LA VUELTA
DE LOS DÍAS

MARIE JOSÉ PAZ EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

PERE GIMFERRER

DOS NOMBRES Y DOS CLASES DE OBRA acuden espontáneamente a la memoria ante los *collages* y objetos de Marie José Paz: el nombre de Joseph Cornell y sus cajas de Pandora, el nombre de Joan Miró y sus "construcciones" (o incluso, más particularmente, el de los *collages* preparatorios de las grandes pinturas según *collage* de los años 30). Algo en común tienen estos nombres y estas obras: el humor y la poesía. Y algo en común tienen, a su vez, poesía y humor, puesto que ambos, de formas diferentes, se basan en asociaciones imprevistas que aproximan, por un atajo velocísimo, órdenes de realidad a primera vista muy diferentes. Mostrar la contigüidad de lo aparentemente lejano es mostrar su unidad esencial y, al cabo, responde a una de las más características operaciones de la inteligencia, lo que consiste en la capacidad de reconocer las mismas cosas bajo especies distintas. A ello aludía sin duda Baudelaire al presentarnos a alguien "qui comprend sans effort/le langage des fleurs et des choses muettes". Semejantemente, de lo que en los objetos y *collages* de Marie José Paz se trata es de hacer hablar a las cosas; pero claro está que ellas no tienen un único lenguaje, y la voz del trujamán cuenta aquí tanto como el vocabulario o silabario que nos traduce. Pues, sin la menor duda, el acento, el tono propio —digámoslo de una vez: el mundo propio— de Marie José Paz es en estas obras tan significativo como lo que acerca de las impensadas posibilidades y tejidos de relaciones latentes en nuestro mundo habitual nos muestran.

No asistimos, en efecto, meramente a escamoteos o desplazamientos de la apariencia, meramente a alquimias intelectivas: por el contrario, lo que cuenta ante todo —y ello distingue al arte y a la poesía genuinos— no es la simple habilidad de interseccionar lo heterogéneo, el simple talento del yuxtaponer lo heteróclito (pues ello podría no rebasar el terreno del *gag* visual o conceptual), sino el más infrecuente don de llevar a cabo tal cosa mediante artefactos que en sí mismos adquieren entidad plástica autónoma y se convierten, exentos, en turbadoras realidades líricas manifestadas. Cualquiera puede, en efecto, tener la ocurrencia de relacionar tres objetos dispares; pero sólo a un poeta —a Lautréamont, en este caso— se le ocurrirá que se trate precisamente de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección. Del mismo modo, lo que nos hace asentir a los *collages* y objetos de Marie José Paz no es, estrictamente hablando, la actividad de la mente que sustenta el mecanismo de su manufactura, sino su inmediato poder de seducción visual, hecha de una vivísima sensorialidad colorística capaz de dar existencia nueva e irrefutable coherencia interna a un microcosmos tan sorprendente y breve como una casa de muñecas amueblada por Lewis Carroll.

No sólo está hecho este mundo de materiales que en sí mismos cabe estimar frágiles y efímeros, en la medida en que son originalmente tributarios de la perecedera y pasajera superficie de lo diariamente vivido, sino que la ironía que preside su tratamiento, desde el inventivo criterio que los ensambla hasta el uso de los títulos en contrapunto (cuyo espíritu es afín, no ya al de los títulos de Miró, sino incluso, y más particularmente, a los de Picabia, Duchamp o Max Ernst) acentúa, a la par que la elegancia sorprendente de los resultados, su carácter de deliberado preciosismo risueñamente *chic*, a modo de una improbable arqueología del mundo contemporáneo que descubriera, en vez de piezas de bronce o terracota, *bibelots* coquetones como páginas satinadas de un *magazine* ultraterrenal. Este espejo cóncavo de lo actual posee, al cabo, la misma belleza compuesta, a sabiendas, y a partes iguales, de similor y de pálpito íntimo, que admiramos en el Rubén Darío de *Prosas profanas*, basado, no en el siglo XVIII francés o en la Grecia clásica, sino en los reflejos de sus reflejos en las revistas gráficas de América y en las imitaciones de pacotilla virreinal, y, además, en el espejismo de la "Grecia de Francia" —el helenismo arcádico que reinventó la era de madame Pompadour—, pero también, y eso no cuenta ciertamente menos, en el desvalido y desnudo estremecimiento con que, a solas, el ser humano se encara, tras las bambalinas, con su soledad esencial ante el sexo y la muerte, esto es, con la suprema verdad que late bajo columnas de estuco y clámides de purpurina. A esta soledad —la del hombre de hoy y de siempre—, salvada aquí, como en Rubén, por una jubilosa filigrana imaginativa, por una incansable aptitud para el goce sensitivo, para los "gozos de la vista", es a lo que en definitiva apuntan las obras de Marie José Paz. Sin duda que se trata de un universo aparte, fructífero en sí y fructífero como contrapunto y crítica de la vida contemporánea; pero, con ser un *divertimento* también, no es un *divertimento* tan sólo lo que aquí se nos propone. En la *terra incognita* que nos hace descubrir con ella, Marie José Paz, como el personaje central de un célebre poema de José María Eguren "ágil y risueña se insinúa,/ y su llama seductora brilla,/ tiembla en su cabello la garúa/ de la playa de la maravilla".

Texto escrito para el catálogo de la muestra de *collages* de Marie José Paz que se expone en estos días en Madrid.

CARTA DE MADRID

ANACRONISMOS

BLAS MATAMORO

LA UNIDAD DEL PLANETA (ECONOMÍA, ARMAS y comunicaciones multinacionales) está dando a este fin de siglo un tono enfático de anacronismos. Juntos, en un mismo espacio, los hombres parecemos acentuar los distintos estratos del tiempo en que vivimos, la mezcolanza de almanaques que configura nuestro imaginario. Somos capaces de alternar exquisita modernidad y rudo primitivismo. Tal vez sea ésta la consistencia, la calidad temporal de nuestro tiempo. Una Lagunilla, un cambalache, Rastro o Mercado de Pulgas: objetos en desuso que claman por volver a la vida desde fechas distantes entre sí. Y las piezas clásicas falsificadas, no olvidemos.

En ocasiones, el discurso ideológico español tiene estas alternancias, estos cortes geológicos que vuelven del pasado o, lo que es más llamativo, marchan hacia el pasado. La historia toma, entonces, el aspecto de un cataclismo: lo más hondo y antiguo es revolcado en la superficie por un desplazamiento de tierras intermedias.

Antonio Gala, un intelectual independiente de izquierdas, insiste en la calidad cultural (opuesta a civilizada) del pueblo español. Según el escritor cordobés, los españoles tienen una cultura que viene del aliento y de la leche materna. Es, como se decía antes, algo "que se mama", una cuestión de familia. Por eso, para ser españoles auténticos, hay que conservar este aire familiar, tribal, clánico, defendiéndose de la invasión extranjera. Ayer Napoleón, luego Reagan. Gala se opone a que España se "pierda" en la Europa comunitaria, mera civilización, a que se integre en la OTAN, a que participe en la guerra del Golfo contra Saddam Hussein, siendo que se trata de un musulmán, bien que de reciente conversión, y España responde de sus raíces musulmanas.

Una cultura "magmática", califica Gala. Un magma que viene de los hondones telúricos, si no descifro mal. Y algo orgánico, que tiene que ver con lo genético, con la raza. Esta palabra tiene el mismo étimo que raíz: racial y radical están cerca. La figura que las une es el vegetal arraigado a la tierra. Su ejemplo, el campesino andaluz (¿por qué no asturiano, extremeño o balear? ¿por qué campesino? ¿acaso por la escasez de pavimentos en el campo?). Si el escritor difiere de la opinión sostenida por un campesino andaluz, aunque sea analfabeto, el equivocado es el escritor. La verdad es, de última, lo primero, valga la paradoja. Lo que estuvo en el origen y se adquirió por la boca, como la lengua: por parte de madre. Ya alguna vez discurrí sobre el solapado matriarcalismo de algunas expresiones culturales españolas. Valga el presente para ilustrar la lista.

El razonamiento de Gala invoca una tradición española, que viene de cierta sociología y de cierta filosofía de la historia tardíamente románticas y, mal que pese a nuestro escritor, alemanas. La diferencia entre comunidad y sociedad fue formulada en los ochenta del siglo pasado, por Ferdinand Tönnies. Luego, Spengler da vuelta al panqueque y acuña el par cultura/civilización. Y, más tarde, ensancha la diferencia, conceptualmente, Norbert Elias.

Los seres humanos tenemos cultura en tanto vivimos orgánicamente y tenemos civilización en tanto nos organizamos mecánicamente. La espontaneidad, lo tradicional, lo recurrente en los fundamentos es la cultura. Lo que se piensa, se critica, se inventa, lo que pasa y no vuelve, como la historia, es civilización. Lo arcaico y lo moderno, si se permite la analogía.

Los historiadores castizos, que han visto en España un universo cerrado, sólo comprensible desde dentro y nunca razonable desde fuera, han insistido sobre el carácter cultural y radicalmente diferencial de lo español, su distancia abismal frente a "Europa". Unamuno llegó a hablar de la *intrahistoria* y Américo Castro de la *vividura*. Dos feas palabras, más operáticamente convertidas en el *genio de España* por Ernesto Giménez Caballero, un escritor que estaba orgulloso de ser fascista. Un ligero matiz orgánico distancia a Gala de don Ernesto: Gala insiste en lo materno de la transmisión cultural: la cultura nos llega por la teta de mamá. Caballero masculiniza el genio, lo vuelve fálico, es el miembro que engendra el encargado de transmitir el magma racial. En ambos casos, un flujo líquido lleva, dionisíacamente, de un lado al otro.

Ganivet intentó hacer un catálogo de los principios que hacen a la diferencia española: constituyó un *idearium*. Menéndez Pidal ensayó una lista de caracteres inamovibles del ser nacional español. Ramiro de Maeztu platonizó hasta el extremo de concebir una *hispanidad*. Todos ellos y los anteriores, convergen en lo que el historicismo ha dicho siempre: que una cultura puede ser descrita desde el exterior, pero sólo puede comprenderse desde el interior. Hay cosas que, por volver al vocabulario de Gala, si no se maman, es inútil pretender entenderlas.

Estos enfoques historicistas han servido siempre de sustento a un pensamiento político conservador, inmovilista, tradicionalista. Si España era radicalmente distinta, modificarla o pretender que se pareciera a otras sociedades (europeizarla, por ejemplo) resultaba antinatural, inocuo, inútil. El casticismo fue siempre una ideología de las derechas.

¿Por qué se le vuelve a la cara este "magma" al escritor progresista de nuestros días? ¿No será que el progresismo discurre por otras vías? ¿O será que el casticismo se ha tornado, por arte de magia, revolucionario? Los que quisieron cambiar España, modernizarla, echarla a andar, siempre pensaron el universo de la historia como abierto y plural. España estaba en él, con sus peculiaridades y también sus parecidos respecto a otros conjuntos humanos. Los que plantearon la defensa numantina del ser nacional, en cambio, siempre tendieron a la repetición y la inmovilidad, propias de las culturas de transmisión oral, magmática, láctea.

Otro ejemplo, el del escritor catalán en castellano, Manuel Vázquez Montalbán. Me tocó estar en Barcelona cuando salió algún artículo suyo que comparaba

el proceso de desmembración nacionalista en Yugoeslavia con la situación de los catalanes dentro del Estado español. Una amiga local me comentaba: "Esto, leído en Cataluña, es el discurso de Convergencia y Unión" (los dos partidos conservadores que gobiernan Cataluña).

La tesis de Montalbán iba muy lejos: Cataluña estaba mal soldada a España desde los Reyes Católicos, cuando la federación de reinos entre Castilla y Aragón. Hostias, Manolo, si nos liamos con el primer Estado moderno de Europa, volvemos a los señoríos medievales, la raíz de todas las peloteras nacionales que hay en la Europa de hoy, mejor dicho, de la que emerge tras tantas décadas de internacionalismo proletario.

Cruza, a un costado pero en la misma liza, una crítica acerba de Ignacio Sotelo a la sociedad de consumo contemporánea, que domina el panorama español de estos días. La conclusión de Sotelo es melancólica: deberíamos volver a la España de los años treinta, a la gloriosa, austera y moralizante República, cuyo elenco de dirigentes abundaba en figuras señeras por su modestia y su rigor.

No puedo imaginar que Sotelo pensaba en una España de masas hambrientas que se deslizaba, sin paliativos, a la guerra civil. Tampoco cabe en mi fantasía que un marxista inteligente como él, profesor en Berlín (sí, Berlín unido, qué le vamos a hacer) diseñe un retorno histórico a más de medio siglo atrás. Me pregunto, eso sí, desde dónde piensa Sotelo a la España de 1935, digamos. No desde el ángulo de las clases pobres, desde luego, que vivían tan mal como en la España de 1952, cuando acabó el racionamiento con cartillas incluidas. Tampoco desde el ángulo señoril, que puede hallar más vistoso al habitante de un caserío de chozas que al de una modesta casa de pisos. La pobreza es colorida y característica, ya lo sabemos. La decencia es aburrida. Pero ¿quién elige por el pobre?

Si repaso estas tres calas "críticas" de tres escritores de izquierdas con respecto a fenómenos contemporáneos, me veo obligado a la pregunta de base: ¿qué es contemporáneo? ¿No estamos, más bien, terminando un siglo nietzscheano, lleno de extemporaneidad? Cuando nos referimos a "nuestro" tiempo ¿no percibimos que es un tiempo relleno de anacronismos?

Es propio del pensamiento progresista hacer la crítica del presente, pero siempre que el modelo imaginario de recambio esté en el futuro, sea algo inédito. Si criticamos la civilización en nombre del primitivismo, si atacamos al Estado central desde las marcas medievales, si queremos volver a la preguerra para ver si recobramos la guerra, la crítica al presente recupera modelos ya registrados en la historia. En vez de ir, propone regresar. En vez de actuar, reaccionar. Y no son lo mismo, más bien son lo contrario.

Desde luego, pasamos unos tiempos de desconcierto para el pensamiento progresista convencional, que ha creído, con candor de catequista, en la necesaria sucesión irreversible de las épocas históricas. Nadie se preguntaba, entonces, antes de la crisis, quién era la autoridad que trazaba el camino que la historia tenía el *deber* de seguir. Nadie lo preguntaba por un temor inconsciente a la peligrosísima respuesta: la Divina Providencia. En efecto, según estudió Raymond Aron en sus trabajos sobre historia de las ideas sociales, el progresismo ha sido una traducción secularizada del viejo providencialismo judeocristiano. El mismo Dios que había creado el mundo había trazado los caminos de la historia. En la revelación de los profetas estaba el rumbo. Luego, los sociólogos y economistas intentaron sustituir a los profetas (esto lo ha explicado Paul Bénichou) y ensayaron transformar la providencia en legalidad positiva, en normas que la sociedad y la producción cumplen ineluctablemente.

Esta convergencia tardía entre cierto progresismo y cierto casticismo no carece, pues, de coherencia profunda. Se trata de ver la historia como una decisión providencial y a España como una existencia igualmente decidida por la providencia. Si, por contra, la historia está en manos de una providencia demoníaca, que no es obra de Dios sino del Diablo, entonces, hay que condenarla en globo y decretar el Apocalipsis. No es infrecuente advertir quejas apocalípticas contra la actualidad histórica y contra la radical maldad del mundo que vienen de sectores situados, quizás, a la izquierda. Aunque, si no es la Divina Providencia ¿quién puede ordenar una mitad y otra del espectro político?

Que el siglo y el mundo son malos es algo que han dicho siempre los sacerdotes. El actual Papa se ha quejado amargamente de que España se estuviera paganizando, víctima del hedonismo y el consumo. Y, con plena lógica, el secretario general del PC español, Julio Anguita, ha comentado: "Su Santidad ha leído nuestros documentos".

CARTA DE PARÍS

EL CRÍTICO, EL PÚBLICO Y LAS OBRAS

DAMIÁN BAYÓN

MI AMIGO EL CRÍTICO BRASILEÑO —MUCHO más moderno que yo— me había confesado la noche anterior haberse aburrido sobremanera en un concierto de música contemporánea. No pude dejar de decirle: "¿No le pasará lo mismo a la gente cuando va a una exposición de ese arte que más o menos todos los del oficio hemos propiciado estos últimos años?

Palabras premonitorias. He ido a la FIAC, es decir a la Foire International d'Art Contemporain, aquí en París. Recuerdo que fui yo mismo quien, en la primera de estas manifestaciones mercantiles, tomé la defensa del sistema. Harto de la arbitrariedad de los directores de museos (de los *curadores*, como ahora está de moda decir), que apañan y dan premios con toda impunidad; me sentía yo partidario de la idea de feria, en donde cada uno lleva las mercancías que tiene. Para venderlas o trocarlas, y simétricamente, poder munirse de lo que necesita. Allí —por definición— no se juega al "gusto" sino a la oferta y la demanda, como en la Bolsa, sin sentimentalismo alguno.

Esta vez, apenas traspuesta la puerta del Grand Palais en un día de huelgas y de lluvia, comprendo que no voy a poder informar sobre este maremágnum heterogéneo, este bazar atestado de gentes que se dicen entendidas o que se confiesan ignaras. Filosóficamente, pues, decido tomar notas esquemáticas de lo que veo y oigo, utilizando el arma de los tímidos: la ironía.

Como crítico tendría derecho a reclamar el pesado catálogo, lo que me impediría garrapatear en mi cuaderno. Renuncio, pues, y salgo a la ventura. ¿Por dónde empiezo...? Por la primera "calle" a la derecha, con la intención de ir barriendo con los ojos todo lo que se me ponga delante. No sólo las obras expuestas sino también los seres que forman este mar humano y variopinto. No nombraré a nadie: ni galerías ni artistas (de entre los nuevos para mí). Ya sé que bajo la fantástica bóveda de vidrio de ese gran invernadero hay también unas cien o doscientas obras que valen la pena y que serán vendidas a buen precio, aún en esta época de crisis que nos toca vivir.

Una palabra sobre el público, antes de mirar lo que encierra cada *stand* cuyo alquiler cuesta una verdadera fortuna en estos grises tiempos de recesión. Noto muchos estudiantes de arte: los profesores que no sabrán qué hacer con ellos los arrean a las exposiciones. Son los únicos que como yo —y algún otro ignorado crítico— tomamos notas. Esos chicos están perdidísimos (¿quién no lo estaría?): en general, se les muestran cosas feas, ridículas, inútiles. Por otra parte hay los eternos asistentes a este tipo de manifestaciones: mujeres hechas y derechas, algunas bien vestidas; menos hombres, pero esos sí más de la fauna "artística" internacional (con muchos extranjeros que han venido a hacer negocios).

Por empezar, al primer *stand* al que me atrevo, no se puede entrar: todo el espacio está ocupado por un laberinto blanco de muros bajos, adentro, unos grandes bloques también blancos como irregulares terrones de azúcar. No hay comentario: esa es la obra que se nos da para ver. ¿Se vende, y sobre todo, se puede comprar...? En la acera de enfrente no se trata ya de un *one man show* como en el caso precedente. Aquí hay muchas manos. Una ha colgado del muro tres salchichas secas y negras. En cambio, sobre el santo suelo los espectadores descubrimos una especie de basurero cuya tapa tiene agujeros y nada en su interior. La gente se sonríe: algunos se divierten, otros se enfurecen. Por allí mismo se abre una "capilla" más íntima: contiene un sofá negro decorado con guirnaldas de tubos de neón multicolores. Sin duda de otro participante, al fondo de la sala hay una presentación de cacerolas colgadas en cuyo interior hay relojes, que francamente no me detengo a estudiar.

Vuelvo a atravesar la calzada repleta de curiosos que tratan de mirarlo todo. En una galería reputada encuentro una suerte de acuario cuyos vidrios llevan las ostensibles marcas de manos sucias de barro, en su interior —que no tiene agua—, se destaca al centro un masculino "sexo - pez" altamente coloreado. Todo es como de *papier machè* y está —cuidadosamente— mal hecho. Por los muros hay cosas tal vez más vendibles: falsos Rothkos, Lichtenstein, etc., a condición de que el presunto comprador reconozca las fuentes. Vende esos cuadros un horroroso cuarentón de gran melena rubia y labios pintados. No es que sea tan feo, es que su ambigüedad (que podría ser intrigante en un joven) lo descalifica: él también es un *fake* como lo que expone.

Por fin, en una galería romana encuentro unas esculturotas de maderas en bruto recortadas a hachazos. Hace años —siendo jurado con Marta Traba en La Paz— dimos un premio a un boliviano que hacía eso mismo con cartón corrugado: la idea era excelente pero el subdesarrollo lo obligaba a ese material. Otro reducto: un chino, abstracto retrasado (en todo sentido), expone sus cuadros - baratijas. El mismo *marchand* se juega la carta de Clavé, un español que fue semifamoso hace cuarenta años y ahora fabrica cajas como las de Cornell, aunque éstas sean enormes y no estén tocadas por el ángel.

Hay algún respiro: por ejemplo, las acuosas acuarelas de Jenkins, fuertemente cromáticas, un norteamericano que hace años nos propone lo mismo; pintura que no es ni inquietante ni profunda, apenas un cosquilleo de los sentidos. Ya es algo. Un sobresalto agradable para mí: una galería de París se anima a exponer ARTE CONCRETO INVENCIÓN y ARTE MADÍ, esos movimientos argentino - uruguayos de fines de los años 40. Todo eso me toca muy de cerca: las páginas que les dediqué entonces, constituyen mis primeras armas de crítico: bajo la exigencia de Romero Brest que entonces era nuestro líder en Buenos Aires. No estaba nada mal lo que hacían —y siguen haciendo— algunos de esos precursores. Sobrios, con un programa, una fe, al revés de la mayoría de lo que me está tocando ver hoy aquí.

En ese entorno pululan unas señoras distinguidas, unas mujeres muy blancas —pintadas literalmente de blanco— con la boca - cicatriz de labios lisos de un rojo unido como un metal incandescente. Vuelven de la playa pero —este año— sabían que no había que ponerse al sol: eso está *out*, y cargar las tintas en la boca y no tanto en los ojos. Por contraste, de pronto me quedo fascinado ante una familia exclusivamente femenina, enana, y ensombrerada por añadidura. La madre y sus dos hijas no se apean del tocado que parece un desafío en forma de yelmo o de trofeo. Que Dios me perdone pero impresionan como millonarias de algún país muy lejano. ¿Cuál...? No lo sabré ya nunca.

Otro personaje que me gusta mirar es el que he bautizado como "el inspector": anciano muy digno, munido de una gran lupa que aplica a la superficie de los cuadros como queriendo cerciorarse de su factura. Explora pinturas tersas de Matta, accidentadas de Appel: tal vez pase después un informe, si no es sencillamente que se trata de un loco o de alguien que prepara una tesis de doctorado de Estado. Lo dejo con su lupa, y prosigo.

Al fin me topo con la galería de un buen negociante: ¡ya era hora! viene de Munich y se dedica a artistas difuntos y conocidos: observo varios puntitos rojos: por lo visto, ha vendido unas cuantas piezas entre coleccionistas timoratos como —en general— son los franceses, comparados con los suizos, belgas, holandeses y los nórdicos en general. Esta galería sí hace negocio: en ese sentido es la única que parece haber entendido lo que una "feria" significa.

Me divierto con las reacciones de los jóvenes estudiantes. Unos más bulliciosos hacen la comedia de pasmarse ante un extinguidor de fuego, tratándolo como "obra de arte". Recuerdo haber tenido la misma reacción cuarenta años atrás en alguna exposición del Instituto Di Tella en Buenos Aires. La presunta irreverencia no es tal: más tarde me toparé con un "trabajo" (como se dice

ahora) del francés Raynaud, quien —apartándose de sus impecables embaldosados blancos de cuarto de baño de lujo—, expone esta vez un "Botiquín y extinguidor de fuego" de un vivo carmesí... considerados como obras de arte. Me pregunto si en caso de accidente o incendio el botiquín contendrá algo y si el extinguidor —al fin de cuentas— sería capaz de funcionar.

Un aburrido artista del fallecido *minimal*: Sol Lewitt, anda aquí un poco por todos lados. Mejor dicho: sus creaciones. Como sus construcciones metálicas geométricas "toman mucho sitio y no se sabe dónde ponerlas", ha optado ahora por unos papeles rayados cuyo precio, púdicamente, no he querido averiguar. Casi más triste que los nuevos mediocres o malos artistas, es descubrir pintores que fueron interesantes como Kitaj y que ahora, en plena confusión, dan lo peor de sí mismos. ¿Quieren fealdad gratuita? Pues aquí la tienen, parece decir. Sus cuadros se ven en Marlborough de Nueva York, galería que parece haberse olvidado de Tamayo después de su muerte, a no ser que cínicamente esté esperando la suba de una cota que ya andaba muy alta.

Entre los más conservadores (que tal vez vendan), hay un marchante de Frankfort que tiene en reserva una tela de Barnett Newman, otra de Morris Louis (ninguna excepcional por cierto), junto con unos horribles cuadros titubeantes, de la juventud de Picabia.

En plena selva de gente, y a raíz de Newman y Louis, se me ocurre pensar hasta qué punto la figuración *puede dar un pretexto sobre el que "bordar"*. Me explico: si tiene razón Malraux en *Las voces del silencio* (traducido hace muchos años por un servidor), si tiene razón —digo— cuando afirma que desde mediados del siglo pasado el artista ha quedado liberado de su función religiosa, política, social, comprendo ahora que la abstracción (que siempre defendí porque corresponde a mi época juvenil) llegó a tomarse un empobrecimiento. Figurar algo concreto es ya un agarre en la realidad: por eso los grandes estuvieron, a veces, *cerca* de la abstracción, aunque, por un movimiento intuitivo sólo la orillaron para alejarse de ella como de un ejercicio peligroso.

Descubro con sorpresa que no me he encontrado a nadie conocido. Sin embargo, una chica joven —de riguroso luto por sí misma, como todos los jóvenes desde hace casi diez años— con su mejor sonrisa me descerraja a boca de jarro la preguntita: "Les thèmes du futur vous intéressent?" Ante mi sorpresa me encuentro respondiendo: "Pas du tout", y debe de ser verdad porque sigo impertérrito mi camino. Bastante tengo con el presente.

Me espera —no lo sé todavía— un episodio divertido: un retrato de militar mal pintado que lleva por arriba, como dosel, una soberbia cornamenta de ciervo colgada del muro. Hasta ahí van bien las cosas: lo malo es que, debajo del cuadro y en el piso hay una simple caja rectangular de cartón y, en su interior parece dormir —arremolinado— un perrito. Con la piedad canina de los franceses la gente se inclina a observarlo. A una pareja de señoras que me pregunta si se trata de un perro vivo las desafío a que lo toquen para cerciorarse. En realidad —aclaro— se trata de un pequeño zorro embalsamado (el largo hocico afilado me lo hace pensar). Mis interlocutoras se siguen interrogando sobre la presencia allí de ese pobre animal. Y yo, magnánimo, les hago ver que retrato, cuernos y zorro forman parte de una "obra". Más o menos avergonzadas se excusan de no haberlo entendido y yo —que temo no hayan percibido mi ironía— les aclaro que estoy simplemente bromeando.

Compruebo que no he visto cosas relativamente nuevas y de calidad: apenas un cuadro del picassiano Markus Lüpertz y otro del obsesivo Anselm Kiefer, figuras ambas que destaco entre los muy pocos alemanes que hoy por hoy me interesan. Es como *si nada moderno de calidad* fuera admitido en esta feria... de vanidades. No se crea que el público se indigna demasiado: o se ríe abiertamente o se queda preocupado como esas dos señoras con las que hablé, por no estar a la altura (¿a qué altura? habría ahora que preguntar).

Una galería importante en la que acabo de ver una valiosa exposición de Jacques Villon (el hermano pintor del famoso Marcel Duchamp, que no quiso seguir pintando) se lanza a una costosa "instalación" —así se llaman—, del alemán Peter Klasen. Es un corredor en codo y sin salida: SHOCK CORRIDOR, *dead end*, son los carteles escritos en tubos de neón, con los que el autor nos previene. Se camina entre paneles de metal blindado que forran las paredes entre alarmantes inscripciones: peligro, electricidad, ácidos. Vamos a parar a dos pequeñas bañeras de tortura, hasta yo lo he comprendido. El sitio está impecablemente limpio pero la idea misma es repugnante. Esta "ambientación" cuesta una fortuna: ¿cómo le beneficia a la galería?, ¿se vende la siniestra cámara?, ¿a quién?

Conste que asumo el papel del que, adaptando el *common reader* de Virginia Woolf, podríamos llamar el *espectador común*. Y es ese espectador de buena fe que ha pagado 50 francos la entrada quién puede hacerse las preguntas. Yo no pago porque soy crítico y no me indigno más: ya estoy encanallado por treinta años de insatisfacción... sencillamente paso de largo ante cualquier provocación conceptual.

Reflexione alguien: ¿cuál es la música que llena hoy los teatros?: la ópera, las obras de los grandes compositores antiguos desde la Edad Media hasta, digamos, Strauss, Strawinsky, Ravel. Otra pregunta insidiosa: ¿con qué llegan a pagar los mejores museos del mundo sus ingentes gastos de gestión? Con Tutankamón, Rembrandt, Monet, Renoir, Cézanne, etc. hasta llegar a Picasso y Braque.

¿Nadie ve la relación? Las buenas gentes (no hay que despreciar a nadie) quieren ver obras que los intriguen, los enriquezcan de alguna manera. Para salir del museo, distintos de como habíamos entrado: más sensibles, más inteligentes también —¿por qué no? Velázquez o Vermeer nos "enseñan" literalmente a ver mejor; a no dejar pasar nada de lo visible significativo: ni un encaje sobre una armadura, ni una ventana a cuya luz una mujercita lee una carta o pesa una perla: el mundo, en una palabra. El de los sentidos, del que no hay que renegar pues de ellos nos viene nuestro estatuto de seres vivos y conscientes.

Filosófico estoy. Se me ha pasado la burla y me he puesto enojado con los que pretenden darme gato por liebre. Y, peor aún, conmigo mismo por haber dejado pasar tanto tiempo sin decir mi indignación. Ya lo sé de sobra: mi gota de agua no cambiará nada en el mar de los negocios, ni en el infierno de la moda superficial. Me quedo más tranquilo, empero, después de este pendenciero ex – abrupto.

Recuerdos de Bagdad

ALEJANDRO KATZ

Menos de un año después de la guerra del Golfo Pérsico, ¿qué sabemos del mundo árabe? No mucho más que antes, sin duda, y es probable que un poco menos. Las imágenes de la televisión, cada vez más nítidas, sirven menos a la memoria que al olvido y se extinguen con tanta rapidez como extienden el desierto. Como nos recuerda Alejandro Katz, son más perdurables —porque tienen más sentido— las que nos ha dado el cambiante sueño de Oriente, mil y una noches más real que la realidad de las noticias.

Los tres textos que se publican a continuación insisten, cada uno a su modo, en la perdurabilidad de la poesía árabe, sea a través de sus versiones occidentales o en sus propias encarnaciones. Las páginas de Adonis —acaso el poeta de lengua árabe mejor notado en Occidente— son un pequeño fragmento de su "Introducción a la poética árabe", tema de cuatro conferencias leídas en el College de France en 1984. Las de Giorgio Manganelli fueron escritas en Bagdad en 1987 para dar cuenta de un congreso sobre la poesía árabe que se llevaba a cabo mientras el país estaba en guerra con Irán.

BAGDAD SUPO SER UNA CIUDAD HERMOSA. Fundada por el califa Abu - Yafar - Almansur en el año 145 de la Hégira (que viene a ser, como todo el mundo sabe, el 762 - 763 de nuestra era), su primer nombre fue Medinet - es - Salam, *la ciudad de la paz*, aunque los escritores bizantinos de la época la llamaban Irenopolis. Todo lo cual debe ser importante, pero no quita nada el hecho de que Bagdad, para mí, fue ante todo un grabado reproducido en la página 52 del tercer volumen del Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano que compró mi abuelo materno por el año 25, cuando se instaló en el interior del Chaco, y que me fue dado en herencia después de asistir a unos cuantos entierros. Desde niño, les conferí a los grabados de la Enciclopedia un valor documental, fotográfico y nada fantasioso, y en el de la página 52 del volumen tercero, al observar la ilustración de la mezquita de Achmet - Khiaga y la plaza del mercado de Bagdad, confirmaba yo que los alminares eran tan delicados como se decía, y nada me costaba imaginar a los almuédanos acomodados en las agujas para anunciar con su voz melodiosa y acompasada el momento en que debía realizarse cada una de las cinco oraciones diarias. Los descubría, entre los delgados vericuetos de mi lámina, mirando hacia la Meca, con los ojos cerrados, las dos manos abiertas y levantadas y los pulgares metidos en las orejas, al tiempo que andaban por el corredor y entonaban el *ezán*:

> ¡Dios altísimo! ¡Yo testifico que no hay otro Dios más que Dios! Yo testifico que Mahoma es el profeta de Dios. Venid a la oración. Venid al templo de la salud. ¡Gran Dios! ¡Yo testifico que no hay otro Dios más que Dios!

Oía a los almuédanos repetir las cláusulas, siempre iguales para cada una de las cinco oraciones diarias, con excepción de la oración de madrugada:

> ¡Venid al templo de la salud! ¡La oración es antes que el sueño! ¡La oración es antes que el sueño!

En aquel grabado veía el domo de la mezquita, no menos imponente de cuanto podía imaginarlo, y frente a ella, en la plaza, las ilustraciones verdaderas de los camellos y los árabes con turbante y las tiendas poligonales y las copas de las palmeras y naturalmente, allí atrás, el Tigris.

Entre los comerciantes reunidos en la plaza del mercado intentaba localizar a Alí Cogia, agazapado, esperando el paso del califa para pedirle justicia pues un amigo, traicionándolo, le había robado mil monedas de oro. Entonces "Alí Cogia, mortificado de verse condenado a sufrir una pérdida tan considerable, protestó contra la sentencia, declarando al cadí que elevaría su queja al califa Harún Ar Raschid, que le haría justicia. Mientras el comerciante se volvía a su casa muy satisfecho de haber vencido a Alí Cogia y de haber obtenido las mil monedas de oro a tan poca costa, éste se fue a redactar un memorial. Al día siguiente, después de haberse enterado de la hora en que el califa debía volver de la mezquita al término de la oración del mediodía, lo esperó en una calle por donde debía pasar."

Siempre que llegaba a este punto del relato corría a la Enciclopedia para verificar que Alí estaba todavía en su sitio del grabado, bajo el primer arco de la izquierda, esperando al califa. Luego continuaba oyendo el relato de "Alí Cogia, comerciante de Bagdad", que leía mi madre.

También ésa era Bagdad, para mí. Así como la versión iconográfica se limitaba a la página 52 del tomo segundo ("B - BYZ") de la Enciclopedia, la versión literaria surgía vaporosa de dos volúmenes encuadernados en cuero rojo con filetes repujados en oro: "Las mil y una noches. Cuentos árabes. Edición ilustrada", anunciaban las pastas. Y adentro: "Traducidos en alemán del texto árabe por Gustavo Weil. La traducción española ha sido confiada a reputados escritores. Nueva edición ilustrada con grabados intercalados y láminas impresas aparte dibujadas por el notable artista alemán Fernando Schultz Weittel. Barcelona. Montaner y Simón, Editores. 1915."

Nada me cuesta confesar que Bagdad continúa así, en lo que a mí toca. Lo irreal no está en aquellos libros sino en los Scud y en los Patriot que convirtieron a Bagdad en un "objetivo". Es posible que todos hayan tenido razón, y que nadie haya tenido razón. Irán fue para nosotros, durante meses, el lugar de los malos, el enclave que la perversión había escogido para instalarse en el mundo. Por la mañana nos informábamos y por la noche discutíamos. Nos preocupaba saber, por ejemplo, si las plataformas de lanzamiento destruidas por los aliados eran plataformas de lanzamiento o acabados productos del diseño italiano, tipo Benetton. También nos preocupaba saber a quién asistía la razón. Pero las discusiones se empantanaban rápidamente. O bien porque estábamos todos de acuerdo y no había más que decir o bien porque no estábamos de acuerdo y no había más que

decir. Lo cierto es que los puntos de vista eran tan irreductibles como inconvincentes: siempre había buenos argumentos a la mano para destruir los argumentos del interlocutor, pero los argumentos para defender el punto de vista propio no eran nunca demasiado buenos para convencerlo. Como a nadie le gusta la guerra nadie podía estar contento con nada de lo que ocurría, ni con ningún punto de vista, comenzando con el propio punto de vista. Así que durante esos días, como no sabíamos qué pensábamos, nos dedicamos a opinar. De todos modos, la guerra terminó. Creo que de algún modo todos la extrañamos. Nos gustaba esa excitación bárbara que se expresaba bajo la astuta forma de la toma de posición, nos gustaban los misiles de colores y la CNN y nos gustaba poder hablar mal de la CNN, nos gustaba sentirnos indignados y sabernos hombres de ideas y de valores y de principios (hayan sido unas y otros de cualquier tipo). Extrañamos esa materia prima para la reflexión que se llama conflicto y que, afortunadamente, estaba lejos.

Yo, cuando pienso en la guerra, no puedo más que recordar la voz de mi madre transitar por las páginas de *Las Mil y una Noches*, y tengo la inasible sensación de que no todo puede ser mezquinamente reducido a ecuaciones de renta petrolera o de seguridad regional. Cierto día, leyendo "El Sur", en *Ficciones*, encontré aquella frase: "Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar de Las Mil y una Noches de Weil..." Algo era magnífico en esa frase: "Traducido en alemán del texto árabe por Gustavo Weil. La traducción española ha sido confiada a reputados escritores", rezaba la carátula del volumen en el cual había yo conocido Bagdad, que por entonces también solía llamarse Irenopolis y, antes aún, Medinet – es – Salam (que, como todo el mundo sabe, significa *la ciudad de la paz*).

POESÍA Y MODERNIDAD

ADONIS

LO PRIMERO QUE ME LLAMA LA ATENCIÓN ES que el presente, para el poeta moderno, significa incomodidad, así como la experimentación, la perpetua oscilación entre lo finito y lo que aún no emerge. La poesía adquiere su sentido más verdadero sólo mediante aquello que la precedió —el pasado— y aquello que será —el futuro. Y como el pasado es para el lector la patria de las formas adquiridas, el presente será para él la patria de la errancia. El pasado se le aparece como natural, evidente, coherente, ideal. El presente, al contrario, como artificial, incierto, lacerado, fútil. ¿Acaso entonces la modernidad representa una crisis entre un pasado que la determinó y un futuro que aún no toma conciencia de ella? ¿Es posible que se disuelva a medida que avanza? como si su existencia estuviera en esta misma ausencia, en este apego a lo que juzga ser lo mejor y a lo que no puede acceder. ¿Pero este apego no es un juego? ciertamente lo es, pero un juego que a través del acto poético va más allá de la vida y la sublima.

Lo segundo que me llama la atención es que existe una especificidad de la modernidad poética árabe que subyace a la naturaleza de la relación entre las palabras y las cosas. Entre la cosa y el decir se abre un vacío que la poesía trata inútilmente de colmar. Suponer que ello sea posible equivale a suponer la total coincidencia entre el decir y lo dicho, e implicaría la desaparición de la necesidad de pensar o de interrogarse. Este vacío, que no puede colmarse, indica que la pregunta "¿Qué es el conocimiento?" o "¿Qué es la verdad?" permanece abierta, que el conocimiento no llega jamás a cumplirse, que la verdad es una búsqueda perpetua.

Las cosas, en árabe, conocen una multiplicidad de nombres. Tomemos como ejemplo unos elementos pertenecientes a la esfera material, como "tierra" o "polvo" o "lluvia". A cada uno de estos elementos corresponden unos cuarenta nombres. Y a menudo, aquello que pertenece a la esfera conceptual, como por ejemplo "exploración", "conocimiento" o "ignorancia" puede a su vez ser designado por unos treinta nombres... El nombre no designa la totalidad de la cosa, sino solamente uno de sus aspectos, y la cosa, entonces, es un conjunto de situaciones y de perfiles, un conjunto de palabras. La palabra es esencialmente un signo, y el poeta escribe con palabras – signos, de lo que se deriva que para la sensibilidad árabe la lengua no es tal en virtud de su referente. A cambio de ello, la cosa no es tal sino en virtud de la palabra que la nombra. El problema no consiste en que el lenguaje "baje" hacia la cosa sino que la cosa "suba" hacia el lenguaje, poetizándose. Como si la cosa no existiera sino a través de la locución, o como si adquiriera presencia únicamente porque entra en el tejido del lenguaje, porque se hace lenguaje.

Tercera y última observación: el lector árabe, frente al texto poético moderno, se encuentra en un estado de enorme perplejidad. En virtud de la cultura en la que creció, se halla fuertemente vinculado a los valores del canto – recitación y de la memoria: valores de la facilidad y de la claridad. Se siente profundamente extraño a un texto poético moderno, percibe en él sólo unos valores que provienen de la supremacía del Yo, preguntas que lo perturban y a las cuales no sabe contestar. Como si para él el texto no dijera otra cosa que la ausencia. De manera que prefiere el texto que le cuenta su vida cotidiana. Prefiere el texto oral, el texto – canto. Y lo que ha contribuido a reforzar la hegemonía de la oralidad es el hecho de que el texto coránico, pese a haber sido escrito, ha orientado al lector hacia el descubrimiento de la interioridad y de la intimidad, y en él el lector árabe encuentra algo vinculable a la oralidad (...)

El texto oral se dirige a los sentimientos y no transmite ideas, puesto que quien escucha no tendría tiempo de analizarlas. El texto escrito apela a la sensibilidad y a la razón y transmite ideas que suscitan análisis y meditación. En esto, la poesía árabe moderna representa un comienzo en el plano de la escritura y

de la historia. Carece de puntos de referencia concretos. No se sustentan en reglas, formas o criterios, y mucho menos en el sentir colectivo. Ella es errancia, así como es errancia el terreno lingüístico en el que se mueve. Y quizá precisamente en esta precariedad reside el secreto de su radicalismo y de su capacidad de exploración, una exploración que no es más que perpetuo movimiento, replanteamiento de uno mismo en el mundo, distancia que separa, o que sigue separando, las palabras de las cosas.

De este modo, la modernidad poética árabe oscila entre la oralidad y la escritura: entre la palabra cantada y la palabra escrita, entre la palabra que es presencia absoluta, en tanto que dicha, y la palabra que es pasado o futuro, en cuanto escrita; entre la palabra – desierto y la palabra – ciudad, entre la errancia y el hogar. Como si fuera al mismo tiempo convergencia y divergencia. Convergencia en tanto que radicada y auténtica, divergencia en tanto que sometida a las modificaciones de la civilización y del progreso. Y sabemos que la convergencia exacerbada se torna conformismo e inercia, mientras que la divergencia llevada al extremo se convierte, frente al genio de la lengua moderna, en muerte y esterilidad.

El poeta árabe moderno, me parece, no mata al padre sino que lo transforma en amigo, en potencialidad dialógica. El hijo asesino ¿no es él mismo el padre virtual de otro hijo asesino? Matar al padre significaría entonces matar al hijo, y por lo tanto matarse a sí mismo. La poesía de hoy proviene de la poesía antigua, pero sólo para penetrar más profundamente en la noche del sentido, la inaugurada por el padre antiguo. Para la poesía árabe, ser auténticamente moderna significa resplandecer como una llama surgida del fuego de lo antiguo pero enteramente nueva.

© *Leggere*
Traducción de Fabio Morábito

CANTAN LOS POETAS DE ALÁ

GIORGIO MANGANELLI

NOS ENCONTRAMOS EN UNA AMPLIA, MONUMental Sala de los Congresos; está a punto de comenzar la reunión de los poetas árabes. Un estrado, un sala, una galería. Una organización bastante militaresca, bien visto casi de desfile. Yo me encuentro arriba de la galería, habría que decir de la logia. Nos entregaron unos programas en árabe, y si no fuera por Francesca Corrao, estaría en problemas. Pero la cordial arabista entiende, traduce, explica. Se empieza por el estrado: lectura del Corán. En los países islámicos la lectura del Corán es a un tiempo arte y liturgia; existen escuelas para esta lectura, e incluso beatas competencias. La lectura es fascinante: modulada cantilena, solemne y musical, en la que el oído advierte las sílabas largas y breves, las pausas internas de las palabras.

Después de la lectura del Corán, habla un ministro; reconozco dos palabras: Saddam Hussein. Después llegan los niños: son los alumnos de una escuela de Bagdad que fue blanco de un misil iraní, hace un mes. Los niños cantan un coro; deduzco, por la traducción, propósitos pacíficos y belicosos; y vuelvo a reconocer aquellas dos palabras, las únicas que distingo. Habla alguien más, se habla de la guerra, se repiten las dos palabras. Aplausos. He aquí el primer poeta. Es iraquí. Ante un público atento, recita un largo poema, cuyo tema es la guerra. Reconozco las dos palabras. Aplausos. Me doy cuenta de que el poeta es ciego. El que sigue es egipcio. Egipto acaba de reconciliarse con Irak; la ruptura llevaba años, desde la paz separada con Israel. El poeta es recibido con muchos aplausos. Recita un poema que está rimado de otra manera; supongo que se trata de un poeta moderno.

Puesto que todo el Encuentro es en árabe, organizado por árabes para árabes, con escasas traducciones simultáneas, y nunca de los poemas, no es posible seguirlo sino esporádicamente en las sedes oficiales; pero el Encuentro da la oportunidad de entablar muchas conversaciones, a veces con el auxilio del intérprete pero a menudo con árabes que hablan inglés o francés; y se trata de una experiencia de gran interés.

Trataré de resumir lo que me parece haber comprendido. En primer lugar, el sitio que ocupa la poesía en el mundo árabe. Digo mundo y no "cultura" árabe, porque aquí el problema es más complejo. La poesía es el género que está en la cumbre de la literatura. Me atrevería a decir que representa el único género legítimo, el único cuya presencia no ha cesado desde el principio, en los tiempos preislámicos, hasta ahora. ¿Pero en qué consiste esta poesía? ¿Quién es el poeta? La poesía árabe posee todavía una cualidad fundamental: la oralidad; es una poesía que debe leerse y pronunciarse en voz alta, y que debe ser escuchada por un público —que puede reducirse en todo caso a una sola persona. La lectura, la sonoridad de la poesía forman parte de la poesía.

El poeta tiene una dignidad singular; tiene una suerte de investidura, de tarea colectiva: el poeta es el representante de la nación árabe, el testigo de sus conflictos, de sus tensiones; el poeta escribe en árabe, que es la lengua de todos los Estados árabes; pero su relación con estos Estados es compleja, hasta fatigosa. Los Estados árabes no son la nación árabe; la poesía, que surge de la tensión de la nación, es a un tiempo independiente de los Estados particulares e invocada y amenazada por éstos, según el caso. Como sea, es claro que los Estados árabes tienen necesidad de la poesía árabe, y también es claro que le tienen miedo.

La poesía tiene una dignidad que en Occidente es impensable. El poeta se halla dotado de un carisma, una sacralidad, una función litúrgica; puede ser un cortesano o un rebelde, pero en cualquier caso es el titular de un poder, que le corresponde como maestro del lenguaje. Sea lo que sea, moral, política, socialmente, esto no puede no ser: un esclavo y un señor de la palabra. Y esta cualidad se funda en el mundo árabe en el prestigio

específico de la lengua árabe; ésta es preservadora y universal. El árabe literario es todavía fundamentalmente el árabe coránico; y el árabe es la lengua única de toda la nación árabe, desde el Atlántico hasta el golfo del Pérsico.

El árabe coránico es una lengua absolutamente sagrada; el Corán tiene una existencia coeterna con Alá, así que fue pronunciado *ab aeterno* en árabe. Las traducciones del Corán no son el Corán. No obstante que en el árabe se han formado unos dialectos locales, éstos nunca han alcanzado una autónoma dignidad literaria. O la alcanzaron esporádicamente, en tiempos recientes, sin proponerse hasta ahora como una alternativa. Como si en Europa se hablara corrientemente latín y los vulgares locales no hubieran aún alcanzado un nivel inicial, intencional. Tal vez pueda decirse de esta manera: la poesía, que es totalmente árabe, o sea representa la totalidad del mundo árabe, tiene una suerte de derecho de investidura, una dignidad transnacional que los Estados particulares no pueden tener; de ahí la ambivalencia que dichos Estados tienen frente a la poesía.

Recíprocamente, los poetas, indefensos y prestigiados, frágiles y potentes, temen o retan o tratan con los poderes locales. No todos los poetas invitados vinieron; algunos de los que vinieron son cautelosos; otros críticos; un poeta me dice: "Este convenio no representa la condición de la actual poesía árabe". Pero todos están de acuerdo; este convenio es importante porque permite a los literatos árabes que vienen de todas partes del mundo árabe encontrarse entre sí. Junto al congreso oficial surgen congresos minúsculos: poetas jóvenes, no invitados, leen sus poemas a los literatos más conocidos. La gran representación poética de la nación árabe sigue actuando; y, en tanto que nación, no se reconoce en los Estados.

En un Irak involucrado en una guerra difícil, la presencia de los poetas árabes tiene un significado psicológico y simbólico extremadamente importante. A través de los poetas, la nación árabe expresa su solidaridad, su identificación con este Irak, en el cual, en la época de los Abassidos, tuvo sus primeros fastos la poesía árabe. Surge de estas conversaciones otra impresión que no quiero callarme; la nación árabe vive un tiempo de fatigosos, frustrantes conflictos; estos conflictos la obligan a un continuo y agobiante enfrentamiento interno que la sustrae de diálogos más amplios; el problema árabe corre el riesgo de volverse total y solamente árabe, en lugar de ser experiencia y drama del mundo.

Ellos saben poco de nosotros, y nosotros casi nada de ellos. Para todos es una desgracia.

© *Leggere*
Traducción de Fabio Morábito

QUÉ MUNDO TUVO QUE VIVIR

ENTREVISTA CON REINALDO ARENAS

PERLA ROZENCVAIG

Lo radicalmente opuesto a los comunistas de lujo (como Carpentier o García Márquez, "gente a veces brillante que trafica elegantemente con la carroña, pero a distancia") fueron aquellos que como pudieron salieron por el puerto de Mariel hace más de diez años, Reinaldo Arenas entre ellos. Ángel Rama y Emmanuel Carballo, ambos clandestinamente, habían sacado de Cuba en los años sesenta sus primeros manuscritos: Rama publicó en Uruguay Con los ojos cerrados *y Carballo en México* El mundo alucinante. *Sólo pudo ver Reinaldo Arenas publicada en la isla* Celestino antes del alba. *En Nueva York, donde se instaló, escribió media docena de libros, innumerables artículos políticos, poemas y breves piezas para teatro. Reinaldo Arenas murió hace un año en el exilio. Actualmente, en la Ciudad de México un grupo de personas se ha organizado para enviar a Cuba un barco de petróleo para fortalecer al régimen que provocó la muerte de este gran artista, al régimen que encarceló, en los días en que se celebraba el último y claustrofílico Congreso del Partido Único, a un grupo de disidentes que reclamaba pluralismo. ¿Sería posible que las personas que quieren mandar petróleo a la isla reclamaran, a cambio, la libertad de los disidentes?*

Se ha dicho que, a diferencia de lo que ocurrió en la Unión Soviética y en la Europa secuestrada, en Cuba no se ha dado la disidencia heroica. Reinaldo Arenas desmiente ese equívoco. En sus artículos políticos y sus manifiestos anticastristas (reunidos en Necesidad de libertad, *Editorial Kosmos, 1986), pero principalmente en sus novelas y cuentos, optó siempre por una libertad espontánea y vital. En Cuba lo encerraron por ejercer su libertad sexual, le robaron cuantas veces pudieron sus manuscritos, lo obligaron, por acoso, a salir por Mariel. Salió de Cuba pero se quedó en Cuba, padeció en Nueva York la fiebre del exilio, la obsesión de recobrar, por la escritura, lo perdido. Huyó del infierno cubano para caer en otro infierno ("El infierno es esa sensación de no poder hacer nada. El estancamiento...", le dijo a Nedda G. de Anhalt en una entrevista recogida en* Rojo y naranja sobre rojo, *libro recientemente publicado por* Vuelta*).*

La entrevista que ahora publicamos la concedió Reinaldo Arenas, pese a su precaria salud, pocos días antes de su muerte. El sabía que aparecería póstumamente. Hacemos votos por poder ver muy pronto el retorno a su país de más de un millón de exiliados cubanos, pues parece que el invierno del patriarca está llegando a su fin. El petróleo que le enviarán a Castro algunos desmemoriados mexicanos, para decir lo menos, ojalá al menos sirva para lograr la libertad de los disidentes de la isla, libertad que no pudo ver, pero que propició, Reinaldo Arenas.

FGR

Perla Rozencvaig: Reinaldo, hace diez años habías llegado de Cuba unos pocos meses antes y me concediste una entrevista. Se te consideraba ya entonces una de las voces más interesantes de la nueva narrativa hispanoamericana por tus cuentos y novelas escritas en los 60 y 70. A esa producción hay que añadirle ahora varias novelas escritas o reescritas en Nueva York, un número impresionante de artículos de contenido político, obras de teatro, tu libro de poemas *Libertad de vivir manifestándose* y acaba de publicarse *Viaje a la Habana*. ¿Qué ha significado para ti vivir en Nueva York durante estos diez años?

Reinaldo Arenas: En Nueva York he podido casi terminar un ciclo narrativo que desde que tenía 18 años en Cuba soñaba con realizar. Sabía que allí era muy difícil debido a la censura, que no sólo impedía que se publicase la obra, sino que hacía casi imposible encontrar un lugar donde guardar el manuscrito; y a la falta de estímulo para trabajar en esas circunstancias. Cuando salí de Cuba sólo había publicado tres libros, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, cuya publicación coincidió con mi salida del país, *Celestino antes del alba*, el único publicado en Cuba, y *El mundo alucinante* que se publicó en México.

P.R. También tu volumen de cuentos *Con los ojos cerrados* había sido publicado en Uruguay.

R.A. Tienes razón y vale recordar que aquí escribí otro cuento, "Termina el desfile" que le sirve de título a la reedición de ese libro. Pero volviendo a tu pregunta inicial, te diría que aquí he realizado lo que podríamos llamar, cayendo quizás en la cursilería, mi principal afán literario: terminar un ciclo de cinco novelas que abarca la realidad cubana desde una época anterior a la revolución hasta el final del castrismo, ya en un mundo verdaderamente alucinante donde la represión y la lucha por la libertad se entrelazan.

P.R. Te agradezco que me hayas permitido leer los manuscritos de *El color del verano*, la cuarta novela de ese ciclo "pentagónico" y de *El asalto*, novela que cierra el ciclo. Me gustaría que habláramos de estas dos novelas inéditas.

R.A. De acuerdo: muy pronto van a ser publicadas en español y en inglés.

P.R. En *El color del verano* hay varios personajes importantes, pero ¿dirías tú que la Tétrica Mofeta, ese escritor que se oculta detrás de distintas máscaras —después de todo presenciamos un carnaval en la novela— es el que mejor sirve de enlace entre esta novela y las anteriores?

R.A. Hasta cierto punto sí porque la Tétrica Mofeta es un personaje que se transforma o se prolonga en varios personajes. La Tétrica Mofeta es un homosexual que vive en Cuba y es víctima de todo tipo de persecuciones; no obstante, intenta escribir una novela que el gobierno confisca para destruir. Este personaje tiene un doble en Estados Unidos, Gabriel, un campesino que acaba de regresar de un viaje a la Habana, donde se quedó su madre. La Tétrica Mofeta se transforma también en un personaje que escribe incesantemente cartas a Cuba. Esos tres personajes al final de la novela se vuelven uno solo.

P.R. Como en *Otra vez el mar* donde al final de la novela ocurre algo parecido. El lector se da cuenta de que el personaje femenino es una invención de Héctor, que siempre ha estado solo.

R.A. En muchas de mis novelas los personajes crean otros, se inventan dobles que los complementan o muestran otros aspectos de su personalidad.

P.R. Esta reproducción del proceso creativo en el plano textual influye en que tus personajes sean extremadamente complejos y que estén dotados de una imaginación desbordante, lo que no impide que queden marcados y hasta condicionados por el elemento autobiográfico que se filtra en casi toda tu obra.

R.A. Efectivamente, son novelas que hasta cierto punto se apoyan en experiencias vividas que van desde lo personal hasta lo político. La pentagonía es un recuento literario y, por lo tanto, ficcionalizado de esas vivencias. Celestino es la infancia del poeta, Fortunato viene a ser la adolescencia, Héctor, la juventud. En esta cuarta novela, *El color del verano*, escrita completamente en Nueva York, la Tétrica Mofeta/Gabriel representa la madurez. Ya el personaje ha experimentado todo tipo de sufrimientos y sólo le queda el consuelo de terminar su obra que, irónicamente, no puede finalizar. En todas mis novelas hay elementos que tienen que ver mucho con mi persona: la búsqueda de libertad, la relación odio/cariño con la madre y la presencia de una represión que en *El color del verano* se acrecienta a través de la visión de Fifo, el tirano envejecido que lleva 40 años en el poder. *El color del verano* es mi novela más ambiciosa y más totalizadora porque no es solamente la novela de uno o dos personajes, sino de cientos: el dictador, la madre, algunos personajes goyescos, el pueblo, los militares y las personalidades extranjeras que vienen a la gran fiesta que da el dictador y que termina con un carnaval en el que se produce la caída de su propio estado.

P.R. ¿Te parece válido establecer relaciones entre *El color del verano* y la *Sodoma y Gomorra* de Proust?

R.A. Sí, salvando las distancias entre Proust y yo, ya que él fue un gran escritor y yo soy un ser casi desconocido. Creo que es válido en el sentido de que Proust quiere darnos la visión de un universo a través de un personaje que no llega a decir su verdad autobiográfica. Proust no se presenta en la novela como un personaje homosexual, sino como un conquistador de mujeres, el mundo de Sodoma se lo reserva a otros personajes. El error de alguna gente es pensar que en *Sodoma y Gomorra* el personaje de Proust es homosexual. El autor lo sería, pero no el personaje. Yo, por el contrario, siempre he sido muy irreverente, y hasta la última hora lo seré. El caso es que dentro del ciclo de la obra de Proust está también la niñez, la vida del escritor y el mundo homosexual del que también yo he querido dar cuenta en mi novela de una manera más desenfadada, más irónica y con un poco más de humor. Ese es el mundo en el que he vivido, que de no recogerse en un libro quedaría sin constancia, pues en Cuba, donde se desarrolla la novela, ese mundo ya no existe, tampoco en Nueva York. Por lo tanto, es un poco la *Sodoma y Gomorra* de Proust, pero con un toque de imaginación, de ironía y con la desolación que siempre se encuentra en mis libros.

P.R. *El asalto* permite una lectura de tipo detectivesco, aunque el uso del código policial es totalmente irreverente.

R.A. Tu comentario me ha hecho pensar que efectivamente se trata de una novela de rasgos policiales; es decir, es la persecución de un policía en busca de un personaje que resulta ser el policía supremo, y él no lo sabe.

P.R. Pero es mucho más complicado que eso: la tensión aumenta cuando se revela la identidad del personaje.

R.A. Como casi todas mis novelas es también la novela de la máscara y del

carnaval donde el objeto de persecución al ser capturado revela su doble identidad. Ella cierra mi ciclo pentagónico.

P.R. Esa doble identidad del personaje se apoya en una de las constantes de tu obra: la difícil relación con la madre.

R.A. La madre en mis novelas es un símbolo. Un símbolo, amoroso y hasta sexual. La madre se identifica con la luna, que es para mí una de las imágenes más maternales y misteriosas, y es también un símbolo de represión del machismo que hemos padecido todos; por lo tanto, en *El asalto* la furia que siente el personaje es la furia de estar frustrado y pensar que la culpable de esa frustración es su madre, a quien cada día se parece más.

P.R. Supongo que *El portero* es una novela muy especial para ti; ya que es la primera de tus ficciones que transcurre en Nueva York.

R.A. *El portero* inicia un ciclo, la etapa neoyorquina, en el que también incluyo *Viaje a la Habana*. Es la búsqueda de un mundo que no dejamos en Cuba, pero que tampoco hemos encontrado en el exilio. El portero está buscando una puerta, una felicidad, una dicha que no existe. Es la novela del desarraigo, de la desolación, y del exilio en general. Está buscando una puerta que no es la que lo lleva al bienestar económico, sino a la felicidad, a una paz que no ha encontrado en Cuba ni en Nueva York.

P.R. Más importante que el portero es la puerta por donde quiere salir. Háblame de ella.

R.A. Esa puerta tiene un carácter simbólico. El desarraigado, el desterrado no tiene patria, la patria está en nuestra memoria solamente, pero necesitamos algo más que una memoria para asomarnos a la felicidad. Al no tener patria, tenemos que inventarla incesantemente. Esa puerta que inventa Juan, el personaje, es un poco la patria y el tiempo irrecuperables. Todos los demás animales que viven en el mundo de la novela pueden regresar a su patria que es el campo, el lago, el río, pero para el hombre, sobre todo para el desterrado, no existe el regreso y ese es uno de los mensajes del portero.

P.R. ¿Dirías tú que el animal con el que más se identifica el portero es Cleopatra?

R.A. Sí, porque los dos son como fósiles de una era remota, seres completamente anacrónicos que en este mundo mercantilizado no existen. Quieren vivir en su propio mundo, los otros animales le hacen el juego al dueño pero Cleopatra no. El portero tampoco. Por eso hay gran afinidad entre los dos. Al final de la novela todos los personajes encuentran una puerta y se van; sin embargo, ellos no entran por la puerta.

P.R. Los ojos de Cleopatra de alguna manera me recuerdan los de Elizabeth Taylor.

R.A. El nombre de Cleopatra obedece a los caprichos de sus dueños que quieren para esta perra un nombre que recuerde la época gloriosa del cine de Hollywood.

P.R. Cambiemos de tema. Reinaldo, no hay duda de que Cuba sigue siendo una constante preocupación para ti. ¿Cómo surgió lo del plebiscito?

R.A. Efectivamente, yo siempre vivo preocupado por todo lo que sucede en Cuba, quizás por eso es que aquí me siento como una sombra que tiene su espíritu, su verdadero ser, allá.

En 1988, me encontraba en España, en un lugar muy apartado del mundanal ruido, con el pintor Jorge Camacho que ha sido para mí un hermano durante casi 30 años, y fue en ese momento que Pinochet realizó un plebiscito. No se sabía si lo iba a ganar o a perder o qué era lo que realmente iba a pasar, pero a mí se me ocurrió plantearle a Jorge Camacho la idea de pedirle a Fidel Castro que hiciera un plebiscito. Camacho me animó muchísimo y me dijo que redactara la carta inmediatamente. Con su ayuda y la de Margarita, su esposa, redactamos una carta breve y contundente y la firmamos. Sabíamos, desde un principio, que Fidel Castro no iba a hacer un plebiscito, pero queríamos desprestigiarlo ante el mundo. Le enviamos inmediatamente la carta a Vargas Llosa, a Octavio Paz y a varios escritores e intelectuales distinguidos porque si ellos nos ayudaban y nos apoyaban podíamos recoger más firmas para que la carta tuviese difusión, lo más importante era ver quienes la firmaban. Nos sorprendió la cantidad de firmas que recogimos y eso que contábamos con muy poco tiempo, estábamos a fines de octubre y queríamos que la carta saliera antes del primero de enero de 1989. En esos meses recibimos cientos de firmas y actualmente la carta es un documento histórico firmado por 10 premios Nobel. Se han hecho numerosas ediciones de esta carta en más de 50 periódicos, incluyendo el *New York Times*. Próximamente saldrán algunos documentos y la carta en forma de libro. Aquello que era para nosotros un sueño remoto, se convirtió en uno de los documentos políticos que más repercusión ha tenido contra la tiranía de Fidel Castro.

P.R. Me imagino que debe haber sido un trabajo enorme compilar esos documentos.

R.A. Ha sido un trabajo terrible, sobre todo porque se repitió la tragedia de perder el manuscrito original. Por eso ahora, antes de irme de este mundo, estoy tomando algunas precauciones para que mis papeles queden en buenas manos. Yo le entregué esos papeles a Orlando Jiménez, el cineasta, que tenía que dar una conferencia en Italia como invitado del partido socialista italiano, y en el viaje se le perdieron. Entonces tuve que volver a empezar a buscarlos, incluyendo la carta y sus distintas versiones, la respuesta de algunas personalidades a la misma y las muestras de la repercusión periodística que tuvo.

P.R. Reinaldo, háblame un poco de tu participación en el documental titulado *Habana*.

R.A. Bueno, estaba yo en París para la presentación de *La Loma del Ángel* en su versión francesa, cuando me encontre con la cineasta checoslovaca Jana Bokova, exilada desde hacía 20 años, quien me dijo que iba a ir a Cuba a hacer una película. Me interesó mucho su proyecto, sin duda se trataba de una mujer de mucho talento. Ella fue a la presentación de mi novela para conocerme personalmente, porque ya conocía mi obra. Allí se inició nuestra amistad. La orienté en lo que pude y le dije que ir a Cuba a hacer una película que mostrara la verdadera realidad cubana era algo casi imposible. Me dijo que no olvidara que ella era un exilada checoslovaca. Lo cierto es que se fue sólo con una cámara y un ayudante.

P.R. La película se concentra en mostrar la tremenda pobreza en la que viven los que supuestamente se han beneficiado con la revolución.

R.A. Yo les dije a dónde debían ir. Quería que no se dejaran engañar y que vieran los solares (casas de inquilinatos), que hablaran con algunos cubanos, sobre todo de raza negra, para que ellos mismos les mostraran sus condiciones de vida. Así lo hicieron y utilizaron material literario, fragmentos de mis cuentos y de la obra de otros autores cubanos

que le daban cierto marco a la historia. Al principio, me pareció que no iba a salir bien; sin embargo, cuando vi la película, me di cuenta de que habían realizado una obra maestra.

P.R. ¿Al escribir te diriges conscientemente a un tipo de lector en especial?

R.A. Primeramente me dirijo a un solo lector, que soy yo mismo. Leo los textos y si no me gustan los rompo. Ese lector, yo mismo, luego se desdobla en otro y así sucesivamente hasta adquirir un carácter infinito. Toda obra es un acto de complicidad entre uno y el lector. Los lectores asimilan lo que pueden o quieren; por lo tanto, el libro es un objeto cambiante. Eso es lo interesante, lo que hace que una obra de arte sea inagotable. Cada lector inventa su propia novela. Uno le da una serie de símbolos, señales, penas, esperanzas y terrores que después organiza según su sensibilidad.

P.R. De cada uno de tus personajes yo guardo un recuerdo muy especial. Muchos han dejado una huella muy intensa en mí, pero de todos tus personajes tú resultas ser el más increíble.

R.A. Gracias. Ese personaje lo he dejado en mis libros, que son el sentido de mi vida. Me siento muy feliz de haber podido terminar, o casi terminar, porque uno nunca termina, ni siquiera con la muerte, el ciclo literario que me había trazado. Tal vez un probable lector de mi obra diga: Cuánto sufrió esta gente. Qué mundo tuvieron que vivir. Cuánta piedad sentimos por ellos.

De Cárdenas a Salinas: dos proyectos de nación

JORGE FERNÁNDEZ MENÉNDEZ

Quizá no lo comprendían plenamente, quizás el reflejo condicionado era más fuerte que la conciencia política, pero por una de esas paradojas que nos suele deparar la vida política mexicana, muchos de los que de pie aplaudían los anuncios contenidos en el tercer Informe de Gobierno de Carlos Salinas de Gortari serán los que, de concretarse esos anuncios en hechos, resultarán los grandes afectados, los que perderán peso, influencia política y poder, mientras que buena parte de aquellos que permanecían sentados terminarán siendo una parte sustancial del aparato del poder.

Siempre se ha dicho que el tercer informe es el cenit del poder presidencial. Es verdad, pero sólo en dos oportunidades ese tercer informe no sólo fue la demostración del nivel alcanzado en la consolidación del propio poder presidencial, sino la oportunidad utilizada por ese poder para imprimir cambios estratégicos al rumbo nacional. La primera ocasión fue cuando el inaugurador de estas prácticas sexenales, Lázaro Cárdenas, en el informe pronunciado el primero de septiembre de 1937, anunció la radicalización de la reforma agraria a través del reparto masivo de tierras, sentó las bases de la política petrolera que terminaría años después con la expropiación de las empresas multinacionales del sector, anunció una nueva política educativa basada en la extensión de la educación primaria para acabar con el analfabetismo (y sustentada en un fuerte combate a la educación religiosa) y cuando en el terreno político anunció una reforma que implicó el cambio del partido (en 1938 se creó el Partido de la Revolución Mexicana), la creación y consolidación de sus sectores (y con ello la entronización del corporativismo priísta que se mantuvo hasta nuestros días) y el surgimiento de la CTM.

A partir de ese informe, y con lo construido durante los dos años siguientes, Cárdenas dio el perfil que ha perdurado en el México contemporáneo. Y aunque sus respectivos partidarios políticos jamás lo aceptarían así, ahora poco más de medio siglo después, el salinismo plantea la continuidad histórica a través de su propia reforma: propone desde el cenit de su poder, explícitamente y por primera vez desde entonces, un nuevo modelo de nación, una vuelta de tuerca que transformará, de tener éxito, las bases mismas del poder, del sistema, de la economía y la sociedad.

No hay eufemismos en aquello de la continuidad histórica: incluso, puntualmente, los temas que hace 54 años utilizó Cárdenas en su tercer informe, son los mismos puntos clave del informe de Salinas de Gortari: reforma en el campo, en la educación, relacionada con ésta las relaciones Iglesia – Estado, reforma económica y reforma política, incluyendo en ambos casos, la presentación de una nueva política de masas, de un nuevo partido. Claro que la mayoría de estas reformas son de signo contrario a las de entonces, es verdad que constituyen, en los hechos, una ruptura con el pasado, pero también las reformas de Cárdenas, que se iniciaron con la expulsión del país de Plutarco Elías Calles y el fin del maximato, fueron, en su momento, un verdadero salto al vacío, una ruptura, incluso violenta, para responder a circunstancias nuevas. Y, tenga éxito o no el salinismo en su esfuerzo, no cabe duda que la sociedad mexicana exige cambios en su sistema político y económico.

¿Cuáles son los cambios que propone el salinismo a partir de este tercer informe y qué posibilidades tienen de llevarse a cabo? En los hechos se trata de cinco grandes temas que se resumen en reformas económicas y políticas profundas enmarcadas en la reforma del Estado y la creación de una base social propia que le permita al salinismo el margen de maniobra necesario para llevar a cabo esas reformas. Analicemos esos cinco puntos en forma particular:

La reforma en el campo. Ya presentada a la Cámara de Diputados la iniciativa de reforma al artículo 27 de la Constitución, poco queda por decir de la reforma en sí, pero aún no se han analizado plenamente todas sus implicaciones políticas y económicas.

Si en 1937 Cárdenas anunció las bases de la reforma agraria a través del más extenso reparto de tierras de la historia del país, el pasado primero de noviembre se decretó el fin de ese reparto y con él, el inicio de una nueva etapa. Si entonces se trataba de consolidar las bases de un desarrollo económico y político

tutelado por el Estado, no era por simples veleidades políticas del cardenismo: fijémonos en la fecha, 1937, a unos años de la guerra, en pleno auge de los grandes sistemas políticos que le dieron la supremacía al Estado, no sólo en la Alemania nazi y en una Unión Soviética inmersa en los procesos de Moscú, sino también en las grandes naciones europeas que conservaban sistemas democráticos o en unos Estados Unidos gobernados por Franklin Delano Roosevelt que unos pocos años atrás había impuesto el New Deal e implantado una política económica y de masas a la que el cardenismo estuvo muy atento y de la que tomó muchas de sus propias iniciativas: intervencionismo estatal en la economía, impulso a la burguesía nacional, primeras medidas de seguridad social y, al mismo tiempo, base política propia basada en la alianza con los sindicatos, los sectores campesinos y las minorías raciales, que le dieron el triunfo a Roosevelt en cuatro elecciones consecutivas.

En esa reforma agraria estuvo buena parte del secreto de la política de masas del cardenismo: dio tierras, distribuyó, impulsó el ejido, pero lo implementó de una forma tal que logró que fuera el Estado el verdadero propietario. Ofreció una alianza a los campesinos pero, no debemos olvidarlo, fue desde una posición de fuerza, porque la Constitución colocaba al Poder Ejecutivo como el verdadero propietario rural de la nación. Y además era un propietario absolutamente discrecional. La decisión no fue errada: se logró romper con los latifundios, se creó una base desde la cual hacer participar a los campesinos en el desarrollo nacional, pero también se establecieron los principios de un sistema productivo que encontraba sus límites en las propias carencias que tarde o temprano mostraría el Estado como único responsable del desarrollo rural. En los hechos, desde que una década después, el alemanismo decidió impulsar la industrialización del país y destinar hacia allí la mayoría de sus recursos, la inversión en el campo decayó drástica y permanentemente y la reforma se perpetuó sólo con una forma de continuidad: el reparto agrario incesante, ya no como una forma de justicia sino de control político, hasta lograr que el minifundismo y la total inseguridad en la tenencia de la tierra fueran la norma en el campo.

La reforma anunciada evitará, si se impulsa plenamente, esa constante pauperización, pero deberá estar muy atenta para evitar que del minifundismo se regrese a los latifundios, abiertos o solapados, aunque una cierta concentración y capitalización de la tierra se torna imprescindible. En todo caso, se trata de lograr una cierta prosperidad que se asiente no sólo en la seguridad en la tenencia de la tierra sino también en la existencia de empleos asalariados justos y abundantes. No será fácil lograr esos múltiples equilibrios, pero sin ellos la reforma salinista en el campo se verá enfrentada al pasado en el mediano plazo.

Porque no debemos olvidar que, desde el punto de vista político, la reforma al 27 constituye un golpe fortísimo al corporativismo priísta en el campo. De la misma forma que los días de la existencia de la Secretaría de la Reforma Agraria están contados al decretarse el fin del reparto agrario, la existencia en su forma actual de la CNC, el sector campesino del PRI, ha perdido no sólo toda razón de ser sino que también, en forma repentina, su base de movilización y presión. Y ello implica un fuerte golpe para el PRI, que tenía, durante las últimas décadas su fuente de control político en el voto rural. Ya no podrá seguir siendo así, por lo menos no en las formas actuales.

La educación. Si en el 37 el objetivo de la reforma educativa fue acabar con el analfabetismo, ahora (aunque esa meta nunca se llegó a alcanzar plenamente) ello ya no es suficiente. Durante décadas, y siguiendo los planteamientos esbozados entonces por Cárdenas, se extendió la educación elemental en forma masiva. El crecimiento demográfico y las insuficiencias mostradas por el propio sistema provocaron que esa extensión de la educación elemental no se correspondiera con las exigencias de la realidad, mientras el crecimiento económico demandaba técnicos y profesionales de mayor nivel, el sistema educativo oficial seguía extendiéndose horizontalmente. La masividad se transformó en la antítesis de la calidad y salvo islas del aparato estatal, se logró el objetivo exactamente contrario al deseado: la enseñanza privada se ocupa de la formación de la calidad, mientras que el aparato estatal garantiza la masividad de la enseñanza elemental. De allí a la simultánea elitización de la educación y a la contradictoria existencia de una enorme cantidad de mano de obra sólo parcialmente preparada para las verdaderas exigencias del mercado de trabajo, hubo un paso que, con la apertura y liberalización económica de los últimos años, se puso dramáticamente de manifiesto.

El salinismo se propone ahora continuar con la educación masiva, pero darle un impulso de calidad que se irá incrementando en los niveles superiores de la educación. El desafío es sencillo: si el Estado desea mantener (y todo Estado, casi por definición lo desea así) la rectoría en la educación pública, deberá impartir una formación tan buena como el sector privado. Lo verdaderamente novedoso, es que el salinismo retoma con esa propuesta las tesis de educación impuestas a mitad del siglo pasado por el liberalismo juarista y abrogadas (contra el deseo de Carranza) en la Constitución del 17 por los sectores que entonces fueron llamados de un laicismo integral y que le dieron la forma actual a la legislación educativa. En la fórmula dada a conocer por Salinas de Gortari el pasado primero de noviembre, se recupera la libertad de enseñanza privada, se preserva el laicismo en la educación pública y se privilegia, manteniendo ambos principios, la calidad por sobre la masividad. En términos generales, son los mismos principios que en su época instituyó el juarismo y que en 1916 propuso Carranza al Constituyente.

De esa competencia por la calidad de ambos sistemas, el estatal y el privado, pueden surgir resultados muy alentadores para el sistema educativo y la formación de millones de mexicanos. Pero existe un peligro que es el gran desafío del cardenismo: estar en condiciones de garantizar una calidad educativa similar a la privada, pero también masiva. Sin ello, no habrá rectoría, pero sí una mayor elitización que la actual con funestas consecuencias sociales en el mediano plazo.

Relaciones Iglesia – Estado. El laicismo, la separación entre la Iglesia y el Estado, está en la base misma del sistema político mexicano, desde los tiempos de Juárez. No habrá retroceso alguno en el nuevo modelo de nación que propuso Carlos Salinas de Gortari, el pasado primero de noviembre, en ese aspecto. En la Polonia actual tenemos el mejor ejemplo de lo que puede ocasionar un retroceso de ese tipo. Pero también era necesario acabar, como se dijo en el tercer informe, con la simulación de una

relación que existe y que no tiene razón ni sentido mantener en la clandestinidad.

No queda claro si la Iglesia Católica comprende claramente el significado del cambio. En verdad que Giriolamo Prigione y Corripio Ahumada aplaudieron de pie el anuncio de las reformas, pero las divisiones al respecto en la Iglesia pueden provocar, aún, muchos enfrentamientos. Porque en términos generales, lo que propone la reforma es un concordato con la iglesia, el inicio de relaciones diplomáticas con el Vaticano, una liberalización de la vida religiosa pero también su incorporación plena a muchos aspectos de la nueva realidad social y económica, con sus consiguientes responsabilidades, basadas, fundamentalmente, en la tolerancia. Y la intolerancia de que hacen gala muchos sectores católicos integristas nucleados especialmente en grupos como Pro Vida, el rechazo explícito (y en buena medida irresponsable) de la Confederación Episcopal Mexicana a que la Iglesia Católica, como cualquier otra asociación civil tenga que cumplir con obligaciones fiscales y la presión de esos sectores, nucleados en torno a Corripio Ahumada, para convertir a la religión católica en religión *de Estado* pueden ocasionar en el futuro, si no son controladas firmemente tanto desde el poder como desde la propia Iglesia Católica, enfrentamientos indeseables.

La Iglesia, mucho más que el Estado, tendría que mirarse en el espejo de la España posfranquista o en la Italia contemporánea, más que en el de algunas naciones sudamericanas que mantienen a la Iglesia Católica como religión de Estado. No olvidemos que ese deseo integrista, alimentado por un Pío XI que tanto se tardó en denunciar al nazismo (precisamente hasta 1937) y que nunca condenó ni el franquismo ni el fascismo, estuvo en la base del enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado.

La reforma económica. Los logros macroeconómicos dados a conocer por Carlos Salinas de Gortari en su tercer informe resultan sencillamente impresionantes y son la consecuencia directa de la reforma más decidida que, incluso desde los días de la campaña electoral, alcanzó el salinismo. Ya se podrá analizar mucho más profundamente la realidad de esa reforma económica. Por ahora sólo cabe señalar que sus límites (que también fueron los de Cárdenas hace 54 años) están en la pobreza y el nivel de vida de la población.

Si en esa oportunidad Cárdenas logró imponer su modelo de nación y darle continuidad política fue por un hecho sencillo: mejoró el nivel de vida de la población. El salinismo, a pesar de las mejoras sectoriales hasta ahora alcanzadas, a pesar de los enormes logros macroeconómicos, no ha podido llegar a esa mejoría. Es más, según investigaciones del sector privado, el salario real ha sufrido un deterioro de aproximadamente el 17% en los últimos años, deterioro que, por los términos de la última renovación del PECE, se incrementará en los próximos meses. Es verdad que sin una economía sana y competitiva no habrá ni reforma política ni un mejoramiento del nivel de vida: pero tampoco habrá una reforma económica integral si no se logran esos otros dos objetivos. Y en el salinismo parece existir conciencia de ello, pero los tiempos son implacables y, por lo pronto, el año próximo se anuncia, una vez más, como un año de ajuste. El gran logro del salinismo (y eso se comprobó el pasado 18 de agosto) fue hacer renacer las expectativas populares, sería terrible para su proyecto que éstas desaparecieran al confrontarse con la realidad cotidiana.

La reforma política. Y decimos que sería terrible que las expectativas sociales se revirtieran porque no sólo afectarían la reforma económica, sino también la política. No habrá un verdadero avance democrático si la sociedad (una sociedad que no ha vivido jamás en una democracia plena) no identifica la democracia con su propia prosperidad. Es verdad que ambos no son sinónimos ni muchos menos, pero en el largo plazo deben serlo y también deben serlo, en nuestro caso, en el corto. Veámonos en el espejo de otras naciones en transición, especialmente en Europa del Este y veremos que la crisis lleva, casi inevitablemente, a nuevas formas de autoritarismo.

Por eso no son descabelladas las propuestas de ciertos sectores del salinismo, nucleados fundamentalmente en torno al equipo económico, que plantean la necesidad de posponer las reformas políticas según el ritmo que lleven las reformas económicas. El problema es que el programa económico es de largo plazo, es una estrategia que no se agota en sus objetivos para los próximos meses y, fundamentalmente, es una estrategia que por su propia esencia genera las bases de la reforma política. Ya lo vemos en el campo: la reforma liberaliza las fuerzas corporativas afiliadas al PRI, ese voto cautivo deja de estarlo y sin una verdadera reforma política que lo canalice hacia la democracia puede reaccionar de las formas más sorpresivas: allí está el ejemplo del porfirismo. Cárdenas también lo tuvo en cuenta en su momento: supo que su reforma económica no tendría sentido sin sus propias bases políticas y ellas también se comenzaron a gestar desde 1937.

Es verdad que el cardenismo tuvo un gran desprecio por las formas de la democracia representativa. Su proyecto no iba hacia allá, la reforma del Estado que impulsó e impuso iba hacia un fuerte intervencionismo estatal en todas las áreas de la vida política, económica y social: para ello tenía que redefinir las bases del partido oficial, que se convirtió en partido de Estado. Debía organizar a los sectores populares para que le dieran apoyo a esa política económica y lo hizo, primero, a través de formas redistributivas y segundo a través de la organización: allí están como ejemplo el PRM, la CTM los nuevos sectores del partido. No nos engañemos: fue una organización social corporativa, bastante a tono, como ya lo indicamos, con aquellos tiempos, pero fue también una forma de organización política plenamente coherente con la forma que adoptó el Estado y con su estrategia económica.

La reforma que propone el salinismo también parece abogar por esas bases integrales, políticas y económicas, pero con matices. En la reforma democrática, el salinismo, separándose por igual de sus dos alas extremas, parece decidido, según lo dicho en el Informe de Gobierno y a través de las propuestas de diálogo nacional, a llevar a cabo la reforma política, manteniendo ésta un paso detrás de la económica y haciéndola avanzar al ritmo de aquélla. En ese sentido, ha logrado asentar (luego de las muchas vicisitudes vividas a partir del 18 de agosto) su alianza con el PAN, mejor dicho con el sector hegemónico de ese partido, encabezado por Luis H. Álvarez, Diego Fernández de Cevallos y Carlos Castillo Peraza. Paradójicamente ni el salinismo ni el alvarismo están exentos de contradicciones en sus propios partidos y ambos juegan en su alianza buena parte de su destino político.

Pero si para el PAN los términos de la reforma interna hacia un partido de centro derecha, laico y preparado para cogobernar, parecen ser más sencillos, aunque para nada fáciles, para el salinismo el desafío es mucho mayor, porque no alcanza con la reforma: debe crear, en los hechos, un nuevo partido, porque ya se ha demostrado que el viejo PRI se convierte en un lastre y no en un apoyo para su proyecto. Un lastre que se hará cada vez más pesado cuando se lleven a cabo las reformas en el campo, en la educación (una de las bases de ésta es la descentralización de la SNTE, en los hechos su desaparición como sindicato fuertemente centralizado, en donde reside su poder), en las relaciones con la Iglesia y sobre todo —y ahí están los ejemplos de San Luis Potosí y Guanajuato—cuando esa alianza con el PAN tenga que redundar en limpieza electoral.

El salinismo ha trabajado en ello durante estos tres años y parece tener conciencia de que ha llegado la hora definitiva del enfrentamiento con el actual PRI. Como Cárdenas en el 38, ahora Salinas en el 92 deberá asumir la reforma definitiva de su propia base de sustentación política. Una base que, por lo menos hoy y si nos basamos en lo dicho por el propio presidente en su tercer informe de gobierno, parece asentarse mucho más en esos 64 mil comités de Solidaridad que trabajan en todo el país, dirigidos y controlados en la mayoría de los casos por hombres y mujeres que no pertenecen al PRI, que en su partido. Y en buena medida, el futuro de la reforma salinista dependerá de quien se imponga en esa batalla: no habrá cambio estratégico sin una base social propia, porque la mira de la actual política no concluye en 1994.

BUZÓN DE FANTASMAS

De Jaime Torres Bodet a José Gorostiza

La amistad epistolar entre los dos miembros de la primera promoción de los Contemporáneos, se había iniciado, de acuerdo con los papeles en el archivo de Gorostiza, con su salida hacia Inglaterra en 1927. Dos años más tarde, Torres Bodet se dirige a Madrid, incorporado también al servicio diplomático. Esta carta adelanta las primeras impresiones del encuentro de Torres Bodet con el nuevo viejo mundo, y con quien él mismo empieza a ser después de su salida de México.

G.S.

Madrid, a 5 de mayo de 1929

Querido José:

Estoy en Madrid desde hace ocho, diez, doce días... No sé. Lo cierto es que desde el primero he deseado escribirte, tus primeras impresiones de Europa coincidiendo, a través de Londres, con mis primeras impresiones de Madrid – París, al que llegué por el pasadizo maravilloso de Nueva York, ciudad fuera de todas las clasificaciones. Aun cuando no se viva en ella sino los quince días justos —injustos— que viví, se aleja uno de ella con todos los recuerdos frescos de una aventura insustituible. De cerca, como en todas partes, molesta la lentitud de las comunicaciones, la codicia renovada de las propinas y, en el fondo, hasta esa sensación de mundo acabado que dan las cosas envejecidas por la perfección. ¡Pero qué pronto se regresa de este triste error de perspectiva!

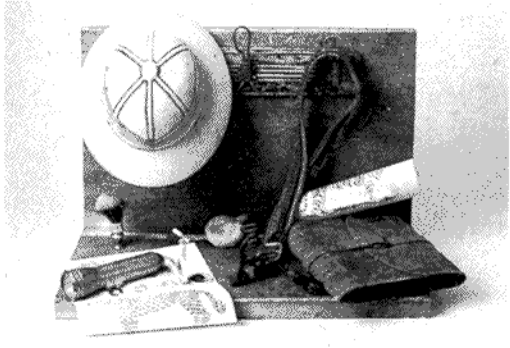
Madrid es, como algunos mexicanos nos decían ya en México, más acogedor. Se siente, tras la primera aparente rareza de una raza realmente viril, el apogeo de esas mismas virtudes de lealtad y de firmeza de que la exquisita cortesía irónica de los nuestros nos aparta. En París, en Madrid, y ahora Barreda por carta desde Londres, todos los mexicanos que he visto durante mi viaje te envían afectuosos saludos; especialmente Dávila, a quien dejé ocupado en corregir las pruebas del nuevo libro de poemas de Pellicer.

¿Qué preparas? ¿Cuándo tendremos ejemplares del libro en prosa de que me hablaste? No dejes de tenerme al corriente y cuenta conmigo para todo lo que se relacione con la distribución de ejemplares y crítica en España. De los muchachos no te digo nada pues ellos mismos no dan señal alguna de vida. De todos modos salúdalos mucho en mi nombre y no les hables de su ingratitud en escribirme, que sería el mejor medio para que se afirmaran en ella.

Un recuerdo muy cordial para Celestino y, para ti, el viejo afecto de *Jaime*.

Mis señas: J.T.B.

Goya 95, Madrid.



Serie: Les blasons du corps masculins. *Son casque*. Jim Corbett's shelf

LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

PFC

La Procuraduría Federal del Consumidor poco, si algo, tiene que ver con la cultura en sentido estricto. Pero nos convenció de su importancia para los ciudadanos en general (cultos e incultos) el recto manejo que de ella hizo, mientras la guiaba, don Salvador Pliego Montes. A tal grado que un grupo de esos ciudadanos reconocidos por tan amplio servicio, propuso al entonces Procurador Federal del Consumidor para recibir del Senado de la República la medalla Belisario Domínguez, confiriendo a esta distinción un significado político superior al puramente ritual (todo lo justo que se quiera) que ha tenido hasta la fecha. No obtuvimos éxito.

LUEGO

Luego, pasó a ocupar la PFC don Ignacio Pichardo Pagaza, con experiencia anterior al frente de la Contraloría de la Federación, pero que pronto dejó su lugar a un nuevo señor licenciado (con menos experiencia) para convertirse en gobernador del Estado de México. Y después, sucedió lo increíble. Otro licenciado con peor reputación que facha, detentó el puesto. Vayamos a saber por qué. Ahora (¿no hay quinto malo?) parece que podrá recuperarse el antiguo nivel de dicha agencia gubernamental (más útil de lo que suele creerse), al empuñar sus riendas como procurador don Alfredo Baranda, que ha sido gobernante y embajador (en España), amén de otras cosas. Ojalá.

LA REALIDAD SUPERA A LA FICCIÓN

Incluso, a la ciencia ficción. Y no me refiero a los autores anticipatorios que a veces se equivocan en sus predicciones (como le sucedió al mismísimo Julio Verne), sino a otro asunto.

ASUNTO

Es el siguiente. Hace años nos preocupábamos leyendo, en ese género de novelas y cuentos, cómo la tierra se iba a sobrecalentar (tarde o temprano) hasta volver toda vida imposible, cómo nuestra especie se multiplicaría a tal punto sobre el planeta, que la atmósfera se volvería insuficiente y nos asfixiaríamos los unos a los otros (los que no hubieran sido arrojados antes al espacio exterior por el tumulto).

AHORA

¿Ha superado la realidad actual semejantes viejos presagios? Pues sí. No fueron necesarios tantos millones de años para que la catástrofe empezara a ocurrir. Ya está aquí el efecto invernadero; ya se habla de la cercana licuefacción de los cascos polares. ¿Y cuándo previeron los antiguos ciencia – ficcionistas que sucedería algo así como el enorme agujero de la capa de ozono a consecuencia del abuso de los aerosoles y similares aparatos de uso común? *Apocalipsis now*?

LA EFE Y LA CFC

Atendamos a un largo comunicado de la agencia EFE que publica la prensa de hoy y que merece reproducción íntegra:

> La disminución del ozono en latitudes altas y media (de la atmósfera) afecta actualmente a Norteamérica, Europa, la Unión Soviética y el extremo sur de Sudamérica, aunque no alcanza aún a las poblaciones de Santiago de Chile y Buenos Aires, dice el informe del Programa de la Organización de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNU - MA). Los nuevos datos referentes a la capa de ozono requieren una "acción urgente internacional" para detener los casos de cáncer en la piel y los daños a las cosechas causadas por el aumento de la radiación solar, manifestó Michael Oppenheimer, físico de la Fundación estadounidense para la defensa del Medio Ambiente. La EPA calcula que ese aumento de un 10% del cáncer de piel, estimado para esta década, tendrá una repercusión, solamente en EU de unos 12 millones más de casos y un incremento adicional de más de 210 mil muertes por ese tipo de cáncer. Distintos grupos ecologistas piden desde hace tiempo la aplicación de enmiendas a un tratado sobre la reducción del ozono, conocido como *Protocolo de Montreal*, en la conferencia que tendrá lugar el próximo año en Copenhague, con severos castigos a quienes causen emisiones de CFC.

MILES DAVIS

Escuché a este maravilloso mago de la trompeta en San Francisco (1961) y dos años después en el Vanguard de Nueva York (junto con una cantante desconocida para mí entonces, que cantaba "Love is a necessary evil" y que se llamaba, según me dijeron, Barbara Streisand). No recuerdo haberlo oído ni visto durante su época parisiense, en el Saint – Germanin des – Près de los buenos tiempos. Pero ahora, a la muerte del gran Miles, se ha resucitado un perfil suyo escrito en 1949 por el también trompetista, escritor y crítico de jazz, Boris Vian. Boris Vian, a quien sí escuché en el Club du Vieux Colombier, admiraba sobre todo el estilo relajado de M.D.: "Parece que se pasea por un sendero florido en el mes de mayo... Tan a gusto y con tal abandono que resulta en verdad apacible." Y también su fraseo, "sinuoso, cortado por descansos que no te sorprenden sino porque te relajan todavía más (físicamente) y a la vez te excitan (intelectualmente). Miles recomienza de nota en nota, lógico, nuevo, preciso, y llega a transportarte verdaderamente con materiales lisos y plenos como ladrillos..."

BIBLIOTECA DE MÉXICO

Y por fin apareció el número cinco de la revista *Biblioteca de México*, cuarta que me toca en suerte dirigir (no cuento *El espectador* ni *México en la Cultura*, en donde sólo compartí la dirección), y primera que organizo desde el principio (en la *Revista de la Universidad de México*, y en *La Gaceta*, sólo inauguré nuevas épocas; Carlos Chávez me designó "coordinador" de *México en el Arte*

cuando ya iba en su quinto o sexto número). Pero no digo todo ello por exhibir curriculum vitae, sino para que la gente lectora se entere de la existencia de esta publicación (patrocinada por el CNCA y editada, como su nombre lo indica, por la Biblioteca de México, en la Plaza de la Ciudadela) que ha nacido sin ruido publicitario ni muy visibles comentarios públicos. Pueden ustedes adquirirla en las librerías del Fondo (FCE), en Sanborns, en Gandhi, qué sé yo dónde más.

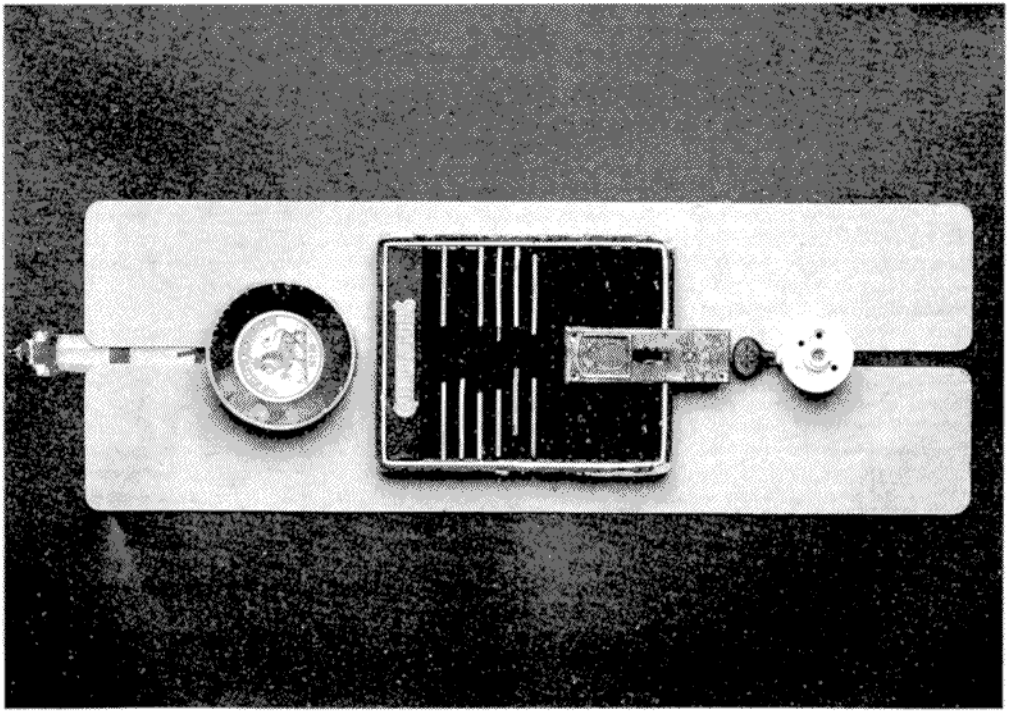
LITERATURA MUNDIAL

Me llega el número uno del volumen 65 de la revista *World Literature Today*, que edita en la Universidad de Oklahoma el amigo Ivar Ivask. Trae en la portada la efigie de Octavio Paz y Marie – Jo y de un artículo alusivo de Manuel Durán, un fascinante "Prólogo a Safo", de Odysseus Elytis y una "Vieja y Nueva Oda: Sobre la luna de Mytilene," del mismo poeta neogriego, también (justo) Premio Nobel, también viejo amigo y también retratado en esas páginas. Mytilene, como lo saben ustedes, es la capital de la antigua Lesbos, la isla de Safo. Por cierto, soy suscriptor de WLT desde los tiempos prehistóricos en que se llamaba *Books Abroad*, y veo que continúa siendo la única revista (buena, por añadidura) de bibliografía internacional.

LÍO

Esto del arribo de las revistas extranjeras a mi oficina es un lío. Y no tanto por culpa del correo (aunque hay algo de eso) sino de las agencias intermediarias. No hay reglas para que lleguen a manos de uno. Durante meses enteros dejan de recibirse. Y cuando por fin llegan, lo hacen en paquetes de cinco o seis. ¿Cómo va a ponerse uno a leer cinco o seis *New Yorkers* o cuatro *Evénements du jeudi*, atrasados todos, de un tirón?

En fin uno se consuela con que lleguen, sea como fuere. Porque si no, no podríamos leer crónicas del hombre prehistórico tan divertidas como las que ofrece, a propósito del congelado del Tirol, hace meses exhumado completito, cierto número de *L'Evénement*. Ni nos sería posible cursar las "reflexiones sobre predicciones económicas" que (en *The New Yorker* del ocho de julio) consigue milagrosamente hacer amenas un economista tan famoso como Robert Heilbroner. Las consideraciones de R.H. sobre lo que del marxismo ha fracasado en definitiva, y lo que del marxismo quiérase o no, sobrevive, me parecen (a mí, un profano) magistrales. Su comparación de *Das Kapital* con las historietas de Pogo Possum, de Walt Kelly (un humorista de mis tiempos al que muy pocos recordarán) la juzgo del todo genial. *We have met the enemy and he is us*, decía Pogo en su peculiar inglés; y no le haré el agravio de intentar traducir lo intraducible.



Serie: Les blasons du corps masculins. *Ses baleines*. Le phare et la serrure

CARTA DE COPILCO

TRAZO MI MOZART

GUILLERMO SHERIDAN

LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO DEBEN SU gracia a su doble naturaleza de viento y de espíritu: lo que suena en ellos es el *hálito*, que es aire vecino del simún y del vahaje, pero también respiración del alma. Algo del alma suena en el oboe, con mayor *aliento* que en el piano, con más diafanidad que hasta en el cello, porque su soplo surge más del fondo, donde el viento y el alma reconocen su común naturaleza de meteoro. Y más que la pericia de los dedos que persiguen la cuerda, los alientos traen este agregado etéreo del origen, del ritmo inicial de la respiración, donde en la economía primitiva del ánima (Nodier), nacen la voz y la poesía.

Entre la vasta música de alientos que Mozart escribió, amo especialmente la sublime *Serenata* en si bemol, llamada *Gran Partita*, que recibió en el catálogo de Köchel el número 361. Y en la extensa serenata reconozco, en la huella del *adagio*, algo que me conduce a una casa deparada para mí. Y en el *adagio* encuentro en el cuarto compás, la frase, un *solo* del oboe, en la que el alma y el aliento, comulgan en una melodía piadosa e impecable como un cielo que dura diez segundos.

Sobre un paisaje de tresillos ondulantes a cargo de cornos, fagotes y clarinetes, aparece de pronto, como si nunca hubiera comenzado, la perfecta, alta mirada de un oboe que se suspende en una extensa nota para deshilvanarse luego en una melodía. Tresillos y oboe construyen una libertad al unísono, a fuerza de ser fieles, cada uno, a su tarea. El cuerpo de la armonía, en un raro arte de magia, suma las palpitaciones solistas de cada instrumento y produce un lecho sonoro sobre el que se recuesta, nítido y pasional, el cuerpo del oboe. Algo sucede, en la dialéctica del ritmo vascular de la armonía y la respiración estática de la melodía, que tiene la profundidad del sueño y la luz de la revelación. Mozart conjuga la quietud y el movimiento, el paisaje y la mirada, en una redacción perfecta: oscilación precisa de la materia maquinal del corazón y el hálito del alma que se nutren del otro y dan la vida.

¿Cómo describirla? Robbins Landon sólo dice "cavilante", Arrigo Quatrocchi se refiere a la frase como un *vero capolaboro di finessa*, y Briggite y Jean Massin en su monumental estudio: "Aspiración de la ternura más honda." ¿Ternura? La palabra remite a la inmaculada novedad de algo, es decir a una densidad de emoción instintiva, incondicional y común a todos que *propende al llanto*, como dice el diccionario. Adjetivos que nada dicen y que obligarían a describir la frase con el único recurso posible: el de su propia repetición. (Y uno piensa en lo difícil que es describir música: las páginas en las que Mann describe la sonata de Hanno en *Los Buddenbrook*, los intentos de Adorno por "narrar" el *liebestöd* de Tristán e Isolda, lo que cabe en la sonata de Venteuil de Proust... y ¿qué más?)

Encuentro en las comparaciones que me suscita la frasecita del oboe dos impulsos: al cuerpo que respira y a la mirada que, en un paisaje celeste más de tiempo que de imágenes, se abre, percibe y muere. El primero se remite a una corporeidad que quizá no sea más que una analogía primaria de la vida; el segundo tiende a cierto territorio de nostalgia en el que la música efectivamente satisface nuestra necesidad de revelación. La "ternura" del *adagio*, diría Cernuda, surge de evocar los "sueños idos/ del ser que fuimos y al vivir matamos.

Coleridge se molestaba con el primer impulso, pero justificaba el segundo. Pensaba que la música era el arte que menos *analoga* tenía con la naturaleza y que su deleite único radicaba en un simple *acuerdo* con el oído; pero también pensaba que la necesidad de música obedece al anhelo de los sentimientos por encontrar una materia original superior a sus causas, el *ser puro*.

Y *algo* hay en la frasecita que parece conducir a esa pura originalidad, traicionada al proporcionarle referentes afectivos o la decoración de las analogías, y reservada al puro experimentar en ella, con ella, la atónica razón del ser. ¿Razón? En cierta forma sí, porque una frase como esta sólo desea ser eso, está plena de sí, tiene sentido en sí misma, es una "delicia intacta", una historia completa: *es inevitable*.

Lo maravilloso de la frase del oboe es, además, que no es una frase, puesto que durante su primer compás es una sola nota sostenida (la mano se eleva a dibujar una raya en el aire, arriba de la cabeza, en ademán obligado), cuya melodía no le pertenece, sino que nace del contraste con la armonía. ¿Cómo puede adquirir el rango de lo inevitable, en el bosque de melodías maravillosas de Mozart, una que, en rigor, no lo es?

La respuesta, quizá, radique, precisamente en la razón. La razón a que se refiere Cernuda, que en el poema dedicado a Mozart (*Desolación de la quimera*) dice:

> Toda razón su obra, pero sirviendo toda
> Imaginación, en sí gracia y majestad une,
> Ironía y pasión, hondura y ligereza.

O quizá en un ejemplo de Reyes, que también identifica a Mozart con la razón en la única alusión a él que hay en sus veintipico tomos. El ideal de la belleza es proporción entre las partes, como piensa Descartes. La belleza aporta al sentimiento material para sus ensueños; la proporción entre las partes satisface el ánimo racional. Una razón, dice Reyes, "en el sentido lato", como la que se experimenta con Mozart y su "música persuasiva". Entonces es cuando Reyes resuelve el problema de definir la frase. Ante ella, una de esas frases "que se desenvuelve y se resuelve", no podemos hacer otra cosa que exclamar: *"¡Tiene usted razón!"*[1]

Glücklicher Geburtstag, Wolferl!

NOTA

[1] "En torno a la estética de Descartes", *Grata compañía*, *Obras completas*, XVII.