

LA VUELTA DE LOS DÍAS

La casa de las transfiguraciones Entrevista con Guillermo Cabrera Infante

Danubio Torres Fierro

"A worker in words": así dijo Sberwood Anderson de Gertrude Stein. Sin la afectación testaruda (que fue el método en el que encalló por alergia a todo método) de la comadróna norteamericana vecinada en París, Guillermo Cabrera Infante es también "a worker in words". Para él, y radicalmente, la literatura es "palabras, palabras, palabras". De ese fetichismo nace una relación con la escritura y el lenguaje que está atravesada por el eros. Agitado, provocador, tridiscendente y en reverberación (síntomas de lo que los franceses, gráficamente, apelan "titillations"), ese vínculo se convierte, para los lectores inducidos a ejercer de miméticos voyeurs, en estímulo para la excitación y el regocijo. ¿Cómo no agradecer ese estremecimiento de placer sensual y de fruición intelectual que nos vuelve adictos ávidos y compulsivos? ¿Cómo no gratificarse con la adhesión activa a una gimnasia volandera tan rara de experimentar en una tradición literaria mortalmente solemne y tremendista como la nuestra? Aéreo y grave, insinuante y malicioso, muy en soberano de sus recursos, Cabrera Infante nos invita, aquí, en las páginas que siguen, tan minuciosamente seductoramente como de costumbre, a renovar ese pacto feliz. La entrevista es una instancia más de una complicidad que se inició en 1978, cuando le solicitó que respondiera a un cuestionario y no sólo aceptó sino que —puesto a contestarlo por escrito— se prodigó con espontánea y conmovedora generosidad. Ahora, y como en

aquella ocasión, resurge una confianza intacta que es, para mí, motivo de orgullo. No está de más advertir, por fin, que la entrevista —compuesta con el cuidado de una pieza literaria— es toda mérito del entrevistado.

Danubio Torres Fierro: Se acaba de publicar la traducción al inglés de *Un oficio del siglo XX*. ¿Añades, allí, páginas de *Arcadia todas las noches*?

Guillermo Cabrera Infante: No. El libro es el mismo que se publicó, contra todas las presiones (que en un país totalitario pueden empujar a las prisiones) en Cuba en 1963. Ha habido versiones y diversiones al traducirlo, como siempre con mis libros, que nunca están traducidos al inglés. *To traduce* es hablar mal y equivale en inglés a traición. O por lo menos a puñalada traperera. Una traducción es *a translation*, un traslado que es a la vez transformación o conversión. En este sentido mis libros, cuando puedo (inglés, francés, italiano), se convierten en versiones más o menos infieles. Por supuesto sólo es el idioma (que es lo que está por debajo y por encima de las palabras: lo más profundo que es lo más superficial) lo que cambia. Una traducción no es más que una infidelidad admitida: el texto es un cornudo contento. Hablando de fidelidades, la última traducción de *Tres tristes tigres*, al turco, se titula *Kapanda Üç Kaplan*. ¿Quién puede hablar de traducciones fieles? Abundando, la traducción turca está hecha de la versión inglesa. Con doble llave. O clave. Las críticas,

que es lo que menos me interesa de *Un oficio* (que a veces he llamado, zoológico todavía, *Un ofidio*), han permanecido tan inmutables como la cara de Buster Keaton ante una afrenta o la adversidad. En *The Job* (*Job* no sólo quiere decir oficio en inglés, idioma rico, sino también *Job*, ese personaje bíblico siempre inmutable ante Dios) están todas las crónicas de *Un oficio* (si quieres que no sea pretencioso puedes llamarlas *reviews*) pero por supuesto nada de *Arcadia todas las noches*, que es otro libro. *Arcadia* son las conferencias que di en 1962, cuando no sólo *Un oficio* estaba listo para la imprenta sino cuando Caín, el cronista, llevaba dos años muerto. Caín, podrías decir, soy yo. Diría, como Amelia Bence, cuando le enseñan su fotografía y le dicen: "Esta eres tú" y ella responde: "Esta era yo". Esto, por supuesto, como diría Borges, hay que oírlo.

D.T.F.: ¿Hay nostalgia, en la relectura de ese libro, por una época ya ida?

G.C.I.: En absoluto. Un libro es un objeto presente, en tres dimensiones, que pesa y al que hay que abrirlo para entender (o no entender) lo que tiene dentro. Ya sé que hay libros hechos de nostalgia pura (*La recherche*, por ejemplo) y que Hamlet es un nostálgico que no actúa, mientras Don Quijote es un nostálgico que actúa —desastrosamente los dos: la inacción es una forma de acción y al revés. La nostalgia como recurso literario es más vieja que la literatura. Se puede decir que toda la poesía lírica está hecha de nostalgia. Hay un momento en la poesía épica, en *La Odisea*, por cierto, cuando Ulises es huésped de Alcinoos y el menestral canta y cuenta la historia de Ulises y Ulises al oírlo deja correr las lágrimas por sus duras mejillas. Ulises aquí podría haber sido Amelia Bence y declarar: "Ese era yo". Ulises llora no sólo por su Itaca futura sino por la Itaca en el pasado. En *Tres tristes tigres* y sobre todo en *La Habana para un infante difunto* (libro que titulé en inglés *Infante's Inferno* para que no hubiera dudas de mis intenciones) la nostalgia no es más que una suerte de aura áurea que envuelve a la memoria. Hay

un momento en *La Habana* en que el narrador dice: "Quiero ser fiel a mi memoria aunque mi memoria me sea infiel", que es la esencia de los mecanismos usados para componer el libro. En una otra frase, en una frase más brutal, declaré a la nostalgia la puta del recuerdo. Siempre hay que pagarle por sus favores. Por otra parte, al traducir mis libros más que releerlos los rescribo.

D.T.F.: Has desarrollado, en estos últimos años, una labor periodística intensa, como un testigo acosado que compulsivamente quiere dar testimonio de lo que piensa y observa.

G.C.I.: Soy un periodista profesional y un autor amateur. Puedo escribir un artículo sobre cualquier tema dado, en el tiempo pedido, con el largo requerido. Esa es la profesión. La afición es escribir libros para que duren más que un periódico, poco más que una revista. A veces esos libros están hechos de periodismo puro, como *Un oficio del siglo XX*. Pero al recoger mis crónicas semanales, escritas por un alter ego llamado Caín, que usaba a su vez el subterfugio de llamarse a sí mismo el Cronista y escribir en tercera persona sus críticas, crónicas, lo que sea, convertí el libro en una obra de ficción, con el crítico transformado en personaje y sus escritos pasaron a ser su *corpus*, algunas veces *delicti*. Lo crítico al final del libro, cuerpo que no cae como caen los cadáveres sino que se hace, para mí, una delicia al jugar con la ficción y los hechos, *facta est verba*, y a veces al hacerme el muerto para ver el entierro que yo mismo me hago. Sé que suena complicado pero el libro, en inglés y en español, es más bien simple.

Por otra parte (esto había comenzado con las crónicas de cine *circa* 1955) siendo a darle a los artículos una solidez y una construcción tan elaborada que a menudo un artículo de simples cinco páginas me toma una semana, dos hacerlo. Trato, si quieres, de dar al artículo periodístico la categoría de ficción. Borges logró algo parecido con el ensayo, pero mis pretensiones son más inmediatas. Quiero que mis artículos se lean como se lee mi ficción, porque lo que media entre mi lector y mis artículos es lo mismo: palabras, palabras, palabras. Hay, si te fijas, las mismas referencias ladeadas, el mismo juego oculto o descarado, la misma relación entre la escritura y la lectura, concebidas ambas como una diversión.

D.T.F.: Es absoluta verdad. Tus "referencias ladeadas" y tu "juego oculto o descarado" son malabarismos que llevan, siempre, a la diversión.

G.C.I.: Esto es evidente en español pero es aún más evidente en inglés. Cuando escribo una crónica a la publicación en Londres de *l'acoso* (*The Chase*, ya el título es *traducido*, traté de explicar al lector inglés cómo Alejo Carpentier escribía sobre la dictadura de Machado pero escamoteaba el tiempo, ya que era evidente que el autor, ahora funcionario de Castro, trataba de hacer ver que el dictador de su libro no era Machado sino Batista y la culminación de mi explicación fue: *Machado about nothing*. Eso es lo que más le gustó al director del suplemento de *The Independent*. Eso era precisamente lo que hacía el juego intraducible, solamente del inglés para el inglés. Pero era una referencia que no es usual en un artículo. Ni siquiera en la tierra de Shakespeare, sobre todo no en la tierra de Shakespeare. Preguntado el proverbial escolar inglés quién era Shakespeare, respondió: "A Zulu warrior".

D.T.F.: Aprovecho para formularle una pregunta más abarcadora: ¿el novelista —el novelista clásico, muy siglo XIX— se ha trasmutado en periodista —un periodista urgido que hace inventario de la realidad?

G.C.I.: No creo que un novelista tenga que hacer inventario de su sociedad. Lo que debe hacer es inventarla. Te aseguro que no hay un momento de *Tres tristes tigres* que no esté inventado. Los hechos pueden haber ocurrido o no, pero las palabras con que los relato son todas de mi invención. Pero, puede argüir, las palabras estaban ya en el idioma, en el diccionario y en la conversación. Para contradecirte que estaban antes en el lenguaje. Todo lo que he hecho, mediante el juego, es devolver la pelota.

D.T.F.: Hace tiempo me hablaste de la escritura de unas posibles memorias eróticas y de una novela en preparación.

G.C.I.: Ese libro se llama *Cuerpos divinos*. He trabajado su composición durante años y lleva otros tantos años engavetado pero no abandonado y mucho menos olvidado. He hecho otras cosas entretanto: *La Habana*, *Holy Smoke*, el guión, bien largo, de *The Lost City* (la ciudad perdida es por supuesto La Habana, aunque el título lo tomé de una serie de episodios del año treinta y seis), hecho para Paramount Pictures pero,

sobre todo, para Andy García. También he escrito una memoria, mala y buena, del regreso a La Habana, titulada *Itaca vuelta a visitar*, ahora retitulada y rescrita. Y preparo una colección de mis ensayos y artículos políticos que se llamará *Mea Cuba*. Es bastante. Sucede que escribo mucho y publico poco porque un libro es un compromiso mayor. No soy de esos escritores que se dicen discípulos de Flaubert y publican más que Balzac. No es que crea en *le mot juste*, todo lo contrario: creo en el chorro de voces. Pero prefiero no publicar hasta que se den las condiciones imprescindibles. Detuve, por ejemplo, la traducción de *Holy Smoke* al francés y al español porque no me parecían no ya idóneas sino siquiera adecuadas. Ahora hay otro intento de una traducción española de lo que he titulado, con el mismo espíritu de juego que en inglés, *Puro humo*.

D.T.F.: ¿Escribes mucho para el cine? ¿Te gusta?

G.C.I.: Está también el aspecto comercial. Escribo guiones de cine, a veces excesivamente bien pagados, no porque me parezca un ejercicio literario interesante, cuando es, en el mejor de los casos, una colección de mensajes al productor, al director y a los actores. No me tienta mucho hacer de telegrafista. Aunque, como dijo Hitchcock en *La sombra de una duda*, la telegrafía no es sólo una forma de mandar mensajes, como la telepatía. Muchos de los cientos de artículos que he escrito en los últimos veinte años han sido hechos para tener contento al lechero. Vivo de ellos la vida de todos los días. Los pagan bien y me divierten haciéndolos. A veces los publican y no los pagan. (Como mi poema en prosa al arte de David Lynch, que fue pirateado en Buenos Aires: aunque tengo su estatura, no me gusta tener que hacer de Peter Pan para enfrentarme al pirata Garfio Sociedad Anónima.) He escrito y publicado, en *Cambio 16* de Madrid, en *Vuelta*, una larga lección de honestidad literaria titulada "¿Derecho de propiedad o patente de corso?". No estaba la tinta de imprenta seca cuando me habían robado otro artículo publicado en la misma revista. Como era sobre La Habana considerada como una puta pintada, esta vez el robo quedó entre cubanos. He colaborado en periódicos sudamericanos cuyos nombres ignoro pero no su delito. Sé que te vas a reír pero a mí me pone el labio leporino

decir el nombre de una revista colombiana, que en Gloria Mendoza esté, que me rindió un homenaje insólito. Publicaron, en dos números consecutivos, ¡Arcadia completa! *Et in Arcadia ego*.

D.T.F.: Volvamos a *The Lost City*. ¿De qué trata? ¿Tiene algo que ver con tu anterior *Vanishing Point* (*Carrera contra el destino*)?

G.C.I.: Para nada. *Vanishing Point* ocurría en las vertiginosas carreteras americanas en que al héroe, como diría Lezama, "una oscura pradera lo convida". Esa oscura pradera es la muerte. *The Lost City* no es una película, es una cultura. En ella aparece no sólo la cultura urbana (La Habana: la ciudad perdida del título) sino la cultura campesina, sobre todo del tabaco. En el centro de la trama y por un momento que dura más de un momento está Tropicana, tal vez el cabaret más bello del mundo, una suerte de Moulin Rouge sin Lautrec ni Maupassant en *mot passant*. Pero sobre todo está la música cubana, que es el único arte cubano realmente universal. Está, también, la cultura afrocubana en la forma de santería, esa religión inventada en Cuba que ha invadido ya todo el mar Caribe y los Estados Unidos: no hay más que ver *Something Wild* para saberlo. Es, principio y fin, la historia de una familia cubana: un viejo profesor universitario, su mujer abnegada, sus nueras (una bella ahora, Aurora, a la que la política hace fea luego y la otra siempre fea por dentro) y los hijos: uno terrorista del Movimiento 26 de Julio, que llega a comandante de la guerrilla del Escambray, otro terrorista del Directorio Estudiantil aunque nunca fue estudiante, que participa en el asalto a Palacio para matar a Batista pero muere el mismo luego. En el desenlace el comandante se suicida después de su triunfo por razones que creo válidas: siempre fue un hijo de puta a pesar de su madre. El tercer miembro de la familia es Andy García, cuyo papel está hecho a la medida, no por un escritor sino por un sastre. Es el dueño de Tropicana, un triunfador que fracasa cuando fracasan sus ilusiones, que son, en este orden, su bella cuñada, Tropicana y Cuba. Para él queda, aun en el exilio más duro de Nueva York, el cordón umbilical que siempre lo nutrió, la música. Hay, además, un final feliz por la música, pero también porque a mí me gustan los finales felices. Sólo las

películas felices, al revés de la vida, terminan felices como Félix, como el fénix.

D.T.F.: El muro de Berlín se derrumbó, la URSS se derrumbó, los PC del mundo se derrumban. ¿Se derrumba Fidel Castro?

G.C.I.: Hablando de finales felices, recuerdo el final feliz y trágico de una película, *White Heat*, del gran James Cagney. Acosado por el enemigo y la locura, se sube a una torre de gasógeno, armado hasta los dientes. Abajo, un policía encubierto que ha sido su amigo, ahora descubierto, le dispara y lo hiere.

Pero Cagney no cae. "¿Qué es lo que lo sostiene?" pregunta retóricamente el policía. Arriba Cagney dispara contra el globo de gas y antes de desaparecer en una conflagración grita al cielo, a su madre muerta: "Mírame, mamá, ¡encima del mundo!" Cagney sufre una fijación edípica. Otros mantienen una fijación épica. Pero es el mismo personaje: el gangster como héroe. Fascista o comunista, un matón es un matón. Los matones, como los otros hombres, son mortales. El final de Cagney es una perfecta metáfora, aunque sea una respuesta imperfecta. □

Confesiones de un escritor *heavy* Entrevista con Michel Butor

Fabienne Bradu

Michel Butor tiene una fama estridente en la historia mundial de la literatura: es, junto con los otros creadores del nouveau roman, la encarnación de la última vanguardia significativa en la novelística moderna. Sin embargo, de su apariencia y conversación se desprenden cualidades opuestas a la habitual estampa vanguardista: una cordial, serena y desprendida paciencia que lo mismo se refleja en su atuendo (overol, tenis y cachucha de beisbolista para sus paseos mexicanos) que en su larga, mas no callada, resistencia frente a las concesiones literarias de cualquier índole. Tanto la obra como la persona convocan la imagen de un árbol por cuyo tronco, ancho y erguido, sigue corriendo la savia segura que vigorizó sus primeros brotes.

Fabienne Bradu: Me gustaría empezar por definir los términos: ¿qué es para usted la literatura difícil y la literatura *light*?

Mi. hel Butor: La literatura *light* es una literatura que se consume fácilmente. Estamos en una época de supermercados, que tiene como ideal la rotación más rápida posible de las mercancías. Si los

productos no se compran pronto, son destruidos. Algunas personas pretenden aplicar este sistema de distribución a la empresa editorial. Grandes editores intentan vender libros de la misma manera en que se venden latas de sardinas o productos de limpieza. Por lo tanto, estos editores buscan los libros que se venden rápidamente, es decir, aquellos de los que se puede hablar rápidamente y que no presentan ninguna dificultad de comprensión. Estos libros también deben olvidarse rápido para que la gente compre otros. Si se publican libros verdaderamente ricos, que es necesario estudiar, no se puede esperar que la gente compre muchos de esta clase. En cambio, se puede perfectamente leer una novela sentimental al día.

F.B.: Este sería el punto de vista de los editores, pero ¿cuál sería el de los escritores?

M.B.: Desde ese punto de vista, es más fácil definir la literatura *light* que la literatura difícil. Un escritor *light* escribe para la venta y sigue, conscientemente o no, ciertas reglas; no pondrá nada en sus libros que pueda demorar la venta. Evitará emplear palabras raras o eruditas;

evitará las construcciones gramaticales un poco complejas, etc. En cuanto a los temas, escogerá los que se venden lo más rápidamente posible. Lo que mejor se vende son los géneros literarios populares que, por lo demás, evolucionan lentamente, como la novela policiaca, la ciencia ficción y, sobre todo, las novelas sentimentales. Entre estas últimas, hay una gran variedad pero el género más importante son las novelas de hospitales.

F.B.: ¿Sería el caso, en una versión moderna, de los libros de Hervé Guibert?

M.B.: No exactamente, porque se trata de relatos autobiográficos, pero su éxito se debe en parte al mismo fenómeno que, en los Estados Unidos, se llama el *Love Hospital Story*. El tema básico de la novela sentimental es la historia de un hombre rico y poderoso que se enamora de una joven pura y pobre, con todas las variaciones que se derivan de él. Por supuesto, hay abastecedores de este tipo de literatura. Algunos editores hasta tienen talleres donde se producen esos libros para colecciones especiales. A veces, se publican con seudónimos, siempre con resonancias norteamericanas, pretendiendo que son traducciones del inglés americano, cuando en realidad están escritos directamente en español, en italiano o en francés. No deben rebasar cierto número de páginas y no pueden emplear palabras violentas.

F.B.: Parece afirmar que la literatura *light* está perfectamente premeditada y que no puede haber una literatura *light* que corresponda al gusto del autor.

M.B.: Por supuesto. A ciertos escritores les gusta ganar dinero. No veo cómo se podría defender la literatura *light* que sólo responde a intereses económicos sumamente poderosos. La mayoría de los editores, en el mundo entero, tienen graves problemas financieros y, por lo tanto, intentan vender rápido y mucho. Hay escritores que se prestan a las exigencias de estos editores, son empleados de la literatura y se regodean de serio. Es más fácil ganarse la vida alimentando colecciones que lanzarse a una aventura literaria. Uno se convierte en un pequeño funcionario con un salario mensual. En algunos casos se dan fenómenos de *best-sellers*, como si el autor se ganara la lotería.

F.B.: ¿Existen casos de escritores de literatura difícil que sean al mismo tiempo fenómenos de venta?

M.B.: Hay escritores que ofrecen verdaderas dificultades, que piden cierta

atención de parte del lector y que, gracias a factores de suerte, realizaron ventas muy importantes. Pero no es la misma cosa que el fenómeno *best-seller*, cuya curva de venta es muy característica. A primera vista, no se entiende lo que puede distinguir a un libro de cincuenta o cien más. Y de pronto, gracias por ejemplo a noticias de la prensa, su venta se dispara. Tomemos un *Love hospital story* que se desarrolla en Albania; justamente ese mes, la prensa se llena de noticias sobre Albania. Sus ventas aumentarán con una rapidez extraordinaria, alcanzarán una cima para luego declinar. Al cabo de algunos meses o algunos años, el libro estará totalmente olvidado. Mientras que el libro interesante tiene una curva distinta: a menudo, comienza despacio, luego sube y se mantiene. Muchos grandes libros se beneficiaron con una venta rápida y se mantuvieron. Por ejemplo, entre las novelas del siglo XIX, *Los Miserables* de Hugo y *Madame Bovary* de Flaubert fueron verdaderos éxitos de librería.

F.B.: Los escritores del "nouveau roman", que son una encarnación de la literatura difícil, sin embargo vendieron muchos libros. Pienso en usted, en Robbe-Grillet, en Nathalie Sarraute, en Claude Simon.

M.B.: Sí, pero nuestros libros se vendieron muy paulatinamente. Algunos, mejor que otros. En mi caso, el que mejor se vendió fue *La modificación*, porque recibí un premio literario que, por lo general, desencadena un fenómeno de *best-seller*. Tuvo una venta importante desde el primer año de su salida y, afortunadamente para mí, no ha bajado. Pero es el único de mis libros que se vendió inmediatamente.

F.B.: Pero seguramente fue más leído de lo que se esperaba porque se benefició de dos tipos de público: el habitual y el estudiantil porque sus libros pronto se incluyeron en los programas de las universidades y de los liceos.

M.B.: Efectivamente, el "nouveau roman" pronto fue estudiado, primero en las universidades y luego, en la enseñanza secundaria. Gracias a eso, *La modificación* sigue teniendo buenas ventas pero, aunque son regulares, no podría vivir de ellas.

F.B.: ¿Qué es lo que los profesores buscan en *La modificación*? ¿Por qué se ha vuelto un "clásico" de la enseñanza?

M.B.: En el nivel universitario, porque

plantea muchos problemas que han dado origen a una literatura crítica más o menos interesante pero bastante considerable. En cuanto a la enseñanza secundaria, porque la novela es un despliegue de la gramática francesa. A un profesor le resulta muy cómodo porque le permite repasar la mayoría de las dificultades de la gramática francesa.

F.B.: Aparte de los fenómenos económicos que acaba de describir, ¿existirían otras razones en el origen de la literatura *light*? Le propondría tres, la primera sería ésta: ¿corresponde a una evolución "natural" de la historia de la novela?

M.B.: Para nada: siempre hubo una literatura más o menos fácil. Sin embargo, la difusión de la literatura fácil implica cierto grado de alfabetización y sólo a partir de cierta época pudo existir una literatura fácil en el sentido en que hoy lo entendemos. En Francia, en el siglo XVIII, se publicaron un sinnúmero de pequeñas novelas que ahora se llaman "novelas de recamareras" y que ya nadie lee, salvo los especialistas de la sociología de la literatura. Al cabo de cierto tiempo, sólo una élite lee la literatura fácil, pero a los lectores actuales de la literatura *light* nunca se les ocurriría leer la literatura fácil del siglo XVIII. Y lo mismo sucedió en los siglos XIX y XX.

F.B.: ¿Existe una diferencia de calidad entre la literatura fácil del siglo XVIII y la del siglo XX?

M.B.: Ninguna. Se trata del mismo fenómeno de paraliteratura que, por otro lado, es muy interesante estudiar. Pero no creo que haya habido cambios: la gente no es más tonta que antes. Tal vez sólo fueron más felices. La inteligencia se desarrolló de otra manera, lo mismo que la cultura. La cultura de un joven de hoy es muy distinta de la que yo tenía a su edad. Yo sabía muchas cosas que él ya no sabe, pero él sabe muchas cosas que yo, en ese entonces, ignoraba.

F.B.: Segunda razón: en la medida en que se lee cada vez menos poesía, ¿desaparecieron las exigencias que la poesía había impuesto a la prosa?

M.B.: Depende de los países. En los de lengua española, todavía se lee mucha poesía. En Francia, muy poca. La poesía popular en Francia pertenece hoy a los cantantes, que son casi todos nulos, pero que desempeñan un papel importante. Hasta a la gente culta le gustan Brassens y Brel, o incluso Michel Sardou. Son los trovadores de la sociedad

industrial. La gente escucha y aprecia esta poesía, que es muy *light*. Las relaciones entre poesía y prosa ya no son las mismas que en el siglo XIX.

F.B.: Tercera razón: ¿la pérdida del pensamiento teórico que todos lamentan tendría una relación con el desarrollo de la literatura *light*?

M.B.: En primer lugar, tenemos la impresión de que la gente lee menos que antes, lo cual es, a un mismo tiempo, verdadero y falso si se compara la población de hoy con la de hace cien años: un mayor número de gente lee actualmente. Sin embargo, un individuo tiene hoy menos tiempo que dedicar a la lectura que hace cien años: porque la vida es más complicada, las ciudades más grandes, tenemos más medios de información y más tipos de espectáculo. En el París del siglo XIX, existían el teatro y, sobre todo, la ópera. Hoy, la ópera forma parte de la arqueología: se montan reconstrucciones arqueológicas destinadas a unos cuantos, porque el boleto es muy caro. Pasamos mucho tiempo, sobre todo los niños, escuchando radio y viendo televisión: esto nos impide leer las noticias en un periódico o, simplemente, leer. Siempre me sorprende mucho, cuando estudio a autores del siglo XIX, ver la cantidad de lecturas que hacían. Pienso en Hugo y en Michelet. Hoy, aunque tengamos más facilidades que entonces, con ediciones y bibliotecas un poco mejores, nunca leeríamos lo que ellos leyeron. En segundo lugar, desde hace unos años, tenemos el sentimiento de estar en una depresión cultural. Después de la guerra, en los Estados Unidos, las tendencias pictóricas se sucedían a una velocidad extraordinaria: el expresionismo abstracto, el pop-art, el op-art, etc. Cada vez que regresaba a los Estados Unidos, hasta 1975, algo nuevo me esperaba. Lo mismo sucedía en la literatura. En casi todos los países, desde hace diez o quince años, estamos en una especie de depresión. No vemos surgir nuevos movimientos; aparecen muchos escritores nuevos, los más viejos siguen emprendiendo sus búsquedas, pero no hay debates como antes. Pienso que este vacío se origina primero en el desarrollo de los medios masivos, que dificultan el paso de la información en este campo. Por ejemplo, los programas literarios televisivos producen fenómenos de *best-sellers* ultrarrápidos. En Francia, tuvimos uno de mucho éxito,

que se llamaba *Apostrophes* y que, por fortuna, desapareció. Lo hacía un hombre bastante inteligente, Bernard Pivot, pero pronto degeneró. Cada semana se presentaban unos diez libros que, la semana siguiente, se ofrecían por montones en las librerías. Al cabo de una semana, los que no se habían vendido regresaban a las bodegas. Durante un tiempo muy breve, la venta subía significativamente, lo cual era muy interesante para los editores y los libreros, pero catastrófico para los autores. Impedía la venta de otros libros y no siempre se escogía a los mejores. Esto muestra cómo aumentó considerablemente el retraso para detectar las nuevas obras. Tenemos esta impresión de vacío porque tenemos muchas dificultades para *ver* lo nuevo. En el caso de la música, esto es más evidente aún: para muchos, la música de principios de siglo: Debussy, Stravinsky, Schoenberg, incluso sus obras de antes de la guerra de 1914 son consideradas de un modernismo extremo, de una gran dificultad, cuando ya tienen casi cien años. Por lo demás, estamos en un mundo que cambia a una gran velocidad y estos cambios dejan a la gente y a los intelectuales en un gran desamparo. Ciertamente vivimos una crisis del pensamiento porque vivimos sacudidas muy difíciles de asimilar. Más que nunca necesitaríamos a filósofos, a pensadores que reflexionaran sobre la historia y sobre lo que podríamos hacer en esta mermada que es nuestro mundo. Antes teníamos ideologías: una de las más importantes acaba de desmoronarse. Esto deja un gran vacío. Hay que repensarlo todo y no es fácil.

F.B.: ¿Acaso los *bappy few* de Stendhal son cada vez más *few* pero también cada vez más *bappy* de serlo?

M.B.: Para Stendhal, los *bappy few* eran una categoría socioeconómica y también las pocas personas capaces de entenderlo. El número de estas personas aumentó mucho desde la publicación de sus libros. Hay más gente que tiene la felicidad de leer a Stendhal. Asimismo, Baudelaire escribió para muy pocos contemporáneos suyos. La primera edición de *Las flores del mal* tardó casi cincuenta años en agotarse. En cuanto a mí, deseo tener lectores apasionados y, por lo tanto, no puedo tener muchos inmediatamente.

F.B.: ¿El impacto del "nouveau roman" fue más importante para la historia de la novela o para el pensamiento crítico?

M.B.: Creo que sobre todo lo fue para el pensamiento crítico, porque obligó a leer de otra manera. El "nouveau roman" es, en alguna medida, el crepúsculo de la novela. Durante algún tiempo se seguirán escribiendo novelas, pero poco a poco se llegará a otro género que ya no será la novela. El "nouveau roman" obligó a una reflexión no sólo sobre la novela, sino sobre la literatura en general. La crítica hizo muchos progresos a partir del "nouveau roman". Uno se sorprende hoy de la incomprensión que caracterizaba a los artículos críticos de entonces. Incluso los artículos escritos en esa época por los mismos autores del "nouveau roman" nos parecen hoy muy inadecuados.

F.B.: Tengo la impresión de que, desde hace cierto tiempo ya, los escritores del "nouveau roman" evolucionaron a otras formas de escritura, como si el "nouveau roman" sólo hubiese sido un trampolín necesario para pasar a otra cosa.

M.B.: Hay quienes siguen haciendo lo mismo, como Claude Simon. No es extraño que, entre todos nosotros, la Academia sueca lo haya escogido a él para el Premio Nobel: con él, estaban tranquilos. Sigue escribiendo muy bien pero se quedó en una forma novelesca que le es muy propia pero en la que la única evolución reside en la importancia cada vez mayor del sustrato autobiográfico. Robbe-Grillet escribió mucho para el cine y luego pasó a la autobiografía, cosa muy sorprendente en él porque había jurado que nunca practicaría este género. Nathalie Sarraute, en ese mismo deslize hacia la autobiografía, sigue siendo mucho más fina, más inteligente. También escribió obras para la radio y el teatro. En cuanto a mí, desde 1960, nunca volví a poner el título de "novela" sobre la portada de mis libros. Escribí muchos ensayos, lo cual es normal porque era profesor, cada vez más poesía y textos que combinan elementos de ensayo, de poesía e incluso de ficción. Pero no sé si cabría hablar de hibridación de géneros, porque éstos están estrechamente ligados a un estado de la sociedad. Vivimos con un catálogo de géneros heredados del siglo XIX. Inventiones como la radio o la televisión aportaron escrituras específicas. Tenemos géneros nuevos de los cuales estamos vagamente conscientes. También hay géneros que se están buscando, sobre todo a causa de la evolución de los medios

de comunicación y de los espectáculos. Pero el estallido actual de los géneros no es solamente un asunto de hibridación; los antiguos géneros se están moviendo.

F.B.: ¿El exceso de inteligencia puede conducir a un escritor a la esterilidad o al silencio?

M.B.: Nunca se es demasiado inteligente; desgraciadamente, todos cargamos con nuestra dosis de ingenuidad. En realidad, lo que paraliza a un escritor no es su propia mirada sobre su creación, sino el miedo a la mirada de los demás. Es una lástima, porque la práctica de la escritura debería alentar al escritor. Ahora, comprendo muy bien que se deje de escribir, como en el caso de Rimbaud.

Si yo dejara de escribir un día creo que sería un gran alivio para los profesores.

F.B.: ¿La literatura difícil sería ante todo una defensa del estilo?

M.B.: Entonces, habría que entender el estilo en su sentido más amplio, como un estilo de vida. Pero más que una defensa, es una búsqueda de un estilo de vida. Cambiar la vida, como decía Rimbaud, se convierte, en el caso de Leiris, en cambiar la propia vida. Pero, en muchos casos, sucede a la inversa. Sin embargo la literatura es para mí el único medio del que dispongo para contribuir a cambiar la vida. Su efecto es muy lento, pero espero que algo quede. □

Sobre quien se halla suspenso en la mirada de otro pende, pues, una grave amenaza: está a tiro. En el caso del vaquero basta una fracción de segundo para que la situación se invierta. En el brevísimo instante en que el vigilante deja de tener el ojo sobre el vigilado, éste pone el ojo sobre él. Y donde pone el ojo pone la bala, como si no gastara tiempo en apuntar —porque el ojo ya está apuntando cuando mira.

No quiero decir con esto que la instantaneidad de la mirada se exprese sólo en los términos del disparo (veremos otros casos), pero no cabe duda de que cuaja mejor cuando en su metáfora intervienen armas que lanzan proyectiles (¿no se lanzan también las miradas?). Quien mira, apunta; y el tiempo infinitesimal que media entre la mirada y el disparo indica que estos dos momentos no se pueden distinguir con claridad. De esa misma mitología se nutren, sin duda, los seres imaginarios que disparan rayos por los ojos. Es una forma un poco más burda de proponer lo mismo que Pellicer y el vaquero y, finalmente, de volver a traer a cuento a la Gorgona griega y al celta Balor. El dios Balor sólo tenía un ojo, pero capaz de fulminar al desdichado que se le pusiera delante. Se decía que el párpado de ese ojo era tan pesado que hacían falta cuatro hombres para alzarlo. Según J. A. MacCulloch, Balor podría ser una personificación del mal de ojo, en el que tanto creían los celtas. En esto parece estar de acuerdo con T. Siebers, que en *El espejo de Medusa* sugiere que la mirada petrificante no es tanto una imagen del terror que paraliza como una alusión al mal de ojo. Así, se trata menos de subrayar la inmovilidad de la víctima que la instantaneidad del maleficio. Cuando decimos, por ejemplo, que una noticia "petrifica" a alguien, que "lo deja parado", aludimos a su contundencia, a su instantaneidad, y a veces lo enfatizamos diciendo que "lo paró en seco". Porque, ¿podríamos sostener que el mal de ojo "tarda", que necesita tiempo? Supongo que Frazer, desde la vieja covacha de su "magia simpática", habría dicho que no. En la Edad Media —y en algunos cuentos tradicionales, como el de "Los dos hermanos", que recogieron los Grimm— la petrificación solía aparecer como avatar de la lepra, lo que nos deja entrever el nudo que aprietan entre sí inmediatez y contagio. Quien ha sido visto por el ojo terrible

Auscultación del ojo Donde pone el ojo. . .

Francisco Segovia

Las películas de vaqueros se alimentan de una obsesión común: la increíble velocidad con que desenfundan y disparan sus héroes, sin apenas inmutarse, sin que se les mueva un pelo. Pero esta imagen de imposible rapidez es mucho más vieja que los vaqueros. La encontramos, por ejemplo, en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, publicado en 1613, donde D. José Pellicer de Salas y Tovar describe cómo Felipe IV dio muerte a un toro:

El rey pidió arcabuz [...] Y sin perder la mesura real ni alterar la majestad del semblante con los ademanes, le tomó con garbo, componiendo la capa con brío; y, requiriendo el sombrero con despejo, hizo la puntería con tanta destreza y el golpe con acierto tanto, que si la atención más viva estuviera acechando sus movimientos, no supiera discernir el amago de la ejecución, y de la ejecución el efecto; pues encarar a la frente el cañón, disparar la bala y morir el toro, habiendo menester forzosamente tres tiempos, dejó de sobra los dos, gastando sólo un instante en tan heroico golpe. La sangre [...] se

vio primero enrojecer la plaza que oyese el viento el estallido de la pólvora.

Como si no bastara con decir que apuntar, disparar y matar ocurren en un solo y mismo instante, Pellicer añade un dato dramático para subrayar la "instantaneidad" del hecho: el ojo vio la sangre del toro antes de que el oído pudiese escuchar la detonación.

Tampoco a los vaqueros más veloces les toma más de un tiempo acabar con sus enemigos en los duelos. Les basta un pestaño de su rival para no dejarle distinguir "el amago de la ejecución, y de la ejecución el efecto". Aprovechan ese preciso instante en que el ojo del desdichado parpadea, dejando que sobre él caiga una instantánea oscuridad, y disparan sobre un fardo momentánea-mente ciego.

Sólo el aguzamiento ininterrumpido de la vista garantiza la seguridad de los vaqueros, porque quien mira primero dispara primero. En términos generales, estar sujeto a la preeminencia de la mirada de otro equivale a estar bajo vigilancia.

e instantáneo de la maldición ha recibido el contagio y puede darse por muerto: está apesado, condenado, repudiado por la comunidad de los vivos. En suma, está *tocado* (más adelante nos detendremos en este tema y mostraremos de qué manera la inmediatez del contacto lleva al ojo a privilegiar al tacto sobre los demás sentidos).

Al desenfundar, el vaquero abre el párpado de ese ojo único y literal que es la muerte: un ojo que deja en un tiempo lo que debiera haber tomado tres, un ojo sin mediación, sin alternativa, fatal. Aunque al vaquero no le conviene realmente la noción de "mal de ojo", su figura puede mirarse al lado de la de la Gorgona en la medida en que también ella metaforiza la instantaneidad de la mirada y, por ella, su superioridad sobre los demás sentidos. Ni el oído, ni el tacto, ni el gusto, ni el olfato apuntan y amenazan como el ojo. A decir verdad, más bien nos parece que su percepción se abre al mundo que los rodea y se man-

tiene alerta para ponernos sobre aviso de cualquier peligro; son sentidos nerviosos, hechos para preparar la huida más que para atacar. Pero hay algo más: los otros sentidos no tienen un párpado que se abra y se cierre. En cierto modo están *siempre* allí, expósitos, arrojados a un mundo que amenaza con sorprenderlos. Quizá por eso no nos parece que podamos disponer de ellos a nuestro completo antojo y tal vez por eso mismo dice la filosofía que la vista es el sentido más intelijenciado.

Es seguramente la alternancia del ojo abierto y el ojo cerrado, su discontinuidad, lo que nos hace apreciar su rapidez (y no la de los otros sentidos, que no vemos actuar *en un momento* sino siempre, sin un comienzo y un final). Cuando se dice que un ojo *se pone* (donde se pondrá la bala un instante después, por ejemplo), se quiere dar a entender que el ojo inicia una actividad, no que simplemente la aguja, como hace el oído cuando se pone a algo. Pero al iniciar su actividad, el ojo ya la ha cumplido. □

caballero, ¿que viene sintiendo muy fuerte de tiempo atrás el raro presentimiento?, ¿o es una pena que en su casa, en el trabajo, el estudiante en la escuela, los amigos no lo entienden?, ¿sabía usted, de todos mis respetos, que somos almas encarnadas que ya conocieron el mundos espiritual al que tarde o temprano hemos de volver?, ¿siente aquí dentro una cosa que no sabe por qué pero la trae metida? Ah, pues yo le puedo asegurar que hay cosas que no sabemos y no ignorantes, sino que no las recordamos pero ya las vivimos, pase por favor. Celestes, no hay vuelta de hoja, encarnados en barro. Y a ver, a usted un ser querido, la anciana madre, el malogrado amigo, el llorado nene de unos cuantos días que en paz descansa le llevaron un secreto, porque vea en el otro mundo ellos también quieren decirnos cosas y nos recuerdan con afecto y ruegan por usted y por mí, señora. Pero bien dicen que a los muertos dejarlos reposar. El Espíritu que venimos presentando, señoras y señores, espíritu del bien, espíritu blanco, viene aquí para abrimos las puertas del cielo, aparecerá ante vosotros sin deformidades ni tortuosidades, pero no os llaméis a engaño, sólo tendrá la apariencia de una cabeza que habla, no os horricicéis, puesto que no es carne sino espíritu el que habla. El Espíritu del Miércoles llega a esta ciudad a departir, damas y caballeros, amablemente con la población de almas gemelas que algún día se reconocerán pasando por jardines floridos, y ha venido aquí para hablarlos del cielo, del lucero, del trono, la vida eterna y nuestros adelantados. Ahora sí, que ya estamos los que para morir nacimos y gentilmente si pudieran cerrar la puerta, nos disponemos a que ponga esta caja sobre la mesa. Damas y caballeros, que apaguen la luz y conjuro yo te llamo, ángel bueno y poderoso, en el nombre del temor y la plegaria, de todos los ángeles y por el nombre de tu estrella, Mercurio, yo te llamo, Rafael, a que nos envíes el espíritu de este día, gran ángel que presides sobre el Cuarto Día en que se vieron lumbreras en el cielo, señales de estaciones, días y años, y Dios hizo el mayor luminar para el día y el menor para la noche, sepárese la luz de las tinieblas y, damas y caballeros, queda con ustedes: el Espíritu del Miércoles.

—Yo soy el Espíritu del Miércoles. Atravieso el éter, las alturas empíreas del

El Espíritu del Miércoles

Jaime Moreno Villarreal

—Yo te conjuro, ángel santo y poderoso, en el nombre del temor y la plegaria. Pasando, caballero, dama, niños sólo en compañía de un mayor, pasen a esta cámara del buen sendero, a esta Casa del Segundo Cielo, pasando, porque ya que su destino los trae hasta estas puertas alejándolos del falso deslumbramiento de los ciegos adivinos, hay lugar. Siéntese señora, caballero, y prepárese, dispóngase usted a la revelación del más allá, de lo que es la vida eterna. No digo que vaya yo a salvarlo, que no soy cirujano, ni voy a leerle la mano, la buena fortuna, pero yo le aseguro que lo que usted verá es para no olvidarlo. Pase usted, que en esta caja tengo yo, déjeme decirle,

no crea que traigo al demonio del convento, ni le diré que guardo la esfera del gitano, ni tengo aquí a la salamandra que sólo la ve el que en ella cree, déjeme decirle. Tengo en esta caja perfectamente sellada de encino americano, guardo yo al famoso Espíritu del Miércoles. Yo te conjuro, ángel santo y poderoso, en el nombre del temor y la plegaria, por el nombre que recortó la noche del día, pero todavía no voy a abrir la caja, mire usted. Famoso Espíritu del Miércoles, que ya lo vieron y aplaudieron en las capitales del mundo, ha bajado hasta aquí de New York y Chicago, viene trayendo ¿que a usted el sueño no lo deja dormir?, hombre

reino y la corte celestial. A este mundo lleno de dudas e inquietudes: no sufráis.

—Todo lo que el respetable público quiera conocer del cielo y la vida verdadera hallará ahora respuesta... Quien quiera saber de la vida después de la vida, que hable ahora... A ver, el señor del corbatín negro, no le escucho.

—Que si es cierto que Dios está en el Cielo, y si el Espíritu ha visto a Dios.

—Soy el Espíritu del Miércoles. A no dudarlo, caballero. Le pido se concentre y evoque aquel palacio de cristal de innumerables reflejos en medio del jardín siempre verde en el que usted y yo retozamos, ingravidos, suspendidos por la luz. Ángeles y querubines presiden el cortejo de las almas, y yo digo: oh visión salutífera. Me pregunta usted si he visto a Dios, y yo le respondo: lo estoy viendo ahora mismo.

—La señora de la derecha, usted, gracias, sí.

—Sí mire, yo le quería preguntar al Espíritu por doña Joaquina Armenta viuda de Delgado, que al morir le rezamos sus rosarios, rogamos a diario por ella y cada año le venimos haciendo una misa, y quisiera saber si entró en el cielo ya o si hace falta rezar qué tanto, y si es verdad que existe el Purgatorio.

—Yo, Espíritu del Miércoles, os digo. La señora Joaquinita, sí, que fue muy piadosa, tiene ya lugar entre los que están cerca de la luz. Éxito, anhelo, vi-viente paz, por quien todo fue hecho y nosotros estamos en él. El Purgatorio claro que existe y está poblado de puros que dudan.

—Educativa respuesta. Allá por favor, el joven, si se pone de pie por favor para que todos oigamos.

—Bueno, antes que nada darles la bienvenida, y si nos pudieran dar una señal de que es usted un verdadero espíritu y no hay truco. Y si pudieran levantar la caja y quitar el mantel de la mesa para ver que no hay nadie debajo.

—Pero cómo se atreve. Famoso Espíritu del Miércoles en esta caja que venimos presentando, yo te conjuro en nombre del temor humano, sensible público no nos dejemos intimidar. Que el joven ha dicho y no me lo explico, es desafiar la fe y me pregunto yo, damas y caballeros, si comprendo que no es vana curiosidad sino afán de verdad lo que lo anima. Quizás entre el honorable haya alguien más que se pregunte o dude. En nombre de todos, yo te conmino,

Espíritu del Miércoles, a que pases por alto esta humana debilidad. Pero sea. En nombre de la verdad. Damas y caballeros, a petición y en obediencia de nuestro público, procedo a cerrar la tapa de la caja y a levantarla para quienes como el joven busquen dar respuesta concluyente a su inquietud. Ved: la caja está cerrada y por ninguno de sus costados, ni arriba ni abajo, se aprecia agujero o artificio por donde pueda haber engaño. Atención. El joven solicitó se removiera además el mantel para que todos apreciaran que no hay ardid ni maniobra, señores, señoras, procedo a hacerlo. Nada.

Nadie. Como os he dicho, venimos presentando a un espíritu real que se manifiesta en cabeza parlante. Ahora vean que tengo en mis manos esta caja y sólo te ruego, Rafael, Mercurio, ángel, te invoco y te conjuro a que no permitas que el espíritu nos abandone. Sólo pregunto al Espíritu del Miércoles, ¿estás ahí? Danos una señal, es lo que te pido. Un solo golpe significará que no estás ya con nosotros. Dos, que sigues y hablarás. Espíritu del Miércoles, ¿sigues aquí? He ahí, silencio por favor, Espíritu, responde. Un golpe apenas audible... ¿Habéis escuchado? otro más, uno y dos.



Harter's Picture Archive, Nueva York, Dover, 1978.

El Espíritu, apreciable, sigue con nosotros. Abriré la caja en el aire. Si su cabeza no está, justo es que el público se sienta defraudado: no lo hagas, Espíritu, queremos todos ser testigos renovados de tu inequívoca aparición. Heo aquí. He aquí al Espíritu del Miércoles. Gracias al cielo. Colocaré de nuevo su caja en ésta que no es mesa psíquica, mejor dicho es el trípode mágico de una gran antigüedad, y pido al público que continúe con el esparcimiento.

—De vuelta estoy. Atravieso el firmamento. Soy el Espíritu del Miércoles. Sólo acepto preguntas sobre el más allá, trascendentales inquietudes.

—El caballero del fondo, si me hace el favor.

—Bueno, yo quiero felicitarlos y preguntarles cómo hacen esta magia, si es una magia verdadera y su alma está salva, o es ilusionismo por medio de espejos y se perderán.

Podemos tomar el camino del número tres precisamente donde tres caminos se cruzan. En una encrucijada donde el camino de Delfos se une con el de Dólida, Edipo se topa con su padre y lo asesina: tres y tres, el rey en la edad tercera que camina sobre tres pies. Edipo, *dipous*, en dos pies, prefigura con su cojera al anciano, y encarna en el todo del relato al hijo que se iguala como hermano con su prole: al mismo tiempo hombre, anciano y niño. Viene de Delfos, a donde consultó a la pitonisa sentada sobre un trípode.

En la Antigüedad griega, los cruces de tres caminos eran lugares ceremoniales de hechicería. A su vera se adoraba a Hécate y Core, diosa de los infiernos. Por lo mismo, había cementerios en los alrededores; ahí acudían por la noche los hechiceros para robar cadáveres de quienes hubiesen muerto violentamente, restos propicios para operaciones mágicas. Estatuas de Hécate, la del triple cuerpo, aparecen a un lado del camino, con una antorcha en la mano.

El número tres vale por el destino. Triada, para Aristóteles, lo es todo pues contiene principio, medio y fin. En las artes adivinatorias reúne pasado, presente y futuro. Se suma la tercia del amanecer, el mediodía y el anochecer que hace del enigma resuelto por Edipo la alegoría de una figura solar que vence al padre (amanecer), se une a la matriz que le dio vida (mediodía) y muere en-

ceguedo (anochecer). La Esfinge tiene un cuerpo de tres, mujer, león y águila.

Virgilio escribe en la Égloga octava, fingiendo un encantamiento amoroso: "Lo primero, te cerco estos tres lizos, de tres en tres, y de color diverso; y tres veces te traigo en efígie alrededor de estos altares, que el número de tres al dios contenta."¹ En un documento tardío, el Papiro Mágico de París (s. IV d.C.) aparece entre otras menciones del tres, un encantamiento donde el número se usa recurrentemente. El instrumento mágico son tres cañas; los conjuros con cada caña se pronuncian tres veces; se emplea un trípode; los instrumentos mágicos se pintan con una tinta hecha de: "una rama de artemisa sin retoños..., tres huesos de dátiles nicolaos, tres higos pasos de Acria, ceniza de oro en polvo, tres ramos de una palmera macho, espuma del mar".² Además del pasado, presente y futuro, el trípode simboliza amanecer, mediodía y anochecer,³ lo que refuerza la hipótesis de que el enigma de la Esfinge es un desdoblamiento tardío del pasaje de Edipo en Delfos. La Esfinge griega es invertida, pues en la tradición egipcia la esfinge no pregunta sino que responde: es oracular. Una cabeza de Esfinge parlante recuerda que durante siglos el cuerpo de la Esfinge de Gizeh, cuyo rostro es el del faraón Kefern, estuvo cubierto por la arena.

El extenso uso del trípode para conjuros y encantamientos mágicos en la Antigüedad no debe hacernos olvidar que en su origen se trata de una trébede, es decir un caldero con tres patas, utensilio de cocina. Esta función sugiere su versión como objeto mágico, pues la hechicería griega recurre frecuentemente a preparaciones y menjurjes. Cabe preguntarse si los originales vapores subterráneos del templo de Apolo en Delfos pudieron ser sustituidos más tarde por los vapores de un caldero, y si la pitonisa sentada sobre el trípode aspiraría un preparado mágico. Las trébedes tuvieron otros usos, como premios otorgados a los vencedores de concursos atléticos o poéticos —así, las modernas

copas. A menudo, los vencedores ofrecían las trébedes obtenidas a las divinidades, como objetos votivos. Los trípodes eran también ofrecidos para tesoro en los oráculos. Pausanias refiere haber visto en Delfos, entre las ofrendas, un trípode de bronce en forma de serpiente, donado por los griegos después de la victoria de Platea; asimismo, describe un conjunto escultórico que representaba la lucha de Hércules con Apolo por la posesión del trípode delfico.⁴

Durante el conjuro mágico, el trípode es una suerte de antena sensible que vibra con la presencia de la divinidad, espíritu o demonio. "Tú ya has sonado, altar; yo reconozco el temblor de mi trípode cuando la diosa asiente."⁵ Frecuentemente se coloca un objeto sobre el trípode, como instrumento eficaz: puede ser un pebetero —que recuerda la trébede— donde se manifiestan las visiones; o una figurilla modelada, como un perro con una pata levantada, que gruñirá en presencia del espíritu; o puede ser un cráneo parlante que profetiza. Las cabezas parlantes sobre el trípode evocan lejanamente a Orfeo, cuya cabeza arrancada, se dice, profetizó durante mucho tiempo.

Plutarco, quien fuera sacerdote en Delfos a partir del año 95 d.C., pone en boca de Teón un discurso sobre la adivinación como procedimiento lógico, y llama al silogismo adivinatorio "el trípode de la verdad": "El trípode de la verdad es el argumento que establece una relación entre un acontecimiento posterior y otro previo, y entonces, al tomar la existencia (de algo) como premisa, lleva el silogismo a su conclusión."⁶ Se reconoce aquí la unidad de futuro y pasado con la premisa del presente.

En la magia moderna, la figura del trípode se invierte: en el tratado *El mago* de Francis Barret (1801) se halla convertido en una suerte de antorcha (las tres puntas hacia arriba) usada para fumigar y purificar el ámbito en que se manifestará el

¹ Virgilio, *Bucólicas*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 78.

² José L. Calvo Martínez y Ma. Dolores Sánchez Romero (eds.), *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 187.

³ J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, art. "Tripod", Londres, Thames and Hudson, 1978, p. 181.

⁴ Pausanias, *Descripción de Grecia*, T. III, Barcelona, Orbis, 1986, p. 684. (10.13.7-9)

⁵ Séneca, *Medea*, en *Tragedias*, T.I, Jesús Luque Moreno (ed.), Madrid, Gredos, 1987, p. 330. (785-786).

⁶ Plutarco, "Of the word Engraven over the gate of Apollo's Temple at Delphi", en *Miscellanies*, T. IV, A.H. Clough y William W. Goodwin (eds.), Nueva York, Colonial Company, 1905, pp. 485-484.

espíritu.⁷ La purificación evita la concurrencia de un espíritu enemigo o de "falsas imaginaciones". Los perfumes usados deben corresponder al espíritu del día en que se realizará el conjuro: domingo, el sándalo rojo; lunes, el álce; martes, la

pimienta; miércoles, el almácigo; jueves, el azafrán; viernes, la pimienta gruesa; sábado, el sulfuro. Los espíritus del miércoles se presentan bajo un aspecto humano parecido al de un caballero armado o como reyes, llevan un báculo o bastón pequeño, elevan a los pobres y hacen caer a los ricos, y abren toda clase de candados y cerraduras. □

⁷ Francis Barrett, *El mago. Un sistema completo de filosofía oculta*, Barcelona, Ibis, 1990, p. 281 *passim*.

Carta de Caracas

Mestizaje, creatividad y otras cosas

Damián Bayón

Esta vez la excusa de mi viaje es la invitación a participar en un encuentro sobre *Mestizaje y creatividad*, idea que partió de la madrileña y trasladada Universidad Complutense (la de Alcalá de Henares, antigua *Complutum*) y de la venezolana Universidad Abierta de Caracas. ¿Debo decir que acepté muy honrado? Hacía ya cuatro años que no visitaba la caótica capital y puede decirse que desde un principio afronté con entusiasmo las nueve horas largas de vuelo diurno que me esperaban.

En el avión —casi vacío— no he reconocido a ningún otro participante que como yo, viaje desde París. Borroneo, pues, en mi cuaderno, trato de dormir una imposible siesta: es inútil, le corremos al sol y la tarde parece inextinguible: hasta me he resignado a ver una película con Harrison Ford, en la que un abogado *yuppie*, después de hundir en la miseria a una viuda pobre, es atacado a tiros en Nueva York, y baldado por meses, se transforma —como era de presumir— en una buena persona y, comprometiendo su carrera, salva a su anterior víctima de la pasada injusticia. Balance: al menos dos horas consumidas, aunque inútiles. Afuera sigue siendo de día, un día de cielo azul y mar azul, nubes blancas como corderitos, descendientes lejanas de las que debió de ver Colón cuando creía llegar a Catay.

Experimentado y escéptico viajero, apenas desembarco, comprendo enseguida que entre los múltiples carteles improvisados con que las agencias esperan a los turistas, no figura ninguno con mi nombre: filosóficamente procedo a cambiar unos dólares y a tomar una limousine negra de vidrios ahumados. A todo esto se ha hecho de noche, en ese crepúsculo súbito del trópico que es un poco como apagar la luz. El chofer anónimo parece buena persona pero —cosa rara— no conversa, y como la situación política está tensa, no es cosa de que me meta en indiscretas honduras nacionales. Recorro, pues, a oscuras, el soberbio camino —uno de los más caros del mundo—, todo en túneles y viaductos, que lleva de La Guaira a Caracas, o sea del nivel cero a orillas del mar, hasta los mil metros de la capital venezolana que la hacen un tanto menos calurosa y más respirable que la costa.

Es todavía sábado y el coche debe abrirse una brecha veloz entre los que vuelven de la playa en este mes de primavera, cálida ya como un verano. Llegamos —entre un gentío compacto— a Sabana Grande, el barrio de mi hotel, en el que no atino sino a acostarme y dormir. Mejor dicho, he llegado a llamar por teléfono a unos cuatro o cinco amigos, el único que responde es Paolo Gasparini, el fotógrafo con quien publiqué un

libro hace ya veinte años. Me vendrá a buscar mañana domingo, pues el lunes empezamos a discutir sobre ese tema del mestizaje y creatividad, que han fijado quienes nos invitan.

Me lleva al Museo de Bellas Artes, caso único en la historia de la arquitectura latinoamericana: puesto que lo hizo en dos tiempos el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, uno de los mejores entre los nacidos en nuestro continente. Y entre esos dos tiempos pasaron casi treinta años. La entrada es gratuita y ese domingo de mañana con sol la gente afluye como si regalaran algo.

Yo también quiero verlo todo. Hay varias exposiciones bien presentadas: una de fotografías en color, de pinturas rupestres descubiertas en la selva amazónica. A renglón seguido descubro un enorme panel que el cinético Jesús Rafael Soto realizó para la Expo 58 de Bruselas. Ocupa todo el fondo de una sala vacía y su construcción tridimensional juega —exclusivamente— con el rayado blanco y negro que parece cambiante cuando nos desplazamos frente a él.

De ahí a la terraza del nuevo edificio que hasta hace poco no estaba habitada: la vista resulta espléndida. El valle de Caracas es angosto y se extiende longitudinalmente. Lo que fue una modesta aldea en tiempos de Bolívar, se ha convertido en una desordenada ciudad que, literalmente, no cabe en esa cuna. Los edificios tienen que crecer en altura dominados por la fuerte masa de un cerro triangular, casi siempre nublado en su cumbre: el Monte Ávila, verdadera deidad tutelar que el extraviado viajero busca siempre como punto de referencia.

En un nivel más bajo del edificio se despliega una detallada exposición de uno de los más prolíficos arquitectos modernos locales, el uruguayo José Miguel Galia, que ha hecho toda su carrera en Venezuela. Los estudiantes pululan comparando plantas y cortes, un tanto abstractas para los profanos: es una lástima que no se hayan incluido fotos en color, puesto que Galia ha conseguido sus mejores efectos con la utilización del ladrillo y sus fachadas en entrantes y salientes que el sol hace vibrar como verdaderas esculturas cúbicas.

Después de una merecida siesta, emergo —ya solo— al bulevar Lincoln, corazón de Sabana Grande. Cuando en 1956 vine por vez primera a Caracas, este llano estaba vacío y no existía casi como

ciudad. Fueron los italianos, inmigrantes de la última guerra, quienes, prácticamente, crearon este barrio. Antes, la capital estaba fragmentada y, salvo el casco antiguo, no había en toda esa capital un "foro", un sitio público dónde reunirse y pasear. Ahora los hoteles, restaurantes, tiendas proliferan aquí, y la gente —gregaria por definición— se agolpa en esta verdadera corte de los milagros tropicales. Lo que fue avenida es hoy espacio peatonal: grandes carpas como tiendas de campaña ocupan el centro: son, en general, cafés al aire libre, aunque en esas cuantas de esas carpas se juegue exclusivamente al ajedrez y los paseantes sólo se acerquen a mirar.

El resto es indescriptible: venta ambulante de todo lo imaginable, empezando por libros nuevos o usados, cassettes de música atonadora, calzoncillos o camisetitas fosforescentes, en una palabra: la pacotilla universal. Todo eso salpicado de una suerte de gurús (¿o se dirá gurús...?). Uno confesaba en público teniendo de la mano a su paciente, ambos sentados en el suelo. A su espalda había botellas rotas con lo que supongo alteraba su terapéutica con actos de fakirismo de circo; el otro, ostentaba una gran cruz que le colgaba sobre el pecho, tal vez se tratara de alguna secta vagamente cristiana, aunque lo dudo. Lo más extraordinario es que la gente se agolpa y forma círculo: la seriedad se lee en sus expresiones, no se acercan ni para burlarse ni para divertirse. Una persona como ellos está recibiendo un tratamiento psíquico al aire libre y en plena calle: ¿no era así cómo se operaban los milagros que consignan los libros sagrados de todas las religiones?

Todo esto lo estoy escribiendo —precisamente— en uno de esos mencionados cafés: ya se sabe que los latinos hablamos a gritos, pero los gritos de los blancos y negros de Caracas llegan a un punto tal de decibeles que yo, que soy capaz de concentrarme en cualquier sitio, no tengo más remedio que abandonar. Autos, bocinas, músicos, niños que berrean, familias que se encuentran alrededor de una mesa... han acabado conmigo. Vuelvo a mi limpio y anónimo cuarto de hotel, con aire —demasiado acondicionado y la infaltable televisión en varios idiomas.

Se acabó el asueto, al día siguiente en el lujoso barrio residencial de Altamira nos

reuniremos todos los días de la semana en el ultramoderno Centro Rómulo Gallegos, y de la mañana hasta el atardecer. Somos veintidós participantes, ayudados por una legión de secretarías y distintos operadores a cual más amable y eficaz.

Dominan —por número— los españoles y venezolanos, entre unos y otros habrá unos diez. Los demás nos repartimos: en tres ecuatorianos, una alemana, un chileno, una peruana, dos franceses, una cubana, un nicaragüense y un servidor, que —se supone— representa a su propio país argentino. ¿Qué nos dijimos en esos días? Hubo un desconcierto inicial con el término *creatividad*, los que lo propusieron fueron, sin duda, los españoles. Y muchos minutos se nos fueron en discutir la propiedad del término, que —en principio— todos entendíamos, pero que algunos nos negábamos a admitir como una "ciencia en sí", que se enseña y se aprende, sino más bien como un don —tal la *originalidad*— que se tiene o no se tiene, pero no puede crearse ni siquiera improvisarse de la nada.

Por suerte no llegó la sangre al río. Entre las personalidades se contaban embajadores, rectores de universidad, directores de museos, poetas, pintores e —irremediadamente— muchos profesores, algunos jubilados del cargo pero no de la acción, como yo mismo. De entrada, todos estuvimos de acuerdo en que éramos "mezstizos culturales" en el mejor sentido del término. Pero como nos dijo, aplomadamente, el escritor-patriarca Arturo Uslar Pietri en el discurso inaugural: en general, los organizadores de todos los actos del Quinto Centenario, al decir mestizaje han pensado —mayormente— en el encuentro de dos razas: blanca e indígena, cuando en realidad son tres, contando con la negra, que nos resulta indispensable en cuanto queramos profundizar en nuestra identidad. No caímos nosotros en esa falta.

Se oyeron ponencias interesantísimas. Mis preferidas no fueron, sin embargo, las genéricas y más puramente referidas a planteos teóricos. Mi predilección —de mero filólogo aficionado— fue a los trabajos concernientes a la lengua. Por ejemplo, una erudita peruana nos explicó la cantidad de términos caribeños que —desde el comienzo mismo del siglo XVI— se asimiló el castellano como cosa propia: barbacoa, batata (su sinónimo: camote, es náhuatl), batea,

bejuco, guasca (por sogá), canoa, canibal (que Shakespeare aprovechó para acuñar Calibán), maní, maíz, mico, sabana (pampa, en quechua), tabaco...

Y una profesora venezolana, al referirse a la literatura oral de su país, nos regaló la siguiente estrofa, que podría servir de lema a muchos aspirantes a poetas:

Cantar bien o cantar mal
puede ser indiferente,
pero estando entre la gente,
cantar bien o no cantar.

Estrofa que, con razón o sin ella, me hizo pensar en *Martín Fierro*, en su misma brevedad sentenciosa.

Nos separamos cambiando direcciones como los chicos el último día de clase. ¿Nos volveremos a ver? Espero que sí, estuvimos lúcidos y fraternales de veras, y no es cuestión de perder —así como así— los pocos buenos impulsos que a uno le van quedando en la vida. Hasta la próxima, pues. ¿Cuándo..., dónde?

Envío: es la vez que me ha gustado más Caracas, nunca había visto tan de cerca a la gente, que no eran ni ricos ni coleccionistas, sino —simplemente— simpática, alegre y cordial buena gente. □



Gary Davis, Ojos cerrados.

Carta de Madrid Ayer, hoy

Blas Matamoro

FILIPOLATRÍA

Generalmente, los políticos tienen mejor prensa fuera que dentro de sus propios países. La imagen lejana de un dirigente está compuesta de escenas escogidas: carece de cotidianidad, de flaquezas, de vulgaridades y exabruptos. Hubo un mito Gorbachov a mediados de los años ochenta: dio la vuelta al mundo (empezando, quién lo diría, por la India) y donde menos admiradores reunió fue en la entonces Unión Soviética. Churchill, al día siguiente de ganar la guerra más caudalosa de la historia, se marchó a su casa porque los ingleses prefirieron ser gobernados por otro. En nuestra baquetada América, tanto San Martín como Bolívar, O'Higgins, Artigas, Rosas y Rivadavia debieron abandonar como desterrados los países que habían contribuido a libertar u organizar.

La dirigencia política tiene mucho de histriónico y, tal vez por ello, requiera, en sus instantes de esplendor, de cierta distancia escénica. Viceversa, el actor que tenga fiebre de candilejas o pánico a las tablas, está perdido. Lo digo pensando en Felipe González, cuya cotización europea tiene valedores tan dispares como Helmut Kohl, François Mitterrand o Achille Occhetto, sin contar con el maestro de primeras letras en el modelo alemán de socialdemocracia, Willy Brandt.

En un reciente viaje a la Argentina (corrijo: a Buenos Aires; vuelvo a corregir: a ciertas calles de Buenos Aires) volví a observar el lado sudamericano de la filipolatría. Lo curioso es que Felipe, en Buenos Aires, parece ser el figurín de moda para casi todos los políticos notorios. Lo invocó Raúl Alfonsín y esto no es extraño, por la afinidad ideológica que puede haber entre un radical

argentino avanzado y un socialista español moderado. Pero que también lo invoque Carlos Menem es bastante más llamativo. La tradición peronista tiene poco que ver con la historia doctrinal del socialismo europeo, tímidamente copiado por los escasos aunque ilustres socialistas argentinos. Perón, diluyéndolo todo en su persuasiva habilidad coloquial, mezcló cierta agresividad libertaria con dosis de doctrina social de la Iglesia y suspiros mussolinianos. Arriesgo que su modelo era Lázaro Cárdenas, un militar bonapartista, antiimperialista, fóbico a lo anglosajón, con mucho de jerárquico, corporativo y autoritario, y un tono insistente de populismo. Claro está que ambas sociedades, la argentina y la mexicana, diferían y diferían mucho. No obstante, creo que el Líder soñaba, algo a destiempo, con una Argentina estructurada con la solidez imperial del México del General.

Menem y Felipe, salvando las distancias (no digo en favor de quién, dígalos el lector) se parecen en algo: ambos tienen a sus espaldas un movimiento de diversa antigüedad, pero en todo caso, tradicional, y han de liquidar la herencia. Si es posible, con beneficio de inventario.

Felipe cuenta con un partido sólido y una deteriorada alianza con los sindicatos de la UGT, bastante menos sólidos en lo suyo. Menem cuenta con un partido en crisis, de la cual va sacando buen partido, valga la redundancia: deja atrás a los peronistas históricos (los llamados "del cuarenta y cinco") y a la tecnocracia partidaria, digamos, la de Antonio Cafiero, ahora en dorado exilio como embajador ante el gobierno de Chile. En Santiago, Cafiero podrá también medir la filipolatría trasandina.

El presidente argentino está liquidando la alianza histórica peronismo-CGT.

Más aún: está inhumando públicamente los principios áulicos del peronismo (autarquismo económico, corporativismo solapado, populismo) y reconvirtiendo su partido en algo que muchos dirigentes de la primera hora peronista soñaron hacer: un conservatismo modernista con base social amplia e indefinida. Se parece, más bien, a ciertos políticos conservadores de los años treinta que gozan de penumbroso olvido: Federico Pinedo, Justiniano Allende Posse y aún los que venían "de abajo", como Juan Groppo y Alberto Barceló. Ellos pensaron duras políticas de ajuste y miraron hacia Washington, mientras que la dirigencia argentina había contemplado con fijeza la bruma de Londres.

Como Felipe, Menem aconseja fijarse en el afuera, en ese mítico Primer Mundo a cuyos parapetos ansía trepar, aunque sea para instalarse en una finca de extramuros. También en esto se parece a Felipe, apasionado por que los españoles sean como los "países del entorno" europeo.

Me pregunto si Salinas de Gortari piensa en Felipe y en Menem. Me inclino a creer que más en el primero que en el segundo. También Salinas tiene que liquidar una herencia, si es posible con beneficio de inventario. Cuenta a su favor con el interés privilegiado de Estados Unidos. En su contra, la pesada herencia imperial del maximato y del partido único de hecho. Seguramente, sabe que se lo ve, todavía, como un heredero del General, del patriarca Porfirio, del emperador Iturbide y quizás, hasta de Hernán Cortés y de su alter ego, Moctezuma. O viceversa, que para todo da la dialéctica. En cualquier caso, la hoguera que enciende en lo alto de la pirámide y donde arden los arcaicos protocolos, es más cuantiosa que las de Madrid o Buenos Aires. Felipe, desde Sevilla, y Menem, desde La Rioja, marcharon sobre la capital para impulsar el cambio desde el centro. Claro está, en España la filipolatría es más modesta que fuera de ella. Pero no insuficiente, quizá, como para que Felipe vuelva a gobernar una nueva legislatura, la que vaya desde la resaca del 92 hasta un Mercado Común de diecinueve estrellas.

INDIOS Y GITANOS

Mancha Real es un pueblo de Jaén (Andalucía) donde un gitano mató a un payo.

Se lo está juzgando pero, de antemano, una turba vindicativa incendió un barrio de casetas de gitanos, con cierta benevolencia por parte del alcalde. Estas peloterías en torno a poblaciones de cingaros son recurrentes en España. Las encuestas señalan que la mayor parte de los españoles ve con malos ojos que sus hijos compartan un aula con niños gitanos o que tengan siquiera historias sentimentales con gente del bronce. El gitano es visto como traficante de drogas, navajero y ladrón.

España tiene una larga y dolorosa trayectoria de exclusiones (judíos, moros, moriscos, liberales, carlistas, republicanos). En los últimos años, en esto como en tantas otras cosas, la tendencia histórica se ha ido invirtiendo y el país se ha tornado tierra de inmigración, abierta y atractiva. Algo he dicho al respecto en una carta anterior.

Pero con los gitanos el pleito es diferente. No se los expulsa, mas ellos tampoco acaban de quedarse en la tierra de llegada. Contribuyen al hecho los recelos mutuos, tan típicos de la historia española, historia de un imperfecto federalismo. Si los forcejeos tradicionales con catalanes y vascos tienden a resolverse por la vía institucional, la querrela gitana propende a enquistarse y reproducirse. Los gitanos tienen la ventaja y el inconveniente de no pertenecer a ningún territorio determinado. Aún más, su cultura endogámica y tribal produce serios inconvenientes para su integración en algún Estado.

La cuestión gitana me parece un fenómeno de indigestión histórica española, de algo no metabolizado por el cuerpo histórico de esta sociedad. El factor de la identidad gitana es un reclusivo constante. Integrarse supone ser devorado por el otro, digerido e incorporado: desaparecer. De algún modo, el terror de los casticistas españoles ante la mítica Europa.

Escribo estas líneas en el año del Quinto Centenario, tachonado de obsesivas polémicas sobre el Descubrimiento y la Conquista. Prefiero hablar sin eufemismos y dejarme de rodeos como Encuentro de Culturas o Contacto de Civilizaciones. Creo que los europeos descubrieron América, tanto para ellos como para los aborígenes. Y se pusieron a inventarla. Lo dijo López de Oliva en el siglo XVI y el mexicano O'Gorman en el XX. Y lo demás fue conquista imperial,

con todas sus glorias y miserias, las propias de cualquier empresa humana.

El contenido de la polémica se me antoja cretino ¿A quién se le puede ocurrir cuestionar radicalmente o celebrar apologeticamente un hecho de hace quinientos años, sin el cual nadie sería quien es? Ni tú, lector, ni yo, epistolero, existiríamos si suprimiéramos el detalle del Descubrimiento-Conquista.

No obstante, el hecho de la polémica sí es curioso y diría que hasta es grave. Se trata de otra colosal indigestión histórica, que aparece cuando se usa el fatídico "nosotros". Nosotros conquistamos, nosotros fuimos conquistados. Un español cuyos antepasados no se movieron de Albacete dice nosotros pensando en Pizarro y Valdivia. Un americano que se llama García Pérez dice nosotros pensando en Caupolicán y Cuatémoc (¿es correcta la ortografía?). Imposible mayor carencia de conciencia histórica.

Es inquietante el pronombre nosotros. Vosotros es plural de tú. Ellos es plural de él. Etcétera. Pero nosotros no es plural de yo, porque todo yo es único. Nosotros o es el yo que se agiganta y niega a los otros, o es el plural de todos, yo, vosotros y ellos. Nadie imagina, en España, recriminar a los italianos por la conquista romana. Ni a los franceses, por lo de Napoleón y, luego, por los Cien Mil Hijos de San Luis. Ni siquiera a los alemanes por el bombardeo, ciertamente criminal, de Guernica, que ocurrió anteaer ¿Por qué este empecinamiento en la querrela americana? ¿Quiénes son aquí los gitanos y quiénes, los payos?

LA CASA DE DON MANUEL

En Granada, donde vivió largos años, se ha hecho museo la casa de Manuel de Falla, junto al modernísimo auditorio que lleva su nombre. En éste funciona el archivo del músico gaditano, dirigido por un argentino, el musicólogo Jorge de Persia, uno de tantos argentinos de los que hemos salido por el mundo para poner a prueba nuestra plasticidad cultural, bajo imperativo consejo del general Videla.

Hace muchos años, más de veinte hasta la imprecisión, visité con unos amigos que viven en la Colonia Florida D.F., la casa donde Falla vivió sus últimos tiempos, en la ciudad cordobesa de Alta Gracia. Sí, claro, no la Córdoba andaluza ni la mexicana. Ahora, al recorrer

la escalerita, los cuartitos y el patiecito de la casita granadina, me dije, víctima de una trampa habitual en la memoria del emigrante: "Está copiada de la otra".

En efecto, don Manuel buscó un rincón argentino que reprodujera la cercanía de la Alhambra y la distribución, miniada y laberíntica, de su "otra" casa. Y, muchas veces, tomando un pensativo té en la veranda de Alta Gracia, envuelto en su poncho de vicuña, se habrá preguntado, como yo: "¿Cuál es la otra?"

Todo es penumbroso y pequeño en ambas. Pequeños muebles de anea, pequeñas mesas con pequeñas carpetitas, pequeño piano convenientemente desafinado (para facilitar las armonizaciones, decía Falla, siempre tan suyo), pequeñas estampas religiosas de una devoción barrial, un mueblecito con estantecitos poblados de pequeñas cajas de medicamentos, que el músico sumaba, año tras año, con comparable devoción, a medida que los médicos aumentaban sus diagnósticos. Lo imagino, descarnado, sonriente, comedido, bajo la protección de sus santitos y sus pócimas. Y envuelto en la lujosa tapicería de su música.

Esa casa de muñecas un tanto "a lo divino" me recuerda otra casa de músico, la de Maurice Ravel en Monfort-l'Amaury. Contemporáneo y amigo de Falla, guarda con él muchas similitudes íntimas. Ambos eran austeros en lo cotidiano y voluptuosos en lo imaginario. Ambos se rodeaban de pianos desafinados y objetivos. Ravel gustaba de las plantas enanas y los muñecos. Los fantoches infantiles de *L'enfant et les sortilèges* se parecen a los titeres del *Retablo de Maese Pedro*. Los dos amaban París pero no vivían en ella. La madre de Ravel era española, como los ancestros de Falla. Maurice y Manuel exorcizaron una España recóndita, refinada y de un colorido telúrico pasado por las blanduras astutas del *boudoir* francés.

Salvado de niño durante la peste de Cádiz, Falla fue siempre un hombre enjuto y enfermizo. Llegó a viejo con una recámara poblada de niños muertos. Pasaba largas horas desinfectándose con un algodón empapado de alcohol y, con parecida minucia, filtraba y volvía a filtrar su música, enjuta e hipersensible, como su cuerpo. Hacía una vida monjil y solitaria, acompañado de su monjil y solitaria hermana Carmen. Su melodismo es obsesivo. Puedo escribir el *Boleto*; como Ravel, su *Concerto* para clave.

Nada en estas casitas fallianas me evoca la intensa, aunque depurada, carnalidad (mejor: corporeidad) de su música, donde todo es tan terreno, danzarín, tan de miembros elásticos lanzados al trance del baile. Gitano, hemos de decir, aunque sin dogmatismos, ya que hay gitanos en estas líneas. El arte no es del orden de la experiencia, sino del orden de lo imaginario. Creo haberlo escrito ya en una carta anterior, a propósito de un tardío viaje de Ravel por Andalucía.

En la terraza hay plantas, un árbol, un solado de cerámica rojiza que parece de piel humana, ruborosa bajo el calor del sol. Se oye la secreta lujuria del agua, que baja por una acequia escondida hacia la vega donde está la ciudad.

En la puerta de la casa hay un concilio de gatos callejeros. Gatos barcinos, negros, manchados o desordenadamente rayados, gatos de la bastardía trashumante. "Se juntan aquí desde los tiempos de don Manuel" me dice la empleada del museo, que cree en la eternidad de los gatos, como yo. Me siguen unos metros, tal una tribu de gitanos. Luego se detienen y maúllan. Si yo fuera músico, ganaría bastante poniendo en columna estas invisibles correspondencias del mundo que pugnan por hablarme en un coral de maullidos. A esta hora, que es otra hora, confluídos en su eternidad, otros gatos maúllan en Madrid, en Alta Gracia, en la Colonia Florida D.F. □

—centralización *versus* diversidad— o si se trata meramente de otra manera de disfrazar a la mona. Si existe contradicción, el país eventualmente confrontará los efectos de la reforma económica sobre el sistema político tradicional; si la contradicción no existe, el país se encamina hacia un nuevo arreglo político, distinto al del pasado, pero ajeno a la democracia política occidental.

EL PRI PARA UN NUEVO MÉXICO

La estrategia gubernamental es muy clara: transformar la estructura económica y modernizar los vehículos de acción electoral del PRI. Lo que llevaría, parece suponer el gobierno, a la consolidación política y a una recuperación económica permanente. No hay la menor duda de que la nueva estrategia del PRI es una respuesta —quizá tardía, pero no por ello menos eficaz— a las circunstancias políticas y electorales que se hicieron patentes en 1988. Después de 1988 el PRI decidió que la etapa del voto corporativista había pasado a la historia y que la sobrevivencia de ese partido dependía de un cambio radical en su estrategia. La primera evidencia del cambio vino en 1991: las elecciones federales del año pasado fueron un triunfo arrollador para el PRI y para el presidente. El PRI logró crear una nueva base de apoyo por medios totalmente legítimos, lo que le dio el triunfo; aunque claramente en prácticas fraudulentas persistieron en diversos distritos electorales, la nueva estrategia no sólo no las requirió, sino que le resultaron contraproducentes para lograr la legitimidad. Los partidos de oposición ni siquiera vieron por donde fueron socavados. El PRI se había dedicado por tres años a convertirse en un partido político capaz de competir en el ámbito electoral —un objetivo para el que nunca fue creado— y a modernizar las formas de control político: no se buscó cambiar la estructura política del país —que es lo que un demócrata hubiera preferido—, sino habilitar un nuevo esquema de participación política. Los objetivos del PRI no cambian, lo que cambia es la estrategia y los instrumentos para alcanzarlos. El PRI deja de ser un partido dedicado casi exclusivamente a generar beneficios para sus cúpulas —mediante la legitimidad que le conferiría la maquinaria electoral— y se convierte en un partido que intercambia

La nueva democracia

Luis Rubio

Dos fuerzas contradictorias parecen caracterizar al sistema político en la actualidad. Por una parte es extraordinario el esfuerzo y empeño que el gobierno y el PRI han puesto para crear una nueva organización "territorial", como la llaman, dedicada a organizar al electorado, generar votos para el PRI y dar luz a las tácticas electorales que en el pasado lograban el triunfo sin molestarse en contar los votos. Por otra parte están las nuevas realidades económicas, que tienden a descentralizar y diversificar las fuentes de poder económico y político. La primera fuerza tiende a fortalecer la concentración del poder político; la segunda a romper las estructuras centralizadas.

Lo primero que se piensa es que se trata de dos procesos contradictorios o, al menos, incompatibles. El fortalecimiento del PRI, por cualquier razón o estrategia, constituye, a final de cuentas, un fortalecimiento del esquema político centralizador que ha caracterizado al país, por lo menos desde que se creó el

PRM en 1938, aunque algunos rasgos ya se observaban desde el nacimiento del PNR en 1928. Que el PRI se adapte a los nuevos tiempos no implica que abandone sus objetivos históricos, aunque revela una vena reformista y una capacidad renovadora que muchos daban por extinta, si no es que por inexistente.

Además, la apertura de la economía está efectivamente descentralizando la toma de decisiones económicas y la está transfiriendo a las diversas localidades del país en que se encuentran las empresas y grupos industriales en donde se han apuntalado las esperanzas del futuro de México. Cada vez más, los actores económicos dependen menos del centro político del país. Al mismo tiempo, las estructuras sindicales corporativistas tienden a desaparecer, transfiriéndose las negociaciones laborales hacia los centros industriales, lo que descentraliza toda la estructura de poder del país. La pregunta es si se trata de una verdadera contradicción de dos corrientes

lealtades electorales circunstanciales (para una elección particular) por beneficios directos y tangibles (a través del gasto y la acción política). No es que el PRI esté haciendo algo radicalmente distinto que en el pasado, sino que parece estarse convirtiendo en un partido moderno, dispuesto a satisfacer necesidades concretas a cambio de beneficios. Igual que todos los demás partidos del mundo.

El PRI no ha dejado de ser una estructura centralizada o centralizadora, pero está experimentando un ajuste medular. Antes de 1988 el PRI era un partido dedicado exclusivamente a garantizar, por cualquier método, triunfos electorales y a mantener el control político de los sectores, para lo que contaba con la asistencia de diversas entidades gubernamentales y con la de los líderes de los sectores. A partir de 1988 dos cosas han ocurrido. Por una parte, las estructuras corporativas súbitamente adquirieron las dimensiones que tienen en la realidad: la apertura de la economía ha hecho evidente que la mayoría de los trabajadores prefieren preservar sus empleos y entrar en nuevos esquemas de relación laboral —fundamentados en incrementos de la productividad, por ejemplo— que seguir subordinados a estructuras sindicales de las que derivan costos y escasos beneficios en esta época. El corporativismo mexicano está desapareciendo, independientemente de los deseos de sus figuras tradicionales. Por otra parte, el PRI ha construido una nueva estructura dedicada íntegramente a bases regionales de sustento político. Es decir, el PRI se está convirtiendo en la suma de los 32 partidos estatales.

En casi cada elección estatal de los últimos dos años hay una novedad: el candidato priista tiene arraigo local. Con muy pocas excepciones, la nueva era del PRI parece tener una disposición a evitar conflictos regionales y a asegurar la legitimidad electoral. Súbitamente ganar las elecciones sin fraude se ha convertido en el nuevo dogma priista y para ello es indispensable responder a las corrientes políticas de cada localidad. Para el PRI esta nueva estrategia implica dos nuevas circunstancias: la negociación verídica y efectiva entre el gobierno y el PRI nacional, y la negociación con las fuerzas locales en cada estado. Aunque los objetivos se mantienen, se trata de un cambio de enormes magnitudes: a pesar de su centralismo, el PRI ha decidido

que la única manera de mantenerse en el poder es por medio de alianzas con los poderes locales, ya sean sindicales, empresariales, campesinos o caciquiles. Un candidato "auténtico" vale todos los votos del mundo.

Si la estrategia de cooptación regional del PRI conlleva la aceptación de que el país ha cambiado, la evidencia indica que no se trata de una nueva concepción del poder, sino de una nueva manera de ejercerlo. Es indudable que la práctica del dedazo pierde viabilidad: el dedazo implicaba virtual independencia de acción; el nuevo esquema supone la negociación constante con las fuerzas políticas locales, lo que por definición disminuye el margen de acción presidencial. A final de cuentas, el esquema demuestra que hay un reconocimiento de que el poder político no se puede ejercer en esta etapa sin una amplia legitimidad, lo que equivale a aceptar límites a ese poder que antes era casi absoluto. El PRI está negociando; con frecuencia ha seleccionado candidatos desconocidos en el Distrito Federal, pero no necesariamente desconocidos en los estados beneficiados —o perjudicados— por esa selección. Es más, casi todos los conflictos electorales posteriores a 1988 han surgido precisamente porque los candidatos han sido impuestos y ajenos a la localidad. Sin embargo, la nueva estrategia claramente no entraña una cesión de la decisión final en la selección de los candidatos ni tampoco presume que el gobierno federal deja de reservarse el derecho de nombrar o remover candidatos o autoridades en funciones cuando así lo considere necesario o, en la menos mala de las circunstancias, inevitable.

La nueva estrategia no implica, en consecuencia, una nueva función para los ciudadanos y electores; quienes mantienen su función de votantes —para lo que se han creado nuevos vehículos de atracción y estímulo— pero no de decisores últimos de la elección. El voto legítimo decisiones previas, pero no confiere el derecho de separar de su cargo a las autoridades que su voto haya contribuido a elegir. La idea aún es mantener el control central pero a través de medios idóneos para los noventa y no de aquellos concebidos para los treinta.

DESCENTRALIZACIÓN ECONÓMICA

La apertura económica ha transformado

la realidad política del país. Las decisiones en materia de inversión y de crecimiento antes se tomaban *con* el gobierno, para lo cual existían toda clase de instrumentos: subsidios, concesiones, monopolios, protección de importaciones, corrupción. Burócratas y empresarios vivían en el mundo del que derivaban riqueza y poder: el burócrata cobraba los favores y el empresario vivía de ellos. La Ciudad de México desarrolló la excepcional profesión del coyote, capaz de lograr cualquier arreglo, al precio adecuado. Para los empresarios era mucho más importante —y reutilizable— estar cerca del burócrata que satisfacer a sus clientes o mejorar la calidad de sus productos o la productividad de la empresa. El gobierno podía hacer florecer el desierto o matar a la gallina de los huevos de oro; todo dependía del arreglo al que se llegara.

La apertura de la economía a partir de 1985 vino a dar al traste con tan excepcional esquema. Lo que empezó a importar ya no era la cercanía con la burocracia sino la sobrevivencia frente a las importaciones. En un principio la aforanza dominaba a los constipados burócratas y empresarios: se trata de importaciones "chatarra," nos decían. Poco a poco, los mexicanos empezaron a saber discriminar y fueron obligando a los empresarios a responder a sus demandas implícitas de precio y calidad. Los empresarios empezaron a utilizar vocablos previamente ajenos, como "ventaja comparativa" y "productividad". Con el tiempo todos estos cambios se fueron traduciendo en una nueva realidad: los empresarios requerían cada vez menos a la burocracia y a la Ciudad de México. Los diversos grupos industriales empezaron a replegar hacia sus localidades —Monterrey, Puebla, Mérida, Aguascalientes, Guadalajara, Tijuana, etcétera— y algunos hasta cerraron sus oficinas en el Distrito Federal. La burocracia se había convertido en una fuente de jaquecas, no de rentabilidad.

El repliegue respecto al Distrito Federal vino acompañado del fortalecimiento regional. Los empresarios de Chihuahua ya no estaban dispuestos a aceptar candidatos impuestos desde la capital —o moverían a la población en contra—. Empezó a surgir (sobre todo, a florecer) un regionalismo que vino asociado con el debilitamiento paulatino, pero imparable, del movimiento obrero. Los caciques

regionales, los líderes cívicos y los empresarios se convirtieron en las nuevas fuerzas políticas regionales con las cuales debía negociar el gobierno federal.

En general los mexicanos han tendido a perder sus viejas lealtades. El voto de 1988 y el de 1991 constituyen nuevas pruebas de que los mexicanos saben castigar y premiar al gobierno y que están dispuestos a hacerlo. Los viejos vicios del autoritarismo se ven más distantes y menos onerosos en la medida en que la apertura genera opciones y libera a los consumidores de las garras del proteccionismo. Los mexicanos gozan, sin duda, de mayores libertades que hace una década, producto del cambio económico. Las negociaciones del Tratado de Libre Comercio ha acelerado este proceso, obligando al gobierno a establecer límites claros a su autoridad, forzando la incorporación de mecanismos judiciales para controlar los excesos burocráticos y, en el camino, ha abierto la posibilidad de que México se convierta en un país verdaderamente democrático.

A la luz de todo esto, la contraposición entre el cambio económico y la nueva lógica del PRI parecería ser absoluta. De hecho, da la impresión de que se trata de dos corrientes contradictorias: una que centraliza y otra que descentraliza. Una primera respuesta que podría esbozarse para esta aparente paradoja es que hay un problema de tiempos: la descentralización es un proceso a largo plazo en tanto que la centralización ocurre ahora como medio para garantizar el éxito e instrumentación cabal de la reforma económica; se trata de un problema transitorio. Una revisión más cuidadosa de la descentralización económica, sin embargo, parece revelar que es, en efecto, un proceso de relocalización de las decisiones económicas, pero no necesariamente de una descentralización política. Se trata sin duda de una nueva estructura política, no de una nueva realidad política: lo que ha cambiado es la naturaleza de la negociación política y los propios actores, pero no del sistema en sí mismo.

LA NUEVA ESTRUCTURA POLÍTICA DESCONCENTRADA

Las decisiones económicas se están descentralizando y el número de actores políticos ha cambiado y se ha multiplicado. Pero lo que estamos empujando

a ver no es el surgimiento de millares de actores políticos y económicos a lo largo y ancho del país, sino la organización de diversos grupos económicos cada vez más estructurados e integrados que se encuentran en un gran número de localidades en el país. Muchos de los bancos recién privatizados se han convertido en el corazón de nuevos grupos económicos donde la posibilidad de alianzas salta a la vista. Es prácticamente imposible encontrar un actor medianamente importante en lo económico que no haya pasado a formar parte de los nuevos grupos.

La nueva conformación de la estructura económica, que además se irá transformando, es tan sólo uno de los elementos del cambio político que experimenta el país. Solidaridad es otro de los polos políticos que ha reestructurado al poder político y le ha dado un carácter descentralizado, aunque las lealtades que ha creado el programa siguen estando vinculadas directamente con el gobierno federal. Se trata, con todo, de núcleos regionales emergentes en términos políticos. En muchos estados los caciques locales siguen siendo factores de poder fundamentales, lo mismo que algunos líderes magisteriales, obreros y campesinos. En otros lugares, diversas fuerzas cívicas —desde organizaciones profesionales hasta ecologistas— se han convertido en factores de poder real con enorme capacidad de acción. Cincuenta años después del levantamiento del general Saturnino Cedillo, el regionalismo se ha convertido en la nueva realidad política de México.

La suma de Solidaridad y de los nuevos grupos económicos y cívicos con los factores más tradicionales de poder, en el contexto de la extinción de muchos de los instrumentos tradicionales de control político (y sobre todo burocrático), conlleva una transformación medular del sistema político. Está adquiriendo forma una estructura política nueva en la cual predominan diversos núcleos de poder, cada uno centralizante en sí mismo, que en conjunto o en forma aislada negocian con el gobierno federal. Se trata de una nueva organización que requiere extraordinarias habilidades para mantener el poder político en forma, pero que depende de que cada centro de poder controle a sus contingentes y no de un control central desde el gobierno federal.

Este esquema puede conferirle gran

estabilidad al sistema político pues constituye una forma de descentralizar el poder: lo que ocurre en Mérida no tiene por qué afectar a Chihuahua y viceversa. Antes, una crisis pequeña en cualquier parte se traducían en una explosión generalizada. Además, el nuevo esquema implica negociaciones entre iguales (o casi iguales): el gobierno federal ya no controla a todos, sino que se coordina con cada uno. Se trata no de un cambio de sistema, sino de una redefinición de los actores, muchos de ellos hoy casi tan poderosos como el propio gobierno.

LOS NUEVOS PARÁMETROS

Si bien el gobierno tiene una extraordinaria diversidad de instrumentos para negociar con cualquier actor, el prerrequisito del nuevo esquema se convierte en su mayor limitante: la legitimidad. Para poder funcionar exitosamente, el gobierno federal tiene que definir nuevas reglas del juego con sus contrapartes actuales y obligarse a respetarlas. Tratándose de tantos actores, tan diversos y cada uno con fuerzas internas centrifugas que lo distancian del gobierno federal, las reglas del juego no pueden ser discrecionales ni abstractas. La única manera de administrar relaciones tan diversas y complejas es definiendo reglas claras, transparentes y permanentes. Además, para conferirle credibilidad y predictibilidad al proceso se tendrán que formalizar los pesos y contrapesos que existen, más los que surjan en el futuro.

Dicho de otra manera, el nuevo esquema sólo puede funcionar si se reconstruye el marco legislativo y regulatorio, si el gobierno asume la responsabilidad de sus actos y si controla a sus entidades y secretarías. El esquema depende de que el gobierno abandone sus viejos vicios y de que se circunscriba al marco jurídico —incluso a uno nuevo adecuado a la realidad de hoy. Este hecho lo hace, por necesidad, más responsivo ante la sociedad y menos propenso a la corrupción. Pero ¿es democrático?

En términos de derechos ciudadanos, de responsabilidad gubernamental y de capacidad de exigir cuentas a los funcionarios gubernamentales, el nuevo esquema es poco convincente. No me queda duda de que los funcionarios del gobierno tienen cada vez menos capacidad de violar flagrantemente los derechos humanos o perseverar en los actos más

evidentes de corrupción. Estoy seguro que, en términos electorales, el nuevo esquema va a ser cada vez más transparente y menos dependiente de fraude. Algunos valores democráticos se verán beneficiados y se arraigarán. Pero lo que parece estarse construyendo es un nuevo esquema de centralización de un sistema político desconcentrado que requiere de un gobierno fuerte pero que, a su vez, depende de la negociación constante. Se trata de una nueva definición de centralismo: la negociación constante con poderes regionales y económicos, ya no corporativos y subordinados.

En este sentido, la nueva estructura territorial del PRI tiene toda la lógica del mundo. Las elecciones se han convertido

en una necesidad vital de la legitimidad política, pero no así del gobernar cotidiano. Los ciudadanos podrán ejercer su voto libremente y los votos se contarán, pero de ahí en adelante gobernar es otro asunto. La selección de los candidatos y la negociación del poder corresponderá a las nuevas fuerzas políticas a nivel local, regional y nacional. El esquema pasa la prueba de la democracia formal, a la vez que mantiene la capacidad gubernamental de actuar, aunque dentro de límites legislativos claramente establecidos y mucho más restrictivos que en el pasado. Se trata de un avance en términos políticos. Pero es otra democracia, o alguna otra cosa. □

primer esbozo de *La novia desnudada por sus solteros, aun*. En éste último trabajará hasta 1923, cuando queda "definitivamente inacabado". La idea de la obra, cuenta el pintor en una entrevista, surgió cuando asistió —en compañía de Picabia, Apollinaire y Buffet— a la representación de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel. "El responsable, fundamentalmente, de mi vidrio *La novia...* fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino".

Al año siguiente, gracias a Picabia, consigue un empleo en la Biblioteca de Santa Genoveva y se dedica a los *readymades*. Aparecen *Rueda de bicicleta*, *Peine*, *Un ruido secreto*, *Tablero de ajedrez de bolsillo*, aunque los más famosos sean *Fuente*, un urinario, rechazado en el Salón de los Independientes, en Nueva York, en 1917; *L.H.O.O.Q.*, que mostraba a *La Gioconda* con barba y bigote; una botellita de 50 cc llamada *Aire de París*, etcétera.

La primera guerra lo obliga a salir de Europa. Llega a Estados Unidos para confirmar la expectación, incluso el escándalo que ha producido su obra. En 1918 pasa unos meses en Buenos Aires. "Según me ha contado —escribe Paz— se pasaba las noches jugando al ajedrez y dormía durante el día... Conoció a poquísima gente —a nadie que fuese artista, poeta o individuo pensante. Lástima: no sé de un temperamento más afín al suyo que el de Macedonio Fernández".

Entre Nueva York y París, el artista ayuda a la fundación de dadá y del surrealismo, continúa con los *readymades* y el Gran Vidrio, explora la óptica, sigue con su partida de ajedrez, contrae matrimonio con Teeny Sattler —quien había pertenecido al famoso Marshall Chess Club—, y fracasa en Montecarlo en su intento de encontrar una fórmula para no perder ni ganar en la ruleta. En 1920 recibe una invitación para la máxima exposición surrealista en París; contesta con un telegrama que dice: "Podebal". Nada. Dadá.

"En tanto que dadá negaba —confiesa el pintor— y, por el hecho mismo de negar, se convertía en la cola de aquello mismo que negaba, Picabia y yo queríamos abrir un corredor de humor que no

Duchamp, Paz y el ajedrez

Hugo Vargas

Pintor, crítico del arte, no *de arte*, ajedrecista consumado, artista independiente de grupos y tendencias, hombre emancipado en una palabra, Marcel Duchamp, junto con Picasso son, según Octavio Paz, "tal vez los dos pintores que han ejercido mayor influencia en nuestro siglo. Éste por sus obras; aquél por una obra que es la negación misma de la moderna noción de obra".

Egresado de la Academia Julian, durante cinco años, hasta 1910, hizo algunas viñetas al estilo de Lautrec y los humoristas del fin de siglo para el *Correo francés* y *Le Rire*. Sus primeros cuadros dan muestra de su precocidad. "Son —escribe Paz— lo que todavía algunos críticos llaman 'buena pintura'": *Capilla de Blainville*, *Retrato de Yvonne Duchamp*, *Casa roja entre manzanos*, *Desnudo con medias negras*.

Por ese tiempo sus hermanos mayores, el pintor Jacques Villon y el escultor Raymond Duchamp-Villon, lo inician en el cubismo, y conoce a Guillaume Apollinaire y Francis Picabia.

A la influencia cubista incorpora una búsqueda personalísima del movimiento, simultánea a los intentos futuristas: *Dulcinea*, *Sonata*, *Yvonne y Magdalena desmenuzadas*, *Los jugadores de ajedrez*, *Molino de café* y sobre todo *Desnudo descendiendo una escalera*. Pero a diferencia de los futuristas, Duchamp busca la idea no las sensaciones, y en el manejo del color se aleja de aquéllos pues el suyo no es ni brillante ni exaltado; "no el brío sino el rigor", dice don Octavio, y agrega: "Es el comienzo de su rebelión contra la pintura visual y táctil, contra el arte 'retiniano'. Más tarde afirmará que el título es un elemento esencial de la pintura, como el color y el dibujo".

Con ello, Duchamp deja claro que es un pintor de ideas, "que nunca cedió a la falacia de concebir la pintura como un arte puramente manual y visual".

Va a Munich en el verano de 1912, donde realiza algunos cuadros que son el preámbulo del Gran Vidrio, *Virgen*, *El pasaje de la Virgen a la Novia* y el

tardaría en desembocar en el onirismo y, en consecuencia, en el surrealismo. Dada era puramente negativo y acusador".

Gracias a los *ready-mades*, y en general a toda su obra, entraron al museo los paquetes de mantequilla, los terrones de azúcar, la mierda en conserva, las baguettes... La influencia de Duchamp es evidente en el *pop-art*, en Warhol, en Rauschenberg, pero a diferencia del humor de Duchamp, el de estos artistas, según Paz, "no está inspirado en la negación o el sacrilegio sino en algo que Nicolás Cage define como el *¿por qué no?*".

Una primera exigencia para realizar estas obras es saber escoger: "Tenía que elegir —cuenta Duchamp— un objeto sin que éste me impresionase y sin la menor intervención, dentro de lo posible, de cualquier idea o propósito de detección estética". Para ello se debe reducir a cero el gusto personal y tomar un objeto "que no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo".

"Los *ready-mades* —dice Paz— son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte... no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino *a-rítmicos*. Ni arte ni antiarte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía." Otra condición para realizar estas obras, nos dice el poeta, es el absoluto desinterés; Duchamp vivió siempre modestamente y muchos de sus cuadros los regaló. Pero, de todas formas, ¿cómo evitar que la reacción del público, la que sea, no se dirija hacia quien eligió tal o cual objeto? "No es extraño —escribe don Octavio— que el crítico y el público de entendidos encuentren el gesto 'significativo', aunque generalmente no acierten a saber qué significa". El paso de la adoración del objeto al del responsable de la elección de ese objeto es inmediato. "El círculo se cierra —dice Paz—. Pero es un círculo que nos encierra a nosotros: Duchamp lo ha saltado con agilidad y juega al ajedrez mientras yo escribo estas notas."

El arte puede llegar a las masas y, así, ser popular. Pero para Duchamp es un código secreto sólo compartible por los iniciados. "Hoy —dice— la pintura se ha vulgarizado a más no poder... En tanto que nadie se atreve a intervenir en una conversación entre matemáticos,

todos los días escuchamos disertaciones de sobremesa sobre el valor de esto o aquel pintor."

En 1923 termina *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*, el Gran Vidrio, o el Retardo sobre Vidrio, "una de las obras más herméticas de nuestro siglo", asevera Paz. Se la puede describir físicamente: 2.7 metros de altura y 1.7 de largo, divididos horizontalmente por un doble filo de plomo. Se expuso por primera vez en Nueva York, en 1926. En el viaje de regreso a su propietario el Vidrio sufrió daños de consideración pero sólo fue descubierto años después y el artista lo reparó hasta 1936.

"Decir *retardo* —escribe Duchamp en *Caja verde*— en lugar de pintura o cuadro; pintura sobre vidrio se convierte en retardo en vidrio —pero retardo en vidrio no quiere decir pintura sobre vidrio."

Con *La novia...*, asegura el autor de *Libertad bajo palabra*, "termina nuestra tradición. O sea: con ella y frente a ella deberá comenzar la pintura del futuro, si es que la pintura tiene un futuro o el futuro ha de tener una pintura".

Aquel mismo 1923 Duchamp deja la "pintura" para dedicarse a su otra pasión: el ajedrez.

"Algunos piensan —escribió Paz— que esta actitud es una deserción y, claro está, no ha faltado quien la juzgue como un signo de 'impotencia artística'".

Breton se mesaba el cabello, desesperado, frente a la "eterna partida de ajedrez de Duchamp", y recordaba la ruptura de Rimbaud con la poesía, calificando al juego como "execrable".

Un crítico de arte del *Times* escribió en junio de 1966: "A la pasión de Duchamp por el ajedrez se la puede considerar quizá como una expresión de su odio de las trampas que afectan a la pureza del pensamiento".

Man Ray, por su lado, explicaba: "El ajedrez es un juego en que se desarrolla una inmensa actividad que no deja huella alguna" —Duchamp decía que no hacía nada sino respirar, "pero al respirar trabajaba", escribe Paz. La inacción (aparente) es la muestra de la tremenda actividad interior.

Truman Capote tenía otra explicación para el *bobby* de Duchamp: "Una partida de ajedrez es de una gran plasticidad", decía.

Pero así como puede ser deleznable escuchar el juicio de un plomero sobre

el arte, el de los artistas sobre el ajedrez suele ser también desafortunado. Pero ellos no tienen la culpa, aunque tampoco el ajedrez.

"Saben —dijo por entonces Duchamp—, el arte es algo artificial, como la religión y la filosofía... un timo. El ajedrez, en cambio, es la batalla. Se le tiene por deporte. Un brutal deporte... Si es algo, es lucha". Uno que exige al hombre por entero.

El ajedrez profesional requiere horas de estudio y de práctica. Como el arte, como la ciencia. Por ello los artistas y científicos que se han dedicado al ajedrez —Phillidor, Duchamp, Botvinnik, Euwe— han tenido que abandonar momentáneamente sus actividades para dedicarse al juego.

En todo caso, la afición de Duchamp no era una sorpresa. Desde pequeño lo aprendió y lo ejercitaba continuamente. Así que cuando decidió dedicarse de lleno a él llegó con una amplia y sólida cultura ajedrecística, suficiente no sólo para competir internacionalmente, también para dar clases en Estados Unidos.

De inmediato logró el grado de maestro en la federación francesa y asistió con el equipo a la Olimpiada de París, en 1924 y a La Haya, cuatro años después, al mismo tiempo que participaba en numerosos torneos en Francia y Estados Unidos.

Posicional y reposado, no evadía las agudas combinaciones en el medio juego. Por ese entonces obtuvo un empate frente a Vera Menchik —la primera campeona mundial— y victorias sobre Marshall y Brown, excelentes jugadores norteamericanos, y ante Znosko-Borowsky, fortísimo jugador ruso exiliado en Francia.

La actividad ajedrecística de Duchamp no se redujo a la participación activa en torneos nacionales e internacionales; dejó su huella en la teoría del juego cuando, junto con V. Halberstadt, otro jugador francés, publicó un importante libro sobre finales, *L'opposition et les cases conjuguées son réconciliées*.

Continuó como miembro del equipo francés en las Olimpiadas de 1931 en Praga y de 1933 en Inglaterra, en ambas ocasiones llevando como compañero en el primer tablero al campeón mundial Alexander Alekhine, ya entonces nacionalizado francés.

La partida siguiente ejemplifica bien el carácter de Duchamp frente al tablero.

Unas palabras sobre su rival: Sultan Kahn nació en Punjab y era un siervo a las órdenes de sir Umar Hayat, quien lo llevó a Londres en 1929 ante sus asombrosos progresos en el ajedrez. Kahn no lo decepcionó, pues el mismo año en que llegaron a la capital inglesa, se hizo del título nacional y quedó en segundo lugar en Lieja adelante de Colle y Tartakower. Con el título de Gran Maestro, fue uno de los pocos que derrotó a Capablanca en torneos internacionales. Siervo al fin, cuando sir Umar regresó a la India, en 1933, Sultan Kahn tuvo que ir con él. Entre sus méritos está haber logrado un altísimo nivel sin conocer la teoría escrita del juego, pues Kahn era iletrado.

Los comentarios entre comillas pertenecen a Octavio Paz.

Blancas: Marcel Duchamp

Negras: Sultan Kahn

París, 1932, Defensa Nimzoindia

- | | |
|--------|-----|
| 1. d4 | Cf6 |
| 2. c4 | e6 |
| 3. Cc3 | Ab4 |

Nimzowich fue el autor de esta variante que quiere impedir el avance del peón e blanco.

4. Ad2

Capablanca prefería Dc2 y doblar los peones en la columna c, aunque también son jugables Ag5, e3 o a3.

b6

El jugador indio se adelanta al desarrollo de Duchamp y elige el fianchetto. Normalmente este movimiento se realiza después que el blanco ha jugado Cf3.

5. Cf3

Ab7

6. e3

El finísimo Rubinstein es el que propuso esta variante para las blancas. "Al vértigo de la aceleración, el vértigo del retardo".

0-0

7. Ad3

Axc3

8. Axc3

He aquí la razón para no jugar Dc2, pues de esta manera Duchamp no dobla los peones: "la libertad no es un saber sino aquello que está después del saber".

Ce4

9. Ab4

d6

10. Dc2

f5

11. 0-0-0?

Arriesgado, pero Duchamp quiere ganar; como la mayoría de las partidas como enroques opuestos, ésta será vivísima.

Cd7

12. Thg1

"No el brío sino el rigor", diría el poeta. Hay que quitar esa torre de la gran diagonal blanca.

c5

13. Ac3

Cxc3

14. bc3

Axf3

Tal vez un error pues abre la columna g en contra del propio enroque. Pero Kahn va sobre el rey de Duchamp y su alfil blanco le estorbaba.

15. gf3

cd4

16. cd4

b5

17. Rd2

Si 17. cb5, Tc1 da la victoria a las negras.

bc4

18. Dxc4

Da5+

19. Re2

d5

Pareciera que Kahn ha encontrado definitivamente la iniciativa y que penetrará con facilidad en el ala de dama, pero Duchamp tiene un poderoso contrajuego y encuentra una jugada "gozne".

20. Dc6!

"Las contradicciones cesan y aparece el gozne. Este es, al mismo tiempo, la resolución de la contradicción y su metamorfosis en otra contradicción".

Cf6

21. Dxc6+

Tf7?

Se podría haber intentado Rh8.

22. Axf5

Dxa2+

23. Td2

Dc4+

24. Ad3

Dc7

25. Tc2

Dxh2

26. Tgc1

g5

27. Tc7

Dh5

Las últimas jugadas de las negras, más o menos obligadas, han sido también débiles; aquí se imponía Taf1.

28. Ab5

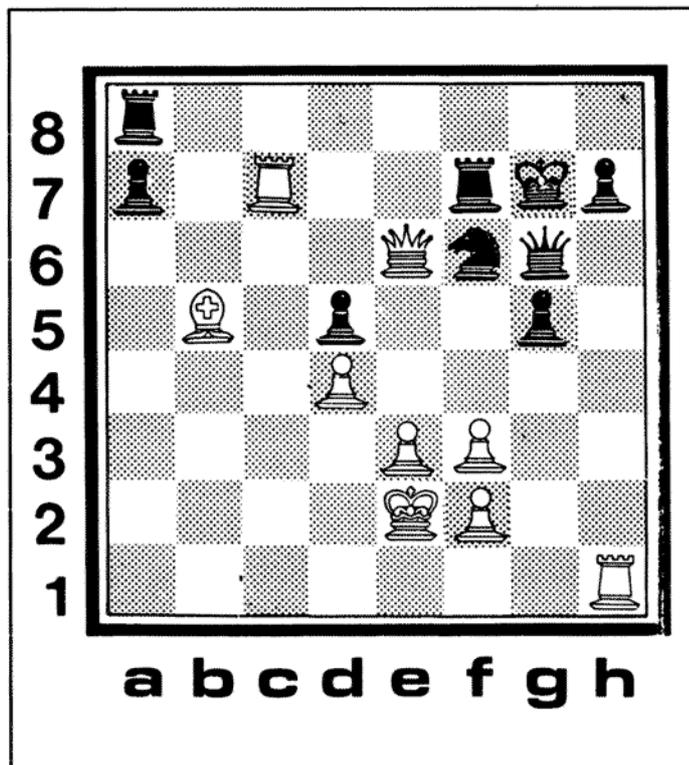
"El juego de Duchamp es más complejo porque la combinación es sobre todo plástica".

Rg7

29. Th1!

Dg6

Si las negras capturan la torre reciben mate en dos. ¿pero a dónde va la dama negra? (Véase el diagrama.)



30. Ad3

Ahora Kahn pierde su dama sin compensación. No sirve 30... Ce4, por 31. T×h7+: si 31... D×h7, 32. T×f7+; tampoco 31... R×h7, 32. T×f7+ Rh6, 33. Dh3+ Dh5, 34. Th7+ y se pierden la dama y el caballo. "Sabiduría y libertad, vacío e indiferencia se resuelven en una palabra clave: pureza".

T×c7
31. A×g6 R×g6
32. f4 Te8?

El último error. Rg7 oponía un poco más resistencia. Siempre es mejor sacrificar las piezas del enemigo, solía decir el gran Tartakower.

33. Th6+!

Exacto. Sultan Kahn se rinde, pues si 33... R×h6, 34. D×f6+ y mate a la siguiente; si 33... Rg7, 34. D×f6+ Rg8, 35. D×g5+ y las negras no pueden evitar la red de mate en unas cuantas jugadas. "Una tarea difícilísima, ejecutada con gran tino y sensibilidad".

Como se sabe, en 1946 Duchamp volvió a la actividad artística. En secreto y

ayudado por Teeny trabajó durante 20 años en la realización de *Dados: 1° La Cascada, 2° El Gas de Alumbrado*.

"Como el filósofo cínico —escribe Paz en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, de donde fueron tomadas estas citas— y como todos los poquísimos hombres que se han atrevido a ser libres, Duchamp es un *clown*. La libertad no es un saber sino aquello que está después del saber. Es un estado de ánimo que no sólo admite la contradicción sino que busca en ella su alimento y su fundación... Gracias al humor Duchamp se defiende de su obra y de nosotros, que la contemplamos, la admiramos y escribimos sobre ella. Su actitud nos enseña —aunque él nunca se haya propuesto enseñarnos nada— que el fin de la actividad artística no es la obra sino la libertad. La obra es el camino y nada más. Esta libertad es ambigua o, mejor dicho, condicional: a cada instante podemos perderla sobre todo si tomamos en serio nuestra persona o nuestras obras". □

a otro, pudiéramos escuchar al público romper en aplausos.

Los negros de Fantin-Latour presagian una tormenta. Son, también, el hollín de la gran ciudad que rodea la pureza de sus mujeres: esas siluetas, con la blancura del papel que Fantin-Latour apenas osó tocar. Sus mujeres son *clariones*: un término marítimo que designa la "claridad que, a veces, se presenta entre la cerrazón cuando el tiempo está muy cargado" (*Diccionario Hispánico Universal*, 1958). Son, también, Diana y María, las dos grandes impenetrables.

Las litografías de Fantin-Latour recuerdan fuertemente a la pintura francesa del siglo XVIII: sus foliajes a Watteau y la intimidad galante de sus mujeres, a Boucher. Hay algo tardío en este grupo de litografías. No sólo en la luz crepuscular o de borrasca que las ilumina, sino en su espíritu. De hecho, evocan, al mismo tiempo, la gracia griega y el misticismo cristiano. Pero se trata de una Grecia helenística, donde los pliegues y rizos sustituyeron al vigor del siglo de Pericles, que Tucídides saludó en su "Razón fúnebre". Por otro lado, su misticismo no tiene el sabor a boñiga y a trébol de San Juan de la Cruz, sino el claroscuro con que lo tiñó el primer romanticismo.

Nubes negras, rápidas, que nos permiten ver, de vez en cuando, la luz de estaño de las mañanas de invierno.

El artificio de ciertas obras de Fantin-Latour se desploma en su litografía *Danzas* (1898). En ella atrapó una ráfaga de viento, tan veloz, que el gesto de la bailarina parece detenido en medio de esa turbulencia del aire. En medio del silbido de las ramas del sauz. Ella, blanquísima, desnuda, danza con los brazos en alto. Esta litografía nos remite, a la par, a las *majas* y a *Los fusilamientos del dos de mayo*, de Goya. Aquí hay algo fulminante, decisivo. Un contraste que disipa todo encanto y nos presenta una *verdad*. ¿Cuál?

El triunfo de la mujeres de Fantin-Latour recuerda el de Cristo sobre la muerte: el de la luz sobre las tinieblas y la inocencia sobre el mal. De hecho, la bailarina de *Danzas*, ¿no evoca a un Cristo de Rembrandt? En todo caso, Fantin-Latour nos presenta al amor con toda su fuerza, al amor que trasciende a la muerte. En el muro opuesto, una risotada morbosa celebra el triunfo de la pabra sobre la ciudad moderna: son cuatro aguafuertes de Ensor.

Exposiciones

Las mujeres, la muerte, la ciudad

Conrado Tostado

Fantin-Latour desconfió de las líneas. En las diez litografías que expuso recientemente la galería López Quiroga todo parece visto a través de un vidrio cubierto por lluvia. Todo parece borrado por corrientes de agua. Sus líneas son breves y furiosas. Ennegrecen casi por completo el papel, pero lo hacen de un modo que sugiere que preferirían no estar allí. Quizá hubieran preferido contemplar, exclusivamente, la difuminación de la luz. Fantin-Latour llevó la lección de Rembrandt a un extremo, a un arrebatado *musical*.

Las frondas y nubarrones color pizarra de Fantin-Latour asemejan, sobre todo, torrentes. Pero torrentes hechos,

más que por el lápiz, por instrumentos de cuerda. Sacudimientos breves y rápidos de las cuerdas, en medio de los cuales percuten, con decisión, los platillos. Quiero decir, la blancura de sus mujeres. Recordemos, por ejemplo, la litografía *Danzas* (1898) —expuesta por la GLQ.

Para Fantin-Latour todo fue ópera. Una música contrastada, hecha de grandes escurrimientos y pequeños charcos. En su litografía *Apoteosis* (1888) leemos, sobre el pedestal de un monumento, un apellido: Berlioz. Curiosamente, esta música de Fantin-Latour introduce, en sus litografías, a la ciudad moderna. Es como si fueran *escenas* y de un momento

Un demonio descansa, con familiaridad, el brazo izquierdo sobre los hombros de Cristo en la entrada del infierno. Éste saluda a la muerte, sentada sobre un alto trono. (*Los diablos Dzitts y Hibanox conducen a Cristo a los infiernos*, 1895). Cristo no parece dios, sino un mortal iluminado. Más adelante, ¿en el infierno? un pollo desplumado jala un cañón. Un esqueleto, con aire imbécil, camina frente a él, provisto de un biello. Algunos pájaros enormes graznan, detrás, su grito de guerra. Todos siguen a un grillo montado en un antílope. (*Cortejo infernal*, 1887).

A la inversa de Fantin-Latour, Ensor confió, sin reservas, en las líneas. Sus aguafuertes están hechos con incisiones largas, de distintas morderuras, casi sin entrecruzar. Cada una expresa por sí misma. Y con frecuencia, el conjunto exige una atención casi exclusiva, independiente de la escena grabada. Es un hervor, un frenesí semejante a la vibración de los protozoarios en el agua. Ensor también aprovechó la lección de Rembrandt. Pero, más que el claroscuro, me parece que asimiló la línea del Rembrandt grabador. En el otro extremo, la línea de Ensor toca a la de Klee. (Por ejemplo, el cielo del *Cortejo infernal*, expuesto por la GLQ). Ensor supo transmitirnos, con sus líneas, la corrosión del ácido en la placa.

Representó a la muchedumbre de las ciudades como un carnaval. Y, en esos grabados, el carnaval se transforma en danza de la muerte. Dos creaciones medievales. Las carcajadas, para Ensor, se confunden con escalofríos de horror. Con ello, el artista suscribe, al parecer, la idea judía y cristiana de que la muerte resulta del pecado. Para la Biblia, del gran pecado original. Para Ensor, de los pecados de la ciudad moderna. El carnaval es un festín de lujuria, avaricia, soberbia, ira, gula... Y sobre todo, estulticia. El sentido de las cosas se desvanece. Todo se convierte en *diversión*. ¿Inactual?

En uno de sus grabados (*La venganza de Hop-Frog*, 1898), la escena ocurre dentro de la ópera y por ello, define mejor su oposición con las litografías de Fantin-Latour: el carnaval entró al gran teatro para ver arder a un grupo de monos araña, colgados del candil. La humareda llena el recinto. A través del humo, se filtran los rayos de luz de las vidrieras altas. Abajo, en medio del genio que contempla con indiferencia o satisfacción la escena, cayó el esqueleto

chamuscado de un mono. La ópera (o, en general, los espectáculos modernos, ¿qué diría Ensor de nuestro cine y televisión?): una pira de monos vivos.

El temperamento de Ensor es medieval. Su gusto por el capricho y la quimera, su recreación del carnaval y la danza de la muerte, sus episodios apócrifos de la vida de Cristo no son reminiscencias, sino actualizaciones. En ellos —al igual que en la obra de Posada, otro gran conservador del espíritu medieval— no hay nostalgia. Hay sarcasmo y rebeldía —en Posada también hay compasión.

La obra de Julio Ruelas (la GLQ colgó, junto a los aguafuertes de Ensor, siete grabados suyos de 1906 remite, también, a una imaginación medieval —el estilo gótico, la quimera y la leyenda, la personificación de la muerte— pero lo hace de un modo indirecto, melancólico. Al igual que en las litografías de Fantin-Latour, en los aguafuertes de Ruelas hay algo *tardeo*. Ambos tienen algo del carácter del primer romanticismo: el francés, de un modo lírico y el mexicano, dramático. Ensor, en cambio, nos recuerda a Heine y a Gogol.

Las líneas de Ruelas son secas y duras. Aceradas. Su anchura es uniforme y las formas, en estos aguafuertes, son dadas por los cruzamientos. De allí que todo parezca enjuto, con una fuerte textura: momificado.

Sus aguafuertes son un aullido. Su humor, más que sarcástico, es sardónico. Sus monstruos y demonios parecen resumirse en uno solo: el vampiro. La muerte —que se alimenta de carne viva— como la crítica —que se alimenta del misterio del artista— son formas de vampirismo. En estos aguafuertes predomina la indignación y el asco. Creo que esta reacción se dirige menos hacia la muerte, en sí misma, que a la esterilidad y el parasitismo. ¿Cuál fue el vampiro de Ruelas?

Ruelas exaltó el mundo sobrenatural, de ultratumba, y le concedió poderes extraordinarios, aunque tenebrosos. Poderes refutados por el pensamiento científico. Con todo, Ruelas les dio *realidad* en su obra. Una demostración: nos espeluznan. De modo que sus aguafuertes pueden verse, a su vez, como refutaciones del espíritu científicista. (Recordemos el papel preponderante que el grupo de los "científicos" jugó en la sociedad de su época). Mientras más sobrecogedor y amenazante es el "más allá" que nos presenta en sus grabados, más nos ale-

jamus de los argumentos científicos.

Para Ruelas, el amuleto más poderoso de las sociedades contemporáneas, el racionalismo, se amoneda, sobre todo, en la crítica. La representó como un zancudo con garras y pico de pájaro, orejas de ratón, brazos de hombre y tetas y muslos de mujer. Lleva puestos los lentes de la erudición. Trae, en la mano, la regla de la razón y en los muslos, el moño de las prostitutas. Usa el sombrero de los acreedores (*La Crítica*, 1906). Un enjambre de estos zancudos asedia a *La esfinge* (1906). La auscultación, la mide, la fotografía, mientras ella manotea, desesperada, con sus garras de león. El misterio de la creación, del arte, es irreducible al racionalismo y la crítica.

En el aliño de las críticas —zancudos de Ruelas, en el sombrero de copa y el frac, se reconoce a la ciudad moderna. Y en sus muertes —vampiro, la infertilidad del espíritu científicista.

Por otro lado, lo que más nos sobresalta en estos aguafuertes, es, quizá, la actitud pasiva e indefensa de casi todas las víctimas. Comenzando por el propio artista (en *La crítica*), aunque la mayor parte de las veces se trata de mujeres jóvenes, hermosas. Ruelas parece defender, moralmente, su inocencia. Por ejemplo, en *La muerte*, *La leyenda de la reina Mora* y *Fuegos fatuos*, todos ellos grabados en 1906 y expuestos por la GLQ. Ante el avance de esta singular forma de muerte, Ruelas, como el gato de uno de estos aguafuertes, sólo eriza la cola.

Max Klinger, por el contrario, fue escéptico ante aquella inocencia y vio, en la hermosura de las mujeres, el origen de la muerte. En seis grabados de incisiones imperturbables, reflexivas, mansas, Klinger refiere la expulsión del paraíso (*Eva y el futuro*, 1880). En efecto, Dios castigó a Eva y a su descendencia con la naturaleza mortal. La última estampilla muestra a la muerte quebrantando a la humanidad con una mano de mortero. Las líneas de esta serie recuerdan a Durero. Si algo las distingue es su ductilidad, su pureza y eficacia. Cada una está sujeta al propósito del conjunto. Y pese al tema, en estos grabados prevalece el silencio.

Al salir de la galería, junto a un estante donde se reflejaban tres palmeras, a unos cuantos pasos del reloj de Polanco, una mujer alta y de pelo oscuro estuvo a punto de tropezar conmigo. Me sonrió. ¿Quién era? □

Buzón de fantasmas
De Enrique González Rojo
a José Gorostiza

Enrique González Rojo pasaba temporadas en pequeñas sucursales consulares cerca de las embajadas gobernadas por su padre, el doctor Enrique González Martínez: estuvo con él en Chile y, cuando escribe esta carta, en España, donde acaba de publicar Espacio. Gorostiza, en México, publica Canciones para cantar en las barcas en 1925 y se prepara para viajar al consulado en Londres en 1927.

González Rojo navega volublemente por el mar mexicano de los años veinte con albaraca de trahumante o con la forzada melancolía de los ánimos alegres. Esta carta es posterior por un mes a la conocida misiva a Villaurrutia que recoge sus Obras completas (México, Domés-INBA-SEP, 1987) y colabora, como aquella, a restituírle necesario lastre a un espíritu que, en la galería de los Contemporáneos, optó por un sitio precozmente fantasmal. G.S.

Bayona, agosto 11 de 1926

Mi querido Pepe: en tu carta última me tocas un poco insidiosamente la cuestión de Carolina. Que si quiero, que si no quiero; que si me molesta, que si no me molesta... ¡Bah! Háblame de ella, dame noticias, cuéntame lo que has sabido por ti mismo y por los demás. Lo que ha formado parte, aunque sea pequeña, de nuestra vida, guarda un interés al cual no es fácil sustraerse. Ahora no pienso en Carolina con aquella amargura de otros días, si se puede llamar amargura a un obscuro sentimiento de pesar muchas veces recrudescido por los efectos del alcohol. Ahora, todo lo veo a distancia y la lejanía no tiene asperpezas: se recorta en silueta pura o se borra suavemente para confundirse con el horizonte.

No me avergüenzo del amor que le tuve a Carolina: ¿Amor? Probablemente estoy cometiendo un grave pecado al llamar de esta manera una inclinación que comenzaba y terminaba en el lecho. Las peripecias de la aventura, desdichadas y ridículas. Pero a pesar de todo queda algo, algo que es, naturalmente, muy mío y ni ella ni nadie lo conoce.

Esto, Pepe, me hace recordar tantas cosas. ¿Qué hace que estábamos metidos en un "Quick Lunch", juntando nuestros míseros centavos para poder comer un *beefsteak* con patatas? ¿Y nuestras frecuentes reuniones para atiborrarnos la cabeza de "jazz band"? ¿Y Lupe Vélez? ¿Y las Murillitos? ¿Y "Café Negro"? Entre ilusiones que no se cumplían y realidades poco satisfactorias, no éramos al fin de cuentas desdichados. Pero qué vida tan loca, tan sin consecuencia, tan agradable, tan fácil. De la juventud, querido Pepe, todavía tenemos bastante en el corazón. ¿Has pensado cuánto tiempo la conservaremos?

Vas a creer, como Xavier y Salvador, que soy un pedante. Temes, quizás, que ahora me deshago en consejos fastidiosos e inútiles. No. Ya estoy escamado. Salvador por poco se enoja conmigo y Xavier me regañó duramente, como acostumbra. Nuestro joven crítico tiene un excelente gusto y una mano de hierro para evitar que pequemos contra él. Por lo cual me limito a decirte que cuando vuelva a México no sé si viviré del mismo modo. Y no es que haya cambiado mucho en mi manera de ser, pero sí que deseo cambiar aunque sea un poquito. ¿Escrúpulos de moral? Tal vez. Le he cogido tal cariño a mi arte que a él quisiera consagrarle la mayor parte de mi vida.

Y ahora te diré por qué. En primer lugar, con cierta madurez intelectual se

hace más vivo el deseo de expresarse. En otra forma, se tienen más cosas que decir. Puede ser también que la vida le diga a uno más que antes. Al sorprender nuevos aspectos, nacen nuevos sentimientos y surge a menudo la reflexión. El que llega a pensar, está perdido para todo lo que no sea el pensamiento. Esta es mi razón intelectual. Pero tengo también una razón sentimental, ingenua, casi romántica. Las hojas de papel siguen siendo blancas, tan blancas como cuando tenía veinte años. Y entonces, después de mucho leer, de mucho conversar, gustaba de llenarlas con tinta como quien dibuja, resuelve un problema o ejecuta cualquier tarea desagradable y capaz de distraer el ocio. Ahora que tengo veintisiete años necesito de más tiempo para llenar de tinta las hojas blancas; pero cada línea obscura que se alarga me produce honda voluptuosidad, dolor y alegría. Me parece que en una llanura de hielo me tiendo yo mismo, me divido, me reparto y ocupo toda la extensión.

Mi casa de siete pisos la voy levantando lentamente. Los cimientos deben ser hondos, tan profundos que hagan inmovible la construcción. Y ahondar en la tierra para construir en el aire, es por ahora mi tarea. De los jardines del Vaticano, de las frondas del Alcázar de Sevilla, de las fuentes del Generalife en Granada, van naciendo versos también. Los reuniré en un tomo que se llamará "Música entre los árboles". En cuanto a las "Viviendas en el mar", siguen incompletas y no sé cuándo les daré fin. Pero pienso bastante en ellas y tarde o temprano llegarán hasta ti, para que las acojas como el regalo de un amigo.

Mi vida en Bayona es sosegada. Samuel Ruiz Cabañas te puede dar amplias noticias sobre ella. Le puedes, en cambio, decir que todos nosotros lo recordamos y que el pueblo piensa colocar una lápida en la casa que habitó el año pasado. La inscripción, con letras de oro, dirá así:

ESTA CASA FUE HABITADA
EN EL VERANO DE MCMXXV
POR DON SAMUELEIRO ROIZ DE CABANHAS
EL CUAL DURANTE SU ESTANCIA EN BAYONA
PUSO UN HUEVO.

A Samuel le gustará este recuerdo de la tierra gallega que él tanto amó. ¡Que no me olvides! —le gritan al unísono la Concheira y la Barbeira. ¡Acuérdate de

mi! —dice la Ramallosa. El Duque del Cantino le envía saludos y las fosforescencias del mar siguen lanzando sobre la playa sus mansas olas de luz.

Querido Pepe: la carta se hace muy

larga. Antes de terminarla, te ruego saludes a todos los amigos y tú recibe un abrazo muy apretado de tu amigo,

Enrique □

Desdiario

José de la Colina

Tabladurías. Guillermo Sheridan llegó a la reunión de la redacción de *Vuelta* regalándonos ejemplares de un folleto de cubiertas apasionadamente azules, una separata de la revista *Literatura Mexicana*, del Centro de Estudios Literarios de la Universidad, en la que publica, anota y prologa impecable y sabrosamente, con el título de "Una colección de poemas desconocidos de José Juan Tablada", las treinta piezas que halló en sus exploraciones profesionales de miembro del Instituto de Investigaciones Filológicas, también de la UNAM, y en el archivo tabladiano que ese mismo instituto guarda. Hay esbozos o primeras versiones de poemas conocidos, poemas inéditos o sólo publicados en revistas, poemitas de circunstancias, epigramas y breves juegos rimados, y lo primero que me llama la atención, en una ojeada a los versos dedicados en el fin de siglo a la *jeune fille terrible* Renée Vivien, née Pauline Tarn, poetisa de "imágenes perversas, sadomasoquistas, lésbicas y exotizantes", es que su cantor mexicano prefigure las letras de los boleros que habrían de florecer en México ya avanzado el siglo siguiente y gracias a los cabarets, los prostíbulos, los teatros, los tocadis-cos, las rocolas y la radio. Estas líneas, me parece, ya quieren hacerse acompañar de guitarras, requinto, maracas y un trío de dulces y unísonas voces masculinas:

Parece que tus ojos van a llorar,
parece que tus labios van a besar

parece que tu alma es una bendición
parece que tu carne es una maldición.

Y aun se diría que Agustín Lara, última palpitación del modernismo latinoamericano, habría puesto su música y su voz de catacumba a estos cuatro octosílabos motivados por mademoiselle Vivien:

y en el divino contorno
de tu breve boca mustia
un sollozo se adivina
y una súplica se exhala.

Al darme la separata, Sheridan, él mismo un rápido y temible esgrimista de la rima al que he visto compitiendo con el ingenio improvisador de los copleros jarocho en una fiesta que Neda G. de Anhalt ofreció a Octavio Paz por el cumpleaños de éste, me recomienda un picoteante "Madrigal Dadá" en el cual Tablada usa con vigor y gracia los apellidos de dos célebres pintores, hermanos al azar por dos sílabas iniciales:

¡Pica, pica, pica, Picasso,
pica, pica, pica a Picabia,
no deje tu rabia
ni un solo pedazo;
vuélvalo cedazo
tu cólera sabia...!
¡Pica, pica, pica, Picasso!

Ni Mallarmé ni Alfonso Reyes desdeñaban estos recreos de la pluma al margen de páginas de mayor ambición. Tengo

la nostalgia de una posible historia y antología de esta literatura traviesa, o esta moneda menuda de la creación verbal, e imagino un libro que debería entender alguien experto en ineditces y archivos, algún Sheridan que podría ser el mismo Guillermo y que lo haría mejor que nadie.

La musa cosmopolita y traviesa de Tablada atiende igualmente al coto mexicano, y si caballerosamente calla la identidad de una literata gorda que le suscitó la siguiente impiadosa quintilla:

Le rebosan del corsé
y la cintura las grasas,
y la muy ingenua lee
La rebelión de las masas
del gran Ortega y Gasset,

en cambio, en un epigrama contra el doctor Atl, es decir el pintor y escultor Gerardo Murillo, que se había fingido ausente de su taller para no recibir al poeta, a quien consideraba demasiado parlanchín, traza en filigrana indirecta una mentada de madre con imagen muy directa y sádica:

Que de Satán el tornillo
te perfore y te taladre,
pues no has abierto, Murillo,
y vino a verte
Tu padre.

Nos hace falta también, respecto a la historia cultural mexicana, una crónica y antología de lo que Apollinaire llamaba "la vida anecdótica". En el revés del epigrama anterior hay una encantadora anecdota, según la recoge Sheridan del "Abate" Mendoza y éste la habría oído de labios de Jorge Enciso: pantomima de Atl que, con bata gris y cincel, y frente al desnudo atleta que le servía de modelo, se lleva el dedo a los labios para indicar silencio a Enciso, mientras, puerta por medio, Tablada pega a la madera un oído suspicaz, se impacienta, vuelve a tocar y a esperar, tal vez se irrita, después saca de los bolsillos papel y lápiz y sotorriéndose escribe el epigrama y se inclina a deslizarlo por la rendija inferior de la puerta.

Sólo una anecdota, pero me permite ver vivos por un instante a dos protagonistas de las artes y las letras mexicanas. Con bagatelas como éstas escribió Jules Renard su inagotable *Journal*, su obra maestra.

29, V, 1992

Colón. Por teléfono me invitan a no recuerdo ya qué mesa redonda o conferencia o reunión preparatoria relacionada con el V Centenario de lo que antes inoportunamente llamábamos en las escuelas el Descubrimiento de América y que ahora habría que llamar Encuentro de Dos Mundos o algo así, un tema del que yo no tengo nada que decir por no ser historiador ni mucho menos filósofo de la Historia, y me disculpo de no asistir al acto. La verdad es que Colón es uno de los personajes que menos me han entusiasmado ya desde los escolares libros de Historia: aun si no le faltan anécdotas, como ésa en que demostró que para poner un huevo de pie hay que romperlo, que es un poco boba, siempre sentí como una especie de monumental fraude del hecho de que se le celebre, además de por el indudable mérito de la terquedad para llevar adelante su proyecto, por la chiripa de haber hallado las tierras americanas cuando él buscaba las de las Indias. Mi modesta proposición es que en las celebraciones de grandes fechas de la Historia se debería de paso honrar a ese no tan infrecuente Deus ex Machina, o mejor dicho esa diosa, la inconstante Fortuna, a la que hoy preferimos llamar Azar.

2, VI, 1992

Diálogos postmodernos. Después de haber gastado la tarde y parte de la noche en traducir para *El Semanario Cultural de Novedades* un comentario crítico sobre el libro de Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, me fui a la cama dándole mentalmente vueltas a ese tema y al tema comunicante de la postmodernidad, y mi insomnio se ha poblado de diálogos en ráfagas, dichos por fugaces personajes supuestamente postmodernos:

I

—¿Te acuerdas de los años ochenta?
—Sí. Estaba muy de moda *La insoponible levedad del ser*.
—Y no me explico por qué eso causaba tal entusiasmo. A nivel de rock pasado, había grupos mucho mejores.

II

—Rompí con Carlos. Ya no lo aguantaba. Que se busque otra.
—¿Qué te hizo?

—Nada, es un cursi, todavía está en la modernidad. Es de esos tipos que si hacen un vuelo internacional y la azafata les sonríe al servirles el café o reclinarles el asiento, se imaginan, piensan, creen, dan por seguro que ya se la están ligando y que se acostarán con ella en todas las escalas, Madrid, París, Berlín, Roma e incluso Tokio.

III

—¿Te dijo el policía de tránsito cómo estuvo el accidente?

—Sí, y me dio mucha lástima el pobre.

—Qué muerte más fea.

—Me refiero al policía, no al accidentado.

—¿Te da lástima un agente de tránsito?

—Por lo atrasada que está cierta gente. ¿Quieres creer cómo contaba lo sucedido? "Mire, la cosa estuvo en que un peatón vertical y tridimensional cruzó la calle sin fijarse en el semáforo, y entonces el camión, que para acabarla de amolar es de los materialistas, no pudo refrenarse a tiempo y lo redujo a peatón inmóvil, horizontal y bidimensional". ¿Te das cuenta qué policía de tránsito? De al tiro un atrasado, un moderno.

IV

—Profe, ¿qué era la Historia? —La Historia, joven, era el opio de los marxistas.

—¿Y ahora en qué estamos?

—Ahora estamos en el reino del Tiempo Presente.

—¿Y qué es el Tiempo Presente?

—El Tiempo Presente es todo aquello que percibimos mediante la televisión.

—Entonces, cuando no había televisión, no había tiempo presente.

—Había Historia y Modernidad, es decir: pesadillas. Vino la postmodernidad y acabó con eso.

—¿Y qué es la postmodernidad?

—La Postmodernidad, citando a los clásicos, es el mejor de los mundos posibles, en el que todos podemos dedicarnos a cultivar nuestro jardín.

—Pues, citando a los clásicos, qué buena onda.

V

—Me gustaría orita estar en Moscú nomás para comer allí una hamburguesa McDonald.

—Pero si estás aquí comiendo una hamburguesa McDonald.

—No es lo mismo, comprende, soy un nostálgico. Todavía queda en mí como si dijéramos algo del chavo materialista dialéctico, del marxista iluminado que fui, todavía me excita sentir y pensar la realidad, el mundo, la Historia, como un constante proceso de contradicciones, de tesis y antítesis, y por eso te digo que me gustaría estar en Moscú comiendo una hamburguesa McDonald.

VI

—Como dijo Fukuyama, estamos viendo el fin de la Historia...

—"Estamos" es demasiada gente, jovenazo. A final de cuentas, cada quien su vida y cada quien su Historia. □

Gabriel Bien Aimé, *En los montes*.

Carta de Copilco
 Cómo escribí mi autobiografía*

Guillermo Sheridan

Nunca olvidaré los días en que me puse a escribir mi autobiografía. ¿Dónde estaba? ¿Londres? ¿Copenhage? Qué importa. Ahí estábamos yo, el papel, mi vieja Underwood² y la memoria...³ No se necesita más para recordar y para escribir lo que se ha recordado,⁴ aparte del futuro para hacerlo.⁵

Comencé a escribir mi autobiografía el 1 de enero de 1971, misma fecha en que comenzaron San Agustín, Rousseau y Da Ponte. Mientras ponía el papel en la Underwood, recordé aquella ocasión en la que Henry⁶ y yo discutíamos si la autobiografía debía describir la propia interioridad defendiéndola de las contingencias históricas, o si debía enfrentarse a esas contingencias, como quería Italo.⁷ (No oía bien a Henry⁸ porque estábamos escuchando un formidable *Sigfried* que me cantaban en vivo Bjoerling y la Schwartzkof⁹).

Decidí que mi autobiografía debería rechazar las contingencias y, a la vez, asumirlas, puesto que las dos son formas dialógicas y monológicas de establecer contacto conmigo mismo. Desde que comenzó mi vida he estado tan consciente de ello como de ella. No había yo cumplido nueve años cuando me pregunté: ¿qué es la autobiografía? Tenía mis razones: mi padre me había hecho nacer en Rangoon,¹⁰ había vivido luego en Amsterdam, Boston, New York y, sin embargo, yo era mexicano.

Conocí México cuando nos instalamos en un *hotel particulier* de Neuilly (construido por el gran arquitecto Jean Legomaniac, amante de Pola Negri, en 1924) y mi padre, que posaba en ese tiempo para un mural que le hizo Diego,¹¹ puso a mi disposición a un chofer llamado Sean, para que me llevara al Liceo.¹²

Un año más tarde supe que no se llamaba Sean, sino Chon¹³ —su francés era perfecto— y que no era irlandés sino oaxaqueño.¹⁴ Esa tarde me llevaba, por cierto, a La Coupole, donde iba a ver a W.¹⁵ Saber que Sean-Chon era mexicano fue una revelación. Pronto des-

cubrí el español, mi identidad y el guacamole (esa pasta hecha de avocado, que por no ser fruta ni vegetal simboliza a la cultura mexicana). Sean-Chon se había fugado de un grabado original de José Guadalupe¹⁶ que estaba en mi alcoba: sus labios gruesos y su piel oscura reventaban en *ay ay ays* que alegraban mis lecturas.¹⁷ Oyendo sus gritos vislumbré mi identidad: *Yo también soy ese desgarrado ay ay ay*, me dije un día, *también llevo una profunda berida, mi sangre también es escéptica y apasionada*. Sean-Chon gritaba *ay, ay, ay* cuando aceleraba el BMW por la Quinta Avenida rumbo a Strands (donde un día me presentarían a Andy¹⁸), cuando recordaba su natal Huacaratlán o cuando, en el viejo Apolo de la Ichstrasse veíamos mi versión favorita —la producida por Reginaldo Reginaldi, claro— de *La Dama de las Camelias* (1914), y atestiguábamos el espectacular beso que Nino Nini le propina a la inolvidable Francesca Bertini antes de morir.^{19 20 21}

Sean se convirtió en una obsesión. Me contaba cómo era México, sus fiestas y sus colores, su música y su religión, su embriaguez y sus mitos y cómo, para huir de ese horror, había huido a Europa para convertirse en chofer de un niño mexicano *que iba a entenderlo*. Su español era maravilloso. Me di cuenta de que las lenguas son crisoles donde la aleación humana sabe que yo soy todos ©. Descubrí mi rostro en el suyo: Chon no era Sean; era Chon. Una tarde lo oí gritar su *ay, ay, ay* mientras se miraba en un espejo. ¡La voz y la imagen! Tenía que *saber qué era ese grito*. Escribiré mi autobiografía aunque me lleve la vida, me dije, y brindé por mí mismo

* Algunos fragmentos de esta obra han aparecido parcialmente, con algunas variantes¹, en revistas como *Pentia-Quarterly*, *Bonfire of the Vanities*, *Great Third World Lit*, etc.

¹ Sobre mi particular estilo de hacer variantes véase *Sheridan: Writer of Variants* (2ª edición: *A Writer of Variants: Sheridan*), de Lucy Porteus, University of Ohio Press, 1981.

² Véase *Under the Ink Wood: Sheridan and Dylan*, de Mary Contrary, Second International Sheridan Congress, 1990.

³ Sobre mi idea de la memoria véase *Memoires and Memoirs*, de Ann Menisla, Montana University Press, 1962?

⁴ Véase *Sheridan: The Record*, Oxford, 1984.

⁵ Sobre mi idea del futuro podrá verse, muy pronto, "The Future and Me" en *Literature to Come*, University of Press Press.

⁶ Miller, el gran escritor norteamericano.

⁷ Calvino, gran narrador italiano amigo mío.

⁸ Léase "Me and Henry: a memoir", en *Me and myself*, Our Press, 1983.

⁹ Recuérdese "Sheridan Melos", el ensayo de O. Klempner sobre la influencia de mi obra en la música.

¹⁰ De Rangoon sólo recuerdo la excelente lamprea *aux fines herbes* que preparan en el Hilton.

¹¹ Rivera, gran muralista amigo mío.

¹² Al Louis le Grand, donde me hice amigo de un joven estudiante, Charles (Baudelaire).

¹³ Nota para los traductores: Chon es diminutivo de Asunción (Assumption), nombre muy común en México, de veras. Suena como Sean pronunciado por un irlandés.

¹⁴ Tiene razón Sieglind Schmitz en su tesis doctoral *Sheridan: die Reise in die Vergangenheit* (Heidelberg, 1978) al identificar a Sean-Chon con Chepo Batuta, el personaje de mi novela *Voragine en celo*.

¹⁵ H. Auden, gran poeta de quien soy amigo yo.

¹⁶ Posada, el gran grabador mexicano.

¹⁷ Heidegger, Kierkegaard... (estaba de vacaciones).

¹⁸ Warhol, mi amigo, el gran *popintor* (sobre este juego de palabras véase "Sheridan's puns", de Neil Obstat, en *Wow Linguistics Now*, N.Y. 1975).

¹⁹ Yo estaba enamorado de Francesca Bertini: sus ojos parecían evocar un ignoto pasado del que esperaba alguna respuesta que fortaleciera su identidad, un pasado antiguo y mudo, como el mío.

²⁰ Véase *The Light Beyond: Cinema Before and After Sheridan*, de Georges Melies, Jr., Random House, 1987.

²¹ Piero Reginaldi, nieto de Reginaldo, acaba de adquirir los derechos para filmar, con Meryl Streep, mi novela *El pozo del tiempo*.

con uno de los excelentes martinis que prepara Jean-Luc en el elegante bar del White Hotel, cerca de Viena, que me gusta desde el día en que ahí se me presentó S.F.²²

J me ofreció su departamento en Dublín, en Bloom St., frente al Saint Pa-

trick's Palace construido por Pat O'Malley en 1746, sobre las antiguas ruinas del Rex Catadrum, construidas por César²³ hace dos mil años. Aquí iba yo a escribir quién soy, de dónde vengo, a dónde voy, a dónde cobro. Autobiografía: yo diluido y solidificado en escritura;

yo hecho fonema; mi memoria hecha sintaxis. En la historia de mi vida iban por fin a encontrarme Yo, el papel, mi vieja Underwood²⁴ y... mi memoria.²⁵ □

²² Véase la nota número dos.

²³ Próximamente "Cómo escribí "Cómo escribí mi autobiografía"".

²² El profesor Ernst Jones puede aclarar esta alusión.

²³ Augusto, el gran emperador romano, no Monterroso, mi amigo.

© Sberidan Corp. (1992)



Jonas Balan, *Sirena música*.