

LA VUELTA DE LOS DÍAS

RUFINO TAMAYO

JUAN SORIANO

NO RECUERDO QUIÉN NOS PRESENTÓ. NI dónde, ni cuándo, ni en qué circunstancia. Lo que no olvido es la primera visión de su obra. Fue un encuentro decisivo para mi sensibilidad, para el descubrimiento de mí mismo. Al poco tiempo de haber llegado de Guadalajara tuve la suerte de ver los primeros cuadros de Tamayo de verdad, los vivos, no los de catálogo. Eran su obra de los treinta. Me impresionaron mucho porque pintaban la Ciudad de México, el ambiente de algunas de sus calles que para mí resultaban un poco misteriosas, extranjeras, peligrosas. Esas pinturas recogían una terrible melancolía. Lo mismo aparecía el Hemiciclo a Juárez que unos ángeles volando entre los alambres del telégrafo. Fue una obra que me tocó en lo profundo; frente a la de Siqueiros o Rivera, que me parecieron un tanto retóricas, grandilocuentes, preferí el silencio de los cuadros de Rufino. Me conmovió.

Aunque él y Olga vivían entonces en Estados Unidos, podíamos encontrarlos en México con frecuencia. De repente, no recuerdo cómo, empezaron a aparecer y a formar parte de mi vida. Nos hicimos amigos pese a la gran diferencia de edades. Rufino era un hombre de gran fortaleza física —lo fue hasta sus últimos años— y Olga, además de guapa, se distinguió desde entonces por su agudeza y lo intenso de su personalidad. Era la época de su precioso cuadro de la *Venus fotográfica*. Después vendrían esas maravillas: las sandías, los helados... y otra gran lección para mí: supe que uno se enamora de los grandes modelos de la pintura y que debe, al mismo tiempo, ser humilde, saber que son caminos únicos e irrepetibles, que no podemos seguir porque no son los nuestros. Si hubiera intentado copiar a Tamayo habría sido un desastre. En esos años realizó también una serie de retratos, de Olga y de otras personas, que me gustaron mucho: una

composición rigurosa y, a la vez, un juego cuyo fin era encontrar los signos expresivos de la forma física de las personas. Eran ensayos no psicológicos sino pictóricos, llenos de perspicacia y aguda intuición. Esa era su fuerza. El retrato de Olga con el reloj me pareció, me sigue pareciendo, una obra maestra.

Más tarde, en la década de los cuarentas, lo vi en Nueva York. Yo había ido con otros jóvenes pintores. Fueron momentos excepcionales. Allí estábamos Octavio Paz, Alfonso Michel, Juan de la Cabada, Jorge Hernández Campos, Carlos Mérida, Lola Álvarez Bravo, Ricardo Martínez y yo. Tamayo fue generoso conmigo. Me invitó a Harlem; me llevó al teatro chino, que duraba varios días; me enseñó el mundo del baile negro. En su casa, Tamayo cantaba y tocaba la guitarra. Tenía una voz formidable y una alegría contagiosa. Una alegría, hay que añadir, reposada, sedante que nos quedaba bastante bien a quienes éramos demasiado acelerados. También la incesante imaginación y la juventud imperiosa de Octavio nos sorprendían. Quería apoderarse de todos los secretos de Nueva York y descubrímoslos. Discutía con Rufino sobre pintura y sobre la vida cotidiana. Todo eso fue muy vital para mí, muy impresionante. Es curioso, no recuerdo alguna reunión precisa o alguna anécdota determinada. El recuerdo de esta etapa es una especie de atmósfera, de perfume.

Cuando Tamayo vino a vivir a México me convertí en un invitado indispensable en sus fiestas en las que había borracheras increíbles. Su cambio de residencia coincidió con un cambio en su producción: empezó a pintar cuadros con seres quemados, volcánicos, hechos de lava y angustia; eran como aparecidos o gente convulsionada por el pánico o la inseguridad. Esos seres carbonizados me producían un sufrimiento casi corporal;

los colores eran de fuego pero los ambientes, más que un aire denso, me hacían sentir la ausencia de aire. Fue un largo periodo en su trabajo que coincidió con el de la guerra. No he conocido ningún pintor contemporáneo que haya descrito tan bien la angustia, ese estado como de espera de la catástrofe que se avecina.

Ahora que me he puesto a recordar me doy cuenta de que no se pueden recordar conversaciones con Tamayo porque era muy parco y prefería hablar con la mirada. Con un guiño, un leve gesto de los ojos me decía, por ejemplo, que el personaje que mirábamos en alguna reunión le parecía ridículo, que la mujer que había entrado era muy guapa, que la exposición a la que nos habían invitado era una porquería. Llegamos a formar una especie de código silencioso y lleno de complicidad. Nuestra amistad era extraña: casi no hablábamos, no discutíamos. A mí me gustaba estar con él simplemente aunque a veces fuera seco o se encerrara en su mutismo. Platícábamos, sí, pero de cosas en general intrascendentes. Me pedía mi opinión sobre tal o cual pintor, si estaba bien fulano o mengano. Las veces que fue a comer a mi casa llegó a decirme, frente a uno de mis cuadros: "Juan, este cuadro es horrible!". Cuatro semanas después frente al mismo cuadro: "este sí me gusta, está muy bien". Mi explicación es que tardó mucho en pintar. Algo parecido llegó a pasarme con la escultura. De una de ellas me dijo algo más o menos así: "la forma es muy bonita pero el color que le metiste es espantoso, es una porquería". Nunca me disgustaron sus comentarios; sabía que tenía que darle toda la libertad para juzgar mi trabajo, como a cualquiera que se acerque a él. Tamayo elogió sobre todo mis esculturas, pero muy rara vez alguno de mis cuadros. Por ello me extrañó que una

vez me dijera que le gustaba mucho el retrato gris de María Asúnsolo. Ahora recuerdo otro de sus comentarios. Una tarde me invitó a su estudio para enseñarme un cuadro. Apenas empezaba a verlo cuando me dijo "con este cuadro ya me chingué a Orozco". Fui sincero y le dije, con todo respeto, que qué le importaba lo que hacía Orozco si era tan distinto a su trabajo. Me contestó que Orozco era un viejo desgraciado y repitió: "ya lo chingué, ya le di en la madre". La verdad es que el cuadro era magnífico: la cabeza de un hombre que se reía de una manera muy cruel, tremenda, muy expresionista. Era un lienzo con ese dramatismo que produce el miedo a la locura; veías a alguien que había perdido la razón delante de ti.

Nuestra amistad me permitió mostrarle algunos de mis cuadros en proceso y verlo trabajar en su estudio. Me llamaba fuertemente la atención que canturreara al trabajar y que sacara sus colores de una paleta llena de costras. De su técnica sólo puedo decir que era muy suya. Y es que es un error tratar de definir a un pintor por una técnica: existen líneas generales pero cada quien hace la suya para expresar lo que quiere, lo que siente. Si no lo vemos así un cuadro sería a fin de cuentas unos cuantos colores sobre una tela o un muro. Pintura y técnica son la misma cosa. Yo vi pintar a Tamayo, por ejemplo, superficies enormes con pinceles muy usados y muy delgados. Con ellos modulaba las superficies hasta lograr la textura adecuada para que surgiera la luz que quería ver. Lo que hacía y cómo lo hacía no podríamos lograrlo Cuevas ni Toledo ni yo mismo porque cada uno de nosotros maneja los colores de manera diferente. Por eso creo que pintura y técnica son lo mismo y que en realidad los pintores deberían llamarse técnicos. Cada quien inventa su modo de decir las cosas. Naturalmente la técnica de Tamayo fue cambiando con el tiempo; en sus cuadros ha habido los mismos cambios que en su espíritu. Recuerdo la felicidad que le produjeron sus trabajos de mixografía, en la que se utiliza un papel muy grueso para una impresión de mucho relieve. Su espíritu era muy afín a esos materiales; con ellos logró verdaderas obras maestras que otros no habrían podido alcanzar. Pero no puedo decir que me guste más el color de Tamayo, la luz de Tamayo que logra en tal o cual cuadro. Lo que Tamayo

maneja con la pintura, con el color era la luz y esa luz iluminaba los colores. Son elementos inseparables, como lo son también su trazo y su emoción: eran, son, la misma cosa. Muchos hablan del color de Tamayo o el de Tiziano que aseguran es el del atardecer. Son metáforas para expresar cosas que no son expresables. Uno las percibe en un momento de contemplación, todo forma parte de una manera de mirar al mundo en un espacio reducido. Esa es la realidad de la poesía. Ningún personaje de Tamayo puede vivir más que en su pintura; pero todos te hacen vivir otra vida, tener sensaciones que sólo podrás encontrar en sus cuadros. De modo que no sé cuál es la poesía de Tamayo. No sé. Necesitaría ser un gran crítico para definir, primero, lo que es la poesía y, después, cuál es la de este pintor tan especial para acercarme a las maneras en que conjugaba las imágenes, a las formas de que se valía para hacer vivir los colores en unas armonías como metálicas, como de la piel tensa de un tambor. Es difícil definir su poesía sobre todo cuando él ya la definió, ya la expresó, ya nos la puso frente a los ojos de una forma tan poderosa.

Rufino Tamayo hizo muchos cuadros importantes. Y eso es mucho decir, si pensamos que la importancia de un artista radica en haber logrado un cuadro importante en toda su vida. Podemos contar los grandes cuadros de Leonardo da Vinci que son 6 o 10 en una vida muy larga. Tiziano, también en una vida larga, logró, en cambio, muchos cuadros importantes. No podemos decir que uno fuera mejor que otro. Es inútil discutir si es más grande la *Gioconda* que la *Coaticue*: ambas son símbolos de la mujer hasta la médula. El arte es así. Por eso es producto de la confusión que un pintor tenga celos de otro. Uno no pintará jamás como el otro. La *Gioconda* o la *Venus fotográfica* son irrepetibles, como ese otro maravilloso cuadro de Rufino en el que una niña mira los rascacielos en una azotea de Nueva York. La importancia de Tamayo, lo repito, es que hizo muchas obras importantes. Pensemos en ese hombre que le grita al sol, en algunos de sus cuadros de bebedores, o en sus marionetas deshechas, o en el del cantante de rock o en aquel que hizo en San Miguel Allende donde hay una pareja abrazada que tiene como fondo la ciudad vista desde lo alto.

Este último cuadro es muy chico pero la paz que transmite es inmensa, comunica una reconciliación con el universo que es formidable. Necesitaría tener a la mano un catálogo para dar cuenta de lo que para mí son sus grandes obras. Tampoco puedo decir que me guste más su producción de una época o de otra. Es curioso, porque otros pintores me gustan sólo en determinada época. De Diego Rivera, que era un océano de pintura (porque era muy disparejo, y porque iba y venía) me gustan mucho algunos de los cuadros de niños que me inspiran ternura, el retrato de Lupe Marín, algunos de sus cuadros llamados cubistas —aunque no todos lo sean pese a sus formas geométricas— y algunos fragmentos de sus murales. Románticamente hablando, de Tamayo prefiero su primera época, porque fue la de mi encuentro con su pintura. Pero cientos de sus cuadros me han impresionado y me siguen impresionando. Su producción fue grande, constante y casi siempre de muy alta calidad. Es verdad que nunca pude adquirir ninguno de sus cuadros (no desearía los menos brillantes, que son buenísimos) porque son muy caros. Pero aparte de esa circunstancia tengo todos los Tamayos que me han gustado: no necesito tenerlos en casa porque los he visto, los he vivido, me han reconciliado con la vida y la vida la sigo teniendo. La poesía de su pintura me permitió verme a mí mismo, comprender mis posibilidades, acercarme a la indispensable humildad y a conocer el mundo de una manera muy especial, muy extraña, que sólo él hizo posible.

Fue hace relativamente poco cuando me enfrenté a la cercanía de su muerte. Fue en París. De regreso de su viaje a Rusia hizo escala en Francia. Me telefoneó y lo invité a mi casa. Fue terrible porque después de que entraron al edificio tardaron mucho en subir. Pregunté lo que pasaba: simplemente Rufino no podía subir las escaleras. Se había olvidado que para llegar a mi casa habría que subir tantas escaleras. Lo ayudamos a subir y Olga nos preguntó: "¿y qué, nadie me va a subir a mí?". Estaba recién operada. Fue la primera vez que vi a Tamayo tan mal. De plano creía que se iba a morir. Se sentó en una silla bajita, abrí las ventanas y cuando se empezó a recuperar me pidió un margarita. Como no sabíamos cómo prepararlo nos tuvo que dar la receta. Le pareció horrible y

decidí no cenar. Ya más relajado, me dijo: "¿Sabes?, me tengo que morir pero no quiero". Me turbé mucho y sólo pude comentarle "ojalá que no te mueras". Finalmente se animó un poco, tomó algunas copas de vino y platicamos un rato. La última vez que lo vi fue aquí, en México, en su casa. Me sentí mal porque lo veía mal. Casi no hablaba pero de repente me preguntó si aún me visi-

taba un escultor que conocíamos y si había visto a Octavio Paz recibiendo el Nobel. "Le quedaba muy bien el chaquet" me dijo. No quiso comer y la enfermera se lo llevó. No lo volví a ver. Me parecía impertinente buscarlo sabiendo que tenía tantas visitas. Luego, el día de su muerte, no sabía qué hacer, si ir a su casa, a la funeraria, a Bellas Artes o al panteón. Fui a Bellas Artes pero no pude

creer que Tamayo estuviera en el féretro, no podía aceptar que ese tótem mexicano estuviera en esa caja. Pensé que le había llegado pronto la muerte y demasiado tarde. No supe qué hacer hasta que decidí salir a recorrer las calles de esa ciudad de la que tantas claves me había dado su pintura.

Por la transcripción: Javier Aranda Luna

BUZÓN DE FANTASMAS

DE RUFINO TAMAYO A JOSÉ GOROSTIZA

En su conmovedor relato sobre la muerte de Gauguin, Paul Vernier evoca la reacción de Tioka, el léeti mauri que, siempre fiel, acompañó el tránsito de su amo hacia otro paraíso. Tioka, después de empeñarse según la usanza de su pueblo en revivir a su Koké, dijo la

frase que para Victor Segalen resume, como ninguna otra por él escuchada, el estupor ante la muerte: Ahora ya no hay hombre.

La correspondencia de Tamayo —que imagino vasta y variada— deberá ocupar una cláusula relevante en su testa-

mento. Las letras del colorista deberán colaborar a precisar adecuadamente su perfil. Con una carta de Tamayo a José Gorostiza, redactada en 1937 o 1928, nuestro buzón de polvo memorioso invita a esa tarea y se llena de vida, ahora que ya no hay hombre. G.S.

New York, 1 de marzo
Mi querido Pepe:

Usted me escribe siempre expresando cierta admiración que estoy muy lejos de merecer y que si no fuera por su sinceridad no tomaría en cuenta.

Créame Pepe, yo sólo soy un luchador y nada más; eso sí, un luchador que se da cuenta del problema y que sabe que el secreto está en buscar, buscar siempre, y no hacer lo que los otros hacen, creyendo que lo poco que han aprendido es lo más que puede saberse; no, para mí la obra de arte es un ensayo, de modo que el esfuerzo que ella representa debe superarse con un ensayo más.

La verdadera luz resplandece en estos

países sombríos que no tienen los privilegios naturales del nuestro, pero en los que en cambio se aprende a pensar, pues las cosas grandes se suceden en ellos con la regularidad con que en México se descansa y se cultiva el *yoísmo*.

Ciertamente es dura la lucha, no crea usted que la perspectiva es para mí completamente diáfana, frecuentemente paso días miserables que no se los deseo a nadie; en cambio, creo que he adelantado un poco y esta es una compensación que vale la pena.

París es mi *goal*. Llegaré el día en que iré al único lugar de la tierra donde estaré feliz, aún en la miseria. En el fondo no soy más que un místico y sólo busco

la isla tranquila donde dar rienda suelta a mi inteligencia.

Ahora un consejo: noto en usted cierto flaqueo que no le admito.

Sea fuerte y resista los contratiempos. La lucha nos salva. ¿No le parece eso una preciosa recompensa?

Escriba pronto; somos lo suficientemente amigos para contarnos nuestras vidas.

Lo abraza
Tamayo.

(Tablada sigue siendo para mí el idiota de siempre; ignoro qué haya escrito sobre mi exposición. Si lo ha hecho, no me interesa.)

TEORÍAS

SALVADOR ELIZONDO

HACE SEIS MESES QUE EN ESTA MISMA CASA hacía yo votos por un arte a la altura de la inteligencia. La circunstancia feliz del Premio Alfonso Reyes me permite hoy dirigir estas palabras de salutación a quien en nuestro continente representa, en su expresión más alta, esa aspiración. La obra de Adolfo Bioy Casares

sugiere de inmediato un "arte de las ideas" o más bien un teatro en el que las ideas "actúan" convertidas en personajes o elementos de un drama puramente mental que se deleita y se cumple llevando una idea hasta sus últimas consecuencias... literarias, novelescas.

Tal es la impresión general, crítica, que

tengo de los libros de Bioy que he leído y de los que he guardado lo que desearía mañana, razón por la que no he querido releerlos apresuradamente en los días pasados para no enturbiar con citas, precisiones y parangones evidentes o arbitrarios el recuerdo que guardo de ellos y el homenaje que rindo a su autor.

Hace cuarenta años, en un café de París, una escritora mexicana que desde hace más de dos décadas vive alejada de la patria, me habló con vehemente entusiasmo por primera vez de Bioy Casares y de su libro *La invención de Morel*. Me detengo en un recuerdo tan lejano porque esa fue la primera de otras muchas apariciones de la obra de Bioy como presencia recurrente en mi condición de escritor. Tal vez demasiado temprano en la vida una curiosidad desordenada me había dado a medio entender una curiosa teoría matemática del Tiempo que había tenido alguna celebridad, especialmente entre los literatos, en los años "entre dos guerras" y hablaba yo con mi amiga de las posibilidades que la aplicación de esa teoría abriría a la literatura; posibilidades extremas ciertamente, sobre todo si se tiene en cuenta que para mediados del siglo todas las posibilidades de estilo, de procedimiento, de perspectiva, de tono, de originalidad y sobre todo de lenguaje parecían estar agotadas por la obra inmensa de un solo hombre. "¡Eso exactamente es lo que ha hecho Bioy!" exclamó mi amiga, "Tienes que leer *La invención de Morel*", y pasó a relatarme a su manera incidentes y detalles de este libro asombroso, pletórico de transformaciones, de apariciones, de operaciones mentales, ópticas, mecánicas y en el que la metafísica, la óptica y la hidráulica se entretrejan a una historia de pasión y de muerte... Pero habrían de pasar muchos años antes de que lo leyera. Los libros de Bioy no circulaban entonces como ahora. Su autor era conocido en México principalmente como co-antólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, libro que en profundidad si no en extensión influyó decisivamente en muchos escritores mexicanos de mi generación, y como co-editor de una colección de novelas policíacas muy leída entonces. Pero *¿La invención de Morel...?* Sí; muchos hablaban de ella, otros pocos la habían leído, unos cuantos, de hecho, poseían el libro..., pero no lo prestaban. Sus lectores parecían sentirse secretamente hermanados en la posesión de una clave o de un instrumento único para la resolución de problemas mucho más complicados y más profundos de técnica literaria que los que corrientemente plantean los intereses editoriales, la moda literaria, el humor de los críticos y la fama estadística; problemas que

se plantean en una zona limítrofe en que la conciencia y la escritura se confunden o se anulan y en la que los intereses, la moda, el humor y la fama no cuentan para nada; problemas que se plantean con un carácter perentorio de vida o muerte a todo escritor.

Con esa intuición técnica que había yo obtenido de aquella conversación en París y la escasa información que reticentemente y sólo de vez en cuando dejaban escapar los privilegiados poseedores de *La invención de Morel* siempre al alcance de la conciencia, pasaron algunos años al cabo de los cuales pude terminar un libro en el que traté de novelizar —de hacer novelescos, es decir *entretenidos*, los principios abstractos, las leyes, los procesos, las aberraciones positivas y negativas de los procesos lógicos elevados a otras potencias desarrollados hasta el absurdo, extrapolados de su ámbito natural e inscritos en uno que les es ajeno pero en el que se manifiestan, por choque o contraste, con mayor espectacularidad y fuerza de efecto. No fueron pocos, pero tampoco muchos, los críticos que justificadamente aunque por el modo oblicuo me atribuyeron la influencia de Bioy vía una película francesa muy impresionante de principios de los años sesenta en la que los críticos discernían también la influencia de *La invención de Morel*. Nunca los contradije porque estaba orgulloso y era casi el único con esa atribución. Años más tarde, en 1969, llegó por fin a mis manos ese libro que tanto hubiera debido querer leer antes. Leí después otros libros de Bioy. En ellos veía en acción, animadas por una realidad ilusoria en la que parecían encarnar ideas que componían teorías o fragmentos de unas teorías que se combinaban y se fundían con los fragmentos de otras y que iban componiendo un texto tan lúcido como alucinado. Medir el valor de una teoría por el efecto que produce su aplicación al desarrollo de una idea puramente literaria y, de hecho, novelesca es la primera idea crítica que suscita la lectura de libros como *Plan de evasión* por cuyas páginas discurren con impecable consecuencia y al servicio siempre de una trama rocambolesca urdida con rara inteligencia las teorías filosóficas y fisiológicas que explican el funcionamiento de la visión, los mecanismos del cerebro, las ilusiones ópticas y las falacias de la percepción, el homúnculo cerebral, el miembro

fantasma, las falacias sensoriales, el camoufflage, el idealismo subjetivo y el positivismo realista confrontándose en un escenario mitad Isla del Diablo mitad quirófano experimental en los que al mismo tiempo priva un ambiente como de saloncito burgués de la época del "affaire Dreyfus". Sucede otro tanto en *Dormir al sol*: las teorías sobre el comportamiento animal, los reflejos condicionados, la neurocirugía, los metabolismos trocados, las mutaciones inducidas o suspendidas, las alteraciones de la percepción, las transmisiones esenciales operadas por una psiquiatría experimental, fantástica para la ciencia pero real para la literatura. Todo ello girando en torno a una sencilla historia de amor apasionado; esa historia de amor en torno a la que giran todas las novelas y todas las ideas que componen una novela.

No hubiera bastado la generosidad ni la riqueza intelectual de Bioy para regalarnos estos libros que son en verdad "pasto del alma" y sobre todo de la inteligencia, sin ese instrumento prodigioso en el que la obstinación y el rigor se conjuntan para producir la música de las ideas y en cuyo manejo sobresalió quien honra con su nombre a este premio tanto como el de quien hoy lo recibe. El arte de la prosa, arte difícil en verdad, en el que no intervienen más que el cerebro y la mano, conoció en la obra de Alfonso Reyes un momento de inigualado esplendor entre nosotros y en un siglo lleno de grandes momentos, destellos fulgurantes, tal vez postreros, de literaturas que se consuman en su entelequia y más allá de las cuales no hay nada que hacer con la escritura. Reyes paseó la perfección de su prosa por casi todos los rincones de su vasta cultura y experiencia graduando y templando la gravedad o la ligereza del tono a los del asunto o la idea que expresa. Hay en su prosa una condición no de equilibrio ni de simetría sino de consecuencia proporcional armónica que la hace fluida, justa, interesante. Encuentro en la prosa de Bioy, aunada a esas cualidades, la magnitud de su tentativa y la emoción de su esfuerzo, afortunadamente para nuestras letras, plenamente logrado, de trasladar al ámbito y al lenguaje de la novela moderna las más susceptibles y las más sustanciosas teorías de la física y de la metafísica; una tentativa que se inscribe indeleblemente en esa modernidad literaria fundada por uno de los grandes

escritores de América; el primero que concibió con toda claridad la idea de que la Belleza no es una causa, sino un efecto. Un efecto que opera —para em-

plear un término que le es caro— sobre la sensibilidad y los sentimientos por vía de una inteligencia, como en la que reconocemos hoy el más alto mérito de

su obra, admirado amigo y maestro, Adolfo Bioy Casares.

• Leído en la entrega del premio Alfonso Reyes.

LECCIONES DE BIOY CASARES

ADOLFO CASTAÑÓN

HE LEÍDO A ADOLFO BIOY CASARES DESDE 1969. Su nombre y su obra van naturalmente unidos a los de Jorge Luis Borges y de José Bianco. En su compañía he seguido fiel a esa sombra plural formada por ciertos escritores amigos de la revista *Sur*. Esa admiración compartida me ha llevado a imaginar que mi lealtad no se dedicaba a unos autores aislados sino a una gramática, digamos a una tradición sigilosa.

Lo ha frecuentado el curso de mis edades. El adolescente se entregó cautivado a sus máquinas, sucumbió a sus juegos con el tiempo y la cirugía, persiguió como un eco la correspondencia entre los tejidos del sueño y las tramas del cielo. El joven, menos intoxicado por discursos aparatosos, volvió a ser capturado unos años más tarde cuando encontró en sus novelas y cuentos los rostros que le hurtaba, como hoy, la realidad. Se desdobló el autor de experimentos y apareció un observador sagaz y simpático del distante prójimo. El teatro de las ideas ganó profundidad con la comedia de la vida retratada. Entre tanto me dejaba aconsejar por sus ensayos, *La otra aventura*; frecuentaba hasta desencuadernarla *La antología de la literatura fantástica* preparada por él, Borges y Silvina Ocampo. La consulta asidua de *El diccionario del argentino exquisito* me inmunizó menos contra la lectura desafiada de los diarios que contra la práctica redentora de la opinión burocrática. A las *Crónicas* e historias del bicéfalo Bustos Domecq debo el precoz alivio de unos sarampones vanguardistas que, por lo demás, nunca pasaron de calentura.

Hace unos años merecí la revelación de otro Bioy Casares, para mí, más esencial. Cuando apareció *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, mi esposa —lectora empedernida del ilustre tocayo—, se apoderó del libro y lo devoró en una tarde. A la mañana siguiente, dijo al des-

pertar que había soñado la novela. Esa misma noche me sucedió lo mismo. Se inició un maravilloso y perdurable descubrimiento: supe que muchas obras de Bioy Casares estaban impregnadas de vida onírica y que sus ficciones admiten ser leídas, por así decir, desde el otro lado del espejo. Ese tránsito espontáneo de la lectura hacia el sueño invierte el procedimiento que recomienda Dunne en *Un experimento con el tiempo*. El testimonio puede interesar más a la psicología que a la literatura; aquí me gustaría subrayar ese misterioso hecho estético: las novelas y cuentos de Bioy Casares se diluyen como azúcar en el agua de los sueños. No lo acuso de ser un médium cuya herramienta es el alfabeto. Me parece adivinar en esa virtud un arte del escritor. El conocimiento práctico del

movimiento y del ritmo que gobierna las formas de la imaginación no es ajeno al arte de contar historias. Ese oficio tiene cierta afinidad con el de los navegantes que surcan el delta del Tigre y pierden y recobran su rumbo. Supone, además, otra práctica: la inteligencia de la amistad. Pienso en el entendimiento, casi diría en la complicidad que sus cuentos y narraciones valientes e irónicas manifiestan entre los mundos de la mente y su metamorfosis en las descripciones piadosas o humorísticas de la realidad natural e instintiva. La amistad inteligente de Adolfo Bioy Casares propicia esa lección.

• Leído en el "Homenaje a Adolfo Bioy Casares" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el 2 de julio de 1991.



Saltimbanquí. Óleo, 1982.

EN SU ENSAYO SOBRE LA ESENCIA DE LA TECNOLOGÍA, Heidegger hacía hincapié, con justicia, en que tal esencia no es tecnológica; para él, los orígenes de la imaginación tecnológica pueden remontarse a Platón, a los inicios de las especulaciones metafísicas. Husserl, por su parte, al escribir sobre la crisis del pensamiento europeo, exculpa a los antiguos y responsabiliza en cambio al concepto mecánico del universo —representado en los albores de la modernidad por Galileo y Descartes— de la decadencia del pensamiento cosmogónico. Pero la construcción cartesiana del mundo ni con mucho podría ser la causa de la imaginación tecnológica moderna, sino más bien una de sus condiciones previas. La espacialización del tiempo y la temporalización del espacio, que resultaron de la fusión de la conciencia histórica universal con la experiencia del mundo, se cuentan entre sus factores determinantes. En vista de que la gran narrativa y la conciencia histórica universal que representa han sido objeto de la mayor atención en los últimos decenios, tal vez podríamos esperar una suerte de relajamiento en la imaginación tecnológica moderna.

Si nos figuramos la modernidad como una estación de ferrocarril donde la gente no vive, sino que encuentra un refugio pasajero, veremos a la gente en tránsito. El presente es como una de esas estaciones. Uno no se preocupa gran cosa por lugares así. Lo que importa es que estén limpios, sean funcionales y todo en ello marche con la precisión de un reloj. Sólo que la estación de tránsito no tiene adornos, no es un hogar. A nadie se le ocurriría inmortalizar una estación de tránsito.

Cuando se tiene un mundo destinado a permanecer al lado del mundo "de los otros", se tiene un hogar, antes que nada y sobre todo, una morada. La morada es constante aunque cambie, mientras quienes la habitan son variables, pues vienen y van; la morada permanece. Las demás cosas, según las costumbres, que llenan el espacio, son también constantes. Pertenecen al espacio, como los instrumentos musicales, las armas, el

calzado o los objetos ceremoniales. Por contraste, en el mundo moderno las cosas van y vienen más rápido de lo que las personas crecen. Hace un siglo, un reloj de pulsera era un patrimonio familiar; los nietos lo heredaban de sus abuelos. Hoy compramos un reloj cada año. Por si fuera poco, la morada vino a ser también un objeto más. Además, lo que la gente tiene no son las cosas "que llenan su mundo", sino Cosas generales o universales destinadas a desempeñar la misma Función (universal). Uno siempre adquiere cosas nuevas y desecha las viejas, suponiendo que cumplen la misma o parecida función. El mundo moderno es el cementerio de las cosas que han sido usadas, y que son reemplazadas y arrojadas a la basura aunque no se hayan acabado.

Cualquier cosa que represente por el momento a la Cosa universal (con parecida función), puede ser transportada a donde quiera que vayamos, por dos razones ligadas entre sí: porque tales cosas no son del tipo que llena el mundo concreto (nuestro mundo); y porque idénticas cosas se usan en todos los mundos, es decir en el Mundo Universal. Donde fracasó la Internacional del hombre, la Internacional de las Cosas se llevó la victoria.

La famosa Bauhaus, orgullo de la arquitectura moderna, simboliza la desaparición de la morada. Fue en la Bauhaus donde se puso en práctica, en su máxima expresión, la idea de funcionalismo y utilidad. Se pretendía que el hábitat fuera el lugar donde todo estuviera a mano, donde la gente pudiera vivir con comodidad y a un costo relativamente bajo en un espacio limitado. Después de medio siglo, los edificios tipo Bauhaus nos impresionan por faltos de espíritu, monótonos y grises. Son las típicas estaciones de tránsito de una generación sin hogar. Y lo que sucedió después es todavía peor: se construyen cajas de cerillos según cinco prototipos y se apretujan entre sí. Para todo habitante de la ciudad, la consigna es su caja de cerillos donde poder ocultar su vida privada en un habitáculo sumamente pequeño y

carente incluso de la más mínima chispa de belleza. Se construyen casas sabiendo de antemano que no durarán más de cincuenta años: para el pobre, porque cuestan menos; para el rico, porque la moda cambia de un día para otro. A los edificios de oficinas o de servicios públicos no les va mejor —tal vez a excepción de los de Francia, pues los franceses, llevados de su pasión por la gloria, no abandonan la autoinmortalización y siguen pagando tributo a la magnificencia y a la belleza. Así, París se confirma una y otra vez como un mundo, como un hogar, como un mito.

Aunque el desarrollo tecnológico necesita de la imaginación, no está escrito en las estrellas (ni en las leyes de la historia) que la imaginación tecnológica haya de ser la suprema institución imaginaria. Podemos elegir un refrigerador por motivos funcionales sin que elijamos por esos mismos motivos la habitación, podemos usar un sistema de telecomunicaciones hasta que se acabe y sustituirlo por uno más nuevo y eficiente, sin que hagamos lo mismo con una plaza pública. Como pronto se hizo sentir esta discrepancia, la imaginación tecnológica se expandió en dos direcciones: por un lado, se consideró que lo más nuevo era siempre lo mejor, ya se tratara de un poema, de una obra filosófica, de un edificio o de un descubrimiento científico; por el otro, a lo más viejo se le dio trato preferencial. El celo arqueológico no es sino el reverso del celo innovativo. Como quiera que todo lo viejo posee la página del tiempo, todavía goza de gran popularidad el patrimonio de la Historia y el Mundo, la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. Esta es la esencia de la imaginación tecnológica.

La filosofía clásica sostenía que la razón es aquello que los seres humanos comparten y que la imaginación es lo que no comparten. En un mundo donde se comparte la imaginación tecnológica, los principales filósofos tenderán a identificarla con la razón. Si la imaginación tecnológica hubiera obtenido su fuerza y atractivo tan sólo del moderno

desarrollo tecnológico y científico, muy probablemente no habría llegado a ser modelo de la racionalidad universal. Con todo, los patrones de estratificación moderna y funcional refuerzan la imaginación tecnológica, y otro tanto hace la libertad —recientemente conquistada— de hacer experimentos de administración pública, de inventar toda una gama de formas de Estado y de seguir las reglas políticas que indica la *raison d'état*.

No es de extrañar que los filósofos que desdeñaban la imaginación tecnológica, o que cuando menos se negaban a concederle la corona de la razón suprema, buscaran un competidor vigoroso y digno de ocupar el trono filosófico. Para tal puesto estratégico, el competidor más calificado de Tecné es Logos, el tipo de razón que interviene en el lenguaje y en el habla. El lenguaje, entendido como la Razón suprema, no es la lengua madre de la poesía y de la comunicación cotidiana, sino el Lenguaje como tal; no es lenguaje de un mundo, sino el lenguaje del mundo, algo así como una extraña lingua franca internacional y cosmopolita. Parecería como si solamente un universalismo absoluto pudiera vencer al otro universalismo absoluto. Sin embargo, este gambito filosófico tan estudiado topa con una seria dificultad: la imaginación tecnológica puede alcanzar la universalidad empírica por tres razones. Primera, las cosas que la tecnología produce son aquellas que, entre otras, pueden ocupar todos los posibles espacios del hogar, así como el lugar del propio espacio hogareño. Segunda, una inspiración principal así como un campo de entrenamiento fundamental de la imaginación tecnológica, la estratificación funcional (una de las características principales de la modernidad), ha llegado a difundirse ya por todo el mundo. Tercera, aun cuando ninguna forma concreta de Estado sea empíricamente universal, la experiencia tecnológica de los estados manufactureros sí lo es. La confianza en la agilidad del mundo se nutre de la imaginación tecnológica, y viceversa; lo mismo ocurre con la *raison d'état*. Pueden constituirse Estados completamente diferentes, totalitarios, autocráticos, democrático-liberales...; pero seguimos pensando que deben poder constituirse. Sólo que la Razón *qua* Logos, en cuanto Universal inherente al Lenguaje como Habla, sólo puede sustentarse en una institución

imaginaria de la modernidad, sobre la combinación de liberalismo y democracia. Aunque todas las democracias liberales comparten ciertas características, también son de índoles diferentes, pues en su singularidad concreta son siempre instituciones de un mundo y no del mundo. Una democracia liberal dada sólo es compartida por sus ciudadanos: ese es el mundo que ellos poseen. Estados Unidos podría fácilmente implantar su tecnología y todos los bienes que ésta produce, desde Irlanda hasta Mali. El automóvil, el refrigerador, el televisor son cosas universales; las mismas dondequiera que se usen. Pero los mismos Estados Unidos jamás podrían implantar sus propias instituciones democráticas, así fuera solamente en un país. Esas instituciones son propias del mundo de los ciudadanos estadounidenses, no del de otros. La democracia liberal es propia de un mundo donde uno puede morir. Es decir, la fuerza de una democracia liberal aumenta proporcionalmente con la evaporación de las narrativas universales. Mientras menor es el carácter transitorio de la estación de ferrocarril, mayor es el grado en que la gente puede adoptar las democracias liberales como sus hogares políticos. La Razón en que se fundan tales instituciones es ciertamente el Logos, la comunicación, el habla. Sólo que la universalidad de este Logos es formal y, por tanto, totalmente vacía. Su vitalidad depende de cómo encaja en una u otra forma concreta de vida. La Razón llamada Logos (la comunicación, el habla o lenguaje universal del derecho) se torna más eficaz mientras más se implante en una u otra forma de vida, cuando más diferente se vuelva. La razón comunicativa, la imaginación liberal — democrática no se entenderá cabalmente si se la entroniza en lugar de la imaginación tecnológica, pues la imaginación liberal — democrática es, por definición, republicana y repúblicas existen más de una, pues también existe más de un mundo.

Llamo posmoderno a aquel de nuestros contemporáneos que ha decidido establecerse en la estación de ferrocarril del presente. Sólo que hay muchas maneras de establecerse. La diferencia entre "mi mundo" y "el mundo de los otros" no puede consistir en la imaginación tecnológica, pues ésta es empíricamente universal e indiferenciada. Las cosas que esta imaginación produce son

las mismas en todo lugar, y llenan una u otra parte de todos los mundos. De qué tamaño sea esta parte y qué significado le atribuya la gente, es harina de otro costal. Pero en los espacios internos de cualquier mundo existen muchas otras cosas, sobre todo de orden simbólico. Las cosas, en cuanto útiles, tienen asimismo una dimensión simbólica y el mismo utensilio puede adoptar diferentes dimensiones simbólicas. Qué tipo de objetos simbólicos ocupan el mundo, y qué tipo de dimensiones simbólicas pueden adoptar ciertas cosas, son las características principales de una u otra forma de vida.

Las cosas útiles llenan el espacio del presente, van y vienen: las cosas funcionales equivalentes las reemplazan. Asimismo, se inventan nuevas funciones. Así es como opera la imaginación tecnológica. Rápidamente envejecidos y gastados, todos los productos de la imaginación tecnológica se usan como instrumentos. Es más, se usan como instrumentos temporales y transitorios; se emplean solamente hasta que aparece un modelo mejor. Todo se produce para ser consumido, no para conservarlo como monumento perdurable del mundo. Desde esta perspectiva, que el consumismo sea o no sea productivo pasa a segundo plano. Esta es la razón de que Hannah Arendt haya visto en la modernidad un mundo de Labor y no de Trabajo. Hay muchas cosas que se usan sólo una vez, otras se usan muchas veces, otras más durante muchos años, pero a fin de cuentas los cadáveres de las cosas se amontonan en su propio cementerio. Si se compara esta necrópolis con las de los seres humanos, lo que inmediatamente salta a la vista es que mientras las necrópolis del hombre, que contienen las cosas de su mundo, no dejan de ser un lugar de magnificencia y adoración para las futuras generaciones, de manera que constantemente resucitan, la necrópolis de las cosas no conoce la resurrección. En ella no hay magnificencia sino fealdad, basura y hedor. Las fábricas abandonadas no son sitios de culto; no hay nada en ellas que pueda resucitar. Las cosas que alguna vez llenaron el mundo (por haber pertenecido a él) pueden ser reclamadas por la naturaleza. La blanca corporeidad de la piedra en las ruinas, hoy pobladas de árboles, nos invita a hacer una visita amistosa

al pasado. En cambio, la naturaleza escupe los cuerpos inertes de las cosas útiles. Las mltrechas osamentas de hormigón o materiales sintéticos son los asquerosos vestigios del mundo inorgánico. Como la naturaleza no los puede reasimilar, lo mejor, de ser posible, es destruirlos. De cualquier manera, se les destruya o no, no invitarán a los habitantes del futuro remoto a embarcarse en un viaje de nostalgia hacia su pasado, hacia el seno de nuestro presente. Los restos mortales de las cosas útiles no llegan ni siquiera a producir el horror de la muerte en el ánimo del espectador. Y es que estas cosas están de pronto muertas sin haberse muerto; ni siquiera son mortales, pues nunca vivieron. Tampoco permanecen, pues por indestructibles que puedan ser, no tienen perdurabilidad. Sólo el significado perdura. Las cosas útiles pueden hacer más agradable la vida. Supongamos, por mor de la sencillez, que todas lo consiguen. Siempre se prefieren las formas más agradables de hacer las cosas. A menos que hubiera razones muy serias, sólo un tonto prescindiría de los instrumentos que permiten hacer algo de manera más agradable. Rara vez es sincera la actitud romántica de repudiar los utensilios.

Hay cosas útiles que sirven para algo más que para realizar tareas de una forma más agradable: son agradables en sí mismas. Pueden agradarnos, y a nuestros sentidos, precisamente en el aspecto de su ser que no sólo es útil. Esto difícilmente ocurrirá con un televisor con la pantalla en blanco, pero sí con un automóvil. Y hay otras cosas útiles que, aunque no sean agradables en sí mismas, no sólo permiten hacer en forma más agradable (como un jabón en polvo), sino que suscitan cosas agradables en sí mismas, algo que desearíamos que perdure (un tocadiscos por ejemplo).

Todo aquello que una cosa tenga y que permita percibirla más allá y por encima de su utilidad, la hace, en alguna medida, cosa - del - mundo. Cuanto mayor sea el número de cosas que se disfrutan en sí mismas (y no como medios o instrumentos), tanto más su ser - aquí (ya sea espacial o temporal) será un fin - en - sí - mismo, y más vendrán a ser cosas - del - mundo, constituyentes del hogar.

Siempre que formulamos un juicio de gusto ("esto es bello") sabemos que nos referimos a algo que pertenece a nuestro

mundo, pues lo llena de una forma más perdurable que su simple uso. Así, al formular juicios estéticos sobre las cosas, nos comportamos frente a los productos del hombre como si fueran cuerpos orgánicos de la naturaleza, aunque no tanto.

Formular juicios estéticos sobre la naturaleza constituye un gesto moderno. Según se iba desarrollando la modernidad, fue creciendo el entusiasmo por la naturaleza. Descubrir las bellezas de la naturaleza es un gesto constituyente del hogar en un mundo que deja de ser un hábitat natural. En la medida en que el mundo todavía es un auténtico hábitat natural, la naturaleza aún no es bella. Es algo tan sobreentendido que no resulta bello. El juicio de gusto requiere de *ibaumadzein* y reflexión. En el pasado remoto se formulaban juicios estéticos sobre las cosas; la belleza de las cosas tiene un historial mucho más largo que el de la naturaleza. No obstante, los modernos comenzaron a asimilar la estética de los productos del hombre a la estética de la naturaleza. Los modernos tienen sentimientos menos intensos sobre el significado de una cosa al reflexionar sobre su belleza. Un sembrero de campesino puede resultar tan bello como la corona de una reina; y para los posmodernos, las cosas importantes de la vieja burguesía han perdido su lustre a través de los movimientos que se suscitaban hacia 1968. A fin de cuentas, en nuestros días uno le confiere belleza a las cosas —mediante el gesto del juicio estético— de manera muy similar a como se la confiere a la naturaleza: disfrutándolas en sí mismas y deseando, anhelando que esas mismas cosas no se acaben, pues deben permanecer como son, como fuentes perdurables de deleite. La estancia de una flor en la tierra es más corta que la de muchas cosas útiles, pero en ambos casos la belleza les asiste en tanto y en cuanto no sean usadas.

En verdad, la diferencia nos sorprende, pues las cosas útiles también pueden ser creadas para disfrute y placer; después de todo, el disfrute y el placer también son formas del uso, y uno puede valerse de las cosas al tiempo que las disfruta. El juicio de gusto impuro desempeña también, en ese sentido, una función crítica: al formular un juicio así, se niega o afirma el juicio de gusto de quienes crearon las cosas en cuanto placenteras, agregando la dimensión de belleza a la dimensión de utilidad. Cuando afirmé

que los edificios Bauhaus son feos y monótonos formulé un juicio no sólo sobre una cosa, sino también sobre un gusto arquitectónico.

Sin embargo, mi juicio no sólo tiene que ver con el gusto; también es un juicio sobre la ideología, el ideal, el elevado valor que se confiere a la utilidad. Sólo un tonto desdeña el valor de la utilidad al compararla con lo dañino. Aunque lo dañino no es lo único contrario de lo útil; lo inútil también lo es. Se tiene un mundo cuando en él existen cosas inútiles; se lo habita si se hacen cosas que trasciendan lo meramente útil. Lo que trasciende a la utilidad de las cosas es su *belleza*. En este sentido, la belleza va aparejada a la libertad.

Algo útil es un estímulo. Por cuanto me atrae como cosa útil, me veo tentada a consumirla, a tenerla o a usarla. La imposición puede ser apenas perceptible, puede volverse una fuerte compulsión..., pero siempre está presente. En la medida en que me relacione con las cosas en razón de su belleza, el "estímulo" no desencadenará una "respuesta", pues ambos son idénticos.

El potencial cosmogónico de las cosas bellas no garantiza, sin embargo, que los seres humanos alcancemos la libertad en la contemplación de la belleza. La propia belleza puede convertirse en fuente de utilidad secundaria. Los coleccionistas pueden disfrutar la belleza de sus objetos, pero la belleza de éstos sirve a un fin por encima y más allá de sí misma. También el coleccionista se halla bajo una imposición y a menudo se ve compelido a sumar un objeto bello a su colección.

En el drama shakespeariano, el rey Lear insistía en que lo rodeaban cosas que iban más allá de lo necesario. La belleza siempre está más allá de lo necesario, incluso para el más pobre, para el más oprimido. En este aspecto, quien tiene un mundo en el que puede morar es rey, o reina. Después de todo, no es una necesidad vital disfrutar la blancura de la primera nevada. Pero un mundo de mera utilidad no es un hábitat. No se puede morar en un mundo donde sólo haya cosas útiles.

La estricta distinción entre lo útil, entendido como lo eficiente y funcional, y lo inútil, entendido como lo no eficiente y no funcional, es, qué duda cabe, moderna, aunque constituye también otra manifestación de la imaginación

tecnológica. Una estación de tránsito ha de ser útil y funcional. Pero, si hombres y mujeres desean establecerse en la estación de ferrocarril del presente, necesitan ocuparse también en hacer cosas inútiles, en hacer ciertas cosas sólo por hacerlas.

Pero no todo lo que uno hace porque sí, tiene el sello distintivo del lugar habitable y hogareño. Actos y cosas son "mundanos" en el sentido de que llenan un mundo como el hogar de sus habitantes, siempre y cuando el "otro mundo" participe hasta cierto punto en tales actos y cosas. Los verdaderos lujos de la vida no son los anillos de brillantes y los abrigos de piel: éstos no son más que objetos de uso que cuestan mucho dinero. Jamás nadie ha obtenido con ellos la libertad del espíritu o del pensamiento. No se usan por sí mismos, sino por ostentación o para complacer a los demás. Los verdaderos lujos no son fáciles de obtener o disfrutar. A pesar de eso, uno es libre al conseguirlos y disfrutarlos, pues puede elegir entre obtenerlos o abstenerse de ellos. No hay situación en la que sean necesarios para sobrevivir o avanzar. Estudiar griego antiguo es un lujo. Aprender inglés moderno es (casi) una necesidad. Leer poesía latina medieval es un lujo, estudiar los textos de nuestra profesión es una necesidad. Diseñar el baño de un departamento es un aspecto necesario de la arquitectura de nuestros días, pero concebir casas bajo el suelo que satisfagan

nuestras mayores aspiraciones es un lujo.

Todos los objetos meramente útiles que ha inventado nuestra época terminan en el cementerio y nunca resucitan. Además, las cosas meramente útiles que llenan nuestro ámbito no llenan el mundo; en el marco de la modernidad, son indiferentes respecto del mundo y, como tales, absolutamente inadecuadas para proporcionar a las generaciones venideras un lugar habitable o para dejar tras de sí algo perdurable. Asimismo, las cosas útiles pueden transformarse en cosas bellas, en cosas del mundo, con sólo dejarlas existir por sí mismas y no sólo en razón de su objetivo técnico. En *Living Room Music*, composición de John Cage, las cosas ordinarias —periódicos, cajas vacías y objetos de vidrio— llegan a cantar y resonar. Lo que la pieza nos dice es que la música se oculta en todas partes; sólo hay que dejar que las cosas encuentren su propia voz y se conviertan en fuentes de belleza.

La edad moderna ha elaborado criterios estrictos para distinguir entre lo útil y lo inútil, como la racionalidad, la eficiencia y otros conceptos por el estilo. Pero el mundo reclama "lujo", para todas las cosas y actos que confieren sentido y se realizan en sí mismos.

Los premodernos no veían más allá del horizonte de su propio mundo; si su mundo se derrumbaba, el mundo se venía abajo. En la edad moderna, donde la Historia ha entrado en el Mundo, se

volvió sabiduría de lugar común decir que nada en particular perdura. Nuestro mundo es particular, de suerte que se puede venir abajo. Pero los modernos pueden ver más allá del horizonte de su mundo, tanto como los premodernos. El terror a la muerte de nuestro mundo ha venido a sumarse al terror de nuestra propia muerte. La tierra se estremece constantemente bajo nuestros pies. Uno se esfuerza denodadamente por mantenerse en la vía. Hubo muchas vías, y la gran narrativa era la más segura. Ahora resurge una visión más antigua: si nuestro mundo se hunde, se hunde el mundo. El conocido fantasma aparece, con moderno atavío, como el espectro de la muerte nuclear o la catástrofe ecológica. Un viejo fantasma puede mentir, pero también puede decir la verdad. Un mundo que preserva a todos los precedentes y a la naturaleza desmiente el fantasma. Aun cuando no perdure, deja perdurar a otros. Y ellos pueden perdurar (y nuestro mundo con ellos). La historia ha entrado en nuestros mundos. Si bien es cierto que el nuestro ya no busca solaz en la gracia salvadora de las grandes narrativas, también lo es el que no puede pasar por alto su propia condición pasajera y mortal. El mundo no se derrumba con nosotros. Habrá otros mundos. Cuidándonos, los cuidamos también a ellos.

Traducción de Jorge Brash

AGOSTO 18: ¿VOLVER A EMPEZAR?

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

LA MADRUGADA DEL 7 DE JULIO DE 1988, EL candidato del PRI a la presidencia de la República declaró: "Termina la época de partido prácticamente único y entramos ahora en una nueva etapa política en la vida del país, con partido mayoritario y muy intensa competencia de la oposición" (*La Jornada*, 8/VII/1991). Éste fue el primer reconocimiento de lo inusitado de la votación del 6 de julio.

Unos meses antes, Jorge de la Vega, presidente del PRI, había anunciado 20 millones de votos para su candidato presidencial. Según los pronósticos priistas, Salinas de Gortari obtendría el 65% de

la votación total, el PAN el 15% y el FDN —más el PMS, que todavía no se sumaba a la coalición neocardenista— el 10% (*Proceso* No. 597, 11/IV/1988). Las expectativas, aunque eran muy optimistas, según se vio después, se ajustaban a las tendencias históricas: en 1982 Miguel de la Madrid había sido electo con el 70.99% de la votación total. Lo que los priistas no previeron fue el efecto de la campaña de Cárdenas: los votos que ganó el FDN los perdió el PRI. El partido oficial pasó de partido hegemónico a partido mayoritario: perdió la mayoría compuesta en la cámara de diputados.

¿Cuáles son los pronósticos para el 18 de agosto? ¿El fin del partido hegemónico es irreversible? Luis Donaldo Colosio, presidente del PRI, ya echó su cuarto a espadas: entre el 60 y el 65% para el PRI; entre el 15 y 20% para el PAN y menos del 10% para el PRD (*La Jornada*, 12/VI/1991). Las expectativas de los priistas parecen situarse en un escenario anterior a las elecciones federales de hace tres años. Los pronósticos de Colosio no son muy distintos de los que hizo De la Vega Domínguez. Sin embargo, este cálculo se basa en las experiencias electorales posteriores al 6 de julio.

En todas ellas se registran cuatro fenómenos: la recuperación del PRI; la drástica caída de la votación por el PRD; la relativa estabilidad del electorado de Acción Nacional; y una elevada abstención del electorado. Casi en la totalidad de las elecciones locales el PRI conserva su carácter de partido hegemónico (cfr. cuadro).

Porcentaje de votos por el PRI

	%
1989	
Aguascalientes	66.98
Baja California	40.02
Campeche	85.72
Chihuahua	57.76
Durango	61.49
Guerrero	63.91
Michoacán	42.68
Oaxaca	78.19
Puebla	66.78
Sinaloa	67.01
Tamaulipas	59.37
Tlaxcala	81.17
Veracruz	67.89
Zacatecas	87.70
1990	
Hidalgo	89.48
Baja California Sur	64.10
Quintana Roo	83.5
Nayarit	86.13
San Luis Potosí	82.60
Coahuila	65.61
Estado de México	64.69
Yucatán	66.38

Pero ¿es válido proyectar las tendencias electorales locales sobre unas elecciones federales y en particular sobre las que están por realizarse? Por un lado, los comicios del 18 de agosto se efectuarán en un marco legal más confiable e imparcial y con un padrón depurado. Estos son los nuevos factores que pueden tener un efecto aleatorio sobre los resultados. Pero, por el otro, aunque la tasa de abstención es impredecible, hay varios indicios de que será de nuevo alta: las elecciones intermedias atraen menos la atención que las presidenciales. Ni habrá la contienda personal (carismática) que hubo en el 88, ni el PRD ha conseguido conservar al electorado que votó por Cárdenas. Por lo mismo, lo más probable es que el 18 de agosto se repita lo que ya ha venido sucediendo: la caída de la votación por el PRD y la recuperación del PRI.

Sin embargo, estos no siempre han sido fenómenos directamente relacionados. En Baja California la caída del PRD

se tradujo en un fortalecimiento del PAN. Lo mismo podría suceder en otros casos; el más interesante será el de la Ciudad de México. La totalidad de la población del Distrito Federal es urbana; en julio del 88 los votos por la oposición superaron ampliamente los votos por el PRI: el FDN obtuvo el 49.22%, el PAN el 22% y el PRI el 27.25%. Si la votación por el neocardenismo se desploma, o se reduce significativamente, la pregunta es ¿a qué partido irán estos votos: al PAN, como en Baja California, o al PRI? El futuro político del DF depende de la forma en que el electorado responda. Es imposible hacer una predicción, pero sí vale tener presente un dato: en 1982, 1985 y 1988 la suma de los votos de la oposición superaron los votos por el PRI. Cualquiera que sean los resultados, no hay duda de que el DF conservará su carácter plural y heterogéneo.

Aunque es muy temprano para fijar porcentajes, el escenario más probable para el 18 de agosto es el de un PRI mayoritario en el plano nacional, ya sea por mayoría absoluta o gracias a la cláusula de gobernabilidad. La incertidumbre está en si su mayoría se situará en los límites de un partido hegemónico (con mayoría compuesta) o de uno mayoritario. Para la fortuna del PRI, pero para desgracia del pluralismo, no es imposible que la votación lo regrese a sus niveles históricos, es decir, que capte entre el 60 y 65% de la votación.

BALANCE PROVISIONAL

El nuevo código electoral contiene avances muy importantes: un Consejo General Electoral equilibrado (ningún partido, ni el gobierno tienen el control del mismo), el Tribunal Electoral, las casillas presididas y organizadas por los ciudadanos, el cómputo (los resultados preliminares se darán el mismo día de la elección) y la calificación de las elecciones¹. La sanción (tipificada en el código penal) del uso de los recursos públicos en favor de cualquier partido contribuirá a romper la simbiosis del PRI y el gobierno de la República. A todo esto hay que añadir el nuevo padrón electoral, que por vez primera proporciona a los partidos formas de control y verificación que le otorgan credibilidad. Sin embargo, la organización del proceso electoral es de tal complejidad que es prematuro hacer cualquier evaluación definitiva.

Nos falta ver cómo se desarrollará la jornada electoral y cómo se comportarán los partidos y las autoridades correspondientes en todos los niveles, desde los consejos distritales, hasta los tribunales electorales, pasando por las juntas y los consejos locales.

Lo que sí puede hacerse es un primer balance de los actores políticos y su comportamiento, es decir, de los partidos y de la selección de sus candidatos. Pueden trazarse, también, algunos escenarios y enumerar los retos que enfrentarán los partidos pasadas las elecciones.

De los diez partidos involucrados en la contienda, sólo tres (PRI, PAN y PRD) tienen una verdadera dimensión nacional; los demás son a tal grado minoritarios —o simples supervivencias del pasado— que no tiene sentido ocuparse de ellos; más de uno, seguramente, perderá su registro.

¿*Abora o nunca?* La XIV Asamblea Nacional del PRI introdujo dos reformas notables: el Consejo Político Nacional, integrado por 157 miembros con representación paritaria de la estructura territorial y sectorial, y la elección democrática de los candidatos a puestos de elección popular. Ambas se inspiraron en el discurso del Presidente Salinas de Gortari del 4 de marzo de 1990 ('6 líneas para modernizar al PRI'). La primera tenía (tiene) dos objetivos: darle representación a las múltiples fuerzas que integran el partido y equilibrar más el peso de las organizaciones corporativas, vale decir, debilitar la influencia de las mismas —particularmente de la CTM. La segunda buscaba fortalecer al partido mediante una militancia más activa, que se traduciría en un menor centralismo y en una mayor independencia respecto del poder Ejecutivo.

Las elecciones de agosto, por razones evidentes, constituyen la prueba de fuego de la reforma del PRI. ¿Qué es lo que sí ha cambiado? Se debilitó el peso de las organizaciones corporativas en los puestos de elección popular; y, simultáneamente, algunos grupos de empresarios financian abiertamente las campañas priistas.

En 1988 la CTM contaba con 51 candidatos a diputados de los cuales 17 perdieron la elección. Para esta elección Fidel Velázquez sólo obtuvo 37 distritos y 3 diputaciones plurinominales —además de 5 asambleístas y 4 senadores (*El Financiero*, 22/8/1991). Es decir, le otor-

garon 6 diputados más de los que ganó en las elecciones del 88, pero 11 menos de los que tenía como candidatos. La CTM perdió peso como consecuencia de sus derrotas del 6 de julio y de las negociaciones con la dirección del partido. Su debilitamiento no fue ocasionado por el nuevo método de designación de los candidatos: lo que el corporativismo ha perdido no lo han ganado las bases, sino la dirección nacional del PRI.

Al mismo tiempo que se produce este fenómeno, grupos de empresarios organizados aportan recursos para las campañas. La sanción penal contra los funcionarios públicos que apoyan con recursos de la administración pública al PRI obliga a buscar nuevas alternativas. El financiamiento empresarial es una opción efectiva al uso (abuso) de los recursos públicos, pero sin duda repercutirá en las relaciones de poder y de fuerza en el partido. Gracias al debilitamiento del corporativismo y a esta nueva forma de financiamiento, el predominio de los líderes del partido se fortalece aún más.

¿Qué es lo que no ha cambiado? Del propósito de elegir los candidatos mediante asambleas democráticas se pasó a las candidaturas únicas. Las asambleas y la competencia interna entre varios candidatos sólo se realizaron en los distritos donde la oposición tiene grandes probabilidades de triunfar. Únicamente en 17 distritos —de los 260 que existen en los 31 estados de la República— se efectuaron elecciones democráticas; en los 243 restantes se registró un solo candidato por "consenso" de todas las "fuerzas vivas" (*La Jornada*, 9/VI/1991). En algunos casos fue notoria la negociación entre los gobernadores y la dirección nacional, pero en todos fue evidente que las candidaturas únicas fueron decisiones tomadas (o concertadas) por la dirección nacional. Independientemente de los espacios que hayan ganado algunos gobernadores, es evidente que las candidaturas únicas cancelaron cualquier veleidad democrática. Los estatutos de la XIV Asamblea Nacional se convirtieron en letra muerta antes de haberse aplicado.

Al instalarse las comisiones para la reforma del PRI, José Carreño, a nombre del Comité Ejecutivo Nacional, declaró que el momento era crucial: "ahora o nunca", dijo (*El Nacional*, 5/VI/1990). Ahora, no fue; nunca, es cada vez más probable. El PRI está evolucionando no

hacia un partido democrático, sino hacia un partido en el que el peso de sus líderes es cada vez mayor. Esto no es necesariamente malo, la misma tendencia se puede observar en otros países y en otros partidos. Sin embargo, en el caso del PRI esta tendencia acentúa sus contradicciones. Su dilema se sintetiza en una pregunta: ¿es un partido del gobierno o en el gobierno? Hasta la XIV Asamblea Nacional es claro que era un partido del gobierno; la reforma debía fortalecer su identidad y su autonomía y transformarlo en un partido en el gobierno; la democratización del partido era indispensable.

El fracaso de su democratización corre paralelo a otro hecho: desde el primero de diciembre de 1988 ha sido arrastrado por el liderazgo presidencial. La quiebra del impulso reformador lo deja más supeditado al poder Ejecutivo. Como partido del gobierno no puede concebirse al margen del mismo: su derrota electoral —por improbable que sea— acarrearía su desintegración. Es cierto que no todo es negro. La claridad en el manejo de los recursos y en su financiamiento romperá una relación viciada con la administración pública. De hecho, puede ser una de las condiciones materiales para que gane mayor autonomía respecto del gobierno de la República.

Sin embargo, mientras el partido no tenga una identidad propia y logre mayor autonomía no habrá resuelto su principal contradicción: la de ser un simple instrumento del poder, pero no un partido en el poder. No resuelve tampoco el problema del centralismo: su articulación y cohesión dependen de su supeditación al Presidente de la República. El hecho de que en estas elecciones pueda obtener un triunfo sin mayores dificultades no significa que tenga resueltos sus problemas. A menos que se "eternice" en el poder por otros 30 o 40 años, lo que no es probable, el tiempo terminará por alcanzarlo. La pregunta entonces será la misma: ¿partido del poder o en el poder?

¿No hay más allá? Desde el punto de vista de la selección de los candidatos, Acción Nacional fue el partido más efectivo y democrático. Pero, además, la dirección nacional fortaleció su posición al derrotar a sus principales oponentes, aglutinados en el Foro Democrático. A contracorriente de los partidos que integraron a deportistas y artistas en sus

listas de candidatos, el PAN abrió un espacio a intelectuales independientes en el afán de mejorar la calidad de la cámara de diputados.

Acción Nacional no enfrenta una crisis de identidad ni de autonomía. El balance de estos tres años le es claramente favorable, sobre todo si se le compara con el PRD, el otro partido de oposición. Sin embargo, a menos que conquiste una segunda gubernatura, su futuro no será fácil. Si el PRD se desploma y el PRI se recupera, el PAN perderá fuerza política. Su protagonismo de julio del 88 a la fecha fue consecuencia de tres factores: 1) el equilibrio en la cámara de diputados; 2) la actitud intransigente y maximalista del PRD, que transformó a Acción Nacional en el único interlocutor racional y responsable del gobierno de la República; 3) contar con la segunda fuerza en la cámara de diputados. Su fuerza electoral se vio multiplicada como fuerza política: con el 17% de la votación nacional y con el 20% de los diputados se convirtió en una de las fuerzas rectoras de la política nacional. Pero si el equilibrio en la cámara de diputados se rompe —aún si el PAN incrementa su fuerza electoral (digamos el 20 o 25%) y su número de diputados— su papel volverá a ser el de una oposición responsable, pero incapaz de ejercer una influencia efectiva en las decisiones del gobierno. Un PRI con el 60% (o más) de la votación podría concertar con algunos partidos satélites las reformas constitucionales. El PAN perdería peso y su vocación de gobierno tendría que desplazarse del plano nacional al local.

Pero en lo local las cosas tampoco son fáciles. Acción Nacional tiene un arraigo fundamentalmente urbano; en muchos estados la población rural funciona como un candado de gobernabilidad a favor del PRI. Allí donde el candado no existe, el Distrito Federal, es donde la resistencia a la dirección nacional del PAN es más fuerte. Así lo muestra la reñida elección entre los precandidatos al senado: ninguno logró la mayoría compuesta que exigen los estatutos. De tal forma que un triunfo panista en el DF no dejaría de tener consecuencias complejas para la correlación de fuerzas en el interior de este partido.

Por otro lado, la política de negociaciones que siguió la dirección nacional ha puesto en crisis a muchos de sus militantes. Después de 50 años de oposición

no es fácil cambiar. La idea de que el PAN debe cogobernar se ha abierto paso con dificultad entre las bases panistas. Si las elecciones del 18 de agosto sitúan a Acción Nacional en su antiguo lugar puede generarse un malestar que debilite al partido y agudice sus pugnas internas; pero ante todo le plantearían un reto colosal: para cogobernar y volver a equilibrar la cámara de diputados deberá multiplicar su fuerza electoral, es decir, pasar de un 17 a un 34 o 45% de la votación. Este es un reto colosal porque, pese a los avances, Acción Nacional —salvo en ciertas regiones— no ha logrado pasar la barrera del 20% de la votación. Para dar este brinco será necesaria mucha audacia; dos requisitos parecen indispensables: actualizar su discurso político en lo que se refiere a la secularización de la sociedad y renovar los liderazgos. No hay que olvidar que la fuerza del PAN en 1988 estuvo vinculada con la personalidad carismática de Clouthier. Situación que se repite en Baja California con el gobernador Ruffo.

¿Hay un más allá para el PAN? ¿Podrá dar el salto? No lo sabemos, pero ciertamente no será fácil. Se puede esperar, eso

sí, que su influencia en ciertos espacios —como las ciudades capitales y otros centros urbanos— crezca y se expanda. Pero eso no significará que haya ganado la batalla para convertirse en un partido con vocación nacional de gobierno.

Más de lo mismo. El PRD optó, en la mayoría de los casos, por elecciones abiertas entre sus militantes para designar a sus candidatos. Fue un buen esfuerzo pero los resultados fueron magros; la participación, como era de esperarse, fue mínima. El procedimiento para la designación de los candidatos plurinominales confirmó lo que sabe todo el mundo: el PRD es una confederación de organizaciones que se disputan internamente el poder. La exclusión de importantes líderes de las listas plurinominales y la inclusión de otros desconocidos fueron consecuencias de la rivalidad y negociación internas.

Por otra parte, la campaña de Muñoz Ledo en Guanajuato dice más que mil palabras. Entre el 18 de agosto y la elección presidencial de 1994 el PRD abrirá un paréntesis. La previsible caída de la votación se "explicará" por un descomunal fraude; la denuncia y la agitación

sustituirán a la actividad política. La propuesta de posponer las elecciones (o la amenaza de no participar) y la denuncia de que se maquina un enorme fraude van en este sentido.

Lamentablemente, como hemos visto, el hundimiento del PRD tendrá consecuencias negativas no sólo para este partido, sino para el pluralismo y el equilibrio de poderes en el conjunto del sistema político.

BEGIN TO BEGIN?

Si los pronósticos electorales del presidente del PRI se consuman, volveremos al predominio del partido oficial. Será una forma atenuada, pero efectiva, de partido hegemónico. Si, por el contrario, la mayoría priista consigue alrededor del 50% de los votos, el sistema político conservará el equilibrio que siguió a las elecciones presidenciales. El segundo escenario es el deseable, pero el primero es el probable. Por desgracia ni la historia, ni las transiciones democráticas se escriben con la tinta indeleble de los buenos deseos. Con todo, lo único que cabe es esperar.

OTRA OPACIDAD SOBRE LÓPEZ VELARDE

GUILLERMO SHERIDAN

AGRADEZCO A GABRIEL ZAID TANTO SUS "Aclaraciones sobre López Velarde" (*Vuelta* 175) como su "Otra aclaración sobre López Velarde" (*Vuelta* 176). Me apena haber cometido una falta de educación editorial al publicar mi breve respuesta al artículo del Dr. Ruy Pérez Tamayo en la misma página y en el mismo número. No tuve la intención de casi arrebatarle la palabra a nadie y pido perdón si es que, como es obvio, se considera que lo intenté. Tampoco me sentí, ni me siento atacado por nadie: estoy interesado, no más. Mi agradecimiento al Dr. Pérez Tamayo por su participación en este asunto es sincero: creo que una lectura médica (y física y química y hasta farmacéutica) de López Velarde arrojaría resultados muy interesantes, y lo que él hizo en "Una lectura médica de 'La flor punitiva'" es ahora un muy apreciable antecedente. Me complace mucho

que a Zaid le guste mi libro y prometo, en caso de que haya una reedición, enmendar la ausencia de un aparato crítico. Voy a comentar ahora sus "Aclaraciones" esperando que lejos de enfadar, interesen a los lectores aficionados a López Velarde.

Tengo la impresión de que las observaciones de Zaid en el número 176 de *Vuelta* contradicen un poco las del 175. Estoy de acuerdo en que "todo está por aclararse", pero estaría aún más de acuerdo en que lo que está por aclararse es casi todo. Varios críticos e investigadores han aportado una cantidad muy respetable, seria e inteligente, de conocimientos lópezvelardeanos. Hay que precisar lo mucho que falta por hacer sin desdeñar lo que ya se hizo. Creo que en lo que toca a la parte biográfica del problema, el quehacer se multiplica, y que, como el mismo Zaid lo pone en práctica

en sus trabajos, hay que investigar, pero sin dejar de especular, conjeturar y aventurar hipótesis con el objeto de que otros interesados las precisen, las aclaren o, desde luego, las refuten. En el jai —alai de Jalisco 71 hay varios pelotaris de valía, y no está de más recordar que la pelota vasca es tan ardua y apasionante que es imposible practicarla a solas.

Zaid y el Dr. Pérez Tamayo están de acuerdo en que la pura neumonía no pudo matar a este hombre "sano física y moralmente", como insistió Alejandro Quijano¹ en su discurso frente a la fosa el día del entierro. Zaid propone una hipótesis interesante: que la depresión propició su muerte, que la suma de agravios que enumera en su primera aclaración hicieron al poeta sentirse "un fracasado, con ganas de morir", que su pobreza, sus ambiciones frustradas y sus sentimientos de culpa "lo asfixiaron con

una bronconeumonía". Desde luego hay tantas bases documentales para creer que la depresión fue circunstancia concurrente como para creer que fue la sífilis, es decir: ninguna. Todos conjeturamos porque, a falta de pruebas documentales, no hay otro remedio (¡Qué envidia de Henri Troyat, que se enfrenta a la agonía y a la muerte de Maupassant con el expediente clínico ante los ojos!). Los argumentos de Zaid me parecen de peso, son interesantes y pertinentes hasta en sus debilidades, pero dudo que pertenezcan exclusivamente a lo que llama "el mundo A" (es decir: "el mundo histórico, médico, corporal donde se da la enfermedad y muerte de López Velarde") y creo que inauguran su propio "mundo B" (es decir: que su propuesta también "organiza su propio mundo"), como debe ser. A su hipótesis se le podría contestar diciendo, por ejemplo, que nadie, ni siquiera un prieta, se deja morir por un adverso cambio de gobierno; que LV estaba acostumbrado a que le fuera mal, a ser pobre, a sentirse culpable, a que le dijeran que no, a que lo dejaran con "las migajas del festín"; que se antoja muy difícil que a un hombre de esa edad lo aniquilen contratiempos, culpas o reveses de cualquier índole; que deseaba viajar a Italia, que estaba aprendiendo a bailar, que sus amigos lo recuerdan de buen humor (incluso de muy buen humor, como Heliodoro Valle, que narra: "¡Cómo reímos jovialmente y comentamos a Góngora la noche última que anduvo en un restorán con flores y risas!";² vamos, hasta Jesús B. González dice que cuando ya estaba en cama, LV "estaba un poco triston y decaído").³ Desde luego, era un buen humor que pudo disfrazar su "pergeño lúgubre" sin refirir con esa angustia que le detectó el joven José Gorostiza y que, de tan vieja, ya tiene rasgos maniaco-depresivos: "ensimismado a veces, a veces cordial y extrovertido... la bonhomía de LV, que la tenía a carretadas, solía irse a pique en un mar de repentina lobreguez hasta alcanzar la profundidad de lo fúnebre y lo macabro..."⁴

En todo caso, es factible contraponer a los argumentos de Zaid a favor de la tesis de la depresión, la reiterada insistencia de López Velarde, en los escritos de los últimos años, sobre la anafrodisia, la impotencia, el miedo a la locura y a la cirugía, que autorizan pensar en otra enfermedad que, desde

luego, podría de hecho fortalecer la tesis de la depresión. Como traté de explicarlo en mi nota al Dr. Pérez Tamayo, yo no sostenía la tesis de que López Velarde tuvo sífilis y que esa enfermedad colaboró a matarlo. "Existe la tesis...", dije en mi carta a Pérez Tamayo y quizá obré mal, puesto que no tengo pruebas documentales. Efectivamente, parece ser que fue en mi libro *Un corazón adicto* donde la palabra fatídica se publicó por primera vez. No obstante, apelo a mi honra para sostener que, cuando decidí tocar el asunto en mi libro, lo hice porque hubo ciertos amigos míos escritores, personas a las que respeto, que comentaron que "corría la especie".

Sí hay quien ha tratado de explicarse a LV desde puntos de vista heterodoxos, por escrito y sin miedo, y aventurando tesis bastante más graves que la que yo insinué. Manuel Torre (a quien tergiversé en protagonista de mi libro) escribió hace cuarenta y siete años un trabajo titulado "Biopsia y raíz de López Velarde"⁵ en el que hace un recorrido sagaz por su obra para proponer un cuadro psicológico de LV. Torre llega a la conclusión de que "la prodigalidad de su virilidad sin trabas engendró en los años de madurez una continencia forzosa, y quizá una decepción biológica que es incuestionable". Su análisis de "El candil" le sugiere que el "anonadamiento" —que no es por decrepitud ni por insulsez— "sólo puede justificarse por una causa quirúrgica o traumática". Torre se detiene ahí, pero es fácil intuir a qué clase de cirugía se refiere. (Una lectura con diccionario de "El candil", por cierto, produce información curiosa: el *Diccionario del erotismo* de Cela aclara, en la entrada *rameras*, a qué se refería LV cuando dice que su nombre de pila "es una ardiente cábala"; el Casares explica que decrepito significa "amenajado de potencia" y que insulso significa "falto de viveza", etc.)

Vale la pena recordar a algunos comentaristas que se han aproximado, con inteligencia pero con pudor, al problema de la sexualidad lópezvelardeana. Villaurrutia⁶ no escatima habilidad para decir sin decir; otros sí dicen, como Sergio Fernández, que inicia una lectura sexual de "Ánima adoratriz" pero no la completa;⁷ Martha Canfield hace una lectura lacaniana y llega a proponer que el erotismo de LV se reduce al sexo y el

sexo a la genitalia;⁸ el médico Nandino, en su poema "Para el espíritu del poeta mexicano RLV" dice que comprende "el peso del dolor en tus entrañas, / comprendo los tatuajes que las nubes / olvidan en tu cielo subcutáneo...";⁹ Carmen de la Fuente declara que su muerte "según sus amigos íntimos, tuvo caracteres suicidas... LV había dejado avanzar la enfermedad y nada pudo hacerse..."; enfermedad que no pudo ser la neumonía (que no pide permiso) y agregando que había una culpa "grave, porque deliberado ha sido su encuentro con la concupiscencia... la certidumbre de su delito lo lleva a exclamar que siente entre sus brazos latir un hijo ciego";¹⁰ Fernández Ledesma se refiere a lo del "cuchillo de cirujano" diciendo que su poesía estaba hecha de "los accidentes de su ser y de su vida. Con esos accidentes, sublimados hasta la tortura, escribió esos renglones... Emoción hermética para los que no atinen a dilucidar la esfinge";¹¹ Gerardo Deniz discurre elegantemente en sus "Curiosidades velardeanas"¹² sobre el "Mal" de la decrepitud y la impotencia sexual pero también regatea información (sería interesante que explicara lo de las "impedimentas"); Rivas Sáenz cree que el corazón de LV "ha descendido a sus vísceras y se expone a una mezcla de todas las afecciones humanas".¹³

Desde luego (casi) todo está por aclararse, pero uno tiene la impresión de que si la palabra fatídica no aparece nunca, su eco resuena por su silencio. Se puede desde luego proponer que, una vez más, se trata de la gonorreya. Pero hay datos que me parecen dignos de ser tomados en cuenta para la discusión. Una de las razones por las que calculé que se podía mencionar lo de la sífilis radica en una información pertinente aportada por el doctor Bernardo Gastélum, quien fue amigo de los Contemporáneos y que fue jefe de Salubridad y fue tan salubre que vivió hasta los cien años. Dice Gastélum, en un estudio publicado en 1926, que el 50% de la población sexualmente activa del Distrito Federal tiene sífilis, que de las 20 000 prostitutas que hay en la ciudad, 18 000 la padecen y que el 30% de la población entre los 15 y los 30 años está infectada.¹⁴ Si LV dice que ha besado mil bocas, que hubieran pertenecido a la mitad de las no infectadas hubiera sido portentoso. Además hay que tener en cuenta que el

número de bocas besadas, en el caso de LV, no es hiperbólico ni retórico.¹⁵ Hay que recordar que estamos hablando de los años en que ya se hablaba de la *sifilización occidental*. Sólo en la ciudad de México, en un trimestre de 1926, se reportan dos mil casos de sífilis nuevos y se registran doscientas muertes.¹⁶ La situación obliga a la Academia Nacional de Medicina a organizar varios encuentros de especialistas a partir de 1918 (y en los que, por cierto, suele participar el Dr. Mario Torroella).¹⁷ Uno puede pensar, en la postpenicilina, que las cifras son exageradas, pero eso se atenúa cuando se revisa el estado de la epidemia en todo el mundo. Alain Corbin cree que, sólo en París, en esos años, hay 125 000 mujeres sífilíticas, el 20% de las cuales son "esposas honestas", y A. Duclaux, director del Instituto Pasteur, afirma en 1902 que hay un millón de sífilíticos en Francia (y dos millones de blenorragicos). La epidemia adquiere tales dimensiones, que en 1913 se convierte en un problema geopolítico: los norteamericanos proponen que "la nación que primero consiga hacer retroceder la enfermedad, habrá adquirido una superioridad considerable sobre sus adversarios."¹⁸ La sífilofobia se tradujo entonces, según Aries y Duby, en nuevas formas de vida, de organización familiar y de comportamientos jurídicos y pedagógicos que modificaron a fondo las costumbres. Ellos mismos, en el tomo cuarto de su obra,¹⁹ explican el desarrollo de unas "mitologías de la herencia" a partir de la segunda mitad del XIX, que médicos y novelistas (Zola) propagan para fortalecer "el banco genético" a fuerza de atacar las sexualidades periféricas, origen de degeneraciones raciales que sustituyen "la buena sangre" con la *sangre averiada* de la sífilis, a la que se le achaca popularmente toda anomalía física y casi toda la mental.²⁰ Por último, es muy interesante el análisis sobre cómo la palabra fatal y, claro, el padecimiento, se escamotea y disimula en un código elaboradísimo de eufemismos (el "fracaso", la "avería", "el paño de la Verónica"²¹ que el Dr. Bergeret combate como un factor que agravaba el problema epidemiológico.²² El horror de LV ante la secuencia matrimonio - fertilidad - paternidad - herencia ("Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros", dice en "Meditación en la Alameda"), que debe es-

tudiarse a la luz de la cultura sífilofóbica de la época, adquiere entonces una relevancia que modifica las consabidas especulaciones de índole metafísica (lo que molesta a Zaid, y a mí también) para adquirir un carácter muy determinado por la historia de la mentalidad finisecular que me parece más rico en posibilidades que la explicación económica que Zaid insinúa.²³

Pero sigue en pie el asunto central que ha dado origen a esta discusión. Si hasta ahora nada prueba que López Velarde tuviera sífilis, hay un dato que me condujo, de haber recogido el rumor ambiente en mi libro, a postularlo ahora *casí* como una certeza. Para desarrollarlo conviene tener a la vista el poema "Ánima adoratriz", de *Zozobra*.

Se trata de un poema sumamente hermoso que es, además, quizá el más hermético de ese libro de este autor íntimo, misterioso y secreto. Creo que Sergio Fernández²⁴ tiene razón cuando propone que se trata de un poema genital ("el barómetro lúbrico, que en su enagua violenta", etc.), cuya novena estrofa contiene una imagen que es la que me parece importante a la luz de esta discusión:

Espiritual al prójimo, mi corazón se inmolaba para hacer un empréstito sin usuras aciagas a la clorosis virgen y azul de los Gonzagas y a la cárdena quiebra del Marqués de Priola.

En una peculiar urdimbre de martirologio y contabilidad, el corazón se sacrifica en aras de un préstamo no venal para las dos vertientes hacia las que su espíritu siente adicción: la cantidad azul de la familia Gonzaga y la sangre quebrada del Marqués de Priola son una articulación más de la dualidad funesta característica. Pero contiene un ingrediente mórbido tan eruditamente buscado que, hasta donde sé, no se había comprendido.

El Marqués Jean de Priola (un nuevo don Juan) es el protagonista de lo que los Goncourt llamaban un "drama parisino", *Le Marquis de Priola*, escrito por Henri Leon Lavedan en 1901 y estrenado por la Comedia Francesa el 7 de febrero de 1902. Una semana después de su estreno, el 15 de febrero de 1902, el drama fue publicado por *L'Illustration* en forma de suplemento.²⁵ ¿Lo leyó entonces López Velarde? Otra posibilidad es que la haya visto representada en México, donde la Compañía Dramática Ita-

liana Ruggeri - Borelli, la representó por lo menos dos veces, en el Teatro Arbeau, el jueves trece de enero y el sábado 19 de febrero de 1910.²⁶

El dramón de Lavedan, carente de interés literario hoy en día, tuvo éxito porque, de manera simultánea, rompía el pacto de silencio sobre la sífilis y atizaba la sífilofobia ambiental a la que me referí antes. El Marqués de Priola es un seductor que educa a su protegido (que más tarde, claro, resulta ser su hijo) en estos términos: "Engaña a las mujeres, engánalas siempre, por nada, por gusto, por la elegancia y el orgullo de engañarlas." Cuando el protegido, que es médico, trata de indagar por qué su amigo es así, éste contesta: "No lo sé. Me viene de lejos. Todos los crímenes, las ruinas, las orgías, los dramas voluptuosos y sangrientos del pasado se han acumulado sobre los Priola." El marqués evoca entonces su genealogía, un catálogo de burladores que culmina con su padre, suicida a los 38 años por culpa "de su fracaso". El marqués en quiebra es un desfalcador del "banco genético". Suceden una serie de aventuras de alca-bra más o menos vehementes hasta que el protegido, que acaba de descubrir que el marqués desbarató a su familia, se enfrenta a él y se cobra venganza anunciándole su castigo:

PRIOLA: ¿Estoy enfermo?

PIERRE: Perdido...

PRIOLA: ¿Qué es lo que tengo?

PIERRE: Sus excesos lo han envenenado. ¡La sangre de los Priola! Esa sangre de la que tanto presume acarrea todas las inmundicias de generaciones... ¡Es usted víctima del mal que no perdona!

El marqués pierde la conciencia. Pierre y el médico de cabecera del marqués lo revisan. El médico diagnóstica: "Ataxia aguda. Antes de seis meses quedará ciego e impotente. Después, la locura. Y así podrá durar veinte años." Telón.

El mal de los Priola se caracteriza velozmente, y con una sintomatología que todo espectador de la época podía reconocer, como una neurosífilis en sus etapas avanzadas.²⁷ López Velarde mira la representación, o la lee, y se impresiona a tal punto que nueve años más tarde — si es que su contacto con la pieza data de 1910 o 1911 — la utiliza para cifrar, en el centro de un poema fundamental, una situación definitivamente trascendental para él.

Regresemos al poema. El corazón del

poeta, pues, se inmola, dentro del sistema de dualidades funestas, hacia dos apellidos contradictorios que simbolizan los extremos de la sexualidad: la clorosis y la sífilis. La clorosis con la que López Velarde caracteriza a la familia de San Luis es otra "enfermedad" de época: en la idea de que las enfermedades femeninas tenían su origen en el sexo, se llamaba clorosis a una "morbosidad polimorfa", a una "demencia puberal", que atacaba a las mujeres que, rigurosamente vírgenes, empalidecían hasta el verdor (cfr. "La doncella verde") y languidecían hasta el "angelismo", para poblar decenas de novelas y poemas (como el ciclo de Fuensanta), hasta que llegaba la única curación posible según la idea de la época: el miembro masculino.²⁸

A la "clorosis virgen y azul", forma extrema de pureza sexual que roza el sadismo,²⁹ que configura parte del ámbito de lo deseado, habitual de López Velarde, se contraponen —y en otro plano, se complementa— la realidad de una "cárdena quiebra" que no puede leerse más que como la "avería" de la sangre, *el fracaso*, no mercantil sino fisiológico, de la sífilis. Entre la helada virginidad impoluta que conduce a la demencia y los excesos sexuales que, por la ruta de la sífilis, la precipitan, se cierra el círculo del poema y del interdicto sexual. El conflicto entre la sangre demacrada del ángel y la sangre pútrida del enfermo se confunde en el sinfín de la demencia, cuya amenaza recorre la conciencia y la escritura de nuestro poeta. Podría suponerse, claro, que la alusión se limita a la necesidad de representar ante sí mismo, de modo dramático y elocuente, una caracterización de atributos morales en los apellidos de sus figurantes. Pero el hecho de que el "empréstito" sea al portador y esté girado no al marqués, sino a su sangre enferma, modifica la interpretación: el espíritu anhela la clorosis, pero la sangre padece la sífilis y ambas son demenciales. El hecho de que la estrofa en cuestión aparezca inmediatamente después del enigmático terceto sobre el desdén a recoger la sangre o a lavarla siquiera, también tiene su peso.

"Nadie quería confesarlo, pero la muerte de Ramón fue una tragedia pavorosa. Ahora puedo decirlo: la muerte no fue para él un accidente natural de la vida, sino el golpe repentino e inexplicable que, de vez en vez, tiente la resignación de los hombres", dice Gorostiza.³⁰ No

se como haya que interpretar este testimonio, pero lo que sí es es que no podrá lograrse ateniéndonos a lo que Pedro de Alba y sus similares nos permiten ver desde su comprensible pudor.

Mi intención ha sido compartir con otros aficionados a López Velarde, a incitación de Zaid, algunas propuestas en la confianza de que serán recogidas y criticadas. Creo que sería importante regresar a López Velarde e incluir entre las ópticas para su estudio una lente atenta a su sorprendente y complejo empleo de la sexualidad como recurso poético. Le decía José Emilio Pacheco³¹ al fantasma de López Velarde hace tres años: "Queremos entrar a saco en tus papeles privados, revisar tus sábanas, descubrir tus huellas genitales... has caído en manos de la policía judicial literaria (...) Llamamos investigación a lo que si estuvieras vivo repudiarías como chisme, libelo, asalto inadmisibles a tu intimidad...". Estas líneas me conmueven y me apenan. No sabríamos cómo mirarlo de frente, pero necesitamos leer su poesía. La gravedad de esa pena se atenúa, relativamente, en el hecho de que hay una razón para fungir de judicial, la que el mismo Pacheco aporta y a la que todos nos ceñimos: *tú tienes la culpa por haber escrito esos libros maravillosos*.

NOTAS

¹ "Ramón López Velarde", *México moderno*, 1112, 1 de noviembre de 1921.

² "Carta a Tablada", en *Excelsior*, 4 de febrero de 1989, p. 9b.

³ "Cómo murió López Velarde", *El Sol de México*, 19 de junio de 1971, p. 1.

⁴ "Perfil humano y esencias literarias de López Velarde", *Prosa*, Universidad de Guanajuato, pp. 219 y ss.

⁵ *El Nacional*, 30 de julio de 1944, pp. 3/5. Pido excusas por haber puesto mal este dato en la "Bibliohemerografía" de mi libro *Un corazón adicto*, F.C.E., México, 1989.

⁶ En "Ramón López Velarde", *Obras*, p. 642 y ss.

⁷ "Ramón López Velarde", en *Homenajes*, SEPsetentas 36, México, 1972.

⁸ Según Pacheco, *Proceso* 345, 13 de junio de 1983.

⁹ *Revista de la UNAM* 451, agosto de 1988.

¹⁰ "Ramón López Velarde. Su mundo intelectual y afectivo", FEM, México, 1971.

¹¹ "Ramón López Velarde", *México moderno*, 11, noviembre de 1921.

¹² *La gaceta del F.C.E.*, 176, agosto de 1985.

¹³ *La redondez de la creación*, JUS, México, 1951, p. 33.

¹⁴ Según Margarita García Flores, "Sexo y taquilla", *Aproximaciones y reintegros*, Textos de humanidades 33, UNAM, 1982, p. 46.

¹⁵ Varios testimoniantes hacen constar el fervor putanesco de LV, del que el poeta no se avergonzaba, por ejemplo Bernardo Ortiz de Montellano en "Sombra y luz de RLV", *Papel de poesía* 35, junio de 1946, Saltillo. El poeta mismo hace referencias frecuentes a esta actividad, por ejemplo, en "Plateros".

¹⁶ *Boletín del Departamento de Salubridad Pública*, 1, 1926, p. 298 y ss.

¹⁷ *Gaceta médica de México*, LXI, 6, México, p. 356.

¹⁸ Todos estos datos vienen, se amplían y se comentan en "El cuerpo y el enigma sexual", en *Historia de la vida privada*, V, P. Arias y G. Duby, editores, Taurus, Madrid, 1989, pp. 381 y ss.

¹⁹ "La familia triunfante", pp. 121 y ss.

²⁰ "A partir de 1880 las enfermedades genitales se vuelven obsesiones. El dogma ascendente de la heredosifilis mantiene la idea de la imposibilidad de la curación; y graba en el espíritu del enfermo la imagen de una descendencia de engendros, destinados a una muerte precoz. Occidente sufre la tentación del eugenismo." Duby y Arias, *op.cit.*, IV, p. 518.

²¹ Esta última una metáfora elocuente que, supongo, se refuerza por la asociación fonética con la *verole*, el nombre popular de la enfermedad en Francia.

²² Por cierto que este Dr. Bergeret es al que se refiere López Velarde en "Semana Mayor" (*Obras*, p. 255), que no al seudónimo de Anatole France como lo señala el índice onomástico. Bergeret era el principal propugnador de las campañas profilácticas que suponían como primer paso contra la epidemia de sífilis el control de la prostitución. El gobierno del Distrito Federal, en su campaña de 1916, a la que alude López Velarde en ese texto, puso en práctica sus recomendaciones.

²³ Me parece débil la idea de que alguien que deseaba casarse entonces no lo hiciera por razones de dinero. Aprovecho, ya en este terreno, para oponer a la idea de Zaid sobre el hecho de que LV viva "arrimado" contra su voluntad a la casa de Jalisco 71, la circunstancia de que funciona como uno de los sostenes de la familia; de que hay hermanos muy pequeños; de que, como primogénito que era y después de la turbulenta relación con el padre (que incluía el mandato de velar por la familia) no podía separarse de ella, recién emigrada y sola. Sin embargo, hay un dato que permite suponer que ensayo vivir solo un tiempo. Julio Sesto, en un libro pobre pero curioso, titulado *La bobemia de la muerte* (Tricolor, México, 1929, p. 300), recuerda que López Velarde vivía "en una

casita con un torreón circular que hay en la avenida Juárez 58, cerca de Chapultepec, y con vista al cementerio de Dolores."

²⁴ *Op. cit.*

²⁵ Manejo un lujoso ejemplar ilustrado que guarda la Biblioteca Nacional, UNAM.

²⁶ Según don Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México, 1538 - 1911*, V, VIII, pp. 3227 - 3234, Porrúa, México, 1961. Jesús Romero Flores dice que López Velarde estuvo en la Convención Antirreeleccionista en el Tívoli del Elíseo la tercera semana de abril de 1910, en un dato que no he logrado comprobar. Sabemos que el 19 de junio de 1911 también vino a México, con propósito todavía ignorado (véase mi libro *Ramón López Velarde. Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905 - 1912)*, México, F.C.E., 1991, p. 147). Olavarría indica que la Compañía Italiana haya viajado a la provincia, pero no es imposible. Se me antoja difícil, por el escabroso tema, que una compañía nacional la haya montado en esas fechas. Por desgracia, el libro de Olavarría ya no cubre el mes de junio de 1911. En cualquier caso, es un hecho que López Velarde viajó a la Ciudad de México con mayor frecuencia de la que nos imaginábamos, antes de 1912, y pudo ver una representación.

²⁷ Los síntomas concuerdan con la descripción que hace de la "neurosifilis" el Dr. Ángel Brioso Vasconcelos —oaxaqueño, sí—, sifilógrafo de la Academia Nacional de Medicina, en su artículo del mismo nombre en la *Gaceta médica de México*,

1, 4, enero de 1920, pp. 15 - 18

²⁸ Sobre la clorosis y su relación con la imaginación literaria finisecular, véase Jean Starobinski: "Sur la chlorose", *Romantisme*, 31, *Sangs*, París, 1981.

²⁹ "Demacrada la Pureza o extingue la Lujuria, él encontraba en los repliegues de su compunción, donde había diluido átomos de sadismo, la generosa munificencia", dice, aunque no explique la naturaleza de esa compunción, refiriéndose a la misma cuarteta, Fernández Ledesma. *Op. cit.*

³⁰ "Ramón López Velarde y su obra", en *La voz nueva*, 1927.

³¹ "La prisionera del Valle de México", *Proceso* 606, 13 de junio de 1988, pp. 50 - 52. En este hermoso trabajo, por cierto, se aclaran algunas de las dudas de Zaid sobre Margarita Quijano.

CARTA DE MADRID

QUANDO FAZEN LAS CALORES

BLAS MATAMORO

CORTÁZAR, APRÈS - COUP

Homenaje a Julio Cortázar en la Biblioteca Nacional y la Real Academia de la Lengua. La colección Archivos, auspiciada por la Unesco y coordinada por Amós Segala, lanza una edición de *Rayuela*, a cargo de dos cortazarianos devotos y pacientes: Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Cortázar, informal y chacotón, aparece duramente encuadrado, arropado de estudios sesudos, presentado desde el estrado púrpura.

La ocasión es buena para revisar tópicos que los glosadores y enseñantes se pasan a través de los años, a libro cerrado. Lo gratuito, lo lúdico, lo humorístico de Cortázar. Lo abierto de su textualidad, sus apelaciones al lector activo, "macho", que penetra las rendijas de la escritura. Lo femenino de todo libro, que ha de ser abierto para ser leído, inundado de signos, fecundado por el disparo seminal del lector.

En rigor, *Rayuela* es un libro con escasas rendijas. Si su aspecto es fragmentario, su insistencia reiterativa llena los huecos. El discurso de la historia contada o casi contada, está constantemente apoyado por explicaciones didácticas, magistrales, doctrinarias, acerca de qué y cómo hay que leer allí. El lector está,

todo el tiempo, supervisado por Morelli, que parece haber supervisado a Cortázar, alguna vez.

Jugar es inventar una regla del juego, pero el juego cortazariano está muy determinado por reglas muy claras, de una elegante y persuasiva rigidez. La gratuidad de su fantasía tiene que ver con otra cosa, con la gracia del humorista, que se ríe de lo más trágico y con la pérdida Gracia de los dioses muertos. *Rayuela* es una enésima alegoría de la muerte de Dios en un mundo secularizado por la razón, lo que Cortázar llama "mundo cartesiano". Muerto Dios, el camino de perfección que lleva del Infierno al Cielo, según el esquema de la rayuela, queda reducido a un juego de niños, a una inocua parodia de desarrollo del destino y el carácter, del adentro y el afuera del héroe que se va educando mientras nosotros, los lectores, vamos internándonos en su aventura, y educándonos con él.

El mundo sin Dios se queda sin ombligo y sin eje, sin Omphalos y sin Igdrasil. Sin falo, diría un psicoanalista. El héroe de Cortázar no puede tener hijos y el hijo de su amante, la Maga, muere asfixiado durante una conversación erudita del Club de la Serpiente, símbolo del saber profano y parodia del *axis mundi*: por la Serpiente perdimos la

inocencia y, en lugar de ser un eje rígido, es una sinuosa caricatura axial.

Por eso, Oliveira, tal vez, busca siempre relaciones en triángulo, donde él queda en situación de hijo. El otro varón es el maestro, el que hace de padre. Pero como Dios ha muerto, su autoridad carece de última legalidad. Si Dios ha muerto, no hay capitanes de artillería, diríamos, recordando a Dostoiévski.

Cortázar es, sigue siendo, un sujeto decisivamente religioso. Esto puede rastrearse en su historia personal: católico y falangista en su juventud, la de "Julio Denis", la de su libro de sonetos (esto lo ha investigado Ernesto Goldar en su trabajo sobre los argentinos y la guerra civil española), transitó luego a un escepticismo estetizante, calcado sobre la religión del arte de los simbolistas, que habíamos recibido, en nuestra lengua, gracias a la obra de Rubén Darío. Cortázar pasó por la Escuela Normal de Profesores, en Buenos Aires, donde enseñaban dos buenos conocedores del simbolismo francés: Arturo Marasso y Leónidas de Vedia.

Por fin, la revolución ocupa el lugar del arte, que había sustituido a la religión. El líder revolucionario es Cristo Pantocrátor y la guerrilla instaura un nuevo orden, inspirado en un cuarteto

de Mozart. A la vuelta de los años, la historia reúne, en torno a la revolución sandinista, a otros antiguos católicos falangistas, reciclados por la ideología de la liberación y del tercermundismo.

Pero las relaciones de Cortázar con la historia fueron siempre conflictivas. Lo político, que tenía en él un fundamento religioso desplazado, conservaba la lejanía tabú de lo intocable. Argelia, Cuba y Nicaragua le interesaron porque estaban lejos de París. La política francesa no le interesó nada ni, cuando vivía en la Argentina, la política argentina. Las manifestaciones peronistas no le dejaban escuchar a Mozart. Luego, en La Habana, gozó con las multitudes convocadas por su Pantocrátor del Caribe. Y, por fin, se volvía a París, a la distancia que exigen los dioses. Como cuando, en su juventud, militaba en el Socorro Falangista Internacional.

Infrecuente, sorprendente, reveladora, la revolución se parece a la sobre realidad de los surrealistas y a lo siniestro freudiano, por donde habla la intermitencia del inconsciente. Cortázar pasó de los simbolistas franceses a los románticos ingleses y a los surrealistas. Le fascinaban los aledaños del surrealismo, los autores que lo anunciaban (Jarry), que se le parecían (Cendrars) o eran sus resultados tardíos (Roussel, Michaux). Cerrando el ciclo, el psicoanálisis y su lógica de los sueños se toca con el surrealismo y la herencia romántica.

También convendría repasar el carácter rupturista de *Rayuela*. La metanovela, el texto que se desmonta al narrarse, son una tradición española barroca, olvidada por el mundo hispánico y ganada por los ingleses y los franceses, por Lawrence Sterne y Denis Diderot. Me refiero al *Quijote*, naturalmente. Pero, sin ir tan lejos, he allí las "falsas novelas" de Ramón Gómez de la Serna, los desmontajes de Macedonio Fernández y, sobre todo, el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, obra insoslayable en la narrativa de vanguardia en castellano. Ni Cortázar, ni el Fernando del Paso de *Palinuro de México* o el Lezama Lima de *Paradiso*, son legibles sin Marechal. Curiosamente, Marechal era un católico amante de las formas clásicas, el soneto, el versículo, el romance. Algo así como James Joyce. Y también, antiguo alumno de la Escuela Normal.

Me revolviéron la memoria estos actos de academización cortazariana. Yo

también fui normalista, a mediados de los cincuenta. Cuando Cortázar estaba en París y nadie lo leía aún, lo mismo que a Marechal, oscurecido por su militancia peronista. La Normal es un fenómeno muy característico de Buenos Aires: un palacio con peristilos y entablamentos que recuerdan el Renacimiento italiano, montado en pleno barrio de Miserere, luego llamado del Once, allá por 1874, cuando era un suburbio fangoso y soñoliento. Allí aprendí a sentirme lejos, a sentir que estaba lejos de algo que simbolizaban aquellos órdenes jónicos y aquellos patios paladianos. Allí leí a Racine, a Molière, a Corneille, en unas ediciones que había mandado comprar Sarmiento, siendo ministro de educación de la entonces independiente Buenos Aires. Los habrán leído Marechal y Cortázar. Sus impalpables miradas estaban en aquellas páginas. Ahora, ellos son clásicos encuadrados y glosados como los cadenciosos maestros del barroco francés. Estábamos, sin saberlo, aprendiendo lejanías, exilios.

POUR RAVEL

De Ravel se cuenta que, estando de visita en la ciudad marroquí de Fez, y observando una de las construcciones típicas del lugar, exclamó: "El día en que yo escriba una música árabe, será mucho más árabe que esto". De hecho, poco antes de morir, proyectaba un ballet con tema de *Las Mil y una noches* que estrenaría la ya veterana Ida Rubinstein. No dudamos de que habría resultado más árabe que toda Fez y que el maestro habría vuelto a Marruecos para comprobarlo.

Los ejemplos pueden aumentarse. Abundan las páginas ravelianas de inspiración española, una *Habanera*, una *Tzigane*, una *Rapsodia española* para orquesta, un vodevil levemente verdo titulado *La bora española*, en que la mujer de un relojero toledano considera cercano al Guadalquivir y se ve como compatriota de Doña Sol (un personaje de Victor Hugo). Hasta hay textos gallegos y castellanos en sus *Canciones populares*. Por no invocar su consabido *Bolero*, que abrumaría su memoria con una fama tal vez injusta, si se tiene en cuenta la variedad y el seguro nivel de su obra considerada como un conjunto.

Y más: hay unas canciones malgaches, griegas, hebreas debidas a Ravel, que se despiden de la historia de la música en

unas líricas de Don Quijote a Dulcinea, con letra francesa y que debió cantar (y no cantó) el bajo ruso Feodor Chaliapin en una atrabiliaria versión centroeuropea de la novela cervantina, debida al alemán Pabst.

Todo esto viene a cuento, solamente, del hecho de Fez: Ravel nunca estuvo en Grecia, ni en Palestina, ni en Madagascar, y conoció España ya cincuentón, cuando había escrito casi toda su obra "española". La inspiración para sus bolears no le vino, desde luego, de Mallorca.

Cabría pensar, pues, que, en rigor, no reconoció a España en sus viajes, sino que viajó al país de su música: en un hotel bilbaíno oyó, a lo lejos, una voz que entonces era una malagueña.

Por contra, su época y los lugares que frecuentó apenas lo nutrieron de materiales para su música. A menudo, sus obras evocan la Francia del clasicismo, el siglo XVIII y sus danzas cortesanas, sobre todo. Como los hermanos Goncourt, mientras proyectaban sus novelas con sirvientas y acróbatas de circo, suspiraban por el perdido orden aristocrático en un siglo de buenos (o malos) negocios y de verdades estadísticas.

¿Cómo era el Asia de los señores de la guerra chinos, del Mahatma Gandhi y de los caballeros de industria japonesa, ese continente perverso y refinado que Ravel inventó en sus canciones sobre versos de Tristan Klingsor? ¿Qué decía Ravel cuando decía China, España, Madagascar? ¿Qué dice el arte cuando dice algo?

Una de las eficaces ravelianas —y tiene tantas que pueden evaluar los que saben de música— consiste, precisamente, en mostrar, a cada paso, cómo el arte pertenece al orden de lo imaginario y no al orden de la experiencia. Ya lo había insinuado su maestro Debussy (con el cual las relaciones, de puro íntimas, como corresponde, no fueron siempre óptimas), rápidamente catalogado como "impresionista": los títulos de sus preludios para piano, a menudo enigmáticos, están puestos al final de cada pieza. La impresión no es la del mundo sobre el artista, sino la de la obra sobre el artista. Lo dicho se le impone y el compositor ordena esta imposición y la revela en la forma corregida. Así es posible escuchar lo que dice el viento del Oeste o ver a una niña con cabellos de lino.

Imagino a Ravel sentado a su piano (convenientemente desafinado, según

explicaba Manuel de Falla, para obtener mejores sugerencias armónicas), escuchando a ese otro sin rostro y sin nombre, pero con voz (y voto) que le dictaba su música y le describía países lejanos: una remota isla al Sur del África, o la inmediata España, disponible a pocas horas de tren. Y Ravel, obediente, tomando nota.

Hacia el final de su vida, una enfermedad paciente e implacable lo fue dejando sin memoria y permitió que se desahiera con lentitud y prolijidad de un mundo que había contribuido a mejorar armoniosamente. Todo se le volvía silencioso y ajeno. En 1935, recorriendo Sevilla con Ernesto Halffter y Joaquín Romero Murube, entre otros, se lo veía caer en mutismos y ausencias que permitían preguntarse: ¿Dónde está Ravel, en qué España vaga el autor del *Bolero*? Adolfo Salazar recordaría luego, en su exilio

porteño, que una noche lo había llevado a una representación de *La zapatera prodigiosa* y que, en medio del espectáculo, entre su deterioro mental y la dificultad para entender el español, le tiraba de la manga y le pedía ir a ver *la petite église près de la gare*. Se trataba de San Antonio de la Florida, con el monje paduano levitando sobre un alto cielo de Madrid, almenado de majas y chisperos. De pronto, la lejana España se tornaba ramalazo goyesco en su mente penumbrosa, ciertamente, a la manera como debieron darse las inspiraciones españolas en sus años de plenitud.

Por esos días se lo sorprendió escuchando una página suya (¿suya?) *La Valse*. "¿Qué música es? ¿De quién es? ¿Es de Ravel?" se preguntaba. Y hoy podemos preguntarnos quién se preguntaba por Ravel en el lugar de Ravel.

La enfermedad le estaba jugando una mala pasada, si observamos las cosas desde la perspectiva del Registro de la Propiedad Intelectual. A los cincuenta años de su muerte, sus obras ingresaron en el dominio público y todos somos Ravel cada vez que las oímos.

Acaso, la enfermedad, la clara cercanía de la muerte estaban perfeccionando lo que es, sin duda, la mayor hazaña de un artista: verse a sí mismo como otro en lo que llamamos "una obra propia". Apropiarse de lo ajeno luego de enajenarse en ello.

Sí, el arte es como Ravel nos ha enseñado a entenderlo: no del orden de la experiencia, sino del orden de las ausencias, como éstas que lo aquejaban en la Andalucía de sus meses últimos. Un imaginario que se vuelve experiencia de los otros, a lo largo de los años. O los siglos.

TEDIO, FATIGA Y CÍA.

JEAN - CLAUDE MASSON

TODOS RECUERDAN LA FRASECITA DE RIMBAUD, escrita no al margen sino en el corazón mismo de su experiencia de vidente: "Me aburro inefablemente". Inestimable tedio, valioso como la sombra que el árbol cava día tras día. Estoy hablando del tedio tan temido por las figuras del siglo, del tedio que mina las certidumbres, las verdades —las grandes resisten menos que las pequeñas— y que marca nuestras vidas con sello de hierro. El tedio sagrado donde el ser vuelve a centrarse, antes de cortar amarras. Sin él, no hay viaje interior que valga: no tiene ni pies ni cabeza. Es la otra cara del fervor creativo: Baudelaire no hubiera escrito "Armonía de la tarde" o "El balcón" sin la obsesión de la "bandera negra". Subyugado por la amplitud, por la majestad del tema, Eugenio D'Ors compuso una *Oceanografía del tedio*. El Alegre Saber de Nietzsche nace del Leteo (el *olvido* primordial) y, mal que le pese a su *fan club*, el periodista norteamericano Walt Whitman (West Hills, 1819 - Camden, 1892) debía tener una capacidad de tedio pasmosa.

El tedio es una obscenidad. Frente a la mirada del mundo, es el opuesto exacto

del dinamismo, del bienestar, de la felicidad vistosa; total, es la señal de un *fracaso*: abórdese el tema en tal ocasión mundana, en tal velada sosa, y se tendrá la agradable sorpresa de no volver a ser invitado jamás. De ser rehuido como la peste. El tedio tiene la dignidad del tabú, de lo no dicho. En efecto, soslayaba Aristóteles, "Lo que... en lo que eso es, según su contenido esencial, se pierde de alguna cosa, no puede soportarlo, debe de rechazar esa cosa como algo enunciado, prohibírsela al enunciado". El tedio se mofa del culto de Mammon, del éxito y de las apariencias: por lo tanto es innombrable. El tedio fundamental, fundador, es tan indecente como la enfermedad o la muerte.

El tedio era uno de los temas privilegiados de Alberto Moravia, quien le dedicó una de sus mejores novelas: *La noia*. Si el héroe de este libro, el pintor Dino, se aburre, y esto desde su infancia, es por una profunda inadecuación a lo real, a lo que los demás llaman así. Mejor aún: Dino no logra establecer una relación sólida entre él y su propia imagen. De ahí su indecisión crónica. Lejos de estigmatizar este penoso sentimiento,

el escritor italiano ve en él el paso obligado, a la condición indispensable para un verdadero diálogo entre el hombre y la realidad. El ser que no duda para empezar de su propia consistencia, nunca podrá reconocer plenamente la existencia y la autonomía del otro, así como del mundo natural. Por eso los tiranos nunca se aburren: no dudan de nada.

Si el tedio se deja al margen en nuestra civilización del espectáculo, a veces se deja escuchar una palabra —o más bien, se insinúa, se arriesga tímidamente en la conversación, en el coro de la Hazaña informática y de la Salud de los medios de comunicación masiva: la fatiga. Peter Handke acaba de elogiarla en un librito (forzosamente) muy pequeño. Su *Ensayo sobre la fatiga* tiene un éxito completo en el Hexágono: unos cuantos miles de lectores que lo pidieron —discretamente, como a escondidas— en su librería redimieron a los veinte millones de televidentes que ayer todavía aclamaban, abucheaban, santificaban, vilipendaban, a veintidós diablillos que peleaban por la misma pelota sobre un falso césped en Italia del sur.

Del mismo modo que el Soberano

Tedio no se confunde con el miserable acceso de morriña, la Santa Fatiga no tiene parentesco alguno con el agotamiento por exceso de actividad o el embrutecimiento del trabajo en cadena. Ni con la terrible, la mórbida melancolía, en que la sangre se vuelve completamente negra, pesada, y amenaza con petrificarse, en que el mundo es ya sólo una mancha en la pared. No, es la fatiga más allá de la esperanza y la desesperanza, esa que reúne al ser, que ni amenaza ni se siente amenazado, la fatiga que rejuvenece: "Todo se vuelve asombroso en esa calma de la fatiga —¿qué asombroso es ese montón de papeles que ese hombre asombrosamente apacible lleva bajo el brazo por la calle Cervantes, asombrosamente tranquila!". La fatiga transfigura lo real: "Asombrarse es superar aquello que es natural" (Heidegger). Y Peter Handke, al pasear su fatiga por las calles de Linares, observa que actúa como un imán muy sutil, no sobre los agitados de toda clase —ejecutivos dinámicos y otros "decididores"— sino sobre las mujeres, los niños, los ancianos, los animales. Como a Orfeo que magnetiza al Universo, al fatigado pronto lo siguen todos los perros ladrones, los gatos merodeadores, los gorriones lameplatos; los grupos de viejitos que invaden los bancos públicos se callan cuando pasa; las mujeres van más despacio, los niños se voltean. Es como una clave —o un schibboleth: dime cuál es tu fatiga y te diré quién eres. En los gestos, en la forma de caminar, en los rasgos y en la mirada de la fatiga, se lee la frase, tal vez la más bella, de Breton: "Lo que he hecho, lo que no he hecho, os lo doy". ¿Puede imaginarse ofrenda más bella?

La fatiga, entonces, nos reconcilia; en cambio, la tristeza, las penas, nos arrancan de nosotros mismos, nos hacen migajas, nos desparraman. Y París es una ciudad triste. Realmente no es ninguna fiesta, así fuera *moveable*, como la inventaba Hemingway en la nostalgia de su juventud. Cuando uno lee a los escritores que vivieron o que residieron largamente en París, parecería que esa tristeza difusa se hubiera dejado sentir particularmente entre las dos guerras. Larbaud, por ejemplo, evocó las mutaciones que amputaron a la ciudad una parte de su alma. En "Calles y rostros de París" (*Jaune bleu blanc*, 1927), describe y analiza los factores de uniformización, de nivelamiento, de desvitalización que

se advierten cada vez más en la capital francesa. Ciertamente, todavía celebra "la gracia de París", pero la ve cada día más amenazada por "la repugnante monotonía y la desalentadora vulgaridad". No solamente se ha estandarizado la ropa, sino también la conducta, el lenguaje, el aspecto en su conjunto. La vida nocturna, antes tan ponderada, "todavía tan bella en Madrid, ha abandonado las calles de París para encerrarse en centros nocturnos donde el placer mecánico se distribuye por raciones a muchedumbres compactas..." Se acabó el *Parigot**, orgulloso de su jerga y de sus "modales arrabaleros". Llegó la hora de la unificación, de la in-diferencia, de las buenas maneras estereotipadas, de la peor de las frialdades: la cortesía de fachada. Y la tristeza se pega a la piel.

El vacío que empieza a roer las conciencias —la "psiconeurosis del mundo", dirá Jouve— es resentido tan brutalmente por los dadaístas y los surrealistas como por un gran número de escritores extranjeros que viven en París. Es la época en que Joyce y Miller publican ahí dos obras maestras, objeto de escándalo en sus respectivos países: *Ulises* y *Trópico de Cáncer*. La visión de París en Miller nada tiene de tarjeta postal: "París es como una prostituta. De lejos, se ve preciosa, abrazarla es una obsesión. Al cabo de cinco minutos, se siente un vacío, asqueado de sí mismo. Tiene la impresión de haber sido engañado". Y la correspondencia de Joyce no es menos edificante, como cuando anota a la pasada (en una carta a Larbaud, justamente, fechada en junio de 1928): "Doce meses en París, eso no tiene ninguna gracia..." Por lo demás, el cine francés pasaba entonces por una de sus fases más tenebrosas.

Para juzgar adecuadamente las suertes y desgracias de una ciudad, para tomar su temperatura exacta, no hay como la lectura de autores extranjeros —o excéntricos. En dos escritores franceses tan diametralmente opuestos como Cioran y Julien Green, la tristeza parisina es como el doble abismal de la estrella polar. En su "Carta a un amigo lejano", (el primer capítulo de *Historia y Utopía*), el filósofo rumano, "el último de los mongoles", como se bautiza a sí mismo, instalado en París desde 1938, "no olvida en ningún momento que sus habitan-

tes, las cuatro quintas partes, anotaba ya Chamfort, se mueren de tristeza". En cuanto al novelista franco-norteamericano, en su libro sobre *París* (1983), escribía entre otras cosas: "Creo que de todas las grandes ciudades que he visto, París es una de las más tristes..." Y al recorrer esos grandes bulevares tallados por Haussmann y a los que las fuentes Wallace todavía no consuelan, añadía: "Odio el bulevar donde siento la presencia de un tedio casi sobrenatural". Hemos de vuelta a la sórdida morriña, que no perdona nada, y que exuda de cada adoquín, de cada cornisa, que crece como mala hierba, pertinaz, delirante, que chorrea sobre los aparadores, en las terrazas de los cafés, sobre los ángeles barrocos, los juegos infantiles en los parques, los anuncios publicitarios que tapizan los autobuses, sucia, asqueante de amargura. Y sin embargo, por más que el tiempo sea un buen remedio, cuando me alejo de París, aunque sea unos días, lo encuentro de nuevo —incluso la memoria como un paisaje calcinado— con una especie de alegría secreta, llena de espinas, como esos peces que al término de su recorrido en las aguas vagabundas, en los largos ríos lánguidos, se adentran con deleite en el impenable, el ciego, el olvidadizo océano.

Traducción de Aurelia Álvarez Urbajtel



Hombre contra el muro (detalle).

* Parisino, en lenguaje popular. (N. del T.)

Más alto que los otros, caminaba
J. L. Borges, "Emmanuel Swedenborg"

¿SONAMOS CON UNA OBRA? YA ESTAMOS EN camino. Cuando nos preguntamos por el sentido de las cosas, y cómo se vinculan entre sí, cuál es su orden, y cómo el orden se modifica o subvierte, estamos pensando en un camino. ¿El sentido de la vida? Habrá quien dude de que vaya a dar a alguna parte, pero ¿cómo evitar pensar, cómo esquivar la idea de que, por cancelada que esté, la vida es un camino? Ida y vuelta, de quien viene de regreso; ascendencia y descendencia, los hijos abuelan. Ideas; poseemos pocas certezas —y visto está que pueden ser puramente metafóricas— pero la vida se sueña como un hacer que se enuncia: no sólo rumbo sino significación, curso y discurso, vida para ser vida, aunque el sentido sea sólo el sueño de nuestra vigilia. Dormimos, soñamos; al despertar reanudamos el camino. Hilo del lenguaje. Todo esto está muy bien, y lo sanciona la literatura. Criaturas de la vigilia, por alguna razón creemos que vivir la vida es estar atentos al mundo y salir a la calle.

Pero ¿qué pasa cuando la vida deja de tener lugar de privilegio en la vigilia y va encontrando su sentido —no digamos en la locura— en las formas del sueño y la revelación? Cuando soñar es despertar a otro mundo, por un camino ignoto, arduo y laborable, y exponerse arrobado a verdades que no son las propias. Aparece entonces un tipo muy especial de soñador que se va internando en su ser hasta llegar al puro espíritu.

"Todo este tiempo, durante la noche, he dormido el mejor sueño, más que el necesario".¹ Después de los 57 años, y durante los 27 que siguieron hasta su muerte, Emmanuel Swedenborg dormía once horas diarias. Se acostaba a las siete de la noche, sin cenar, habiendo almorzado tan sólo pan de trigo mojado en leche, y después de beber mucho café azucarado. Sus sueños y visiones formaban parte tanto de las horas de sueño como de vigilia. En las horas de trabajo, ordenaba y escribía concienzuda-

mente lo que había vislumbrado. Las visiones se manifestaban, preferentemente, antes y después de dormir.

Marguerite Yourcenar, en un ensayo sobre un portentoso sueño que soñó un artista —que, nos advierte, no debería confundirse con un sueño visionario—, se lamentó de que "poseemos del pasado muy pocos sueños auténticos; me refiero a esos sueños que el mismo protagonista anotó apresuradamente al despertarse."² El diario de sueños de Emmanuel Swedenborg es sin duda un ejemplo mayor de esta clase. Aunque a veces no sabemos qué tipo de experiencia relata, muchos de sus apuntes son llanamente sueños de durmiente. Llevó este diario de 1743 a 1744, en los días en que sufrió la gran crisis visionaria que le hizo girar su vida y su obra hacia la fundación de una ciencia descriptiva del mundo espiritual.

A veces son sueños confusos, a veces son "como visiones", a veces éxtasis; todo lo que ve y lo que oye en esos trances es materia de su interpretación, y se da el caso de que no les encuentre sentido; apunta apresuradamente, con desorden y en fragmentos; ve a Cristo, quien le concede el "poder de comunicación" con los espíritus, y él asume como deber publicar los arcanos que se le revelan; pero no es un místico, es un sistematizador; todo irá quedando ordenado en una obra monumental que constituirá la detallada exposición de la totalidad de las sociedades angélicas y espirituales, del Cielo y el Infierno. Pero nos advierte: nuestras palabras de hombre no alcanzan, la palabra de los espíritus tiene una cualidad de contenido que es imposible de llenar con nuestro lenguaje, pues es Palabra que suscita imágenes, las pone ante la vista, palabra eficiente que figura lo que dice. No basta ver con ojos de hombre, Swedenborg es visionario porque puede, además, ver con los ojos del espíritu.

Un grabado del siglo XVIII que lo retrata fulgurante, áureo, expone accesiblemente esa capacidad de visión: lo vemos y vemos más allá de lo que vemos. En sus escritos, Swedenborg distingue

entre los ojos corporales, comunes, y los ojos interiores, con los que puede verse el orden del universo. Ha visto a Cristo con los ojos interiores; suponer que pudiera hacerlo con los corporales sería llana tentación. Este grabado contrahece esa capacidad de doble visión y nos permite atisbar en el otro mundo.

"Se me ha dicho que... tengo un aspecto más hermoso y que soy como un ángel. Dios quiera que sea así...", escribe en un momento de lucidez.⁽¹¹⁵⁾ Hay un brillo muy intencionado en ese rostro y esa cabellera, que contrasta y se nutre de la oscuridad y los bajos fulgores del manto o abrigo que cubre al soñador. Conforme la vista desciende y se interna en el manto, vagas formas comienzan a sugerirse en los pliegues de una formación montañosa. El primer sueño que anota en su diario es afín a este retrato: "Me parecía hallarme tendido sobre una montaña, bajo la cual había un abismo; ahí donde estaba yo tendido había unos peñascos, y yo quería levantarme apoyándome en uno de ellos, pero sin tener a dónde apoyar los pies, porque estaba el abismo abajo. Significa que yo quería salvarme por mi cuenta del abismo, lo que no es posible."⁽⁴³⁾

La montaña no es cualquiera. Parece de este mundo, pero en el mundo de los espíritus —que es de los que han muerto— aunque hay paisajes muy semejantes a los nuestros, con ciudades, ríos, llanuras, bosques, montañas y valles, subyace el Infierno. "Los infernos se hallan por doquier, están debajo de las montañas, las colinas y los roquedales, bajo las llanuras y los valles. Las aberturas o puertas que conducen a los infernos que están bajo las montañas, colinas y roquedales aparecen como agujeros o grietas en las rocas, algunas anchas y espaciales, otras cerradas y estrechas, la mayor parte erizadas de puntas, son oscuras y sombrías."³

Si concedemos a su retrato la belleza angélica por gracia de Dios, vislumbrar al mismo tiempo el infierno en el cuerpo de Swedenborg no contradice, sino que refrenda su pensamiento. Un célebre capítulo de su obra se abre con esta

afirmación: "El mundo cristiano ignora absolutamente que el Cielo y el Infierno provienen del género humano".⁴ No hay creación angélica en el principio —tal es el sentido de su afirmación: no hay ángeles ni demonios que no hayan sido antes hombres. Y además, en el cuerpo de cada hombre —que está en correspondencia con el resto de la Creación— puede hallarse en miniatura el universo espiritual: el Cielo y el Infierno. Por lo mismo, el cuerpo es espejo, imagen del alma. En este retrato, el rostro y la cabellera fulgentes son celestes, y el manto es infernal.

Ya se puede distinguir entre los rubios rizos del visionario formas cuyos ojos y bocas recuerdan ángeles y endriagos. Son sociedades de espíritus que se alojan en esa parte. Cada órgano, cada miembro, según Swedenborg, tiene espíritus *adjuntos* que el hombre no puede ver con los ojos corporales, pero que siempre lo acompañan. El que esos espíritus se alojen en partes altas de nuestro cuerpo no garantiza que sean superiores. Mientras algunos rizos semejan ánimas en pena, una figura mayor, más bien monstruosa, se deja figurar sobre el hombre del teósofo entre rizos de pelo y pliegues de su manto. Cerca de la cabeza y del oído son comunes los malos espíritus. Digamos, aquéllos que "cuando actúan en grupo, se distinguen porque proceden de modo cuadrúpedo, si así puede decirse, y se sitúan en la parte posterior de la cabeza, a la izquierda, bajo el cerebelo...", y más adelante, la fealdad de los malignos: "unos son morenos y negros como diablos; otros de lívida faz, como cadáveres; otros casi sin rostro, y en lugar de cara tienen algo peludo..."⁵ El hombre se halla unido al cielo y al infierno por esos ángeles y espíritus que se adhieren a su cuerpo. Esto, que nos recuerda al diablillo y al ángel que revolotean en torno y susurran al oído de los niños en los cuentos, en el sistema swedenborgiano es la doble influencia que funda el equilibrio espiritual del hombre, es decir: su libertad.

La libertad de conducirse hacia el bien o el mal no sólo pertenece al hombre, también los espíritus la tienen, y la manifiestan *caminando* por los caminos de su mundo que conducen al Cielo o al Infierno. Esos cursos son discursos, pues se conforman por la Palabra, según se conduzcan por verdades o falsedades. "De este modo, en la Palabra, ir, andar,

caminar significan las progresiones de la vida. Me ha sido concedido ver tales caminos, así como ver a los espíritus andar y caminar sobre esos caminos, según las afecciones y según los pensamientos que provienen de esas afecciones."⁶

Ascendiendo por un camino, la cuesta es escarpada entre las solapas del abrigo de Swedenborg, a la derecha, ahí donde puede verse un caballo o sólo el doblez de la tela. En sus sueños sueña que camina, y aparece repetidamente el motivo de la cabalgadura y del camino. "Cabalgaba bajo la tormenta" (47), "vinieron a decirme que no era ése el camino" (82), "tomé un camino, un atajo, se me ordenó que montara" (87), etc.

En la literatura ocultista, una sencilla alegoría explica al hombre como una carroza conducida por un cochero y jalada por un caballo: la carroza es el cuerpo físico, que por sí solo carece de movimiento; el caballo es el ánima o cuerpo

astral, que mueve al coche; y el cochero es el espíritu, que dirige la fuerza del ánima y monta la carroza. Algunos de los sueños que registra Swedenborg en su diario se tocan con esa imagen; al fin y al cabo, el camino de su vida se ve representado con los medios de locomoción de su tiempo, carrozas, monturas, cargamentos, cabalgatas. "Monté en un caballo, no tomé el camino que quería, sino por montes y valles, cabalgando a gran velocidad; llevaba conmigo una carga de la que no me podía deshacer...", y al sueño le sigue la interpretación: "La carga era el trabajo que me queda y que llevaba conmigo." (47) Y más adelante: "Salí de una carroza que era conducida a un lago y entré en él, el cochero gritó a la otra carroza que tuviera precaución." Y la interpretación: "Significa que el inicio de mi trabajo era duro, se le advertía a la otra carroza de tener cuidado, y que yo debía limitarme



Emmanuel Swedenborg (1688 - 1772). Roger Viollet

y no hacer apuntes tan extensos". (48) El camino es, pues, camino de la palabra —empeñada en la escritura— que se le revela como *medium* (el término es suyo) que une a la tierra con el cielo. Es por eso que no hay que amar a la palabra en sí misma, nos advierte. Quizás esto dé cuenta del "árido latín" que leyó en Swedenborg Jorge Luis Borges. El camino ancho, agradable, decorado de árboles y de flores, conduce al infierno. El camino estrecho, que parece triste y oscuro, lleva al cielo.

Para Emmanuel Swedenborg, el caballo será símbolo o, aún más, encarnación del intelecto:

Quando los ángeles conversan sobre lo intelectual (...) aparecen Caballos, cuyo tamaño, forma, color y actitud están en relación con las ideas que los Ángeles tienen de lo Intelectual; estos Caballos están diversamente enjazzados. Hay también un lugar situado muy profundamente, un poco a la derecha, que es llamado el domicilio de los Intelectuales, donde aparecen continuamente Caballos; y esto se debe a que quienes habitan ahí se hallan en el pensamiento de lo Intelectual, y que, en sus pensamientos influyen los ángeles que conversan sobre lo Intelectual, quienes están representados en los Caballos...⁷

EL PADRE VALDÉS

Otra muerte que me conmueve: la de don Octaviano Valdés. Era uno de los últimos sobrevivientes de aquel grupo de sacerdotes cultos, generosos, humanistas y liberales que encabezaba don Gabriel Méndez Plancarte, y del cual formaban parte don Ángel María Garibay K, don Alfonso Méndez Plancarte (gran sorjuanista) y el por fortuna vivo aún don Sergio Méndez Arceo. Recuerdo al padre Valdés en su casa de Protasio Tagle, siempre bondadoso y lleno de buen humor, delicado y amable así en su obra personal como en su amistad y en su constante ayuda a los demás. Durante muchos años frecuenté la tertulia dominical que él presidía y donde repartía

En uno de los últimos sueños de caminante que escribió en su diario, Swedenborg cruza finalmente el bosque por el que tantas veces se había perdido y llega a un hermoso palacio flanqueado por alas. Correlativamente, el palacio representa "el esbozo de mi trabajo". (95) El camino que sube por la montaña llega por fin a la luz. ¿Sería justo ver en esa cabeza y esa cabellera otras imágenes aún más ahondadas? ¿Pasar de la doble visión de que nos ha provisto el retratista a un corazón interior, tan interno que se escapa de la misma imagen?

En el cielo —nos dice Swedenborg— hay dos grandes reinos: el Celeste y el Espiritual. En el Celeste, ángeles que parecen niños, en estado de paz e inocencia, son quienes han vivido en el amor del Señor; en el segundo, habitan los ángeles de la caridad. En su relación con el cuerpo del hombre, el Reino Celeste pertenece a la provincia del corazón, y el Reino Espiritual a la provincia de los pulmones.⁸ Son los órganos más interiores que tenemos, los más espirituales. En el centro el corazón, los pulmones en torno: pulso que es voluntad, respiración que es entendimiento.

¿Sería justo ver en ese rostro cordial un corazón, y en esa cabellera aérea sus pulmones?

Eso es, seguramente, ir más allá de la imagen, ver más allá de lo que se ve. Es una cuestión de entendimiento y voluntad, y atrevimiento. Habrá quien no cruce ese umbral, porque ya no es para los ojos. Habrá quien lo cruce por amor, para conocer "verdades que no son las propias". (42) Uno y otro son caminos, cuando nos preguntamos por el sentido de las cosas.

NOTAS

¹ Emmanuel Swedenborg, *Le livre des rêves* (1743 - 1744), (intro. y trad. fr. Régis Boyer), París, Berg, 1985, p. 43. Este diario escrito en sueco no fue destinado por su autor a la publicación. Las citas que extraigo de la primera edición francesa van acompañadas de la referencia al número de página.

² "Sobre un sueño de Durero", en *El Tiempo, gran escultor* (trad. Emma Calatayud), Buenos Aires, Alfaguara, 1989, p. 73.

³ Swedenborg, *Le Ciel et ses merveilles et l'Enfer* (1758), París, Cercle Swedenborg, 1973, pp. 456 - 457.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ Swedenborg, *Traité des représentations et des correspondances* (1749 - 1756), París, Editions de la Différence, 1985, pp. 83 y 107.

⁶ *Le Ciel...*, pp. 463 - 464.

⁷ *Traité...*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

mate (amargo para los conocedores) a gente de las más variadas ideas, inclinaciones y actividades. Me duele su ausencia sobre todo porque pasó largo tiempo sin que lo volviera a ver y por cuantos favores suyos quedaron en mi saldo deudor.

L'OBSERVATEUR Y BENDA

Ya casi no leo *Le Nouvel Observateur*. Pese a lo que sigue dirigiendo el eficiente Jean Daniel, su calidad (vayamos a saber por qué) se ha deteriorado a últimas fechas. (Hasta Claire Bretécher, cuyas historietas ennoblecían sus páginas se ha vuelto ininteligible). Sin embargo, de vez en cuando encuentra uno en esa revista informaciones de interés. Por

ejemplo, comentarios sobre viejos amigos (Octavio, Mutis, Gabo, Fuentes o Le Clézio). O esta crónica sobre Julien Benda (1867 - 1967) que ofrece Jean - Paul Enthoven a propósito de la biografía recién publicada por Louis - Albert Revah, en Plon. Reproduzco las líneas que le sirven de preámbulo: "Sobre el testimonio de un sólo título demasiado famoso (*La trahison des clercs*), una tenaz leyenda ha hecho de Julien Benda el modelo del intelectual incorruptible. Louis - Albert Revah ajusta cuentas a esta leyenda: ...No debería olvidarse que Benda acabó convertido en el más maurrasiano de los dreyfusianos, el más antisemita de los judíos, el más estaliniano de los demócratas... Sólo una novela haría justicia a ese destino edificante y patético... la extraña

personalidad de un hombre respetado por su masoquismo y su insensibilidad..."

LÉXICO

A propósito de Claire Bretécher y en su desagravio, aclaremos que *L'Événement du Jeudi*, dedica a la joven Agripina (su personaje habitual a últimas fechas) varios párrafos, de la pluma de Elizabeth Gouslan, y todo un léxico (precisamente "El léxico de Agripina") para uso de los lectores no iniciados en el dialecto peculiar de dicho personaje, surgido, se nos comenta, "de una minuciosa observación lingüística" y de las invenciones y desviaciones, respecto del lenguaje de los modernos adolescentes. La misma Bretécher se encargó de realizar este pequeño vocabulario en obsequio a sus fieles y profanos seguidores. Así, en tal dialecto, la palabra *giga* resulta derivada "de una expresión griega utilizada en matemáticas", y significa "genial, extra, muy, demasiado". Y el verbo *concluire*, por otro ejemplo, se refiere, nada menos, a la acción de "consumar un contacto sexual".

FIDEL

No pocos se alarmarán al ver en la portada del TLS, la plena efigie de Fidel Castro, sonriente y abanderado. En todo caso, semejante alarma sería injustificada. El artículo de Raymond Carr, y por supuesto el libro *Guerrilla Prince*, de Georgie Anne Geyer, que Carr comenta, son rigurosamente críticos de Castro y, en especial, de la nueva, quizá la última, fase de la Revolución Cubana.

PIADOSO VANDALISMO

Más divertida es la crónica de Martin Kemp a propósito de la restauración actual de la Capilla Sixtina, financiada por la Televisión Japonesa. El proceso en curso ha dado lugar a una viva polémica. Y la expresión "vandalismo piadoso" es del famoso crítico Kenneth Clark, quien la aplicó al retoque que en otra época se hizo de algunos dibujos de Leonardo. Concluye Martin Kemp: "Frente a los cambios físicos y conceptuales que continuamente transforman nuestra relación con el pasado, tal vez lo mejor que podemos esperar es que nuestro vandalismo sea motivado por la piedad y no por la codicia de la sociedad de consumo."

ARRAU

Días antes de morir, a los 88 años, el pianista chileno aseguró a Jacques Drillon: "Mi salud es, como siempre, excelente. Nunca un engorro, nunca un concierto cancelado por razones de enfermedad... Por superstición, evito decir que desde la primera infancia jamás he estado enfermo. Pero he de admitirlo ¿verdad? Y aun agregó: "Mi madre murió a los 104 años... aunque coquetamente declaraba tener 99. Mi hermana falleció a los 96, y mi abuela a los 120..."

TAMAYO

Infortunadamente, en el preciso momento en que esto escribo, me llega la noticia de una muerte más que aumenta el duelo en el presente Litoral: Rufino Tamayo. Bien que mi admiración por su obra pictórica —ésta sí revolucionaria de veras— era más vieja aún que nuestra amistad, recuerdo con claridad que asistí a su primera exposición en París (en la *Galérie des Beaux Arts*, en 1950), cuando él vivía con Olga en un hotel del Quai des Grands Augustins y yo en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria. Octavio Paz lo presentó con André Breton y Jean Cassou, quienes firmaron, junto con Octavio, sendos prólogos de su primer catálogo francés. ¡Con cuánto orgullo acudimos a ese triunfo de Rufino casi todos los mexicanos (que sin embargo no éramos muchos) residentes en París! Y el 15 de septiembre, día del grito tradicional, ante un público que congregaba, entre otros, además de Paz y de Jorge González Durán, funcionarios de nuestra Embajada, a Carlos Fuentes, a los Castro Leal, al doctor Chávez y Celia, el propio Tamayo empuñó la guitarra, y cantó como él solo sabía hacerlo, antiquísimas canciones mexicanas. Gratos tiempos fueron aquéllos ¿verdad, Olga?

Menos mal que Rufino Tamayo alcanzó a tomar posesión del sitio que desde mucho antes le correspondía en El Colegio Nacional. Puesto para el cual fue electo —en circunstancias excepcionales y en un acto de elemental justicia— por una gran mayoría de los miembros.

DENIZ

Las páginas de *Mundonuevos* (Ediciones El Tucán de Virginia) recogen no pocos

de los más recientes poemas de Gerardo Deniz, distribuidos en tres secciones: La muerte de Sycorax, Párega y Verano de 1942. Elocuente y esclarecedora, la "Nota introductoria" de Manuel Ulacia concluye: "En todo el libro, la ironía es una hendidura, una grieta por donde se trasluce su asombro ante el mundo acompañado siempre de una ácida crítica. En un inteligente sistema de recubrimientos alusivos y elusivos de significados, Gerardo Deniz ha fundado su poesía. *Mundonuevos*, reflejos, ironía. Máscara."

OBRA REUNIDA

Y a propósito, aunque las crisis económicas no favorecen la publicación de poesía, ¿no sería ya tiempo de recoger en un volumen la obra de Gerardo Deniz, hasta hoy dispersa en ediciones a menudo inencontrables?

DEBER DEONTOLÓGICO

Fernando Martínez Cortés es un médico que además de buen médico, resulta humano y humanista. No podría compendiar en un párrafo todo el saber y la experiencia que encierra su libro más reciente: *Enfermedad y padecer*. Prefiero transcribir unos renglones del último capítulo: "La relación hombre de ciencia - objeto de estudio es el punto de partida de todo conocimiento científico. Así debe ser la consulta; todo el paciente, y no solamente su enfermedad, debe ser objeto de indagación científica por parte del médico. Pero falta otro pie de la verdadera y completa relación médico - paciente; éste es el constituido por una relación interpersonal de cuyas características ya nos hemos ocupado en otras ocasiones. Bástenos decir, por ahora, que la falta de la relación interpersonal dentro de la urdimbre de la relación médico-paciente es una de las causas por las cuales la medicina que practicamos los que nos autonombramos médicos científicos, no llena a satisfacción profunda y amplia su deber deontológico."



FAVOR DE PONERLE NOMBRE

GUILLERMO SHERIDAN

Para Gustavo

DEBE EXISTIR EN MÉXICO, EN ALGÚN BARRIO sombrío, una oficina taciturna en algún cuarto piso de un edificio construido en los cincuentas, en el que, para mi mal, nunca he estado. En los muros, viejos afiches de colores luídos: en uno, se ve a una nalgona y a Tin - Tan que le enseña los dientes; en otro, Pedro Armendáriz, con sombrero de charro, mira fijamente su destino que, aunque no aparece, debe estar bastante cerca. Unas persianas despeinadas dejan ver un civil paisaje de tinacos y calzones. En el suelo, latas maltrechas llenas de películas que nacieron olvidadas. Huele a vainillino cotorro.

Sobre dos escritorios arcaicos de metal hay fotonovelas rosas, oficios amarillentos, tazas despostilladas, clips oxidados y lápices mochos. Entre ellos, está el librero derruido donde yacen diccionarios de una decena de lenguas modernas. Varias moscas revolotean estúpidamente en círculos, ofreciéndole sus respetos a un foco cochino.

Bueno, lo que yo creo es que a esta oficina asisten regularmente, desde hace décadas, un par de empleados calvos. Llegan a las diez, se colocan con esmero una visera en la frente y ligas en los morcillos, miran los tinacos un rato y esperan. De pronto, entra un chicharo y les entrega un oficio cuya copia firman de recibido.

El papel dice: "C. Menchaca: favor de poner a la brevedad nombre en español a la producción británica titulada *Hamlet*, cuya sinopsis se anexa, para su futura exhibición nacional. Atte." Los hombres leen el oficio varias veces. Uno de ellos consulta el diccionario inglés - español varios minutos.

—"El jamón dejado" —concluye.

Los dos hombres se quedan viendo (algo). No hay en todo su rostro ni gota de expresión. Vuelven a mirar el diccionario.

Deciden leer la sinopsis. Con un lápiz rojo, van marcando las palabras clave (asesina, muere, ama, ambiciona, etc.).

—¿"Pasiones brumosas"?

—No. ¿"Brumas de pasión"? Silencio prolongado. Una mosca deja de volar y cae muerta al suelo con un diminuto estrépito. Los hombres ven el reloj. Se levantan y salen. Regresan. Se comen una torta de pierna y se beben un Lulú colorado. Vuelven a leer la sinopsis.

—¿"Aristócratas vengativos"?

—¿"El castillo del odio"?

—¿"Amor a la danesa"?

—¿"Almas podridas"? La deliberación continúa tres horas más. Luego se quedan en silencio. La tarde se acomoda entre los tinacos y los calzones. De pronto uno de ellos dice, no sin vehemencia: —¡Lo tengo! ¡Lo tengo! Un mes más tarde se estrena en el cine Bucareli *Un príncipe en apuros*.

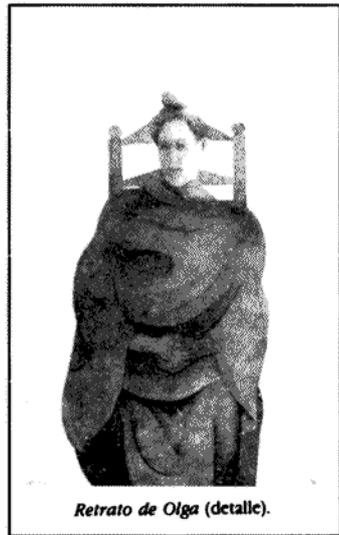
Siempre que los dos hombres se sienten rebasados por el problema acuden a varios conceptos salvadores que constituyen una especie de biblia del traductor de títulos en México. El primero es "apuros". Este concepto puede abarcarlo materialmente todo porque en realidad es una versión de lo que en teoría literaria se llama la trama. Como las películas (a menos que sean francesas) suelen contener una situación dramática que debe resolverse, lo de los apuros funciona muy bien. También al espectador le funciona: *apuros* garantiza que hay trama. Todos quedan satisfechos. Así, "Un barco en apuros" será el Titanic mientras que "Un puente en apuros" será el del río Kwai. (Una variante para esta solución es *enredos*. Si es una película sobre un terremoto se le pone "Los enredos de un subsuelo".)

Otro concepto salvador desesperado (es decir, habitual) de los dos hombres, consiste en apelar a la locura: leen una sinopsis en la que el protagonista hace algo extraordinario (que es por lo que se le dedica una película), deciden *ipso facto* que está loco y confeccionan los títulos consecuentes: "Las locuras de un profeta" (Moisés), "Las escapadas de un loco" (Houdini) o "Las locuras de un gordito" (Göering). Últimos recursos desesperados habituales: si un personaje ambiciona lograr algo muy importante

se antepone la palabra *operación*: por ejemplo, "Operación creación" (*El Génesis*); si hay alguien malo pero simpático, se aplica el adjetivo *caradura* (p. ej. "Un bikini caradura").

Lo único con lo que no estoy de acuerdo es con lo de incluir en el nombre traducido la opinión personal sobre la historia vista: lo que pasa en *El joven Tórrés* le mereció a Menchaca no un título, sino un juicio: "Nido de víboras"; si el problema de *Los inocentes* (la *Otra vuelta de tuerca* de James, según la traducción de Bianco) consiste precisamente en no saber qué pasa, el traductor, ajeno a amilanamientos, da su opinión: "Posesión satánica".

Hay veces en las que yo lo daría todo a cambio de trabajar en esa oficina y ponerle un poco de creatividad al asunto. *Tiburón* se llamaría "Los apuros de unas fauces", *Cinema paradiso* sería "Las locuras de un cácaro" y *El festín de Babette*, "Operación codorniz". Otra cosa divertida sería filmar películas de actualidad en México y ponerles títulos formidables como "Un auditor en apuros" y "Operación triunfo transparente".



Retrato de Olga (detalle).