

LA VUELTA DE LOS DÍAS

Rufino Tamayo

Salvador Elizondo

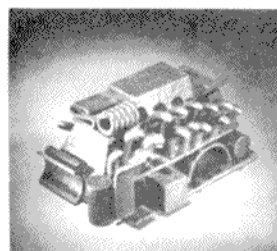
Se junta a la emoción del recuerdo que hoy conmemoramos la vaga desazón del anfitrión que ha recibido una visita demasiado breve del invitado largamente esperado y previsto y por no haber gozado de la compañía y de haber compartido la enorme experiencia de Rufino Tamayo en El Colegio Nacional más que por muy corto tiempo. Con este sentimiento atrevo hoy, a un año de su muerte y con los intereses de la añoranza sincera agregados al capital de la admiración estas palabras que bien sé de antemano que no estarán a la altura de su grandeza de artista y de hombre y que difícilmente llenarán el vacío de su ausencia. Sin embargo Tamayo tuvo tiempo en la vida para legar, a través de El Colegio Nacional que ahora es su depositario, su guardián y su aval, un documento capital en la historia del arte y de la estética modernos en México, en el que se revisa todo un aspecto de la vida artística moderna —en cuyo vórtice se formó este artista mexicano extraordinario y desde cuyo punto de vista hemos tenido en el caso de pocos oportunidad de conocerlo directamente en la pluma o de la boca del artista. El discurso de ingreso de Tamayo a El Colegio Nacional es una obra maestra de la sinceridad, y en el género de esa sinceridad lo sitúo, por puro sentimiento, al lado de los *Cuadernos* de Leonardo o de Degas, de los *Diarios* de Delacroix, de las *Cartas* de Gauguin, de las conmovedoras páginas autobiográficas que dejó su colega en esta Casa, José Clemente Orozco. Un

documento de esta naturaleza tiene un valor histórico y psicológico enorme en la medida en que nos revela el alma de un artista iluminado que prefirió seguir su propio camino; el camino cuesta arriba de todas las fábulas morales, poco frecuentado y que se recorre en penosas y solitarias jornadas pero por el que Tamayo pudo ascender a la contemplación de un panorama en el que de una sola mirada se abarcaban tres milenios de luz ¿pues qué son todas las artes visuales, la pintura, el grabado, la arquitectura, la escultura, en sus formas y en sus manifestaciones esenciales si no la manipulación crítica de la luz, no menos de lo que lo son, en otras regiones del espíritu, la astronomía, la óptica, la pirotecnia y la fotografía? Esa mirada cimera que abarca tres milenios corresponde a una mano que, guiada por la mente, es capaz de actuar, de *hacer*, de sintetizar los elementos de la realidad, de procesarlos, de deformarlos o transformarlos, de ocultarlos; de evocarlos en el tiempo de la memoria, de convocarlos en el espacio de la conciencia, de invocarlos por los encantamientos del arte sobre la página en blanco o sobre el lienzo virgen.

La obra de Tamayo no es ni un prodigio ni un milagro; es el resultado natural de una síntesis sabiamente construida, por un proceso de selección, de eliminación, de depuración y de utilización adecuada de todos los elementos esenciales del arte de la pintura que le permitieron ir más allá de la cosa, hasta su esencia misma; procedimiento más bien

propio de la poesía, pero que Tamayo —según nos dice en su discurso de ingreso— aplicaba a las formas de la realidad con el fin de obtener ese efecto que ciertamente es el más notable que consiguió en su ejercicio de la pintura: la transfiguración poética de la realidad.

Ejemplifica Tamayo un momento altísimo de la modernidad del arte mexicano si la modernidad se mide no solamente por la obra terminada sino por el impulso que le dio origen y que ahora es el patrimonio de todos los que obtuvieron su enseñanza o de los que deseen obtenerla. Ya desde mediados del siglo pasado en que nació en América una idea que concebía —por primera vez en la historia del arte y de la sensibilidad— a la Belleza no como una *cualidad* sino como un *efecto* y que la producción de ese efecto se realiza por la aplicación de los mismos principios en todas las artes, es decir que todas las artes son una sola y no se diferencian más que por las sensaciones o efecto que producen en nuestros sentidos y que experimentamos como efectos subjetivamente. Baudelaire, el primero y el más grande de los poetas modernos, había intentado, a partir de esta concepción nueva de la belleza, producir combinaciones y compuestos de sensaciones proyectando su propia personalidad sobre el mundo que su poesía expresaba. Creo yo que esta fue la gran posibilidad que el último romanticismo, el de Goethe y Victor Hugo, legó al arte moderno. La lección del expresionismo no fue ignorada por Tamayo



Observatorio

y constituye un elemento importante de su estética; su psicología de las formas expresa una potencia que transfigura y envuelve al mundo real en una atmósfera de misteriosa luminosidad subjetiva.

II

Tamayo sintió claramente que el cubismo había substituido todas las posibilidades de la pintura nada más por las del dibujo. Obtuvo de esta prevención la idea de que esta tendencia proponía un proceso demasiado riguroso y rígido, que excluía toda espontaneidad y lirismo en favor de la construcción y la geometría, pero aprovechó de las dos vertientes del cubismo la posibilidad que daba al pintor o bien de captar el objeto desde varios puntos de vista simultáneamente o de poder ver todo el objeto desde un solo punto de vista. Pero el cubismo dejaba poco espacio para la emoción, la subjetividad y la poesía, al grado de que dos pintores cubistas puestos a pintar el mismo modelo obtenían resultados idénticos si utilizaban el mismo método.

Encontrar el equilibrio entre los procedimientos técnicos que el arte moderno ponía a su alcance fue la tarea que se impuso Tamayo y basta una ojeada a su obra para darse cuenta hacia dónde se inclina el fiel de su balanza expresiva; imperan la geometría, la estructura matemática, la proporción correcta o corregida de la composición, del color, de los planos y de los volúmenes virtuales; se combinan entre ellos e imperan como imperan en la poesía y en la arquitectura los elementos que derivan o propenden de la música, guiados por una intuición dominante o por un encantamiento mágico.

Una disyuntiva similar a la que se planteaba a Tamayo en el orden técnico se le planteó también en el orden de la actitud crítica, perentoria en el momento en que decidió alejarse de México para abreviar en otras fuentes. Aquí cobraba un imperio desmedido la idea de que el arte, como la guerra, no era sino el proseguimiento de la política por otros medios, conjunción de ideas que la Segunda Guerra Mundial y su secuela de medio siglo ha demostrado ser cierta sólo en lo que respecta a la guerra, pero totalmente falsa, —¡oh, Clausewitz!— por lo que se refiere al Arte. Las facciones de la crítica militante calificaban el trabajo

del artista en antigüedad partidaria, en horas —andamio o en metros cuadrados perdidos o ganados no para el arte sino para una ideología o para la "causa"; una causa que no se proponía a los artistas como una aspiración ideal sino como una ruta sin otras alternativas que ese destino que tuvieron todas las estatuas que hoy yacen derribadas a lo largo de toda la extensión de Europa Oriental y que representaban en su mayor excelencia el arte de una sociedad de cuya disolución inminente e incipiente Tamayo todavía tuvo tiempo de ser testigo. En su discurso nos previene de esa peligrosa opción entre la ideología y la libertad individual del artista. "Por mi lado —dice Tamayo— puedo afirmar que mi trabajo ha sido guiado siempre por la convicción de que el arte, cuando verdaderamente lo es, consiste en una manifestación absoluta de la libertad de expresión. Expresa la libertad de quien lo hace y propone la libertad a quien lo contempla." Es precisamente en estos términos en los que hay que entender la estrecha relación que existe, por la Poesía, entre todas las artes y que vincula a éstas con todas las formas de la vida y de la actividad humana. Está en lo más profundo y en lo más radical de la naturaleza del hombre el afán de metaforizar y todo el hemisferio idealista de la filosofía, desde Platón, concibe la realidad como una metáfora. Una concepción de la vida y del mundo como la que tuvo Tamayo no es por eso producto de la generación espontánea. Tiene raíces en el pasado y frutos de ese pasado en sus ramas presentes. En la obra de Tamayo asisten y dejan su huella civilizaciones ya extintas, exterminadas o en vías de formación; participan en el acto de creación como los que participan en una danza, en un drama o en un rito.

III

Oaxaca...

La pura noción de esa latitud se cruza en el alma con toda la longitud de la luz; zenith y mediodía de una personalidad y de una sensibilidad que en un solo artista dieron la clave de una nueva armonía para el arte mexicano. Oaxaca fue, y para mí sigue siendo, un foco principal de la cultura mexicana, una cultura —la del Sol— que en América va de un polo a otro y que en el arte se tra-

duce a diversas lenguas. Tamayo encontró en una prodigiosa sinestesia, como la hubiera soñado Baudelaire, la composición exacta y proporcionada de lo que es la esencia y el alma de esta región de nuestra patria, en la que priva una sutilísima sensualidad y en la que todo lo ilumina con una luz más... Y aquí, a propósito de la luz de Tamayo, pero sin querer, he llegado en mi discurso a un punto más allá del cual, dice Valéry, no se puede pasar: ...una luz más ¿qué?... Pero si la escritura no puede pasar de allí, la pura sensibilidad sí. Estalla en una irradiación de colores nunca imaginados. No es difícil pensar que Tamayo imaginaba el universo en un orden estrictamente de colores, y de la misma manera que entendió la unidad esencial de las artes, que todos los colores provienen de una sola luz y que con los conocimientos adecuados con unos cuantos colores se pueden producir todas las luces imaginables. En ese imperio de la luz en el que vivió Tamayo la plenitud de su vocación de pintor encontró en sus vibraciones y resonancias el acuerdo expresivo y dramático con las formas de la realidad; busca y encuentra el equilibrio entre su sensibilidad extremadamente cromática —prescinde del dibujo y la composición; afirma que construye con el puro color y las formas que propone a su sensibilidad una realidad deslumbrante, una realidad que transfigurada y elevada por Tamayo a su más elevada potencia luminosa hace exclamar, como al poeta de *Muerte sin fin*: "¡Hay solamente luz!". Prismas; análisis, recomposición de misteriosas sensaciones mediante la manipulación de los tonos y las resonancias que se afinan y se acuerdan en un orden de la experiencia estética inmediata similar al del discurso musical.

No puedo dejar de señalar aquí, y ya para terminar, un elemento que la crítica ha reconocido en la pintura de Tamayo desde hace mucho y que repetido una vez más parecería un lugar común, pero es evidente en muchas de sus obras el carácter cósmico si entendemos por ello la sensación que produce la visión no solamente de sus cuadros y pinturas murales que tratan directamente el tema de la noche, el espacio sideral, las constelaciones, sus personajes que contemplan el firmamento, sino también sus cuadros intimistas en los que las figuras inscritas en un espacio sin referencias

convencionales de perspectiva, parecen como suspendidos en un punto cualquiera del espacio infinito construido por las infinitas variaciones de la luz, los colores; por ellos accede también a la máxima pureza. Si ahora, a un año de distancia de su muerte, el recuerdo de Rufino Tamayo está presente y vivo entre nosotros como el de un visitante al que acabamos de despedir, los siglos venideros encontrarán en su obra uno de los instantes de mayor pureza que ha conocido el arte mexicano en toda su historia de tres milenios y que la vida de

Tamayo, dedicada toda nada más al arte, y su enseñanza de que el arte en su forma suprema sólo se cumple en sí mismo, guiará a los jóvenes artistas mexicanos de hoy y los estimulará a seguir el ejemplo que con su vida y con su obra les legó este gran artista. Tamayo fue capaz de proyectar esa luz cósmica sobre los hombres a través del prisma de sus cuadros; estoy seguro de que de ellos seguirá irradiando para siempre, como su memoria, a la que en nombre de todos sus compañeros de El Colegio Nacional, hoy rindo un fervoroso homenaje. □

X. V. tan invisible como él

Jaime Moreno Villarréal

Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse

X.V. *Dama de corazones*

Supongo que en ciertas noches que su memoria confundirá como profundos sueños en profundos insomnios, una imagen lo desvela y cansa, la contemplación de sí mismo muerto. Pero no se trata del relato del desdoblamiento de Xavier Villaurrutia en cuerpo astral que se contempla dormido y se despierta, sino que es una sofocación, un no poder abrir los ojos, sabiendo que no puede despertar aunque esté despierto, es ver desde dentro que algo se cierne sobre el cuerpo y lo ocupa —sin personificación, sólo la mancha, la blancura, la luz en torno que amenaza con endurecerse—, y el durmiente queda preso de una parálisis que no le arranca la lucidez ni el grito, su mente los abre y él no puede mover un dedo. Los médicos la llaman parálisis del sueño. Se sabe que crea una angustia enorme pero no causa daño físico: de repente, el paralizado mueve por fin un pie o un brazo, y recupera su sangre.

Vuelve a estar despierto como si estuviera muerto. La noche que ha condu-

cido a Xavier Villaurrutia hacia la muerte esboza proporciones de un terror que no acaba de llegar pero que crece en él y adopta el amor por una forma, forma de la estatua. Cree reconocer que en la estatua se es por fin, irrecuperablemente. Lo siente en el mármol que se resiste a la caricia; él, que es pura sensibilidad, se enfría y se fascina de inteligencia de la nada.

No habla de envejecer. ¿Desde cuándo ha decidido que quiere ser adolescente para siempre? Habla mejor de dormir, de envejecer, de cerrarse sobre sí hasta estar muerto. Se estudia ante su propia imagen, se mira, se interroga de un modo que sólo puede definirse como plástico si es la tentación de alargar la mano para tocar la forma, "el espejo me echa a la cara mi rostro descompuesto que no puedo menos que palpar y esculpir con las manos como si mañana fuese a dejar de ser mío para siempre."¹ Desde sus primeros poemas el motivo de la imagen

reflejada se interpone en su expresión y aun a su rostro, de modo que el espejo no queda afuera sino que constituye mirada y cuerpo. El espejo dentro de él no es uno sino multiplicación de espejos enfrentados que destellan en sus poemas y en las imágenes que los demás le devuelven. Xavier Villaurrutia no conoce ingenuidad, el espejo lo atraviesa, lo hien- de y lo vertebrata. Él intuye que es el principio del frío que lo enfría y lo conduce a una estatua. En la noche de su reflexión con los ojos abiertos entiende que la prosecución del tema de la muerte es la búsqueda de su propia imagen.

Él siempre ha buscado su retrato. Sabe mirarse. "Sus gestos coinciden con su máscara", dice Octavio Paz.² Busca reconocer un espejo durable en Narciso, pero a él se asoma tantas veces que ya sólo puede verse en el acto de reflejarse, no en el reflejo y eso es como sobrellevar todas las imágenes. "Narciso conoce su alma, pero no la forma de su alma; su cuerpo, pero no la forma de su cuerpo. Sabe que su rostro es hermoso, por el efecto que produce en los demás y por la satisfacción que ese efecto le produce. Pero Narciso no conoce su rostro, su imagen. Un ansia de conocerse lo devora. Narciso se echa a andar en pos de su imagen." Llega a un remanso del río donde el agua no se mueve, donde podrá contemplarse sin que el tiempo y la materia se fuguen. "Narciso descubre el espejo. Narciso inventa el autorretrato."³ Xavier Villaurrutia no es Narciso; mejor: él es su propio autorretrato.

Xavier Villaurrutia intuye que el autorretrato es el origen del retrato. El retrato es un espejo donde la imagen reflejada permanece. Del autorretrato al retrato, ahí es donde halla la muerte en el ahogamiento y la permanencia, en "las aguas congeladas" de la perfección donde él se desangra en estatua de mármol.

Él tiene un gesto muy suyo, muy de su distancia, de su estar entre, de su reverberar en los rostros, muy de su espejo, la ceja arqueada del ojo izquierdo, la ceja arqueada de su vigilia, ironía, monóculo. Casi todos los artistas que lo retratan⁴ —porque él cuida que haya quien

¹ *Dama de corazones* en Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 589. Todas las citas de su obra han sido tomadas de esta edición.

² "Xavier Villaurrutia en persona y en obra", en Octavio Paz, sel. y pról. a Xavier Villaurrutia, *Antología*, México, FCE, 1980, p. 10.

³ "Meditación ante el retrato", p. 1074.

⁴ Luis Mario Schneider ha reunido trece retratos y menciona ocho autorretratos en su

alargue la mano para tocarlo, Lazo, Montenegro, Orozco Romero, Tamayo...—privilegian esa ceja como umbral de una interioridad célebre que, si no ahí, está en las manos, porque Xavier Villaurrutia sensiblemente posa una mano sobre la otra o sobre su cara y se toca cuando lo retratan porque también se está dibujando y se esculpe en fina estatua de polvo. Y cuando se autorretrata o caricaturiza casi nunca olvida su ojo izquierdo penetrante a la vez que esquivo.



Cuando habla de la máscara, cuida de no hablar de la propia, sino de la ampliación de un gesto que adquiere una significación simbólica al sobreponerse al rostro⁵ —y no se da cuenta de que está hablando de su propia caricatura.

En un apunte desliza la confesión de una envidia por la calidad dibujística de la caligrafía de Pedro Henríquez Ureña, porque Xavier Villaurrutia quisiera también dibujar cuando escribe, y añade que lo que verdaderamente teme es que "alguien, yo mismo, al leer estas notas no entienda algunas palabras".⁶ El espejo no está, desde luego, en mirar con envidia la caligrafía del otro, sino en ese "alguien, yo mismo", alteridad e identidad a un tiempo que secciona pero sostiene el miedo de dejar de ser leído, ser desleído, temor de perder las propias líneas como perder las facciones y hacerse

Xavier Villaurrutia *entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991. De ahí han sido extraídas las dos caricaturas objeto de este artículo.

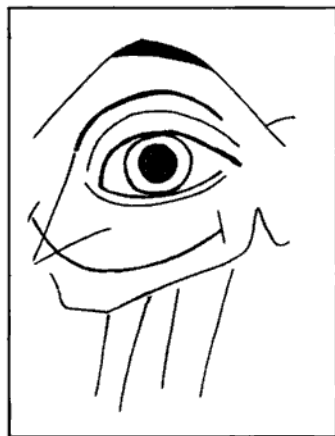
⁵ "Estética de la máscara", p. 1084.

⁶ "Variedad", p. 608.

irreconocible en sí en el otro. Cuántas veces esta pérdida de la visión de sí se expresa como el horror frío de ver con los ojos cerrados o no poder ver con los ojos abiertos. En su retrato de Xavier Villaurrutia, Rufino Tamayo entiende esta frigididad como nadie al darle unos ojos abiertos de estatua, exentos y colmados.

Su modo peculiar de escribir en *pintura*, de describir para dar forma al poema, de hablar en imágenes, se ejerce en una galería interior de reflejos de reflejos, y quizás el drama que monta Xavier Villaurrutia en la pérdida de sí sea sólo verse en imágenes partidas cuando él quisiera por fin aislarse. Cuando intenta un retrato por boca de su personaje Julio, habla de ser contemporáneo de "Xavier Villaurrutia, tan invisible como él... con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer..."⁷ Y en otros apuntes no duda en confesar cierto complejo de inferioridad física y su constante desazón por la imagen que le devuelve el espejo. Al comentar el retrato que le hizo Agustín Lazo aprecia, y casi elogia, que "lo menos viviente es el rostro".⁸

Aunque su imagen se disuelve y sus ojos se petrifican, Xavier Villaurrutia logra reunir el dibujo y la escritura en la



huella más sucinta de su paso, en la letra de su firma que casa la X con la V de su nombre. El trazo caligráfico de esa unión del espejo en sus imágenes, del dibujo en la escritura, queda no sólo al pie de la caricatura sino en el movimiento de cruce y cuenco de esas dos letras en el ángulo de la nariz, la caída del arco de la ceja, el trazo equidistante de la quijada; las letras se dan a las facciones de su cara y Xavier Villaurrutia sonríe con la cabeza de estatua cortada. □

⁷ *Dama de corazones*, p. 582.

⁸ "Fichas sin sobre para Lazo", p. 1046.

Auscultación del ojo El ojo y la mano

Francisco Segovia

La imagen del vaquero más veloz, que pone la bala donde pone el ojo, hace de cuenta que la mano no juega en ello ningún papel y que el acto de desenfundar, apuntar y disparar no consumen tiempo. De la misma imaginaria provienen los seres mitológicos que petrifican con la vista y los monstruos cinematográficos que disparan rayos por los ojos. Pero entre los primeros y los últimos ha

ocurrido algo significativo: la mano, que se omitía al hablar de los vaqueros, se suprime por completo cuando aparecen las criaturas que disparan con sólo mirar. Esta supresión de la mano equivalente, en cierto modo, a la que llevaron a cabo algunos de los movimientos pictóricos modernos: la velocidad con que disparaba su ojo los llevó a prescindir de la mano, de la pistola y aun de la

bala misma. Les bastaba con mirar para tener delante algo artístico que no le atreviera a llamar, en rigor, "una obra".

Acaso como reacción a esa postura, se ha puesto de moda decir que no es sólo el ojo quien pinta, sino también la mano. El argumento parece hecho a la medida para responder a una vieja actitud, que ahora se considera excesivamente intelectual. Al traer la mano a cuento, la frase subraya el aspecto artesanal de la pintura. Podemos suponer sin demasiados riesgos que fue hecha de frente a las escuelas artísticas de principios y mediados del siglo. Al surrealismo, por ejemplo, que con la invención de los *readymade* se declaraba satisfecho con enunciar el acto creativo sin llevarlo cabalmente a término. El mingitorio que Duchamp llamó "Fuente" y colgó de un muro *apuntaba* hacia el hecho artístico e indicaba así su intención creativa, pero omitía la hechura material: elegía aquello que le parecía artístico y lo señalaba, pero no lo creaba en cuanto *obra*. Insistía, pues, en que bastaba el ojo pictórico del artista (en el sentido en que se dice que alguien tiene ojo para algo), para que el acto creativo se realizara, y dejaba de lado la habilidad manual. La pintura moderna declaraba así que podía concebir el mundo industrial como un *readymade*, como una obra artística que simplemente esperaba que alguien la señalara y así la sacara de su limbo prosaico.

Pero quien dice que no sólo pinta el ojo se coloca en otro sitio. Afirma que no basta con llamar la atención sobre "lo artístico", y que la mera concepción de una obra de arte no es aún una obra de arte. En esto concuerda con la respuesta que, según se dice, Mallarmé dio alguna vez a Degas. Cuando el pintor solicitó el consejo del poeta, quejándose de que no lograba escribir poemas a pesar de tener mil ideas para hacerlos, Mallarmé respondió: "Los versos no se hacen con ideas sino con palabras".

La insistencia en que la mano y el ojo no pueden pintar por separado indica que concebimos una suerte de jerarquía tanto en los sentidos como en los procedimientos artísticos. En principio, sin embargo, la primacía del ojo sobre el oído y la mano parece conllevar una contradicción. El talento (la capacidad de cazar "lo pictórico", de verlo y señalarlo) se supone del lado del ojo, mientras que el oficio que lo coloca frente a

los ojos (no sólo llamándonos la atención sobre "lo artístico" en general sino poniéndonos delante una obra material) se considera atributo de la mano. Así, la mano se presenta ante nosotros como instrumento del oficio y la tradición, y en ese sentido pertenece al ámbito del oído (o del tacto, si se prefiere). Dicho de otro modo, suponemos que la mano es capaz de aprender y que *sigue* más o menos inconscientemente el *fluir* de un dictado que a veces llamamos tradición, mientras que el ojo *dirige* (o corrige) su trazo desde la voluntad y la conciencia (que puede ser, por supuesto, conciencia del aprendizaje y la tradición, en cuyo caso lo tradicional y lo aprendido no son un dictado que "se toma" sino un modelo que se imita voluntariamente).

Sin embargo, la mano que forma parte de una tradición aprende, cosa que no ocurre en el caso del ojo. Ni siquiera el ojo genial, el ojo del talento, hace otra cosa que lo de siempre, mirar, y no ha debido adquirir un oficio nuevo, como ha hecho la mano. No es que el ojo no se eduque, es decir, que no se aguce y agudice, pero la verdad es que no parece aprender algo que antes no le fuera natural. Por eso es él, y no la mano, quien representa esa genialidad que se considera de algún modo innata o natural. Tal vez por ello se dice que un genio aprende su oficio, pero no su genialidad. Es decir: la genialidad no depende de la persona en quien encarna; la genialidad no depende del genio.

Esto nos lleva a una conclusión inversa a la que apuntamos antes. Visto bajo esta nueva luz, es el ojo y no la mano quien actúa inconscientemente, quien no asiste de ninguna forma a proceso alguno. Si se la considera fatal (natural o divina, da igual), la genialidad que representa el ojo no puede estar presente ante sí misma. Y ni siquiera puede estarlo como ejercicio de una actividad, porque la mirada no se concibe como aprendizaje ni como proceso que tenga duración en el tiempo. De esta manera, la genialidad, y con ella el ojo, *no sabe* lo que hace. Quien sabe es la mano (el oído, diría en su caso Mallarmé). Más adelante nos detendremos un poco en este doble carácter del ojo, que alterna sus oficios: representa por una parte la claridad de la conciencia y, por otra, no responde ante la conciencia por la oscuridad de los sueños que nos muestra —por la cual, sin embargo, responde la mano.

Resumiendo, la mano, que antes consideramos inconsciente, *sabe*, mientras que la conciencia visual *no sabe* (para ella todo, incluida su propia actividad, es *dato*, algo que estaba allí dado de antemano). Desde el punto de vista de esa misma conciencia, este saber no se refiere, desde luego, a ninguna objetividad. Es un saber tradicional (histórico, si se prefiere) y se da según el medio que lo acoja. En los términos que emplea Dan Sperber en *Del simbolismo en general*, pertenece a la enciclopedia (cuyas definiciones incorporan valoraciones tradicionales, como que el león es el rey de la selva), pero no al diccionario (que omitiría este último rasgo y se contentaría con clasificar taxonómicamente al león). Dicho de otro modo, consideramos enciclopédicamente las hechuras del arte en cuanto decimos que son específicamente culturales (no sólo que están determinadas por la cultura en que aparecen, sino que son la carne misma de que está hecha tal cultura), pero tendemos a definir el talento desde el punto de vista del diccionario, como un hecho que no tiene ninguna relación con el contexto cultural.

¿Significa esto que la Musa se presenta ante el ojo y no bajo la mano? ¿Que es visible pero intangible? Cuando alguien dice que un cuadro es "genial", ¿ve el genio sólo en el ojo, preferentemente en el ojo, sólo en la mano? Se me dirá que, a fin de cuentas, el genio no es visible si no concurren ambos, pero ya hemos visto cómo esta respuesta no convenció, en su época, al surrealismo. Mencionamos la "Fuente" de Duchamp, una "pieza" donde se ve el ojo del artista, pero difícilmente su *mano*. ¿Será, pues, que la Musa, como las ondas de radio, transmite dos mensajes en una sola vibración, y que el receptor del surrealismo sólo escuchaba la frecuencia modulada, pero no la amplitud? Podría ser. Y entonces lo contrario sería verdad de la pintura que llamamos "académica" (de Dalí se dice, por ejemplo, que tiene buena mano, pero...).

En cierto sentido este debate no se refiere tanto a la pintura misma como a la noción de Genio. El Genio es sin traza, libre, objetivo e inmediato. Frente a él, el oficio es rastreable, tradicional, mediato. Esta categorización, que suele considerarse una creación del romanticismo, parece tener, sin embargo, una base más arcaica. Hay una suerte de jerarquización

de orden antropológico en la concepción que tenemos de la vista frente a los demás sentidos. La superioridad del artista sobre el artesano, de la genialidad sobre el oficio, es equiparable a la superioridad del ojo sobre los demás órganos de los sentidos. Esta primacía se muestra sobre todo en la inmediatez que otorgamos a la mirada, lo que nos permite establecer un criterio de objetividad basado en la evidencia.

Aunque piden siempre un testimonio oral, y suelen confiar en él, las leyes hacen de cuenta que construyen su jerarquía sobre esa supuesta objetividad del ojo: no es lo mismo decir "yo vi" que decir "a mí me dijeron" y, en este sentido, la mirada parece expulsar de sus dominios la posibilidad del error o del truco. "Lo que se ve no se discute", dice el dicho popular. En cambio se discute lo que se oye, lo que no se muestra como evidencia y parece venir de ese mundo oscuro y misterioso que se extiende a espaldas de los previsores ojos. Digamos, a modo de recapitulación, que el oído nos previene contra aquello que está *detrás de nosotros* mientras que el ojo apunta hacia lo que está *delante*. El primero nos muestra como presas; el segundo, como cazadores. Nos parece, así, que nuestro camino se aleja de la oscuridad persecutoria y nos lanza en pos de la claridad última. Pero la imagen es engañosa: sugiere que nuestra carrera va de un mundo salvajemente inconsciente a otro de sosegada conciencia. Hemos visto ya cómo, desde el punto de vista del pintor, es el ojo quien de veras actúa sin saber o, digámoslo así, "ciegamente". Esto, que puede parecer extraño, se debe probablemente a dos hechos diferentes, aunque estrechamente relacionados entre sí. Por una parte concebimos que las actividades del ojo son instantáneas como la luz. (Nuestros sentidos no perciben tardanza en la luz y —aunque la física nos demuestre que la luz tarda y nuestra razón se muestre conforme con ello—, no concedemos que la mirada tarde.) Por otra parte, solemos establecer una especie de consustancialidad entre luz (claridad) y conciencia (conocimiento). Aunque modelamos nuestra concepción del mundo sobre estos dos pilares, ni uno ni otro son lo bastante sólidos como para dejar reposar sólo en ellos el peso entero de nuestra experiencia. Es probable, por ejemplo, que el ojo sea efectivamente el órgano

sensorial que más contribuye a nuestra idea del mundo, pero cuando lo concebimos como claridad olvidamos otro de los aspectos que solemos asociar con él: el sueño. Como se sospechará por lo que hemos dicho antes, el sueño podría ser "consciencia" desde el punto de vista del pintor. Y hay algo más: la pintura muestra que tampoco la vista es inmediata y, en resumidas cuentas, que la luz tarda. No lo muestra, desde luego, a la manera de la física, sino a la manera del

arte. Con ello quiero decir que el arte no sólo considera que la mirada es tiempo (proposición que no tiene significado alguno en términos de física) sino que concibe ese tiempo como algo valorado. No se trata, pues, de un simple "lapso", de una magnitud que relaciona espacio y velocidad; para el arte el tiempo es "sentido" en las dos acepciones de la palabra: dirección y significado. Es un curso y al mismo tiempo un ambiente, una espesura. □

Historias del bluff

Gabriel Zaid

Supongo que el bromista de Humberto Musacchio, al redactar la ficha de Rafael Pérez Gay en el *Diccionario enciclopédico de México*, le puso "gerente editorial de Nueva Imagen, coordinador editorial de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, corresponsable de la edición de la revista *Nexos* y director editorial de Cal y Arena" para molestarlo. Pérez Gay usa la palabra *gerente* ("La tradición y un gerente", *Nexos* 175) como afrenta, y no es de creerse que en su propio currículum se diera las sonoras cachetadas de *¡gerente!* *¡coordinador!* *¡corresponsable!* *¡director!* Menos aún que se dejara cachetear por la vida con tamañas realidades.

Según el mismo *Diccionario*, Pérez Gay es autor de una *Historia crítica de la literatura mexicana* que nadie ha visto. Supongo también que Musacchio, para seguir la broma, le inventó ese libro, junto con las otras credenciales falsas.

Pero el presunto autor ha demostrado amor al cuento por su cuenta. Le gustó tanto un cuento de John Cheever ("The enormous radio", en *The Enormous Radio and Other Stories*, Funk & Wagnalls, 1953, pp. 169-181) que se lo fusiló ("El sonido Mozart", en *Me perderé contigo*, Cal y Arena, 1988, pp. 113-121). Lo

puso en evidencia Juan Villoro, ante el plagio y los asistentes a la presentación del libro.

¿Habrá nexos entre la cultura del bluff, las credenciales falsas, el plagio y las encuestas dudosas? Los falsos aires de historiador y crítico literario que Pérez Gay se da en *Nexos* 175 (en cuyo directorio se ostenta como subdirector) suenan a victorias anunciadas del PRI.

1. Es puro bluff la falsa erudición de afirmar tajantemente que "entre nosotros, la figura de la República de las Letras fue usada, antes que nadie, por Manuel Gutiérrez Nájera en el texto que escribió en 1889 para despedir a Altamirano". El bluff está, para empezar, en que la precisión no viene al caso. Ni en "La tentación del integrista" (*Vuelta* 187), que es el objeto de su crítica, ni en alguna otra parte, me atribuyo la paternidad de esa frase o pretendo dar su origen, que desconozco. Sacar a relucir esa fecha, con una larga nota al pie, es un aparatoso charolazo. Que no pega.

La palabra *república* es relativamente tardía en español. La documentación más antigua de Corominas es de hacia 1530. Pero, ya en 1612, Diego de Saavedra Fajardo escribe una sátira sobre la "república literaria", adelantándose al

francés y al inglés. El diccionario Robert no documenta la *république des lettres* sino hasta 1680, el Oxford *the republic of letters* hasta 1702. Quizá el origen del concepto esté en las academias literarias, artísticas y científicas del Renacimiento italiano. En todo caso, la frase no es "una figura decimonónica". Ha circulado desde hace siglos, y carece de todo fundamento afirmar que, en 1889, Gutiérrez Nájera la usó antes que nadie entre nosotros.

Para no ir tan lejos, en 1886, José López Portillo y Rojas fundó una revista que se llamaba *La República Literaria*, cuya desaparición en 1890 lamentó Gutiérrez Nájera. Lo cual se puede ver en el mismo volumen de sus *Obras. Crítica literaria* que cita Pérez Gay, y que no parece haber leído. En primer lugar, por esto. En segundo lugar, porque la cita no está en las páginas 360-363, como dice. Y, en tercer lugar, porque tiene la desfachatez de añadir que "La referencia a la República de las Letras es, si se piensa en el tono de Gutiérrez Nájera, una vacilada". Cualquiera que lea el texto completo puede ver que la única vacilada está en el bluff de Pérez Gay. Por eso no le doy las páginas donde sí está la cita, ni donde Gutiérrez Nájera lamenta la desaparición de la revista jalisciense. Se las dejo de tarea.

También le encargo los escritos de Alzate (1737-1799) donde el sabio mexicano maneja este concepto, según Roberto Moreno y Edmundo O'Gorman (*Un eclesiástico criollo frente al Estado Borbón*, UNAM, 1980, pp. 55, 86) y Gerardo Deniz ("Visita a Antonio Alzate", *El Semanario Cultural de Noveades*, 14 vi 92).

2. Chistosamente, Pérez Gay me atribuye la práctica del "Puedo afirmar cualquier cosa porque, al fin y al cabo, nadie sabe, nadie lee". Le faltó añadir: Ni siquiera tengo que revisar mis disparates aritméticos, porque nadie va a hacer las cuentas, si digo que "Casi ciento cincuenta años después" de 1889, es decir: casi en el año 2039, "Zaid retoma esta figura con una solemnidad y una ingenuidad fuera de serie". Sin comentarios.

3. Según Pérez Gay, me valgo de "esas formas ocultas de la mentira que son la omisión y la ignorancia" para inventar un Altamirano que no fue como lo pinto. No sé cómo lo pinta en su *Historia crítica de la literatura mexicana* o en algún otro libro fantasmal. Pero ha tardado mucho en informarme del "estudio más completo" para el caso: los

admirables *Índices de El Renacimiento. Semanario literario mexicano* (1869) de Huberto Batis. Desde abril de 1975 ("Tres momentos de la cultura en México", *Plural* 43, recogido en *Cómo leer en bicicleta*) hice constar lo mucho que les debo; y hasta los puse como ejemplo de investigación literaria en "Una salida para la carrera de letras" (*Vuelta* 53, abril de 1981). Y si quiere "denunciar" que existe un Altamirano metido en la política y el gobierno que "Zaid no se atreve siquiera a insinuar", hago más que insinuarlo: pongo a Altamirano en los orígenes de la cultura oficial. Los tres momentos son: "1768: la represión de la cultura criolla", "1868 [año de las Veladas Literarias que organizó Altamirano]: orígenes de la cultura oficial" y "1968: crisis de la cultura oficial". Tampoco es novedad que Altamirano llegó a fundar *El Renacimiento* por "el camino de la decepción política". Lo dijo Batis en su libro y lo extendí a Cosío Villegas y otros en "Imprenta y vida pública" (*Vuelta* 96, noviembre de 1984, recogido en *De los libros al poder*).

Que Ignacio Manuel Altamirano, Daniel Cosío Villegas, Arnaldo Orfila Reynal, Octavio Paz y otros hayan estado en el sector público antes de poner casa aparte, no empaña sino confirma la tradición de una cultura libre en México.

Decir en "La tentación del integrista" que "Desde Altamirano, la legitimidad literaria puso casa aparte", es decir precisamente que no la tenía, que antes convivía con todas las demás en la casa central: esa casa que hoy derrama sobre Nexos tantas bendiciones.

4. Y ahí está la cuestión que Pérez Gay trata de eludir con salidas dique eruditas.

¿Quién pagó la encuesta favorable al PRI en Michoacán, publicada por Nexos? ¿Qué función cumple esa "apestosa maniobra" (como la califica un miembro del consejo editorial de Nexos: Arnaldo Córdova, "Guerra sucia de encuestas", *Unomásuno*, 12 vi 92)? Todas las minucias decimonónicas, todo el exquisito bluff historiográfico, todas las eruditas notas al pie, son para suponerse en la victoria, más allá de estas cuestiones. Así se entienden también las calificaciones a mi artículo ("rencor", "desesperación", "furia", "desconsuelo", "desencanto", "sueño desdichado") que recuerdan el tratamiento del PRI a la oposición: no les hagan caso, están ardidos porque ganamos.

Sí, Rafael: ustedes son los ganadores en el juego que creen que es el Gran Juego y que, si tuvieran malicia literaria, preferirían no jugar. Pero no todos juegan a lo mismo. □

Actualidad de la vieja disidencia yugoslava

Eduardo Lizalde

Al mediar la década de los años cincuenta, y aun tras el xx Congreso del PCUS, solía considerarse a Yugoslavia como la región más democrática, más singular políticamente y más "flexible" ideológicamente dentro del bloque de los países socialistas. Pero de todas formas, en su vertiente marxista-leninista-titista, la intolerancia condujo a la represión violenta de los críticos del stalinismo y del titismo, entre los que se encontraba

Milovan Djilas, la segunda figura de la revolución y del régimen, que fue expulsado del Partido y encarcelado por nueve años desde 1954, en distintos períodos, y sobre todo a partir de la publicación de *La Nueva Clase*, editada en el extranjero en 1957.

Temporalmente liberado y cíclicamente encarcelado por sucesivas publicaciones (*Conversaciones con Stalin*, 1962; *Una sociedad imperfecta o el socialismo*

desintegrado, París, 1969, y otros libros), Djilas es hoy, a sus 81 años de edad, uno de los profetas desoídos, que sobreviven al cumplimiento de sus vaticinios, y que continúa siendo repudiado y perseguido en 1992. Al declararse la guerra civil de los nacionalistas serbios contra las independentistas regiones croatas y eslovenas, Djilas, serbio él mismo, se opuso enérgicamente a la agresión criminal de los serbios, cuyos gobernantes lo han injuriado y cuya prensa ha desatado una campaña de abierto desprestigio contra el viejo político, al que se acusa de traicionar a una patria, a una nación, que entre paréntesis ya no existe.

"Estos tipos son hooligans periodísticos, de la misma ralea que me hostiga desde 1954", ha declarado Djilas tranquilamente, desde su departamento en la zona central de Belgrado.

Testigo lúcido de todas las tropelías del stalinismo, en el suyo y en otros países del "bloque" socialista, que se empezó a desmoronar a partir de 1955, el autor de *La Nueva Clase* (que no era sino el anticipado retrato de Dorian Gray de la célebre Nomenklatura soviética, rumana, húngara o yugoslava) fue sólo el más visible de los disidentes. Djilas era vicepresidente del Estado Yugoslavo al ser desconocido por el mariscal Tito, y al fin encarcelado en 1954, pese a sus medallas de revolucionario sin tacha, dirigente guerrillero en la sierra de Montenegro e ideólogo mayor del socialismo serbio-croata. A la frustrada, pero históricamente irreversible desestalinización de Jrushov, deben seguramente Djilas y otros disidentes su física sobrevivencia.

Y muchos otros había en la propia Yugoslavia. Entre ellos, Mihajlo Mihajlov, un brillante escritor condenado a cinco años de cárcel en 1967, por su defensa insistente de posiciones democráticas, y en especial por sus análisis de los libros de Milovan Djilas, que sin ceder un paso afirma en 1992 la responsabilidad de Tito por el resurgimiento del nacionalismo balcánico, la catástrofe económica y política del país y la ceguera demostrada por los stalinistas ante lo que hoy debería ser claro, no lo es, para todo el mundo.

Mihajlov, muy joven en 1965, y admirador tanto de Djilas como de algunos importantes y osados escritores de la disidencia rusa (principalmente Sinyavsky, Solzenitsin y otros más), fue encarcelado en Yugoslavia por la publicación de

su irónico, dramático y, aun podría decirse, conciliador y prosocialista artículo titulado "¿Por qué guardamos silencio?" o "¿Por qué somos silenciosos?". Consulto la ya vieja edición (Farrar, Straus and Giroux, N. York, 1968) de su libro *Russian Themes*, que entre los ensayos sobre literatura rusa, incluye precisamente los artículos "Why we are silent" y "The unspoken defense".

"La lucha por el futuro de una humanidad libre, en el sentido político y económico, no está siendo librada en Vietnam, sino en Yugoslavia", decía Mihajlov, asentando líneas arriba que los yugoslavos disfrutaban sin duda de mucho más libertad que otros países socialistas.

Y proseguía: "No creo que el principal conflicto de nuestros días sea el que se da entre el sistema socialista y el capitalista. Más bien (lo fundamental) es el conflicto entre el socialismo democrático y el totalitarismo —sea el totalitarismo político, como el de los países socialistas, o totalitarismo económico, como el de Occidente."

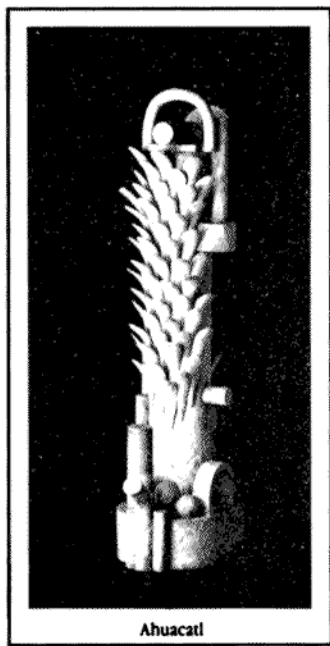
Sin contemplaciones de ninguna especie, los comunistas yugoslavos llevaron a prisión al joven Mihajlov, como ya lo habían hecho con Djilas y con otros, pues les parecía absolutamente intolerable su declaración de antipatía por las ideas de la Liga de los Comunistas, tanto como su clasificación de los totalitarismos universales: el fascista, el comunista y el económico.

Así, el más civilizado, heterodoxo y "no comprometido" socialismo del bloque se volvía en el fondo tan intolerante como los otros al acercarse la década de los 60, durante los cuales se llegó a creer aún en la perspectiva yugoslava de un "socialismo de mercado" (Alec Nove, vgr.), contra la cerrada concepción de la URSS y las democracias populares.

Peor repugnancia causó a las autoridades la publicación del artículo de Mihajlov "Yugoslavia y Djilas hoy", que lo convirtió en reo de una renovada sentencia. El silencio que el escritor deploraba, silencio al que voluntariamente cedían los intelectuales de su país, para no ser llamados traidores, terminaría por romperse. No se le permitió durante el último juicio leer el texto de su defensa, que aparecería más tarde en *The New Leader* (mayo 8 de 1967), con el título de "The Unspoken Defense", en el que curiosamente se atenía Mihajlov a la autoridad del "bien conocido marxista

polaco Leszek Kolakowski, frecuentemente traducido en nuestro país..." No sabía Mihajlov que el polaco pronto sería también mal visto, en su propia nación y en otras, por los neostalinistas en turno. Para defender su definición de socialismo democrático, citaba el yugoslavo las sinuosas y satíricas definiciones del filósofo polaco: "Socialista no es: la sociedad que quiere a todos sus miembros sosteniendo los mismos puntos de vista en materia de política exterior, economía, literatura y ética... la sociedad que se considera socialista porque ha eliminado la propiedad privada de los medios de producción... la sociedad en que los escritores y los filósofos dicen las mismas cosas que los generales y los ministros, pero siempre después de ellos... la sociedad en la que un hombre es infeliz porque dice lo que piensa, y en la que otro es feliz porque no dice lo que piensa..."

A mal santo se atenía Mihajlov. Los aún no extintos stalinianos de todos los países continuaban satanizando a los Djilas y a los Kolakowski, y en el país de la dictadura proletaria más ecléctica y liberal, las pasiones nacionalistas han llegado a su límite y los ejércitos serbios continúan ensangrentando y bombardeando la ya independiente región croata.



Huacatl

Tinta China La mariposa amarilla

Hugo Diego Blanco

China es un antifaz en forma de mariposa. Lo utilizó Kafka durante las noches en que escribía un fragmento de la historia de un imperio tan grande que apenas el firmamento lo abarcaba. Ezra Pound, secretamente, lo usó para girar junto a las poéticas preguntas y descubrir en el estanque del dragón las adelgazadas notas de los ávidos ruisñores. También Hegel lo tuvo en su poder pero sintió cierta incomodidad. Un atento discípulo del filósofo alemán lo escuchó decir en una cátedra dictada en la universidad de Jena que en el mundo oriental no se podía hablar de filosofía pues "la verdadera filosofía comienza solamente en Occidente." La mariposa amarilla levanta el vuelo a cualquier hora y se ha posado en los poemas de Borges y Paz, en las novelas de Segalen, Canetti y Elizondo, en algunos rincones de los tratados de Voltaire, Montesquieu y Quesnay. Esta mariposa también guarda silencio y danza, algunas veces es una imagen obvia y otras una obsesión creativa, gusta de la música y llora. Marco Polo la vio fugazmente cuando el Gran Khan le ordenó que hiciera un concluyente viaje de inspección a Yunnan y en su camino apareció una historia interminable orientada por una brújula china y un libro envuelto en hojarasca que hablaba de una lluvia de perlas y ámbar gris. Aunque el veneciano no dijo "ni la mitad" de lo que vio, sí reveló un mundo que ha crecido y menguado según nuestra imaginación. La mariposa también ha sido una fortaleza hecha para detener a las hordas que guardaban en su carcaj preciosas flechas con punta de ciprés. Su sombra acompañó a las caravanas que vendían monturas cubiertas de plácida seda y sables fríos, escudillas de plata y cueros rojos, hojas de acero, telas color púrpura, marfil y cadenas para cotas.

La mariposa amarilla ha combatido en guerras imaginarias y reales. Un frágil hombre que llegó a los dominios del temido emperador llevaba la autenticación de un mensaje escrito en el cráneo. Le habían cortado el cabello y con una punta de hierro al rojo vivo fueron grabadas unas palabras. Cuando años después el mensajero llegó a su destino tuvo que ser afeitado para que su cabeza pudiera ser leída como un libro. Tal vez en nuestra desnudez también exista una escritura antigua que ha sido verbalizada y convertida en literatura. José Lezama Lima escuchó en *Una batalla china* como "Las músicas creciendo con la sangre / precipitan la marcha hacia la muerte". La guerra es una bestia astuta y no pudo ser conjurada por los dragones celestiales; las puertas de La Ciudad Prohibida han sido abiertas por la guardia de una Dinastía y cerradas por los soldados de un ejército invasor. China es una inmensa pregunta o dicho con la sentencia de Pascal: "China oscurece, dice usted; yo contesto: China oscurece, pero también tiene claridad: búsquela". Las escaleras de mármol del Palacio Imperial y la corriente del Río Amarillo son una resplandeciente imagen que nutre los escarceos orientalistas de poetas y viajeros, filósofos y eruditos. Los múltiples perfiles de la mariposa amarilla han creado inflexibles sombras e invocado la fuerza de la espada y del poema, de ese poema que surge de la meticulosidad del doctor Farabeuf o de la luna otoñal que Li Po vio resplandecer en el álamo blanco, de los hexagramas del I Ching y de la incurable tentación por el silencio. La mariposa amarilla se ha metamorfoseado en literatura. Tal vez el hecho de que el libro impreso más antiguo que se conoce sea chino oculte una fatalidad. No existe China, existen libros a partir

de los cuales hemos imaginado una cultura. Victor Hugo decía que China era un inmenso pozo lleno de niños muertos y Segalen escribió en su *Diario*: "los chinos para decir *paisaje*, dicen Montañas y Aguas. Es cierto. Esto es lo que ocurre aquí". Un sinólogo, exacto y deprimente, como el que describe Elias Canetti en su novela *Auto de fe* difícilmente aceptaría las palabras del doctor Viéron, quien en una conversación con Teilhard de Chardin aseguró: "Después de tres semanas en China se escribe un artículo. Después de tres años se escribe un libro; después de treinta años se rompe la pluma, porque se ha comprendido que resulta imposible comprender a gentes tan huidizas y enigmáticas, cuyos valores no son los nuestros". Aunque Montesquieu nunca estuvo en China sí leyó algunos libros sobre la historia del Imperio Celeste. En *Del espíritu de las leyes* cita frecuentemente la obra del jesuita Du Halde *Descripción de la China*. En su clásica obra el pensador francés alude a uno de los lugares comunes que han habitado en nuestra representación de China y que se refiere a la escritura: "Dos cosas consiguieron grabar fácilmente los ritos en el corazón y el espíritu de los chinos: una es su escritura extraordinariamente complicada, que hace que durante gran parte de la vida el espíritu se ocupe únicamente de estos ritos, ya que hay que aprender en los libros y por los libros que los contienen...". Por supuesto que no sólo los chinos han aprendido "en los libros y por los libros". Voltaire se atrevió a dictaminar en el *Ensayo sobre las costumbres* que, gracias a la enorme cantidad de escritos que circulaban en París, China era mejor conocida que muchas provincias francesas. Un fisiócrata como Quesnay también dedicó un estudio a China en donde elogia el ideal confuciano de gobierno y dibuja el mapa de un imperio floreciente y justo. "La constitución china está fundada —escribió François Quesnay— en leyes sabias e irrevocables que el emperador obliga a respetar y que él mismo observa con el mayor cuidado".

Mandarines sobresaltados, budistas adormecidos, una caligrafía indescifrable, un pintor solitario y una ciudad fortificada quizás sean imágenes equívocas pero que en su irrealidad han transitado por las páginas de una literatura que al cruzar la muralla se inclinó frente a la sabiduría taoísta y la nube negra que

acompaña a los eunucos, deletreó las enseñanzas de Confucio y midió su riqueza contando monedas antiguas con un orificio en el centro.

¿Libros leídos o soñados? Poemas que se escriben y reescriben. Como aquella cascada de ideas y entonaciones que Eliot Weinberger nos ha hecho disfrutar al presentarnos diecinueve rostros de Wang Wei. Un número finito que no lo es tanto porque su diversidad es un

símbolo de lo que puede permanecer oculto en cuatro líneas. Es en estos territorios en donde la mariposa amarilla vuela con mayor alegría. Por eso Borges en *Las causas* precisa de "Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña". Y Octavio Paz, en Nueva York, vio volar una mariposa entre los autos y la duda de Chuang-Tzu precipitó una conversación y un poema. □

intuición. Las anchas y sensibles ventilas de sus narices están tatuadas. Esas mujeres son un relincho. Tiemblan de miedo y deseo. Son todas ancas, tetas y crines. Tetas que recuerdan la bellota del mangle. Sus mujeres son, de pronto, la flor del colorín o un kilo de clavos.

Son una encrucijada de los tres reinos. La luna, una grupa y el follaje. La vaina llena de semillas, la mantis y un imán. También son una puerta giratoria entre el mundo natural y el sobrenatural. Un talismán, un fetiche. Huelen a copal.

Un acierto museográfico: dos mujeres colocadas cada una a espaldas de la otra, la primera (*Mujer sobre fondo verde*, 1942-1943) huele a yegua, la segunda (*Mujer*, 1939-1940) tiene una dulzura interrogante. Es la noche, el reino vegetal. Su mirada ausente, múltiple como un enjambre de luciérnagas, nos marea.

Con frecuencia, los colores de Wifredo Lam son tenues. Parecen borrados, como una mancha en una piedra asoleada. O como si los viéramos a través del vapor. Todo esto contrasta fuertemente con su trazo. Sus colores son una atmósfera. Tienen algo delicado y elegante, en cierto modo melancólico. Y curiosamente, olfativo. Son colores de interior. A veces, sus trazos parecen estrechados, ahogados entre estas masas de colores volátiles. Como si la acción casi compulsiva del trazo se hubiera engañado, embelesado, con la exhalación de los colores.

Algunos de sus cuadros —*Mujer con niños en gris* (1939), por ejemplo— revelan un clasicismo que le llegó, quizá, a través de Picasso. (Sarane Alexandrian, entre otros críticos, considera que "Por lo demás, Lam puede ser visto como el único continuador auténtico de Picasso —no su imitador— ya que supo recrear y poner a su servicio la libertad formal del maestro catalán" —*L'art surrealiste*, Fernand Hazan éditeur, Paris, 1969). La *Maternidad en verde* (1942), en cambio, remite a las *Muchachas tabitanas con flores de mango*, de Gauguin (1899).

Lam supo ver, en todo, sexo. Tambor. Y en el sexo, en la floración, violencia y tragedia. Pintó seres oscilantes, intensos y despiertos como el chirrido de los grillos. Seres que son detonaciones. Anillos concéntricos. Seres movidos, instintivos que sólo viven por arrebatos. Y de pronto, se vuelven una delgada columna de humo que se rompe en volutas. ¿Son retratos míticos?

Exposiciones Época de lluvias

Conrado Tostado

En los óleos de Wifredo Lam hay miedo y frenesí. Todos tienen una savia, a la vez, agresiva y narcótica. En todos hay un zumbido constante. Una penumbra de manglar. También hay risa.¹

Para Wifredo Lam la sensualidad fue cáustica. Una quemadura. Un graznido. Vio en la naturaleza un gran sexo. Un erotismo cruel. Procaz. Todo parece a punto de reventar.

Trazó formas con punta y filo. Púas y agujones. Y las trazó, al parecer, con tizne. Un tizne extraído de una hoguera donde se quemó un coco. Un coco al que Wifredo Lam añadió dientes de caballo. Las trazó con una línea que casi graba el papel. Aunque son decididos, sus trazos parecen adelgazados, esmerilados. Algunas de sus líneas son agudas y tenues, como los rayones que deja un clavo sobre una lámina. Otras, dulces y profundas, como cuchilladas en una madera oscura y suave. Sus trazos no dudan. Sólo son comparables, en esto, con los de Matta. Tienen la contundencia de las tallas africanas.

Todas las formas de Lam tienen la gracia de la luna creciente. El brillo y la soledad de una rebaba en el cielo. Y se

repiten, como en una letanía. Los frutos de los árboles del pantano: vainas hechas de picos y escarificaciones. Máscaras, espigas, pájaros de picos y patas largos, cocodrilos, murciélagos y sobre todo, mujeres. Mejor dicho, Lam supo reconocer, en todas las formas de la naturaleza, una mujer. La supo oler.

Lam no fragmentó el espacio, lo transformó en una cámara de vacío: sus personajes parecen expandirse. Estallar. Parecen decididos a ocupar todo el espacio. Pero estallan en ritmos. Como en la música africana, lo que habla en los cuadros de Lam más que las formas —una letanía— son los ritmos. Lam trazó una naturaleza arisca. Inestable, contorsionada, espiritual. Las cosas pierden sus vértebras, se dislocan. Están indecisas, entre la convulsión y la danza. Su ritmo agrede y languidece alternativamente. Reúne y dispersa. Es un ritmo más sintético y copulativo que analítico. Un ritmo que no está exento de comicidad. De obscenidad.

Las mujeres —la mujer— de Lam nos miran con esa rara manera con la que nos miran los caballos: con impaciencia, perplejidad y temor. Son mujeres con las crines duras, gruesas, ásperas como alambres. Con los ojos demasiado juntos. Resoplan con sus espaldas erguidas, a la espera. Son animales de brío y de

¹ Wifredo Lam, *Obra sobre papel*, Centro Cultural Arte Contemporáneo.

¿Psíquicos? O bien, ¿personificaciones de impulsos? ¿De mitos?

En el tercer piso del CCAC volvemos a encontrar ese aspecto espinoso, ese temperamento de púa, en una exposición de jóvenes cubanos nacidos sesenta años después de Lam. Sin embargo, aquí no hay erotismo, sino una espiritualidad torturada. Una queja. Y al igual que en los cuadros de Lam, hay fetiches.²

Las sombras de un Sagrado Corazón de dos metros de alto, hecho con ramas, se proyectan, silenciosas, sobre una trampa de arena. Las más cercanas se ven gruesas y definidas. Las lejanas son casi invisibles. Las llamas son haces de hierba seca. La corona de espinas —hecha con puntas de hierro— no rodea al Corazón por fuera. Fue puesta adentro, de modo que al latir, lo hiere. Este *Corazón de América* (1987), de Juan Francisco Elso (1956–1988) parece un tubérculo gigantesco, rudo y, a la vez, frágil. Solitario, en medio de la sala.

En todas las piezas se ven mutilaciones, cárceles, amenazas, suplicios. ¿De dónde viene tanto dolor? La peor trampa (1990), de Kcho (Alexis Leiva Machado, nació en la Isla de la Juventud en 1970) parece responder: es una escalera. Los peldaños son machetes atados, con los filos hacia arriba, a dos tallos de palma, mutilados, secos. La peor trampa: abrirse paso a machetazos. ¿No se convirtió, en Cuba, a la zafra y al machete en símbolos de la —lucha— por el —socialismo? Pero esta advertencia, ¿sólo incumbe a Cuba?

En casi todas las obras hay un reclamo por el atropello de la naturaleza. No sólo en los temas, sino en los materiales: plantas germinadas, ramas, madera sin desbastar, etc. La hermosa pieza de José Bedía (La Habana, 1959) *La venganza de los pájaros* (1991) es un desagradío de la fauna: dos pájaros —cuyas cabezas son cuernos de toro— llevan en sus picos, dentro de una gran parvada, una hélice de madera.

En todo esto hay algo maniqueo. El sentimentalismo exacerbado y el sufrimiento casi gozoso, además del carácter narrativo y el predominio de la significación de estas piezas, recuerdan a las historietas. Y sobre todo, a la hagiografía católica. Estos jóvenes artistas se ven

a sí mismos como mártires. ¿Lo son? En cualquier caso, sus obras están llenas de fervor. Y tormento.

Tres estrellas de Kcho, construidas con ramas, me dan cierta esperanza. Me acerco a una de ellas, cuyo contorno está marcado con luces rutilantes: se llama *Happy new year* (1992). Me quedo perplejo. Este título en inglés, escrito en La Habana, ¿es una ironía? La estrella de junto, con moños de listón azul se llama *Souvenir* (1992). La tercera sostiene jicaras con trigo germinado. ¿Su título? *Lo que no nace no crece* (1992). Como sea, hay algo cruel en esta sentencia.

Las salas de la galería de Arte Mexicano, donde Ricardo Mazal (Ciudad de México, 1950) expuso su Obra reciente, huelen intensamente a óleo. El pintor parece extraviado en toda esa materia que aplica en sus lienzos. Su afición casi inmoderada por las geografías de la pasta de óleo —los escurridos, los adelgazamientos, los desgarrs, los rasguños, los engrosamientos, las islas y ventiscas— le impide ver. Muchos de estos lienzos parecen obra de un pintor ciego —o, más que ciego, miope—, pero con tacto y, sobre todo, oído.³

Con todo, Mazal quiere ver. Y esto crea esa atmósfera grave, desgarrada, esa tragedia que se advierte en sus cuadros. Mazal lucha entre dos extremos. Un letargo contemplativo en el que parece abrir los ojos dentro de un cuarto lleno de humo y complacerse con la visión de los volúmenes que flotan, inmóviles y de pronto, una corriente de aire los rasga, los hace girar rápidamente. El aire del cuarto es tan denso que también los objetos flotan. La luz tiene un timbre religioso. Frente a estos lienzos, uno tiene el extraño sentimiento de estar en el fondo de algo y a la vez, de perderse con la sensualidad de los sentidos. Con la hermosura y las amenazas de la atmósfera. Es el caso, por ejemplo, de casi todos los estudios para *El canto de la tierra* (1991–1992).

Ese espacio tan denso, donde el tiempo no cuenta o cuenta poco —y sólo como un impulso débil— es, a mi juicio, la principal aportación de Mazal. Lo esboza una y otra vez. Intenta velocidades distintas. Tonos graves o agudos. En sus últimas obras, basta una sola mancha,

suspendida, para dar las tres dimensiones y una rapidez. Con todo, ese espacio, al parecer, se convierte en una presencia que irrita al pintor. Mazal pinta con urgencia. A ráfagas.

En el otro extremo, Mazal se desespera y destruye ese espacio. Todo ese espesor, toda esa materia lo impacientan. Quiere ver. Actuar. La velocidad aumenta. Es como si abriéramos los ojos dentro del arroyo de los salmones. Significativamente, en estas obras Mazal no emplea el óleo. Se trata de una carpeta de cinco grabados (*Canto de la tierra*, 1991) y una serie de seis dibujos en gran formato, hechos con carboncillo (sin título, 1992). En ellos, el espacio se vuelve un puñado de carbones —se disipa y se agrupa, alternativamente— y unas cuantas huellas de una huída. Es una explosión. Su espacio era un polvorín y en estas obras gráficas lo vemos saltar.

Con estas piezas estamos, únicamente, ante los metales de la orquesta. Tienen una gran concentración de energía. El ácido, la incisión y la aspereza del carboncillo convienen a la urgencia, a la desesperación de Mazal. Su explosión es fecunda: a veces, nos parece que las corrientes de aire adquieren las formas atareadas de las células. De los microorganismos.

Son cuadros pintados entre la timidez y la rabia. Entre la morosidad y el arrebatado, sin transición. Entre el esfuerzo por ver y un desistimiento.

Los lienzos de Isabel Leñero (Ciudad de México, 1962) tienen la misma actitud contemplativa de los estudios para el *Canto de la tierra*, de Mazal. Es como una aceptación del extravío. A la inversa de Mazal, Isabel Leñero diluyó el óleo al máximo. Sus brochazos son francos, largos, pero lánguidos. Y deja al óleo, muy diluido, hacer el resto: escurrir, gotear. La pintora mira cómo se hacen sus cuadros —por ellos mismos. Sus pince-ladas son sencillas y temblorosas, como trazos hechos con carboncillo.⁴

Es como si, por un instante, Isabel Leñero contemplara, con la mirada fija, los aros concéntricos que producen los insectos en la superficie de los charcos. De los pantanos. Y adivinara túneles en ellos.

El mundo se convierte en pasillos solitarios. Sólo se escucha el goteo y se

² Hecho en Cuba, Centro Cultural Arte Contemporáneo.

³ Ricardo Mazal, Obra reciente, Galería de Arte Mexicano.

⁴ Isabel Leñero, Geografías, Galería de Arte EXPOSITUM.

percibe la agitación huidiza de los reflejos. Es como si estuviéramos perdidos. Su actitud es menos desesperada que aborta. Los túneles se repiten, en todas direcciones. Isabel Leñero los dibuja mecánicamente: son unos cuantos arcos concéntricos. Son casi un gesto del brazo. O bien, dibuja remolinos y torbellinos: túneles horizontales. En movimiento. Algunas luces se reflejan en aquel *Remolino* (1992): también son arrastradas hacia el centro.

Son paisajes mentales. Isabel Leñero pintó obsesión. Y melancolía. Junto a la jaula de los gorilas, en el *Jardín de Planes* de París, cuelga un dibujo. Son unas cuantas líneas tímidas, verticales. Es, al parecer, el primer dibujo hecho por un animal. Aquel gorila de los años veinte dibujó los barrotes de su jaula. Los lienzos de Isabel Leñero recuerdan, en cierto modo, esa tristeza, esa obsesión.

Con todo, Leñero observa menos las paredes de los túneles que las filtraciones y los goteos. Las deformaciones en los reflejos de los charcos. Las corrientes de aire. El deshielo. Más que una pintura

de cárcel, es una pintura del agua. O mejor dicho, de la refracción y la reflexión. Todo parece inundado. Todo escurre y alimenta esa gran inundación.

En estos lienzos predomina el color glauco y azufrado de la vegetación marchita. El azul frío del agua de los túneles. Un amarillo se enciende allá, con la desesperación de un líquen sobre una corteza. Una hoja, un poco abatida, acentúa, en algunos cuadros, la languidez y el cansancio. La soledad. Por ejemplo, en *El drama de la luz* (1992) o en su *Homenaje a Gogán* (1992): un Tahití extraviado en los corredores de Kafka.

Dos riesgos de esta pintura: la confianza en el efecto y la repetición del espíritu modernista (en *nuestro* sentido de la palabra), por ejemplo en *Verde en la obscuridad* (1991) y *Bosque al atardecer* (1991).

Por último, un espectro blanco ¿una columna de humo? ¿Un espíritu? parece elevarse desde el ojo del *Torbellino* (1992). Esa forma es un canto: algo agudo, alto, que perdió peso. ¿Una liberación? □

vasto, emocionante y a final de cuentas peligroso. Según el nuevo juego de mi lectura, el personaje se asume además como su propio novelista, está siempre "novelando" su vida, y finalmente se juega todo él, Quijano y don Quijote y futuro pastor Quijotiz, en una representación improvisada sobre el filo del azar, o del imprevisible destino que le dicten caminos y encrucijadas.

24, VI, 1992

Isadora de México. Allan Hillyer, a quien conocí hace unos veinte años cuando él era un joven miembro de la que llamaba *the new lost generation* de los Estados Unidos, por aquello de la guerra de Vietnam, y que entonces vivía una muy afanosa y desdorada bohemia mexicana de hoteles sólo aceptables en la nota roja de los periódicos, de comidas muy discontinuadas y tertulias de cineclubs, llega de Nueva York convertido en un fotógrafo profesional que publica en renombradas publicaciones. Nos hemos citado a comer en La Poblana, lugar para él inolvidable porque allí estuvo a punto de morir de un atracón de mole rojo, guacamole, chicharrón y cerveza como este en el que ahora, ante mi mal disimulada alarma, reincide para desquitarse.

El proyecto que lo retorna a México y para el cual ya está comprometido con una casa editorial neoyorquina es un gran álbum fotográfico de los monumentos fúnebres más bellos, pintorescos, insólitos o lo que sea del mundo, entre los cuales piensa que no pueden faltar los de los cementerios mexicanos. Le digo que tiene entonces que fotografiar la lápida mortuoria de Isadora Duncan en el Panteón de San Fernando y me pregunta incrédulo que cuál panteón y en dónde. En el panteón que está a un costado de la iglesia de San Fernando, cerca de La Alameda, aquí en México, le digo. No me cree, pero lo invito a comprarlo *sur place*.

Cuando llegamos al jardín de San Fernando, a la callecita de ese mismo nombre, encontramos el Panteón cerrado, como de costumbre, pero afortunadamente no es necesario entrar: desde la reja exterior se puede distinguir, en un pequeño muro frente a la entrada, y frente a nosotros, bajo la lápida de Guadalupe Valencia de Arellano, muerta el 8 de mayo de 1867, y a la izquierda de la del Señor Don Andrés Cerbantes (así,

Desdiario

José de la Colina

15, VI, 1992

El Juego del Caballero. Casi todos los años releo total o parcialmente el Quijote tratando de adoptar un *a priori* que me permita hacer de esa relectura una primera lectura promisoría de sorpresas. Hay un capítulo —todavía no llego a él, ni recuerdo cuál es— en que Don Quijote le dice a Sancho algo como esto: Si quieres que te crea lo que me cuentas, tú has de creerme lo que te cuento yo. Pienso que se puede partir de esa muy evidente astucia del aventurero hidalgo para ver, o *mirar*, toda su empresa, no como la peripecia de un constante alucinado, o de un semiloco semicuerdo,

sino como un deliberado juego del protagonista con el mundo. Un juego en el que, tras la simulación o la asunción de la locura, y aun del fracaso y del ridículo, el hidalgo fantaseador se buscaría y organizaría el mejor pretexto, la imposible reinvención de la caballería andante, para justificarse una aventura que en cambio es posible: salir del sopor doméstico al aire libre, al espacio del azar y el riesgo, y conocer los otros seres del mundo y jugar con ellos a cambio de motivarles la ilusión de que ellos juegan con él.

Así, Alonso Quijano estaría ejerciendo una angelical "mala fe" de buena fe, usando una supuesta demencia para envolver a los otros en ese juego cada vez más

con b), fallecido el 17 de abril de 1861, una tercera que dice

Isadora Duncan
nació 1878
murió 1928.

Allan instala allí mismo el tripié, la cámara, no sé cuántos lentes, dispuesto a fotografiar la inscripción desde varios ángulos, y mientras produce una retahíla de clics, los dos iniciamos una serie de especulaciones sobre la razón de ser de esa lápida. La bella, aventurera, rapaz, generosa, soñadora, trágica, cursi, a final de cuentas sublime Isadora que quiso reinventar el baile griego como baile del futuro, la coleccionista de (no necesariamente en este orden) artistas y poetas y millonarios y públicos encantados o coléricos, ¿habría muerto realmente en México, contra la opinión de todas las biografías, o siquiera habría sido enterrada aquí, junto a las tumbas de prohombres del país, como Benito Juárez, Ignacio Zaragoza, Melchor Ocampo, etcétera?, ¿y por qué? Esa lápida ¿sería solamente el capricho solemne de algún admirador mexicano de la diva, un fan que se habría pagado el deseo de tener a la mano un lugar donde ir a llorarla? ¿Se trata, simple pero asombrosamente, de un caso de homonimia y de una casi total coincidencia de fechas?

Aprovecho el desconcierto del atareado Allan para soltarle mi teoría de este mexicano y posmortem *affaire* Duncan; una teoría basada en algo que he leído en Breton y Borges: alguien, o algunos, tendrían el secreto proyecto de ir alterando o multiplicando o subvirtiendo nuestra realidad mediante la gradual infiltración de ciertos objetos o inscripciones o imágenes (todo eso que es la lápida en cuestión) con los cuales poco a poco irían creando una realidad distinta, ajena a nosotros, los humanos o los terrestres. Borges proponía una enciclopedia en la que algún tomo fantasmagórico, huido o insituable, informase de ciudades con una geometría y una lógica absurdas o perversas. Breton invitaba a producir o buscar objetos que serían desplazados de su lugar y su función para crear una nueva realidad. Uno de esos objetos, y uno de esos lugares, podría ser la lápida de Isadora en San Fernando.

Tampoco descarto, le digo finalmente a Allan, la posibilidad de que en la segunda mitad de los años veinte la otoñal

Isadora, poseída por un súbito misticismo de aquellos a los que parece que era tan propicia, y de nuevo lateralmente provista de algún adorador millonario, habría abandonado la Riviera francesa, dejando allí una "doble", la cual moriría (por la coincidencia de un eventual amorío, un largo chal y la rueda de un automóvil sport de lujo) en el año 1927, mientras ella, la real Isadora, venía a México a aprender o resucitar las antiguas danzas aztecas y volver a asombrar a los públicos con su propia interpretación de las mismas; febril labor que la muerte interrumpiría en 1928, apenas un año después de la muerte de la otra Isadora, la falsa. En sus últimos instantes, la diva habría tenido tiempo de ordenar una humilde y lacónica lápida para el muro del Panteón de San Fernando.

5, VII, 1992

El Juego de la Desnudez. Invitado por Jaime Humberto Hermosillo a ver nuevamente su obra teatral *La tarea*, que cumple cien representaciones en su sala de estreno, y que él ya había hecho en video y en cine, reveo con gusto esta *puesta en escena del deseo* que se resuelve en el tema reflejo del *deseo como*

puesta en escena. Para llegar al festín erótico, los personajes, un hombre y una mujer, necesitan no sólo darse en representación a sí mismos, sino además entregarse a una mirada impersonal, la de la cámara de televisión, y, finalmente, a las miradas del público. Y para que esta sutil visión del festín amoroso viva en el escenario a través de "todos los obstáculos de origen subjetivo que se oponen a la integración de la pareja", para que la representación sea simultáneamente fascinante e inquietante, Hermosillo cuenta con la gracia, el *ángel*, de una actriz. Entre la calculada incitación sexual, la incertidumbre acerca de los poderes del cuerpo, la entrega y el rechazo de sí misma a las miradas (del otro personaje, de la cámara de televisión, del público de la sala teatral), el personaje de María Rojo arma y desarma su teatro, y el Teatro, con una inspiración constante, un ritmo casi danzado. En este diálogo de cuerpos, miradas, gestos, palabras, de reticencias y sinceridades, la rápida aparición de la desnudez tiene algo de incendio: luminoso lampo de la piel y oscuro relámpago del coño, todo jugado con una angelical a la vez cautelosa y auténtica. □

Recordando a Walter Benjamin (1892 – 1940)

Claudia Kerik

Ojos tan acostumbrados a la oscuridad como los nuestros apenas podrán distinguir si su luz fue la luz de una vela o la de un sol brillante.

Hannah Arendt

De todos los enfoques que una obra puede propiciar, la de Walter Benjamin tiene una singularidad: no permite que el lector viole la libertad del espíritu que la creó. A pesar de los intentos por malentenderla al forzarla a una clasificación,

su obra se resiste, arroja luces, sigue surgiendo aún hoy, inapresable, renovada. Sigue pidiendo de sus exégetas una lectura que descubra sus tesoros sin violencia crítica, sin precipitación, sin reglas, tomando los cuidados que el mismo Benjamin arriesgó con aquellos a quienes estudió. Su *mirada de medusa* como Adorno la llamó, nos mira desde sus páginas, para insinuarnos una clave. Es la mirada del que colecciona miniaturas y puede tener una visión *incommensurable*

por su "entrega desmedida al objeto. Al acercarse demasiado el pensamiento a la cosa, ésta se hace extraña, como cualquier cosa cotidiana bajo el microscopio (...), el modo de mirar, la óptica toda es nueva. La técnica de aumentos hace que se mueva lo inmóvil y que se detenga lo que está en movimiento".¹ Con esa mirada fotográfica naturalmente dotada para agrandar lo pequeño Benjamin observó las imágenes de su tiempo histórico en la literatura, la filosofía, la cultura. Quería escuchar muy de cerca, como él diría, la confesión íntima de su época. Y se tomó el tiempo para hacerlo como dominado por una pasión más importante que la vida. Si pensamos que Benjamin nunca cedió en su búsqueda intelectual, a pesar de escribir escapándose de ciudad en ciudad, para estar a salvo del nazismo o de la *anarquía propia del sufrimiento*. Aún en la ruta hacia Port-Bou adonde eligió su muerte, su preocupación eran los escritos que llevaba en su portafolio y que desaparecieron. Escribió sin ningún respaldo, para ganarse la vida, y aún así, sin ninguna prisa. También por esto es irremplazable. Pertenecía a una especie en extinción, la del *bombre con tiempo* que Hannah Arendt describió en la figura del *bomme de lettres*. Un hombre dedicado a la adquisición de conocimientos aparentemente inútiles que recibían, además, el tratamiento de un coleccionista de miniaturas. Un pensador gobernado por el "principio de que la mínima célula de realidad contemplada contrapesa el resto del mundo entero".² Al estudiar a Kafka centró su análisis en la importancia suprema del gesto mínimo en sus personajes. Recopilaba abecedarios porque quería ver el curso de la historia de la cultura en las letras del alfabeto. Esta obsesión minimalista no fue sólo epistemológica sino también estilística. Benjamin "consideraba hasta el ensayo como demasiado extenso y habría preferido el aforismo si no le hubiesen pagado por línea".³ Coleccionaba citas como la parte más importante de su trabajo, y aspiraba a producir con ellas un montaje único que las hiciera

hablar a cada una por sí misma, como si en esa libertad pudieran entregar mejor su sentido. Son muchas y muy distintas las razones por las cuales Benjamin ha corrido la *suerte de los inclasificables*. He mencionado sólo algunas.

Muchos escritores revelan algo importante de sí mismos en lo que dicen de otros. También Benjamin al hablar de Proust, de Kafka, de Klee, de Goethe, de Baudelaire, del coleccionista de libros, del lenguaje o de las ciudades, nos revela algo de su persona, de su sentido de la vida, de su relación con las palabras. Las citas que se presentan a continuación no han sido seleccionadas para comunicar las ideas de Benjamin en ninguno de los campos que investigó (que por supuesto trascienden esta selección), sino la emotividad esencial de donde estas ideas surgían, la sustancia de su escritura melancólica y reflexiva. Con ellas se intenta acompañar la memoria de Walter Benjamin en los cien años de su nacimiento, un poco a su manera, absolutamente irreplicable.

"Lo más importante que uno tiene que decir no siempre lo proclama en alto. Y tampoco, quedamente, lo confía siempre al de mayor confianza, al más próximo, no siempre al que más devotamente está dispuesto a recibir su confesión. Y no sólo las personas, sino que también las épocas tienen esa casta, redomada y frívola manera de comunicar a quienquiera que sea su intimidad..."

"Son precisamente las imágenes más importantes que nos es dado ver aquellas que se desarrollaron en la cámara oscura del instante vivido. Y es toda la vida, tal como ésta desfila, según se afirma con frecuencia, ante los ojos de los moribundos o de quienes están en peligro de muerte, la que resurge con exactitud de esas pequeñas imágenes"

"¿...no debiéramos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? (...) Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido."

"Kafka vive en un mundo *complementario*. (Y en ello está emparentado con Klee, cuya obra se alza en la pintura

tan esencialmente *aislada* como la de Kafka en la literatura.) (...) Para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y en su belleza peculiares, no se debe perder de vista lo siguiente: que fue un fracasado. Las circunstancias de ese fracaso son múltiples. Casi diríamos que cuando estuvo seguro de la frustración definitiva, lo lograba todo de camino como en un sueño. Nada merece mayor consideración que el celo con que Kafka subrayó su fracaso"

"muchos de mis trabajos, por lo menos un buen número de ellos, son victorias de detalle a las que corresponden empero derrotas en gran escala"

"El trabajo sobre los pasajes parisenses adquiere trazas cada vez más enigmáticas y apremiantes y durante las noches da gritos como un animalito si durante el día no lo he llevado a beber a las fuentes más remotas. Dios sabe lo que hará cuando un día lo suelte."

"Haz que tu pluma sea reservada ante la idea, y ella la atraerá con la fuerza de un imán. Cuanto más serenamente retrases la redacción de una idea, tanto más madura y abierta se te entregará. El discurso conquista el pensamiento, pero la escritura lo domina."

"...todo lo que se está pensando durante un trabajo que se está escribiendo, debe ser incorporado a éste a cualquier precio. Sea que en ello se dé a conocer su intensidad, sea que los pensamientos de antemano contengan un *telos* hacia ese trabajo..."

"Cada una de las ideas es un sol que guarda con las otras ideas la misma relación que guardan los soles entre sí"

"...la naturaleza es muda (...) La incapacidad de hablar es el gran dolor de la naturaleza (...) y dondequiera que un árbol susurra se oye la voz de un lamento. La naturaleza es triste porque es muda. Vive en toda tristeza la más profunda tendencia al silencio, y esto es infinitamente más que incapacidad o mala voluntad para la comunicación"

"...las citas son asaltacaminos que a mano armada atacan al lector y conquistan su adhesión"

¹ T.W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1973, pp. 128-129. Trad. corregida.

² Idem, p. 124.

³ Hannah Arendt, *hombres en tiempo de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 11.

"Que dicha la del coleccionista, la del hombre con tiempo! De nadie se ha esmerado menos, y nadie ha tenido mayor sentido del bienestar que el hombre capaz de continuar su desacreditada existencia con la máscara del gusano de libros de Spitzweg. Porque dentro de él hay espíritus, o por lo menos pequeños genios, que se han encargado de que para él —un verdadero coleccionista, un coleccionista como debe ser— la propiedad sea la relación más íntima que se pueda tener con los objetos. No es que cobren vida en él, es él quien vive en ellos."

"Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo 'actual'."

"El poeta no participa en el juego. Permanece en un ángulo; y no es más feliz que ellos, los jugadores. Es también un hombre despojado de su experiencia, un moderno. Pero él rechaza el estupefaciente con el que los jugadores tratan de apagar la conciencia que los ha puesto bajo la custodia del ritmo de los segundos"

"Para tener alguna posibilidad de llegar a los enigmas que la droga propone, habría que volver a acordarse del hilo de Ariadna... Avanza uno no sólo para descubrir los recovecos de la gruta en la que uno tiene la temeridad de entrar, sino también para gozar del placer del descubrimiento que sólo tiene lugar por esa otra felicidad rítmica, la de devanar una madeja. (...) ¿No está allí la felicidad de toda productividad, por lo menos prosaica? Con el hachís somos seres de prosa de la máxima potencia."

"Si comparamos la obra con una guerra inflamada, el comentarista adopta la actitud de un químico, en tanto que la actitud del crítico se parece más bien a la del alquimista. Para uno, para el primero, únicamente la madera y las cenizas son el objeto de su análisis; para el segundo, sólo la llama misma es lo que continúa siendo un enigma: el enigma del ser vivo. De manera que la crítica se interroga sobre la verdad de que la llama viva continúe ardiendo sobre los

pesados leños del pasado y la ligera ceniza de lo vivido"

"Las ciudades nos conceden pequeños instantes en medio de un implacable circuito de necesidades, citas y conversaciones telefónicas, juntas y visitas, encuentros y la lucha por la vida diaria. El recuerdo toma la revancha en esos breves instantes, le arranca el velo a nues-tra vida oculta, nos enseña menos las imágenes de las personas que los escenarios de sus impulsos. Esos mismos lugares donde después nos encontramos."

"...ninguno de nosotros tiene tiempo

para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y bolsas en el rostro son las grandes pasiones que se registran en él, vicios, conocimientos que nos visitaron, cuando nosotros, los señores, no estábamos en casa. □

• Sin el montaje de citas hecho para esta publicación, este texto es la presentación del libro de ensayos compilados por la autora en torno a Walter Benjamin que la Dirección de Difusión Cultural de la UAM publicará este año.

Buzón de fantasmas

De Carlos Pellicer a Arturo Pani

Por su matasellos bizantino, por arte de agelastas, o por el puro azar (atributo es de las cartas, cuando quieren, no llegar), la escurridiza misiva de este mes no ingresó a las Cartas desde Italia que remitió Pellicer a sus amigos Arturo Pani y Guillermo Dávila y a su hermano Juan Pellicer, y preparó eficazmente Clara Bargellini para el Fondo de Cultura Económica en 1985. La carta es pariente de las recogidas en ese libro, no sólo por las fechas y los destinatarios que comparten todas, sino por el estilo desenfadado que comparte con alguna. La carta, de la que guardó copia el archivo del Abate González de Mendoza, protagonista parcial de su narración fue escrita después de los merodeos de Pellicer por las penínsulas italiana y española, cuando el poeta de Hora de Junio pasa tres meses, invitado por Francisco Iturbe, por regiones más orientales. A pesar de que elabora inaccesibles bromas privadas y algunos ojos optaron por testar o disfrazar los nombres —que no es difícil, por otro lado, adivinar—, el documento habla

para un lector actual que, si aguza el oído, escuchará además la cóncava risa de estos fantasmas. G.S.

Constantinopla, 3 de junio 1929

A don Arturo Pani,
Console Generale in Paris of France.

Muy señor mío y amigo:

Esperando que al recibo de ésta se encuentre Ud. sin novedad en unión de sus pintorescos colaboradores, me es muy grato suscribirme como su más atento y seguro servidor que tiene el honor de comunicarle lo siguiente sobre la cuestión sarcófaga:

Siguiendo las instrucciones de Ud., me dirigí al C. Director del Museo Imperial de Stambul para tratar con él el asunto de la compra del cosí detto sarcófago de Alejandro el Grande y del llamado de las "Pleureses". Por el primero me fue pedida la mitad sur de la Baja California y por el segundo, el resonante archipiélago de las Marias. En virtud de la plenipotencia con que ha tenido Ud.

a bien investirme, cerré el trato y pasado mañana se firmarán los documentos respectivos. En la comunicación No. 37 me esprime Ud. sus deseos de que los sarcófagos en cuestión sean destinados, el de Alejandro, para la Sra. doña C.R.R. de D. y el otro, el de las "Pleures", para doña B. de Z. Pero en la comunicación No. 38 me manifiesta Ud. su deseo de poner a nuestro importante amigo el Abate de Mendoza en el mismo sarcófago con doña B. de Z. Señor: tal vez ha olvidado Ud. que el sarcófago mencionado es estrictamente personal y que, además, en los años que Ud. y yo no vemos a la Sra. doña B., su inquieto nalgatorio debe de haberse desarrollado implacablemente. Además, también, tanto el Abate como doña B. son ateos hasta las lágrimas y se aburrirían como dos ostiones. Por otra parte, el carácter de la señora de Z. ¿eh?... el Abate acabaría por morir definitivamente, cosa contraria al proyecto de Ud. que es desear y lograr que los muertos vivan. Por lo menos que vivan en paz... Muy respetuosamente me permito sugerirle que siendo nuestro Abate la mayor víctima conocida de las vanidades terrenas, y un hombre de nada vulgar educación, estaría más a gusto ensarcófagado con la Sra. C.R.R. de D. Además, el pretense sarcófago de Alejandro es muy amplio y tanto doña C. como el Abate tendrían sitio para el guardarropa más bariolé del mundo. Porque hay que ver la manera de morir por los trapos que tienen el Abate y la Sra! París no les basta, ni todas las hojas de parra que hay en Francia, Italia y España. Todo esto es conmovedor. En fin, como Ud. quiera... ¿Y por qué no tratar con El Cairo la compra del sarcófago de la suegra de Aménofis IV? El abate estaría mejor solo, dado su carácter estilístico —como diría el pequeñito Profesor ido ya— y le platicaría a la Esfinge, que ya se muere de sueño, las historias gigantescas del Popol-Vuh. En fin, señor, yo no soy más que su representante viajero en este affaire que hoy agita al mundo. En sus manos está el porvenir fúnebre de tres personas aplaudidas y discutidas del gran público. Que más tarde la Historia no le señale con su tremendo dedo como el responsable de algo que puede ser una catástrofe para la humanidad doliente. Ud. dirá.

Tengo el honor de comunicarle que S.M. el Sultán le ha concedido a Ud. el

título de *pachá*, al Sr. Dávila el de *bey* y al Abate el de *effendi*.

Tengo el honor, etc., de comunicarle que la cúpula de Santa Sofía sufre de una nueva hernia. La operación costaría 300,000 dólares.

Tengo el etc. de comunicarle que el Cuerno de Oro va a ser adjudicado al Ing. xxxxxxx en vista del record sostenido depuis long temps por dicho caballero.

Tengo etc. de comunicarle que en Egipto escribí dos llamadas posías (*sic*) y que aun cuando no sean del gusto de Ud. tendrá Ud. que escucharlas sentado, bien entendido.

Tengo etc. de comunicarle que la daga de Bayazid, gran premio de la sangre, ha sido adjudicada por el gran pueblo turco a su digno hijo el señor General de Divi-

sión don Plutarco Elías Calles, pacificador della cosi detta República Mexicana.

Tengo el pesar de manifestarle que después de 17 días de Constantinopla, salgo pasado mañana para Atenas a cumplir al pie de la letra las instrucciones de Uds. referentes a la compra de Estelas del Cerámico que Ud. desea para diversos amigos y colaboradores.

Adiós, señor. El 1 de julio tendré el gusto de saludarlo personalmente, si Dios quiere.

Mis respetos por su casa.

Marcelo Cámara

El 21 de julio saldré para México sin excusa ni pretexto. Ud. lo verá con sus ojos. O no lo verá, pero lo sabrá.

M.C.□

Días de huelga y rosas

Guillermo Sheridan

"Do I dare?" and "Do I dare?"

Eliot, *Prufrock*.

La huelga que no paralizó a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) el pasado día 25 de junio ha sido la más agradable que no he hecho en mi vida.

Lo confieso: soy de los que cayeron en la trampa del día anterior. La trampa consistió en que, para terminar con horas de incertidumbre, se mandó decir que no habría huelga.

—¿Entonces no va a haber huelga?

—No, no va a haber huelga.

—¿De ninguna?

—De ninguna.

—¿Ni parcial de apoyo o de rechazo, ni total de apoyo o de rechazo, ni parcial-total de apoyo-rechazo ni total-parcial de rechazo-apoyo, ni huelga activa ni pasiva, ni paro escalonado, ni paro plano? (Por el tortuguismo no se pregunta: fobia a las redundancias.)

—No. No habrá huelga.

Al día siguiente ¿qué hubo? Huelga.

Con frecuencia, por una especie de sexto sentido que poseo, cuando algo no va bien lo presiento. Es como si de pronto me percatara de ciertas —por decirlo así— señales. En este caso la señal era una barricada descomunal que cerraba el paso al instituto. No había forma de entrar. La barricada se había levantado con una mezcla de roca volcánica y alambón y había sido reforzada con las redilas de algún camión universitario desmantelado para el efecto. Tenía colgado un cantón que decía: BARRICADA POPULAR con el claro propósito de diferenciarla de las barricadas aristocráticas que son de concreto armado y rejas eléctricas, están resguardadas por policías populares y suelen tener un fraccionamiento atrás. Parados junto a la barricada estaban dos jóvenes identificados como miembros del CEU (Consejo Estudiantil Universitario, promotor de la huelga)

por unos gafetes de cartulina amarilla pegados con diürex a las camisas. Pregunté si estaban abiertos los institutos. No contestaron. La presencia de otros carros me hizo suponer que sí y avancé. Los jóvenes se aprestaron a ver, con bastante insolencia, si sería capaz de saltarme la barricada popular.

¿Me atreveré a saltar una barricada popular?, dije, ¿me atreveré? El gesto es provocativo, acusa desprecio por la causa (la que sea), evidencia egoísmo y escasez de solidaridad. En suma, es un gesto altanero, claramente reaccionario y, además, cuando la barricada es muy alta, hasta peligroso. No la salté.

Le di vuelta. Luego caminé quince minutos hasta llegar al instituto. Fue una caminata encantadora por de verdes sauces hay una espesura. Crucé jardines rústicos y manicurados. Las ardillas, las arañas y los pajaritos se afanaban en sus ecológicas, infimas tareas. Lo mejor es que no había nadie. No había impecables funcionarios con sus finos trajes y sus séquitos de lacayos que van dejando su tiradero de saliva y de espesos *after-shaves*. No estaban esos repugnantes corredores que purgan sus pecados empapando el asfalto con sangre, sudor y lágrimas. En las avenidas no había autos impulsados por el anhelo secreto de atropellar a algún doctor en ciencias para ver qué se siente abollar la defensa con trescientos puntos de coeficiente intelectual. No había enamorados matutinos esperando la hora de ir a darse besos de insulina entre el arte moderno. En los jardines de la zona cultural no había estudiantes de teatro atareados en hacer el abominable ejercicio teatral "Angustia". Olía bien, no se oía nada, brillaba el sol.

El idilio se rompió de pronto con la aparición de una de esas espantosas camionetas conocidas como combis. Nunca faltan. Pululan. El día del Juicio Final va a haber combis recorriendo el Valle del Cedrón soltando su horrorosa pedrera, con letreros fluorescentes en los parabrisas que van a decir "Colonia Coro Celestial" o "Unidad Cocito" o "Prolongación Seno de Abraham". Mas he ahí que ésta no era una pesera. También viajaba a cien por hora, pero traía una bandera rojinegra que cubría la mitad del parabrisas con las temibles siglas del CEU. Adentro viajaban cuatro muchachas antipáticas y un desagradable joven de esos con camisa que dice *Le coq sportif* y que manejan con una sola mano.

Al pasar junto a mí, vieron mi calva con abierto desprecio: es mi credencial de anacrónico.

Cuando llegué al instituto me dio gusto comprobar que estaba abierto, que se podía pasar y que se podía trabajar. Formidable. Alguien había ordenado que se cerrara todo, pero mientras alguien viniera a cerrar se podía trabajar si se deseaba. Fantástico. Se había sugerido al personal administrativo que se retirara. Genial. No estaba el acostumbrado piquete de empleados aglomerados en la puerta esperando la hora de irse, oyendo el radio, decidido a festejar a gritos cada vez que Cuco Sánchez le achaca su beodez a la ingratitud de una cualquiera. No había investigadores gritando en la biblioteca. No había nadie puliendo los pisos y nadie arreglaba nada a marrazos. En mi Centro de Estudios no había portazos, ni gritos, ni carcajadas, ni sonaba el teléfono. Nadie vino a pedirme que llenara el informe bianual ni el tetramensual. Ningún alumno vino a contarme que ya no sabe cómo distinguir entre el sueño, el insomnio, la vigilia y la pestañita en la poesía de Villaurrutia. Era maravilloso.

Trabajé toda la mañana, como nunca,

disfrutando el silencio y la paz de mi sepulcro. Horas más tarde, caminé de regreso a mi carro. Un jardinero regaba el jardín de la explanada. Era un hombre de sesenta años, con su sombrero de paja. ¿Me atreveré?

—Y usted ¿no hizo huelga?

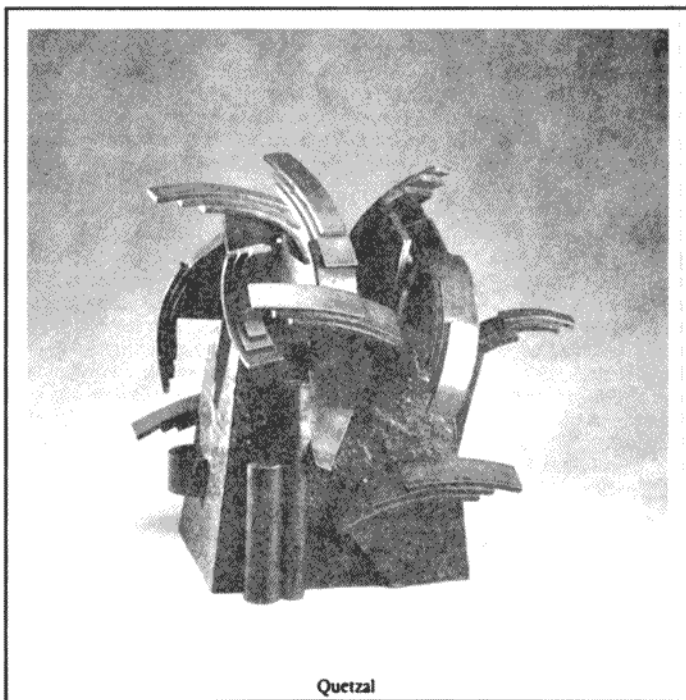
—No señor.

—¿Por qué?

—Porque quién riega el pasto.

Le volví a dar la vuelta a la barricada. Los jóvenes representantes del CEU ya se habían ido. El letrero de BARRICADA POPULAR se había caído al suelo. Me subí al carro, que ardía. Unos colegas que caminaban ahí cerca decían horrores del CEU.

Me parece injusto. Fue una huelga ejemplar. Los chicos del CEU aprendieron ingeniería de barricadas, redacción de consignas y automovilismo superior. Se podía trabajar. El que quiso regar el pasto regó el pasto. Se ahorró gasolina y se abatieron los índices de contaminación. Las ardillas hicieron provisiones sin que nadie las resorteara. El CEU consiguió lo que nadie: que se pueda caminar con tranquilidad en la UNAM, que haya silencio y que yo haga ejercicio. Viva la Huelga. □



Quetzal