

LA VUELTA DE LOS DÍAS

Homenaje a Alejandro Rossi La ley de Rossi

Adolfo Castañón

No me resulta fácil hablar de la obra de Alejandro Rossi sin referirme a su persona. La razón se debe en parte a que él mismo es uno de sus personajes memorables y en parte a que su obra me llevó a buscar su amistad en mis años de aprendizaje y formación. Descubrí por casualidad sus textos en 1975 cuando trabajaba como corrector en la revista *Plural* dirigida por Octavio Paz. Un día empecé a leer un texto que me produjo inquietud —“Calles y casas”, luego incluido en *El manual*. Por primera vez en mi vida sentí que el texto que leía no se encontraba del otro lado, allá a la sombra de la realidad sino que, por así decirlo, se situaba en una región movida y estaba escrito desde una zona mental que yo —indeciso, lo confieso— compartía. Al día siguiente, mi jefe me mandó llamar para preguntarme por qué había corregido tan mal el texto de Alejandro Rossi, había estado a punto de causar una catástrofe. Injuriosa admiración: el texto me había deslumbrado a tal punto que me había olvidado de corregirlo; me había olvidado tanto en él que lo había corregido espontáneamente, desmintiendo con torpeza la cara teórica de la página perfecta. Me corregí y corregí. A partir de ese momento, esperé los textos de Alejandro Rossi con impaciencia. Al mismo tiempo, la admiración a la obra se expresaba como pavor a la persona. Con la elegancia propia de quien despeja en un parpadeo una maraña de palitos chinos, él desarmó aquellas cautelas nacidas de la admiración. De

modo que mi gratitud, aunque se funda en ella, no se circunscribe a su obra; también la motiva una amistad.

Ese será un buen principio para arrancar el homenaje —esa figura jurídica y feudal que presupone una exposición de

Del 18 al 24 de noviembre de 1991 se llevó a cabo en Mérida, Venezuela, la Primera Bienal Nacional de Literatura Mariano Picón-Salas. Ocasión de diversos homenajes, la Bienal fue el escenario de uno que nos conmueve particularmente. Alejandro Rossi ha publicado la mayor parte de su obra en esta revista —desde que se llamaba Plural—, fue su director los primeros meses, ha sido uno de sus colaboradores más fieles y atentos durante quince años y, sobre todo, es el autor de una obra que ha actuado entre nosotros como un verdadero reactivo —su influencia en la literatura mexicana de nuestros días tiene una bondad que apenas vislumbramos.

Además de Adolfo Castañón y Juan Villoro, cuyas intervenciones reproducimos, participaron en el homenaje a Alejandro Rossi nuestros amigos Juan Nuño, Herminio Lara Zavala, Rafael Castillo Zapata, Hesnor Rivero, Katyna Henríquez y Ednodio Quintero, organizador de las jornadas.

motivos, una enumeración de gratitudes. Otra forma de iniciarlo sería sostener que no he venido desde muy lejos a participar en este acto. Primero, porque Venezuela y México están más cerca

de lo que pensamos; luego porque desde hace años leo y releo las obras de Alejandro Rossi con asidua atención. No sería un buen principio. Dice menos de lo que calla y lleva además a una explicación riesgosa: la de por qué se da esa constancia de la lectura. Riesgosa porque tendría que admitir que no siempre he leído a Rossi por razones literarias —como ya lo sugiero al principio— sino por motivos, llamémoslos así, privados. Dije que los textos de Alejandro Rossi me parecían escritos desde una zona que me parecía compartir. Dije también que me deslumbraron. ¿Por qué omití decir que esa fascinación la dictaba la forma en que sus textos ordenaban aquellos paisajes que a mí me devoraban? ¿Por qué no dije que descubrí los textos de Alejandro Rossi fue descubrir que era posible no zozobrar en un mar de dudas y que sólo bastaba elegir una de ellas como salvavidas para flotar? Tal vez porque no me decido a confesar que sus libros me han ayudado a recuperar la razón, que *El manual del distraído*, ese conjunto de ensayos y narraciones cuya pureza verbal es indisoluble de su limpieza crítica, ha sido para mí un instrumento de higiene mental: un libro terapéutico. Pero ya lo he dicho y ahora debo asumir las consecuencias. Aclarar en lo posible estas afirmaciones irresponsables. Intentar traducirlas. ¿De qué nos podrá curar el Dr. Alejandro Rossi? De la mentira, claro, de la confusión —no olvidemos que su título académico se lo debe a la filosofía. También del tedio y de la imbecil locuacidad. Para ello, cuenta con diversos recursos y métodos. A partir de la observación escrupulosa y por así decir en cámara lenta de los lugares, personajes y expresiones contenidos en cada imagen de la memoria, distingue entre los diversos haces o constelaciones asociativas que remiten, por un lado, a redes y mecanismos sociales y culturales y, por el otro, a redes simbólicas privadas —llamémoslas naturales— presuntamente características de los discursos de la infancia y de la adolescencia. Es decir, un libro como *El manual del distraído* postula un diálogo

incesante y ágil entre la verdad y la historia, entre la infancia y la cultura. Sobra decir que ese diálogo presupone a su vez un heroísmo: el de estar dispuesto a denunciar en cualquier ocasión —y aun contra sí mismo— el ridículo. Naturalmente, una postura desplazada como ésta suele hacer de Alejandro Rossi un personaje incómodo, pues no acusa impunemente lo insustancial de las opiniones; al hacerlo, borra de paso y no sin cierta impertinencia mundos y modos de vida. No son pocas las cabezas decapitadas. Al mismo tiempo, todo parece indicar que el autor se encuentra comprometido en un secreto juego de edificación y construcción de una atmósfera intelectual dentro de la cual poder respirar a gusto. A veces pienso que empezó a escribir movido por una voluntad anterior a la literatura y de la cual no está ausente cierta desesperación. La voluntad de armar un diccionario y una gramática personal para poder comunicarse con el mundo y crear y recrear un espacio de conversación. Por eso pienso que este pudoroso autor cuya enseñanza es el silencio ha debido sentir un gran alivio al escribir sus páginas. En otro sentido, *El manual*, *Sueños de Occam*, *El cielo de Sotero*, *La fábula de las regiones* tienen algo de escultórico —forma arrancada a la piedra y castillo de arena construido por un niño solitario al borde de la playa. Hablé líneas arriba de un diálogo entre la infancia y la cultura. El reparto de la obra no estaría completo si no se incluye otro elemento: el escritor que se mira al espejo al escribir. Un hombre empieza a escribir; tal vez sin desearlo, encuentra, junto con un nuevo orden del mundo, las voces mudas de aquella infancia que pensaba sin decir esta boca es mía. ¿Son estas razones suficientes para releerlo?

Una de las primeras observaciones que sorprende al lector de Alejandro Rossi es la intensidad de su percepción, su susceptibilidad ante los datos de la realidad o las sugerencias del lenguaje convencional. Es un autor que padece de insomnio, una peculiar clase de insomnio que le impide entregarse al sueño del uso y de la costumbre. Le basta abrir los ojos, detenerse un momento para caer en el vértigo. Al igual que al personaje y autor de *Viaje alrededor de mi cuarto* a Alejandro Rossi le basta cerrar la ventana para que se inicie la guerra y dé principio una épica cotidiana y

doméstica donde el cuerpo y la mente se enfrentan ante la mirada imparcial de la página; al igual que Xavier de Maistre, Rossi podría haber escrito un *Método para observar las manchas del cristalino*; ha formulado de hecho una óptica del reojo y la atención lateral. Pero no basta decir que se da en él un desarrollo singular, hiperrealista diríamos, de la percepción empírica; habría que afirmar que esa descripción del metabolismo de los sentidos configura a la larga una reconquista del sentido del mundo. Llamemos a esta ecuación la Ley de Rossi: el mundo está vacío de sentido en forma directamente proporcional a la medida en que nuestros sentidos están ausentes del mundo. Esa relación entre la pérdida de los datos de los sentidos externos e internos y la trivialización del significado, entre la fecundidad de la observación y de la autoobservación y la plenitud simbólica resulta evidente cuando el narrador finge reconstruir el pasado y explica en parte el carácter catártico de muchos de los textos de Alejandro Rossi —del *Manual del distraído* a la *Fábula de las regiones*. Catártico no o no sólo en un sentido privado sino público, sus textos aparecen ante la imaginación con el clasicismo de lo que siempre ha estado ahí, con la fuerza pétreica de las voces tradicionales. Así, perder el sentido del mundo es una amnesia a la que están condenados quienes han olvidado sus sentidos o quienes se han entregado a la ebriedad de olvidarse en ellos; quienes viven perdidos en mundos imaginarios de creencias o de sensaciones. Por eso, más allá de contingencias desgraciadas, detrás de una persona infeliz sólo habría una persona mal educada, una víctima de la retórica. En este sentido, escribir bien, leer bien serían ejercicios indisolubles de una cierta búsqueda de la felicidad, de una fuga del infeccioso tedio. De ahí a sostener que los libros de Alejandro Rossi son terapéuticos no hay más que un paso; no temo presentarme ante la opinión como su paciente, como un individuo que ha buscado remedio a su distracción incurable en esas páginas donde se da una relación a la vez crítica y sensual con el lenguaje y con el mundo. Casi diría que esa relación, a la vez ascética e imaginativa, es el secreto de la medicina que prepara el Dr. Rossi. Es también el secreto que nos impide decidir qué nos importa más: si él —lo que

dice y calla— o su obra, ya que ésta es indisoluble del lenguaje en que está plasmada y aparece no sólo como un museo de páginas perfectas o un ambicioso catálogo de quintaesencias literarias y retóricas, sino también como el lugar de una imaginación ética. Porque —es preciso decirlo— la relación mágica y crítica que Alejandro Rossi sostiene con el mundo es contagiosa y el niño impertinente que interrogan muchas páginas de *El manual* y de *Sueños de Occam* tiene a su vez la suficiente energía, la virtud de fortalecer y reanimar en nosotros la disposición para la verdad, la virtud —esa es la palabra— que recorre sus páginas en forma de inspiración. Si esa entereza moral nacida de una relación crítica con el lenguaje hace de Alejandro Rossi un maestro, también nos predispone en su favor para hacerlo encarnar un cierto ideal de escritor, una figura magistral en la medida en que representa en su obra (pero no sólo en ella) un paradigma permanente de lo que es la actividad literaria, la acción de la literatura. Esa acción literaria se cumple en el lenguaje y, a través de él, en el mundo y en el tiempo. Ya hemos dicho que traer a colación al autor al hablar de su obra no es un abuso pues el escritor figura como personaje central en muchos de sus textos. Él es por así decirlo el instrumento de esa acción literaria que se complace en la fricción crítica y hedonista de dos o más lenguajes para extraer de ella una energía, una luz peculiar. No sólo eso. La presencia del escritor induce la actualidad permanente del presente —es decir tanto del tiempo en que han sido escritos los textos como del tiempo de la lectura— auspiciando así una situación literaria donde un tiempo encierra a otro. El viejo truco de las cajas chinas, la sabiduría instintiva del cuentista tradicional que saca una historia de otra. Este juego con el tiempo que en *El manual* o en *Sueños de Occam* se mantenía en el plano de la relación crítica con el lenguaje y afloraba en esas series de Gorrondona, Leñada y compañía donde se pasa de la crítica del lenguaje a la sátira de la vida literaria, advertía ya al lector que Alejandro Rossi no era ni podía ser ajeno a la historia. Ni ajeno a la historia en el sentido periodístico de la actualidad ni ajeno a la historia en un sentido más profundo, a la intrahistoria. También lo advierte la rapidez instintiva con que el autor es

capaz de reconocer las mitologías, las historias apócrifas tanto de una persona como de una época. Su atención —por no llamarla pensamiento— es un ejercicio íntegro y no sabría dejar fuera ni a los ruidos de la calle que la rodean en el momento de escribir ni a ese otro estruendo no menos distante y no menos íntimo que se expresa en la historia. Lo sé y sé que se sabe pero lo recalco: las historias y relatos de Alejandro Rossi no se conciben al margen de la Historia y, si bien circunscriben un espacio autónomo, éste no se concibe como una galería subterránea sino como un mirador íntimo e histórico. De ahí que cuando a partir de 1987 Alejandro Rossi empieza a escribir los textos que luego compondrán *La fábula de las regiones* —que representa para el realismo americano lo que la poesía de Mallarmé para la poesía simbolista— no sólo haya apostado a una ruptura de su obra previa, no sólo se haya empeñado en la invención de otro escritor. No. Deberíamos decir más bien que ahí enfoca su método a otros paisajes. Los ensayos con vuelo narrativo de *El manual* dejan su sitio a unas narraciones donde los miembros de la argumentación son los personajes y las historias obedecen el juego de una construcción matemática. Nuevamente *La fábula de las regiones* presenta historias dentro de otras historias, narraciones sembradas en el cuerpo de la Historia y que extraen de ésta su fulminante energía. El paisaje, es verdad, ha cambiado. A partir de una historia crítica, objeto de un peculiar revisionismo, se abre paso a una geografía férax y legendaria, aislada y a la vez ubícuca en Hispanoamérica, guerrilla y violencia, plantaciones, haciendas en la sierra, llanos y puebluchos. La voz del escritor que se espía en el espejo, se pone a escuchar una voz legendaria que viene de lejos; la voz de un hombre que sabe una historia y que, además, conoce las voces de los otros. Una voz que domina, nuevamente, varios tiempos. Entre estos mundos existen en apariencia escasos comunes denominados. Destaquemos tres: 1) la digresión, el paréntesis saludable, la distracción que le permite al ensayista —narrador o a su objeto tomando desprevenido al lector; 2) la voluntad tenaz de dominar y seducir a través de la palabra el férvido presente que se agosta en la incoherencia y en el azar; 3) el ejercicio y la idea de una prosa gobernada por los imperativos que ciñen

a la poesía, la idea de una narración compuesta de páginas perfectas y memorables que sitúa a Alejandro Rossi en el linaje de Flaubert y de Borges, de Azorín y de algunos textos de García Márquez y de su paisano Ramos Sucre.

La obra de Alejandro Rossi es tan compleja como su método y tan rica y

discontinua como puede serlo una literatura. Pues Rossi no aspira tanto a crear una obra como a inventar la literatura en que la suya sea posible. Su tarea está en marcha. De ahí que al rendirle este parco homenaje, me aliente pensar que no lo distraeré, que no le prestaré demasiada atención. □

Homenaje a Alejandro Rossi La tierra del peligro

Juan Villoro

Hace mucho, en un pasado feliz en que no existía la *muerte súbita*, los partidos de tenis daban una ilusión de eternidad. Debo haber tenido diez años cuando acompañé a mi padre y a su mejor amigo, Alejandro Rossi, a un infinito *match* de Copa Davis. El tenis impone un silencio ritual, a tal grado que lo que se dice entre juego y juego, mientras los contendientes frotan sus raquetas, suele quedar en la memoria como una insólita revelación. Alejandro aprovechó una de esas pausas para informarme que era venezolano. Hasta entonces yo lo creía argentino o italiano, lo cual no suponía problemas; en mi incipiente geografía, acaso más precisa que la de ahora, Italia y Argentina eran un mismo país de gente frenética, dispuesta a arrodillarse para festejar los goles de su equipo.

Antes de que se reanudara el juego, Alejandro sacó un billete con la efigie del General Páez.

—Un familiar —comentó.

Seguramente pregunté cuántos países puede tener un hombre porque añadí con ironía:

—Soy ciudadano del mundo.

Hasta ese momento mi idea de lo internacional —vale decir, del mundo— era una cancha de arcilla donde México recibía los saques de leyenda de Australia.

En los siguientes 25 años me acostumbré a ver a Alejandro como un hombre de fronteras traspasadas, y él se acostu-

bró a inventar respuestas divertidas para la eterna pregunta "¿de dónde eres?". En su cubículo de Ciudad Universitaria, tres grabados resumían los azares de su vida: un mapa de Florencia representaba el Origen; un león, el Ideal, y una vista de la horrenda ciudad de Toluca, la Realidad.

La biografía de Rossi tiene suficientes quiebres para animar una novela de John Le Carré: un venezolano que nació en Italia, creció en Argentina y vive en México desde hace más de treinta años. La última etapa de su destino no es menos misteriosa que la primera. ¿Por qué permanece entre nosotros? No hay causas precisas: ni la dictadura sanguinaria ni el atractivo de nuestros mariachis. Cuando fue condecorado con el Águila Azteca, junto con Álvaro Mutis y Augusto Monterroso, pronunció un luminoso discurso sobre la naturaleza insondable del destino. Algo, una venturosa fatalidad en el "laberinto de los efectos y las causas", nos ha beneficiado con su presencia.

Hombre múltiple, Alejandro juega a ser ajeno a los saltos de su biografía. A pesar de que Venezuela era la tierra de su madre, me parecía que las historias de familia que desembocaban en gestas estaban destinadas a reforzar la parte mítica de su vida. En conversaciones que se dilataban como los antiguos partidos de tenis, me acostumbré a ciertos nombres de fábula: el *Gordo* Marturet; Félix

el hermano impar, el ingeniero que seguía las aventuras del petróleo con la minucia con que de niño seguía la Vuelta Ciclista de Francia.

Si Victor Hugo era capaz de explicar el desenlace de Waterloo en caso de no haber llovido, Alejandro Rossi es capaz de entrar en las guerras venezolanas como quien dirige un pelotón: su control de la Historia incluye hasta las condiciones atmosféricas. Dos colombianos que conocen la importancia del detalle en la invención, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez, saben que cuando sus personajes cruzan la frontera no hay mejor recurso narrativo que hablarle por teléfono a Alejandro Rossi.

Como quiera que sea, pasaron muchos años antes de que los amigos mexicanos supiéramos que la afectuosa pericia para hablar de cosas venezolanas era algo más que una extravagancia de vida o un placer erudito. La Venezuela central de Alejandro Rossi apareció en su obra.

Antes de fundar su literatura, Pessoa inventó a sus precursores; Borges, por su parte, prefiguró en sus primeros ensayos las ficciones que escribiría quince años después. Al decidir su pasaporte, Alejandro Rossi trazó la meta definitiva de su escritura. Obviamente, el joven de 21 años no supo que al recibir el documento color borgoña adoptaba una estética. El trayecto hacia la conquista de su zona literaria fue lento, tal vez penoso. Quizá algún día será simplificado por los críticos para que adquiera la contundencia de la recta. El prestigio no admite vacilaciones; vidas como flechas, Alejandro imaginando selvas en Florencia, Buenos Aires, México, Oxford.

Como siempre, la verdad es más compleja. En 1978, después de una intensa labor como filósofo, cuyo saldo primordial es *Lenguaje y significado*, Alejandro Rossi se transformó en el escritor de *Manual del distraído*. Su primera voz narrativa fue miscelánea, a medio camino entre el cuento y el ensayo. Un memorialista en el que se intuye la obra de ficción. En un prodigio de geometría, Rossi trazaba una periferia sin centro: los sugerentes artículos de un cuentista imaginario. Un poco más tarde, en 1983, aplicó su navaja narrativa en *Sueños de Occam*, el breve volumen de cuentos que lo situó en terreno rigurosamente ficticio.

Los relatos de *Sueños de Occam* integran una suerte de comedia de la conciencia; dueño de una inteligente ironía,

Rossi presenta modos de percibir con el mundo. Una literatura de espacios cerrados, de tertulias ruidosas donde los personajes descarrilan sus ideas en la mejor tradición de H. Bustos Domecq.

El salto más audaz en la imaginación de Rossi se produjo en 1987 con "El cielo de Sotero". A partir de este relato, el escritor no sólo entronca con la historia profunda de América Latina sino con la ambigüedad y la riqueza de las emociones. En el texto breve "De paso", había citado la frase de Joseph Conrad que también sirve de epígrafe a *El factor humano*, de Graham Greene: "Sólo sé que aquel que establece un vínculo está perdido. El germen de la corrupción ha entrado en su alma". Al respecto reflexionaba Rossi: "Esta es la clase de afirmaciones que me gustan: concretas y, a la vez, oceánicas. Reverberan como un metal desconocido, brillante y peligroso. Parece que recogen la totalidad de una experiencia y, sin embargo, no sabemos con exactitud cuál es la interpretación verdadera [...] La idea me conmueve [porque veo en ella] el reconocimiento y la aceptación de la vida como una necesaria 'corrupción'. Porque la vida es esa incansable creación de lazos, complicidades, enredos de las almas, encadenamientos y dependencias. Las virtudes se construyen con ese barro, con esas impurezas y limitaciones que somos. El resto es el inaudito y peligroso sueño de la divinidad".

Rossi postergó mucho la creación de una literatura de elevada tensión emocional. Como los mejores espías, escogió el pasaporte ideal para cruzar esa arriesgada frontera. Fue entonces cuando descubrimos que siempre había sido venezolano.

Guillermo Sucre ha hablado de la "pasión adánica" que asalta a los escritores latinoamericanos y los lleva a inventar la flora y la fauna del nuevo mundo. Rossi no padece del complejo de Humboldt, su verosimilitud no se deriva de describir ciclos agrícolas ni genealogías de ganado. Sus Regiones provienen de su experiencia americana y, más específicamente, de la Venezuela que logró vislumbrar desde México, pero no tiene el detallado entusiasmo del pionero ni del nuevo propietario. Rossi ha construido un orden natural, una selva donde nadie se asombra de estar en una selva.

La fábula de las regiones es, entre otras cosas, una reflexión sobre la "astu-

cia de la historiografía". El pasado de una nación siempre puede contarse de otro modo; los Libros de Texto son más amigos de sus editores que de los hechos. Rossi comparte con Borges la idea de una realidad insondable —nuestro único horizonte verosímil es el texto—, pero le agrega un sesgo político: la "realidad" americana es una falsificación, hacer política es inventar el pasado. La verdad es una hebra diminuta en el espeso tapiz. Los cuentos de Rossi buscan la explicación pequeña, atar un par de cabos que sean, ellos sí, materia duradera: el motivo de una muerte, el significado de una estatua, el rango militar de un personaje. Este es uno de sus mayores logros: construir un entorno vacilante, donde la verdad oficial es una vasta suplantación, para extraer una causa cierta.

En los textos de madurez de Alejandro Rossi llama la atención el trato de las edades. La juventud es un fervor noble y salvaje, una oportunidad de incendio. Asesinos adolescentes, idealistas desfondados, víctimas de la vanidad de figurar, de la ficción de que todo es perfectible, los jóvenes que pueblan las Regiones revelan la cara destructiva de la audacia. Los ancianos ya están a salvo de esa tentación. El mundo es para ellos un crepúsculo lento e inevitable, saben que el orden de las cosas no depende de las apuestas de un hombre. "Lluvia de enero", "La estatua de Camargo", "Sedosa, la niña" y "El cielo de Sotero" proponen otra clave para la épica, una trama fina, donde la inacción es imposible y donde las proezas no llevan a la gloria; el nivel más puro y cotidiano de la elección moral. La guerra y la civilización son categorías indecifrables, sin embargo nos es dado hacer una jugada exacta en el borroso ajedrez: tocar una mano a tiempo, encontrar los ojos del amigo, entender, así sea demasiado tarde, que el enemigo tenía razón.

En la saga de la traición americana, arden los mapas, las plazas, las estatuas. Queda la ceniza de los actos irrenunciabiles. De esta materia está hecha *La fábula de las regiones*.

En efecto, los vínculos comprometen el alma, de ahí su riesgo y su necesidad. Alejandro Rossi ha encontrado la tierra donde su inteligencia no puede existir sin consecuencias emotivas. Estamos en la arcilla del peligro. Lo demás, como en *Hamlet* y en el tenis, es silencio. □

Los cuadernos de la cordura Homenaje a Martín Cerda

Guillermo Sucre

¿Ha habido alguien en nuestra lengua que haya manejado, con fluidez y coherencia, las ideas e imágenes del ensayo moderno, desde Montaigne y Bacon hasta nuestros días? Claro que lo ha habido, y son muchos, aun con singular inteligencia. Dudo, sin embargo, que hayan sobrepasado la íntima pasión con que las manejó Martín Cerda, esa capacidad de reflexión sobre la reflexión con que él convirtió al ensayo en una suerte de liberación o de catarsis personal, en busca de la colectiva. Si el ensayista, como decía Picón-Salas, es aquel que previene al hombre de las oscuras vueltas del laberinto de la vida y de la historia y lo ayuda a dar con la salida, sin duda que Martín Cerda fue un ensayista cabal, y hasta por excelencia. Sin poder aludir directamente a la realidad de su país, gran parte de lo que escribió fue como una metáfora de los años más dramáticos de la reciente historia chilena. ¿No habrá que agradecerle algún día, en el futuro?

Como se ve, hablo en pasado. Martín Cerda murió el 12 de agosto de este año de 1991 en Santiago de Chile. Su obra publicada es poco conocida fuera de su país y, aunque pueda parecerles, además, un tanto discontinua, fragmentaria o breve, creo que su muerte es una gran pérdida para el pensamiento y la literatura del mundo hispánico. Mucho más grande cuando intuimos que esa muerte fue como una consecuencia de su pasión creadora, o cuando sabemos todo lo que ella tronchó, o dejó en suspenso.

Martín Cerda estaba próximo a cumplir los 60 años o apenas los había sobrepasado. En 1990, gracias a una beca de la Fundación Andes, parecía haber encontrado tiempo y cierto desahogo material para dedicarse a escribir. Se instaló en Punta Arenas —la ciudad más

austral del mundo?— y auspiciado por la Universidad de Magallanes empezó a dar conferencias ("De Kafka a Kundera", se titulaba una), a organizar seminarios y talleres de creación literaria; siempre fue un espíritu activo y generoso y tuvo el don de estimular a los jóvenes. Pero su tarea central era la de terminar tres libros muy avanzados o ya en marcha: "Montaigne y el Nuevo Mundo", "Los viajeros del Austro" y una breve historia del ensayo a través de diez autores de nuestro siglo. Se había llevado consigo centenares de libros, sus minuciosas fichas, sus cuadernos de notas y sus manuscritos. De golpe, todo ese valioso y paciente material ardió y se volvió cenizas: la casa de huéspedes que le había asignado la universidad para vivir, se incendió por completo un día de agosto —¡qué simetrías inexorables! "Yo estaba en Santiago. De lo contrario quizá no te estaría escribiendo. Estoy saliendo de la violenta depresión que me produjo la pérdida de varios años de trabajo", me decía luego en una carta de octubre. Por más que se mostraba con renovados ánimos y aun con capacidad de rehacer lo ya escrito (sobre todo el "Montaigne"), la depresión lo fue trabajando. En diciembre sufrió un infarto y, pocos meses después, en marzo del presente año, mientras era sometido a una operación, un derrame cerebral lo dejó casi paralizado y se inició su viaje hacia la sombra. En el momento de morir estaba recluso en un hogar de enfermos neurológicos. Si no murió en una mayor indigencia fue por el afecto de los seres que lo amaron y la solidaridad de muchos escritores chilenos. ¡Hasta hubo que realizar funciones de cine en su beneficio para socorrerlo!

Pero murió con la pasión de su oficio. Poco antes de ser operado, intentó

escribir el borrador de una carta para mí (Cher Guillaume, empezaba, como era su costumbre decirme) y apenas logró pasar de algunos párrafos. Su mano se quedó en este último: "Originales quemados, libros perdidos, la vida amenazada desde fuera y desde dentro. Sólo quisiera un poco de tiempo para justificar esa sombra que es, después de todo, la escritura, o sus ruinas". Ninguna queja, ninguna palabra fuera de tono: lo que esperaba era "un poco de tiempo" para cumplir con su oficio de escritor. Admirable, sin patetismos.

Nunca podremos decir que un hombre le dio más a la vida que lo que ésta le dio a él, y estoy seguro que Martín estaría de acuerdo conmigo. Pero sí siento que el destino fue demasiado cruel con él. Sólo que el destino no es cruel; es destino y nada más. También siento que él lo concibió así y lo aceptó como tal. En otras palabras, creo que tuvo un especial sentido de lo trágico y, sobre todo en sus últimos ensayos, percibo que fue eso lo que quiso expresar con más intensidad. En uno de ellos, titulado "La parte oscura" y escrito a raíz de la muerte de Roger Caillois, lo dijo con toda claridad. Me permito citar estos dos largos pasajes:

No fue un azar que Caillois estuviese, como todo ensayista, siempre *encarado* al futuro. El hombre actual vive entre los escombros de algunas certezas que, al ir vaciándose de afectiva certidumbre, sólo pueden prolongar las ideologías modernas y, con ellas, la *desesperación* que ha provocado su fracaso. Frente al hombre *desesperado* —o sea, el hombre que nada espera o, si se quiere, que espera la *nada*—, Caillois propuso, en cambio, volver a redimir moralmente al ser humano, es decir, a responsabilizarlo de su tarea civilizadora y hominizadora. [...] Hace algunos meses, al prologar la excelente biografía de María Luisa Bombal, de Agata Gilgo, sugerí que el argumento trágico se había posiblemente arraigado en nosotros. Cada vez que la muerte se apodera oscuramente de nuestra vida colectiva y personal, proyectando el horror de su certeza hasta en nuestros sueños, arrastra infaliblemente a esa verdad trágica que Sófocles desahizó en *Edipo Rey*: Tebas perece en los innumerables hijos suyos que al suelo ha arrojado la muerte.

Asumir lo trágico de la condición humana: ésta es, para mí, una de las lec-

ciones del ensayismo de Martín Cerda. No es poca cosa en un género que se ha ido convirtiendo entre nosotros en exégesis exquisitas y en una suerte de nuevo manierismo. Tampoco deja de ser como un alerta en la historia de hoy cuando salimos de la sombra totalitaria y, sin embargo, aún no sabemos encontrar la lucidez de la mesura, o no parecemos alarmarnos, como él mismo lo decía, por la iniquidad que subsiste en el mundo y por la general indiferencia ante ella.

Quizá, por eso, en sus ensayos no dio cabida a la lamentación historicista, o a esa eterna quejumbre presa siempre de euforia mágica en que parece somos tan duchos los latinoamericanos (aunque no sólo nosotros); mucho menos al estilo rebuscado o de "vieuille tante" con que hoy el llamado "postmodern" tiende a plagiar toda escritura. No, al contrario, los ensayos de Martín Cerda sorprenden y aun purifican por su trazo firme; son también un canto viril a *l'allegrezza*, y si con frecuencia habla en ellos el sufrimiento, lo hace con esa vocación de templanza y de esclarecimiento de la que sólo es capaz el sufrimiento mismo.

He dicho al comienzo que la obra publicada de Martín Cerda fue breve. Hasta donde conozco, sólo publicó dos libros no muy extensos. *La palabra quebrada*, de 1982, es, como su subtítulo lo advierte, un "ensayo sobre el ensayo". A través de textos muy concisos, aun fragmentarios y aparentemente discontinuos pero de una prodigiosa diversidad, el autor logra dar una visión viva —y vivida— del género. No tanto de sus normas, como de sus experiencias, de su alma y sus formas. Dentro de sus propósitos, no conozco nada igual en nuestra literatura, en la que solemos apegarnos demasiado a la letra y se nos escapa su espíritu, o derivamos en el mazacote (también patriótico) o en el orden rutinario de los manuales y los panoramas. Todo este libro está regido por un sentimiento muy profundo del autor, que ahora ya en la frase de Elena Croce que lo preside como epígrafe: "La ensayística es desde ahora no tanto un género literario como un eufemismo para indicar uno de los territorios donde hoy se va refugiando la literatura".

Escritorio, de 1987, fue su última publicación. Un hombre que ejerció el periodismo literario — con el que se ganó casi siempre la vida— resuelve reunir fragmentos y aun retazos de distintas

épocas; los yuxtapone y ordena, añade otras reflexiones y ensayos completos (como el consagrado a Roger Caillois, de 1985). El resultado fue un nuevo discurso, que apunta al pasado y al presente, y que logra una veracidad de la que carecen los discursos vaciados en moldes imperturbables e impermutables. Hay en este libro algo "teatral": al mostrar su montaje al lector, va desplegando como una escenificación de tiempos y de tramas, los diversos rostros de un autor que sin embargo se oculta, dando siempre, eso sí, la cara. La dedicatoria de *Escritorio* —¿por qué dejar de mencionarlo?— reza así: "A Julieta y Guillermo Sucre, entrañables compañeros de una conversación siempre inconclusa, en cuya casa caraqueña he encontrado en cada ocasión la vida inteligente y, a la vez, la inteligencia de la vida".

La conversación inconclusa, la obra inconclusa: éste fue uno de los signos de Martín Cerda. En el prólogo de *Escritorio* dice: "Este librito sibillino, primero de una serie de cuatro...". Nunca, claro, aunque tenía a mano los escritos, pudo cerrar la serie. No le faltó constancia ni disciplina, pero, aparte de los límites que le impuso la vida o las urgencias en que se movió, fue un ser que se repartió en demasiados proyectos. Le importaba su vocación, no la gloria o la posteridad. Fue un trotamundos y un derrochador impenitente de sus propios dones. A los pródigos, sin embargo, les es dada una última gracia. Y me pregunto si de los innumerables artículos derramados en la prensa (fue un periodista literario de rara estirpe) no logrará salir un nuevo libro. O si aún no será posible rehacer su "Montaigne y el Nuevo Mundo", o sus ensayos sobre Barthes y la escritura burguesa, o sobre los escritores suicidas, ese tema que tanto lo apasionó, en especial la experiencia de Drieu La Rochelle (¿no escribió él mismo como una suerte de suicida postergado?). Tiene la palabra la mujer que lo besó antes de morir, su compañera Angelina Silva. Tenemos la palabra todos los que fuimos sus amigos. Pero inconclusa o no, la obra de Martín Cerda mantiene su presencia: los dos libros que publicó quizá se vuelvan, con el tiempo, joyas de nuestra literatura ensayística. Ojalá que una editorial no burocratizada vuelva a editarlos, para una mayor difusión en todos nuestros países.

Aún quiero mencionar dos libros (o

apenas cuadernos) que se publicaron quizá como un reconocimiento de su autor o traductor a la nobleza de Martín Cerda. Me refiero a las versiones de Jorge Luis Borges: *Cien dísticos del viajero querubínico*, de Angel Silesius (bilingüe), y *Breve antología anglosajona*, ambos en colaboración con María Kodama. ¿Fueron las ediciones príncipes? No lo sé. Martín las publicó, en una de sus tantas y fugaces empresas, como Editor Gerente de Ediciones La Ciudad, cuando Borges visitó Chile en 1978. Conservo la tarjeta impresa (con su R.S.V.P.) de invitación al coloquio que se celebraría con Borges, el cual, por razones extrañas (¿tensiones bélicas entre la Argentina y Chile?), no llegó a realizarse. Martín me anotaba a mano los nombres de los escritores que, además de él, iban a participar: Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, José Miguel Ibáñez, Edmundo Concha, Alfonso Calderón.

Para empresas como ésta —pienso— fue por lo que Martín Cerda decidió regresar a Santiago en 1977 desde la entonces opulenta y ostentosa Caracas, cuando ya tampoco encontró mucho sentido en seguir trabajando en la dirección literaria de "Monte Ávila", después de mi renuncia a esa editorial. ¿Volver a su país en medio de la férrea tiranía que lo gobernaba? Sí, prefirió el riesgo con tal de servir a la cultura chilena y de hacer posible una utopía de fraternidad y de redención espiritual.

Apenas muy parcialmente, he hablado de Martín Cerda, de su vida y su obra. Pero no he hablado de nuestra amistad. Fue íntima y entrañable. No quiero (¿o no puedo?) hablar de ella en sus incidencias y detalles más personales (que quizá no lo sean). Sólo alcanzo a añadir que fuimos en Caracas, durante dos largas temporadas, compañeros de empresas también inconclusas, pero que, junto con Pierre de Place, quien ahora vive en París, hicimos una de esas ya raras amistades en las que nada entra que no sea el afecto, la confianza y la utopía de la amistad misma. Si todo fue inconcluso en nuestros proyectos: revistas, colecciones de libros, editoriales, no lo fue la amistad. Ella fue, es y seguirá siendo, más allá de la muerte, fuente de inagotable *allegrezza* para la memoria. □

Los Cabos, Nov. 15, 1991

Carta de París
Salvar la cara

Jean-Claude Masson

1) Nación (plaza de la). Un domingo de fines de verano en las primeras horas de la tarde. No había ni un ruido. El cielo no estaba gris. Daban ganas de murmurar con Valéry:

Paciencia en lo azul,
 cada átomo de silencio
 es la oportunidad de un fruto maduro.

cuando ¡ratapláni cientos de bocinas se ponen a gritar: *Fire Downtown!* Y sólo es el ensayo. Esta noche pasaremos a cosas mayores. Un concierto al aire libre. Un homenaje a las víctimas del fracasado golpe de Estado en Moscú.

Para comenzar, el eterno malentendido: ¿quién habla? ¿De qué? ¿De dónde habla? ¿A quién? ¿Por qué? Frente a mí, un joven pandillero camina con un paso colmado de bailarín de Java, de boxeador peso pluma o de "marinero guapo", como los describieron Melville y Genet: cráneo rasurado, pantalones de mezclilla untados, con parches a la medida, botines de grueso cuero, camiseta deslavada, con un escrito en la espalda: *Eternal Hate & Violence*, divisa coronada de flamas candorosamente infernales. La simple vista de la palabra *Violence* confirma el juicio de la mujer policía que lo mira pasar, fundado en el aspecto del perdonavidas. Sin embargo, un poco más lejos, se detiene frente a la inmensa tribuna, sonríe a un grupo de amigos: su rostro, hasta ese momento cerrado a doble llave, un poco burión o un tanto obcecado, quizá hostil, se ilumina: en realidad, sus rasgos no carecen de gracia, su cara es amable, de buen chico que "no le haría daño ni a una mosca", como los discípulos de Mahavira. ¿Qué significa, entonces, la inscripción? ¿Es una declaración de guerra, en toda regla? Y en ese caso, ¿a quién? La policía

está persuadida de que se dirige a ella: este chavo está loco, se dice, completamente zafado, ¡habrá sangre! ¿No se trata, más bien, de una provocación, proveniente de una juventud en ruptura, que ya no soporta la exclusión, la vida a la deriva en los suburbios? Por lo demás, ¿estas palabras expresan una voluntad? ¿Un deseo? ¿O sólo constatan los presuntos fundamentos de una sociedad, la de la gente acomodada, de los poderosos, de los "peces gordos", odiosa expresión que bien dice lo que quiere decir? En este caso, la divisa, que en principio está en las antipodas del *Peace and love*, no estaría muy alejada de la rebelión de los *bippies* de antaño, de su rechazo a una Historia basada en el odio y la violencia. Si pudiéramos hablar con este joven, sin duda aludiría un poco a todo eso y a muchas otras cosas, para comenzar, al juego. Pero la policía no juega. Por lo menos, no en el mismo tablero.

Los jóvenes cantantes parecen diminutos sobre el enorme escenario. Tras el incendio y las sirenas de alarma, *Fire Downtown!* entona una canción cuyo título desconozco, pero cuyo estribillo es *Prisoners of paradise*. Un (paradójico) paraíso que sucede a las llamas del infierno y recuerda, por un lado, las *Gates of eden* que cantaba Bob Dylan y por el otro, a los descabellados motociclistas que hará unos veinte años sembraban el pánico en Estados Unidos: los *Hell's Angels*. A primera vista, los temas que hacen vibrar a las masas de jóvenes no han cambiado: Ángeles del Infierno, Puertas del Paraíso. Una "mística" sin muchos misterios, en términos psicoanalíticos.

El concierto fue organizado por NRJ (Energía),* una estación de radio. A pro-

* Al pronunciar las letras NRJ se forma, en francés la palabra *énergie*. (N. del T.)

pósito: no todas las energías pueden coexistir. Una prueba: el gimnasio del barrio deberá cerrar sus puertas a causa del ruido. Las tribunas se levantan entre las Columnas del Trono, dominadas por las figuras tutelares de Felipe Augusto y San Luis. Pero la República, esculpida por Dalou, les da francamente la espalda. Refuerzos logísticos, carros de granaderos en las calles vecinas, tránsito interrumpido, la estación del metro cerrada, apremio de los comerciantes —salvo los ambulantes, que sacaron barriles de cerveza a las aceras. Idas y venidas de camiones de sonido y técnicos del alto voltaje. Medio círculo mágico de barras tubulares impide aproximarse a menos de diez metros de la escena. Se trabajó durante varios días para acondicionar la plaza, con trascendentes embotellamientos.

A todo lo largo del paseo de Vincennes, frente a la plataforma, se amontonaron montañas de bocinas sobre andamios. El mínimo suspiro de Johnny o el acento más andrógino de David Bowie se podrá oír kilómetros a la redonda. ¿Y qué decir de sus varoniles modulaciones? Los muros temblarán, los animales se escabullirán. Muchachas y muchachos por fin podrán gritar a pecho abierto... Serán treinta mil.

No tengo nada contra los conciertos de rock —o de reggae, o de rap. Pero evítenme el rap. Creo que la música es, bajo muchas de sus formas, con la arquitectura, el arte más característico de una sociedad. Su espejo más fiel: el alma de un pueblo aflora con el ritmo. Quizá también sea, como en el caso de la ópera, donde la partitura, el texto y la voz se realzan mutuamente en un espectáculo *encarnado*, la expresión artística más completa, la más refinada, sin ser, necesariamente, la más "profunda" (Valéry escribía esta trillada palabra ente paréntesis). La *pop music* puede comunicar una emoción que los artistas de otras disciplinas —altivos, pedantes y huecos— desprecian desde lo alto de su verbosa esterilidad. Convendría preguntarse, por otro lado, acerca de la naturaleza de esta emoción, sobre todo cuando adquiere un tono histérico. Dos hechos me dejaron estupefacto durante este concierto: en primer lugar nadie, ni siquiera en las primeras filas, veía a las estrellas invitadas con tanta publicidad. A todo lo largo del paseo de Vincennes, paralelamente a los andamios de bocinas, se

instalaron grandes pantallas donde los espectadores miraban a los cantantes en video. El colmo: en realidad era puro cine, en los dos sentidos del término, pues los artistas cantaban en *play back*. El mundo tiene sed de comunicación. ¡Bueno! Pero aquí la muchedumbre se reunió para mirar pantallas mientras escuchaba discos amplificadas por bocinas (es decir, otras pantallas). Por último y no es lo menos escabroso de este asunto, las estrellas actuaron su *bit - parade* en *play back* ¡con el pretexto de que era un espectáculo gratuito! Perversión suplementaria: la gratuidad se transformó en sinónimo de falsedad, de timo. Ya no es el dinero el que se ostenta y hace trampa, ahora es lo *dado* lo que sirve de tapaojos. Esta victoria del fetichismo amerita una ovación.

2) Nación (plaza de la). Una semana más tarde. Los 30 000 jóvenes cedieron el sitio a 150 000 campesinos. Uno de los mítines populares más importantes después la victoria de la izquierda en las elecciones presidenciales: la gran noche de Mitterrand, en la plaza de la Bastilla, hace diez años, culminada con una tormenta colosal. Esta vez, sin embargo, no se trata de una manifestación entusiasta, ciudadina y espontánea, sino de un movimiento de descontento rural y organizado.

El ministro Sully, en la época de Enrique IV, pronunció la famosa frase: "La labranza y el pastoreo son las dos tetas de las que se alimenta Francia, auténticas minas y tesoros del Perú". Los trabajos del economista Paul Bairoch nos recuerdan que hasta comienzos del siglo XVIII, la víspera de la revolución industrial, entre el 75 y el 80 por ciento de la población activa trabajaba en la agricultura. Hoy día, en Europa occidental esta cifra cayó al 5%. Por ello, no sorprende leer en *Le Monde* del primero de octubre, el día siguiente de la manifestación, que "En lugar de atrincherarse únicamente en los precios de garantía, en las primas contra la sequía, en los fondos contra los desastres; habría que lanzar una cruzada contra un mundo rural que se muere en el país de Giono... Las ciudades roen los prados y los bosques". La retórica periodística tiene sus leyes —nótese que para no cortarles el aliento metí tijera— pero en fin, el problema está claramente expuesto.

Nada más cultural que el paisaje de

Francia (que no ha sufrido los estragos de otras regiones, Italia, por ejemplo). No olvidemos que el clasicismo francés detestó y temió la naturaleza en estado salvaje. Así, aunque en cierto modo integre, con prudencia, los caprichos de los jardines románticos a la inglesa o algún *scerzo* barroco, el paisaje francés parece una inmensa creación de Le Notre. ¿Quién podría quejarse? Con todo, como rezaban las consignas y volantes de la manifestación de agricultores, "no hay país sin campesinos". En el sentido literal y figurado, de paisaje. * Contrariamente a lo que machacan ciertos tecnócratas de la Comunidad Europea o mundial, que tienen el cinismo de invocar la visión europea de Victor Hugo, la agricultura no sólo es una cuestión de productividad, de rendimientos y cuotas dictadas por Bruselas. Ciertamente, hace cien años hacían falta doce horas para arar media hectárea con una yunta de bueyes, hoy día, en ese tiempo se pueden arar hasta 40 hectáreas. Bravo. Pero la diversidad del paisaje, su riqueza *improductiva* y su mantenimiento no se contabilizan de este modo. La variedad de productos de la tierra tampoco obedece a criterios puramente económicos y de especulación. ¿Habrá que cultivar en todas partes los mismos cereales, los mismos árboles frutales, las mismas verduras, plantar las mismas cepas, criar el mismo ganado, por razones exclusivamente de rendimiento, de uniformidad del gusto y de exportación de productos?

El mundo rural es el de la *intrabistoria*, como la evoca admirablemente Unamuno. Una historia de la que nunca se habla y que nunca se detiene, como el curso del sol, lejos de la marea enloquecida. Cada mañana es la primera del mundo. Tal vez por ello cierta tradición dicte que los campesinos midan sus palabras. Es toda la distancia entre el logos que nos funda y la logorrea que nos engaña. Me temo que esta manifestación nos dio una prueba suplementaria. Campesinos de todo el país, agrupados por regiones, desfilaron, como dijo la prensa, con una calma imponente. Sin alborotar la gallera. Aprovecharon la lección del gobierno, que optó por la fuerza tranquila. Todos —o casi— se felicitaron por ello. Desde luego, los intrigantes

* Juego de palabras entre *pays*, *paysage* y *paysan*, país, paisaje y campesino. (N. del T.)

de los partidos extremistas tenían un rostro singularmente contrito. Frente a los problemas del mundo rural, su conmisericordia sólo igualó su impotencia y recordaba el verso tragicómico de *Enrique II*: "Ah! Si pudiera ser tan grande como mi dolor".

En cuanto a las estaciones de radio y televisión, transmitieron, en Francia y en el extranjero, la imagen de "un pueblo digno y responsable". Bravo, otra vez. Con todo, un mes más tarde no se ha tomado ninguna decisión significativa —sobre todo, frente al *dumping* de la carne importada de Europa central— y los estallidos de violencia se multiplican por todo el país. Al fin y al cabo, París está a salvo, Gracias a Dios. El desprecio del Centro hacia la Periferia —como la indiferencia del Norte hacia el Sur— es uno de los signos más degradantes de nuestro fin de siglo.

3) Richelieu - Drouot. Ocho días después. A veces la toponimia distribuye guiños de complicidad. Por ejemplo, la cercanía del célebre cardenal popularizado por Dumas y el Hotel Drouot, el rival, en los medios de comunicación, de las grandes salas de Londres y Nueva York. Los *happy few* se apresuran a las subastas públicas de "litografías, mapas, chucherías, sillas, muebles, el diván de análisis y la mesa de trabajo" de Jacques Lacan. También había libros —ediciones preciosas, como un Platón (descabala-do) del renacimiento o los Trágicos griegos traducidos por Leconte de Lisle —no figuraban ni en la primera página del catálogo. Por el contrario, en la carátula aparece una foto del diván y del sillón estampado sobre fondo azul cielo. ¡Vamos! Sé que se mueren de impaciencia, les diré inmediatamente que el gran lote, el diván susodicho, fue adquirido por la suma de 98 000 francos por un aficionado anónimo —quien lo ganó, por poco, a Elizabeth Roudinesco, la historiadora del psicoanálisis en Francia. Sería fácil burlarse del fetichismo de esta venta —todavía más complaciente en la medida en que muchos objetos no tenían, por decirlo así, ningún valor venal. Demasiado fácil, también, refirse de la adquisición de mapas de Francia, de planos de París o láminas de anatomía —por no decir nada del diván divino. El discurso de la venta, en cambio, resulta curioso si se piensa en el método lacaniano: "¿Usted cubre la puja, señor?

¿Usted la cubre, señora?" Un discurso donde la coma es esencial, desde todos los puntos de vista. Un vals de pujas: el perito —con la mano levantada a la izquierda o a la derecha— parece dirigir, con cierta pesadez, un coro municipal, pese a todo, los precios vuelan. Sin embargo, hubo un momento de gravedad, sólo un instante, que una parte de la sala percibió. Cuando los almacenistas pasearon frente a la asistencia un gran espejo —el de la sala de espera: el lapso de unas cuantas imágenes vagas, fugitivas, el público, fragmentado, se vio, por un instante, frente a sí mismo. En ese momento, se entró en otro "estado".

Al hojear el *Semanario* del fundador de la Escuela Francesa de Psicoanálisis, di con este párrafo: "Necesidad y razón (los fundamentos del estado burgués) únicamente se han armonizado en el Derecho, se abandona a todos al egoísmo de las necesidades particulares, a la anarquía, al materialismo". Freud y Marx (es de buen tono, hoy día, arrojarlos al calabozo) advirtieron que "ambos términos, razón y necesidad, son insuficientes para permitirnos apreciar de qué se trata la realización humana" ("El impulso de muerte", tomo VII, *Ética y psicoanálisis*). Lacan escribió estas líneas en mayo de 1960: treinta años después, Europa occidental es todavía más razonadora... Y "necesitada", perdóneme el juego de palabras. Y al parecer, la función del deseo, colectivo, en todo caso, fue hecha de lado. Ayer se discutía con fogosidad y hasta vehemencia las ideas de Lacan. Hoy día se disputan los despojos del maestro. Desprovista de grandes proyectos, la Europa desarrollada se ha vuelto demasiado prudente: tiene miedo de apostar. Temblorosa, se contenta con resanar las grietas, rehacer el aplanado de la fachada y encogerse sobre los valores liberales cotizados en la Bolsa. Al rechazar el riesgo, el querer salvar las apariencias a toda costa, se expone a perder todo. Edgar Morín acaba de repetir: hay que apostar a lo improbable.

Terminé de redactar —en el pensamiento— estas líneas en un banco del Jardín de los Poetas, cerca de los invernaderos de Auteuil y del Prado Catelan (apellido de un trovador), arrinconado entre una vía rápida y el torrente del periférico. Lleno de círculos y de elipses, el jardín fue inaugurado a principios de los años cincuenta. Algunos bustos sirven de puntuación al recorrido. A la orilla

del sendero, ancladas en la tierra, decenas de placas de cobre llevan el nombre de un poeta, sus fechas de nacimiento y muerte, algunos versos, escogidos con mayor o menor fortuna. A la sombra de un joven sauce de hojas pálidas, Musset.

Acostado entre las rosas, Verlaine. Expuesto a todos los vientos, Baudelaire. Y en la sabia hierba, Valéry murmura: "Paciencia en lo azul..." □

Traducción de Conrado Tostado

Carta de Madrid La democracia se autocritica

Bias Matamoro

Xavier Rubert de Ventós acaba de publicar, en ediciones Destino, *El cortesano y su fantasma*. Conocemos de este ensayista catalán trabajos de su especialidad estética (*Teoría de la sensibilidad*), o sobre el pensamiento "posmoderno" (*De la modernidad, Las metopías*). Ahora, en una intersección de géneros, nos sorprende con un texto entre confesional y autocrítico acerca de su paso por la política. En efecto, ha sido diputado por el socialismo en Madrid y lo es en el Parlamento Europeo. Una década de trajes parlamentarios le ha deparado este ensayo con ritmo de narración y aspecto de diario íntimo, que es todo a la vez y un género muy particular.

No voy a reseñar el libro de Rubert, lo voy a utilizar como lector liberado de profesión alguna, tal como él mismo ha encarado la redacción de su texto. Ello, a partir de un hecho que me parece nodal: las relaciones del intelectual de profesión con el político de profesión nunca son armoniosas, ni siquiera pacíficas. Ni tan siquiera complementarias. Por eso, el texto pone en escena un desdoblamiento o, por mejor decir, un reparto en la identidad de quien lo emite: un kafkiano señor P., su alter ego fantasmal, un tú al cual se dirige el discurso, una tercera persona apenas identificada como tal. O sea, una tertulia de cuatro voces que, con elegancia y *seny* catalán, perfilan un cuadro de esquizofrenia. Fructuosa, sin duda, pero una suerte de estallido personal.

El texto habla, más bien, de un "viaje

a la política", la experiencia de un filósofo que, en el medio político, a veces una algarabía cordial y grosera, se considera (porque así lo consideran sus colegas) alguien "exógeno". Un viaje que parece rotar en la encrucijada que diseñan (sic) la trascendencia del pensamiento y la immanencia de los intereses en juego. El filósofo y el político. El que siempre quiere ir más allá y el que siempre ha de quedarse más acá.

La distinción más importante que desarrolla Rubert, sin enfrentarse monográficamente con ella, es la que hay entre la política y la politiquería. No porque existan políticos y politicistas, sino porque son dos aspectos divergentes de una misma tarea posible, que pueden darse en la misma persona. Rubert no considera la política desde presupuestos ideológicos, sino como un sistema de realidades que resultan necesarias desde una perspectiva científica, como hechos (*la Realpolitik*) pero que no pueden asumirse científicamente, sino en un plano imaginario. El buen político ejerce este tránsito, va de la ciencia de la necesidad al arte de lo posible, convirtiendo la contingencia en historia. Si acaso, es lo que nuestro escritor entiende por ser liberal: "Entender la política como el equilibrio de intereses legítimos y de pasiones inevitables".

Liberalismo: ausencia de verdades reveladas en materia política, necesaria pluralidad de creencias que se explicitan en opiniones, de intereses que frugan en reclamos. Necesidad paralela

de escucha y debate. En este sentido, la democracia parlamentaria, con todo lo que tiene de chalaneo y palabrerío, sigue siendo el espacio más útil para que la vida social, tejido de conflictos, pueda evitar la guerra, que es su fundamento solapado. Esto, intelectualmente, tiene un alto precio, que Rubert formula así: "Magna conspiración contra toda clase de matiz. Innoble busca del discurso perdido... Turbio manejo de los conceptos para convertirlos en triviales preceptos... su pensamiento se transforma en trivial opinamiento".

En efecto, el debate político ha perdido hoy latitud, intensidad y brillo si lo comparamos con el que existía, por ejemplo, en 1930. También es cierto que, en España, por ceñirnos al caso, aquel magnífico debate esbozaba una guerra civil. Pero, en definitiva, ¿qué movilizó a los hombres, una idea depurada, según la puede labrar un filósofo como Rubert, o una idea "impura", lastrada por una tierra, o una lengua, o un resentimiento muy preciso", como observa el político catalán Rubert?

Frente a la política, hay la politiquería, que consiste en la actuación de los políticos como integrantes de una corporación. Es viciosa, reduce la práctica a un trato familiar, pero resulta, finalmente, preferible a la famosa *verticalidad*, el culto a la doctrina infalible (por ello: ciega) y las tramas de la complicidad partidaria. El politiquero es intrínseco pero no firme, dogmático sin fe y parcial, pero descreído. Desnuda el poder que ejerce en un acto de cínico maquiavelismo, olvidando o censurando aquello que Max Weber escribió sobre la ética política (algo que Felipe González suele repetir con machacona sugestión): para un político no es moralmente bueno sostener con inflexibilidad sus principios, sino considerar buenos los resultados obtenidos con eficacia. Pero, y aquí está la frontera política/politiquería, no cualquier resultado. Ni mucho menos la utilización de unos instrumentos que, por su importancia, se convierten ellos mismos en resultados de la acción. Una vez más, la evaluación que distingue los medios de los fines está dada por un acto de la imaginación que la aproxima a la obra de arte. Los políticos renacentistas italianos estudiados por Burckhardt sabían algo de esto y, en consecuencia, inventaron la ciencia de la política, con Maquiavelo, que linda con el arte de la política.

Rubert es duro con los políticos, que son sus colegas y, en parte, sus compañeros. Es decir, parcialmente, ellos son él. Pero en su crítica hay también la explicación de su utilidad social. Los políticos son insoportables y admirables, porque han logrado algo que los filósofos no pueden alcanzar: convertir en ideología (común a izquierdas y derechas) la observación de "las cosas como son". Y esto lleva a que el político ejerza la profesión de exhibirse que, con frecuencia, es, por sus "logros", la profesión de ser públicamente desestimado. Esto también es valioso, pues el político actúa como un exutorio social: los demás proyectan en él aquello mismo que no quieren aceptar como propio. Por eso escarnecemos a los políticos y, a renglón seguido, los votamos.

En la geometría de la división del trabajo, el político ofrece sus gestiones, su mediación profesional, como el chico de los recados que va entre el amante y la amada, llevando los billetes que mantienen el lazo de amor o preparan una querrela. El político es, de profesión, intermediario, porque se mueve en el plano del interés (el *inter-esse*: el ser mediante entre el uno y el otro).

Los sujetos sociales reclaman lo imposible, porque piden lo que desean, y siempre el objeto del deseo es inalcanzable. Toda gestión política es, en esta medida, insatisfactoria: no se puede satisfacer un absoluto. Y, como beneficio secundario, permite que los hombres sigan deseando, es decir, que la sociedad siga viva. Esta decepción sistemática (el famoso "desencanto" español de los años setenta) segrega un descontento atávico contra el que manda por delegación, o sea el político profesional, pero, a la vez, desresponsabiliza al mandante y lo sosiega. "Él es malo, cabrón, mentiroso, felón, etc., porque yo sigo siendo bueno, leal, veraz, fiel, etc.". Desde otro ángulo, el político suele ser, también, objeto de distanciamiento irónico por parte del intelectual. Su saber es débil, impresionista, irreflexivo, parcial. Cuando dice algo de peso es porque se lo ha aconsejado un técnico.

Al filósofo extraviado en su viaje político, pues, los políticos lo decepcionan tanto que acaba admirándolos por la nitidez de sus cualidades. Sobre todo, las de ese modelo de político que Rubert califica de "anticartesiano" y en el cual me parece ver un retrato de Felipe

González: "...consciente de que una política sólo es clara cuando su definición no lo es. Que se encargase de defender con pasión lo simplemente razonable; que elaborase una poética de las cifras que cuadraran, una apología épica y desenfrenada del rigor." El doble mítico de Felipe sería el flautista de Hamelin, capaz de encantar a las ratas con el sonido de su flauta y llevarlas al río, salvando a la ciudad de la peste. Y lo contrario. Eso que Felipe esboza cuando dice que se gobierna arriba y abajo, en los tejados y en las cloacas. Es claro que esta amplitud ecuménica, que es una de las claves del éxito de Felipe, tiene el inconveniente de poner en manos del flautista demasiado poder de favorecer, comprender y perdonar, como un padre que fuera, a la vez, una madre, y hasta el abuelo y el tío que saca a los niños a pasear los domingos. Alguien que tolera por sistema, hasta instaurar el *tolerantismo* que es la forma doméstica del totalitarismo. La feliz fórmula es también de Rubert. Tolerar por sistema es una forma de reprimir, creo recordar que nos decía Herbert Marcuse en nuestra juventud.

Frente a este manejo ecuménico y anticartesiano, los intelectuales extraviados en la política suelen manejarse con una suerte de absolutismo intelectual, traducción de su culto a la Verdad en culto a la Ciudad de Dios en la Tierra: la raza superior, la ciencia, el Estado nacional, la clase revolucionaria, la historia como sagrada, etc. De estos absolutismos hemos tenido en el siglo que acaba unos egregios ejemplos que nos sirven de escaldamiento para caer en un relativismo posmoderno y laxo, proclive al cinismo y la bellaquería. Pero ya hemos dicho que la política es un arte y, como tal, ocupa ese tercer mundo inestable entre la diaphanidad de las ideas y la compacta tiniebla de los hechos.

Este vaivén, esta dialéctica, explican, tal vez, el renacimiento de los fundamentalismos tras la crisis de las ideocracias absolutistas. Desde la Ilustración venimos desplazando el mito por el logos, con lo cual el terreno del mito se torna cada vez más vario y extenso. La razón actúa en su medio natural, que es la superstición, y no al revés. La política es forcejeo, competición por el voto, legitimación relativa. El fundamentalista ofrece seguridad, permanencia, transparencia, igualdad, es la limpidez frente

a la sordidez. Es el papá que pone fin a la escena de tortazos entre los hermanos enemigos.

Tal vez la mejor manera de defender la democracia frente a la nueva aurora fundamentalista sea enfatizar que se trata de un sistema para conciliar intereses y no para cumplir con ideas. Un panteísmo de los intereses que sea una iglesia donde no haya ortodoxos, sino proliferación de herejías, conforme la bella figura de Rubert. O sea: que se expliciten los errores, que no se deje de dar explicaciones, que se declaren los intereses, racionalizados, eso sí, porque son intereses colectivos.

Catalán en Madrid, intelectual en un medio político, solitario acosado por ce-

remonias y actuaciones gregarias, Rubert de Ventós está en situación óptima para entrar y salir de la política democrática, esa profesión deplorable y admirable, para ejercer algo que hace falta en la España de hoy: la autocrítica de la democracia misma, la autocrítica de su puesta en escena, no de su espejo ideal. Y, por seguir un consejo dado por Rubert en su *Laberinto de la hispanidad*: criticarnos, no cuestionarnos. En las culturas hispánicas ha habido un abuso de cuestionamientos radicales, es decir de intentos fundamentalistas delirantes para acabar con el otro, que es el mal. Criticar es lo contrario: empezar por escuchar al otro para aprender a escucharse a sí mismo. □

una virtualidad temporal que se sitúa adelante, es decir, en un tiempo de alguna manera previsible pero desconocido. En el siglo XI no se tenía noticia de utopía, no había señales de "perfección" social: se vivía para sobrevivir, temor generalizado mediante. Es verdad que, en ninguna época, un zapatero ha vivido de la misma manera que un conde. Ni social ni económicamente. Sí de acuerdo a sus terrores (Vito Fumagalli: *Cuando el cielo se oscurece. La vida en la Edad Media*; Madrid, Nerea, 1987): el temor al Maligno que no difiere del temor a su reverso: Dios. ¿Habrás sido, de este modo, que un espíritu "aristocrático" (aristocrático en términos de la Alta Edad Media) decide mandar temáticamente la poesía al demonio y *fabricar* (esta es la palabra que se ajusta a la perfección al texto de Poitiers) un poema que girara en torno a la a-tematicidad, a la falta de tema? Una pregunta incontestable. Porque Guillaume de Poitiers no padeció la maldición lanzada por la Iglesia sobre la "herejía" cátara (y también por la corona francesa) como la padecieron sus compañeros de *trobar*, Arnaut Daniels y Bernard de Ventadorn, quienes en rima rica o en trobar clus tejieron verdaderos laberintos para escapar a la censura sobre el culto mariano. No es el caso: Guillaume de Poitiers podía permitírselo todo hasta la excomunión. ¿De dónde, entonces, sacó esa *nada* tan inquietante que le permitió producir un poema histórico? No es, por supuesto, la *Nada* metafísica de Mallarmé que, simbolismo más simbolismo menos, a pesar de hacerse cargo de la pérdida de aura de la aventura baudelairiana, deja un sabor de vaguedad en los referentes mundanos. Por el contrario, *Farai un vers de dreyt nien* ("Haré un poema sobre nada") es absolutamente cotidiano. Es la inmediatez del no tener que decir lo que produce lo dicho. John Cage: "Yo estoy aquí y no tengo nada que decir / Y lo estoy diciendo / y esto es poesía / como yo quiero". Sin embargo, es una anticipación. Tal vez habría que preguntarse por qué un provenzal del siglo XI está más cerca de un norteamericano del siglo XX que un francés del siglo XIX. O tal vez interrogarse si no será la "realidad" misma, la "pobreza de la realidad que no alcanza" la que produce, de inmediato y de una forma experiencial y no literaria, ese sentimiento vacío, de rechazo a los

La nada que genera

Eduardo Milán

¿Qué ocurre, entonces, cuando el primer trovador conocido, Guillaume de Poitiers (1071 - 1127), 9º Duque de Aquitania, 7º Conde de Poitiers, abuelo de Eleonora de Aquitania y bisabuelo de Ricardo Corazón de León, "uns del majors cortes del mon, e dels majors trichadors de domnas; e bos cavaliers d'armas, e larcs de dompnejar" ("uno de los mayores galanes del mundo y uno de los mayores burladores de mujeres; y buen caballero de armas y del arte de cortejar"), escribe un poema que se anticipa temáticamente y —de alguna forma, en su proceso de escritura— al gran poema precursor de la vanguardia, *Un coup de dés* de Mallarmé? La frase es larga y la conclusión contundente: es imposible hablar —sin cautela— de una evolución formal o temática en poesía. La no repetición, esto es, la invención, fue un credo permanente de la literatura de principios de siglo. Un atributo necesario en su momento —y creo que, con cierta precaución, todavía hoy— que produjo, entre sus secuelas, una

singularmente grave: la ruptura con la tradición. Invención como búsqueda de un límite, después del cual sobrevendría el silencio. Sólo conozco un caso —raro, rarísimo— de escritor producto de la vanguardia que no traicionó ese límite al que había llegado: Samuel Becket. La inmensa mayoría de los escritores formados en el ideario vanguardista, ante el temor del abismo, esto es, de la *nada*, prefirieron clasificarse, ponerse una etiqueta eterna en la solapa de sus sílabas: volverse clásicos. Nada que reprochar. La historia de la literatura occidental desde el siglo XVIII en adelante es la historia de un vaivén pendular entre invención y repetición (en la mayoría de los casos, hay que decirlo, una "invención de la repetición"). Lo cierto es que resultaría un trabajo monstruoso verificar la evolución de las formas en poesía a partir del medioevo hasta hoy, señalando aquí y allí los puntos de ruptura, los quiebres, los saltos en el abismo que, cuando no caen en lo inmediato anterior, caen directamente en un "futuro", en

temas y motivos que determinan una época —tanto vivencial como literariamente—, sin tener que pasar por una honda reflexión sobre la realidad del mundo y de la poesía y sus vinculaciones. Aunque diferida, ésta no es más que

una pregunta. Los ejemplos —los hechos— están ahí. En todo caso, y provisoriamente, se podría decir que en cualquier tiempo vive "lo nuevo", y más en este ejemplo donde, por una razón que no sé, "lo nuevo" anticipó a "lo nuevo".

(Para la versión de la *canço* de Guillaume de Poitiers me basé en la extraordinaria traducción de Augusto de Campos recogida en *Verso - Reverso - Controverso*, Sao Paulo, Perspectiva, 1978. □

Canción

Guillaume de Poitiers

Versión de Eduardo Milán

Haré un poema sobre nada:
No es de amor ni es de amada,
No tiene salida ni entrada;
Al encontrarlo
Iba durmiendo por el camino
En mi caballo.

Yo no sé cuando fui alumbrado,
No soy alegre ni exaltado,
No soy hablante ni callado,
Ni le hago caso:
Acepto todo lo que es dado
Como un acaso.

Recuerdo poco cuando adormecí;
Al despertar, muy poco vi,
Mi corazón casi partí,
Con ese mal,
Pero no me fijaré ni en ti
Por San Marcial.

Estoy enfermo y moriré;
Nadie me ha dicho de qué,
A un médico recurriré.
Y no sé cual
Será un buen médico, veré,
Si no, fatal.

Tengo una amiga, pero quién es
No sé ni ella sabe, esto es,
Ni quiero ver, por esta fe,
Nada concierta
Si hay un normando o un francés
Contra mi puerta.

Yo no la vi y amo a nadie
Que no me hizo bien ni daño.
Y no me vio. Y no es desgano.
Tanto me da:
Yo sé de otra, desde antaño,
Que vale más.

Canción al fin, no sé de quién,
La pasaré sin prisa a alguien
Que la dirá, por este bien,
A alguien cercano
Que la dejará, también,
En buenas manos.

Guillaume de Poitiers: "Farai un vers de dreyt nien"; en *Les chansons de Guillaume IX*. París, Librairie Champion, 1964. Edición de Alfred Jeanroy

Buzón de fantasmas
A José Juan Tablada

Amado Nervo

Amado Nervo tiene 46 años y vive en Madrid desde hace varios. En el momento de redactar la carta se encuentra preparando Elevación (1917) y, cesante del servicio diplomático a causa de la Revolución, pasa por un momento difícil. Poco después, en 1918, volverá al servicio y viajará como embajador a Sudamérica, donde habrá de morir (Montevideo, 1919). José Juan Tablada tiene un año menos, vive en Nueva York, se encuentra preparando Al sol y bajo la luna (1918), y padece todavía del exilio al que lo condenó su buertismo. Poco después, en 1918, viajará como propagandista de Carranza a Venezuela y a Colombia, con cargo a la partida diplomática. G.S.

Gran Peña
Madrid.
Mayo 3/916

Mi querido José Juan,

Mucho he de celebrar que puedas enviarme al fin tu libro,¹ que leeré con el deleite espiritual con que he saboreado siempre tus versos y tu prosa.

Hace ya dos años que publiqué mi

¹ Los días y las noches de París, Bouret, París, 1918.

libro *Serenidad*, del cual has de recibir un día de estos un ejemplar.

Acabo de enviar tu hermosa nota bibliográfica sobre el poema de don Pepe² a mi querido amigo Benjamín Barrios, quien posee en estos momentos en Londres la Revista de más vasta circulación que se publica en castellano: "América Latina". Sólo a España vienen muchos miles de ejemplares y como se reparte gratis (pues es de propaganda aliada: altamente simpática en toda América) la leen hasta los adoquines de las calles. Ya te comentaré la contestación de Barrios, que sin duda ha de ser favorable.

Dentro de este mismo sobre (que es el tuyo) va una carta para don Pepe.

También yo he sufrido mucho con la cesantía, tanto más difícil para mí cuanto que durante nueve años he desempeñado un puesto "decorativo" y me está vedado ser pobre. Ya entenderás...

Un gran abrazo de

Amado

Tu casa: Bailón 15.

² José López Portillo y Rojas (1850 - 1923).

Tres exposiciones
Judíos y rusos

Conrado Tostado



El buey de la iglesia (la serpiente), 1932.

Chagall pintó mucha leche. Por todas partes, en su obra, se ven ordeñadoras, vaqueros que transportan cubos, vacas y cabras. ¿Y qué decir de *La lechería*, ese gouache de 1933, un auténtico rótulo comercial?

Creo, por lo demás, que la leche bautizó al arte de Chagall. En 1911 pintó *A Rusia, a los asnos y a los demás*. El título fue sugerido por el poeta Blaise Cendrars. Desde mi punto de vista, este óleo es su primera obra original. En todo caso, el pintor le dio una singular importancia. Aparece, por lo menos, en dos autorretratos. El primero es una tinta realizada el mismo año y expuesta en la segunda

sala de *Chagall en nuestro siglo* (Centro Cultural Arte Contemporáneo). Se titula *Yo* y en ella se puede ver a Chagall con la cabeza reclinada sobre la palma de su mano izquierda, mientras con la derecha muestra, al fondo de un cuarto humilde y acogedor, sobre un caballete, *A Rusia, a los asnos y a los demás*. El otro es el famoso *Autorretrato con siete dedos*.

¿Qué encontramos en este óleo? Una ordeñadora se dirige, levitando, en la noche, con un cubo en la mano, hacia una vaca. Un niño y un becerro maman las ubres del animal sobre un techo. La cabeza de la ordeñadora, separada del cuerpo, mira un resplandor del cielo.

Este óleo muestra otro tema característico de Chagall: la noche. La mayoría de los cuadros de Chagall transcurren de noche. Son noches calientes, como las ubres de las vacas. No son oscuras, están llenas de resplandores. Más que hablar, bailan. Bailan sobre los techos del barrio judío de Vitebsk.

¿Es insensato distinguir, en la leche, el tema de la tradición y la cultura, que se maman? Y en particular, la tradición judía, asociada desde la antigüedad con el pastoreo de cabras. En el caso de Chagall, la leche, además, podría estar asociada con la creación artística. Para este pintor, crear es ordeñar. Quiero decir, alimentar, preservar la tradición. Por lo demás, ¿no es la noche el tiempo del estudio? El pueblo lee la Biblia por las noches. Las palabras se maman de noche. Es la hora de la ordeña.

En casa del abuelo, un pequeño dibujo a tinta expuesto en la primera sala de Chagall en nuestro siglo, el abuelo lee a la luz de una vela mientras la abuela duerme junto a él, sentada en una rígida banca de madera, con las botas de ordeñadora todavía puestas. Del halo de la vela surge un rostro.

La cultura, la tradición, se transmite con palabras. Pero sospecho que para Chagall cultura se transmite, sobre todo, con música. Mejor dicho, para él, es música. Una música agitada como la noche, nutricia como la leche.

El principal interés del barrio, para Chagall, es musical. Quiero decir, rítmico. Los planos se acoplan, sin mucha atención, unos con otros. Cada superficie parece autónoma, sobrepuesta. De allí ese aspecto frágil, comparable a un castillo de naipes, del conjunto. El barrio es, quizá, una decoración escénica. Las casas son minúsculas y parecen contorsionarse, como si algo en su interior las convolviera. Como si ellas también danzaran. Dos ejemplos: su *Casa gris*, de 1917 y su *Casa azul*, de 1920.

Esto nos lleva, directamente, al segundo piso de la exposición. Chagall no pestifecó al pasar el papel o la tela al escenario. De hecho, toda su obra podría verse como una escenografía y una danza. Por ello, los esbozos para el vestuario y la coreografía de *Aleko*, montada en el Palacio de Bellas Artes, en 1942, se confunden con el resto de su obra. Si acaso, Chagall acentuó su ligereza.

De acuerdo con la tradición jasídica, dentro de la que se formó Chagall, la

danza establece una comunicación directa con lo sobrenatural. De allí que muchos de sus personajes dancen, se contorsionen o leviten. Esto podría tomarse como un rasgo de santidad. La contorsión y la levitación, en los cuadros de Chagall, son una seña de lo que en el vocabulario católico se llama *gracia*. Es decir, una divinización.

De allí, también, la identificación del pueblo hebreo con los prestidigitadores, titiriteros, acróbatas, arlequines, músicos y bailarines. ¿Los judíos no son, acaso, *Los saltimbanquis del mundo Occidental*, para retomar el título de una pieza de Synge, cuya escenografía diseñó Chagall? A su modo, todos los personajes de Chagall son Charles Chaplin. Por cierto, en 1919 Chagall hizo un retrato a tinta de este actor. Como lo advirtió Octavio Paz, Chaplin es el mismo personaje de los poemas de Apollinaire — de quien Chagall hizo varios retratos.

La inspiración también nos abre las puertas de lo sobrenatural. Para Chagall podría ser como una danza. Por ello se pintó, con frecuencia, contorsionado o danzando frente a la obra en curso. Por ejemplo, aquel pequeño dibujo, *El pintor ante el caballete*, donde aparece de cabeza. Al pintar, Chagall danza.

A Chagall le interesó, sobre todo, el amor fecundo. Para él, el amor conduce directamente a la maternidad. Es decir, a la noche, a la música, a la leche. Por lo general, los novios festejan sus bodas. O bien, los acompaña, infaltablemente, un niño. Me pregunto si, además del sentido, le importó la *experiencia* del amor. El amor real, contradictorio, personal. Chagall me recuerda, extrañamente, a Schopenhauer, quien vio en la hermosura de las mujeres un llamado de la humanidad futura.

Ese amor, dominado por su sentido espiritual, se percibe en el estiramiento de los cuerpos y con frecuencia, en la autonomía de la cabeza. Su ritmo quebradizo y cierta tensión, cierta dulzura románticas, nos sugieren que esos cuerpos están heridos. Un sentimiento lo doblegó. Los arrastra un remolino. Una danza los echó a volar. ¿Cómo no recordar el Canto Quinto de La Comedia? En los óleos y dibujos de Chagall no hay condena, es cierto. Pero hay una salvación igualmente incoercible: el sometimiento a la preservación de la cultura, de la Alianza.

Esa rudeza, esa rigidez de los cuerpos

también me recuerda la obra de Orozco. La condena de este artista, el *borror* de la Historia, es tan absoluta y tan metafísica como la gracia de Chagall. Por cierto, esa inclinación metafísica, de Chagall y de Orozco, los hizo vulnerables a la seducción geométrica.

Con todo, Chagall también fue un pintor de la fatiga. Por todos lados, en sus cuadros, hay gentes dormidas, de codos sobre las mesas, muchas cabezas reposan sobre las manos, muchas miradas, fatigadas, nos observan. Y las ventanas son omnipresentes.

Con el tiempo, las líneas de Chagall se volvieron indecisas. Cada día más temblorosas y astilladas, más desvalidas, más febriles. Parecen arañar la gruesa materia del color. O flotar, como cabellos en el agua. Esas líneas remiten a los arroyos que deja el deshielo en las calles del barrio. Como si el dibujo fuera una muestra de la frágil voluntad individual ante el empuje de la materia, del óleo, del color, ¿de las pasiones? ¿Del destino colectivo?

Esa densidad del color es, sobre todo, una condensación de calor humano, de sensualidad. En las litografías de *Dafnis* y *Cloe* el color se comió todo. Tal vez la música, con la que bailaban sus cuadros, adquirió cuerpo. Se convirtió en olor. En general, el conjunto de su obra es más olfativa. Sus mujeres cada día son más hermosas y crebles. Los últimos óleos despiden un calor que se obtiene por densidad. Un calor de estiércol.

Chagall, al igual que Orozco, utilizó los blancos de un modo singular. Son nubes congeladas, hielo sucio con reflejos verdes, azules, rosas. Esos blancos dan a sus noches cierta atmósfera irreal y a la vez, íntima. Son el deshielo. Gracias a ellos, ese río de leche, que reúne generaciones, se convierte, de hecho, en la calle lodosa del barrio.

Si tuviera que escoger una imagen de Chagall, sería, precisamente, esta calle sin pavimentar, recorrida por arroyos de lodó y nieve.

En las salas del CCAC, entre los tapices, grabados, vestuarios para obras de teatro, lienzos y dibujos de Chagall, se respira una Edad Media, judía, ruda, olorosa a comino y sobre todo, a hierba, a alfalfa. El sabor anecdótico de Chagall, el timbre religioso y hasta votivo de sus cuadros, su gusto por la muchedumbre, el bullicio y lo grotesco, la inclusión del artista en su obra, su tendencia a

reconocer lo atemporal en lo contemporáneo, contribuyen, sin duda, a crear esta atmósfera medieval.

Los artistas de San Petersburgo añoran, al igual que Chagall, la vida cotidiana sus infancias. El título de una pieza de Khlobystin, además de responder a Kundera, resume el sentido de una exposición reciente* en el Museo de Arte Moderno: *La vida está por doquier*.

Son las primeras obras de arte ruso, realizadas con libertad tras décadas de persecución y sometimiento a las normas burocráticas, que vienen a México. Con ellas, los artistas de la antigua Leníngrado sugieren que, pese a todo, se llevó una vida al menos parcialmente ajena o contraria a los valores del Estado y entrañable a su manera. De allí que no sea extraño que recurran, con frecuencia, al *détournement* de imágenes oficiales: un viejo procedimiento libertario.

Sus piezas, hechas con urgencia y desamparo, con una factura seca y triste, parecen relicarios. ¿De qué? De cierta vida familiar, popular. De infancias. Es decir, de aquello que Chagall añoró y cantó. Sólo que las obras de estos jóvenes son *prosas*. Son un elogio a la resistencia y un producto de la melancolía. Algunas son sollozos. Otras, risas. De allí que no sólo juzguen innecesario, sino *falso* demorarse en las calidades materiales, en la belleza de sus obras. Estos artistas piden franqueza, actos verosímiles, directos.

Una niña de ojos negros y húmedos, abrazada a su muñeca, y un niño, frente a un plato de sopa, se inflan y desinflan, en distintas almohadas, según el ritmo de una respiración. Una bailarina gira sobre sí misma, incansablemente, en una fuente de plástico. Junto a ella, al interior de unas rocas de cartón, se ve, a través de pequeñas lupas, un hombre encadenado, un calidoscopio y una cabeza de cerdo.

En otra pieza, el mismo Andrei Khlobystin (nacido en 1961) recortó, curiosamente, la historia de México sobre un pequeño biombo de cartón: caballeros águila, caballeros españoles, cultivos tropicales, burgueses y peones, calaveras revolucionarias, Trotski, una cucaracha, cactus...

El tema mexicano, el gusto por el sueño y la aventura, el humor y esa oscura

y translúcida melancolía por la infancia, en las obras de Khlobystin, me recuerdan los cuentos de Bruno Schultz, el dibujante y escritor judío polaco.

Afrika (Sergei Bugaev, nacido en 1966) cosió carpetas tejidas con ganchillo sobre grandes fotografías de temas heroicos y míticos. El ganchillo remite a la sala familiar, a las abuelas y sus tradiciones. Es decir, valores que contradicen el cruel ideal stalinista y su helada estética. En las obras de Afrika, las carpetas danzan, triunfantes y burlonas.

¿Qué sueña el tractorista sobre su gigantesco *Diesel staliniano*? En el ángulo superior de la foto, un trozo de terciopelo para tapizar sillones muestra, estampados, una cabaña, un molino de río, una cerca de madera, un arado de bueyes.

En otra pieza de Afrika, los labios de las jovencitas que se instruyen en mecánica Diesel son, pese a todo, rojos, ávidos, carnales. Y para quien sabe verla, en la dura mirada del marino de la flota roja hay una carpeta tejida. Una nostalgia.

"Nostalgia" es, precisamente, el título de una serie de Gustav Gurianov (nacido en 1961) donde los héroes del trabajo se iluminan con los improbables colores de la infancia. El sentido del héroe stakhanovista se evapora. Quedan el niño y el héroe, a secas. A solas.

Timur Novikov (nacido en 1958) aplicó siluetas minúsculas sobre grandes recortes de tela estampada industrialmente. El aflictivo barco *Aurora* (disparó el primer cañonazo de la Revolución de Octubre) navega bajo un cielo de lunares blancos sobre fondo negro. En su estela hay una fecha impresa con un sello: 1989. Un epitafio ligero como un paño.

Un avión diminuto, empeñoso, incierto, cruza una monótona extensión de tela dorada. Parece volar con un nudo en la garganta. No ve el cielo que lo secuestra, ni, abajo en la tela negra, las cúpulas de San Petersburgo. ¿Un símbolo de estos artistas?

El sol de la tarde entra por las vidrieras del MAM con el silencio del otoño de San Petersburgo. Es una luz fría, mental. Sin virtudes materiales. La sombra de la reja del bosque sobre el adoquinado de Reforma, camino del metro Auditorio, acentúa esta impresión.

La Galería de Arte Mexicano, la más antigua del país, se mudó, cerca del MAM, a la vieja colonia San Miguel Chapultepec,

integrada con quintas porfirianas, con hiedras y truenos. Todavía se ven casas como la que recordó Tablada, quien pasó algunos meses de su juventud en este barrio: "una de las más antiguas casas de campo, de vastos patios enladrillados, con naranjos y magnolias en arriates y un extenso jardín de árboles enormes, fuentes cegadas, estatuas rotas o caídas de sus pedestales y saturado de la melancolía peculiar a los parques en abandono".

En el patio de la noble casona de la GAM, bajo el gran domo de tabiques de vidrio, que deja para una luz blanca, como de níquel, la melancolía, el lirismo, las chorreaduras plateadas y lilas de un cuadro de Ricardo Mazal, un artista judío mexicano, me recordaron los versos de Joseph Brodsky:

Ahora, el nevado remolino del tiempo —que nos hace suponer la nada— me arrinconó contra las paredes con sencillez, o en la calle, me arrastra hacia la silueta de la muerte, y tú, pájaro, cantas afuera la forma de la vida.

Mzal rasguñó, con timidez, unos cuantos trazos impredecibles, dorados, en medio de una atmósfera densa, deshecha en desgarrones de humo, en salpicaduras. La bruma irrumpió en el comedor? ¿En el taller? Y se agita como una ola fría atrapada dentro de un cubo. Algunas cosas parecen volar y girar dentro de una gran órbita. Hay turbiedad, abandono, se mira sin ver. En este cuadro, sobre todo, hay música. Es un *Requiem* irreconocible. □



Retrato de Apollinaire, 1949

* El Problema del Cuerpo Individual, el Fin de la Era del Totalitarismo Tardío

Litoral

Jaime García Terrés

Año Nuevo. ¿Será en verdad un año nuevo? En bastantes aspectos —pero no todos afortunados— lo será sin duda. A juzgar por los anuncios prenavideños, habrán de subir al máximo muchos precios e impuestos, algunos salarios mínimos, el ozono, y el optimismo a prueba de bombas que nos mantiene erguidos: bajarán los intereses en las rentas de viudas y (un poquito) el IVA... En fin deberemos afinar aún más nuestro sentido del equilibrio, y continuar sacando fuerza de flaqueza.

Laberinto. Pero uno de los peores laberintos que nos aguardan será el caos semántico provocado por el deceso virtual del comunismo. Los términos "derecha", "izquierda", "liberal", "conservador", "socialista", etc. han sido siempre relativos: X está a la izquierda de Y, Z a la derecha de W; no era lo mismo un socialista como Nenni que uno a lo León Blum o Guy Mollet, ni el socialismo escandinavo tenía nada que ver con el nacional-socialismo alemán. Nunca antes, sin embargo, había llegado el vocabulario político a tales extremos de confusión. Conservadores son el presidente Bush (a su vez a la izquierda de los precandidatos republicanos Dukakis y Pat Buchanan), el senador Jesse Helms, los torios ingleses, el ex presidente colombiano Belisario Betancur y los neostalinistas; ajá, y son liberales, el peculiar Ted Kennedy, los semicintintos whigs, el inteligente gobernador (de Nueva York) Mario Cuomo, y los iconoclastas que derriban estatuas de Lenin; Yeltsin ¿está a la izquierda, o a la derecha, de Gorbachov?; Mitterrand y nuestros pepinos criollos se dicen socialistas; Fraga Iribarne (dixit Fidel) está más a la izquierda que muchos izquierdistas; mientras el pensamiento

marxista se ha vuelto, en la mayoría de sus capítulos, utópico...

Derecha e izquierda. Recuerdo que el filósofo cristiano Jacques Maritain escribió, hace más de medio siglo, interesantes páginas sobre el problema de la derecha y la izquierda. Su breve pero elocuente meditación al respecto se encuentra en un ensayo titulado *Carta sobre la independencia*, cuya traducción al español (por Julio Gómez de la Serna) publicaron, casi al mismo tiempo, las revistas *Cruz y Raya*, de Madrid, y *Sur*, de Buenos Aires. Ante todo, pensaba Maritain que había que entenderse acerca del sentido de estas palabras: "Porque tienen dos sentidos, que se mezclan: un sentido fisiológico y un sentido político."

Temperamento e ideología. Y explicaba en seguida el humanista integral: "En el primer sentido es uno de derecha o de izquierda por una disposición temperamental, como el ser humano nace bilioso o sanguíneo. Es inútil, en este sentido, pretender ser ni de derecha ni de izquierda; lo más que puede uno es corregir su temperamento y proporcionarle un equilibrio que se acerque más o menos al punto culminante donde se juntan dos pendientes; porque en el límite extremo de esas pendientes surge una especie de monstruosidad ante el espíritu —a la derecha el puro cinismo, a la izquierda el puro irrealismo (o idealismo, en el sentido metafísico de esta palabra). El hombre puro de izquierda detesta el ser, prefiriendo siempre y por hipótesis, según la frase de Juan Jacobo, lo que no es a lo que es; el hombre puro de derecha detesta la justicia y la caridad, prefiriendo siempre y por hipótesis, según la frase de Goethe (él también enigma y ocultando su derecha con su

izquierda) la injusticia al desorden. Un noble y bello tipo de hombre de derecha es Nietzsche; un noble y bello tipo de hombre de izquierda es Tolstói".

Política. Bien que larga, acaso oportuna, continúa la cita: "En sentido político la izquierda y la derecha designan ideales, energías y formaciones históricas adonde los hombres de esos dos temperamentos opuestos son atraídos normalmente para reunirse. Y aquí también, considerando las circunstancias históricas en que se encuentra en tal momento el país, es imposible que cada uno de aquellos a quienes interesan grandemente las realidades políticas no se oriente más bien a la izquierda o más bien a la derecha. Las cosas se embrollan, sin embargo, en este punto porque a veces hombres de derecha (en el sentido fisiológico de la palabra) hacen una política de izquierda, y a la inversa. Creo que Lenin es un buen ejemplo del primer caso. No hay revoluciones más terribles que las revoluciones de izquierda hechas por temperamentos de derecha; no hay gobiernos más débiles que los gobiernos de derecha regidos por temperamentos de izquierda".

Moraleja sin fábula. Finalmente: "Pero donde las cosas se echan a perder por completo es cuando, en determinados momentos de honda agitación, las formaciones políticas de derecha e izquierda, en lugar de ser cada una un tronco de caballos más o menos fogoso, guiado por una razón política más o menos firme, son ya tan sólo complejos exasperados, arrebatados por su mito ideal, sin que la inteligencia política pueda de allí en adelante sino emplear astucias en servicio de la pasión".

Prelados. Jacques Maritain fue un filósofo de inteligencia diáfana y espíritu generoso. Ojalá que nuestros prelados lo leyeran bien —junto a Emmanuel Mounier, Albert Beguin, Jean Lacroix y otros miembros de la antigua vanguardia católica— en lugar de afanarse tanto en promover la reforma de las leyes de Reforma. Pues de no ser así acabará cumpliéndose en México lo que el padre [José] Elizondo diagnosticaba, para edificación de Ezra Pound, en la España de Franco (consta la sentencia en uno de los *Cantos*): "Hay aquí mucho catolicismo y muy poca religión".

Fray Alberto. Y a propósito, me viene a la memoria lo que solía repetir, allá por los sesentas, el amigable y malogrado fray Alberto Ezcurdia: "todo está muy bien, pero sigan dándole alas al clero, y verán como después no se lo quitan de encima".

La realidad supera a la ficción II. Hace decenios, Mandrake y Narda vivieron una aventura no ya extraordinaria (todas las suyas lo son) sino premonitoria. El emperador galáctico los mandó llamar para que lo ayudaran a librarse de un ser extraño que, en algún rincón del Cosmos, se dedicaba a devorar estrellas. Por más que los ejércitos y flotas imperiales le lanzaban bombas nucleares, el cuerpo extraño aquel, lejos de extinguirse, se fortalecía con los bombardeos y continuaba con su astrofagia. Mandrake, por fin, dio con la solución: había que bombardear al monstruo, pero no con armas nucleares, sino con el obsoleto DDT. Y por supuesto que la catástrofe se suspendió (desintegrándose el voraz organismo), una vez reelaborado, en cantidades fabulosas, y aplicado el insecticida casero.

Ahora resulta que, a 225 millones de años luz de la tierra, tiene (o tuvo) lugar, realmente, una tragedia cósmica parecida. Cierta galaxia caníbal, la UGC 99 22, se dispone (o se dispuso hace 225 millones de años) a estelares fauces de su victimaria.

Lástima que Mandrake no pueda, en esta ocasión, brindarnos el remedio en los monitos del próximo domingo.

Omnipresencia de la máquina. Sí, hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad. A menudo, literalmente, que es una bestialidad. Veamos el caso de las computadoras. Yo escribo en una esta sección y casi todos mis engendros. Y me esfuerzo para lograr un día la informatización total de la Biblioteca de México, que muchas otras bibliotecas menos importantes han realizado ya. Pero, al margen de ello, no es infrecuente llegar a la exasperación al verse uno obligado a dialogar con una inflexible e incomprensiva computadora. Por ejemplo, cuando se trata de cancelar una tarjeta de crédito, o un cobro indebido, o un envío mal hecho desde los Estados Unidos. No hay nada que hacer. Van y vienen cartas de reclamación, y las máquinas siguen cobrando impasibles lo que

uno no debe y negándose a corregir lo que uno atentamente pide que corrijan. Llama uno por teléfono, y el ser humano (si lo es) que contesta, se limita a decir que qué pena, que no se repetirán el error ni las amenazas automáticas, que en realidad todo marcha viento en popa. Pero nada puede el tal ser (¿humano?) contra la máquina, que insiste mes tras mes en la cobranza, con réditos y multas, o en la omisión del envío que solicitamos y pagamos hace un semestre. ¿No habrá por ahí un programador que fuerce a las máquinas a comportarse con algún respeto a quienes empezaron siendo sus amos? ¿O también en este caso la realidad ha superado a la (ciencia) ficción?

Insatisfecho. Otro insatisfecho con el avance de las ciencias aplicadas es don Elpidio Muro Rojo, quien apunta en una corta misiva: "Si los científicos son de verdad tan fregones, ¿por qué no se les ha ocurrido mudar el exceso de ozono que agobia a nuestra sufridísima ciudad, allí donde sí, y en qué forma, hace falta: en la capa de ídem protectora de la atmósfera? Así matarían dos pájaros de un tiro, en vez de que los pobres pájaros se murieran del esmog". Tradásemos la sugestión al CONACYT.

Vuelta a Cyrano. Estimulado por la nota amplificatoria de Gerardo Deniz a mi modesto comentario sobre Cyrano de Bergerac, busqué entre mis libros la vieja edición, impresa en el Canadá de *L'autre monde ou les états et empires de la lune et du soleil*. Y leí en el prefacio de Steffi Kiesler, jefe del Departamento francés de la *New York Public Library*: "Savinien de Cyrano Bergerac nació el 6 de marzo de 1619, el tercero de seis hijos... Cyrano era de temperamento cálido y apasionado, incapaz de soportar la hipocresía, la bajeza o la pedantería... Puede sentirse el reflejo en todos sus escritos..." Cuenta en seguida Kiesler que el combate de Cyrano empezó desde sus seis años. Que a los doce ingresó al Colegio de Beauvais, donde mostró poco respeto por su director, Jean Grangier, y tuvo una aventura amorosa con una doncella de servicio, a la que acabó desposando. Que Cyrano solía burlarse de sí mismo, como lo prueba su única comedia, *Le pédant joué*, algo caótica y descuidada, pero con escenas que fueron plagiadas por Molière en *Les four-*

beries de Scapin. Que nunca se llevó bien con su padre. Que su prima, Madeleine Robineau, baronesa de Neuville (la Roxana de la pieza de Rostand), lejos de haber sido su gran pasión, era mucho mayor que él, que la admiró y apreció como a una segunda madre. Que su carrera militar fue breve. Que consiguió ser discípulo de Pierre Gassendi, cuya estima conquistó no sin esfuerzo. Que la influencia del maestro se observa en *L'autre monde*, obra rigurosamente fiel al neomaterialismo epicúreo del célebre filósofo. Y así sucesivamente.

Un Cyrano hermético. Pero eso no es nada frente al Cyrano que nos descubre Eugène Canseliet en un libro —elegante edición de Jean-Jacques Pauvert— titulado *Alchimie: Études diverses de symbolisme hermetique et de pratique philosophale*. La tesis de Canseliet, discípulo y profeta del quizá apócrifo Fulcanelli, se encierra en la frase que encabeza el ensayo principal de tal volumen: "De Cyrano Bergerac, philosophe hermetique".

Sin duda. Para Eugène Canseliet no hay la menor duda. Cyrano fue un gran filósofo hermético. "Pasajes enteros [de su obra] podrán ser intercalados, tales cuales, en los textos de los más reputados alquimistas, y adaptarse sin contradicción a las más sabias glosas." Y el sol y la luna cuyos imperios describe son la luna y el sol de la mitología filosófica... Alegar todo ello le lleva al adepto Canseliet más de sesenta páginas. No pasará a discutir en un apresurado párrafo la validez de sus múltiples y opacos argumentos. Transmito sin más, a quien le interese, su curiosa conclusión.

Remate. Y como remate del laberinto semántico esbozado al principio, y para mayor confusión en la cosmología política del público en general, me tomo la libertad de remitir a ustedes a uno de los recientes brevarios del Fondo: *El lado izquierdo de la creación*. Leamos: "Aun el desarrollo biológico en nuestro planeta es una ruptura de la simetría perfecta. Los módulos helicoidales de construcción de la vida son espirales que giran a la izquierda. Sólo encontramos aminoácidos levógiros entre los seres vivos, y nunca sus imágenes especulares". □

Carta de Copilco
El último regiomontano

Guillermo Sberidan

DOMINGO 6 DE OCTUBRE

17:50. "El Regiomontano" arranca a tiempo. Los empleados huraños, como siempre. Huele a desidia. No sirve el aire acondicionado. ¿Por qué persevero en este amor imposible? La expresión "mancha urbana" en Monterrey no es una metáfora: mierda, miseria y graffiti, multicolores en el marco de las montañas. Me esperan 15 horas soponciales de abandono en el traca - traca decimonónico, los crucigramas, la lectura.

22:10. Saltillo. Por la ventana se ven dos cosas: la catedral que brilla, iluminada con halógeno, y un patio de dos hectáreas donde brillan cien mil millones de botellas vacías de coca cola.

LUNES 7

8:00. Despierto. El tren está detenido. Levanto la cortina: un caos de gobernadora y huizache en vez del aerobics de los magueyes sureños. Ya pasó algo. Salgo a desayunar. Hace tiempo suspendieron la comida caliente y ahora dan un cuerno con una hostia de jamón gelatinoso y un café titubeante con manchas de grasa. Los cocineros, no obstante, siguen en sus puestos. Abren las ventanas y cantan a gritos canciones de despedido.

10:00. Nadie sabe qué pasa. Los pasajeros pasean alrededor del tren. Les echan piedras a las lagartijas. "Hubo un descarrilamiento", explica un señor gordo, y señala al horizonte.

12:15. Unas personas organizan una Comisión. Se redacta una carta y se comienzan a pedir firmas. El conductor, acorralado, explica que el descarrilamiento sucedió ayer, a la una de la tarde, en un tren de carga que bloqueó la vía. ¿Por qué nos mandaron a una vía

que sabían que estaba bloqueada desde ayer? Porque no encontraron a nadie que autorizara el uso de otra vía. Quizá Mosconi, el director de Ferrocarriles, esté en Las Vegas mirando un show. Una vez lo vi viajando en este tren con sus amigos. Le instalan un vagón de lujo, meseros de filipina colorada le sirven comida de gourmet, el tren llega a tiempo.

13:20. En el carro comedor se anuncia que ya no hay comida. ¿Qué van a hacer con nosotros? pregunta la Comisión de Emergencia, ¿van a traernos comida? Nadie sabe. El tren languidece bajo el sol, soltando de vez en vez sus tristes suspiros de vapor opaco. Según la Comisión, hay 160 pasajeros en el tren, 52 de los cuales son niños y 44 de "la tercera edad". El conductor se parapeta detrás de su *walkie talkie* y justifica todo diciendo que él también va a llegar tarde.

13:45. El jefe del comedor, presionado, reconoce que hay 50 cuernos con jamón y 60 litros de coca cola. La Comisión confisca la comida y la distribuye entre niños y ancianos. Las camas disponibles se ponen a disposición de los viejos. El conductor anuncia que la vía está libre. Alguien dice que esconden la comida porque luego la venden. Afuera, el solazo. Unos adolescentes se empeñan en afinar "Caminante no hay camino".

14:25. Arrancamos. Los cálculos son que llegaremos a México a las dos de la mañana del martes. La Comisión exige al conductor que en San Luis Potosí tengan comida lista para cuando pase el tren y que se avise del retraso por los medios de difusión en México, Monterrey, Saltillo y Piedras Negras.

15:45. El tren se detiene. Es un pueblo que se llama Polvareda. Los habitantes de Polvareda venden a los pasajeros todo lo que tienen, desde osadas gorditas de barbacoa hasta rebanadas de pan

binmo estilo Polvareda. La gente hace provisiones.

16:30. La Comisión sesiona en el carro fumador. Se redacta un anexo a la carta. Un tipo alega que ya se cansó de nuestra Comisión, hace aspavientos tintineando sus esclavas de oro, vocifera que ahí nadie sabe nada de trenes mas que él, porque él es gestor del sindicato.

18:00. San Luis. Nadie sube la comida prometida. Nadie encuentra al conductor. Se nos dice que ahí terminó su turno. Lo que sí suben es más coca cola, a tres mil pesos la lata. Hay diez minutos para ir a una tienda cercana a comprar porquerías. Una señora embarazada se soba la panza y anuncia solemnemente que tiene un aire.

21:15. El señor gordo, en el carro fumador, explica que estas cosas suceden por tres razones: porque los mexicanos somos bien dejados, por culpa de los masones y porque nunca se ha respetado la división de poderes.

23:20. Una señora llorosa pasa por los pasillos anunciando que cambia cuatro Twinky - wonders por un vaso de leche, o un yogur.

MARTES 8

00:45. Otro alto. Por la ventana se ven las siluetas de los atlantes de Tula, recordadas contra la bruma de la luz mercurial. Los perros ladran su horizonte. Hay una pinta en una barda: "Los ferrocarrileros con Díaz Ordaz". Una docena de zapatos tennis cuelgan de los alambres de la luz.

01:30. El cementerio de trenes: montones de cadáveres de locomotoras a vapor y diesel yacen mirándose las caras, pudriéndose bajo la luz de la luna.

02:18. Buenavista. El tren enfrena con una última chilladera de zapatas cristalizadas. No hay cargadores. No hay nadie. Los pasajeros arrastran las ristras de hijos moqueados y las maletas por los andenes oscuros. En la cabina de la locomotora no hay nadie. Hace frío. En la sala de espera el pizarrón dice que llegamos hace doce horas. En la calle no hay nada, ni taxis, ni camiones. Los pasajeros se amontonan en las banquetas y voltean para todos lados. Un taxi solitario se detiene y la gente se lanza sobre él. Lo gana el abogado del sindicato. Nunca más, me digo. ¿Por qué perseveraré tanto en ese amor imposible? ¿Era de Neruda esa definición del tren: *Era de susurro, animalito longitudinal?* □