

LA VUELTA DE LOS DÍAS

Intelectuales canalizados

Fernando García Ramírez

Tal como se había previsto, José María Pérez Gay, miembro destacado del grupo *Nexos*, fue designado director del Canal 22. Pasó inadvertido, en cambio, el nombramiento de Mauricio Reyes, que como director adjunto del nuevo canal paraestatal coordinará las cuatro áreas de que está compuesto: técnica, de programación, producción y cultural. Fue necesario nombrar a un "técnico" para apoyar al intelectual, entre otras cosas porque Pérez Gay, para "legitimar" este nombramiento, sólo contaba con: una lejana licenciatura en Comunicación, su valiosa experiencia como televidente y haber dirigido, aunque sea un solo número, una revista, publicada por la Secretaría de Gobernación, dedicada a tratar asuntos relacionados con los medios. Es decir, contaba únicamente con lo más valioso en una república autoritaria: la amistad de Héctor Aguilar Camín, consejero y amigo del presidente.

El Canal 22 pudo haber sido puesto a la venta, como se ha hecho con otras empresas del gobierno. ¿Qué se hubiera ganado con ello y qué se ganó con no hacerlo? De haberse lanzado la convocatoria (haciendo la salvedad de que se trataba de abrir un espacio cultural y de tendencia intelectual) la Fundación *Nexos* hubiera podido entrar limpiamente en la puja. Recuérdese cómo, en el último momento, se "pactó" con dos empresas para que éstas aparecieran como patrocinadoras del Coloquio de Invierno. Estas empresas, y otras más, podrían haber patrocinado la compra del canal por *Nexos*. El papel de este

grupo hubiera sido mucho más claro: su relación con la sociedad civil, que pretende representar, no ostentaría la marca de agua del despotismo. Además, el dinero obtenido en esa hipotética subasta, aún posible, se hubiera quizás destinado al fondo de Solidaridad, dinero útil para construir carreteras, escuelas, etc. Se habrían ganado muchas cosas de haberse seguido ese camino, pero se eligió el peor: calmar el ánimo arribista con un *bueso* —prebenda política—, el flamante 22, con sus dos directores: uno, técnico y serio; el otro, intelectual. ¿De qué se hará cargo José María Pérez Gay? La respuesta es sencilla: se encargará de coordinar a los intelectuales que asesorarán al director. "El hecho de que forme parte —afirmó Pérez Gay en una entrevista— del Consejo Editorial del grupo *Nexos* no significa que Canal 22 sea para un grupo determinado de la sociedad", sino que será "un canal sustentado con la sociedad civil y abierto a todas las corrientes del pensamiento". La pregunta es cómo, si fue puesto en su cargo por la estratégica voluntad política del presidente, logrará legitimar ante la sociedad civil su nombramiento, una sociedad civil a la que dice representar y servir.

¿La sociedad civil, a través de las autoridades, desembolsará 80 mil millones de pesos a cambio de sentirse representada? Mejor dicho: a cambio de ver la representación que de ella ofrecerán los intelectuales que asesorarán al director que dará instrucciones al director técnico. Esta cantidad, sin embargo, servirá

sólo para montar la infraestructura del canal. "Por un lado —informó Florence Toussaint en *Proceso*— se obtendrá dinero por la venta de los canales del Estado ya existentes (13 y 7), con red y alcance nacional, y por otro se gastará en canales del Estado que no cuentan con repetidoras ni cobertura en todo el territorio". ¿Cuánto costará anualmente a la sociedad ver en pantalla su representación? Es evidente que el canal no podrá sostenerse por sí solo. Los debates, las películas, los coloquios, ¿serán interrumpidos por anuncios? La comercialización del canal desvirtuará su carácter cultural, nacionalista y solidario.

El Canal 22 contará con varias repetidoras para alcanzar un nivel nacional, pero temo que el mismo canal no sea sino una repetidora de las páginas de *Nexos*. Más de tres cuartas partes de la publicidad de la revista *Nexos* es oficial, aunque sus miembros simulan la crítica, la independencia ideológica. ¿Qué sucedería si el gobierno cancelara de golpe —a causa de algún análisis devastador, digamos, sobre las elecciones— la publicidad? Peligro remoto: no es fácil que aparezca ningún análisis de ese tipo ya que, en términos generales, coinciden con la visión oficial: lo primero es la transformación económica, secundario el cambio profundo de la vida política. El canal naciente no podrá ser independiente por la vía comercial ni tampoco lo será por la vía oficial; en consecuencia, el experimento no dará como fruto una televisión crítica, sino una televisión dependiente de las verdades oficiales.

A pesar de que durante poco más de un año un grupo de intelectuales realizó, sin publicidad, reuniones para definir la orientación del canal, ésta no es todavía clara. Dice Pérez Gay: "Es algo que apenas comienza en México; un concepto de televisión pública como hay en Europa". Si éste es su propósito, seguramente intentarán dar expresión a la sociedad civil incluyendo en la programación del canal videos realizados por organizaciones y artistas independientes. ¿Los funcionarios de *Nexos* programarán videos realmente

independientes? El nuevo canal programará videos financiados por el departamento audiovisual del Conaculta, así, el artista dependerá del subsidio para poder expresarse y del canal del Estado para poder difundir su obra. El doble trampolín es aparente, en realidad se

trata de un doble cerrojo cuya llave tendrán los intelectuales funcionarios.

Con astucia, el gobierno ha logrado canalizar a un grupo de intelectuales. El Canal 22 antes de nacer es ya un canal azolvado y corresponde a la sociedad civil desatascarlo. □

El sueño de los mandarines

Hugo Diego Blanco

Un lusitano triste se atrevió a viajar por China pensando que conocía dos palabras esenciales del idioma imperial: té y mandarín. "Mandarín, amigo mío —le ilustró el general Camillov, embajador ruso en Pekín—, no es una palabra china, y nadie la entiende en China. Es el nombre que en el siglo dieciséis los marinos de su país, de su bello país... dieron a los funcionarios chinos. Viene de un verbo de ustedes, de su lindo verbo mandar."

Antes de que Eça de Queiroz imaginara el extraño encuentro entre un melancólico empleado de una oficina de Lisboa y un decrepito y acaudalado mandarín, otros escritores occidentales intentaron conocer las profundidades del país de la muralla. Voltaire llegó a decir en *El siglo de Luis XIV* que los chinos eran el "pueblo más antiguo y más adelantado del mundo en la moral y el orden del gobierno". Leibniz también declaró su sorpresa al conocer la coincidencia matemática de la estructura de los hexagramas del I Ching con el sistema numérico binario creado por él. En el lento descubrimiento que Occidente ha hecho de China, la imagen de los eruditos vestidos con largas togas de seda ha entreabierto las puertas de la Biblioteca Imperial y nos ha mostrado la historia de unos hombres que vivieron junto a príncipes y emperadores gracias a su inclinación por los libros de Confucio y la literatura tradicional.

Desde la dinastía Han un buen lector

de libros de Confucio podía llegar a ser un reconocido y erudito letrado y, más tarde, recibir los títulos de funcionario imperial y navegar por el río Amarillo con todos los honores de un mandarín. Es reconocible una tentación bibliófila en la historia de la cultura que ha construido un puente de papel y de ideas entre Oriente y Occidente. Platón y Confucio pueden emparentarse. En *De los libros al poder* Gabriel Zaid ha escrito que el filósofo griego y el pensador chino son "hombres de libros que buscan el poder, que sueñan con transformar el mundo desde el Estado". Confucio no fue un profeta, ni un sacerdote, ni un ideólogo pero es todas esas cosas. Su pensamiento ético fue el escultor de aquella obra arqueológica que podemos llamar el espíritu de la civilización china, en donde la filosofía y el arte eran concebidos como instrumentos de la educación moral de la sociedad. El confucianismo creó la tradición de que los hombres sabios eran moralmente perfectos y que merecían dirigir la sociedad. Un hombre virtuoso era aquel que se dormía leyendo las *Anales* de Confucio y despertaba como funcionario imperial vestido con un traje de seda color violeta. Mencio dibujó con una fina caligrafía una sentencia que no dejaba lugar a dudas: "Los que trabajan con la mente gobiernan a los demás; los que trabajan con su fuerza son gobernados por los otros." Pero la imagen del solitario sabio chino contemplando una

montaña no representa necesariamente la figura del virtuoso confuciano. Existieron otros hombres de libros que eligieron reflexionar lejos del emperador y de la corte. Chuang-tzu practicó la sana costumbre de ironizar sobre los temas más serios de la doctrina confuciana pues intuía que la risa era también una forma de la sabiduría. No fue un ermitaño aunque sí prefería la quietud del Tao. Una de las historias que se han conservado del filósofo taoísta nos permite verlo mientras pescaba en el río Pu. Acompañado por la brisa y sus pensamientos, fue interrumpido por dos mensajeros del rey Ch'u, quienes le comunicaron la intención del soberano de encargarle el cuidado del reino. Chuang-tzu, con la frágil caña en la mano y sin dirigirles una sola mirada, contestó: "He oído decir que el rey Chu'u posee una tortuga mágica que murió hace ya tres mil años. El rey la guarda en su palacio en un cofre bien envuelta en paños y la utiliza para sus adivinaciones. ¿Esta tortuga hubiera querido morir para que sus huesos fueran tan honrados o hubiera preferido seguir viva arrastrando su cola en la ciénega?" Sin titubear los ministros respondieron: "Hubiera preferido vivir y arrastrar su cola en la ciénega". Se dice que Chuang-tzu, también sin vacilar, les contestó: "Idos. Yo prefiero seguir arrastrando mi cola en la ciénega".

El culto al Estado y al emperador, unido al saber tradicional y profundamente ritualista, dio autoridad a los letrados chinos y permitieron la existencia de un sistema burocrático que sobrevivió, pese a los avatares de las guerras y las reformas, durante varias dinastías. Desde el siglo II antes del calendario cristiano los puestos administrativos se conseguían a través de un examen que calificaba el conocimiento que los candidatos tenían de los libros canónicos. Pero fue hasta el siglo IX cuando se consolidó un complejo sistema de exámenes imperiales que, como los dragones del año nuevo, renovaban el optimismo y las frustraciones de miles de aspirantes a mandarines. La capacidad de memorizar *Los anales de primavera y de otoño* (Qiu nian), *El libro de los ritos* (Liji), *El libro de los documentos* (Shujing), *El libro de la poesía* (Shijing) y *El libro de las mutaciones* (que nosotros conocemos por la ya clásica traducción del I Ching) permitieron que los eruditos confucianos añadieran poder a su saber. Lin Yu

tang dice que esos exámenes, que tenían lugar cada tres años, "eran algo así como un campeonato nacional de literatura" en donde la capacidad para escribir ensayos históricos, reflexiones morales, textos políticos y apreciaciones sobre poesía era puesta a prueba en certámenes locales (que otorgaban a quienes lo aprobaban el grado de bachiller), luego en competiciones provinciales (que daban el título de maestro) y después se realizaban los exámenes imperiales "bajo la supervisión directa del Emperador". El cuadro que los jesuitas pintaron de China en el siglo XVII y XVIII es la fuente de idealización de un imperio gobernado por sabios; tiene las virtudes de una justificación estética. Nos siguen sorprendiendo los colores de la Ciudad Prohibida y la enorme puerta imperial por donde salía el erudito que había obtenido los mejores resultados y el momento en que le era entregado un caballo blanco con el que paseaba por las principales calles de la capital. Tal vez un sinólogo podría describir con más exactitud la complejidad de este sistema de calificación que fue abolido hasta el año de 1904. A mí sólo me interesa retener la imagen de estos hombres que convirtieron su capacidad de memorización en puestos de gobierno y su amor por los libros en un instrumento más de su carrera como funcionarios imperiales. Como diría Zaid: "Una cosa es que los libros sirvan al poder: otra que sirvan para llegar al poder. Y todavía otra es que el poder le sirva a un intelectual mediocre para resultar un faro de los pueblos". Y es que uno de los grandes defectos del sistema de los exámenes imperiales fue la corrupción que permitía la venta de plazas, cargos y títulos —además de que una cultura basada en la interpretación de los libros canónicos tendía necesariamente a convertirse en una esfera intacta pero asfixiante.

La historia de China es como su idioma: una vasta combinación de ideogramas. Confucio y Lao-tse, Mencio y Chuang-tzu son sólo unos nombres en un país por naturaleza prolífico y amante de los matices. También existieron gobernantes taoístas y lectores de Confucio que nunca tuvieron acceso a la burocracia imperial. Fung Yu-lan cuenta la historia de un sabio taoísta que escapó y se ocultó en la caverna de una montaña cuando su pueblo le pidió que lo gobernara. Una multitud persiguió al

sabio y con ayuda del humo lo hizo salir de su refugio para que se ocupara del cargo que le habían otorgado. Borges también nos ha recordado al emperador Shi Huang Ti, que ordenó la construcción de la muralla china y prendió fuego a miles de libros de Confucio. La oposición entre taoísmo y confucianismo, de tan necesaria, se ha vuelto superficial. A pesar de eso, resulta un tranquilizador entresueño la intención poética de aquellos filósofos que fueron secuestrados por el poder de la literatura antes que por la literatura del poder y permanecie-

ron indiferentes y alejados de la tentación de convertir al Estado en el Dios de sus cavilaciones. "Las calamidades del mundo no ocurren porque haya muchas cosas por hacer, sino porque existen demasiadas cosas ya hechas" —pensaba Lao tse. Aunque eso que ha sido llamado "las lecciones de la historia" es una fantasía, sí existe una historia de las lecciones que nos permite imaginar y pensar una cultura viva y terrible, hastiada y generosa en donde los mortales podamos besar la mano del destino sin necesidad de empuñar el alma. □

Narciso criollo

Enrique Krauze

Biografiar a un autobiógrafo es una operación compleja. Biografiar a un autobiógrafo obsesivo y múltiple —plástico, literario, fotográfico, periodístico— es aún más difícil. Biografiar a un autobiógrafo genial que ha ganado a pulso su fama de fantasioso es una operación imposible. Ha escrito tanto sobre sí mismo que sus textos más recientes pertenecen a un género inédito: la autobiografía de la autobiografía. ¿Cómo abrimos paso en esa selva de anécdotas? Sería ridículo pedirle pruebas, documentos, cartas, archivos, así fuera con el propósito de escribir una breve interpretación. En esto pensaba yo al subir las escaleras hacia el estudio de José Luis Cuevas.

Ya en el altar de Cuevas dedicado a Cuevas, esperando a Cuevas recordé los Cuevas que me han acompañado durante muchos años. En mi estudio cuelga un grabado suyo, especie de cabeza olmeca retorcida, vuelta mueca, enmarcada por un poema de Octavio Paz ("Desde el fondo del tiempo, desde el fondo del niño, cada día, José Luis dibuja nuestra herida"); junto a un teléfono en mi casa tengo unas piruetas gráficas de Cuevas hablando por teléfono; en la oficina, me mira de reojo uno de sus autorre-

tratos nostálgicos: José Luis horrorizado, perplejo, resignado, contempla a José Luis zurcado, chupado por las arrugas—gusanos de la muerte. Siempre he admirado su obra que, como la de Orozco, Bacon o Goya, nace de zonas de desastre y guerra. Lo he celebrado como gallito de pelea, como profanador de mitos, como vencedor de Tlatoanis artísticos. Desde aquel *happening* de la Zona Rosa me pareció un actor extraordinario, plena y gozosamente asumido, un personaje cuya excentricidad es la mejor cura contra el adocenamiento y el disimulo, dos lamentables tradiciones mexicanas. Todo esto es cierto, pero ¿cómo articular una conversación en verdad *biográfica* con José Luis Cuevas?

Le pido que comience por donde quiera. Sobre un diván, José Luis se concentra en la niñez y la familia. De pronto, para mi sorpresa, percibo una coherencia en la trama y una sinceridad de tono que casi me convencen. Si todo lo que cuenta es verdad, todo lo que cuenta cobra sentido. Ese mismo día, luego de una charla de varias horas, cotejo su narración con las de sus libros autobiográficos y unas cuantas entrevistas. Nueva sorpresa: las piezas biográficas, cuidadosamente

dispuestas, no parecen predisuestas. La historia de José Luis sugiere más bien —calvinista tácito— una idea de predestinación. Si no cabe extraer de ella, propiamente, una biografía a vuelo de pluma, es verosímil dibujar algo distinto: una variación sobre el autorretrato único y múltiple de Cuevas.

Vivía en el callejón del Triunfo —que le llegaría muy joven—, en los altos de una empresa de la que su abuelo era administrador y que elaboraba los instrumentos vitales con que, cada día, José Luis dibujaría nuestra herida: la fábrica de lápices y papel "El Lápiz el Águila". En los bajos fondos de Cuautemotzin, la vida comenzaba de noche: escándalos, borracheras, balazos, asesinatos alrededor de prostitutas baratas, una atrayente sordidez de zona roja que poblaría para siempre los dibujos de José Luis.

Su padre, hombre severo que aún vive, fue en su tiempo el boxeador Alberto "Caselli" y más tarde aviador militar, Casanova profesional, deportista obsesivo, veterano quizá imaginario de la segunda guerra mundial y modelo a seguir y no seguir por su hijo, José Luis Cuevas, boxeador artístico, viajero insaciable, Casanova real e imaginario, veterano de la guerrilla que derribó —antes del Muro de Berlín— la cortina de nopal. Su abuela, Dolores Gómez, probablemente judía sefardita y, si es así, seguramente conversa, tenía ojos claros y amaba tanto el dibujo que murió serenamente recargada en una mesa, dibujando, prefigurando a su nieto, el "güerito pintor" de ojos claros que ganaría certámenes de dibujo a los seis años y que sería, no el converso, sino el hereje de la religión de la patria y del santoral revolucionario.

Todo confluía hacia el dibujo: además de su abuela, su madre, María Regla Novelo de Cuevas, pintora de naturalezas muertas, paisajes y marinas; el viejo tío Manuel que terminó sus días posando patéticamente desnudo en la Academia de San Carlos, los grabados antiguos de Desandré que colgaban de las paredes de su casa, el autorretrato de Rembrandt y Saskia sonriendo en tiempos felices para que el güerito los copiara. Pero sobre todo, contaba la presencia de los ídolos pictóricos, de Diego Rivera antes que ninguno: famosísimo, reverenciado, mitómano, escandaloso, militante, rodeado de artistas, innovador en su juventud y ortodoxo en su vejez. Cuevas lo vio de niño, acompañando a Vicente Lombardo

Toledano, en un mitin de lápices caídos en la fábrica y, más tarde, en La Esmeralda, donde tomó sus primeras clases formales de dibujo. Tiempo después, al visitar el Palacio de Cortés en Cuernavaca, quedaría arrobado ante el caballo blanco de Zapata y convencido para siempre de su vocación: si ser pintor era pintar como Diego y lucir como Diego, de grande quería ser pintor. Pintar mogigotes. Como Diego.

Todo confluía hacia el dibujo de lo monstruoso cotidiano. La lectura infantil de la calle y la lectura juvenil del estudio terminaron por hacerse una: los personajes de Dostoyevski y los endemoniados de Cuautemotzin, *El Médico de locas* de Javier de Montepin y los locos de La Castañeda, los niños de Dickens y los oligofrénicos de Nonoalco. Con su hermano Alberto, que estudiaba medicina, José Luis llegó "a las entrañas mismas de los muertos: cercenó cabezas, piernas y brazos, y dibujó desechos". Ante un cadáver, con el estupor pero sin la gravedad de Manuel Acuña, los dos hermanos discutían sobre filosofía. "Ambos tenían imaginación literaria y esto nos llevaba a inventar biografías de cadáveres". Este descenso a los infiernos, esta cacería humana "lápiz en ristre", se continuaba en los pestilentes callejones del Órgano o del 2 de abril. Pronto descubrió la fascinante región de sus propios hospitales, orfanatorios, manicomios interiores. En la revelación lo ayudaron sus tempranas fiebres reumáticas y un accidente de tránsito que pudo llevarlo a un final como el de James Dean. La literatura autobiográfica comenzó a ofrecerle una vía de expresión complementaria para lo monstruoso cotidiano que cargaba dentro de sí mismo. Entonces leyó el *Jean Christophe* de Romain Rolland y, por supuesto, el Ulises Criollo de José Vasconcelos. Allí estaba el mayor filósofo de México, soberbio, insolente, incomprendido, colocando a su persona en el centro de la historia, ostentando sin piedad sus intimidades, sus desgarraduras, sus extrañas relaciones con el poder, el arte y el amor.

Por si faltaran émulos y modelos, sobran los estímulos, sobre todo cinematográficos. ¿En qué película interpretó Cuevas las siguientes escenas? En la suya propia, seguramente, que nada tenía que envidiar a las que pasaban en el Balmori o el Arcadia. Unas alegres prostitutas de la Colonia Narvarte desnudan

a un niño y juegan con él. Había entrado inocentemente al burdel tripulando —como su padre— un avión, y había encontrado —como su padre— a las mujeres perdidas, (disolvencia a) el mismo niño secuestrado varias veces por gitanos (salto de tiempo a) un joven pintor adorado por las mujeres vive un interminable melodrama por capítulos: amasiatos con hijas y madres, suicidio de las amantes —celosas de un dibujo— infartos de los esposos —celosos del dibujante— cotidiana trasgresión del onceavo mandamiento: No dibujarás a la mujer de tu prójimo. ¿Cómo integrar, en una sola vida, tantos papeles? Para empezar, con un gran debut: desbancando legítimamente a los ídolos. Si hasta Joe Louis colgó los guantes, ¿por qué no Diego Rivera?

En la pelea del (medio) siglo entre Cuevas y los muralistas no se disputaba sólo el destino de un estilista precoz que había probado el éxito en París y Washington y que ahora se arriesgaba frente a los pesos completos de su país, dueños vitalicios de la conciencia pictórica nacional. Estaba en juego también la posibilidad de que la cultura mexicana se adelantara, se abriera definitivamente al mundo y descubriera sin terror que como México sí hay dos. Es verdad que cuando Cuevas escenificó aquel *match*, la desmuralización llevaba años de avance silencioso gracias a la obra de Mérida, Tamayo, Soriano, Gerzso, Girollet entre otros. En 1950, Paz había escrito el texto del catálogo de la primera exposición de Tamayo en París: los reyes han muerto, viva el rey. Pero es "La cortina de nopal" de Cuevas (publicada en 1956 por el eterno buen ojo de ese extraordinario empresario cultural que ha sido Fernando Benítez) la que acabó con el cuadro. Su crítica, a un tiempo fundamentada y virulenta, encarbaba a los maestros y, sobre todo, a sus demagógicos discípulos, en su propio terreno: el foro público. Contra el dictum del Coronelazo de que "No hay más ruta que la nuestra" y con los mismos, eficaces métodos publicitarios de Diego, Cuevas opuso un auténtico "pronunciamento" —en el sentido de nuestro siglo XIX—, un manifiesto de lucha por el poder bajo la consigna inversa: "quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conecten sólo aldeas". Tirar "la cortina de nopal" significaba militar: "contra ese

México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido a su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo".

Contra ese México se pronunció Cuevas y por otro México. "El México universal y eterno que se abre al mundo sin perder sus esencias". Su método de representar al país era indirecto: operaba justamente a través de lo universal y eterno que se da en México —como el dolor humano— y no a partir de unas supuestas esencias inmutables. Sólo así, pintando camiseros, obispos, locos, pordioseros, enanos, gigantes, beatas, flagelados, como Orozco pintaba las orgías de muerte en la revolución, se podía encontrar el dolor mexicano. Cuevas no refleja la realidad social inmediata sino su dimensión íntima, que en el caso mexicano suele ser sombría. En el tono, en la oscuridad, en el "trágico quietismo" de sus figuras, Cuevas revela, recrea una veta esencial mexicana. "Nací en un país con un alto índice de personalidad", escribió alguna vez. Por ello mismo, no había necesidad de subrayar externamente esa condición, tampoco defenderla y, menos aún usarla como había hecho, hasta la saciedad caricaturesca, la escuela mexicana de pintura.

Aunque la querella entre la cultura libre y la cultura "comprometida" y doctrinaria no ha concluido del todo —el nacionalismo ramplón y otros *ismos* no menos "defensivos, limitantes, soeces, dañinos, baratos" como diría Cuevas, siguen a la orden del día— lo cierto es que aquel mitote duró sólo unos años. Cuevas triunfó de inmediato en las mejores conciencias, pero no en el gusto público adocenado. En el extranjero se sucedieron en cascada las exposiciones, los premios, las publicaciones y reconocimientos. Cuevas triunfaba en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos pero en México, como ocurre con frecuencia, era insultado y a veces ninguneado. Ante las burlas y el escarnio, Cuevas se mantuvo:

Que sigan los haces de leños ardiendo, los costales y los toneles de cemento untándose irreflexiblemente en lienzos y cartones en una orgía de chorros y de incitaciones al tacto en que se manifiesta todo un vacío espiritual. Sigo miope, muy miope, ante estas irreflexivas costras y esas intrascendentes superficies. Que los críticos y los historiadores del futuro digan,

en fin de cuentas, lo que yo, como creador, oteo en lontananza. (Julio de 1960.)

Lontananza llegó casi al día siguiente. La Revolución Mexicana, al cumplir cincuenta años, parecía más ojerosa que nunca frente a otras revoluciones jóvenes. En los ámbitos más variados de la vida artística e intelectual, la generación de Cuevas imponía su temple crítico sobre toda la cultura anterior. Alguna afortunada conjunción astrológica había operado sobre el país entre los años 1930 y 1934, porque varios escritores, artistas, pintores nacidos en esa zona de fechas transformarían treinta años más tarde la cultura mexicana imprimiendo en ella un rigor, una exigencia, una universalidad de técnicas y temas que sólo la generación de los Contemporáneos y la soledad de Octavio Paz, Tamayo o Soriano habrían asumido. A esta doble circunstancia —la muerte en vida de la revolución y el ascenso de un numeroso grupo cultural, cosmopolita y crítico— se aunó muy pronto otra conjunción de los tiempos favorable al pleno reconocimiento de Cuevas: la moda "contestataria" mundial. Los nuevos rebeldes con causa reconocían en Cuevas un rebelde precursor de su misma causa: la revolución viva contra la revolución petrificada.

Lo cierto es que su rebeldía personal no tenía que ver con ningún afán de revolución. En el sombrío universo de Cuevas no caben las utopías; caben, si acaso, los escombros que dejan a su paso las utopías. Caben, eso sí, atisbos de generosidad y ternura. Luego de la victoria, declaró sin ironía, con objetividad: "El muralismo ha sido un tesoro de nacionalismo mexicano". Hubiera abrazado a Orozco, "el más genuino trasmisor de una fuerza cultural que nadie antes que él había sabido ver con tanta profundidad, con tal solidez"; a Diego, de quien admiraba en el fondo "la dulzura de trazo, la escritura propia y el concepto personal". Hubiera conversado con ambos como hizo con Siqueiros, "el gran pintor —reconocía en 1967— capaz de asimilar el sentido monolítico, grave, austero del pasado azteca". Había sido una pelea limpia entre la ruptura y la academia. La decisión unánime a favor de la primera no establecía una nueva hegemonía cultural sino una liberación, una apertura en que los muralistas tenían, no un sitio único: un sitio justo.

Luego de derrocar a la dictadura ar-

tística era natural que Cuevas intentara desafiar a la otra dictadura, la de verdad, la perfecta. Su prédica valerosa, el día siguiente de Tlatelolco, se adelantó en muchos sentidos a su época, prefiguró la nuestra. La izquierda independiente desde la que Cuevas hablaba no veía con claridad la necesidad de la democracia. Prefería la revolución. Cuevas, en cambio, entendió que la verdadera revolución ante la "larga servidumbre" política y moral del país era y es la democracia: "Mi intervención destinada a una derrota a corto plazo puede convertirse en una victoria del pueblo mexicano a largo plazo... Mi lucha es un comienzo... Es cuestión de que la gente despierte de una intoxicación que se ha prolongado 40 años".

Ya lo decía Marx: la historia se repite como caricatura. En 1929 un "Nopalito" atropelló al Ulises Criollo; cuarenta años más tarde, un locutor robó los votos del narciso mestizo. Para la vida parlamentaria mexicana fue una lástima que el candidato independiente no alcanzara su curul. Hubiera removido cien años de polla y dibujado una fauna no menos monstruosa que la de sus escenarios de juventud. Con todo, también aquí su obra queda. Algún día se le reconocerá como moderno Posada del antiguo fraude electoral. Con los carteles políticos que dibujó entonces representando las formas grotescas de nuestro arcaísmo político podría organizarse ahora mismo un *happening* electoral: no han envejecido.

En este sentido, fue una lástima que ya en los setenta, como hombre público Cuevas apostara y apostara mal. No había tal dilema: entre el Presidente y el fascismo había varias alternativas que José Luis, como otros miembros mayores de su generación, no supo ver. Esto los colocó en una situación paradójica: la generación de la ruptura, la del temple crítico, irreverente, irónico entregaba sus armas específicas al poder que decía representar la ruptura "desde adentro", pero que no buscaba más que una recomposición aún más rígida y monolítica.

Todo aquel episodio, finalmente tangencial en su vida, desdibujó su credibilidad en la política pero de alguna forma lo salvó para el arte. Como Vasconcelos, a quien desde joven admira "enormemente" —enorme es una palabra que José Luis usa con naturalidad enorme—, Cuevas se exiló por un tiempo, continuó

su guerra contra México ("la noche de México es oscura y yo no he dejado nunca de ser desdichado en este país de tinieblas") y convirtió más decididamente a su persona en el tema central de su obra. Enfermó de enfermedad, sintió la muerte y la resurrección, salió al mundo dando voces y se enconchó silenciosamente en su cama, pero en esa metamorfosis de sus cuarenta años su impulso no cedió, siguió escurriendo en las deformidades de todos y, cada vez más, en las suyas propias: Narciso que se mira en el agua turbia de nuestras comunes monstruosidades.

Un día en la vida de José Luis Cuevas concentra quizá todos los anteriores, como aquel febril 27 de abril de 1981 en Barcelona, cuando aceptó el desafío de liarse a golpes —de lápiz— con 105 papeles de las más variadas texturas y colores. En su cuarto de hotel, escenificó un *happening* de Cuevas y la pintura universal. Con mano automática dibujó con pluma, con lápiz, a la acuarela, 105 "autorretratos con modelo" —un trazo esbelto a la Modigliani, un claroscuro a la Rembrandt, un guiño de Casanova, la cabeza de Ingres, la pipa de Cézanne. Ecos pictóricos, literarios y, tras ellos, ecos de remotas vivisecciones ejercidas ahora sobre dos temas obsesivos, gigantes, enormes: la mujer y Cuevas. Ellas son libres en infinitas posturas, él permanece quieto y casi siempre es el mismo. Ellas son gráciles, voluptuosas, desenfadadas, pensativas, absortas, indiferentes, incitantes, enloquecidas, místicas, melancólicas, yertas, lúdicas... Él las mira de lejos, como si estuvieran tendidas en un quirófano. Las deja ser y obtiene de ellas una radiografía en que se aprecian las nervaduras de la vida. Su propia figura, en cambio, permanece encorvada e inmóvil. En su mirada hay piedad, resignación, casi nunca curiosidad, a veces el asomo de una sonrisa, pero sobre todo tristeza. Los ojos despiertos, los labios siempre apretados, como a punto del alido. Es el Cuevas íntimo, el papiromano para quien el papel es una adicción y el dibujo un método contra la locura.

¿Cómo conciliar a este artista, que se esfuerza en detener el reloj de su rostro representándolo a cada instante, con el Cuevas público, el que paradójicamente reencarna la teatralidad de Siqueiros y Rivera, el que conocen los meseros y los taxistas, las ficheras y los policías? Son el mismo. El Cuevas íntimo, callado,

encerrado en sus dibujos, es el extremo equidistante del que no puede mantener la boca cerrada, del que se pone la máscara de la alegría y la frivolidad, del que colocaría una marquesina en la puerta de su casa. Alarido y alharaca brotan de sus labios apretados. Hay un misterioso parentesco entre sus autorretra-

tos y ciertas figuras de códices aztecas, sobre todo cuando de perfil mira a su pareja, a sí mismo desdoblado o al vacío. Es el Cuevas íntimo que insaciablemente y sin esperanza, "desde el fondo del tiempo, desde el fondo del niño, cada día, dibuja nuestra herida". □

Lo que dice el pavo real

Jaime Moreno Villarreal

El pavo real del cuadro *La escuela de Platón* de Jean Delville guarda silencio a lo largo del libro de Fernando Savater que lleva el mismo título, mientras los discípulos de Platón dictan sus monólogos. Al término del libro, el pavo real se aburre de luz en la tarde.

Ya que me han puesto aquí, creo que es mi turno de decir algo. Soy una diosa, pero hubiera preferido ser un pavo real común y corriente, de esos que tienen la lengua cola tapizada de ojos. Ojos siempre abiertos, solares, vigilantes y ofrecidos. Como pavo real siempre he creído que mi éxito es fundamentalmente decorativo, y que no se debe tanto a mi belleza —yo, que concursé con Afrodita y Atenea para el arbitraje de un príncipe imprudente— como a mi facultad de captar las miradas con el tornasol abanico de la estela que voy dejando, cometa no, ahora azul verde firmamento. La razón por la que en esta ocasión dejo caer en cascada la pachona cola albina, supongo, es porque sería insoportable yuxtaponer mi juego de ojos insomnes al intríngulis de miradas que dirigen estos muchachos embobados sobre su Maestro. Así que soy un pavo real sencillamente blanco, y esta cola sin cielo desde luego hace que las cosas para mí sean más difíciles. Me han quitado la facultad de ver en concomitancia con el universo. Son cosas como éstas las que tenemos que sufrir los símbolos; nos quitan y añaden esto y aquello a modo

de aclarar o sugerir un nuevo aspecto siempre más ostensible y más oscuro. En lugar de ser la diosa que soy heme convertida aquí en un ideal: pureza y amor de cuerpos —tengo, como pavo real, una fama de incontinente que me choca— más allá de la carne... la verdad es que yo misma no sé qué signifique, mientras que no me divierte aparecer de pavo metafísico. A esta diosa blanca la ha puesto aquí alguien que inquiere espezanzadamente en los símbolos. Pero si alguien me preguntara cómo penetrar en mi pavo impávido, respondería: ¿cómo penetrar si no a través de los cien ojos de Argo, abriendo mi cola matizada y reflejante?, hay ahí suficiente para atisbar en todas las estrellas del cielo, pero con una cola albina no hay vía láctea, de plano necesitarás ver en lo oscuro, como el adivino ciego. Yo soy sólo una diosa cegatona. En torno a este cuadro oigo decir a algunos —citan al pintor Jean Delville, que escribe y a su vez cita a alguien que escribe y cita— que la Belleza es una de las manifestaciones del Ser Absoluto; pero expresiones así interesan poco a los dioses y a los pavos. En cambio, la Idea hace a estos platónicos acicalarse y contorsionarse casi, en busca de una pose. Para colmo, el pintor ha tornado mi cabecilla hacia el lado contrario, así que veo nada lo que se dice nada. ¿Qué árbol es el que se trenza a espaldas de Platón? ¿Existe un árbol así a orillas del Iliso? ¿La copa tiene algo de vid

y sus flores o malvones cuelgan como racimos de uvas? Pero no son esas las proporciones de la vid ni esas son hojas de parra. Soy como un sordo que compone, y aún así a una diosa cegata le es dado soñar. Si esos racimos fueran de uvas, Platón, estarías en trance de ser Orfeo: no estarías dictando tu enseñanza a orillas del Iliso, sino reunido con tus discípulos a orillas del río Hebro, en la Tracia, el día de las fiestas de la vendimia, cuando las uvas estallan de maduras, momentos antes de ser sorprendidos por aquellas silvestres ménades de Baco que hostigan frenéticamente a los mozos, y que habrán de perseguirte y descuartizarte. Tu hermosa cabeza del filósofo sería arrastrada por el río. ¡Y, Platón, simbolizarías a Orfeo!, ¡qué divinidad! Qué fácil sería. Pero las fiestas de Baco se celebran en el primer día de otoño, y este manto de florecillas primaverales que agobia el prado, me desalienta a pensar seriamente en el equinoccio otoñal. No veo claro. Sin embargo... estas cosas, digo, son las que tenemos que pasar los símbolos... no dudo que el propio Platón, de túnica, larga barba y largos cabellos evoque a otro maestro que vendrá, y que yo no alcanzo a vislumbrar por ser nada más que un pavo griego, atributo de Hera a quien han privado de sus ojos como yo misma privé a Tiresias.

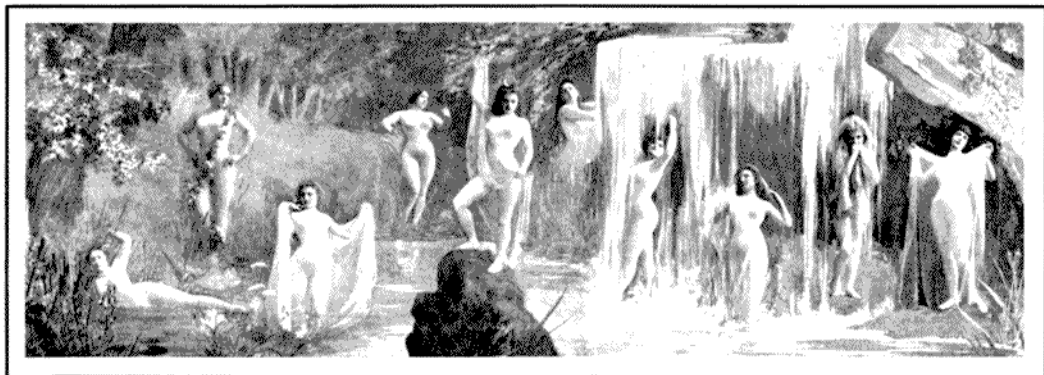
La otra vez Zeus, mi marido, discutía neciamente sobre quién gozaba más de los placeres del amor, el hombre o la mujer. Yo soy diosa tutelar de las mujeres casadas, así que confío en que mi dictamen al respecto sea irrecusable. Si algo me irrita es la infidelidad; los ojos de mi cola son guardianes del matrimonio. Justifico los celos y aliento la venganza en

contra de los hombres desleales. Yo sostengo que es el hombre, dado a merodear, el que goza más del amor; para las mujeres es más común el suplicio. Pero Zeus decía que las mujeres gozaban mucho más, cosa que me enfureció porque al hablar así mi marido no hacía más que vanagloriarse de sus aventuras. Aquella vez decidimos consultar a Tiresias quien, por haber sido alternadamente hombre y mujer, debería poseer en carne propia la respuesta. La opinión del tebanos desfavoreció a la mía. Según él las mujeres gozan nueve veces más que los hombres. Me chocó su actitud —él había vuelto a ser hombre cuando me salió con esto— así que para darle un susto, le arranqué la vista. No más. Zeus, en compensación, le otorgó al ciego el don de profetizar. Allá él. Ahora que a mi vez me han privado de los ojos, quisiera como el adivino voltear a ver un poquito de futuro.

Aunque el futuro es banal. No es nada digno de una diosa. Con decir que nosotros, los pavos, somos reales porque en el futuro se habrían de descubrir otros pavos un poco burdos, zopilotes, de los que nos distinguiremos no por regios, qué va, sino por reales, pavos de a de veras, pavos verdaderos. He de aceptar, no obstante, que el futuro es mi época. En estos siglos venideros en que me hallo, se aprecia algo divertido y escandaloso en esta asamblea de jovencitos en torno de un filósofo. Yo, por mi parte, considero que ellos no son mejores ni más bellos que las cortesanas griegas. Si me plantan enfrente una visión de Platón en un prado rodeado de discípulos, yo evocaré de inmediato los jardines de la hetera Lais, a donde no era infrecuente en aquellos tiempos ver al

mismo Platón acudir junto con otros filósofos y poetas a jugar a la generosidad con la belleza. Si alcanzo a escuchar entre los visitantes al Museo de Orsay cierta admiración por los cuerpos de estos muchachos ejercitados para el lucimiento —que me sugieren baños y masajes, fricciones con ungüentos orientales, hábiles depilaciones y cuidadosas peinadoras— pienso que los chicos de Platón que pueden llamarse Fedro, Aristóteles o Filebo, pueden confundirse en el arte del acicalamiento y el pensamiento con célebres cortesanas, Corina, Herpilis, Leontina y Filena, que fueron también poetas, naturalistas y filósofas, además de complacer con sus favores de amor a quien bien pagara. Aspasia cohabitó con Pericles, Lais estudió con Aristipo, Nicareta daba lecciones de matemáticas a sus amantes... pero las lindas muchachas de mi tiempo de pavo albino se llaman Cléo de Merode quien —dicen— entusiasmó al rey Leopoldo II de Bélgica, la Bella Otero que actuó esta noche en el Olimpia, Lina Cavallieri que enloquece al bulevar con sus canciones napolitanas y será homenajada dentro de poco por Gabriele D'Annunzio. Por lo demás, Friné, la cortesana griega que llegó a tener su estatua en Delfos, es evocada en estos tiempos por una chica llamada Margyl, que ha tenido un enorme éxito por su "escena fuerte" en un ballet del Folies - Bergère.

Así que cuando pienso en estos cuerpos desnudos o desnudados de untuosos griegos con los que comparto créditos, no dejo de pensar en el café - concert y el teatro de revista, a donde la moda de los cuerpos delgados, que ha llegado de Inglaterra a través de la pintura prerrafaelita, sostiene y pierde un



encarnizado desafío con las figurantas rollizas del bulevar, inspiradas —las mismas chicas lo presumen— en Rubens. Las chicas, cubiertas con mallones que novedosamente semidesnudan sus pezones, pueblan escenarios de la Scala, el Folies-Bergère y el Concert des Ambassadeurs, representando a bacantes, ninfas y diosas griegas, exhibiéndose en "comedias mágicas" que culminan con *tableaux-vivants*. Si Wagner introdujo en el primer acto de *Tannhäuser* el Triunfo de Venus, nuestras chicas hacen deliciosamente lo propio en los tablados, La Cacería de Diana, Las Tres Gracias, Las Cuatro Estaciones, combinando decorados ideales con "poses mitológicas", tensando arcos, desnudándose para el baño —inadvertidas del fauno que acecha—, coronándose de guirnalda; chicas cuyas desnudeces de mallas proponen a los cronistas "un retorno a las costumbres de Grecia, un tributo ofrecido con la admiración de los pueblos al Culto a la Belleza", según leo en una revista teatral, *Le Panorama*,¹ que ho-

jeo buscándome a mí misma convertida hoy por hoy en la Juno que llevará a escena una cierta Mlle. Lhéry, una guapa de cabellera suelta, en el teatro del Châtelet. A últimas fechas, entre la gente de la farándula hemos adoptado un término griego para nombrar el clímax de nuestros espectáculos: la apoteosis. Para nosotras es un verdadero endiosamiento el triunfo de la esplendor y la opulencia que remata con esa ovación del público, de pie, a nuestros cuadros vivientes. Sin el teatro de revista, "apoteosis" jamás hubiera vuelto con fuerza tal al lenguaje de la vida pública, del espectáculo y la política. Y así, cuando no alcanzo a entender qué hago yo aquí, pavo real o ideal, en el cuadro de Jean Delville, en la escena de este endiosamiento, en esta exaltación de Platón a la estatura divina —yo como añadida a un entorno de cuerpos ofrecidos; cuando no entiendo, digo, vuelvo a mis escenarios de variedades, en donde los cuerpos de jóvenes figurantas decoran torpes teatros griegos que llevan el nombre de mi verdadera casa: *l'Olympia, l'Attenée* o, por qué no, el *Ba-ta-clan*. □

¹ *Le Panorama, Paris s'amuse*, París, L. Bachellet Ed., 1900, s.p.

Exposiciones

Sólo Dios conoce las formas

Conrado Tostado

Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista.

Aristóteles, *Metafísica*, libro I, capítulo 1.

En su última exposición,¹ Manuel Marín (Ciudad de México, 1951) usó al máximo el tríptico. Esa forma de origen narrativo y religioso que tanta fortuna ha tenido

entre los pintores jóvenes de México

En ellos deletrea, por decirlo así, un paisaje modificado por la industria. Esos paisajes tienen algo de represa y de hidroeléctrica. Chimeneas, túneles, silos, contrafuertes, tanques, cortinas de presas. Son construcciones cerradas, mudas. No están excluidos los volcanes y los cielos tormentosos. Más aún: frente al mutismo de las construcciones, estos son el elemento activo.

Sobre todo, hay una atmósfera de mina. Un clima metalúrgico. Fuera de los lingotes, recién salidos del alto horno, aquel volcán que aparece de modo re-

petido en estos trípticos, ¿no recuerda a Vulcano?

En todo caso, en estos cuadros de Manuel Marín hay *extracción*, no sólo de minerales, sino de paisajes. Sus largas series de trípticos son extractos. Su recuadro tan cerrado exige concentración. Son composiciones apresuradas e infalibles.

Por un lado, los tonos turbios, intermedios, de Manuel Marín y la simplicidad geométrica de sus formas me recuerdan los rascacielos neoyorkinos de Orozco. Por el otro, la rapidez del pincel y la fuerza del tema, a los paisajes del doctor Atl.

Sin embargo, a diferencia de estos dos pintores, Manuel Marín prefiere la gracia, incluso la sonrisa, a la violencia. Esto último se advierte con mucha claridad en sus cuatro trípticos del árbol: dentro de la atmósfera de esta serie, mucho más lírica, el apresuramiento de su pincel y su extraña composición parecen cobrar sentido. Son el viento que sacude al árbol, entrevisto desde la ventanilla de un autobús, en la carretera, bajo un cielo verde-gris. ¿Cuánto se agradece este árbol dentro de la geología desnuda de los trípticos, sólo interrumpida por los cubos, conos, prismas rectangulares de las construcciones y los arcos de los túneles!

En general, en esta exposición se siente el silbido de las llantas del autobús, la velocidad de la autopista. El cielo cambia, rápidamente, de nubes verdes a un sol blanco —pero nunca deja de ser un torrente. Las construcciones se ponen al rojo vivo. Y al enfriarse, se ennegrecen.

Por último, los trípticos de Manuel Marín tienen el carácter de un intervalo. Es como si una cámara fotográfica, instalada en la parte exterior de un autobús, se disparara en periodos regulares y, al final del recorrido, el fotógrafo quisiera reconstruir el paisaje con estas exposiciones desordenadas. Los grandes volúmenes, pese a su contundencia, se vuelven parpadeos. Todo está entre paréntesis.

También hay algo de libreta de bolsillo en estos cuadros. En cierto modo, son como apuntes de alguien que viera todo confuso y rápidamente. De alguien que, con su deseo de comprender aquel paisaje veloz, retuviera, principalmente, los volúmenes más rotundos.

Por lo demás, estos volúmenes, simples y sucesivos, están a punto de convertirse en letras. Es como si, al viajar en carretera, el público deletreara, con extraordinaria miopía, el paisaje.

¹ *Trípticos y polípticos*, Galería Sloane Racotta, abril-mayo, 1992.

Esto último me recuerda los dibujos de Frédéric Bruly Bouabré, llamado Cheik Nadro, El Revelador (Zéprégué, Costa de Marfil, 1923), colgados dentro de una desafortunada exposición de arte africano contemporáneo².

A los veinticinco años de edad, Frédéric Bruly tuvo una "maravillosa visión solar" y se convirtió en profeta. A partir de entonces interpreta, explica o simplemente presenta los fenómenos y enigmas del mundo en pequeños dibujos de tamaño constante (como los trípticos de Marín), hechos con bolígrafo sobre un papel corriente.

Bruly *transcribe*, dentro del rectángulo que invariablemente traza con ayuda de una regla antes de comenzar a dibujar, los signos que en seguida comentará o interpretará en una leyenda escrita alrededor del dibujo, fuera del margen. Una flecha señala el comienzo de la frase. El procedimiento siempre es el mismo.

Lo primero que nos sorprende es la gran variedad de signos *leídos* por Bruly. Todo, al parecer, es una escritura para este artista-profeta. Por ejemplo, esta leyenda: "Tomada sobre una cáscara de naranja, esta divina escritura puntillista indica la razón de ser de aquella de los hombres" (el público sólo ve un grupo de puntos dispersos en el rectángulo). O bien, esta otra: "Una mancha de burbujas de jabón, concebida en puntos blancos contra el muro de nuestra tina: signo de grandes viajes futuros". (De nuevo, el público sólo ve algunos puntos dispuestos desordenadamente dentro del rectángulo.) No siempre consigue interpretar el mensaje: "Aquí, los pongo en presencia de una curiosa escritura descubierta en mi cocina el 30.7.1989 al alba" (en este caso, los puntos, efectivamente, parecen agruparse en caracteres vagamente arábigos). Como sea, en la mayoría de los casos el principio de interpretación de Bruly es, al parecer, la semejanza formal. Esto se ve detenidamente en su serie explicativa de la transformación de una espina de puerco espín (esta vez, por excepción, la espina no fue dibujada, sino pegada sobre el papel) en misil atómico — "Génesis del misil", 1988. En ocasiones, la semejanza es directa, por ejemplo, "Nube blanca occidental figurando un enfermo en cama para informárselo al hombre". Otras,

está cifrada en un dibujo muy esquemático, casi un ideograma — Bruly lo llama "escritura pictográfica". Por ejemplo, esta interpretación de un peso de oro: "He aquí un rápido movimiento muy penoso: es la carrera de una mujer embarazada. Brazo largo atrás = extrema pesadez" (el espectador ve una cruz gamada — la cual, dentro de esta serie de dibujos, representa una figura humana corriendo — con dos barras sobre la línea vertical inferior y el asta izquierda — "brazo atrás" — más larga que las demás).

La lectura de Bruly sólo se detiene ante un objeto: el rostro. Copió, en un grupo de dibujos, a las modelos de revistas ilustradas, simplemente lo tituló: "Las mujeres y su belleza". O bien, la etiqueta de una caja de talco donde aparece una mujer sentada sobre sus rodillas. La leyenda dice, con perplejidad: "*Charme: Talcum powder/Charme: poudre = talc*". Cheik Nadro, el infatigable inquisidor de formas, parece desconcertado ante la hermosa femenina. En un dibujo mostró las semejanzas del cuerpo de la mujer con un feroz rostro de tigre: los ojos, los pezones; la fauce, el sexo.

Bruly deletrea todo, sin embargo, pocas veces se forman oraciones completas. Con frecuencia, sólo adivina el sustantivo. Por ejemplo, "Este signo sobre cáscara de naranja, ¿es un árbol? Si es así, ¿qué significa?". O bien, frente a una nube cuya forma recuerda el mapa de África: "Al contemplar esta nube, pensé en la consagración del África Celestial. Sólo Dios conoce las formas".

De modo que, mientras nosotros deletreamos, balbuceamos, "sólo Dios" lee de corrido. Esto muestra el carácter prometeico del arte de Bruly: anota, pacientemente, con fecha y hora, las formas y sus conjeturas, procede, por decirlo así, científicamente. Tal vez, al acumular datos, podamos relacionarlos entre sí. Quizá algún día leamos como el Dios.

Estamos ante un auténtico arte espiritual contemporáneo. Vivimos dentro de un conjunto de frases prácticamente infinito. Las frases se continúan, desde las nubes del cielo hasta las burbujas de jabón en la tina. Por lo demás, puede haber una escritura dentro de la escritura. Vivimos adentro de un conjunto de frases que se forman y se destruyen segundo a segundo — y estamos formados por ellas —: urge interpretarlo.

¡Qué distintos, estos dibujos de Bruly,

a la desvergonzada exposición auspiciada por el gobierno de los Territorios del Noroeste de Canadá y el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente!³.

La ONU, el gobierno de Canadá y la Fundación Amway quieren hacer pasar este grupo de objetos desprovistos de emoción y sobrecargados de estilo, sin dientes ni uñas, pero limpios y pulidos, siempre de "buen gusto" — los grabados en colmillos remiten, directamente, a las calcomanías estampadas en vajillas industriales — por arte espiritual (entiéndase chamánico) del pueblo Inuit (mejor conocido como "esquimal").

Se empeñaron en hacernos creer que estos *bibels* son objetos vinculados, de algún modo, con la mitología y el ritual inuit. Los títulos de las piezas, que con tanta facilidad se refieren a espíritus, chamanes y seres mitológicos, refuerzan esta tomadura de pelo.

Por un lado, el aparato etnológico de la exposición sólo sirve para incitar la condescendencia del público. Por el otro, la tradición del artesano inuit, vaciada de cualquier contenido real, apuntala su autocomplacencia. El artesano y el comprador comparten una fábula idílica, desprovista de inquietud y dignidad, que copia, en una versión limpia y cercana a la caricatura, algunos temas de la tradición y la vida diaria de los inuit.

Todo esto se dirige, de un modo casi explícito, hacia el conformismo y la decoración. Se trata de un *kitsch* que revisó apresuradamente el arte del siglo XX — ¿Maillol? — y copió unos cuantos rasgos *estilísticos* del arte esquimal. El Museo de Antropología expuso un "arte" hecho para venderse en las tiendas de recuerdos de viaje — la exposición incluye, por ejemplo, un estuche para cajas de cerillos, con una ranura lateral para el papel — lija, ¡hecho en marfil! Este es el "arte al servicio de la Tierra", como reza el subtítulo, que, según una cédula, muestra "que es posible vivir en paz con el más exigente de los sistemas naturales".

Desde luego, todo es congruente con el discurso de Aksaajuq Etuangat, reproducido en cuatro idiomas en un muro de la sala: "Antes no teníamos casi nada (...) Luego, cuando llegaron los comerciantes y los balleneros, aprendimos a vivir de otra forma. Esto enriqueció nuestras vidas, nos hizo felices y

² *África boy*, Centro Cultural Arte Contemporáneo.

³ *Maestros del Ártico, arte al servicio de la Tierra*, Museo Nacional de Antropología.

siempre nos entusiasmaba probar nuevas formas de vida". ¿Necesito comentar esta sinvergüenza? Se trata, en suma, de un "arte al servicio" de burócratas y comerciantes.

Junto a mí, decenas de estudiantes de secundaria copian religiosamente las cédulas de la exposición, por encargo de sus profesores. □

Carta de Madrid Agenda invernal

Blas Matamoro

ILUSIONISTAS

En un par de semanas hemos podido ver, en Madrid, una pequeña historia de la pintura neorrealista española. La Caja de Ahorros montó una retrospectiva de López Villaseñor y, de seguido, una colectiva con los realistas del cincuenta: Isabel Quintanilla, Antonio López García, los hermanos García Hernández, etc. Al tiempo, bajo el rótulo de *Tierra de nadie*, el Centro Cultural de la Villa (pintorescamente excavado bajo una caída de agua, artificial —la caída— y estruendosa, que nos obliga a vivir escenas de un viejo film de la selva) expone un haz de actuales realistas.

¿Vale la pena la palabra? En sentido estricto, no. Si nos zafamos del realismo sistemático del siglo XIX, queda tan sólo, en otros contextos, una suerte de "actitud realista" ante las cosas tal como las vemos o creemos verlas normalmente. Entonces, es mejor hablar de arte mimético o no mimético, tomando la mimesis en sentido inmediato: lo percibido como referente. Pero los críticos actuales afinan mucho el lápiz —nunca mejor dicho— y prefieren la palabra "ilusionismo". Yo, como no soy muy actual ni quisiera ser nunca crítico profesional, asocio lo de ilusionista con el mago que saca conejos de una galera o palomas de una manga. Y me siento ingenuo como un chico que va al circo e igualmente feliz, porque el arte es, en cierto modo, biribiribloque y pase de manos. Más: si se trata de pintura, ilusión óptica.

Clara Gangutia y Jesús Ibáñez evocan

a Hopper. Jesús Lazcano, al cartelismo pop. José Carlos Marcote, a los hiperrealistas norteamericanos. Roberto González Fernández, a la trasvanguardia italiana. La excelencia técnica los absuelve en conjunto y puntualmente.

Mis preferencias (¿a quién le interesan? dirá el lector; luego, recapacitando, comprenderá que está leyendo una carta) van hacia José Manuel Ballester y el chileno Muñoz Vera. Los prefiero porque osan recuperar la tradición española del materialismo barroco, esa devoción por las texturas que encontramos en Velázquez, en las postrimerías de Valdés Leal, en los bodegones de Zurbarán y Pereda. Son pinturas que "agotan" la capacidad de mirar y contienen una confesión de límite: la cosa, pintada en toda su materialidad posible, se reserva en el misterio de la presencia. Todo, claro está, actualizado en sus referentes. Los personajes de Muñoz Vera —la muchacha que bebe una cerveza junto a su perro, el chico tal vez drogado que duerme en una acera, junto a un cubo de basura, la mujer que lee en un andén del metro, un hombre que baja por una escalera del mismo metro, una pareja de muchachos bebiendo en una mesa sobre un fondo de oro viejo cuatrocentista— son visiones fugitivas de la gran ciudad, gente solitaria y promiscua, envuelta en la promiscuidad solitaria de carteles y residuos urbanos. Las perspectivas abandonadas de Ballester —edificios inexistentes, tratados con exactitud implacable, fotográfica, un hombre tumbado en una cama, tal vez un santo yacente de estos días,

el cuadro que más me ha impresionado en años de entre los pintados ahora mismo— permiten la extrañeza ante lo cotidiano que lleva la percepción hacia lo siniestro, dándole una orla metafísica: la experiencia sale de sí misma. La paloma o el conejo del ilusionista.

En esta línea, una continuidad rescata la tradición matérica de la pintura española y nos remite a los pintores inmediatamente anteriores que acabamos de ver en la Caja de Ahorros. Esos alimentos y cacharros de cocina, esos interiores pobretones y deteriorados del cincuenta, esos viejos que se dejan retratar como una biografía están ahí pero, a la vez, pronuncian un discurso mudo que se sitúa en algún lugar remoto: ninguna parte. El ilusionista puede viajar a la tierra de nadie, al *nowhere* donde el arte traduce la sensación fugaz en universo.

QUIJOTES

Una serie producida por Televisión Española vuelve a hacernos visible el *Quijote*. La dirige Manuel Gutiérrez Aragón. El libreto es de Camilo José Cela. Se advierte su mano en la reiteración de carajos e hideputas que lo ornamenta. La producción es muy cuidada. Los actores, cumplidos. El resultado retoma una vieja dificultad: ¿es filmable esta historia desmontable, fragmentaria, sin acumulación progresiva? ¿Es funcional este personaje del Quijote cuando apenas existe la tremenda obligación fílmica de verlo, de tenerlo ahí, ante nosotros, sin la esponjosa mediación del lenguaje?

A veces, una estupenda creación novelesca ha naufragado ante las cámaras. Völkner Schloendorff se las vio con Proust y el producto fue debilísimo. Lo que en la flotante memoria proustiana es intermitente, hecho de puntillismo, decae ante el deber de la presencia. Odette, por ejemplo, es distinta cuando la vemos en el retrato de Miss Sacripant o cuando la encuentra el narrador en casa de su tío como la Dama de Rosa o si Swann le permite habitar sus obsesiones de amante celoso. A veces, Odette es un perfume de catleya, una frase en la sonata de Vinteuil, el chal de la Zéfira de Botticelli. Cuando toda esa diversidad se reduce a una sola y misma actriz, se empobrece. Por otra parte, ¿cómo fotografiar la fina *couperose* de su piel? ¿Y la epidermis de la Nana soliana (no Lupe Vélez ni Martine Carol, desde luego)? ¿Y el voluble

color de los ojos de Madame Bovary?

Recuerdo cuatro Quijotes del cine. Dos, quizá no por casualidad, rusos: el bajo de ópera Fedor Chaliapin y el admirable trágico Nikolai Cherkassov, que hizo de joven Lenin, de Alejandro Nevski y de Iván el Terrible. Los dos españoles, Rafael Rivelles y, ahora, Fernando Rey, se les parecen, salvando las distancias idiomáticas, por supuesto. Se asemejan al Quijote de Gustavo Doré y de las tapicerías francesas. Es el único visible: enjuto, tieso, Pongincuo y de ojos desorbitados. El de Cervantes no se ve y deambula por una ambigüedad que el cine difícilmente puede lograr.

La gracia genial de Cervantes es haber montado la parodia de un personaje, alguien que nunca sabremos a ciencia cierta quién es. Su historia es oscura, su entorno es dudoso. Si Dulcinea debe tornarse visible en las especies de una actriz que finge ser Aldonza Lorenzo, la infinita imaginación del enamorado caballero se empequeñece y se torna unilateralmente ridícula.

Sancho, en cambio, sale bien parado. Sancho "existe" como peculiaridad. Es un labrantín seducido por los cuentos de un lector de folletines aventureros. Quiere mejorar de situación, ser gobernador, escudero, pastorcillo arcádico. Los actores que hacen de Quijote andan incómodos en su tiesura literaria. En contraste, los que encarnan a Sancho pueden dejar trabajos memorables, como en su día Juan Calvo y, ahora, Alfredo Landa, uno de los mejores histriones españoles de hoy. Más aún si, como decide Gutiérrez Aragón, la novela se sirve en clave realista. Ese paisaje es un lugar puntual de la Mancha. El mesón es auténtico, también lo son los molinos de viento. La indeterminación cervantina se evapora y resbalamos hacia la ficción picaresca. Don Quijote vuelve a escapar a la mirada.

CULEBRONES

Coincidiendo con el zarandeado Quinto Centenario (ponga minúsculas quien las prefiera), Hispanoamérica reconquista a España. Lo hace por medio de unas tele-series, venezolanas la mayoría, alguna argentina o mexicana. En España se las llama "culebrones", acaso por su longitud inacabable, por su trama serpenteante y abigarrada. Los pongo detrás del *Quijote* porque las novelas de caballerías eran

los culebrones de la época cervantina. Un buen hidalgo podía retornar a su casa (el dato lo sustraigo de Menéndez Pelayo) y encontrar a su mujer compartiendo el llanto de las criadas por la muerte de Amadís de Gaula.

Cuando vuelvo del trabajo, puedo seguir la huella del culebrón de ventana en ventana. De una sale la pregunta de la dactilógrafa convertida en millonaria, de la siguiente, la respuesta del cuñado tal vez homosexual que, por eso mismo, cita un soneto de Shakespeare. Al subir la escalera, de descansillo en descansillo, la secuencia es más apretada.

Mi relación con los culebrones es tan mala como con el resto de la televisión. Me falta paciencia para soportar sus enredos, como carezco de constancia para acabar un partido de fútbol. Pero advierto diferencias técnico-narrativas, por decir algo. Los folletines norteamericanos son escuetsos, anglosajones. Si me levanto por unos minutos para hacer pis o servirme café, al volver a la sala ya no entiendo nada. La mitad del elenco ha perecido en un accidente de avión. Ha habido una señora envenenada que ahora aparece llena de agujas y goteos en una sala de urgencias. La puerta fatídica se ha vuelto a abrir y otra señora ha dicho "Soy tu madre" o un señor "Soy tu padre". Los culebrones amonontonan parentescos y herencias como en una selva de la sangre y el testamento.

En cambio, el culebrón sudamericano es moroso y repetitivo. Uno puede dejarlo durante semanas y retomararlo en la misma insistencia: la mujer inocente debe defenderse de las mismas falsas acusaciones que el mes anterior. La hermana malvada intentará secuestrarle el mismo hijo. El marido intentará, en vano, olvidarla en brazos de la misma pelandusca. Así, en Venezuela. Si vamos a la Argentina, tras un breve paso de drama o comedia, los personajes se sientan en torno a una mesa y, con tanguera gravedad, analizan freudianamente la situación. Enrique Discépolo se recuesta en el diván del psicoanalista.

El culebrón se ha convertido en un código cultural interclasista, con perdón del arcaísmo. A veces, en un coloquio de esos que el lector conoce, o en una sesión de preguntas tras una clase de esas que el lector también conoce, el público o los alumnos sacan la culebra de sus carteras y se habla "del tema".

Por lo poco que he fizado en los fo-

lletines de televisión, a veces apenas por lo que oigo comentar la mañana siguiente en un vagón del metro o en el bar de la oficina, me parece que su *gancho* con el público responde a un hondo contenido mítico, acaso el mismo que inquieta al drama y la novela desde la tragedia griega: la identidad como algo genético. O, mejor dicho: soy alguien si puedo explicar quiénes son mis antepasados. O, más: quién soy depende de que pueda saber quién es mi padre.

Los films norteamericanos hacen hincapié en el lado económico del asunto: si puedo probar mi filiación, entonces me toca tal o cual patrimonio hereditario, se me hace tal o cual lugar en la sociedad y la mirada de los otros me reconoce a partir de ese preciso lugar.

Las culebras sudamericanas inciden en lo mismo, pero con la hispánica mediación del honor. El parentesco es honorable o no lo es. Por eso la filiación depende de la madre, que siempre tiene el poder de señalar al padre, de identificarlo. Resabio matriarcal inquietante, si se quiere, pues el parentesco matrilineal es propio de las sociedades matriarcales. Machismo de superficie y reino subterráneo de las madres. Hace unas horas releí un texto de José Martí donde definía al hombre americano como el hijo bastardo de la Madre Naturaleza que va en busca de su padre, es decir de una legitimación que no obtiene de su pasado y ha de construir como proyecto ¿Martí profetiza los dramones de Julia Fiallo, Celia Alcántara o Ignacio Cabrujas?

No es el menor desfase temporal que presentan estas obras. Umberto Eco lo señaló, hace años, en su estudio sobre los libros de lectura infantil en la escuela italiana. Mostró que la sociedad allí descrita corresponde a un mundo capitalista originario, de empresas familiares, burgueses avaros y acumuladores y pobres proletarios que viven como mendigos. En Estados Unidos, tierra de monopolios y transnacionales, los millonarios de folletín tienen el aire de pioneros, de fundadores, adelantados en la economía de un desierto. Por otro lado, según el alto grado de complicación que ofrece la trama, apenas tienen tiempo de ocuparse en sus negocios: deben hacer de personajes en el embrollo.

El niño abandonado en una cesta, en las arenas de un desierto o sobre la superficie de un río, la madre sorpresiva que se descubre en el lecho del incesto,

el padre que expulsa al pequeño al exilio y lo reconoce cuando vuelve convertido en ministro del emperador, son trucos clásicos en torno a la tragedia humana por excelencia: el quid de lo que somos, la fijeza de nuestra persona en medio de un mundo de identidades cambiantes,

inestables, intermitentes o equívocas. El culebrón clama por lo mismo. Así es nuestro ser: una culebra que ondula y que el padre intenta rectificar. Una culebra que se oculta y desaparece, resbalando por la superficie fangosa de la historia. □

La comunidad judía de Nueva España: una esperanza frustrada

Solange Alberro

Los primeros judíos llegaron con Cortés a lo que pronto sería el virreinato y uno de ellos, Hernando Alonso, fue quemado en la hoguera en 1528, pocos años después de la toma de Tenochtitlán. Sin embargo, el período de mayor emigración conversos fue el de 1580-1640, que corresponde a la unión de las coronas de Castilla y Portugal. Una comunidad que no rebasó probablemente algunos centenares de individuos logró establecerse entonces en las principales ciudades, puertos y reales de minas, dedicándose a actividades artesanales y sobre todo mercantiles que la pusieron en contacto con varios de los países europeos y del Medio Oriente, pero también del continente americano, africano y asiático mediante el gran comercio transatlántico y la trata de negros. Fueron comúnmente llamados "portugueses" por ser los descendientes de aquellos judíos que habían abandonado España en 1492 para refugiarse en Portugal, que les brindó por pocos años una libertad religiosa relativa. En 1580, vieron la posibilidad de regresar a Castilla y ante todo a Sevilla, puerta de América y por tanto de la esperanza de poder observar con menos riesgos que en la península la religión de sus antepasados. Además de hablar el portugués y el castellano, no pocos de los judíos de Nueva España conocían el angola y el náhuatl, merced a sus actividades comerciales, idiomas que les fueron de gran utilidad cuando buscaron comunicarse en los calabozos

inquisitoriales sin peligro de ser entendidos por los espías.

Sin embargo, la esperanza que los animó al embarcarse para tierras tan lejanas pronto se frustró. En primer lugar, también existía un tribunal del Santo Oficio en la Nueva España, aunque infinitamente menos peligroso que el de la península. La amplitud del distrito inquisitorial —de Nuevo México hasta Centroamérica, sin olvidar Filipinas—, la falta de comunicaciones en tan dilatados espacios sembrados de obstáculos naturales, la poca población constituida esencialmente por indios neófitos incapaces de colaborar con las autoridades inquisitoriales en las tareas de vigilancia, todo esto rebasaba con mucho las posibilidades de acción de un solo tribunal establecido en la capital del virreinato. Por tanto, al tomar los judaizantes precauciones elementales en materia de observancia religiosa, pudieron burlar fácilmente cualquier control y hasta lograr la benevolencia de los inquisidores, quienes además participaron de la corrupción imperante en la sociedad colonial. De hecho, el Santo Oficio sólo constituyó un peligro real para ellos en la región central del virreinato, mejor controlada, durante las primeras décadas de su fundación (1571-1605) y entre 1642 y 1650, período que corresponde a la crisis de la monarquía con la caída de Olivares, el preludio a las grandes persecuciones contra los criptojudíos primero de América y luego de la península.

Aun y todo, no se puede negar que la persecución inquisitorial contra la llamada "Complicidad Grande" de mediados del siglo XVII fue un golpe mortal para los judaizantes de Nueva España. Si bien las doce o quince víctimas mandadas entonces a la hoguera por el tribunal fueron poco numerosas —de un total de cincuenta aproximadamente en más de 250 años— éste logró desarticular definitivamente una comunidad que estaba profundamente minada por sus propias contradicciones.

En efecto, la ilusión de la libertad americana trajo consigo un aislamiento que resultó fatal: al no disponer de sinagogas, de autoridades religiosas ni de textos sagrados, al quedar alejados de cualquier intercambio regular con comunidades dinámicas y sometidos en cambio a una clandestinidad que por llevadera que fuese no dejaba de ser paralizante, los judíos del virreinato carecieron de las condiciones indispensables a la sobrevivencia de su fe y por tanto, de su identidad. Más aún, el medio americano, precisamente porque se mostró acogedor y relativamente seguro, propició los intercambios y préstamos sincréticos que debilitarían la fe proscrita. La religión mosaica, que los varones demasiado expuestos por la vida pública que llevaban dejaron en manos de las mujeres, se volvió entonces un conjunto de reminiscencias trucas y de ritos domésticos alterados cuyo carácter heroico no suplió el deterioro. La oposición latente entre los miembros ricos de la comunidad, frecuentemente alejados de la práctica religiosa y los más pobres, quienes en cambio encontraron en ella la posibilidad de lograr un estatus y un *modus vivendi*, acabó de corroer al grupo.

Hacia 1642, al coincidir las circunstancias locales con la coyuntura imperial, el Santo Oficio no tuvo más que aprovechar esta situación, rematando por tanto un proceso de decadencia irremediable. Después de 1650 y las últimas hogueras, sólo llegan hasta nosotros ecos apagados que revelan la presencia de alguno que otro judío perdido en la vastedad de la Nueva España, entregado a una lucha solitaria y desesperanzada por seguir siendo lo que es. □

Desdiario

José de la Colina

9, III, 1992

Han matado a Kennedy. Durante tres horas hemos estado sentados al borde de las butacas, en un continuo sobresalto, viendo cómo en la pantalla de cine un tumultuoso y a la vez preciso mecanismo social, político, económico, militar, una relojería de poderes latentes y manifiestos, actúan abarcando desde el hampa de barrio bajo hasta el gobierno, el ejército, la policía y las finanzas de los Estados Unidos, desde los tugurios de Nueva Orleans hasta la Casa Blanca de Washington, y, girando implacablemente hacia Dallas, Texas, dispararán las balas que matarán al presidente John Fitzgerald Kennedy el 22 de noviembre de 1963.

¿Por qué para María y para mí esta película de Oliver Stone, titulada escuetamente con las iniciales *JFK*, es como una explosiva magdalena proustiana y nos hace sentir que estamos incluidos, invisibles, en alguna parte entre las imágenes presentadas en la pantalla, como si fuese entre líneas de un libro?

Esa fecha, 22, XI, 1963, María y yo la hemos vivido a los dos años de casados, momentáneamente separados, ella en la ciudad de México, a donde había vuelto por unas semanas a presentar en la Universidad su tesis de licenciatura en Economía, y yo en la ciudad de La Habana, donde, resistiendo íntimamente a la creciente decepción respecto del socialismo cubano, trabajaba en el instituto de cine y escribía en el periódico *Revolución* (aún dirigido, creo recordar, por Carlos Franqui) y en algunas publicaciones culturales. Kennedy había sido asesinado, y el flamante presidente de reemplazo, el mediocre y opaco Lyndon B. Johnson, que en los aires, a bordo de un avión, había tomado posesión del país más poderoso del mundo, podía en las próximas horas desatar una invasión de

marines o lanzar proyectiles atómicos sobre Cuba, de modo que mi mujer y yo, que en aquellos días tratábamos y no lográbamos comunicarnos por teléfono, nos veíamos, como millones de personas, y a pesar de nuestra insignificancia histórica, viviendo en un crispado momento crucial de la Historia. Ese privilegio, por supuesto, nos parecía muy poco deseable.

JFK no es una obra maestra, y tal vez ni siquiera sea una película muy buena, porque Stone frecuenta un modo demostrativo, enfático y a veces panfletario de hacer cine, prodigando imágenes de choque, efectistas alteraciones y rupturas de la cronología y del espacio, personajes esquemáticos o sobrecaracterizados, llevando grandes partes de la acción como un viaje en montaña rusa de feria, extremando el lenguaje narrativo, dramático y visual, la estructura de encuesta y rompecabezas, que en 1941, con *El ciudadano Kane*, Orson Welles introdujo en Hollywood. Stone a veces quiere ganar por nocaut y no por decisión la pelea con el espectador, pero a pesar de esos excesos y debilidades, *JFK* me ha impresionado como un ejemplo brioso de la mirada narrativa que el cine norteamericano desde sus comienzos nunca ha dejado de lanzar sobre el vibrante presente o el aún estremecido pasado de su país. Según me llegan ahora a la memoria, recuerdo *El nacimiento de una nación*, donde Griffith, desgraciadamente con un punto de vista racista, cuestionaba la guerra de Secesión, y *Las viñas de la ira*, donde John Ford exponía la depresión y el desempleo de los últimos años treinta, y *Siete días en mayo*, donde John Frankenheimer suponía un golpe de Estado castrense que utilizaba los medios de comunicación como esencial instrumento, y *Doctor Strangelove*, de Stanley Kubrick, que

pronosticaba un apocalipsis nuclear desatado por impacientes militares. Desde no importa qué ideología, el cine norteamericano ha intentado, como ningún otro, captar la historia en la aún estremecida superficie de los hechos o en la memoria de un pasado todavía activo, y, ya sea con genio, con talento o con mera eficacia, ha asumido la responsabilidad del testigo.

Tal vez el impacto del film, más que a la verdad, o a las verdades, que de él puedan deducirse (pues el magnicidio de Dallas sigue guardando su secreto central), se deba a su inspección del monstruoso aparato de mentiras, falsificaciones, culpables amnesias y silencios cómplices que envolvieron y confiscaron el caso del asesinato de Kennedy. Pero al salir del cine nos pareció a María y a mí que, hace ya casi treinta años, habíamos estado presentes en el momento de esos disparos, quiero decir no en el lugar mismo, sino en el mismo latido de tiempo, de Historia.

17, III, 1992

Ojo, zona de ozono. Desde ayer los medios de información nos previenen a los ciudadanos sobre el peligro de respirar en este Valle de México que antaño Humboldt y después Alfonso Reyes (aquí me gustaría verlos ahora) admiraron y rebautizaron como la Región Más Transparente del Aire. El ozono, que es tan amigo de la vida (*including me*) mientras esté en la estratosfera desde donde nos protege de los rayos ultravioleta, en cambio resulta un enemigo mortal aquí abajo, en la atmósfera que habitamos, pues roe, destruye, corrompe nuestros ojos y pulmones y hasta va demoliendo estatuas y edificios. Alarma roja: por causa del ozono ya nos atacan, dice un periódico vespertino, "398 imbecas", que no son unos especímenes étnicos como los olmecas o los chichimecas, sino mefíticos puntos de Índice M(etropolitano) (de) C(alidad) (del) A(ire), los cuales más bien deberían ser de C(ontaminación) (del) A(ire).

En la calle, en el metro, he visto algunas personas que llevan tapabocas blancos, como los médicos y enfermeros, e incluso, lo juro, he visto pasar a un muchacho con una máscara antigases de aquellas de alguna guerra mundial. Como por otra parte en el suroeste urbano, donde habito, empezamos a tener,

¿también por culpa de los imecas o del ozono?, largos apagones, me pregunto si no estamos ya en el comienzo del apocalipsis.

Ay, Smóxico City, capital del neblumo.

5, IV, 1992

La ininvitación. En el número 185, abril, de *Vuelta*, releo el justo artículo de Octavio Paz, "La conjura de los letrados", y advierto que el error de información que hallé al leerlo, por primera vez, en pruebas finas, y que aconsejé que se corrigiera, se ha convertido en dos errores. Según la actual versión, los organizadores del Coloquio de Invierno, tras la protesta de Paz por los nombres no invitados: Zaid, Hernández Campos, De la Colina, Ruy Sánchez, habrían remediado las cosas de modo que "al día siguiente, esos escritores y otros más recibieron una invitación", pero "algunos invitados tuvieron el buen sentido de no asistir: Salvador Elizondo, Gastón García Cantú, Gabriel Zaid, Jaime Sánchez Susarrey y otros".

Este párrafo yerra considerándome invitado, si bien tardío, y vuelve a errar cuando deja deducir, por una corrección incorrecta, valga el oximoron, que no estuve entre los que con buen sentido se abstuvieron de asistir. Quiero por lo tanto aclarar que mi intermitente asistencia a algunas sesiones del Coloquio ocurrió, no en el auditorio Alfonso Caso de la Universidad, sino en la sala de mi casa por medio de un viejo aparato de televisión que capta el Canal 22, y nunca, ni antes ni después de la conversación de Paz con el entonces director de Conaculta y el rector de la Universidad, fui invitado a colokuar de Los Grandes Cambios de Nuestro Tiempo.

A lo que semanas después sí se me invitó fue a lo que la tarjeta definía como "la toma de posesión" del Canal 22 por una persona del grupo Nexos con la cual, aparte de todo, llevo amistad. Y tampoco asistí, porque, oh my prophetic soul, entendí que nadie me explicaría por qué, si el proyecto de ese Canal es plural, democrático, abierto a todas las tendencias culturales y sin preferencia por este o aquel grupo, ninguno de los muchos escritores que colaboran en, por ejemplo, *El Semanario Cultural de Novedades*, como tampoco yo, que lo dirijo, fuimos llamados a firmar la carta multitudinaria en que desde el grupo

Nexos se pidió al Estado la resurrección de ese Canal, ni por supuesto fue convocado cualquiera de nosotros a formar parte del consejo del neoveintidós. No es que a mí, particularmente, me interese hacer televisión: prefiero que me la den hecha, y bien hecha si es posible; pero si aludo al caso del Canal que nos traerá el evangelio cultural nexista, es por dejar las cosas claras, y por lo pronto tengo serias dudas sobre el proclamado espíritu plural con que se regirá esa nueva empresa: el Coloquio o Cuento de Invierno, como lo llamó Paz, con su acaparamiento de medios estatales y universitarios y su expulsión de liberales, neoliberales, independientes, al vacío exterior, es decir fuera de la república izclesiástica y neopriista, fue un triunfal simulacro de la carrera descocada de Nexos y sus compañeros de ruta hacia el mandarínato cultural.

8, IV, 1992

Lo que Hipnos me dictó. Rara vez he anotado mis sueños, según aconsejan psicoanalistas y surrealistas, ni creo que sirvan mucho como material literario. Los sueños "logrados" escritos por poe-

tas o novelistas los encuentro sospechosos de haber sido inventados en la vigilia, o tan arreglados, peinados y vestidos de domingo que no me convencen.

Pero lo que anoche una voz sin rostro me dijo durante un sueño y con un susurro: "Las diosas se fueron bambolearando sus nalgas marmóreas", con el uso transitivo del verbo intransitivo bambolear, con el ritmo danzante de ese verbo puesto en gerundio, y con la concreción, el peso, el otro ritmo que le dan las dos palabras finales y el esdrújulo de la última, me parece un hallazgo fonético, musical, plástico, que no sé si puedo considerar cabalmente mío (en la medida en que los sueños sean realmente propiedad nuestra) o es un recuerdo de lectura que se habría filtrado en mi soñar. Por ahora le agradezco el hallazgo a Hipnos, el dios de párpados cerrados, e intento un poemínimo:

Las diosas

se fueron

bam

bo

leando

sus nalgas marmóreas.

□

Buzón de fantasmas

Del Abate González de Mendoza a Mariano Azuela

En 1969 la investigadora texana Beatrice Berler editó, para la colección Nueva biblioteca mexicana del Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional, un volumen de Mariano Azuela titulado Epistolario y archivo. Una de sus secciones recoge la correspondencia cruzada entre el novelista jalisciense y el polígrafo hispanomexicano. Esta carta, cuya cesión agradecemos a José Luis Martínez y a Gabriel Zaid, se abstuvo, quién sabe con qué artes, de ingresar a esa edición, y deberá insertarse en su página 68. El Abate, al

servicio de México en París, fungía como desinteresado y entusiasta intermediario entre el doctor Azuela y sus editores franceses, Fourcade y Gallimard, y había asesorado la primera traducción autorizada al francés de Los de abajo, que prologó Valery Larbaud. El abate, como se desprende de la carta que hoy cae en nuestro nada oxidado buzón, vigilaba de cerca la mecánica de unos derechos de autor que en México se consideraban —como sucede aún a veces, para vergüenza nuestra— irrelevantes.

G.S.

París, 7 de Noviembre de 1929

Sr. Dr. Mariano Azuela,
Álamo 242,
México, D.F.

Estimado y admirado amigo:

Me favoreció oportunamente su amable carta del 19 de Septiembre último, a la que paso a corresponder.

Remito a usted una copia del contrato firmado el 27 de Septiembre ppdo. y de la carta que lo completa. Verá usted que no se había una sola palabra de adaptación cinematográfica ni teatral, pues Fourcade tuvo en cuenta mis observaciones. En cambio llamo la atención de usted sobre el inciso 2º del artículo 1º, que previene: "il est entendu qu'aucune autre traduction française ne sera autorisée par l'auteur". Si ha dado usted con anterioridad alguna otra autorización, aunque haya quedado sin efecto práctico, sería bueno que expresamente escribiera usted al interesado retirando dicha autorización, tal como hicimos con el Sr. Hallet. Así se previene cualquier posible dificultad futura. Es regla general que el editor que va a invertir su dinero en publicar un libro se precava de esa manera de la posible competencia. (Señalaré a usted, de paso, que en sus contratos con autores franceses los editores estipulan expresamente que, en caso de traducción de libro al inglés, el autor les cederá la mitad de los derechos que perciba por ese concepto).

Con respecto a los deseos de usted de que no se interprete erróneamente su libro, me complace en manifestarle que, en diversas ocasiones y últimamente por cartas del 4 de Octubre, he expuesto al Sr. Cassou que el libro debe presentarse al lector francés como obra pura y exclusivamente literaria, sin propósito alguno de propaganda de lucha de clases o de reacción; le he indicado también que debe advertirse al lector francés que ni todo México ni todos los mexicanos están pintados en sus páginas. Quiero prevenir así a la prensa francesa, sumamente ligera en sus juicios, tome pie en la novela para denigrar a México. El Sr. Cassou me dijo con fecha 9: "il est bien entendu que nous présenterons ce livre comme absolument denué d'intentions politiques; d'ailleurs Valéry Larbaud s'est engagé, en principe, à nous faire la préface, et son nom seul vous prouve que nous nous placerons sur le terrain

uniquement littéraire". Creo que esas precisiones le dejarán a usted satisfecho.

Con respecto a la suspensión de la edición que ilustra Diego Rivera, que usted atribuye al mal efecto causado por la interpretación dada al arreglo dramático de su novela estrenada en México debo manifestar a usted que, según me cuenta el Sr. Castro Leal, exrector de la Universidad Nacional y actualmente Consejero en la Legación en París, dicha edición no la hacía la Secretaría de Educación Pública sino la Universidad Nacional, y no se suspendió por la causa que usted supone, sino porque Diego Rivera sólo entregó cinco de las veinte ilustraciones que debe llevar la edición.

El Sr. Cassou me pide dé a usted las gracias en su nombre por el ejemplar de "Los de abajo" que tuvo usted la bondad de dedicarle. Yo he recibido el ejemplar en inglés, que mucho le agradezco. Se lo he prestado a Cassou para que él se lo preste a Valéry Larbaud, a causa del prefacio. Di a Ortega el ejemplar que para mí me envió usted. La edición es primorosa. A la traducción le encuentro el inconveniente de que el texto está demasiado "explicado"; lo que gana así en claridad lo pierde en sabor y en fuerza. Creo que el lector francés, más vivo de comprensión que el norteamericano, apreciará mejor la traducción un poco apretada y recia con que se trató de reproducir el brío y la nerviosidad del original.

He tenido el gusto de conocer al Lic. Enrique Munguía. Pasó aquí un mes de vacaciones. Hemos trabado muy buena amistad. Es persona muy culta e inteligente, a quien me ha sido muy agradable conocer.

Por cierto que le señalé en su traducción un error de interpretación. Cuando uno de los "gorrudos", después de la toma de Zacatecas, cuenta que "se le jué uno de los meros copetones", dice: "Lo dejé que acabara un cargador". (Parte II, capt. 1). El Lic. Munguía tradujo, poco más o menos: "Lo dejé que rematará a un pobre cargador". Por supuesto, se trata de uno de esos errores de interpretación que se escapan por mucho cuidado que se ponga. Por mi parte he topado con una frase que no he podido entender; dice Camila: "Y aquella pinción... Y aquella pinción" (Parte II, capt. 7). Por el tenor del párrafo lo he interpretado como: "aquella melancolía, aquella pena, aquel punzante dolor",

traduciendo "pinción" por "cafard", palabra de la jerga popular. El Lic. Munguía no tradujo esa frase. Ignoro si en alguna parte habré cometido un error —o varios— análogo al del Lic. Munguía, puesto que lo propio de esos errores es no ser advertibles por el que los comete, pero sí puedo asegurarle que he puesto en la revisión de la traducción de Maurín toda la atención y todo el cuidado posibles.

En una de mis cartas precedentes le decía: "Si llego a saberlo!" Quise decir que si llego a saber antes lo que era en realidad la traducción de Maurín, le hubiera aconsejado a usted que autorizara una nueva traducción a cualquier otra persona. Desgraciadamente, cuando se inició el asunto, yo no tenía ejemplar de "Los de abajo" pues había regalado hace tiempo a Cassou el que Ud. me hizo el favor de enviarme, y al Lic. Rosenzweig Díaz el que yo había formado con los cuadernillos publicados por el "Universal Ilustrado", ni había leído más que el prefacio que Maurín puso a su traducción publicada en "Monde"; por tanto, no había podido advertir las deficiencias de esa traducción que sólo la comparación con el texto me hubiera permitido ver. Además, Maurín me ofrecía revisar completamente su trabajo. Por consiguiente, yo creía que sería cuestión de pasarme dos o tres noches corrigiendo aquellos pocos errores en que la falta de conocimientos de Maurín de los modismos mexicanos le hubiera hecho incurrir. Creía, por supuesto, que el trabajo estaría hecho a conciencia — juzgando, como siempre, a los demás por mí mismo... — Pero cuando tuve oportunidad de comparar la primera página del libro con la primera cuartilla de la traducción, me di cuenta del avispero en que me iba a meter. Desgraciadamente, ya el asunto estaba sumamente adelantado, y a punto de firmarse el contrato con el editor. Maurín, como suele decirse, "hizo mangas y capirotos" de la novela; dejó sin traducir cuanto le presentó la menor dificultad y entendió miles de cosas exactamente al revés de lo que quieren decir. Su "traducción" es verdaderamente una "traición". Podría darle a usted innumerables ejemplos, más o menos chistosos, pero sería cuento de nunca acabar. Puede usted formarse una idea, sin embargo, por este detalle: la revisión me ha tomado casi todas las veladas de dos meses, desde fines de agosto a fines

de octubre. He calculado que, por término medio, cada cuartilla de las 74 de la copia que me pasó Maurín (que eran simplemente recortes del texto publicado en "Monde" y pegados en hojas de papel), me ha tomado algo más de una hora de trabajo. Y no quiero decirle la intensidad de ese trabajo y el esfuerzo mental requerido, pues como usted no ignora es bastante más difícil corregir un trabajo de esa índole que hacerlo desde el principio con entera libertad y sin estar sometido a las trabas de límites, de fórmulas ya usadas, etc.

Después de mi trabajo, la traducción ha quedado fidelísima; sigue palabra por palabra, o punto que menos, al texto original ajustándose, por supuesto, a las reglas y al estilo propios de la lengua francesa. Cassou está ya revisando la copia en limpio sacada por Maurín, para darle al texto y al léxico francés la última mano. Cassou es una autoridad en traducciones del español al francés. Ha traducido varios libros de Ramón Gómez de la Serna, de Pérez de Ayala y de Don Miguel de Unamuno y tiene además publicado un estudio sobre la literatura española. Ha editado ya cuatro novelas, que la crítica ha alabado mucho, y una biografía novelesca de Felipe II. Es uno de los "jóvenes" más conocidos y de mayor porvenir. Me complace que haya corregido al lápiz en el texto de "Monde" ciertos giros mal interpretados por Maurín, en la misma forma exactamente que yo los había corregido.

Las dificultades encontradas en la revisión me deciden a reconsiderar sus repetidos ofrecimientos de índole pecuniaria relacionadas con esa labor; me decide también a esto la consideración de que no he de serle gravoso a usted, puesto que con el arreglo ulterior con el editor, que consta en la carta adicional al contrato, los derechos de autor de usted son más crecidos de lo que al principio se había pensado. Por consiguiente, acepto sus repetidos ofrecimientos. Si a usted no le parece mal, podemos hacer lo siguiente: la revisión me ha tomado, como dejo dicho, 80 horas poco más o menos; yo gano en mi quehacer cotidiano 15 francos por hora; por tanto el trabajo representaría 1200 francos (unos 100 pesos), que, si usted lo permite, reiteraré de los derechos que pague el editor el año entrante. Fío en que no le parecerá a usted exagerado este arreglo y, sobre todo, espero que no

considerará usted que, después de tantas protestas, "me rajo"... Las protestas correspondían a un estado de cosas distinto del que se presentó en realidad.

De antemano le doy las más cumplidas gracias por su aceptación y me excuso por lo que de "encajoso" pudiera haber en esto... (Aunque creo que no hay nada).

Sin otro particular, saludándole afectuosamente y deseándole cabal salud, me reitero como su amigo y atento S.S. que le estima y que le admira.

J.M. González de Mendoza

P.S. Acabo de recibir en carta del 24 de octubre que queda contestada con lo que antecede. Vale. □

Carta de Copilco

Un día en la vida de dos

Guillermo Sheridan

El teniente Menchaca inicia su día celebrando el cónclave de caninos de su dentadura. Su esmero cepilla de arriba a abajo y de abajo a arriba; bruñe potentemente las coronas, con decididos rotatorios y afán de limar toda aspereza; higieniza el intersticio con hilo dental y remata con cinco minutos de aeróbicos buches de bicarbonato. Entre una cosa y otra ha silbado, con finas afiladuras, su canción favorita, "El peso".

El maestro Sifuentes pasó una noche lamentable. Le dieron las dos de la mañana leyendo la tesis sobre *Los de abajo* que presenta un chico hoy a las nueve. Luego, a las cuatro, volvió el dolor de muelas. El resto de la noche soñó con que Demetrio Macías y su gavilla se salían de su ejemplar de *Los de abajo* y le pedían que los paseara por el metro, donde compraban anteojos oscuros. Se despertó tarde y tuvo que correr.

El teniente Menchaca llega a su punto en la lateral del periférico. Se baja de su veterana Harley-Davidson, un monstruoso motonón de quinientos centímetros cúbicos al que él, sentimental que es, llama cariñosamente "La Lupon". "La Lupon" es, con sus dientes, su hermanita de trabajo.

El maestro Sifuentes deja el viaducto para tomar el periférico hacia la Universidad. Su Renault 12, modelo 82, se crece ante el castigo con la menguada potencia de su vetusto cilindraje.

El teniente Menchaca lleva media hora agazapado en su punto. Paga trescientos mil pesos diarios por la exclusividad de ese tramo, pero no se queja. Hoy, sin embargo, no ha caído nadie. *Tengo ganas de un peso* tararea. El teniente Menchaca está legítimamente orgulloso del intenso adiestramiento al que ha sometido a sus ojos para que distingan los colores, aún detrás de sus polarizados Ray-Bans. Hoy no circulan amarillos ni azules. Menchaca se hipersensibiliza mentalmente hacia todo lo que se mueva y tenga esos colores que, está confiado, conoce perfectamente bien. *Te lo vengo a pedir...*

El maestro Sifuentes ingresa al flujo del periférico con una desaliñada manobra. Mira el reloj: diez para las nueve.

El Teniente Menchaca se da cuenta de que no hay nada amarillo y azul en el horizonte y decide optar por cualquier otra presa. Pasa un Cadillac negro a 140 km/h. Un día tendremos uno de esos, Lupon. Entonces mira al Renol 12. No es gran cosa, pero se ve inofensivo. *Aunque después del peso...* Menchaca rechina los dientes, y sale como un bólido a impartir justicia.

El maestro Sifuentes va organizando mentalmente las observaciones que va a hacerle sobre *Los de abajo* al examinado. Hay que precisar el sentido ético de Demetrio Macías, hay que... El estruendo lo distrae. Voltea. Encima del

motonón se encaraman cien kilogramos de autoridad competente. Sale del periférico. Ve el reloj: seis para las nueve. Se le viene una frase de *Los de abajo*: *advenedizos de banqueta causan alta con barras de latón...* ¿Qué hice? El salón listo, las actas abiertas, los pobres parientes del pasante ahí sentados. ¿Qué demonios hice?

El teniente Menchaca se acerca a la ventanilla del Renault caminando como un emperador. El maestro Sifuentes comienza a temblar. El teniente Menchaca abre la boca. El maestro Sifuentes observa, fascinado, el amplio litoral de albeantes fichas de dominó.

—Sus papeles, *mi estimado*...
—¿Qué pasó oficial? ¿Hice algo malo?
—Su carro viene arrojando humo azul.
—Pero... si lo acabo de afinar...
—Es lo malo de los renós. Son demasiado finos. Sus papeles.
—Pero yo... no creo que eche humo, es decir...

—Contraviene usted la ley, estimado. Artículo 134, 136, fracciones 7 y 8 y siguientes. Hay emergencia ambiental. Lo

voy a escoltar al corralón.

—Es que tengo un examen...
—Así me gusta: que se supere la ciudadanía.

—No, es decir, yo pongo el examen...
—Y yo le pongo otro: el examen de humo azul. Si reprueba son 365 000 pesos de multa, más escolta, más pago de piso, más certificación, más constancia, más imprevistos.

—Es un examen profesional, los parientes ya han de estar sentados...

—Qué bueno, porque el trámite se lleva cosa de dos horas.

—La *malbora*...
—¿Qué pasó estimado? Más respeto...
—Malmente andamos...

—No se ponga trágico. ¿Tiene mucha prisa?

—Tengo un examen, soy sinodal...
—Pues yo también soy sinodal...

—¿Cómo?

—Si *no dá* no se va... Pss... El maestro Sifuentes observa las teclas de piano por los que cruza el *pss*. Los *jefes* muestran sus bolsillos reventando de billetes o quieren ponerse amenazado-

res... Todo lo piensa en Azuela. Mira el reloj.

—¿Cuánto?
—La mitad de la multa. El maestro Sifuentes saca su cartera. Tiene nadamás cien mil pesos. Ofrece uno de cincuenta.

—Los dos si es tan amable, estimado. El teniente Menchaca regresa los documentos, se persigna con el dinero. *Qué sabrosos son tus pesos*, aunque sean sólo cien, y sean casi las nueve. Para la noche necesita haber juntado dos millones.

El maestro Sifuentes acelera hacia el periférico, *miserable hoja seca arrebatada por el vendaval*... ¿Y si iniciara su comentario a la tesis diciendo al chico "Sus papeles, mi estimado"? Nada que hacer. Se le fue lo de la cita con el dentista. *Lo más sagrado para un hombre es la patria*. El maestro Sifuentes ve los letreros azules y amarillos de la Universidad. Va a cobrar ocho mil pesos por el examen. Piensa que acaba de reprobar el suyo. Va a estar muy distraído. Lo único que logra es repetir, compulsivamente, una y otra vez, *mira esa piedra cómo ya no se para*... □

