

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

---

Luis Cardoza y Aragón (1904–1992)

---

Octavio Paz

---

Aunque esperada, por su edad y por el asedio de una larga enfermedad, la noticia de la muerte de Luis Cardoza y Aragón me ha entristecido. Escribo estas líneas desordenadas al correr de la pluma y guiado por mi emoción. Lo conocí hacia 1936 o 1937. ¿Fue en la redacción de *El Nacional*, con Efraín Huerta? ¿O fue en el Café París, en la mesa que frecuentaban, entre otros, Juan Soriano, María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo, por lo que a veces Luis se presentaba, en busca de su amiga Lya Kostakovsky, con la que después se casaría? Pronto fuimos amigos; nuestras coincidencias fueron espontáneas y profundas. Nos unía el amor a la poesía y al arte modernos, una pasión que en aquellos años era todavía un combate y una apuesta, no un juicio sin riesgo como ahora. Aunque por su edad y su formación era de la generación de Contemporáneos (fue muy amigo de Jorge Cuesta y de Xavier Villaurrutia), su temperamento y sus ideas poéticas lo apartaban de la estética de ese grupo y lo acercaban a lo que yo pensaba y quería. Para los dos la actividad poética era inseparable del erotismo y la subversión. A los dos nos interesaba el surrealismo. Más tarde, Luis Cardoza y Aragón puso sus innegables dotes poéticos al servicio de un partido y de una ideología. Siguió en esto a otros grandes poetas modernos: Neruda, Eluard y Aragón. Sin embargo a diferencia de ellos, casi siempre preservó a su poesía de la contaminación ideológica. Esto la salva. Por desgracia, no ocurrió lo

mismo con su prosa crítica ni, sobre todo, con sus actitudes públicas. Es verdad que al final condenó al estalinismo pero sería inútil buscar en esa condena, más bien tardía, una confesión o una explicación de las razones que lo llevaron por muchos años a defender la dictadura burocrática enmascarada de socialismo.

La obra poética de Luis Cardoza y Aragón se inscribe dentro de esa corriente que podríamos llamar el surrealismo hispanoamericano, que es una variante afortunada y heterodoxa del surrealismo original. Una versión en la que el lenguaje humano se vuelve también el de las substancias primordiales: sangre, savia, jugos femeninos, semen, lava. Un lenguaje delirante o, más bien, sonámbulo. Fue una tendencia ilustrada por grandes libros como *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda y *Los hombres del maíz* de Miguel Ángel Asturias. Dentro de esa tradición, la poesía de Cardoza y Aragón ocupa un sitio singular y único. Apenas si necesito recordar su *Pequeña sinfonía del nuevo mundo*, verdadera obra maestra. Otro texto de poesía en prosa que me impresionó mucho cuando lo leí por primera vez, hace ya cerca de medio siglo, es el *Elogio de la embriaguez*.

Luis Cardoza y Aragón será recordado no solamente por su obra poética sino por su crítica pictórica. La pintura mexicana moderna le debe páginas exaltadas y luminosas. Su método crítico fue el del disparo y el chispazo. Método heroico y asimismo arriesgado: a veces ilumina y a veces es mero disparo al aire.

En realidad, sus textos de crítica no son realmente ensayos sino colecciones desordenadas de aforismos, algunos ciertos, otros deslumbrantes y otros tiros perdidos en la noche. La profusión acaba por cansar. Sus frases eran como flechas engalanadas de plumas y llamas. No es extraño que Xavier Villaurrutia lo haya llamado El flechador. Esta palabra lo define y define las virtudes y las limitaciones de su crítica.

Luis Cardoza y Aragón fue un compañero de mis años de iniciación. Conversamos, bebimos y caminamos durante largas noches por las calles de México. Después vino la ruptura. Nuestras diferencias eran profundas y nuestros puntos de vista tal vez irreconciliables. No me arrepiento de esas diferencias, aunque siempre las lamenté y todavía las lamento. Me parece honrado aludir a ellas, porque nada es más vil e hipócrita que ocultar las pasiones y las razones que nos llevaron un día a romper con amigos queridos. Al enterarme de su muerte, reviví momentos compartidos, unos en México y otros, un poco después de la guerra, en París. Era el período de las grandes disputas sobre el comunismo, la libertad, la revolución y la democracia. En diarios y revistas aparecían con frecuencia los artículos y las declaraciones de Malraux y Camus, Sartre y Breton, Aron y Aragón. Nosotros participábamos en aquellos debates. Luis había vivido por una temporada en Moscú y aquella experiencia no había debilitado sino fortalecido sus creencias; en mi caso, al contrario, mis sentimientos revolucionarios se evaporaban y el régimen estalinista, hasta entonces recubierto por las brumas de la ignorancia y de la fe, aparecía en toda su terrible realidad. A pesar de nuestras discusiones, nos veíamos en su casa, en la mía o en las de amigos comunes. Una de las últimas veces fue la noche del 31 de diciembre de 1946. Luis y Lya cenaron en mi casa con otra pareja, Olga y Rufino Tamayo. Aquella noche, por un tático, informado acuerdo, no se habló una palabra de política. Al despedirse, Luis me entregó un libro

y me dijo: la poesía también es un puente. Era el volumen de Rimbaud (en la colección de La Pléiade). En la primera página, escrita con lápiz, la dedicatoria: A Octavio, Luis, Enero 1 de 1947.

Todavía guardo el libro... No, todo está vivo, la amistad y las desavenencias, la admiración y la melancolía. □

México, a 4 de septiembre de 1992

### Buzón de fantasmas

## De Cardoza y Aragón a González de Mendoza

*Luis Cardoza y Aragón llegó a México decorado por un extraño prestigio poético ganado en el París de vanguardistas y surrealistas. Octavio Paz y Efraín Huerta reconocieron, en palabras del primero, que "en sus poemas y en su actitud se reunían al fin las dos mitades que nos parecían fatalmente irreconciliables y, al mismo tiempo, inseparables: la visión y la subversión, la rebelión y la revelación." La fuerza de su rebelión lo orilló a posiciones políticas momentáneas, su capacidad para la revelación encendió en nosotros, para siempre, una literatura determinante. Dos cartas y un recado ilustrado aparecen en nuestra sucursal de correos en ultratumba. Poco antes de establecerse para siempre en México, el joven Cardoza escribe al Abate González de Mendoza, quien hizo de la amistad no la "virtud de dos" de que hablaba Montaigne, sino la virtud de muchos. La primera desde su casa de la Rue de Belzunce, en el X<sup>m</sup>, (por cierto que Cardoza se refiere a su casa, y a las de sus amigos escritores, como "laboratorio central": la del Abate estaba en la Rue Berthollet). La segunda en su escala en La Habana dos años más tarde. Ojalá el debutante y diminuto fantasma guatemalteco, francés y mexicano, redacte ahora, todo ojos, con palabras ya sin peso, una pequeña sinfonía del más allá.*

G. S.

París, marzo 15-1928.

Mi querido Abate: Mil gracias por su amistad tan vigilante. El Radiograma a Góngora, todo mutilado y cambiado, es una pesadilla. Los lectores generosos, y sobre todo aquellos que nos quieren, corregirán al leer y echarán al impresor hasta nuestras faltas auténticas. Abate querido, hoy es miércoles, y con muchos días de anticipación le suplico que almorcemos juntos el lunes próximo en la Latine, a la 1 1/2 porque sé que usted no puede antes. Le veo tan rara vez por sus ocupaciones y por las mías, desde que me vino una racha de seriedad tan profunda que no tardarán en aparecerme cabellos blancos. Tal vez podré mostrarle unos diez o doce poemitas para que usted escoja entre ellos el que le disguste menos. Rehago mi "Torre de Babel". Tiendo a lo que llamo estilo telegrama en mi incunable "Transfusión de sangre". Sobran muchas palabras, frases enteras. Hay que servirse más del borrador que de la pluma para escribir. Cada día me doy cuenta de ello y ya tengo seguridad que el verso es (¡tal vez!) menos difícil. Y mil cosas más que charlaremos el lunes, ¿no es cierto? ¿Sabe algo de Carlitos Pellicer? Tengo millones de deseos, entre ellos regresar a América, a México, y no vivir en la ciudad sino en el campo un año o dos: libros, una caja de cognac y una india. Sé de memoria a Baudelaire; Racine m'enmerde. ¿Vio usted a Brand? Si no lo ha visto le agradeceré me diga qué noche está usted

libre y compraré billetes para que vayamos juntos. ¿No le carga Ibsen? ¿O un domingo en la noche al baile negro de la rue Blomet? Releo D'Annunzio y sobre todo su libro de juventud Las Virgenes de las Rocas. En música regreso a "La Traviata", "Danubio azul", desfallezco, como cualquier muchacha, con los nocturnos, el Valse del adiós, o la Polonesa de Chopin. En pintura, regreso y me quedo en el 13 y 14 siglo italiano, y como los rusos, tengo al Cristianismo y al Renacimiento como las calamidades, pestes espirituales más condenables, que han caído a la tierra. Peso 60 kilos. Y usted, Abate, ¿aún está tan pálido? Dígame, ¿no se alimenta usted con sándwiches de orquídeas y violetas? Un demie de musique, grita Ud en su Laboratorio Central, rue Berthollet, a un mozo que no existe. ¿Qué tal es como postre un poema de Mallarmé? Y como plato final, la carne, una oda de Hugo. Etc... Le quiere mucho... Etc.

L. Cardoza y Aragón

Habana, 10 de abril 1930

Mi querido Abate: Hoy, después de varios siglos de silencio, con noticias apenas tangenciales al globo de mi amistad por usted, recibí un divertidísimo saine que usted tuviera la atención de enviarme y una tarjeta, cordial como ayer y mañana. Es usted un gran amigo. Aquí todo no va muy de acuerdo con mis esperanzas. No me adapto. Tengo muchos amigos y amigas, pero hay muchísimas "cosas" que me faltan. Somos tan diferentes, nosotros guatemaltecos, mexicanos, de la gente de Cuba. Y luego este clima que me ablanda los nervios me tiene constantemente con una toalla sucia. Pienso en las altiplanicies, en aquella estupenda (...) de las minas, en nuestros Cuchumatanes, selva maravillosa, o en ciudades como imagino a México. Estoy perdiendo mi tiempo, que podría emplearlo en divertirme ya que divertirme me interesa muy seriamente y ya que... siento que aquí no me divierto. Y mal de fondos, bruja —siempre— y obligado a aguantar. París, tan dulce, tan tonta a la postre para nosotros, tan tentada siempre. Creo que no soportaré esto más de dos meses. El estío no lo quiero pasar aquí. Iré a México a ver qué hago... y es que mi gente está completa-

mente quebrada. O si no, me voy a una pequeña tierra con café que tengo en la falda del Volcán de Agua, con unos treinta libros nuevos, una muchacha novia que me encontré en Florencia (allá está, hélas!) y varias cajas de whisky, un año, dos años, hasta ponerme a flote, y hacer lo que se me dé la gana.

Pero ¿por qué tanta noticia sin interés y lamentable?

Sepa, Abate querido, que le estima su afectuoso y viejo compañero de convento, café, aficiones y, tal vez, de infierno.

Luis □

## Resumen

Gabriel Zaid

En la diatriba que empieza con un insulto racial ("El abonero y una república", *Nexos* 177) y termina con una cita soez ("a la chingada a don Guillermo Prieto"), Rafael Pérez Gay dice que el enojado soy yo. Se nota.

Como la ofuscación lo vuelve difuso, y se pierde buscando tinas y cubetas, en

vez de argumentos, resumo lo que, al parecer, quiere decir.

1. Dice que los escritores de la revista *Vuelta* no tienen el monopolio de la legitimidad y el prestigio literarios. Que la literatura mexicana no necesita credenciales expedidas por *Vuelta*. Que a Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, José

Emilio Pacheco y Fernando del Paso no les hace falta estar en *Vuelta* para estar entre los mejores escritores mexicanos. En todo lo cual tiene razón.

2. Dice que escribí "La tentación del integrismo" (*Vuelta* 187) para demostrar lo contrario. Que, por demostrarlo, falso la historia literaria; en particular, afirmando que Ignacio Manuel Altamirano creía en la separación de poderes y en la autonomía de la república literaria. Que, a partir de ese hecho falso, construyo una tradición inexistente, para situar a *Vuelta* como única heredera legítima y propietaria de la literatura mexicana. En nada de lo cual tiene razón.

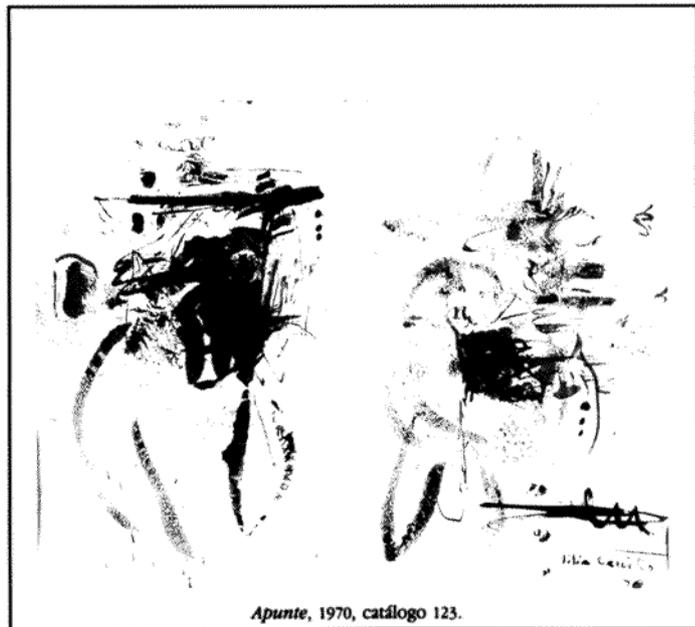
Por lo que hace a Altamirano y la república literaria, refuté detalladamente las falsas precisiones con que pretendió rebatirme y que ya no defiende. No sólo eso: prudentemente, ahora escribe sin notas al pie. Pero la falsa erudición queda sustituida por simples cubetazos: tonto, mentiroso, etcétera.

Por lo demás, "La tentación del integrismo" afirma la imposibilidad de que alguien se apodere de la república literaria: "Es una república nebulosa, inabismable, inconsistente, anarquista, con más sociedad que Estado, donde nadie quiere ser representado por nadie, sino afirmar su propio yo", cuya autonomía "es social más que constituida en organismos con poderes formales".

Nunca he dicho que *Vuelta* es la república de las letras y que *Nexos* no lo es, porque esa nebulosa no está en manos de nadie. Lo que he dicho es que *Nexos* no le hace un gran servicio a la república literaria trabajando por el integrismo. Cuando en todas las esferas de la sociedad mexicana hace falta menos integración al poder presidencial, *Nexos* actúa como una especie de CTM cultural, mediadora del apoyo cultural a la presidencia y del apoyo presidencial a la cultura, con todos los beneficios del poder intermediario.

Les dieron el programa *Nexos* TV. Les dieron el Canal 22. Les dieron el Coloquio de Invierno. Les dieron los libros de texto. Les dieron la subsecretaría de educación pública básica. En la prensa, se habló de que les iban a dar el periódico *El Nacional* y hasta la gubernatura de Quintana Roo.

Se comprende que desprecien a los aboneros: no es lo mismo la venta de puerta en puerta que la venta en Palacio. □



Apunte, 1970, catálogo 123.

## Montale: la voz que continúa

Horacio Armani

Casi no existe gran escritor que, al morir, no deje en sombra zonas desconocidas de su vida que constituyen un rico botín para los investigadores y los periodistas ávidos de sensacionalismo. No en nuestro país, claro, donde el silencio obstinado de quienes lo conocieron termina por enviar al olvido vida y obra del muerto, por sumergirlo en un túnel del cual no sabemos si saldrá algún día a formar parte de nuestra historia literaria. Ignoro si esta actitud es saludable o nociva; lo cierto es que en Europa y en los Estados Unidos las particularidades del finado salen a luz muy pronto y el que se fue sigue vivo y prestigioso, porque por algo se desentierra su pasado.

Mucho de esto ha pasado en Italia con Eugenio Montale, en buena parte por decisión suya y en otra, porque hay quienes no terminan de perdonarle su ironía, sus juicios y su prestigio. No hay que olvidar que el poeta fue redactor de *Il Corriere Della Sera* durante más de veinte años y fue crítico literario y musical, cronista viajero, biógrafo y "necrólogo" del diario y de otras publicaciones aun después de abandonarlo. Entre reportajes, necrologías, críticas musicales y reseñas de libros, Montale escribió más de 1500 artículos desde su inesperado "debut", el día en que asumió su puesto, con la muerte del Mahatma Gandhi. Fue un especialista en "cocodrilos", como se les llama en la jerga periodística italiana a las necrologías anticipadas. De André Gide a Eliot, de Pasternak a Faulkner, casi no hubo personalidad destacada del mundo de las letras y las artes cuya biografía no le fuera encargada. Hasta la misma Eva Perón fue sometida a su juicio.

Alguna resultó fallida, como la que se publicó en 1954 cuando las agencias transmitieron la falsa noticia de la muerte

de Hemingway en Uganda. La rectificación, al día siguiente, es una pieza maestra de humor en la que se narran las desventuras del redactor de turno, para quien, dice, "una noticia semejante está siempre cargada de significados, es siempre polivalente. Al dolor, que a menudo es sincero, o también simplemente a las solicitudes del respeto que un muerto, un gran muerto, trae siempre consigo, se unen consideraciones de diverso género, terriblemente prácticas, empíricas. ¿Justo esta noche? ¿A esta hora? ¿No podía tardar o anticiparse un par de horas? ¿No podía, El Gran Difunto, pensar también en quien debe ocuparse de él con los minutos contados? ¿No podía dar tiempo al funebre redactor de documentarse al menos con el pensamiento, de profundizar en su memoria?" En casos semejantes, nos dice, algo se termina por hacer "y no es raro que una conmoción sincera emane de páginas escritas en condiciones tan azarosas. Pero más raro (aunque no del todo nuevo) es el caso de hoy: que una vez consumado todo, se sepa que el muerto está vivo y robusto, y que la carga de los sentimientos gastada demasiado prematuramente debe considerarse, de todos modos, como diferida".

Sin embargo, tampoco él tuvo compasión con el necrólogo que le tocaría en suerte. Un día robó del archivo del diario su propia necrología, ya preparada de antemano. "La releo algunas veces —decía riendo—; es muy gentil y lisonjera, pero le falta la cuerda de la emoción. Supongo que alguien le agregará la lágrima adecuada. Pero debo acordarme de restituirla..." No obstante, nunca lo hizo. De modo que el día de su muerte la nota fue buscada en vano y alguien debió proceder con Montale como él lo hizo con Hemingway.

Hace unos tres años se dieron a conocer, con gran despliegue periodístico, unas cartas que Montale envió al escritor estadounidense Henry Furst, residente en Italia, en las que le solicitaba que le escribiese críticas sobre libros extranjeros que el poeta publicaría como propias. Hacia 1950 Montale vivía un período sombrío: carecía todavía de vivienda, su mujer estaba enferma, no se adaptaba al trabajo periodístico, necesitaba dinero y atravesaba una época de desánimo e infertilidad que lo obligaron a dar ese paso extremo. En la primera carta a Furst expresa: "Quieren de mí artículos (y muchos) sobre recientes libros italianos, franceses e ingleses. Para hacerlos sería necesario encerrarme en casa y no tener que concurrir al diario; además, tendría que tener una casa, que no tengo. Ni siquiera sé dónde guardar los libros; en el hotel no hay sitio, en la redacción me los roban. Y cuando vuelvo a casa (es un modo de decir) debo actuar como enfermero, no como lector. Es una vida imposible; sin embargo, no me atrevo a dejar el diario porque no sabría cómo podría vivir. ¿No podrías hacerme un artículo por mes sobre libros ingleses o americanos? Yo te daría poco, las 9 000 liras que me dan por artículo..."

Se dijo que el pedido debió pesarle a Montale, ya que estaba distanciado de Furst por la supuesta acusación de haberle sustraído un anillo a la mujer del poeta (según ella). Para Marcello Staglieno el hecho quedó registrado en un relato "pérfidamente alegórico" de Carlo Emilio Gadda titulado "La gazza ladra" ("La urraca ladrona"), de 1948. Cabe preguntarse por qué Montale necesitaba publicar reseñas de otro, puesto que las pagaba. Tal vez el diario le exigía esa tarea, quizá no deseaba perder continuidad. Lo cierto es que Furst aceptó el pedido y por lo menos durante un año le envió sus notas críticas.

Salieron a luz también otras acusaciones; que en 1942 había copiado buena parte de la traducción de *Extraño interludio*, de O'Neil, efectuada por una profesora que le inició pleito y acabó ganándolo en 1956.

Y que en los años treinta y cuarenta Montale (al igual que Gadda y Vittorini) habían utilizado a la amiga Lucía Rodocanachi para realizar traducciones que luego firmaban ellos...

A un escritor que ejerce su poder de opinión, y Montale lo hacía acre y

punzantemente cuando la ocasión se presentaba, no se le perdona fácilmente; de ahí quizá la enconada búsqueda en su pasado.

En un reportaje de 1974 declaró que los italianos son retardatarios en muchas cosas, "y cuando se adecuan, el desastre se completa.

Tienen una gran fuerza de aguante, pero no demuestran suficiente aversión por las villanías que ocurren en el manejo de los asuntos públicos, porque ellos mismos se sienten culpables, ellos mismos obrarían así(...)

Todos quieren, pero ninguno está dispuesto a dar. Personalmente, estoy contentísimo de ser italiano. No me pregunten por qué, me quedaría con la boca abierta, no sabría explicar las razones". A estas palabras, que podrían haber sido dichas entre nosotros, agregaba su opinión sobre el pasado: "Se tiene la impresión de que entonces los hombres de buena fe eran más numerosos, creían más en ciertos valores.

El tiempo mismo se ha hecho artífice de la disolución, se ha vuelto veloz. Mañana te despertarás: ochenta años. ¿Qué ha sucedido?"

Y cuando se le pregunta para qué sirve la poesía, responde: "La poesía es como la música, es un desahogo individual, para algunos también un beneficio, una confesión. Utilidad inmediata no la tiene. Se presta menos que otras artes al comercio".

Esto del carácter no venal de la poesía me recuerda una anécdota que me contó la poeta María Luisa Spaziani, gran amiga del escritor y presidenta del Centro Internacional Eugenio Montale. Solían ir juntos a ver alguna película —de cuya trama el poeta no entendía gran cosa— y a cenar a un restaurante. Al salir, se encontraban siempre con un viejo bardo que los asediaba ofreciéndoles en venta, a voz en cuello, sus poesías al precio de cien liras.

Tanta insistencia, y el hecho de negociar algo para él inapreciable, terminaron por irritar a Montale, quien finalmente no pudo contenerse y al ver avanzar al anciano, le espetó: "¡No quiero poesías! ¡Odio a los poetas! ¡Odio la poesía!" El viejo no pareció sorprenderse y con mirada piadosa y voz compasiva respondió: "Ah, lo comprendo, caro, *la poesia non e per tutti!*"

Una nueva —y quizá no la última— aparición desde el más allá la efectuó el

poeta con un insólito legado: sesenta y seis poemas donados a una joven llamada Annalisa Cima, a quien conoció en 1968, cuando el poeta contaba 72 años y cuya compañía despertó en él un afecto filial.

Los poemas debían publicarse una vez transcurridos cinco años de su muerte, a razón de seis por año, y fueron divididos en sobres que contenían cada uno esa cantidad. Manuscritos, y firmados por Montale, fueron depositados en su totalidad en el estudio legal de la editorial Mondadori.

Comenzaron a aparecer en "plaquettes" de seis poesías cada una; el año pasado Mondadori editó la primera parte del legado, que recoge treinta composiciones, en un libro titulado *Diario póstumo*. Las 36 poesías restantes serán publicadas en libro en 1996. Montale, pues, continuará publicando desde su otra

vida hasta esta fecha, si es que no aparece otro nuevo, no improbable legado.

Esta obra no ofrece ninguna sorpresa o novedad en la voz del último Montale.

Muchos poemas tienen referencias muy personales y sin interés destinadas a la legataria. Pero en todos continúa el tono irónico y crítico inaugurado con *Sátura* y no debe descartarse en su actitud una pizca de egolatría. O, como dice Annalisa Cima, "Montale, visitante del otro mundo, cumple un viaje en la posteridad como deseo de una segunda vida; ésta es la clave del enigma que dejó en forma de donación.

Hemos elegido tres poemas breves —casi todos lo son— como una muestra del legado de un hombre cuya vida sigue ofreciendo sorpresas, inserta, como estuvo, en los avatares, grandezas y miserias de lo que él llamó "la condición humana".

#### En el 2000

Estábamos indecisos entre la exultación y el miedo cuando supimos que la computadora reemplazará a la pluma del poeta. En lo que a mí respecta, no sabiéndola usar, me volveré a las fichas que indaguen en recuerdos para luego reunirlos al azar. Y ahora, qué me importa si la vela se apaga: junto conmigo está acabando una era.

#### Hoy está de moda

Cada día hay una revolución de estaciones, de pueblos y de ideas. Se posterga sin término cada decisión. Nada es ya estable, sino alguna canción repetida bajo todas las banderas. Lo que habrá de salvarse de este temporal no se sabe. Quizá tras tanto despilfarro incluso la palabra termine en un torrente. Nos queda la esperanza de que algún anacoreta destile resinas doradas de los troncos putrefactos del saber.

#### En el jardín

Bajas de la gran avenida y te corona un cielo azul estivo. Una nube blanca de linos refresca el calor cuando llegas. Luego, de pronto, un golpe de viento y revolotea tu sombrero de paja. Lo aferras, te sientas nuevamente. El ala del gran pino marino como vela extendida nos arrastra. Querríamos bordear desde este litoral toda la costa, llegar en un dúo de nombres, de recuerdos, hasta Nervi. Pero el sol ya declina, vierte en rayos oblicuos su esplendor, se va, regresa, y el recuerdo de tardes iguales redobla los horizontes, traduce en otros días ese instante fugaz que desaparece. Ahora también el viento calla.

Carta de Madrid  
Fallos de la memoria

Blas Matamoro

El 23 de febrero se cumplieron cincuenta años del suicidio de Stefan Zweig. El 15 de abril, otros tantos de la muerte "natural" de Robert Musil: dos típicos austriacos de fines de siglo y, al tiempo dos opciones estéticas y sociales alejadas entre sí. Eran polos opuestos (¿los hay que no lo sean?) y, por ello mismo, de necesaria correspondencia.

Se me ocurrió ocuparme de ambos en un solo texto, como el presente. Ofrecí, en vano, a varios periódicos de Madrid, la nota. En algunos casos, me parece que el jefe de página confundía a Musil con un modelo de coches Opel. En efecto, Musil ha sido poco editado y menos leído. Por contra, Zweig sigue siendo una lectura frecuente, tal vez no tan de moda como lo estuvo en los años treinta y cuarenta, pero con una solera que le permite seguir cómodamente en las librerías.

La indiferencia por este tipo de escritos proviene de otra fuente: de la desmemoria que cada vez con mayor apasionamiento se convierte en un rasgo de esta cultura de lo momentáneo, de la actualidad plena y autocomplaciente. La historia se ha terminado, entonces, olvidemos. Y celebremos la amnesia: por fin, nos hemos descargado del peso muerto que implica el tiempo "que no vuelve ni tropieza" como quiere Quevedo.

Precisamente, con perspectivas encontradas, Zweig y Musil son escritores de una herencia, últimos herederos de un patrimonio cultural opulento y agobiador, cuyo balance intentan formular aplicando opuestos sistemas de contabilidad. Y una economía de obra también opuesta.

Musil es comedido, escribe poco, se examina a través de un diario predominantemente introspectivo, tiene escasa devoción por las soluciones formales,

trabaja en intimidad consigo mismo, despreocupado por la socialidad inmediata de su escritura. Su gran obra es una novela prolongada e inconclusa, *Der Mann ohne Eigenschaften* (el hombre sin propiedades, sin cualidades, sin caracteres, mucho mejor que el hombre sin atributos, como se la ha traducido al español: André Gide prefería "el hombre disponible"). Inconclusión, extrema ambigüedad, antiheroísmo, caracterizan a la narrativa de este siglo y Ulrich, el "personaje" de Musil, ejemplifica como pocos, en términos de ironía racionalista, esta crisis de los perfiles humanistas. A sus espaldas hay una cultura apabullante, pero que tanto da lo que sea, porque a Ulrich no le sirve para nada. Todas esas normas han perdido vigencia, todos esos signos han perdido capacidad de significar, todas esas figuras han perdido sentido, todos esos contenidos ya nada contienen: la memoria histórica de la cultura es mera abstracción, la libertad es inoperante, la posibilidad infinita de la vida moderna se traduce en un nihilismo de la indiferencia, en una estupefacción paralizante.

La historia de Ulrich es imposible de ser contada. Se despliega con aridez por cientos de páginas y se queda sin acabar. Musil podría haber vivido más, pero no concluido su novela. Tampoco Proust ni Kafka "redondearon" las suyas. Ulrich ha perdido la historia, por ello no tiene historia. El novelista hace como si contara y cuenta que nada puede contar. De ahí la inopinada actualidad de Musil, no obstante su escasez de lectores. Las opciones de nuestro tiempo son la disolución en el nihilismo de la libertad como abstracción, o la busca de una nueva vida diseñada en términos "fuertes". Indiferencia o

fundamentalismo. Entre los personajes musilianos aparecen profetas del nazismo, que no faltaron en el imperio austrohúngaro donde nació Adolfo Hitler.

Este diagnóstico, pero puesto patas arriba (suponiendo que el de Musil esté patas abajo) también lo formula Stefan Zweig. Él se hace cargo de la herencia, pero con beneficio de inventario. La ordena, la limpia, la divulga, la trivializa (sabiendo que lo hace, por didactismo) y la propone como ejemplo brillante y colorido a la humanidad de este "avanzado" siglo xx.

Humanismo, progresismo, pacifismo, moderación, diálogo, luces de la razón universal, internacionalismo y fraternidad son el lote que toca exaltar a Zweig. Le caen encima dos guerras mundiales y los totalitarismos coetáneos. Estas voces fueron muy conocidas y hoy apenas se las oye, en la lejanía de los tiempos: H. G. Wells, Romain Rolland, Anatole France, Henri Barbusse, repitieron, en su época, el discurso de "la victoria del hombre" que empuñaba también Zweig. Algunos se sintieron obligados a encontrar un lugar terrenal para su auto sacramental humanista, la Ciudad de Dios del humanismo socialista. Lo hallaron en la Unión Soviética. No fue el caso de Stefan Zweig, quien se marchó al exilio en Brasil. Era América, la vieja América de las promesas utópicas. Brasil era un país que sólo tenía futuro. Así lo definió nuestro escritor. En ese futuro brasileño estaba su suicidio.

Tal vez su modelo fuera Erasmo, al cual dedicó una biografía (*Triunfo y tragedia*) que se publicó en 1933, cuando los nazis ganaron las elecciones generales alemanas. Erasmo, el hombre de la moderación, que intentó mediar entre Lutero y el Papa, tratando de evitar las guerras de religión que impregnarían de sangre a Europa durante dos largos siglos. Erasmo, invitado al encuentro de Carlos V, Enrique VIII y Francisco I, sin que los tres grandes del mundo ecuménico le dejaran decir una palabra.

Zweig biografó a pioneros y descubridores, como Magallanes y Vesputio (autor del malentendido, acaso justiciero, gracias al cual nos denominamos americanos), a caracteres medianos como María Antonieta, a médicos del espíritu como Freud y Mesmer, a quienes lucharon contra el demonio, como Hölderlin y Nietzsche, al intelectual que

enfrentó al poder (Castellio, contrincante de Calvino). Curiosamente, cuando se ocupó de un político, lo hizo con Fouché, un jefe de policía. Tal vez creyó en la humanidad, pero no como continuo y sujeto de sí misma, a la manera hegeliana o escolástica, sino como una intermitencia de luces señeras en la noche del mundo, como esa suerte de insomnio ocasional que denominó *boras estelares de la humanidad*: ciertos hombres, en ciertos momentos muy contados de su vida, brillan estelarmente y dan luz al resto de la gente y a ellos mismos.

Zweig, un optimista suicida, y Musil, un irónico nihilista, se encuentran en la misma época y es posible hacerlos dialogar. Zweig, en sus fábulas (cuentos, novelas, dramas) ha entablado este diálogo a partir de las voces del inconsciente y de la afección germánica por lo siniestro. Cito al azar de la memoria, con todos sus fallos. En *Amok*, un hombre se encuentra con una mujer que es dos mujeres y ambas lo conducen a la destrucción, y él encantado y fascinado con su enamoramiento. En *Carta de una desconocida*, una mujer, cada tanto, tiene encuentros con un señor que cada vez la olvida y para el cual ella es muchas otras. En *Confusión de sentimientos*, un profesor se enamora de un alumno y vive imaginariamente su amor en la ciudad a la que va a dar clases y que no es la suya, donde está su casa de familia, perfectamente normal y rutinaria. A cada rato, alguien o algo nos dice que no somos quienes somos y nos pone delante de las narices la seductora y siniestra imagen de esa otredad.

Bien: la época les dijo a los humanistas,

creyentes o escépticos, que las luces alumbraban poco y que el progreso llevaba a la reiteración de liturgias primitivas. Habíamos llegado lejos del origen y seguíamos siendo arcaicos. La humanidad evoluciona y el hombre es siempre igual a sí mismo, decía el viejo Goethe. Hay progreso acumulativo y hay compulsiva repetición de conductas. Cuanto más crece la humanidad, más grande es la brecha que la separa del hombre, esa insistencia elemental. Las guerras y los absolutismos del siglo XX debieron ser, para Zweig, bastante más dramáticos que las guerras de religión que Erasmo no pudo evitar. A lo que Musil añadiría: es que la enciclopedia cultural que hemos heredado es un libro indecifrabable. Por eso nos produce la impresión de que nada significa.

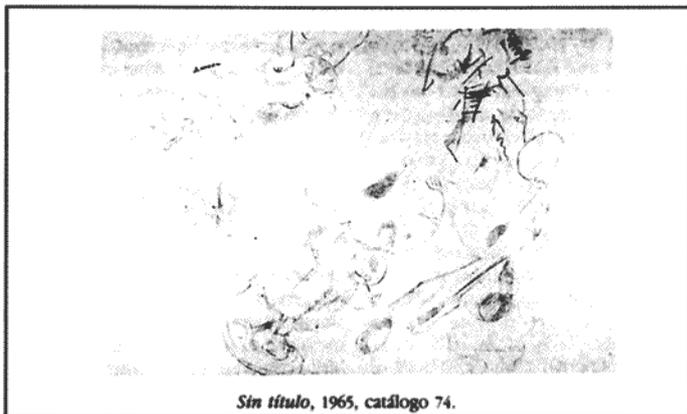
Zweig se suicidó dejando una declaración donde proclamaba su amor a la tierra, a la humanidad y, en especial, a ese Brasil por el cual se sentía acogido en persona y obra. Era el suyo un suicidio jubiloso: los hombres verían la aurora tras la noche y él los precedía. La luz estelar no era de este mundo. Entenderlo le daba alegría, la romántica alegría del suicida, que, al fin, encuentra un acto perfecto y definitivo, lejos de todas las incertidumbres de la vida: el acto de darse muerte, de otorgarse la muerte como un don. O, como dicen los alemanes, como lo dirían Musil y Zweig, el tomarse la vida (*das Leben nehmen*). Al fin, algo propio, diría Ulrich, convirtiéndose en el hombre con alguna propiedad. Me adueño de mi vida, le doy fin.

Zweig murió con formalidad, pidiendo disculpas a los brasileños. Suicidarse

no era un gesto de desprecio para ellos. La noticia se conoció en todo el mundo, Thomas Mann le dedicó un artículo en la revista *Aufbau* de Nueva York, órgano del exilio germánico. Musil murió en silencio, quiero decir en medio del silencio del mundo en guerra, mereciendo unas pocas líneas en un periódico local de la ciudad suiza donde estaba desterrado. Thomas Mann debió promover una suscripción para que se publicara el cuarto volumen de su inconclusa novela, aquel que termina con una plácida conversación entre dos hermanos incestuosos, Ulrich y Agathe.

Ejemplos opuestos de escritores sociales/asociales, elocuentes y reservados, estelares y secretos, en fin, las oposiciones que se prefiera, Musil y Zweig hablaban de lo mismo, con términos parecidos y retóricas divergentes. A Musil le haría gracia la cursilería persuasiva de Zweig. Este estimaría aburrido, seco y desértico a su colega. A la gente no sólo hay que decirle cosas importantes, sino que hemos de divertirla con nuestros libros, contándole aventuras siempre excitantes y coloridas. Para Zweig el brillo era un deber: el de embellecer una vida oscura y gris. Para Musil, por el contrario, el arte debía proponer una ascesis laica de la inteligencia al ceremonial aturdido y equívoco de la vida burguesa.

Me da gusto pensar que estas líneas serán leídas en México. Siempre me da gusto y ahora, un poco más. Esta dicotomía de posiciones ante el arte tal vez se puedan sintetizar en una imagen. Una vieja versión de *Amok* fue filmada en México, con María Félix en la doble mujer que era una sola. Aparecía morena y rubia. La gracia consistía en saber que María se teñía de rubio, o sea que había una María auténtica y otra, apócrifa y que nosotros, en la platea, podíamos distinguirlas. El detalle es que también la María auténtica estaba fingiendo ser un personaje. Zweig es como María Félix teñida de rubio, hermoosando según un modelo prestigioso las bellezas que recibió de la naturaleza. Y Musil es como María Félix en auténtica morena, falseando su natural hermosura al convertirla en esa mujer sin atributos que es el fantasma cinematográfico. Las imágenes del cine, como las de la historia, pasan fugazmente y pueden repetirse obsesivamente. Pasan como la humanidad y se repiten como el hombre. □



Sin título, 1965, catálogo 74.

## Retrato de Lilia Carrillo ante la tela en blanco

Jaime Moreno Villarreal

Lilia Carrillo pintaba directamente sobre la preparación blanca de la tela, de modo que la mancha de color era al mismo tiempo el bosquejo de la obra. Este procedimiento, elucidado por Cézanne, consiste en no diferenciar la pintura del dibujo, y dejar que sea el contraste tonal lo que desarrolle la obra. Al proceder directamente sobre el blanco, Lilia Carrillo establecía una manera de concebir el cuadro: enfrentar la blancura era —por decirlo así— un procedimiento motivador del acto mismo de pintar. Según lo expuso en cierta ocasión: Me cuesta mucho pintar, y me cuesta trabajo en el sentido de que estoy ante el lienzo en blanco y no sé qué hacer con él...<sup>1</sup> Quienes la conocieron y la vieron trabajar recuerdan la dificultad y la aprensión que presidían los largos ratos que pasaba ante el lienzo antes de tocarlo con el pincel, aun cuando la obra estuviera ya en proceso, e incluso muy avanzada.

Este detenimiento recuerda el tópicos literario de la página en blanco que el poeta no se atreve a manchar de tinta. En una célebre carta de 1865, Stéphane Mallarmé escribió: "Lloro cuando me siento vacío y no puedo arrojar una palabra sobre mi página implacablemente blanca."<sup>2</sup> La nada, el vacío, el blanco son temas que el arte y la literatura modernos elaboraron a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, primero definiéndolos como límites inabundables y más tarde como verdaderas extensiones de la obra artística, para finalmente

finicar en ellos territorios propicios para el genio. Cézanne meditaba a veces horas antes de dar un toque de color, y dudó toda su vida de la obra acabada, que apenas consideraba como una aproximación a su verdadera pintura. Durante los últimos años de su vida, Cézanne fue dejando "incompletas" sus imágenes por medio de "abstracciones" —son sus palabras— que no le permitían cubrir de color la tela.<sup>3</sup>

La nada, el vacío, el blanco desde luego clarifican en parte el surgimiento del arte abstracto como una decepción de la imagen omnicomprensiva —que representa el todo de la realidad—, y una búsqueda de la sensación sin contornos: la realidad no estará más en la revelación de las apariencias. Si Balzac prefiguró tempranamente a Cézanne en su personaje Frenhofer, quien lograra "a fuerza de acariciar el contorno de mi figura, ahogada en las medias tintas, eliminar incluso la idea de dibujo", Albert Camus situará la tela en blanco y vuelta contra la pared como el límite final de la obra pictórica.<sup>4</sup> Cuando Lilia Carrillo comienza a pintar, el blanco de la tela es ya parte consumada del cuadro.

Lilia Carrillo vivió, en sus años de formación, esa etapa tardía pero intensa de la decepción moderna que fue el existencialismo francés. Admiradora de Simone de Beauvoir, lectora eventual de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, hizo de la angustia un catalizador de su talento.

El ansia de vida y el conjuro del fracaso —que comparte con el grupo de artistas que en México se llamará en la década de los sesenta la "Generación de la Ruptura"— se distinguen en ella por una activa sustancia de silencio centrada en el movimiento de su vida interior. Su silencio fue también voluntad de no hablar de su trabajo. Quedan apenas unos cuantos testimonios de quien por otra parte intentó el desprendimiento de toda descripción en su pintura.

Sus amigos la recuerdan como una mujer afable, cuyo carácter fuerte era contrapartida de una gran inseguridad. Si Lilia Carrillo se hurtaba de la opresión del lenguaje, el silencio en ella se convirtió en un verdadero ámbito de expresión. Como ocurre frecuentemente entre los mejores artistas, en el momento en que ella comenzó a pintar no había lenguaje público que diera sentido a lo que hacía. Aún más: ese lenguaje habría de gestarse en contradicción con un medio dominado por la retórica del compromiso revolucionario. Lilia Carrillo pertenece al grupo de pintores que durante las décadas de los cincuenta y sesenta desafiaron y se impusieron sobre la llamada Escuela Mexicana de Pintura, cobijada a la sombra de los "tres grandes" del muralismo. La Generación de la Ruptura, que reunió a Lilia junto con José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen y Francisco Toledo, entre otros, debe en parte la elaboración del lenguaje que definió su postura a la habilidad polémica de José Luis Cuevas y a Juan García Ponce quien como crítico —y también como polemista— siguió de cerca e impulsó el trabajo de estos artistas.

La referencia pictórica fundamental para entender la actitud de Lilia Carrillo ante el lienzo es el automatismo, es decir la expresión pura e inmediata del inconsciente, actividad de raigambre surrealista pero adoptada desde fines de la década de los cuarenta por las corrientes abstraccionistas: se elimina el proyecto del cuadro (su prefiguración y dibujo a línea) y se instaura el gesto como acontecimiento plástico. Aunque la pintura de Lilia Carrillo convive con el gestualismo y el *action painting* de Pollock, su trazo es mesurado y marcadamente intuicionista. Prefiere el momento discontinuo a la actividad sostenida. Es

<sup>1</sup> Entrevista de Roberto Páramo, *El Heraldillo*, abril 6, 1969; cit. en el catálogo *Homenaje a Lilia Carrillo*, México, INBA, 1974.

<sup>2</sup> Carta a H. Cazalis, enero de 1865, en Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre*, París, Éditions de l'Éclat, 1986, p. 95.

<sup>3</sup> Véase al respecto Dore Ashton, *A Fable of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1980, pp. 46-47.

<sup>4</sup> Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, París, Flammarion, 1981, p. 70. Albert Camus, "Jonás o el artista en el trabajo", *El exilio y el reino*, en *Obras completas*, t. 1, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 637-666.

meditativa. Sobresale su capacidad para pasar de un cuadro a otro sin repetirse. Casi seguramente, su silencio es parte de una falta de elaboración racional de su trabajo —algo que aunque la aleja del atribulado Cézanne, la acerca a él por otra vía, al menos al Cézanne que vio Rilke en 1907: “El pintor no debería llegar a percatarse de sus intuiciones (como el artista en general); es preciso que sus progresos, para él mismo enigmáticos, se trasieguen sin el rodeo de la reflexión, tan rápidamente a su obra que en el momento en que aparezcan no pueda reconocerlos.”<sup>5</sup>

Cuando el gesto y la intuición se tornan racionales, las telas se pueblan de problemas. En ciertas versiones abstraccionistas radicalmente racionales, la tela immaculada significaba la conciencia de que el lienzo montado en el bastidor era ya una zona plásticamente constituida y dotada de color, una realidad suficiente para ser cuadro. Pintar sobre el blanco significaría entonces, por lo menos, una redundancia si no es que algo peor, un abuso o una violación. Así, la contemplación del puro soporte de la obra pudo conducir a muchos a la parálisis; otros conjurarían la imposibilidad situándose voluntariosamente ante el caballete o la mesa de trabajo, desafiando al tiempo que estudiando ese vacío.

Lilia Carrillo no padecía semejante esterilidad; la inseguridad y la angustia nunca evitaron que cumpliera con los plazos y compromisos acordados para sus exposiciones. En todo caso, el blanco de la tela era un factor de abstracción que ella obedecía, y una vez que se aplicaba a él, se abismaba, Josefina Vicens la recuerda absorta: “Yo frecuentaba mucho su casa porque era muy amiga de su madre, Socorro García, y cuando llegaba y Lilia estaba pintando, no se enteraba, no oía el timbre de la puerta, no oía mis pasos, no oía absolutamente nada. Estaba como en un sitio sagrado, en un capelo de silencio. No se enteraba de nada. Cuando dejaba los pinceles, me decía: ‘¡Ah, estás ahí!’ y ya me saludaba.”<sup>6</sup> Por su afán de ayudar económicamente a madre e hija, Josefina Vicens fue

una de las primeras compradoras de cuadros de Lilia Carrillo, y es claro que ambas artistas compartían preocupaciones estéticas semejantes. Josefina Vicens publicó en 1958 una obra cuyo motivo era la imposibilidad de escribir un libro, *El libro vacío*. En su enfrentamiento del blanco, Vicens vislumbra una dinámica de la página escrita que es casi la intuición de un procedimiento plástico: “que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca.”<sup>7</sup> Transformación del blanco: eso es casi la pintura de Lilia Carrillo. “De repente salen cosas... está la tela, está todo, pero no hay nada. Me quedo ante esa tela viéndola horas y entonces me aburro y me voy, a veces me quedo y hago algo o nada. Otras veces de una ruedita sale todo lo demás, el cuadro entero”, refirió la pintora.<sup>8</sup> El vacío no será, sin embargo, el contenido fundamental de la tela pintada: aunque a veces aparezca como fondo, punto de fuga o foco —*Composición en ocre* (1961)—, no existe por lo general un hueco en cuyo entorno se construya el cuadro; el espacio, antes de abismarse, se organiza en movimiento cuyas variantes cruzan de la secuencia lineal de *Imagen perdida* (1963) que se desgaja y descubre en oquedad, a una espacialidad abierta de órdenes giratorios en *Espacio sideral* (1966), o a la composición oscilante de *Instante marginal* (1968) donde pendula un triángulo masivo. Son calidades del blanco las que sostienen la dinámica —y cuando Lilia Carrillo utiliza un soporte de cartón, le sirve igualmente como cromía del movimiento. Del blanco proceden igualmente los azules refinados que dan efectos de vaporización, o los cobaltos hipnóticos adheridos al reposo del blanco, azules que dan la presión del aire o del agua profunda en que se suspenden los mantos, las manchas de color, las tachaduras y los esgrafiados. El blanco es el soporte de una imaginación de vuelo bajo el agua.

Precisamente a través del triunfo de la dinámica del soporte el abstraccionismo conjuró la decepción de lo real. El valor del blanco como motor de la abs-

tracción recuerda la importancia que Mondrian daba a la plasta de color que no significaba más que color. Por su valor total, por su perfección, el blanco alertará en contra de todo intento de representar objetos, pone en duda la apariencia de las cosas y, por supuesto, la voutand de “ver algo” en el cuadro. La elaboración radical de esta idea en pintura data de 1918, cuando Kasimir Malévich pintó *Blanco sobre blanco*<sup>9</sup> que consiste en un cuadro blanco pintado que se inclina dinámicamente dentro del mayor cuadro demarcado por el lienzo pintado con otra calidad de blanco. Malévich postulaba que la manera de darle expresión completa al sentimiento era evitando la representación de objetos, y esquivaba de ese modo toda “forma” que remitiera a una “cosa”. *Blanco sobre blanco*, al señalar el límite de la pintura, abre al mismo tiempo ese espacio a una nueva significación: la plenitud del sentimiento sin la mediación de la apariencia. Aunque el arte etéreo de Lilia Carrillo difiere enormemente de las propuestas racionalistas de Malévich, el acento en la emoción persiste. Acaso el precepto de Kandinsky en torno al objeto plástico (es decir, a un elemento de la armonía formal) que “debe ser elegido sólo por una vibración correspondiente del alma humana”<sup>10</sup> clarifique mejor la intimidad de Lilia Carrillo en sus formas.

Muy joven, Lilia Carrillo había tomado clases con Manuel Rodríguez Lozano, amigo de su madre. Más tarde cursó completa la carrera de pintura en La Esmeralda, donde fueron sus compañeros de generación Benito Messegue, Héctor Cruz, José Muñoz Medina y Lucinda Urrutí. Su profesor predilecto fue Carlos Orozco Romero quien preconizaba una fórmula célebre para la buena confección de un cuadro: “direcciones y tamaños”, fórmula que Lilia hizo derivar hacia inusitados desarrollos, pues propondrá al espectador juegos de proporciones según recorridos alternos, de modo que las direcciones y los tamaños cambian de valor en sucesivas contemplaciones.

Es significativo, por su actitud ante la

<sup>5</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 56.

<sup>6</sup> Josefina Vicens, “Un recuerdo”, en el catálogo *Lilia Carrillo*, Tabasco, Galería El Jaguar Despertado, Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1987.

<sup>7</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío*, México, SEP, 1986, pp. 31–32 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 42).

<sup>8</sup> Roberto Páramo, *art. cit.*

<sup>9</sup> En realidad, el título de la obra es *Composición suprematista: blanco sobre blanco*.

<sup>10</sup> Vassily Kandinsky, “The art of spiritual harmony”, en Robert Goldwater y Marco Treves, *Artists on Art, from the XIV to the XX Century*, Nueva York, Pantheon, 1945, p. 450.

tela y su silencio, que Lilia Carrillo titulara *Mudo espío mientras alguien a mí voraz me observa*<sup>11</sup> al que fue su primer cuadro abstracto, pintado a su regreso de París en 1956, donde se matriculó en pintura en la Academia de la Grande Chaumière. Los primeros intentos de estructuración geométrica de la artista culminan tempranamente con *La ciudad de Andrómeda* (1957), que sugiere de inmediato su cercanía con Manuel Felguérez, con quien contraerá segundas nupcias y expondrá por primera vez en México en 1958, en la Galería Antonio Souza. Pero es posible reconocer también en la primera Lilia Carrillo la impronta de Wolfgang Paalen, que procedía del surrealismo y que introdujo el automatismo informalista en México. Paalen expuso también en 1958 en la galería de Souza. Visible en *La ciudad de Andrómeda*—donde en un mosaico de espátula sobrepone la visión aérea de una ciudad con la configuración de una galaxia—es también la traza de María-Helena Vieira da Silva. Durante su estancia en Francia, Lilia Carrillo conoció la obra de Vieira en el Museo de Arte Moderno de París, y es muy probable que visitara la exposición de esa artista en la Galería Pierre, en 1955. Si Lilia comparte con Felguérez durante años la sala de su casa como estudio, y algo se trasmite de uno al otro, lo constructivista en lo etéreo, ambos coinciden momentáneamente en la paleta: los ocres, sienas, sepías, blancos, rojos terrosos, negros. Pero de Vieira da Silva parece adoptar la luminosidad de fondo, y Lilia Carrillo enriquece su luz con azules, rosas, naranjas y violetas.

Un librito de la época reconoce en la obra de Vieira un rasgo "femenino" en el empleo de los colores blancos. Notablemente, el libro añade: "en el principio, una tela de Vieira lisa para la labor,

permanece blanca. Vieira pinta directamente sobre la tela."<sup>12</sup> Como Vieira da Silva, Lilia procedía a establecer el cuadro no de un solo golpe, sino tanteando, aceptando y rechazando, constelando la tela. La búsqueda del dinamismo en *La ciudad de Andrómeda* como imagen del cielo puede seguirse en *Júbilo neutro* (1959), donde hace girar la composición en torno a un punto de fuga, y en *Abstracto* (1960) donde el vértice asciende diagonalmente en cono y cauda. El vacío es ya plenamente espacio.

El espacio de Lilia Carrillo es reversible, en movimiento constante de la interioridad a la exterioridad. Se transita por planos o capas dispuestas de adentro—afuera de modo que la composición no obedece a ejes horizontales y verticales—marcados expresamente mediante líneas por la pintora, por ejemplo en *Palabras perdidas*, *Palabras sueltas* y *En todos los caminos* (1968)—sino a uno o varios ejes de fondo—frente que transforman la superficie del cuadro en una pantalla resiliente y recesiva, en la que vemos avanzar y retroceder alternadamente los planos conforme hacemos recorridos electivos en la materia, superficie de estiramiento y encogimiento, equilibrio y contracción, en un tratamiento de perspectiva mucho más acorde con la pintura china que con la occidental, según los ejes lejano—cercano e interior—exterior. Si por principio la imagen del calígrafo chino ante el papel blanco, preparándose para trazar, es muy propicia para cierto arte abstracto y especialmente para la imagen de Lilia Carrillo ante la tela, en algunas obras como *Noche de gaviotas* (1968) se aprecia un escalonamiento o gradación donde uno o más puntos nodales organizan los volúmenes en lejana evocación de las masas de nubes, islas y ricos de los paisajes chinos. Por lo demás, la recurrencia de grafismos y tachaduras subraya la alusión caligráfica.

Lilia Carrillo se entusiasmó particularmente con la pintura de Zao Wou-Ki (Beijing, 1921), pintor chino transferrado en París que desarrolló en el abstraccionismo europeo la noción de vacío de la pintura china.<sup>13</sup> En sus cuadros, la organización de las masas se establece en

torno a virtuales huecos o corredores, alientos vitales que distribuyen o absorben la luz y los movimientos de la materia pictórica. Condición más que efecto es la vislumbre de un más allá plástico a través del vacío gráfico. El sueño abismal de Lilia Carrillo parece coincidir con éste: penetrar en sí misma hasta llegar más lejos. La capacidad de recorrido y mutación de Lilia Carrillo hace de sus cuadros objetos inagotables. La obra se entrega a la contemplación. Es insignificante: sólo los ojos que la recorren la dotan de sentido; de una contemplación a otra, el cuadro se renueva. En su insignificancia revela un cuidadoso acaso.

En tránsito entre exterior e interior, Lilia Carrillo juega a la unidad de macro y microcosmos. A veces origen, a veces universo creado. En el interior, gestación; en el exterior, espacio sideral o interestelar (términos que usó la pintora en sus títulos) que es revolvente, de nuevo uterino, amniótico. Fugazmente, aparecen sugerencias que pueblan de fantasmas los territorios informales. La apelación directa al inconsciente explica las recurrencias (las "ubres" o volúmenes uterinos, por ejemplo), que corroboran que no hay nada tan formal como el inconsciente. El uso del collage fija las referencias: telas, etiquetas, recortes de prensa, mariposas. Se adivinan objetos, rostros, miembros a cual más aleatorio o intencional. Después se instalan las figuras del niño y de la madre que reaparecen de modo sostenido en varias obras como contrapunto casi ingenuista de la atmósfera fetal que vemos diseminarse en texturas y horizontes más abstractos, y cuyo momento privilegiado es *Niño crisálida* (1968). El espacio por excelencia parece ser la interioridad del cuerpo como sueño, espacio no homogéneo, desgarrado, que entraña otra calidad de vacío en el abondamiento de la existencia. Lo característico en Lilia Carrillo es una ensoñación de la intimidad que vacila entre abrazo y desfondamiento.

Si en el tratamiento del espacio se insinúa momentáneamente la transparencia de Roberto Matta—*Espacio interestelar* (1965)—la cercanía con los efectos luminosos de Arshile Gorky es más perdurable. Lilia admiraba especialmente a este pintor armenio—norteamericano que fuera adoptado por André Bretón como surrealista, y compartió créditos con él en la muestra *Actitudes plásticas* que Harold Rosenberg y Juan García

<sup>11</sup> Los versos de Carlos Pellicer, "...mudo espío/ y alguien inmóvil y voraz a mí me observa" de un "Nocturno" ("Versos lamentables", en *Obras - Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 416) aparecen notablemente transfigurados como epígrafe del *Confabulario* de Juan José Arreola: "...mudo espío/ mientras alguien voraz a mí me observa". De este libro (Fondo de Cultura Económica, 1952), debió extraer Lilia Carrillo el título de su cuadro, que implica una tercera modificación al cambiar de posición el adjetivo.

<sup>12</sup> René de Solier, *Vieira da Silva*, Paris, Le Musée de Poche, 1956, p. 18.

<sup>13</sup> Jean Láuze, *Zao Wob - Ki*, Bruselas, La Connnaissance, 1974.

Ponce montaron en la Galería Universitaria Aristos, en 1965. Es de subrayarse la importancia que Gorky daba al llamado "borde de la pintura" o "límite entre dos formas o zonas del lienzo":<sup>14</sup> es ahí donde capas y planos definen su juego, haciendo posible el flotamiento de la materia pictórica. Lilia Carrillo contiene momentos visualmente muy próximos a Gorky. Algunas notas de éste recuerdan los espacios penetrados de planos de la pintora. Así explica Gorky a su hermana la organización de su tela, en 1944: "Se trata de una organización a base de puntos o lugares nerviosos. Estos puntos pueden existir en mi concepción del color. Pueden ser una forma, una silueta. Deja que tu mente piense libremente en función del movimiento constante, del flujo, y no del estatismo. Cambia lo inmóvil por el movimiento, al color en la expresión de los sentimientos, a los ritmos y latidos de la naturaleza."<sup>15</sup> Como en Cézanne, en Gorky el dibujo procede del color. Como en Gorky, los planos de Lilia Carrillo se organizan como trayectos que superponen sus movimientos.

En 1948, Arshile Gorky se rompe el cuello en un accidente automovilístico que le dejó paralizado el brazo con que pintaba. Poco después, se quita la vida. Este fin pudo calar en Lilia Carrillo, quien en sus años de estudiante había caído de un andamio en el ex convento de San Diego durante una clase de pintura mural de Pablo O'Higgins, accidente que la alejó momentáneamente de la pintura. Muchos años más tarde, la sombra de otro andamio se interpuso en su obra.

Cuenta Gilberto Aceves Navarro que presenció el proceso de creación del mural para la Expo 70 de Osaka (*La ciudad desbordada*, 1969) que Lilia Carrillo realizó poco antes de caer gravemente enferma. La pintora comenzó cubriendo la superficie de cinco por seis metros

con una gran mancha gris de la que fueron surgiendo los diversos acontecimientos visuales. Frente a ella se hallaba trabajando en otro mural Brian Nissen quien no acostumbraba descender de su andamio por enmedio, para asegurar de ese modo el equilibrio de la estructura, sino por un ángulo exterior, por lo que en una ocasión jaló toda la estructura que fue a caer sobre el andamio de Lilia, que a su vez se recostó sobre su mural abriendo una gran rasgadura en la tela. Alan Glass, quien fungía como ayudante, procedió a coser cuidadosamente la rotura que, no obstante, quedó aparente. La pintora, por su parte, utilizó esa sutura como un motivo que imitó y desarrolló en el resto del mural. Esa disposición para hacer de la desgaradura costura, cicatriz, unión, acompa-

ñará su voluntad de seguir pintando en la difícil convalecencia de un aneurisma en la médula espinal que la postró y paralizó parcialmente durante los cuatro años finales.

En el último cuadro que pintó y que dejó inconcluso —*Sin título* (1974)— puede apreciarse extensamente su trabajo compositivo por medio de transiciones tonales oscilantes, cómo daba juego a la gran tela procediendo de un lugar a otro, y cómo propone al tocar el blanco un último sueño de intimidad. En el reverso de la tela, Manuel Felguérez escribió: "Por primera vez en el proceso de un cuadro, Lilia dijo: 'Este cuadro será para la casa.' Abril, 1974. El 9 de mayo fuimos al ISSSTE. Salimos, 22 de mayo. Muere, 6 de junio de 1974." □

## Una sonrisa taoísta

Hugo Diego Blanco

Una mañana lenta —que todavía no termina— Buda habló a sus discípulos. Antes de pronunciar las últimas palabras descubrió en el rostro del joven Kasyapa la sonrisa taoísta y comprendió que era innecesario seguir hablando pues esa sonriente mirada brillaba como un relámpago silencioso y revelaba que Kasyapa había entendido el anverso y el reverso de las oraciones. Buda le entregó una flor y le pidió que se marchara, entonces Kasyapa partió a China llevando la sonrisa taoísta como única pertenencia. A partir de esta imagen Lawrence Durrell hurga en la tesis irónica y liviana de un erudito chino que lo visitó en su casa de Provenza en 1976. ¿De qué podrían conversar un escritor británico nacido en la India y un sabio taoísta nacionalizado canadiense y que residía en Estocolmo? Hablaron de Heráclito y Lao

Tse, de comida china y del vino francés, de los antiguos libros de alcoba orientales y del amor y la sexualidad en Occidente. También rieron mucho. Jolan Chang había leído una entrevista en donde Durrell expresaba su clara impresión por aquella insomne disponibilidad a la incertidumbre que es el Tao<sup>1</sup>. Aquel simple gesto de simpatía fue suficiente para que Chang encontrara en el escritor a un cómplice y a Durrell sólo le bastó ver en los pequeños ojos del chino una mirada que aligeraba cualquier expresión para saber que pertenecían a la misma raza que ríe. Bergson dijo que la risa escapa a cualquier investigación filosófica aunque él mismo intentó realizar una indagación a partir de la idea

<sup>14</sup> El "borde de la pintura" fue estudiado por John Graham en *El sistema y la dialéctica del arte*, obra que Gorky conoció a fondo. Véase Lisa Corrin, "Hacia Armenia: etapas de un itinerario" en John Golding, Robert Storn et al., *Arshile Gorky 1904-1948*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1989-1990, p. 171.

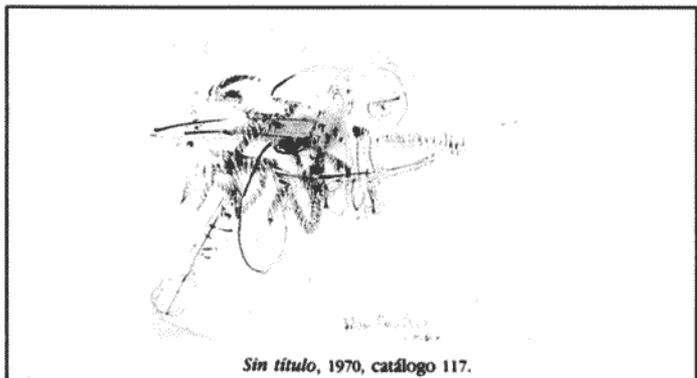
<sup>15</sup> Matthew Spender, "Una ventana abierta al infinito", en John Golding, Robert Storn et al., *op. cit.*, p. 47.

<sup>1</sup> Lawrence Durrell, *Una sonrisa en el ojo de la mente*, Edhasa, Barcelona, 1989.

de que el hombre es el único animal que ríe y hace reír. Kierkegaard, a pesar del frío y de su cristianismo, también se declaró amigo y amante de la risa, de aquella misma risa que el sol buscaba en las cabeceas de El Tajín y que Octavio Paz desentrañó con una frase y con una pregunta: "Reír es una manera de nacer (la otra, la nuestra, es llorar)... ¿La risa humana es una caída, tenemos los hombres un agujero en el alma?" La idea de Durrell acerca de que una sonrisa en la mirada es lo que distingue a los taoístas resalta como una brasa en el paisaje de la noche y es algo menos desolador que afirmar que el Tao Te king es la Biblia del taoísmo o que el Tao es la gran metáfora del mundo. Cuando Lao Tse dice que el Tao es inenunciable alude más que a una escritura sin voz a una posibilidad poética. Y es en aquel universo de palabras en donde la imaginación del autor de *El cuarteto de Alejandría* se encuentra con la sutil filosofía de Jolan Chang. El chino se presentó en aquel fortificado pueblo del Languedoc con un grueso tratado bajo el brazo. Durrell conoció de esa manera *El Tao del amor y la sexualidad*<sup>2</sup>. Mientras cortaban casi milimétricamente verduras en la cocina, Chang habló de los caminos simples que elige la comida china, por esa razón sólo necesitan dos palillos y un pequeño recipiente en comparación con el arsenal que requiere la comida occidental. Michaux también ha llamado la atención sobre este asunto aunque él piensa que es un problema de habilidad: "Hasta para comer, como él lo hace con dos palillos, hay que tener cierta habilidad. Esta habilidad la ha buscado. El chino podía inventar el tenedor, que cien pueblos han encontrado, y utilizarlo. Pero ese instrumento, cuyo uso no requiere destreza alguna, le repugna." Esta inclinación filosófica por la destreza tal vez abra ante nuestros ojos el incierto círculo de la mentalidad china. Las cuatro posiciones básicas y las veintiséis variaciones para hacer el amor que aparecen descritas en el libro de Jolan Chang son una ilustración de la oriental artesanía erótica. Se entiende por qué Michaux dijo que sin ser hábil no se podía ser chino. Pero además de este elogio a la destreza llama la atención la armónica zoología verbal con la que se describen las

bondades del acto amoroso. Sin entrar en detalles vale la pena repetir esos nombres: *Gusano de seda tejiendo un capullo*, *Dragón volante*, *Dos peces juntos*, *Golondrinas amorosas*, *Martín pescadores unidos*, *Patos mandarines entizados*, *Mariposas en vuelo*, *Pareja de patos voladores*, *Pino diminuto*, *Bambúes cerca del altar*, *Danza de las dos aves fénix*, *Gaviotas en vuelo*, *Caballos salvajes brincando*, *Corcel al galope*, *Cascos de caballo*, *Tigre blanco volador*, *Cigarra negra colgando de una rama*, *Cabra delante de un árbol*, *Gallina silvestre*, *Ave fénix jugando en una cuerda roja*, *Ave gigante sobrevolando un mar negro*, *Mono cantor agarrado a un árbol*, *El gato y el ratón comparten una madriguera*, *Asno de una tarde primavera*, *Perro otoñal*. Más allá de la poesía con la que se encuentran descritas las veintiséis posiciones sexuales lo que en Durrell provocó una alegre sorpresa fue la idea de que para los antiguos maestros del Tao de la comunión del Yin y el Yang la sexualidad, junto con la alimentación y el ejercicio, constituían los tres pilares de la longevidad. Los relatos taoístas acerca de la isla de los inmortales no eran, entonces, únicamente apariciones literarias sino metáforas de una condición existencial. En el momento en que Chang realizaba algunos ejercicios de Tai Chi, Durrell leyó en el escrito que para un taoísta el Universo es la fuente del amor a la vida y que cualquier destrucción es algo condenable. "Comprenderá usted —dijo Chang— que reuní y traduje esos textos en primer lugar por placer y además para llamar la atención de un mundo que acepta tranquilamente que sus habitantes sean arrojados a la basura a los

cincuenta años." Y es que para Jolan Chang el taoísmo es una filosofía y una estrategia médica que posibilita la longevidad. No es casual que en la antigua China la vejez se relacionara con la sabiduría. El Emperador Huang Ti vivió ciento once años y los siguientes seis emperadores pudieron vivir entre noventa y nueve y ciento diecisiete años. De Lao Tse se dice que vivió entre ciento setenta y doscientos años (Lao en chino significa *viejo*) y muchos médicos taoístas vivieron más de cien años. Chang está seguro de que la longevidad de estos hombres se explica por su conocimiento del Tao del amor y la sexualidad. Los antiguos taoístas enseñaron que el orgasmo y la eyaculación masculina no son la misma cosa. Un hombre que regula sus eyaculaciones atesora el "elixir interior" y permite que su cuerpo se fortalezca y su mente se agudice, además de que alienta en la pareja amorosa una capacidad ilimitada para acariciarse y tocarse. Jolan Chang cita el libro *Los secretos de la cámara de jade* en donde Su Nu, una consejera amorosa, habla al emperador Huang Ti: "Cuando un hombre ama una vez sin perder su semen, fortalece su cuerpo. Cuando ama dos veces sin perderlo, su oído y su visión se agudizarán. Si lo hace tres veces, desaparecerán todas las enfermedades. Si lo hace cuatro veces, alcanzará la paz de su alma..." En el momento en que Durrell le contó al gerontólogo taoísta que a Rabalais también le había interesado el tema de la longevidad, la sonrisa de Jolan Chang volvió a jugar con una tradición y un sueño y quedó como prólogo y epílogo de una amistad que practicó una inusual danza alrededor de un libro. □



Sin título, 1970, catálogo 117.

<sup>2</sup> Jolan Chang, *El Tao del amor y la sexualidad*, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1989.

## Jesús Castañón Rodríguez y su biblioteca\*

*Adolfo Castañón*

Jesús Castañón Rodríguez amaba los libros. Siempre tenía uno en la mano; invariablemente llegaba de la calle a la casa, no con uno sino con varios recién adquiridos. Vivía dentro de ellos y a su alrededor. Cuando éramos niños, mi hermana y yo llegamos a pensar que, para que él nos oyera, teníamos que transformarnos en un libro. No sé cómo le vino esa pasión pues no procedía de una familia de letrados. Nació en la ciudad del Sagrado Corazón de Jesús pues vivió de milagro, hermano penúltimo de una prole numerosa y huérfana. Le gustaba decir que comprendía la Constitución de 1917 porque casi la había visto nacer como a una hermana menor. Como lo crió desde los dos años una tía que de muy niño lo llevó con ella a todas las tareas y diligencias con que se ganaba el pan, pudo asomarse al México todavía humeante por los incendios de la Revolución —a las casonas de las rancias familias porfiristas que malbarataban sus bienes y pertenencias, a los patios de piedra de Palacio Nacional cruzados por la hirsuta soldadesca de Obregón, a las trastiendas y mostradores de las fondas, cantinas y restaurantes donde la tía, la señorita gestora y comisionista Josefina Castañón Campoverde, vendía y revendía joyas y bienes raíces, alimentos, abarrotes, cajas, aceite y vinos. Esta precoz entrada al gran teatro del mundo

y a su papeleo despertó sin duda su curiosidad. La conseja familiar refiere que a los diez años leía con tanta pasión que, como al Quijote, lo divorciaron de su primera biblioteca compuesta de mateos, vernes, salgaris y ponsones. De ahí en adelante seguiría leyendo con avidez y suspenso, con un fervor a veces alegre, a veces nervioso. A veces —reconocámoslo— iracundo, pues a medida que leía reconocía el abismo que media entre aquel mundo de los libros de aventuras y la muerte a crédito de la historia y la realidad.

Acaso fue esa conciencia airada la que lo llevó a estudiar leyes (después de hacer estudios de ingeniería eléctrica) al mismo tiempo que se ganaba la vida como inspector en las salas de cine y adquiriría cierta experiencia política como dirigente en el Sindicato de Cinematografistas, pues no era mal orador. En esa época conoció a Vicente Lombardo Tolezano, a Fidel Velázquez y a algunos otros jóvenes lobos de la flamante Revolución Mexicana. Ingresó a la Facultad de Derecho en 1939, y ahí varios maestros lo distinguieron con su estima: Antonio Martínez Báez, Mario de la Cueva y Virgilio Domínguez, que fue director de la Facultad de Derecho. Como veía hormigear la vida entre los códigos y libros de jurisprudencia y tenía conciencia vivida e inteligente de que las batallas de la historia se deciden por segunda vez en los libros, el Derecho representaba para él algo tan vivo y palpitante como para otros la medicina o la literatura. Le apasionaba dos y tres veces: primero por comprender intelectualmente la lógica —lógica por excelencia tradicional— de los procesos jurídicos; luego por armar y desarmar en el ajedrez de los procesos la conducta del adversario; por acceder, por fin, después

de arduas y tenaces confrontaciones, a las módicas pero decisivas victorias de la justicia en los tribunales y las cortes. A sus ojos, más allá de la profesión técnica de la abogacía no podía haber para el hombre tarea más noble que emprender la lucha por el derecho, para invocar el título clásico de Rudolf Lehning. También le gustaba jugar al ajedrez con las leyes y declaraciones, y jugar, además, para deshacer entuertos y destornar impostores, ser, en dos palabras, abogado litigante, expresión que él pronunciaba con un orgullo no exento de pudor y que para mí siempre evocó las togas, la atmósfera oscura y magisterial de los grabados de Honoré Daumier. Supongo que, además de pelear altivamente por causas en apariencia perdidas y de pugnar por débiles y vencidos en embargos, testamentos, divorcios, despidos y casaciones, experimentaba no poca fruición intelectual en los acertijos propuestos por la justicia mexicana y era ¡claro! un lector voraz de novelas policíacas inglesas. De modo que no extraña que la primera admiración que le haya despertado —y muy viva— Jorge Luis Borges haya sido como editor de la célebre serie El Séptimo Círculo. Pero la justicia mexicana no estaba tan cerca de los ascéticos laboratorios de John Dickson Carr como próxima de las rancias covachuelas descritas por Benito Pérez Galdós o de las burocracias irracionales e insumisas descritas por Gogol, Dostoiévsky y Kafka, escritores que en este renglón y en los últimos años le parecían autores más bien bucólicos en vista del inquietante desarrollo alcanzado en nuestros días por el imperio ofinesco. Y no le parecía tan filantrópico *El ogro filantrópico* de Octavio Paz, al que leía con minucia y devoción polémicas.

Por fortuna, su natural don de gentes le abría las puertas de par en par en juzgados, tribunales, oficinas y registros. De niños, esta amplitud nos iluminó con el presagio de que nuestro padre conocía a todo el mundo. Conocía y reconocía a los compañeros y compañeras de la Secundaria 7 y a los de la Preparatoria, a los de su generación, a los de la Barra de Abogados y a la legión incansante de sus alumnos que le abría las puertas en todos lados. Más tarde, hace relativamente poco, acompañándolo a los tribunales recordé aquella premonición infantil y comprobé que no era en verdad tan desatinada. Saludaba al mozo del

\* Discurso leído por Adolfo Castañón el día 10 de septiembre de 1992 a las 13:30 hrs., con motivo de la develación de la placa alusiva a la donación que se hiciera de la biblioteca de su padre al Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, presidida por el Dr. José Sarukhán Kemez, Rector de la Universidad y el Dr. José Luis Soberanes, Director del Instituto, y el Lic. David Pantoja Morán, Secretario de la UNAM.

estacionamiento, a un par de desconocidos en el elevador, a la secretaria del despacho, al agente y al joven que estaba haciendo ahí su servicio social, de modo que cuando llegaba a saludar al juez, que había sido su alumno, traía en los bolsillos, por así decirlo, un capital de saludos y bienvenidas. No era, por cierto, un capital ocioso; conocía las historias de muchos y ese conocimiento le permitía moverse con cierta soltura por la marisma oficial, en la medida en que sabía relacionarse, con la misma facilidad y aunque sólo fuese como espectador, con los grandes y pequeños personajes de la comedia mexicana que animan a diario los periódicos. Porque era, desde luego, un gran lector no sólo de libros sino de periódicos, y no sólo porque leyera muchos sino porque sabía reducir y asociar editoriales y noticias, aislar perlas, anticipar en cierto modo la trama en marcha de la historia hasta el punto de adelantar, en ocasiones, la argumentación que al día siguiente armaría un Granados Chapa o la perla estúpida que sabría recoger un Monsiváis. Sin embargo, su mejor conocimiento de los hombres privados y públicos no era anecdótico. Los conocía en función de su distancia o de su proximidad con la ley natural, el honor y la dignidad. Por eso, el hecho de que hubiese leído tantas novelas y de que fuese difícil mencionarle un personaje que no conociera, no podía hacerle olvidar a aquellos otros personajes que conformaban su familia elegida —los de Cervantes, de Galdós, de Balzac, Dostoievsky, Tolstoi y Bashevis Singer. Pues en verdad, no sólo admiraba y estimaba como hermanos a los miembros de esa familia de idiotas que componen El Quijote, el Príncipe Mishkin y la Soscha de Bashevis Singer, sino que sostenía con ellos unas relaciones fraternales y polémicas.

Desde luego esta amplitud con que se abría íntimamente al mundo, la intensidad de su compromiso con el orden público entendido en el sentido más universal, no le hacían fácil la vida —al menos interiormente—; le quitaban, sin metáforas, el hambre y el sueño. Por ello, naturalmente, desde muy joven empezó a hacerse preguntas acerca de la ley, su origen, naturaleza y sentido. Y una vez que empezó a aficionarse a la filosofía nunca dejó de hacerlo. Siempre tuvo a la mano un Platón y, como otros releen el *Quijote*, cada año él re-

pasaba los *Diálogos*. Preparó un doctorado en filosofía del Derecho bajo las miradas de sus maestros Eduardo García Máynez y Adolfo Menéndez Samará. Por éste último profesor sintió tanta devoción que bautizó a su hijo —el de la voz— con el mismo nombre de pila. Su esposa, mujer de tacto instintivo y consciente de la importancia que revestían para Don Jesús los fastos y liturgias de la vida académica, le parió al primogénito el día de su examen profesional.

Pero simultánea y paralelamente, el interés por las leyes y su naturaleza se iría desdoblando en una curiosidad no menos insaciable por la historia. Su hambre de saber y conocimiento precisaban sin embargo el alimento integral compuesto por los hechos de la historia universal y en particular por la historia de México y América Latina. Hizo en ella y en sus fuentes no pocas investigaciones de primera mano: acerca de Francisco Zarco, una figura que lo fascinaba y a la que tenía siempre presente por su insobornable pureza moral no exenta de mordacidad, picardía y buen humor; sobre Luis de la Rosa, el escritor y político mexicano enemigo de Santa Anna que representaba para él una de sus figuras discretas pero intachables que dio cierta consistencia a los primeros tercios del XIX mexicano. Pero sobre todo leyó y fue en busca del tiempo perdido y recobrado en actas, sesiones y debates alrededor de las constituciones de 1824, 1857 y 1917.

Esos momentos en que un pueblo toma conciencia de sí mismo a través de sus tribunales, en que renuncia a la furia de las pasiones, por sagradas que éstas sean o parezcan, e instaura un tribunal abierto compuesto por hombres, cuando un pueblo se promulga un nuevo código de conducta colectiva e intenta crear para sí mismo un inédito centro de gravedad, le parecían momentos venturosos y privilegiados. Pues, como escribe Octavio Paz: "La promulgación de una constitución es, simultáneamente, una ficción y la consagración de un pacto. Lo primero porque la constitución pretende ser el acta declaratoria del comienzo, la fe de bautismo de la sociedad; se trata de una ficción pues es claro que la sociedad es anterior a esa declaración de nacimiento. Al mismo tiempo, la ficción se transforma en pacto y, así, como ficción, desaparece: el pacto constitucional cambia la costumbre en

norma. Mediante la constitución los lazos tradicionales e inconscientes —costumbres, ritos, reglas, prohibiciones, franquicias, jerarquías— se convierten en leyes voluntaria y libremente aceptadas. El doble principio original —el sentimiento de separación y participación— reaparece en el pacto constitucional pero transfigurado: no es ya un destino sino una libertad. La fatalidad de nacer se convierte en acto libre".

Creo que, al igual que su amigo, Jesús Reyes Heróles, cuyo discurso *En busca de la Razón de Estado* prologó a instancias de su autor, sentía la secreta nostalgia de esa libertad, la nostalgia de no haber nacido algunas décadas antes para participar en los debates del Congreso Constituyente de 1917. Acaso por estas razones de dignidad civil, el personaje que más admiraba en la historia de México era Benito Juárez. A sus ojos la restauración de la República no era algo cabalmente concluido. Penúltimo liberal, creía en un liberalismo decidido en el cual la ciudadanía debía asumirse como una militancia y acaso como una misión —creencia nada anacrónica que hoy coincide con los planteamientos de Jürgen Habermas. Así, aspiraba a un espacio público en cuyo seno la dignidad del Estado, su calidad, era responsabilidad de todos los ciudadanos; responsabilidad muy en particular, tanto de los políticos y hombres públicos como de los científicos e intelectuales que, teóricamente al menos, han hecho profesión de fe en el saber y no en la política.

Con este espíritu litigó y se desempeñó en el servicio civil; animó publicaciones, dio clases y reunió una biblioteca en cuyo catálogo debe leerse, entrelineada, su biografía moral e intelectual. Con este espíritu asistió como investigador a la instalación del Recinto de Homenaje a Benito Juárez situado en Palacio Nacional. Su devoción por Juárez no era nada arqueológica: él lo situaba, en cierto modo, en el porvenir, pues a sus ojos no podía existir ningún bien superior al de la comunidad y en la comunidad no había nada más valioso que el saber y la crítica compartidas con inteligencia, es decir: la amistad inteligente y la vida universitaria. Tal continuidad entre la vida civil y la vida universitaria la practicaba en sus clases, donde las páginas de los diarios y las declaraciones de los funcionarios públicos eran

sometidos a la prueba de ácido de la crítica jurídica.

Esta devoción a la vez civil y académica le abriría las puertas de algunos amigos. Uno de ellos fue el historiador británico Ralph Roeder, con quien México tiene, por cierto, una insalvable deuda. Roeder lo guió por las plazas y palacios de la Cultura del Renacimiento en Italia y le confirmó una certeza hasta entonces sólo barruntada por él como impresión personal: la idea de que, desde el ángulo moral, ético y épico, desde la República Restaurada hasta la muerte de Obregón, la historia de México sólo puede contrastarse por el número y elevada calidad de sus protagonistas, empresas y figuras secundarias a la de la Italia renacentista, la de los Médicis, los Sforza y los Borgia. De esa Italia lo atrajeron Francesco Guicciardini y Marsilio Ficino, Niccolò Maquiavelo y Francesco Patrici. Al primero le dedicó una sección completa de su biblioteca; al segundo, imperioso antimaqueavelista, un erudito opúsculo. De joven se enamoró de Florencia a través de las páginas de Jacob Burckardt; en sus últimos tiempos lo rejuveneció la pasión por Simonetta Vespucci a través de las evocaciones de Germán Arciniegas. La idea de una correspondencia entre la Italia del Renacimiento y el primer México Moderno, aunada a la plasticidad y dúctil consistencia de ese momento de la historia nacional, lo hacía mirar con cierta piadosa condescendencia a quienes desdaban, postergándolo por servilismo o negligencia, el conocimiento de la historia de México.

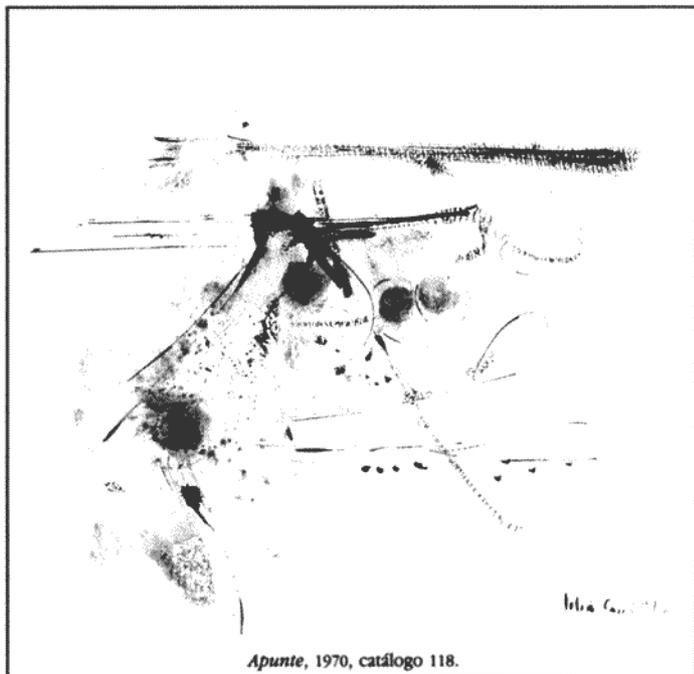
Si la historia de México no carecía de sentido, menos carecía de él el presente y el servicio civil podía ser algo más que un empleo ocasional para granjearse la pitanza. Como empleado público, primero en la Secretaría de Hacienda con Rafael Urrutia Millán y luego en la Secretaría de Comercio con Héctor Hernández y Augusto Hernández Arreola, tuvo él la ocasión cotidiana de contrastar y encauzar la acción pública en los renglones de la legislación mercantil, los aranceles, las tributaciones y de estudiar la trama jurídica que permitiría la entrada de nuestro país al GATT. Digamos de paso que a sus ojos la crisis mexicana debía ser entendida como una crisis jurídica. No hubiera impugnado aquella frase de nuestro Mariano Picón-Salas en el sentido de que "Cada reforma

constitucional en el eterno paño roto de nuestras constituciones, ha significado algo más misterioso, emboscado y torvo que lo que promete". La crisis jurídica representaba de ese modo la crisis de una sociedad cuyos interlocutores internos se desdibujan y pierden identidad; se trataba y se trata de la crisis ante las propias conductas políticas y de la crisis de una clase política e intelectual no siempre digna de su papel de mediador racional entre la ley y la sociedad.

En este marco, se comprenderá que los libros, en cuanto instrumentos de la memoria, tenían que ser leídos y para serlo realmente habían de ser criticados, comparados unos con otros. En cuanto depositarios de la memoria, en cuanto prendas vivas de la historia merecían ser conservados, rescatados. Y precisamente con vocación de rescate y piadoso afán visitaba las librerías de sus amigos los libreros, las de Manuel y Miguel Ángel Porrúa, las de Rafael Porrúa, Ubaldo López, el Lic. Álvarez, Fernando Rodríguez, Amado Vélez; recorría las calles del Centro, las avenidas Hidalgo y Cuauhtémoc, los puestos de La Lagunilla, a la que asistió semanalmente durante más de cincuenta años, tanto como a las librerías

de libros nuevos, ayer las Zaplanas, las Hamburgos, la Madero y, más recientemente, la Gacela, las del Sótano, la Gandhi, el Juglar, los Parnasos.

Esta natural e infatigable bibliofilia, junto con su pasión por la historia lo llevó a colaborar con Raúl Noriega en la edición de aquel benemérito *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda* donde se recogieron noticias y capítulos poco conocidos de la historia del libro y de la imprenta en México y que aún hoy citan los historiadores y mexicanistas dentro y fuera de nuestro país. Pero la bibliofilia tenía que traducirse en él en amorosa simpatía por la gente de libros, por los tipógrafos y prensistas cuyos almuerzos cocinados en las fraguas de los linotipos tuvo la fortuna de compartir con él, de niño, en aquellos legendarios Talleres de Estampillas y Valores; con los encuadernadores a quienes regateaba y reprendía amistosamente, como a aquel artista, el Sr. Luna, a quien las encuadernaciones mestizas le salían imperfectas cuando trabajaba crudo, con resaca y ratón, y, en fin, con los lectores colegas con quienes amistaba llanamente en el café, esa premonición del ágora, esa prolongación natural de



la biblioteca donde, como en el añorado Café París de Villaurrutia, Barreda y Paz, los libros bajan de los estantes, los poemas y los ensayos salen de los libros y adoptan por un instante el rostro y la voz de los amigos. Por ejemplo, y para mencionar la de uno solo con quien compartió el café express esporádica pero regularmente: el veraz y sagaz Manuel Calvillo, doctor admirable de las causas e historias hispanoamericanas. Desde luego, los amigos del café solían ser de todo oficio y de toda técnica, mayores, coetáneos, suficientemente jóvenes para ser sus hijos.

Por esta devoción a las afinidades, indiosociables del amor a los libros, sus hijos tuvimos la fortuna de ser sus amigos, es decir de encontrarnos con él en el cruce polémico de varias lecturas —por ejemplo las de Gabriel Zaid y Carlos Fuentes—, de necesitarlo para compartirlas y complementarlas, para compartir, si se me permite, la historia de México.

Desde luego, el Café no podía ser un espacio suficientemente amplio y sensible para una persona como Jesús Castañón, que supo leer las bibliotecas consultando constantemente el diccionario de la vida. Gracias a Mario de la Cueva e Ignacio Chávez y por invitación expresa de ambos, ingresó como profesor de Teoría General del Estado en la Facultad de Derecho en 1967, donde impartió clases por más de 25 años y hasta casi su último día que fue, por cierto, el del eclipse total de sol del 11 de julio de 1991.

Deliberadamente ha quedado al final de esta semblanza el espacio de la cátedra que asumió con un rigor y una devoción poco habituales. Durante muchos años dio clases dos veces al día, muy temprano en la mañana y luego en la tarde después de jornadas completas y a veces agotadoras. Su trato discreto, fraternal y humanísimo le daba la Facultad de congregarse amistades y relaciones muy diversas. Sabía, en verdad y en serio, mucho sobre los libros y sobre los hombres pero sobre todo sabía escuchar. Tal vez por estas virtudes y por otras que se me escapan lo estimaban sus alumnos, por quienes se desvelaba, cuyas tesis corregía una y otra vez, cuyas historias familiares y personales sabía oír para iluminarlas con su inteligencia radical y su radical sentido humano. Esos alumnos para quienes las puertas de su casa estuvieron abiertas de par en par

y que se formaron como pasantes dentro y fuera del despacho y para quienes tanto trabajó desde el Seminario de Teoría del Estado de la propia Facultad de Derecho fueron su razón de ser, la razón de su cotidiano renacimiento.

La distancia que va de las leyes a la historia la colma el pensamiento político, el conocimiento de las instituciones, de su origen, historia y funcionamiento y, para cuando entró a impartir la materia, Don Jesús ya había acumulado un caudal inestimable de libros y lecturas sobre estos temas que forman el centro de gravedad de su biblioteca, junto con la ya mencionada vasta colección maquiavelina y el

anchuroso caudal de los tratadistas e investigadores de todo el mundo, pero en especial de los países hispanoparlantes.

Dice Jorge Manrique que nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir. Nuestras lecturas no sólo dibujan nuestro rostro y el mapa de nuestra vida interior sino que configuran a su vez una biblioteca de la cual desde su origen formaban parte. Ese río de los libros reunidos y leídos por Jesús Castañón Rodríguez vuelve hoy, como él quería, a la UNAM, a través de este Instituto de Investigaciones Jurídicas que ha decidido albergarlo: vuelve al mar humano de la universidad y de la vida universitaria. □



El baile, 1960, catálogo 34.

## Soñar, hablar

Francisco Segovia

Para Selma A.

Casi toda la crítica soviética aplicó a Marina Tsvietáieva adjetivos terribles: era aristocrática, ajena a su pueblo, pedante, egoísta y, además, formalista (o sea, no tenía nada que decir). Esto significaba, desde luego, que quedaba fuera de los proyectos editoriales del Estado. Resultaría vano discutir si de veras se le podían aplicar todos estos calificativos, pero acaso fuera interesante preguntarse algo sobre la pertinencia que se concedía (y tal vez se concede) a estas acusaciones porque, como hemos visto antes, el rey vacila en estas cuestiones y no siempre sabe qué nombre elegir para los materiales del decorado que tiene ante los ojos. Durante el stalinismo (época en que vivió y murió Marina Tsvietáieva), tales acusaciones podían significar no sólo la pérdida de toda fuente de ingresos sino, también, la deportación y los campos de trabajos forzados (ante cuya perspectiva algunos preferían el suicidio, como hizo Tsvietáieva). Las acusaciones vienen a cuento, desde luego, porque se trataba de una escritora, de alguien que gozaba de cierta reputación en los medios intelectuales; en suma, de un personaje público. Pero ¿por qué comprometerla de esa manera acusándola de pedante, aristocratizante, etc.? No creo que ninguno de sus críticos —entre quienes se encontraba Maiakovski— se haya engañado al respecto: acusarla de aquella manera era prácticamente firmar una sentencia que la condenaba no ya a la censura y al silencio sino a cosas mucho peores. ¿Qué pretendía la crítica al llamarla, por ejemplo, egoísta? No es una acusación que se aplique raramente a los artistas, pero de vez en cuando el rey prefiere decir que los artistas son la voz del pueblo. En general, nuestra cultura (no sólo la censura

stalinista) tiene una imagen ambigua de los artistas y, cuando los acusa de egoístas, uno sabe muy bien a qué atenerse: a la acusación misma, no a lo que pueda significar el vago concepto que tenemos de "egoísmo". (Como es de antemano una condena, daría igual que se tratase de la tan mentada "soledad" del escritor.) Pero Tsvietáieva se tomó en serio la acusación, tal vez porque no era la primera vez que se la hacían, tal vez porque también se la habían hecho privadamente, y llegó a una conclusión:

No estoy enamorada de mí misma, estoy enamorada de mi trabajo: la escucha. Si el otro me dejara escucharlo con la misma atención con que yo me escucho a mí misma (si se me diera como yo me doy a mí misma), lo escucharía de la misma manera.

Con los demás sólo me queda una cosa: adivinar.

—¡Conócete a ti mismo!

Me conozco. —Y eso no me facilita de ningún modo el conocimiento del otro. Al contrario, una vez que empiezo a juzgar al otro a partir de mí misma, los malentendidos se suceden uno al otro.

Tsvietáieva insiste en que su "trabajo" consiste en "la escucha", no en las palabras que ella misma dice o escribe en sus versos. Salva, pues, la acusación de egoísmo argumentando que la escucha es un asunto íntimo y que nadie puede atestiguarla, como no puede atestiguar el sueño ajeno. Propone, así, que hay una voz interior que el ojo puede concebir como algo similar al sueño, pero cuyas palabras, a diferencia de lo que ocurre con las imágenes del sueño, pueden ser puestas en el mundo sin violencia y sin traición, sin hacer de ellas algo

"monstruoso". Con esto quiero decir que aquello que el oído escucha en sueños puede resultar absurdo en la vigilia, pero la lengua en que lo escucha parece tener siempre, al fin y al cabo, las mismas reglas que tenía en la vigilia. El psicoanálisis diría aquí que las imágenes oníricas sólo encuentran su sentido en esa lengua, en el relato que quien se psicoanaliza hace del sueño. Es otra manera de proponer que el oído es dueño de una intimidad sólo comparable a la del ojo que sueña. Y habría que añadir que tal vez sea por ello que estos dos sentidos son los que más apreciamos: son sentidos que cobijan una actividad extra. Además de la vista y el oído, el ojo y la oreja son los órganos de dos fenómenos significativos: el sueño y la lengua.

Concebimos la intimidad del oído como algo que está siempre despierto, siempre expuesto; como algo que no puede abrirse y cerrarse a placer. La del ojo, en cambio, es intermitente. Esto tiene sus consecuencias, pues permite que el ojo *decida* entre mirar o no, soñar o no, cosa que le es imposible al oído. Dicho con crudeza: el oído, que está siempre expuesto, es violable, mientras que el ojo no lo es. El ojo puede decir que no y cerrarse, rechazando una participación cualquiera. ("No es la palabra bendita", dice Agustín García Clavo en una entrevista. "La auténtica soberanía rechaza", dice Bataille en su *Suma ateológica*.) No es extraño, pues, que en el cuento de los tres hermanos sea un rey soberano quien represente al ojo. Es extraño, en cambio, que Tsvietáieva no lo haya notado cuando escribió:

No tengo respeto por el Teatro, no me atrae y no lo tomo en cuenta. El Teatro (ver con los ojos) me ha parecido siempre un sostén para los pobres de espíritu, una garantía para los cazarros que pertenecen a la raza de Tomás el incrédulo y no creen más que en lo que ven y, lo que es más —en lo que tocan. Una suerte de alfabeto para ciegos.

Para un Poeta, en cambio, lo esencial —¡es creer bajo palabra!

Por su innata incapacidad de ver la vida visible, el Poeta da vida a lo invisible (La Esencia). El teatro, en cambio, transforma esta vida (esta Esencia), a fin de cuentas entrevista, en vida visible, es decir, cotidiana.

Siempre siento el Teatro como una violencia. El teatro viola mi *tête-à-tête* con el Héroe, con el Poeta, con el sueño — parece un chaperón en la cita de amor.

Lo que me permite decir que Heine y yo tenemos razón: en los momentos de profunda conmoción —o bien sublimamos, o bien denigramos, o bien cerramos los ojos. [...]

La metáfora es curiosa: "El Teatro (ver con los ojos)" es "un alfabeto para ciegos". No se trata, pues, de una especie de escritura Braille, hecha para ser palpada por el tacto sin intervención de la vista; más bien sugiere una escritura que la vista, más que ver, *palpa*. De este modo los ojos, que según ella deberían soñar, se rebajan a tocar. Esto implica no sólo una provocación para el rey que hemos visto juzgar las sensibilidades de sus súbditos sino, sobre todo, una inversión del significado que comúnmente damos al hecho de cerrar los ojos. Imaginemos, por ejemplo, una escena de amor, uno de esos "momentos de profunda conmoción" en que "cerramos los ojos". ¿No diremos que lo hacemos para que los ojos no enturbien el gozo de los demás sentidos? Pues bien, Tsvietáieva los cierra *para no tocar*. Como el rey, asocia vista y tacto, pero con repugnancia, con desagrado. Seguramente creía que, en su vulgaridad, el teatro no intentaba realmente re-presentar algo en su sentido (las palabras) sino presentarlo en su literalidad (el ojo que palpa). De esta manera sus argumentos coincidirían con los que hemos empleado antes para mostrar por qué la publicidad declara que "una imagen vale más que mil palabras". Sin embargo, Tsvietáieva escribió teatro, un teatro para la voz, no para la actuación, en el que las palabras dan fe de su ámbito, de esa suerte de atmósfera que crean las palabras. En esa "logosfera" —como la llama Tournier—, Tsvietáieva se hallaba a solas con su voz, o tal vez, como le gustaría decir a ella, con "la" voz.

Pero volvamos la atención una vez más al ojo e intentemos averiguar si también para él, como para el oído, hay un mundo atrás: "otro mundo". Hemos visto ya que, como imagen general, el ojo tiene un párpado que se cierra y se abre a intervalos más o menos regulares, cosa que no ocurre con los otros sentidos, y que en la rapidez con que la vista se interrumpe y vuelve a quedar expuesta se

mide la capacidad de sobrevivencia de los vaqueros. Pero eso no es todo. Al párpado que oculta a instantes regulares un ojo corresponde otro: el párpado que divide la vigilia del sueño.

Lo sorprendente del ojo es que, además de ser el órgano del sentido más inteligenciado, aparece ante nuestra imaginación como el órgano del sueño. Pero esta segunda actividad del ojo implica algo más importante, algo como una segunda naturaleza, opuesta a la primera. Según el psicoanálisis, la consciencia sólo asiste al sueño a través de un relato, cosa que distingue radicalmente al ojo que sueña del ojo que mira y lo empareja con los sentidos cerrados y expuestos. Dicho de otro modo, el rey que vimos juzgar la sensibilidad de los tres hermanos habría dudado del ojo soñador en la medida en que el testimonio de sus actividades está mediado por las palabras. Habría sospechado, seguramente, que también el ojo soñador es capaz de recoger secretamente los elementos que empleará en su defensa.

No diré tanto como que el sueño es un "sentido" ni supondré que de veras se pueda considerar que el ojo es el órgano del sueño; ni siquiera afirmaré que existe o no un tal órgano. Por ahora baste con decir que para el sentido común el sueño está en relación directa con la cualidad intermitente del ojo. Para soñar hay que cerrar los ojos —no los oídos, ni el tacto, ni el gusto, ni el olfato. Y así se dice que quien cierra los ojos los abre a otro mundo. Es decir, a otro mundo, en principio, visible: el de los sueños. Tampoco discutiré aquí las otras "alucinaciones" sensoriales, por una razón sencilla: son pocas cuando se las compara con el sueño, que ocurre en todos los seres humanos. Quiero decir que, aunque la psicología y el psicoanálisis no hallen herramientas lo suficientemente finas como para distinguir con precisión entre el sueño y la alucinación, podemos diferenciarlos de manera gruesa diciendo que el primero es una actividad no sólo normal sino necesaria, mientras que la segunda no es ni lo uno ni lo otro. Hemos visto que el "otro mundo" del oído es la lengua y que el "otro mundo" de la vista es el sueño. Sin embargo, las alucinaciones del oído suelen asociarse con la paranoia mientras que el sueño suele considerarse una actividad "normal". Esto da al traste con la aparente simetría de los mundos a que apuntan estos

dos "órganos". El otro mundo del ojo, el sueño, es una de las formas de la alucinación, aunque se la considere común. Pero el otro mundo del oído, la lengua, no es otra forma de la paranoia, y ni siquiera de la alucinación. Lo extraño, pues, es que el otro mundo del ojo es en sí mismo una alucinación mientras que las alucinaciones del oído *parten* de su otro mundo, que no es alucinatorio en sí mismo. En resumen, el ojo que sueña alucina, pero no el oído que escucha hablar. Esta clasificación (impugnable y, de hecho, impugnada) no niega, sin embargo, que también el ojo alucine, aunque deba hacerlo en un nivel posterior, con los resultados consecuentes: la imaginación común considera que quien "oye voces" es un loco o, a veces, como las pitonisas, un *vidente* (el vidente *oye* el otro mundo). La diferencia entre estas dos figuras (el loco y el vidente) pone en juego una valoración sobre la procedencia de las voces que escuchan y cuyas palabras repiten u obedecen. Las voces que oye el loco no se interpretan en realidad como algo que proviene del otro mundo sino que se sospecha que provienen de éste, de aquí, aunque su emisor se oculte: son voces de la superchería. El vidente, por el contrario, habla aquí de allá o, mejor dicho, habla aquí la lengua de allá. Aunque tampoco en su caso está claro quién es el emisor original, no se sospecha de él: podría ser un emisor *oculto*, misterioso, pero nunca un emisor *ocultado*. Las palabras del loco son incomprensibles porque han sido confundidas; las del vidente lo son, en todo caso, porque están cifradas. Así, entre superchería y misterio hay un mundo de diferencia: el otro.

La tradición echa mano de algunos rasgos que nos ayudan a distinguir entre el vidente y el charlatán. El más clásico es la ceguera, que suprime la visión del ojo pero no sus sueños. Así, parece claro que la videncia depende de que una continuidad haya cancelado la intermitencia del ojo. El vidente ya no abre y cierra sus ojos indistintamente a uno u otro mundo: se le han quedado fijos para siempre en el otro y lo que allí ve no es ya atestiguable, visible desde la perspectiva del ojo común. El ojo del adivino ha dejado de apuntar y ya no tiene un punto de vista. Por eso es ciego. Por eso se abre a las palabras y escucha. Es decir, su vista se ha vuelto videncia: un sentido como los otros, a la vez oculto y expuesto. □

## Desdiario

José de la Colina

23, VIII, 92

De escritores y estatuas. Aunque los nombres de sus calles, Acordada, Capuchinas, Flamencos, Mercaderes, Cordobanes, Callejón del Factor, Cerrada de la Perpetua, sean añejos, legendarios, con un prestigio de crónica virreinal, la colonia San José Insurgentes, situada en una delegación tan republicana de nombre, la Benito Juárez, es insulsa como cualquiera de esos rumbos aláteres de la avenida Insurgentes: lo único que parece darle razón de ser es la nostalgia de Los Angeles City, California, y el anhelo de un establecimiento McDonald's. Repentinamente la colonia ha adquirido una considerable densidad cultural cuando a su parque llamado De la Bola por los viejos vecinos, nombrado Del Conde por la guía Roji y rebautizado De los Insurgentes por un alto mandatarario sexenal, le han brotado unas efigies de prohombres de las bellas letras, erigidos en piedra y metal, que comparten el lugar con la fuente "de la bola", más bien un pedrón ovoide, y con el monumento que en torno a su columna reúne también efigies de Abasolo, Guerrero, Allende, Josefa Ortiz de Domínguez y algún otro, dominados desde lo alto por don Miguel Hidalgo y representados todos en el estilo académico de la estatuaría heroica.

Las estatuas de literatos recientemente vecindadas en el parque se deben al entusiasmo de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM) y tal vez al estímulo de alguna dependencia oficial convencida de que la pluma no aureola menos que la espada o la curul. Si deseas admirar el conjunto, llegarás digamos desde Insurgentes por Mercaderes y verás, sostenidos por libros abiertos, a su vez sostenidos por pequeños

pedestales, los bustos de los siguientes escritores, tal como el bronce espeso y la mano chapucera los eternizan en caricaturas involuntarias: los dramaturgos Rodolfo Usigli y Luis G. Barurto y los narradores Josefina Vicens, Juan Rulfo, Juan de la Cabada y José Revueltas (más el escritor aún desconocido, no colectado aún por la Parca, a quien le espera un pedestal vacío). Frente a ellos, a pocos pasos fuera del parque, hay una sublime alegoría escultórica que a la vez es representación objetiva o siquiera objetiva de la literatura, una gran Pluma de manguillo posada entre las páginas de un Libro abierto y posado en otro pedestal. El conjunto es cursi, sin gracia, y sin embargo produce un *nouveau ancien frisson*, quiero decir que sentirás que estás en una provinciana placita mantenida por un moroso municipio y, por poco que seas literato y tengas fe en su futuro, te estremecerás pensando que quizá un día estés también preso en el Parque de la Bola, glorificado en una contrahecha, triste, irremediable efigie.

Tal es la suerte que tras el suspiro terminal acecha a los escritores si han de ser estatuados en México. Ni siquiera la tradicional galantería mexicana, documentada por nombres de vales, letras de boleros y galanes del cine nacional, impidió que la gran poetisa, la Décima Musa, fuese perpetuada, perpetrada frente a su mismo claustro y en el viejo centro de la ciudad, en la teratológica forma de una monja que se hubiera tragado el sillón en que está sentada, ay bronce de Juana Inés que en monstruo y sin alma existes.

1, IX, 92

El arte de Sheherezada. Los *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez

(Editorial Diana, México, 1992) componen un libro venturosamente engañoso, pues no son doce cuentos sino trece: llevan de pilón ese otro y disimulado cuento que es el prólogo titulado "Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos", en el cual establece el autor su propio personaje y presenta su voz, de manera parecida a como en *Las mil y una noches* el anónimo autor presenta a la narradora Sheherezada como una voz vicaria. Este recurso aparece en algunos grandes narradores, Dante, Cervantes, Kipling, Borges, y consiste en que el autor o su heterónimo se ponen en escena de sus relatos, ya sea a la entrada, a la salida o en los entreactos. Así se establece el tono en que el autor desea ser oído a través de la escritura, y se funda una complicidad, un pacto con el lector. De modo que García Márquez comienza contando el cuento, verídico o inventado, qué importa, de un cuentista tratando de escribir (a través de países, años, mudanzas, olvidos, entusiasmos y desalientos) "una colección de cuentos cortos, basados en hechos periodísticos pero redimidos de su condición mortal por las astucias de la poesía". Y aun en el cuento decimotercero que no se atreve a decir su nombre hay un cuento más, ofrecido como la transcripción de un sueño: "Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. 'Eres el único que no puede irse', me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos". Tampoco importa que el sueño haya ocurrido o no en una noche real de García Márquez: un cuento es un sueño contado, como un sueño es un cuento soñado, y por lo demás los otros relatos del libro, aun los de tramado verosímil, participan de cierta levedad y transparencia como los de lugares y actos y personas de los sueños, o de la fatalidad ubicua, opaca y oprimiente de las pesadillas.

El sueño del cementerio, o el cuento del cementerio, es como un tema propuesto para doce variantes, porque la muerte, o la cautividad o el sentimiento del instante feliz y no duradero, se desarrollan en la serie de cuentos: un viejo presidente latinoamericano, honrado, digno, exiliado, demora su final con la ilusión del retorno político (el personaje es una hermosa y enjuta figura liberal que el cuentista recorta de la historia de América Latina sin advertir, acaso, todo lo distinta que es de la figura dictatorial, inamovible, matona, del Comandante Fidel Castro, otoñal patriarca "de izquierda" cuyo cuento García Márquez nunca escribirá); un hombre frecuente las antenas o las puertas de servicio del Vaticano llevando en una maleta la ingrátida e incorrupta momia de su hija; una mujer alquila su capacidad de soñar destinos ajenos y muere sin haber soñado su muerte; una vieja hembra de placer se resigna y prepara a la muerte, pero es requerida por un nuevo e inesperado amor (quizá acompañado de la muerte); unos niños le arman a su institutriz odiosa una muerte que ella se procurará de otro modo y como un triunfo del amor; una pareja de recién casados, bellos, jóvenes y ricos, es separada por el azar, el descuido, unos días y la inconcebible muerte de ella; un muchacho se suicida ante la inminencia de la tramontana, el viento constante, monacorde, enloquecedor; unos niños se ahogan en la demasiada luz con que inundan un apartamento; diecisiete ingleses envenenados, premonitorios, decoran el hotelucho al que llega una viajera sudamericana; y aun si los relatos "El avión de la bella durmiente" y "Sólo vine a hablar por teléfono" excluyen defunciones, el primero es una variante antitética del tema de la muerte, y el segundo cuenta de una mujer abandonada en un manicomio por el amante, como el narrador, en el prólogo, en el sueño, había sido abandonado en el cementerio por los amigos.

Otro tema, u otro aspecto del tema, hace de los cuentos vasos comunicantes: todos los personajes son latinoamericanos que viven en un exilio a la vez geográfico e histórico, suspendidos u oscilando entre dos mundos, entre América y Europa, entre la vida y la muerte, entre la locura y la cordura, la historia y la fábula.

Tusitala clásico con veleidades de Sheherezada romántica, García Márquez

mantiene la narración en un aéreo, frágil equilibrio sobre la línea de los hechos, los gestos, el azar, los diálogos, desechando el peso de símbolos, psicología, moralejas, permitiendo que cada cuento se justifique por su propia realidad, una realidad que existe porque es contada. La voz narradora produce la inflexión en lo narrado por la astucia de un adjetivo preciso al final de una frase: "El joyero se puso el monóculo en el ojo izquierdo y empezó a examinar las alhajas con un silencio clínico". El arquitecto narrador sabe requerir nuestra emoción mediante el detalle circunstancial: María dos Prazeres deja solo a su perro en la calle para que aprenda el camino al cementerio donde ella se prepara el entierro; sube "en el autobús de Las Ramblas en la vecina Plaza de Lesseps, tratando de verlo sin ser vista desde la ventana, y en efecto lo vio entre las parvadas de niños dominicales, lejano y serio, esperando el cambio del semáforo de peatones del Paseo de Gracia. 'Dios mío', suspiró. '¿Qué solo se ve?'"

Me parece que observar, intuir, adivinar, compartir la soledad de los seres en la sociedad, en el mundo, en la Historia, en la mera corriente del tiempo, eso es el arte de contar, la magia de Tusitala, el arte de Sheherezada.

7, IX, 92

**La Historia deshabitada.** Los nuevos textos escolares de Historia nacional han suscitado el escándalo de profesionales de la enseñanza, historiadores, ensayistas políticos y editorialistas de la prensa. En la discusión parece haber muchas cosas involucradas, desde una visión de la historia que busca perpetuarse en la inmovilidad, en el santoral patrio y en un retablo de buenos y malos, hasta la otra visión de la historia como justificación de la hegemonía priísta (Suave Patria, la Historia te escrituró un partido) y del actual aparato de gobierno. Entre esos dos extremos caben muchas actitudes, incluidas las declaraciones de fe en la corporeidad histórica del Pipila, la exigencia de que se vuelva a pasar lista a los Niños Héroe o la sospecha de que una fecha inexacta oculte la depravada intención de reescribir toda la historia mexicana de otro modo, con otro reparto de papeles políticos, morales, sociales.

Lo terrible, decía el cineasta Jean Renoir, ¿quizá citando a Pirandello?, es que

todo el mundo tiene sus razones; y cada cual, a mi juicio, habla de la Historia según quiere que le vaya en ella. Mi poco entusiasmo ante los nuevos textos históricos escolares, que por anclares que sean no dejan de ser literatura, se debe a la narración seca, demasiado sinóptica, cuando narración hay, de sucesos, movimientos, tendencias, cambios que en esas páginas transcurren como fenómenos abstractos, regidos por fuerzas o necesidades de una Historia que se produce ella misma, para ella misma y con el fin inmanente de matrimoniar-se con el partido que más sabe y que mejor quiere y más actúa, claro está que por el bien nacional. En ese escenario del discurso continuo de la Historia, los hombres son laterales cuando no prescindibles. ¿Se puede enseñar la Historia a los niños y los muchachos prescindiendo del encanto de lo narrativo: las anécdotas, los momentos únicos e intensos, los distintos personajes, y aun del juego de desarrollo, nudo y desenlace? ¿Vale escribir la Historia sin ningún estilo?

Recuerdo ahora tres libros de Historia que me fascinaron en la niñez y la adolescencia: el de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, que espléndidamente desciende a detalles como las ganas de orinar que acometían a los conquistadores a la hora de las batallas; el de Edward Gibbon, *La decadencia y ruina del Imperio Romano*, que a pesar de su prosa sintética y sentenciosa, de modelo latino, no desdénaba las buenas estrategias narrativas que seducen al lector: "Tras una guerra como de cuarenta años, entablada por el más negado, sostenida por el más disoluto, y terminada por el más medroso de todos los emperadores, quedó la mayor parte de la isla sujeta al yugo romano"; el de Augustin Thierry, los *Relatos de los tiempos merovingios*, que sin despegarse del rigor documental encuentra personajes con pasiones, vibrantes y coloridos hombres y mujeres que viven sus historias en, por, contra la Historia. Thierry creía precisamente en la narración histórica como "un cuerpo al que viniera el soplo vital por la unión de la ciencia y el arte". Y me pregunto si el equipo de productores de los libros de texto de Historia no habría podido incluir, siquiera como asesores, a novelistas, cuentistas y poetas, a fin de obtener una atractiva obra literaria sin ficción. □

## El dilema liberal

Luis Rubio

Para los clásicos no existía dilema: el orden liberal en la economía y en la política eran uno y el mismo. El dilema se presenta para los liberales mexicanos precisamente porque esa identidad no existe. Pero si bien la identidad absoluta no existe, tampoco se trata de una contraposición igualmente absoluta. Esa es precisamente la naturaleza del dilema: es muy fácil tomar posiciones claras respecto a un régimen militar o incluso frente a uno autoritario. El sistema político mexicano de los noventa, sin embargo, no es blanco ni negro, lo que hace más complejo el dilema de un liberal.

Los avances en el terreno democrático que han ocurrido en los últimos años en el país son de diverso orden y no todos son absolutos e irreversibles. La democracia tiene que ver con las elecciones, con la libre expresión de ideas, con la resolución de disputas, con la existencia de un estado de derecho, con la igualdad de derechos políticos y legales. En muchos de estos campos hay avances significativos, pero no en todos. En el terreno electoral, ha habido dos gubernaturas ganadas sin disputa por la oposición, como muchas presidencias municipales y diputaciones, sin que hayan sido impugnadas por el PRI o por otros partidos. Por otra parte, ha habido retrocesos en el esquema democrático, toda vez que ha sido el gobierno federal —y no los votantes— el que decide los casos, tan controvertidos, de Guanajuato y San Luis Potosí. En lugar de llamarse a nuevas elecciones —la fórmula democrática— la decisión final en ambos casos residió en la Presidencia.

Es evidente que, dado el virtual monopolio priista de los últimos sesenta años, cualquier democratización entraña pérdidas para el PRI: con los años, debemos esperar que los porcentajes

nacionales de votos obtenidos por el PRI se reflejen en el terreno estatal y local. De esta manera, si el PRI obtuvo entre el cincuenta y el sesenta y cinco por ciento de los votos en 1988 y 1991, debemos suponer que alrededor del cuarenta por ciento de los mexicanos deberían estar gobernados por partidos de oposición tanto a nivel local como estatal. Estas cifras, desde luego, no pueden tomarse como definitivas, pues habrá variaciones en las preferencias de los votantes respecto a los candidatos individuales, además de que los porcentajes nacionales no siempre serán idénticos en las localidades. Pero la tendencia es muy evidente.

La tendencia, sin embargo, plantea dos dilemas fundamentales en un proceso político de transición que es difícil y complejo. Por una parte está la propensión fácil —pero no necesariamente correcta, legítima o incluso democrática— a ver en cualquier derrota del PRI un triunfo de la democracia. Es evidente, como decía, que será el PRI el que pierda terreno en el camino a la democracia; pero eso no es igual a afirmar que cada vez que pierda el PRI se avance en la democracia. Por otra parte, cada proceso electoral y cada cambio que se da en alguno de los ámbitos de la democracia —libre expresión, legalidad, igualdad de derechos, etcétera— entraña decisiones individuales sobre la dirección del cambio y sobre sus implicaciones a largo plazo para la democracia.

Si observamos otras experiencias latinoamericanas, estas decisiones individuales adquieren un contenido profundo. Para los chilenos, por ejemplo, votar Sí o No cuando Pinochet sometió a referéndum el retorno a la democracia representaba una firme decisión respecto a sus convicciones fundamentales. Para los

liberales chilenos la democracia estaba por encima de todo aunque reconocían el riesgo de que un régimen democrático pudiese desechar el otro componente decisivo de la democracia, que es la economía de mercado. Con todo, era fácil decidir porque lo que se planteaba era absoluto: sí o no a la dictadura. Los argentinos, por su parte, ven a su recobrada democracia con profundo celo: no la cambian por nada, porque conocen el otro lado.

Para los mexicanos el problema es más difícil. Con toda honestidad, a pesar de los enormes elementos negativos que caracterizan al sistema político, el de los noventa no es un sistema autoritario, implacable y represivo; no encontraríamos en él, en todo caso, sino desviaciones cada vez más raras y excepcionales. El sistema político mexicano sí plantea un dilema fundamental precisamente porque los cambios que han estado ocurriendo desde dentro del sistema político están cambiando la realidad política del país y, por lo tanto, de los prospectos de la democracia. El dilema es más bien simple: o bien apoyar las medidas reformistas porque erosionan el control central y centralizado, o bien rechazar todo lo que tenga que ver con el sistema político porque muchas de sus características no son democráticas (e incluso son profundamente antidemocráticas).

Sería fácil evitar el dilema, oponiéndose o apoyando al régimen en forma terminante. Ambos extremos acrílicos resultan, sin embargo, igualmente inaceptables. No puede adoptarse la misma posición frente al régimen porfirista que frente al salinista: las circunstancias no son iguales. No hay la menor duda de que el sistema político mexicano, a pesar de que ha habido importantes cambios legislativos en materia penal y electoral en los últimos años, dista mucho de pasar la prueba completa de la democracia. Esta realidad no niega, sin embargo, que existan cambios positivos fundamentales, en materia económica tanto como política, que están transformando a México desde la raíz. Ese es precisamente el tema que está en el corazón del debate liberal hoy.

Para los clásicos, como Hume, Locke o Stuart Mill, el debate era más claro, pero también las contraposiciones entre lo político y lo económico eran más transparentes y definitivas: ambos mundos

generalmente eran compatibles o incompatibles, nunca intermedios. Los matices que hoy se debaten entre los neoclásicos y los keynesianos son mucho más sutiles que los que dividían a los clásicos de los fisiócratas, por ejemplo. Las consecuencias de estas diferencias pueden no ser sutiles, pero el mundo que separaba a Adam Smith de François Quesnay era mucho mayor que las diferencias que esgrimen los líderes intelectuales de la economía clásica y la keynesiana en la actualidad. Hume, Mill y Locke estaban preocupados por distintas facetas del desarrollo político y económico pero, en el fondo, partían de idénticos supuestos fundamentales sobre la naturaleza de cada uno de esos ámbitos de la vida y sobre la compatibilidad que entre ellos debía existir.

Desde esa época, sin embargo, es fácil observar el dilema liberal. Si aceptamos la tesis revisionista de Simon Shama sobre las causas de la Revolución Francesa (Ciudadanos) uno tendría que modificar premisas básicas del debate. Según Shama, la Revolución Francesa no fue producto del inmovilismo del reinado de los Luises, sino precisamente del enorme cambio que se dio en Francia durante ese período. Según esa tesis, la suma de las contradicciones entre los cambios económicos y el inmovilismo político con las pérdidas de privilegios de la nobleza y otros sectores beneficiarios del antiguo régimen llevaron a la revolución. Uno puede imaginarse las contradicciones y dilemas en que tenían que caer, por necesidad, los liberales de la época: ¿oponerse a los cambios económicos que minarían la fortaleza política del régimen sólo porque éste era absolutista? Todavía hoy no es evidente la respuesta.

El México de hoy ofrece esa complejidad y varias otras. Si bien el régimen fue autoritario entre el fin de la Revolución y el fin de los sesenta, los cambios a partir de Echeverría son evidentes. A uno pueden gustarle esos cambios o no, pero es imposible negarlos. También es evidente que la determinación gubernamental de llevar a cabo cambios no ha respondido en modo alguno a grandes diseños democráticos, sino a la necesidad de evitar explosiones políticas o económicas por doquier. En general, no hubo una gran visión política en la incorporación de medidas de liberalización política, a partir de la llamada "Apertura

Democrática" de Echeverría. Pero la ausencia de visión no impidió que efectivamente aparecieran cada vez más espacios independientes sobre los cuales el gobierno no tiene control alguno.

La reforma económica de los últimos años preserva el mismo espíritu de respuesta a la necesidad de evitar nuevas crisis, pero con dos diferencias fundamentales. En primer lugar, se trata de un programa integral de reformas que entraña una visión radicalmente nueva del futuro de México. Hasta antes de la reforma actual, el futuro de México, desde el punto de vista del régimen postrevolucionario, era uno; hoy éste es totalmente distinto. Antes lo único que importaba era el control por parte de la burocracia política y los beneficios que de ese control se derivaban. En segundo lugar, al romperse los amarres que hacían compatible el régimen económico de protección, sobreabundancia, cotos de caza particulares y control de amplios sectores de la economía por el gobierno y la "familia revolucionaria" con un sistema político semiautoritario, todo cambia y las premisas y supuestos que antes servían para definir la naturaleza del sistema político ya han dejado de ser válidas. Una manera de sobreestimar al sistema político tradicional es subestimando los cambios que están teniendo lugar en el ámbito económico.

Si la reforma económica llega a su conclusión lógica tendría dos efectos. El primero sería la reactivación de la actividad económica, al eliminarse todas las trabas que la estrangulan aún hoy. Segundo, el sistema político dejaría de ser lo que fue y es. Antes todo cuadraba: el PRI representaba (entre voluntariamente y a fuerzas) a amplios grupos de la sociedad que, en conjunto, le conferían una mayoría política; el sistema económico le confería privilegios particulares (y extraordinarios) a los líderes de esos grupos y sectores que conformaban al PRI. Una cosa reforzaba a la otra, creando un círculo casi perfecto. Lo que hemos observado en los últimos años es la muerte gradual de ese esquema excepcional. Uno a uno, han ido desapareciendo los beneficios particulares y mucho del apoyo y representación tradicional ha cambiado o ya no es permanente (como lo ejemplifica el contraste en los resultados electorales entre 1988 y 1991). Todavía quedan amplios sectores protegidos y consentidos (como petróleo,

electricidad y muchos servicios públicos y privados), pero no hay duda de que en las entrañas de la reforma económica yace una profunda transformación política.

Cada uno de los cambios que hemos observado en el terreno económico y en el electoral obliga a definir las consecuencias de éstos para la democracia. Sería ideal que, por arte de magia, todo cambiara: que hubiese una visión democrática profunda y consumada en el ejecutivo; que el congreso fuese la personificación del debate parlamentario educado, respetuoso, ilustrado y convencido de que el trabajo colegiado es la esencia del proceso democrático; que los derechos civiles y humanos de toda la ciudadanía fuesen respetados hasta por el último policía; que los partidos políticos estuviesen convencidos de su función y rechazasen, de entrada, toda práctica impropia en una democracia. Pero la utopía todavía está por llegar. En el mundo real en que vivimos la interrogante es cómo debe y puede ser la famosa transición: las reformas contribuyen a la democracia o no pero no son irrelevantes políticamente.

En este contexto el dilema liberal se torna muy complejo. Negar los cambios que están teniendo lugar sería equivalente a cerrar los ojos frente al mundo. Una opción sería pedir absolutos en términos de lo que tendría que existir para que la identidad liberal en lo económico y lo político fuese alcanzada. Otra sería adoptar posturas de oposición o de apoyo según las circunstancias. La primera opción niega en buena medida los cambios, pero presenta una idea clara de cual sería el mínimo necesario para que la reforma pudiese ser llamada exitosa. La segunda opción tiende a relativizar el mundo real, buscando avances tácticos para alcanzar el mismo fin. Se trata de dos estrategias que responden a visiones distintas de lo que es posible, mas no de lo deseable. Cada liberal tiene que escoger su camino a sabiendas de que la democracia, a final de cuentas, sólo es una, nunca sujeta a apreciaciones relativas. El dilema es claro, pero sólo en cuánto a los medios. Igual que en el mundo de los clásicos, en el objetivo no puede haber dilema alguno. □

## Carta de Cancún Estampas del paraíso

Guillermo Sheridan

Dos metros y ciento treinta kilos de ser humano negro empacados en la duya de unas bermudas coloradas avanzan hacia el mar dando unos saltos torpes y decididos sobre su única pierna, ayudados por el bastón de una mujer diminuta. "Mira, un negro incompleto", dice mi mecanicista hijo. Apenas llega al agua sin olas ni profundidad, el negro se tira con la misma decisión con la que Empédocles se tiró al mar elíseo de Platón. A diferencia de Empédocles, el Incompleto se pone a gritar: "¡Cocolocou, cocolocou!".

Los paraísos, como lo demuestra la experiencia, no tienen otra razón de ser mas que dejar de serlo. Cancún no es la excepción. Me imagino al político de guayabera que mira la arena pálida y las aguas turquesas y decreta: ¡*Ciudadanos: esto es el paraíso!*, antes de ponerse a planear cómo acuñar y acrecentar el suyo. De cualquier modo: destruir un paraíso es algo que comienza al declararlo tal.

Gran discusión bajo la palapa: al negro le falta una pierna (o pieza): *ergo* ¿trae bermudas rojas o bermuda roja? Otra: en tanto que posee una sola pierna, ¿tiene relevancia hablar de derecha o izquierda? ¿o será una pierna centrista?

Un barco cargado de turistas pasa frente a nosotros tres veces al día rumbo a Isla Mujeres. Para atizar la alegría de los pasajeros, el deplorable grupo de rock a bordo canta la canción *Born in Cibicén - Itzá*.

La multitud llega al paraíso con un vago deseo: sacrificarlo. Estar solo en el paraíso sería estar en dos paraísos. Borges se imaginaba el paraíso "bajo la especie de una biblioteca": libros y silencio. En Cancún los turistas leen stifenkings y veneran el ruido. Cancún tiene el índice de bocinas per cápita más alto de América. Buscamos la palapa más alejada de

una por la que, todo el día, Juan Gabriel o Luis Miguel u otro arcángel cualquiera le anuncia a la humanidad, con trémolos orgásmicos, el gusto que le proporciona que el de su amada sea un cuerpo que "es muy ardiente".

Oxímoron vacacional: la gente se sale precipitadamente del mar y las albercas para refugiarse de un repentino aguacero.

No hijo, los negros no usan aceite para empalidecer. El Incompleto acomoda los cadáveres de sus cocolocos a su alrededor. Tiene una flor de hibisco en cada oreja y hace unos chapoteos estertóreos, como un cachalote varado. Su pareja es vietnamita, mide metro y medio, mastica una tanga negra cuando va por los cocolocos. No, no sé si le hacen descuento en las zapaterías.

Golpeo el suelo arenoso de la palapa y suena hueco. Esto me convence de que en las noches unos camiones arrojan talco sin perfume al suelo y colorante artificial al agua. Me cae mejor Cancún. Una idea es más hermosa que cualquier paisaje, dice Hegel con sus lentes de sol. Me acuerdo de Des Eissentes que, en *A Rebours*, pensaba que la nieve era de cold-cream.

Otra característica de los paraísos es que, si no se han perdido, son falsos. Esta sucursal del paraíso es particularmente falsa. Estoy seguro de que los peces amarillos cobran los viernes en SECTUR y tienen sindicato. La industria de la nostalgia romántica declara paradisiaca cualquier conjunción de arena, mar, sol y una palmera y procede a retarla con hordas de robinsones pasados de peso. ¿A quién le puede parecer paradisiaco un sitio hecho de playas a 45 grados, brisa a 43, agua impávida a 42 y cerveza que al minuto de servida se pone a 40? Fuera del ámbito de las agencias de viaje,

la palabra *paraíso* ya sólo se utiliza peyorativamente.

Protestamos por la música. El empleado del bar playero responde, predeciblemente, que a la gente le gusta. Explica con orgullo: "la gente trae sus casets y le place oírlos". Señala a la gente: un montón de chicharos retozando en la olla de la alberca.

Nuestro vecino de cuarto, el 720, es argentino y se llama Danny. Llega a las cuatro de la mañana, borracho, armando un formidable escándalo con una mujer diferente cada noche. Entre las ocho y las diez, temprano, le hablo por teléfono desde donde me encuentre en el hotel, cada media hora, y le pregunto: "Che Danny, ¿estás durmiendo bien?".

Mi hijo, parlachín, hiperactivo (tiene doce años), cae en súbitos paréntesis de intenso silencio y total inmovilidad cuando pasan las turistas topless.

La Tanga le lleva un hot-dog al Incompleto. Lleva tres días derrumbado en la playa. El negro avienta el hot-dog al agua y exige más cocoloco. La Tanga, resignada, se recuesta junto a él. El Incompleto está tan borracho que hace una metáfora: comienza a untarle aceite para el sol a los cocos vacíos. El pan del hot-dog navega lentamente hacia La Habana.

Le llevo un caset al empleado del bar playero. Me mira con displiacencia. Le digo que soy gente y me *place* oír mi caset. Espero frente a él. Lo pone. "No se oye nada", me dice después de un rato. "No, no se oye nada", replico, "es el último éxito de Igor Daniel. Se llama *Enmudecido ante tu vientre* y lo quiero oír completo."

*Fuck!* gritan los cuatro adolescentes que aparecen al mediodía, siempre crudos. *Fucking beach! fucking broad! fuck bim! fuck her! fuck you! fucking alka seltzer! fucking negro! oh fuck!*

Discusión sobre el bisilabismo maya: can-cún, xel-há, tu-lúm, xca-ret. Mi hijo, nortefeo y consumista, quiere que lo lleve al *chac-mall*.

Todo el día pasan frente a la playa los intrépidos atletas de *jet-sky* (motocicleta para agua que a pesar de su nombre judío debemos agradecerle a Japón). Giran, aceleran, saltan con la pericia expedita y estúpida propia del doble placer de hacer ruido y deslizarse.

¿Dónde está la pierna del negro? Le explico que las "piezas" que los grandes nombres pierden en el campo de batalla se entierran con honores: la pierna

de Santa-Anna, el hígado de Huerta, las patillas de López, etc. Seguramente la pierna del negro fue enterrada con honores en Vietnam y ya se habrá convertido en arroz. Largo silencio: una italiana topless. Siguiendo pregunta: ¿la pierna habrá sido enterrada desvestida o con uniforme?

Otra vez llega borracho Danny a las

cuatro de la mañana. A las seis, los vecinos del 722 comienzan a dejar su cuarto para irse al aeropuerto, también con notable estrépito. Les hablo por teléfono con acento argentino: "Mirá che: hablo del 720 para decirte que vos y tu espantosa familia son los más grandes y ruidosos hijos de puta de todo el continente". El tipo se desconcierta. Luego

insulto a su madre, a la que no tengo el placer de conocer, hasta ponerlo furioso. Entonces cuelgo. Casi de inmediato suena el teléfono en el cuarto de Danny y lo escucho gritarse con el tipo del 722. Un minuto después ya se están golpeando en el corredor. Me pongo mis tapones de cera. Vuelvo a la cama y sueño con el paraíso. □



*La enfermera dormida, 1960, catálogo 33.*