

LA VUELTA DE LOS DÍAS

A cincuenta años del *Gogol* de Nabokov

Donald Fanger

Importunado de cuando en cuando por críticos y entrevistadores con el tema de la influencia, Nabokov, de cuando en cuando y categóricamente, negaba haber padecido algo por el estilo: "Nunca me ha influido nadie, muerto o muy vivo". Sin embargo, era igualmente categórico al declarar que "cada escritor ruso algo le debe a Gogol" (al igual que a Pushkin y a Shakespeare). Casi toda la literatura que estudia esa deuda es, con palabras de Nabokov, "clasificatoria"—cuestión de señalar las tendencias que se comparten: estructurales, estilísticas, de perspectiva, ontológicas. Casi toda, también, ha sido efectivamente intertextual, cuando determina las alusiones—directas o indirectas, probables o dudosas— a personajes específicos, situaciones o recursos gogolianos en las obras de Nabokov; éste es un terreno fértil pero una actividad menor en la cual el que va a la caza de alusiones puede, en el mejor de los casos, sorprender a un artista autónomo en el momento en el que saluda a otro.

La autonomía por supuesto, es lo que se halla detrás de la regocijada declaración de Nabokov de que "los desesperados críticos rusos, al esforzarse en descubrir una influencia y encasillar mis novelas, una o dos veces me han relacionado con Gogol, pero cuando miraron de nuevo yo ya había abierto el regalo y la caja estaba vacía". Gogol, como cualquier escritor de genio, "es incomparable e inimitable". Esa doble verdad

es la que Nabokov quiso demostrar hace cincuenta años cuando comenzó su labor en el influente y característico *Nikolai Gogol* (publicado en 1944).

El libro está lejos de ser lo que Nabokov definió más tarde: "un breve esbozo de su vida, inocente y más bien superficial", lo que parecía sugerir su título original desechado, "Gogol a través de la lupa". Ese título nos hubiera preparado mejor para lo que se avecinaba; pero "Nikolai Gogol" demuestra con astucia lo que Nabokov habría de escribir sobre sí mismo: que "lo mejor de la biografía de un escritor no es el registro de sus aventuras, sino la historia de su estilo". Esta convicción justifica el comienzo con la muerte de Gogol y el final con su nacimiento, como si quisiera enfatizar la irrelevancia de su vida. El libro no quiere dejar en claro el sentido de lo que significaba *ser* Gogol, sino más bien qué significa *ver* a Gogol, como un personaje ("el hombre más singular de Rusia") y, aún más importante, como divisa de la perfección de un estilo literario.

Esta tardía referencia casual (muy poco ingenua) a su "más bien frívolo librito" se ajusta a las muestras de que el texto es jugueteo e irresponsable en sentido crítico: no aborda obras importantes, incluye una transcripción a medias de la supuesta conversación con el editor acerca de estas y otras omisiones, una traducción ambigua y caprichosa, y el "índice de pesadillas" (sólo eliminado en la edición de 1973). Sin embargo,

al entregar el manuscrito, cuenta: "este librito me ha costado más trabajo que ningún otro que haya hecho... me ha llevado escribirlo exactamente un año". Nunca hubiera consentido hacerlo, agregó, "de saber cuántas miles de neuronas iba a consumir".

Podrá ser frívolo, pero no poco serio. La simplificación que Nabokov hace de Gogol es muy fluida y compleja, oscilando entre los polos del ensayo crítico y el credo artístico personal, y mientras tanto alcanza un valor estético totalmente independiente de la relativa pertinencia, equidad e incluso veracidad de las tesis que propone.

El libro —el primero en inglés en dedicarse al tema— fue solicitado como parte de una colección llamada "Forjadores de la Literatura Moderna", cuyo editor proponía presentar al público de habla inglesa un escritor ignorado y poco comprendido.

Gogol, en opinión del autor, todavía era mal comprendido hasta en Rusia. Nabokov ya se había enredado con las categorías reduccionistas que se cifan en torno a Gogol en la crítica y en la escuela rusas. A los 18, recordaba, había recibido la calificación de "sumamente insatisfactorio" por un ensayo sobre *Las almas muertas* que no se ocupaba de la esperada "contabilidad social y moral", de identificar "tipos" y demostrar que eran "positivos" o "negativos". Las descripciones de Gogol que existían en lengua inglesa antes de Nabokov eran (excepto una) torpes repeticiones de esos torpes puntos de vista tradicionales rusos, salpimentados con errores en los hechos y con enormes ocultaciones. Isabel Hapgood (a quien Nabokov escarmentaba como traductora al llamarla "Hepgood") ("buena aficionada") afirmó en su estudio de 1902 sobre la literatura rusa, la confianza exclusiva en los puntos de vista de los críticos rusos. En consecuencia, a Gogol se le identifica como "el padre del realismo moderno ruso", el descubridor no sólo de los "tipos" que supuestamente pueblan sus ficciones, sino, "casi literalmente", de "todos

los tipos que encontramos en las obras de los grandes novelistas que lo sucedieron... al menos en lo que concierne a los personajes masculinos" (i) *El inspector general* no es "una caricatura, sino... el fiel retrato y la sátira de una sociedad". La descripción de Hapgood elige maliciosamente las tramas de Gogol de un modo tan pasmoso como hace con su biografía y su desarrollo. Los tres ciclos de relatos, tempranos y tardíos, supuestamente contienen "en esencia los mismos ingredientes, así que pueden considerarse en conjunto"; la burla cruel en "El capote" se convierte en "ingenio amable"; los "tipos" en *Las almas muertas*, publicada a fines de 1842, se describen como "tan vívidos y fieles, para quienes conocen la Rusia de hoy, como cuando se presentaron por primera vez al entusiasta público ruso de 1847". Lo que consigue, finalmente, es negarle a Gogol la creación de un mundo. Luego de Hapgood llegó Maurice Baring y su *Landmarks in Russian Literature* [Hitos en la literatura rusa] (1910) con el capítulo "Gogol y la alegría del pueblo ruso". Baring, también, consigna mal las fechas y los nombres. Los personajes de "El capote", de nueva cuenta, supuestamente son "manipulados por su creador con cordial simpatía, nunca con crueldad o desdén", y le atribuye "una enorme bondad y humanismo" a los invariablemente "divertidos" personajes de *Las almas muertas* (ii). De modo increíble, algunas de las cualidades cardinales de Gogol se mencionan sólo para ser negadas: en su *patbos*, afirma Baring, "no hay ni amargura ni penumbra; no está presente la sombra de los poderes de la oscuridad [i]; no existe el aliento de terror helado que sopla a través de las obras de Tolstoi [ii] no hay indicio de la vacuidad y del vacío, o del temor frente a ellos" [iii].

Diecisiete años después de Baring —y diecisiete años antes de Nabokov— el príncipe D. S. Mirski publicó el primer volumen de su *Historia de la literatura rusa*, cuyo capítulo sobre Gogol, Nabokov mismo calificó de "excelente". Sensato en los hechos, agudo y matizado en sus afirmaciones críticas, pasa por alto las débiles categorías de sus predecesores para insistir en la supremacía del arte y para señalar distinciones cruciales: "La obra de Gogol es satírica, pero no en el sentido ordinario. Es una sátira subjetiva, no objetiva. Sus personajes no

son caricaturas realistas más allá del mundo, sino caricaturas introspectivas de la fauna de su propia mente...[*El inspector general*] y *Las almas muertas* son sátiras del individuo, y de Rusia y la humanidad hasta donde Rusia y la humanidad reflejan a ese individuo". Mirski señala la expresividad verbal que se justificaba en sí misma en la escritura de Gogol, junto con "la extraordinaria intensidad y vivacidad de su mirada": "Vea el mundo exterior de un modo inconmensurable con nuestra visión ordinaria... y aun cuando viera los mismos detalles que nosotros, éstos adquirirían tal dimensión a sus ojos que el sentido y la medida se volvíran completamente distintos". Y Mirski cita la intraducible palabra rusa *poshlost* (que el libro de Nabokov volvió de uso general en inglés) para designar "el aspecto bajo el que [Gogol] ve la realidad". En conjunto, "su obra imaginativa... es uno de los mundos más maravillosos, inesperados, y originales en sentido estricto jamás creado por un artista de la palabra. Si la sola fuerza creativa debe ser la norma para la valoración, entonces Gogol es el mayor escritor ruso".

Este era el terreno que invitaba la presencia de Nabokov: dos absurdas e ignorantes caricaturas de Gogol y una descripción precisa, aguda, pero sumaria, que excluía por principio la propia voz de Gogol. Por supuesto, se requería de un artista verbal con dotes excepcionales para proporcionar una versión de esa voz al inglés; ese fue parte del reto de Nabokov. ("Le dedico a Gogol entre ocho y diez horas al día de labor intensa", le escribió a su editor James Laughlin en julio de 1942. "Probablemente requiera de dos meses más... Esta irritante demora se debe al hecho de que tengo que traducir yo mismo cada fragmento que cito: la mayor parte del material de Gogol... no está traducido en absoluto y lo restante es una chapucería tan abominable que no puedo usarlo. Ya he perdido una semana traduciendo pasajes que necesito del *Inspector general* ya que nada puedo hacer con la mierda de Constance Garnett.") Diez años antes, subrayó la cercanía que había sentido con la cultura occidental mientras vivía en Rusia —y cómo, una vez que hubo emigrado a Occidente, se había descubierto a sí mismo experimentando la "fascinación" [oboianie] de Gogol "con particular intensidad", como si se

tratará de una compensación. Ahora podía relatar esa fascinación bajo condiciones más exigentes. "Me gustaría ver a un inglesito", le escribió a Laughlin, "que pueda escribir un libro sobre Shakespeare en ruso."

La invitación a escribir un libro que presentase a Gogol al lector en inglés ofrecía por lo tanto múltiples oportunidades. Podía explotar la versión escolar aún prevaleciente de un Gogol satírico y humorista y buscar que se deshiciera el entuerto (como escribió en el prefacio ruso a una antología de los cuentos de Gogol) por el que "una conjunción de circunstancias poco probables" había convertido "a uno de los grandes realistas de la literatura mundial en algo así como el gerente administrativo del realismo ruso". A la vez podía ayudar a incorporarlo como escritor en el panorama norteamericano. Y podía ofrecer, con astucia y de soslayo, una declaración autorizada respecto del tema de Nabokov y Gogol, tantas veces presentado por los críticos emigrados, que destacaban los elementos clave de la poética de Gogol como, era de esperarse, elementos que resultan ser los de Nabokov. "Estoy en desacuerdo con el conjunto de críticos rusos de Gogol", le dijo a Laughlin, "y no utilizo otra fuente que Gogol mismo." De hecho, su deuda con Briusov y Beli, así como con Vereshev, es patente. Lo que añade por medio del énfasis es una obsesión sólo suya: la famosa discusión acerca de "poshlost" y el declamatorio "ronroneo de beatitud" (sólo mencionado una vez pero ronroneado en toda la obra) que señala la supremacía y justificada presencia del Arte. Lleno de gestos de parentesco implícito, el libro intenta simplemente convertir a sus lectores en buenos gogolianos al volverlos "pequeños Nabokov".

En ningún otro sitio aparece esto con tanta claridad como en las páginas acerca de "poshlost". No se mencionan las observaciones del mismo Gogol acerca de su don para retratar esta cualidad, así como tampoco la glosa retrospectiva de esa cualidad en su obra. La descripción de segunda mano del mimador de cisnes alemán que Nabokov cita con amplitud, difícilmente es un sustituto adecuado y el resto de la argumentación (que culmina con la virtuosa parodia de la publicidad norteamericana) se desplaza a un sitio ocupado en conjunto por el "biógrafo" y el "biografiado".

"Poshlost", visto en la obra de los dos escritores, es una especie de alabanza propia, complaciente e ilimitada; los personajes que la exhiben, todos solipsistas, carecen de imaginación moral. Simbolizan, en ambos casos, cualidades (o conjuntos de cualidades) que han sido exorcizadas o expulsadas. Gogol explica (en "Cuatro cosas sobre *Las almas muertas*") cómo comenzó "a dotar a mis personajes, por encima de su vileza (*gadosti*), con mi propia basura (*drjan*)". Así lo hice: al tomar alguna mala cualidad de mí, la buscaba con otro nombre y en otra circunstancia... con rencor, desprecio o lo que hubiera a la mano. Si alguien hubiese visto las monstruosidades que salían de mi pluma al principio... habría sentido literalmente escalofríos". Nabokov mismo, cuando se le preguntó (en una entrevista publicada de nuevo en *Strong Opinions* [Opiniones contundentes]) sobre "un tono perverso que llega a la crueldad" y recorre sus novelas, contestó: "No lo sé. Tal vez. Algunos de mis personajes son, sin duda, bastante bestiales, pero en realidad no me importa, están fuera de mí como los monstruos que se lamentan en la fachada de una catedral: demonios que han sido colocados allí para mostrar que los han echado fuera". La verdad en el arte es la veracidad a la imaginación. Esas conexiones con la vida exterior que puede mostrar la obra —una vida como la que probablemente conciben los lectores ordinarios— deben buscarse en el efecto acumulativo de su fraseología particular.

Las obras que Nabokov eligió comentar quieren incluir "al Gogol esencial", pero una cierta frivolidad suya no tiene en cuenta el gran relato "Diario de un loco" —grande incluso para las normas de Nabokov—, que figura sólo como la fuente del epígrafe del libro y aparece nuevamente en la "Cronología" al final, con un nombre distinto. "La nariz", sin duda un texto clave en cualquier descripción de la poética de Gogol, no recibe más que un saludo al paso como una "pesadilla extraordinaria". Sólo tres obras maestras gogolianas reciben un comentario extenso si bien sesgado: "El inspector general", *Las almas muertas* y "El capote". A las tres las considera "poesía en acción", son un complemento a los ataques contra la importancia de la trama o las ideas, la intención de cualquier clase ("sátira", "realismo") y la

supuesta verdad de la "vida" o la "realidad" (ambas señaladas como abstracciones desprovistas de contenido serio). Además, la presentación misma adopta la forma de "poesía en acción": la insistencia de Nabokov en la supremacía del estilo de Gogol se extiende también a sus propias formulaciones, de modo que la paráfrasis sólo puede volverlas rígidas o caricaturizarlas.

(La retraducción al ruso corre los mismos riesgos. Durante los primeros días de la *glasnost*, la revista moscovita *Novy mir* [número 4, 1987] publicó una versión obrera del inglés debida a E. Gollisheva. En un prefacio extraño y a medias renuente, el director de la revista, S. Zalygin, describe a Nabokov como el "polo opuesto" de Gogol, califica su estilo de "aristocrático-recherché", e invita al lector soviético a imaginar a Tolstoi, Dostoievski, Gogol "e incluso a Chejov" empleando un lenguaje como el de Nabokov: "¿Seguirían siendo clásicos? Claro que no". El texto mismo refleja la actitud de Nabokov pero no su brillo. "La irrealdad fundamental de Chichikov en un mundo fundamentalmente irreal" se convierte en "la indiscutible irrealdad de Chichikov en un mundo indiscutiblemente irracional", aunque en otras partes el traductor sí usa el cognado ruso de "irrealidad"; aquí, es evidente, ella consideró que el argumento de Nabokov era demasiado extremo para darle crédito. El sarcasmo de Nabokov lo abandona a medida que los "lectores empeñosos" cuyos hábitos de plora se convierten en "lectores serios". Y cuando escribe: "Las consideraciones éticas y religiosas sólo podrían destruir las blandas, tibias y gordas criaturas de su imaginación", la traducción inexplicablemente convierte a estas últimas "creaciones" en gentiles, cálidas y robustas [polnokrovnye] (!)

A Nabokov no le interesan las totalidades, ni la totalidad de los escritos de Gogol, ni siquiera la de las obras que elige atender más tiempo. Lo que le interesa es el "verdadero reino de Gogol", que identifica con el "mundo secundario" de las criaturas del sueño y los objetos que "saltan en cada giro de la obra (o novela o relato), para ostentar por un segundo una existencia que parece viva". Conforman el "fondo irracional" que aún se asoma a través de las grietas en la superficie de su prosa, lo que requiere, en cada ocasión, un "súbito

cambio de enfoque" del lector. Y este cambio del primer plano al fondo, que se percibe fugazmente, "es el fundamento mismo del arte"; es lo que lo convirtió en "el mayor artista que hasta ahora haya dado Rusia". El efecto que causa es el del absurdo, un término amplio que en Nabokov linda con lo trágico.

Alejado de "algo que provoque una carcajada o la indiferencia", el absurdo es el área donde se traducen los elementos más importantes de la vida humana para crear otro de esos elementos tan importantes, el arte. Nabokov lo explica: "Si [por "absurdo"] se entiende lo patético, la condición humana, ... todas esas cosas que en mundos menos extraños están atados a las aspiraciones más elevadas, los sufrimientos más profundos, las pasiones más intensas, entonces claro que existe una ruptura necesaria, y un ser humano patético, perdido en medio del mundo pesadillesco e irresponsable de Gogol sería 'absurdo' por una especie de contraste secundario". El comentario acerca de la vida no está en el interior de la obra, es la obra misma, en su inviolable autonomía.

Las palabras que se repiten más a menudo en *Nikolai Gogol* son "irracional", "sueño", y, como una especial intensidad del sueño, "pesadilla". Los personajes de la gran "obra del sueño" son "gente de pesadilla"; el poblado de *Las almas muertas* es "un pueblo de pesadilla" dentro de "esa pesadilla caleidoscópica", "el sueño tremendo del libro". "El capote" es una pesadilla grotesca y siniestra que hace hoyos negros en la débil trama de la vida", y sus oraciones están en riesgo de estallar "en una muestra salvaje de fuegos artificiales de pesadilla".

Lo irracional es primordial. (Nabokov preguntó en una ocasión: "¿Qué otra cosa puede ser más irracional y a la vez estar más cerca de la esencia de las cosas que los olores?") Los sueños tocan lo primordial; las pesadillas sólo agregan el elemento de ansiedad. Moldeados por el arte al igual que en Shakespeare y Flaubert, para Nabokov perturban por la forma en la cual "la lógica del sueño o quizá mejor dicho la lógica de la pesadilla, reemplaza... los elementos del determinismo dramático" y nos deslumbran con los indicios de lo extraño. Nabokov resumió la razón fundamental de su concentración en la textura de la prosa de su sujeto, al escribir en ruso unos ocho años después del libro de Gogol:

No importa cuantas veces en su vida un lector nómada pueda encontrarse de casualidad con un estante que guarda un volumen roto de Gogol, pleno de vida (entre otra multitud de libros, intactos pero bien muertos), Gogol siempre lo sorprenderá con su novedad mágica y vivaz y sus niveles de significado cada vez más profundos. Como si un hombre despertara en la noche iluminada por la luna en una miserable habitación de hotel rayada por las sombras y, antes de perderse de nuevo en la insensibilidad, escuchara al otro lado del débil muro que parece derretirse en la luz plomiza, el rumor apagado de lo que al principio parece una orquesta juguetona y tranquila: discursos sinsentido y al mismo tiempo infinitamente importantes; una mezcla de voces extrañas e inciertas que hablan de la existencia humana, ora con el crujido histérico de las alas que se despliegan, ora con un ansioso murmullo nocturno. Creo que el encanto inmediato y el significado intemporal de los relatos de Petersburgo consiste en este contacto con algún universo adyacente.

Aquí hay un ejemplo de cómo, luego de leer a Gogol "la propia mirada puede gogolizarse"; una prueba de cómo el artista genuino, tal como afirma más de una vez Nabokov en *Nikolai Gogol*, crea a su lector.

Un Nabokov "gogolizado" fue el que emprendió este libro de crítica, invitando a sus lectores a "abandonar los valores convencionales en la literatura y a seguir al autor a lo largo del camino de sueños de su imaginación sobrehumana". El autor es Gogol, pero la hipótesis es de Nabokov y es una señal de cómo aquí el homenaje da lugar a afirmaciones que los igualan, trayendo con ellas indicios de rivalidad, un Nabokov gogolizado que procede a nabokovizar a Gogol. Afirmar que el estilo de Gogol "da la sensación de algo lúdico y a la vez capital, oculto siempre a la vuelta de la esquina" es más confesional que crítico, y más esquivamente poético que otra cosa.

Al reseñar este libro cuando se publicó por primera vez, Edmund Wilson lo reconoció como "la clase de libro que sólo puede escribir un artista acerca de otro" y prosigue para advertir que Nabokov había "ejercido cierta violencia contra Gogol al intentar aplicarle sus métodos usuales [novelísticos] de descripción", que había omitido "años con-

siderables de su vida y su obra" y había mostrado cierto capricho en las zonas que había elegido considerar.

Aquí la introspección es fundamental. El lector implicado (y creado) de *Nikolai Gogol* es gogolizado y nabokovizado al mismo tiempo; y más completa y seguramente lo último que lo primero. En la página 2, el narrador se interpone entre el lector y su narración de las agnias de Gogol en su lecho de muerte, para comentar que la escena que ha descrito no es sólo desagradable sino que tiene "un atractivo humano que deplora", y la última frase del texto ("Críticos rusos desesperados que intentan con esfuerzo encontrar una influencia y encasillar mis propias novelas...") cierra un capítulo que gradualmente ha desplazado la atención de Gogol al retratista, para dejar finalmente al último solo en la página. El procedimiento es grotesco a todo lo largo, en el sentido de que es una deformación extraña e inexplicable. El interés en Gogol (diferente al de sus escritos) ha sido el ejercicio de creación de un personaje casi ficticio que el lector deslumbrado supone que también debe incluir al "Nabokov" de este libro

en algún punto. (En general, "Nabokov" sólo podía aparecer como un artefacto *ad hoc*, una cabeza parlante creada por él mismo, como pone al descubierto su insistencia en escribir y revisar sus respuestas a los entrevistadores.)

¿Qué tan importantes son estos indicios de que una obra crítica ha caído en la tentación de convertirse en otra cosa? No mucho. Es un milagro que el libro logre iluminar tanto el problema de Gogol, dada la renuencia evidente del autor a formular (no se diga a explorar) el problema. Más allá de la inspiración, la elegancia sostenida, si bien singular, de su escritura es tal, que asegura su valor perdurable incluso si se descubriera que su objeto, como el apócrifo de Nabokov Pierre Delalande, nunca existió (el autor acepta que quizá haya llevado al lector a albergar esa posibilidad). Pero inclusive en ese caso hipotético, dos personajes memorables, "Gogol" y "Nabokov", habrán sido creados y dotados de una vida incandescente en lo que todavía resulta, medio siglo después, un compendio brillante de estética antirrealista. □

Traducción de Aurelio Majar

Los cuadernos de la cordura La indefensión de las palabras

Guillermo Sucre

En Venezuela, a un intelectual se le incorpora como individuo de número a la Academia de la Lengua, institución oficial por excelencia. Simultáneamente, su obra literaria se ve eternizada por las ediciones de la inaccesible y ya populosa *Biblioteca Ayacucho*, íntegra y generosamente sufragada por el gobierno. También es objeto del encendido elogio de la efibocracia cultural hoy reinante en el país, y cierta prensa despliega su efígie y sus fogosas o fulminantes entrevistas.

Es posible que ningún otro intelectual

nativo haya recibido a un tiempo tantas gratificaciones y tantos halagos. Pero ni siquiera esta especie de gloria en vida parece bastarle a nuestro personaje. Ha terminado por autocalificarse de *disidente*, y como si fuera el clímax de un enfrentamiento valerosísimo con el abominable Poder todavía no cesa —como rayo de la guerra— de proclamarlo. "Yo soy un disidente", "pero yo no soy sino un disidente", repite casi hasta el delirio.

De modo que una palabra como *disidente* que, en las décadas terribles del

totalitarismo comunista, era una contra-seña de honor y como la clave de un heroísmo intelectual, que los hombres de Occidente pronunciaban con reverencia e íntimo fervor, ahora se convierte en Venezuela en una trivialidad y un as-pavento más.

¿Cuántas no son ya las palabras que, en mi país, han sido pervertidas por este alegre desenfado? Entre otras muchas, vivimos en la indefensión de las palabras. Parecería algo sin importancia. Sin embargo, de esta indefensión se alimenta, en gran parte, el malestar general que hoy vivimos.

No me interesa dilucidar si en Venezuela se escribe o se habla bien o mal (no soy un gramático, ni tampoco perteneczo a la Academia de la Lengua, para juzgarlo). Lo que parece evidente es que se escribe y se habla con desver-güenza. Hemos perdido el sentido viril de las palabras. Y no es difícil que así lleguemos a ser un pueblo sin carácter, manipulable y voluble, hasta farisaico. Lo que, en verdad, no somos y, más bien, rechazamos profundamente.

Desde que en febrero de 1992 se produjo el primero de los dos golpes de Estado que ha sufrido el país, nuestros más conspicuos intelectuales han hecho lo posible y lo imposible por abrirle camino a la conspiración militar, adoptando sus mismos argumentos, sustentando sus mismos objetivos y, por tanto, justificándola, o atenuando su horror o su alevosía para quizá propiciar otra. Si hasta ahora no han llegado a legitimarla públicamente del todo, es por la sencilla y muy pragmática razón de que no ha triunfado. Pero para hacerla triunfar se han valido impunemente de cuanto una democracia les ofrece, y aun con privilegios. Han recurrido a todos los medios salvo el asumir una responsabilidad o un mínimo de arrojo ¿o riesgo? La megalomanía los preservó, eso sí, de incurrir en tales excesos. Y, tal como los militares que se alzaron sólo fueron valientes después de rendirse casi sin combatir y de haber sacrificado a sus subalternos o a civiles indefensos, ellos apenas han resultado ser unos maestros de la intriga y del chantaje.

Huérfanos ahora de militares que les sirvan a sus intereses (y, cuidado, éstas son gentes de grandes intereses, constantes y sonantes), se autoproclaman *disidentes*. En última instancia, no hay mejor salida que el lamentable patetismo:

hacer ver que son unos perseguidos por el Poder o que luchan, solitaria y denodadamente, contra su hidra despiadada.

Estos son, pues, los disidentes venezolanos: unos conspiradores privilegiados y vergonzantes. O para decirlo con mayor justeza y justicia: forman parte de lo que Julien Benda, en un libro me-

morable, llamó "la traición de los intelectuales". Aun lo que escriben parece estar marcado por ese sello indeleble que Ana Ajmatova descubrió en cierta clase intelectual rusa: *son inmorales hasta por el estilo*. □

Abril, 1993

Mario Pani

Teodoro González de León

Conocí a Mario Pani hace 50 años, en 1943. Yo cursaba el primer año en la escuela de arquitectura, en el viejo edificio de San Carlos de la calle de Academia, detrás de Palacio Nacional. Él tendría un poco más de 30 años y era el más famoso arquitecto de México —contradiendo el dicho de Le Corbusier según el cual "la arquitectura no es un oficio de jóvenes". Por curiosidad asistíamos —a distancia prudente y, por supuesto, sin participar— a las calificaciones de los trabajos, que los seis maestros de composición hacían a la vista de todos en el patio de la escuela. Guardo un recuerdo imborrable de esas sesiones, que invariablemente derivaban en polémicas. El que las seguía recibía cada vez una lección profunda, no académica, de teoría arquitectónica. Naturalmente el más polémico, el más brillante, el más inquieto y vital, el más apasionado en suma, era Mario Pani. Creo que esas características las conservó toda su vida. Irradiaba confianza y optimismo; amor a la vida y creo —no lo traté íntimamente— que vivió con intensidad.

Al terminar el segundo año de la carrera debíamos elegir a nuestro maestro de composición. No fue nada fácil; otro maestro, el más joven de todos —Augusto Álvarez, representaba con su obra una posición más de vanguardia. No obstante, junto con un grupo de alumnos que compartíamos metas comunes, escogí a

Mario Pani. Su actitud vital que nos provocaba y nos alentaba. Y no me equivoqué. Desde el primer concurso, desde las primeras correcciones, recibí ese espaldarazo, ese aliento que puede marcar toda una vida, con la comprensión generosa de los primeros balbuceos de un aprendiz. El maestro verdadero —Pani lo era— es el que desentraña, en un confuso croquis, la idea que vale; el que participa con el alumno en la simulación de proyectar edificios, que es la verdadera educación en arquitectura. Después del segundo concurso me invité a trabajar en su taller profesional, donde estuve cerca de tres años.

Pero yo ya había recorrido otros talleres en aquella época. En el primer año hice dibujos de piedra cortada para un monumento mortuario en el taller de Carlos Obregón Santacilia; en el segundo, trabajé en el de Carlos Lazo, como único dibujante, en el ambicioso y frustrado edificio Bush, contiguo al Hotel Reforma que había empezado Obregón y terminó Pani. Curiosamente esos dos arquitectos —Obregón y Lazo— tuvieron enfrentamientos polémicos muy serios con Mario Pani.

A fines de los cuarenta la ciudad de México no era muy grande y tenía un sistema de transporte eficiente. Era posible trabajar y estudiar simultáneamente. Esta facilidad urbanística permitía la verdadera enseñanza: la que se imparte

de maestro a aprendiz en la realidad. Las dificultades del transporte de nuestras grandes ciudades ha dado al traste con esa posibilidad. Los alumnos no pueden simultáneamente recibir ese adiestramiento de escuela y realidad. Ahora el alumno tiene que posponer esa experiencia al término de sus estudios. Para algunos será ya tarde; para otros, imposible. Mi caso fue afortunado; se cumplió el viejo ideal de la Academia Francesa, que exigía que los alumnos trabajaran en el taller profesional del maestro; fui alumno del taller de composición de Mario Pani y trabajé simultáneamente en su taller profesional.

Los invito a reflexionar y sopesar lo que significó para un alumno haber participado —a veces sólo como espectador— en los tres últimos años de su carrera en la elaboración del edificio de la Normal de Maestros, en el Conservatorio Nacional, en el concurso del Monumento a la Madre, el Hotel Plaza, en la propuesta urbana para la Glorieta Insurgentes Reforma, el anteproyecto de Aceros Monterrey, en el edificio de Aseguradora Mexicana, el de La Fragua y en el apasionante y todavía ejemplar multifamiliar de la Colonia Del Valle.

Hay que recordar que Pani, con su vitalidad, siempre introducía una innovación, una idea provocadora, en sus trabajos; llevaba una larga lista de innovaciones:

- el primer *rooftop garden* en el Hotel Reforma. (Aunque Pani así lo afirmaba, en realidad había dos ejemplos anteriores de Francisco Serrano en Sonora y Amsterdam de 1931 y el de la Av. Martí de 1932)
- el primer edificio de departamentos en altura. Hizo tres torres con apartamentos dúplex que surgían imponentes en el chato paisaje urbano de la ciudad de México.
- el primer multifamiliar, es decir, el primer conjunto con edificios de doce pisos en los que mil familias compartían parques, suelo libre, áreas deportivas y comercios. El ideal utópico del Movimiento Moderno.
- el primer condominio.
- la primera revista seria y estable de arquitectura.

La obra de Pani marcó profundamente la configuración de la ciudad de México. Si concebimos a la ciudad como una

gran manufactura, como lo propone Aldo Rossi; como una gran obra de arquitectura colectiva que se realiza en el tiempo, se puede decir que los edificios de Pani modelaron la arquitectura urbana del Paseo de la Reforma entre los años cuarenta y los años sesenta. Veamos como: Empezando desde el poniente, muy cerca de la glorieta donde estuvo la Diana Cazadora, se encontraba su casa habitación (nunca publicada, que yo sepa) Más adelante, antes del Ángel, los dos primeros condominios, en la glorieta del Ángel, una de las primeras torres de departamentos dúplex (tal vez la mejor, la más esbelta); en la confluencia con Insurgentes, el Hotel Plaza, con su parteluz cóncavo; seguía el Hotel Reforma, su primera obra; en la glorieta de Colón, el edificio de Recursos Hidráulicos, con los murales de Carlos Mérida; a una cuadra, el de La Fragua, que repetía la forma y hacía eco con el anterior y, más adelante, sobre el inicio de la Av. Juárez, un elegante edificio de oficinas de fachada de travertino ligeramente curva y parteluces precolados. La serie terminaba en el enorme conjunto de Nozalco Tlatelolco, que es uno de los más grandes de ese género realizados en el mundo. Todos esos edificios, con excepción de su casa, fueron mucho tiempo los puntos más altos del Paseo; creaban y definían la silueta urbana. Quede esta breve reseña como testimonio, por

que los azares, y entre ellos los desastres, han cambiado fuertemente la manufactura urbana de Reforma. La marca de Pani casi ha desaparecido.

En el último proyecto en que participé en el taller de Pani fue el del plano de conjunto que presentó al concurso interno de la Ciudad Universitaria. Después de ese trabajo, yo escogí otro camino: me di cuenta que los mexicanos no salen al extranjero, ignoran que nuestra visión se encierra en sí misma. Busque afuera, siguiendo su ejemplo, y conseguí una estancia de dieciocho meses con Le Corbusier en Francia.

Volví a encontrar a Pani muchos años después, en esta Academia y en la de Arquitectura. Creo que todos estaremos de acuerdo en que fue el más vital, el que más propuestas hizo a esta asamblea. Promovió la Academia de Arquitectura, presidió y alentó durante quince años. La última vez que lo vi fue en la sesión 161a. de esa Academia en diciembre pasado, en la que presenté el edificio del Fondo de Cultura Económica. Le estoy profundamente agradecido por su asistencia —fue la última sesión a la que asistí— y por supuesto la presidió— y también por su generoso comentario, breve, entonces doblemente valioso. □

Páginas leídas en el Homenaje a Pani de la Academia de Artes, el 21 de abril de 1993.

Última imagen de Carlos Barral*

Danubio Torres Fierro

Encontré a Carlos Barral —sin saber que era la última vez que le veía con vida— en Madrid, a finales del verano de 1988, en una lenta mañana de luz radiante y aire fresco que desdoblaba a la ciudad en una impecable teoría transparente.

* Fragmento de unas memorias en preparación.

En las inmediaciones de los Austrias, cadavéricas y prestigiosas, las piedras y la yesería de los edificios y las casas, como sometidas a un aumento desmesurado de sus patinas por una lente telescópica, denunciaban sus porosidades y sus resquebrajaduras y sus olores depredados se volvían finitos y patentes. Ese

escenario achacoso parecía adelantarse, con el vestigio de sus esplendores intempestivamente rescatados, a los trabajos de remozamiento próximo que anunciaban aquí y allá unos obreros empleados en aunar estructuras tubulares que se adherían a los muros y sábanas de lona gris que se desplegaban zozobrantes desde las azoteas. España, en trance de purificar legañas desde los setenta, se lavaba la cara. Entre el país que yo dejé a comienzos de 1980, el que entreví en 1987 y éste de ahora las diferencias, escalonadas y sucesivas, eran claras y si se quería leerlas en las calles se manifestaban en el aburguesamiento consumista, en la adolescencia mejor alimentada y vestida, en el olor a nuevo que sustituía a los vahos identificatorios de ciertas esquinas y barriadas. Ritos apresurados y sin nostalgia de unas mutaciones encaminadas a desterrar —al menos en la fachada, sobre todo en la fachada— los complejos de inferioridad y a aventar los resabios de un interludio demasiado prolongado y menesteroso...

Y Carlos, tan militante de sí mismo a lo largo del tiempo, no se mostraba inmune a esos cambios: el editor vestía los atuendos de senador socialista del Reino. La noche anterior, al despedimos en las puertas de su incanjeable hotel de Suecia, junto al casino de Bellas Artes, me había invitado a que lo visitara en el Palacio de la Plaza de la Armada Española, donde me haría conocer su despacho y los salones de una biblioteca que, aseguraba, era un lugar propicio para el recogimiento y la lectura. A una y otra actividad se aplicaba él en las multiplicadas ocasiones en que, en un Madrid siempre desafecto, debía llenar las horas desiertas. Estaba ya "tripódico", como le encantaba oírse decir, y ese bastón de caoba, sobado y con empuñadura de plata, era el solo aditamento llamativo que le restaba de su personaje estudiantemente excéntrico. Ahora y aquí no había gorra marinera ni capa ondulante ni cadenas ensartadas; había una chaqueta a cuadros y una corbata al tono que no acababan de compadecerse con las barbas despeinadas y la larga y lacia cabellera cenicienta. Tenía la cara traceada en pliegues curtidors aún por el reciente veraneo en las playas de Calafell y al sonreír —una sonrisa anchísima y muy abierta— asomaba una ristra de dientes corrompidos por el tabaco y el alcohol. Por cierto, esa noche, en el bar situado

en los aledaños de la recepción, inventó permanentes estratagemas para fumar y beber, que su hija Dánae sometía a censuras tiernas y frustradas mientras le contaba las últimas correrías del nieto Malcolm (crecido a adolescente apasionado por las motos que parecía cruzar por la conversación con ímpetus de frenesi juvenil), y resumió su descalabro físico con una frase breve y dialéctica: "Poseo, sabes, una frágil salud de hierro".

La sentencia, como de costumbre en él, se apoyaba en la coquetería intelectual y el sarcasmo exorcizantes, y en aquel lugar y a aquella hora era la prolongación *in voce* —afilada por la parsimonia de los desplazamientos y la retórica cansina de los gestos— de una vida a crédito a la que instrumentó su vínculo incestuoso con el espectáculo del propio deterioro, ése que comparece en fechas tempranas en sus escritos memorialísticos y que lo llevó a aplazar fatalmente la erradicación de unas "pésimas costumbres" demasiado incorporadas a su persona. Pero por la mañana, en la sede del senado, en unas salas doradas por el relampagueo del sol que se filtraba por los vitrales y las claraboyas, con pasos dormidos por las alfombras y ujieres azules en los corredores, la ironía de la víspera, destinada a enjuagar el *touch of disaster*, se trató en repentina mueca de fastidio. La prensa recogía unas declaraciones de Felipe González en las que anunciaba, acaso deprimido por la usura del poder, no estar convencido de postular su reelección a la presidencia del gobierno en las próximas contiendas. "No puedes asumir unas responsabilidades así y luego descomprometerte por cansancio", rezongaba un Barral impune de su investidura. Estaba de verdad feliz con su papel senatorial, que lo revestía de un augusto fulgor patricio y le acercaba unas queridas improntas de cuño grecorromano. Para alguien tan empeñado en crear figuras capaces de posteridad, como era su caso, la investidura coronaba cumplidamente un itinerario que hasta admitía —cortado por el asedio melancólico de la decadencia— un adecuadísimo *phisque du roi*. Era senador y además eurodiputado, y estaba ilusionado con su trabajo en favor de una legislación europea del libro que le remontaba a sus batallas editoriales de décadas atrás, a aquella época de sus proyectos fundadores, la del Prix Formentor, el Prix International de

Littérature y el premio Biblioteca Breve. En *Le Monde*, días pasados, le habían dedicado un artículo elogioso de su persona y su tarea y al que el emblema de Barral Editores (un par de delfines entrelazados y de líneas elegantes) servía de ilustración.

Rematamos esa mañana madrileña con un almuerzo en el restaurante penumbroso de los bajos del Café de Oriente; fue, bochornosamente, una comida de prosa burocrática: yo viajaba enviado por la cancillería uruguaya para fomentar el intercambio cultural —esas son las exactas malas palabras— entre los países y Carlos había participado en los preparativos y el desarrollo de mis contactos. Recuerdo que me escuchaba con escrupulosidad, recto a los ojos, y que de vez en cuando aparecía, en la mirada, un chispazo de malicia. Dudo que uno y otro creyéramos en lo que nos tocaba representar, en esos funcionarios peripuestos que nos poseían y nos usurpaban. Sin embargo, y aunque vaya en beneficio de la bendita distancia crítica, no conviene cargar las tintas, para ambos esa representación tenía su dosis de desquite y de congruencia: reivindicábamos —y él, por cierto, con unas cotas mucho más altas que las mías— la oposición a regímenes oprobiosos y acompañámbolos, a nuestro modo, unos procesos democratizadores que nos enorgullecían. Son cuestiones, éstas, que contribuyen a iluminar actitudes.

Esa es la penúltima imagen que conservo de Carlos. La última me llegó meses más tarde a Buenos Aires, a través de las escenas filmadas por la televisión en su entierro. Sobre el féretro, envuelto en una bandera española, destacaba —postrera dádiva a un personaje eterno ganador de indulgencias— su gorra marinera. Supe después que sus cenizas fueron esparcidas por su familia y por los pescadores lugareños en las costas de Calafell, su adorado emplazamiento mediterráneo, y me confortó que así haya sido: esas aguas y esas tierras, con sus influencias tranquilizadoras y curativas, fueron para él —incluso cuando comenzaron a degradarse injuriosamente— el solo remedio y el único refugio contra todo lo que existe de falso y repugnante. En aquel sitio, y de esa forma, su destino de "fenicio" (esta era la definición de sí mismo que más le favorecía) quedaba anclado. □

La escena política

Tesis sobre la nueva reforma electoral

Jaime Sánchez Susarrey

El reto de la nueva reforma electoral es, sin duda alguna, fortalecer las instituciones que nacieron con el Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales (COFPE). En ese sentido, es necesario no sólo continuar sino profundizar el espíritu de la reforma de 1989.

Antes de entrar en materia conviene hacer breves consideraciones generales.

El contexto político y social de 1993 es radicalmente distinto al de 1989. El objetivo primordial después de la crisis de legitimidad de las elecciones presidenciales era sentar las bases de un pacto mínimo entre las principales fuerzas políticas: un acuerdo que permitiera sortear la crisis política y avanzar en una transición gradual. Ese objetivo se ha conseguido. La coexistencia de una mayoría nacional con estados gobernados por la oposición está consolidando un modelo de alternancia y cohabitación en el poder. Por eso, la posibilidad de una ruptura entre el gobierno de la República y la oposición panista es cada vez más improbable.

Entre 1988 y 1993, México ha experimentado una profunda reforma económica, pero también constitucional. La modificación de los artículos 3º., 27 y 130 generó nuevos consensos y nuevas divergencias. La vieja oposición entre "revolucionarios" y "reaccionarios" ha sido sustituida por otra: la de quienes impulsan y simpatizan con el programa de la reforma del Estado *versus* quienes identifican ese proyecto con una versión críola del neoliberalismo.

En México, durante años, la alternancia en el poder fue vista como un riesgo para la estabilidad política. Los artículos 3º., 27 y 130 se consideraban intocables. Hoy, el peligro de una ruptura proviene más bien de una reversión de la reforma emprendida. Sin embargo, la posi-

bilidad da una vuelta hacia atrás es muy remota. No sólo porque las posiciones de la izquierda se han modificado, sino porque un viraje constitucional demanda una mayoría compuesta. El estatismo y el proteccionismo que sostenían algunas fuerzas han sido matizados e incluso sustituidos por una visión más pragmática de la apertura comercial y del tratado de libre comercio. Las divergencias son menores que hace apenas cinco años. Como quiera que sea, la correlación de fuerzas entre los partidarios del cambio y los detractores del mismo, permite afirmar que la reforma del Estado llegó para quedarse. Incluso en el supuesto de una elección favorable a la oposición de izquierda, la posibilidad de que se efectúe un viraje radical es prácticamente inexistente. Para ello sería necesario que el PRI y el PAN fueran barridos y que su participación se redujera al 34% del electorado. Y eso, aún en el peor de los escenarios, se antoja imposible. El eventual ascenso de un gobierno que se propusiera dar marcha atrás en la reforma del Estado, enfrentaría una serie de obstáculos y candados que no podría remover sin poner en riesgo la estabilidad política y social.

Sin embargo, y como contrapunto de lo anterior, el gran problema de la transición gradual han sido los conflictos pos-electorales. Las causas son múltiples y sólo enumeraré las tres principales: primero, han surgido nuevos elementos de fricción en lo que se refiere al financiamiento de los partidos y a los topes que deben de fijarse a los gastos en las campañas —lo mismo puede decirse de la necesaria apertura de los medios de comunicación: el fondo de ese debate es el de la competencia desigual entre los partidos políticos. Segundo, delinear los principios y reglamentos de una

institución más autónoma y profesional no es lo mismo que construirla: el servicio profesional de carrera y el espíritu de cuerpo que le corresponde no pueden gestarse de la noche a la mañana. Tercero, desde el punto de vista político, el gran defecto del COFPE no estuvo en su diseño, sino en el hecho de que una de las principales fuerzas (el PRD) se quedó al margen de la negociación.

Para que la reforma tenga un verdadero sentido, es indispensable que amplíe y fortalezca el consenso sobre la nueva legislación. En otras palabras, que vuelva inclusivo el pacto que ya ha venido funcionando entre las principales fuerzas políticas. Sería absurdo suponer que una legislación aprobada por consenso es capaz de suprimir el conflicto pos-electorado. Hay varias experiencias locales (Michoacán, Guerrero) que ejemplifican lo contrario. Sin embargo, no se puede subestimar el efecto que tiene sobre la opinión pública y los partidos el hecho de que una legislación haya sido aprobada por consenso y le otorgue garantías tangibles a la oposición.

Resumido lo expuesto y resumo mi propuesta en las siguientes tesis: 1º. — El balance de la reforma de 1989 es positivo porque le dio mayor autonomía (y profesionalismo) a las instituciones electorales. 2º. — La persistencia de los conflictos electorales no es sólo el efecto de la insuficiencia en la legislación, o de la iniquidad en la competencia, sino también del hecho de que una de las principales fuerzas políticas (el PRD) se ha mantenido al margen de la negociación. 3º. — La reforma de 1989 fue el resultado de una transacción política: la cláusula de gobernabilidad, que defendía el PRI, a cambio de la imparcialidad y la autonomía de las instituciones electorales, que sostenía el PAN. 4º. — Para avanzar en la nueva legislación es indispensable contar con el consenso de todos los partidos políticos. La clave para efectuar una negociación está en profundizar el esquema de 1989: gobernabilidad *versus* imparcialidad de la autoridad electoral. 5º. — Esa transacción depende de una doble condición, por el lado de la oposición es necesario privilegiar la cuestión de la imparcialidad sobre las formas de representación. Eso significaría dejar fuera de la agenda (o en segundo plano) cuestiones como la apertura del senado y aceptar la cláusula de gobernabilidad a cambio, primero, de profundizar

la autonomía del IFE y, segundo, de substituir los colegios electorales por tribunales de plena competencia. 6º. - Por el lado del gobierno de la República, significaría adoptar una posición más flexible ante la organización de las elecciones y ante la composición del Consejo Electoral. (La ley electoral de San Luis Potosí podría servir como un punto de referencia para iniciar las discusiones). 7º. - En un modelo más flexible, la presidencia del IFE ya no recaería obligatoriamente en el secretario de Gobernación. 8º. - Para fortalecer la autonomía y el espíritu de cuerpo, el director general del IFE debería ser nombrado de acuerdo con los criterios que se aplican a los consejeros magistrados. 9º. - El complemento natural de la cláusula de gobernabilidad está en instaurar la segunda vuelta para la elección presidencial. Esa sería la mejor forma de garantizar que el presidente fuese electo por una mayoría absoluta. (Obviamente, ese principio sólo se aplicaría en caso de que ninguno de los contendientes conquistara la mayoría absoluta en la primera vuelta).

La imparcialidad de las autoridades electorales es el efecto de legislaciones que así lo garanticen, pero también del

reconocimiento de los partidos de oposición. Por eso sería un paso adelante que el conjunto de partidos votaran por consenso la nueva legislación. Sólo en la medida en que las autoridades electorales no sean consideradas, ni calificadas, por una parte de la oposición como un simple apéndice del gobierno federal, se comenzará a romper el círculo vicioso del conflicto poselectoral. Para eso es indispensable que surja una figura que ninguno de los actores involucrados considere como una simple extensión del gobierno de la República o de los partidos políticos.

En suma, la nueva reforma debe legislar sobre las cuestiones de financiamientos de los partidos y los topes a las campañas electorales. En ese asunto los puntos de convergencia seguramente son mayores que las divergencias. Los eventuales acuerdos dependen, al fin, de cuestiones cuantificables. Sin embargo, la clave para el fortalecimiento de las instituciones electorales está en volver inclusivo el pacto político mediante una reforma que logre el consenso. Esa no es una responsabilidad unilateral sino colectiva. □

reyes de España no se coronan). Lo cual viene a subrayar que la monarquía, más que una cuestión de joyas capitales (para lucir en la cabeza, quiero decir) es un tema de continuidad paterno-filial. Una cosa de varones, en la cual las mujeres intermedían de modo episódico (son las madres del hijo del rey) o subsidiaria (si no hay varón disponible, entonces se echa mano de una femina).

No obstante el reconocimiento filial del actual rey (soy rey porque soy hijo de don Juan, aunque él no haya sido rey sino en el momento de instalarlo en el regío pudridero), la legitimación que sostiene a don Juan Carlos no es la de su abuelo Alfonso XIII. Se trata de dos leyes constitucionales distintas. En el medio, la legalidad cambió dos veces: en 1931, una Constitución instauró la segunda República en la historia de España y, a partir de 1939, las Leyes Orgánicas del franquismo fueron construyendo un sistema legal que, en buena medida, a pesar de su duración, se definía, implícitamente, como provisorio. En efecto, Franco era Jefe del Estado a partir de un acto directo de la providencia histórica: Caudillo por la Gracia de Dios. Pero este acto gracioso de la divina instancia no era transmisible, iba a morir con él. Su sucesor tenía que buscarse otra legitimación y ésta surgió de la Constitución monárquica y parlamentaria de 1978.

Franco nombró sucesor a Juan Carlos de Borbón, que era, de su parte, heredero de la línea histórica de la monarquía. Ahora bien ¿de quién era hijo don Juan Carlos? ¿De don Juan, porque lo legitimaba como heredero borbónico, o de Franco, porque le señalaba, desde el poder efectivo, un lugar en la constelación del poder? El joven príncipe tenía dos padres, pero no podía tener dos padres. Al llegar a la madurez, o sea al ejercicio de la corona sustentado en una legitimidad ecuménica, aceptable por todos, decidió ser lo que cualquier hombre maduro: hijo de sí mismo, capaz de paternidad.

Para lograrlo, don Juan Carlos debía dejar de ser hijo de uno y del otro. A tal efecto, convocó a las Cortes Constituyentes, reunión de hermanos, que lo designaron una suerte de hermano mayor. La tribu española, como es sabido, no se había llevado excesivamente bien en las últimas décadas. Había que recomponer los pacíficos lazos de familia, sin la compulsión de una amenaza dictatorial,

Carta de Madrid Hojas de álbum

Blas Matamoro

DE PADRES A HIJOS

Cuando murió don Juan de Borbón, padre del actual rey de España (ocurrió el pasado abril), el monarca ordenó que fuera enterrado en el panteón destinado a quienes reinaron en el país, en el monasterio de El Escorial. El trámite no es directo. El cadáver se deja en cal un largo tiempo, hasta que sólo quedan disponibles sus huesos. Sólo entonces se lo inhumaba en su ataúd. Mientras tanto, en el llamado *pudridero regío*, los tejidos

blandos se descomponen, las formas se alteran y los contornos se borran, hasta llegar a la blanca y neta dignidad del hueso.

Don Juan fue hijo del último rey de la Restauración, Alfonso XIII, y padre del primer rey de la democracia posfranquista, Juan Carlos I. Pero no fue rey, aunque sus partidarios, para molestar a Franco, hubiesen ideado un emblema con las iniciales de Juan III. Sin corona, don Juan liga dos testas coronadas (dicho sea en sentido figurado, pues los

como cuando Franco proclamó su paz de sepulcros blanqueados, en 1966. Y así la fraternidad ungió a su hermano mayor.

Cuando un hombre madura y alcanza su propia paternidad, está en condiciones de inventarse una línea ancestral. De algún modo, en la madurez engendramos a nuestros padres. Por eso, al morir don Juan, que nunca fue rey, su hijo lo trató como si hubiera reinado, y lo mandó descansar entre sus muertos, los reyes y reinas de España.

Don Juan era de afición marinera. Buena parte de su vida la pasó navegando. Y buena otra parte, en el destierro. Siempre le faltó la tierra bajo los pies (eso ha de ser el des-tierro) y buscó un lugar flotante, porque le tocó no estar casi nunca en su lugar. O, tal vez, sí, solamente a la hora de la muerte. Quizá nos ocurra a todos. Vivir en buscar y encontrar un lugar donde caerse muerto. Y, mientras tanto, navegación y destierro.

Mientras tanto, don Juan guardó, a buen recaudo, la idea de una monarquía democrática, compatible con los regímenes de la Europa occidental de posguerra, una monarquía moderna que ayudase a salir del anacronismo franquista. Convenció de su conveniencia hasta a los republicanos del socialismo y el comunismo. Es claro: les proponía una monarquía "republicana", basada en la idea de servicio público, una monarquía funcional en que el rey, en lugar de una corona, tuviera en la cabeza una Constitución. Una monarquía que nada tuviera de la vieja monarquía tradicionalista de la Restauración. Por eso, los tradicionalistas españoles (la ETA, los falangistas) no la aceptan. Porque no es una monarquía en que los hijos cargan con los huesos de sus padres, sino donde los padres son hijos de sus descendientes.

EL HOMBRE Y LOS HOMBRES

Antonio López García —que ya ha sido mencionado en estas cartas— es uno de los pintores españoles más conocidos de la actualidad. Sin embargo, su aparición en los medios informativos se debe, en la mayoría de los casos, al hecho paradójico de *no haber hecho algo*. Me recuerda a otro paisano y colega suyo, Diego Velázquez, ese "gigante perezoso" que fue, para Ortega, el pintor sevillano. Una obra lenta, relativamente escasa, morosa, con un devoto apego a lo visible que, por su puesta en abismo,

logra efectos oníricos. Al lado de Ticiano o Rubens, Velázquez es parco en obras. Lo mismo ocurre con Antonio López si lo comparamos, contablemente, con Picasso o Paul Klee. Podemos preguntarnos, al revés, qué importa el número de cuadros que realice un pintor. Yo contestaría que nada. Apenas un rasgo temperamental: hay quien pinta como conteniéndose, hay quien pinta como explotando.

En el caso de López, la parvedad es significativa. Buena parte de sus efectos de extrañamiento provienen de cierto escamoteo de datos visuales. Por ejemplo: un panorama de la Gran Vía, con un lujo minado de detalles, pero sin gente ni coches: Madrid en clave de abandono y desolación. O una calle de Lavapiés, recogida y castiza, con una chica que camina sobre el aire. O un apardor espantosamente honesto, lleno de loza impecable, anodino y diario, pero en cuyo techo hay una apacible cabeza, tal vez producto de una decapitación.

A partir de este "trabajo interrumpido", López inquieta negativamente a los informadores. Desde 1966, el artista trabaja en un par de esculturas, una mujer y un varón, desnudos. Las ha expuesto en Londres, en 1973, las ha vendido, las ha recuperado, se las han comisionado para una nueva avenida madrileña, llamada, emblemáticamente, de la Ilustración. En efecto, ¿qué más ilustrado que un par de gigantescas formas paradigmáticas: la Mujer y el Hombre? Racionalizar la especie en un par de ejemplares definitivos podría ser una de las más "fuerzas" utópicas de la Razón. La noticia, intermitente, como la obra, suele decir lo mismo: Antonio López no ha terminado sus estatuas.

Entre tanto, el artista sigue tomando apuntes, modifica las proporciones (hombre y mujer "crecen": ya tienen dos metros), copia detalles de cuerpos amigos (la nariz de fulana, las orejas de mengano, la verga de perengano, etc.), corta trozos, los rehace y los repone, da colores, los modifica: nada concluyente. Tampoco es que la obra se oculte: se exhiben fotos y apuntes, pero nadie se encuentra con el *finis operae* que pone en armonía al artista y la forma, que es como decir al artista y la muerte. Hace poco, insistiendo en el asunto, López ha filmado una película con el director Víctor Erice, *El sol del membrillo*, que narra, en sucintas dos horas y media,

cómo Antonio López no puede pintar un membrillo.

Antonio López resulta, por su vocabulario visual, uno de esos pintores a los que llamamos hiperrealistas. Por la irrupción de lo no visible se conecta con el surrealismo. En ambos casos, la preocupación inicial es la relación perceptor-realidad, o sea la relación entre el sujeto que ve y eso—que—está—ahí, continuo e ineluctable, a lo que llamamos, por las dudas y esperando algo mejor, *realidad*.

¿Por qué es imposible pintar un membrillo, o esculpir a la mujer y al hombre? Las respuestas son elementales y derogan todo el arte figurativo mimético: porque el hombre y la mujer no son objetos visibles, sino ideas, y porque el membrillo singular (un membrillo cualquiera) sólo puede estar donde está, en ese preciso membrillo. No puede estar en un cuadro ni en una escultura, por obedientes que parezcan a las leyes de la visión "normal".

No: lo que hace el pintor, o el escultor, tanto da, no es fingir un objeto "acá" (en la tela o la madera, mármol, etc.) ni reproducir un objeto que está "allá" (en la supuesta y ensimismada realidad). Lo que hace el artista está en el entre del acá y del allá. Ahí donde Antonio López parece que no acaba nunca de hacer nada.

LECTIO BREVIS

Apunto unas sabrosas reflexiones de Italo Calvino, tomadas de una reciente publicación de Tusquets, de Barcelona (*Por qué leer a los clásicos*). De jóvenes, todo nos ocurre por primera vez, hasta el encuentro con los clásicos. Por eso, es normal que no los reconozcamos como tales. En la madurez, la identificación es "fácil": clásico es el escritor al que estamos siempre relejendo, como si no hubiera habido jamás una primera lectura. Pero, además, esta relectura nos acusa y, a veces, nos sorprende como un descubrimiento. Volvemos al lugar donde parece que nunca hemos estado. Un clásico, pues, tiene la facultad de decirnos siempre más, de no acabar de decirnos todo lo que puede. Su potencia ha de ser infinita. Y si no lo es, como no puede serlo, se las ingenia con nuestra memoria (mejor: con nuestro olvido) para hacernos creer que hemos llegado, por fin, al lugar donde el tiempo no pasa

y cualquier vez es la primera. De ahí los tópicos de la fresca primaveral del clásico, de su "originalidad" e intemporalidad: a cada rato, nos ofrece un paisaje de origen, es decir, del lugar donde nunca estuvimos y al que quisiéramos volver siempre.

Los clásicos (esto va de mi cuenta, no se le cobre a Calvino) producen una suerte de despertar de zonas muy recónditas pero inadvertidas de nosotros mismos, de modo que el (re)encuentro nos empuja al descubrimiento pero, a la vez, al reconocimiento. Eso que está ahí afuera es lo más profundo de nuestro interior. Los clásicos son, en este sentido, cósmicos, pues nos ligan al Gran Mundo desde nuestro Pequeño Mundo. Y al revés, como se prefiera.

Lo opuesto al clásico es el neoclásico, el que toma como original no el mito del origen, lugar vacío, sino una obra concreta y, a partir de ella, copia, modifica, falsifica, en el mejor de los casos: deformación y parodia. Los neoclásicos nunca nos sorprenden con el truco de la vuelta inédita. Los encontramos en los museos de la vejez.

En el museo de al lado, el de la novedad, están esas obras, tan abundantes en este siglo de veneración por el cambio, que se tornan viejas después del primer uso y que nunca nos volverán al origen, o sea al lugar fantástico donde todo retorna y todo comienza. La compulsión por lo nuevo, el deber académico de ser novedoso, diseña el camino más corto hacia la decrepitud. □

Antes de Beijín

Hugo Diego Blanco

Aquel signo vacío que se encuentra en el corazón de todas las ciudades ha sido interpretado como una interrogación que es necesario llenar con pequeñas verdades. En *Nueva York la vida eterna* —escribió un viajero vienés hace cien años. Los hombres y mujeres que vio caminar, abriéndose paso a codazo limpio, le obligaron a pensar que la ausencia de palabras y sonrisas encubría una respuesta. En 1893 un visitante gaditano tuvo un presagio en Tokio, la ciudad que antes del año 1600 se llamaba Yedo y que es atravesada por la anchura del río Sumida Gava. El augurio nació de una observación: Los samuráis habían perdido desde 1868 el derecho de llevar sable. El incesante remolino de las armas —predijo el extranjero— será sustituido por la loca fiebre del comercio. La curiosidad de un florentino halló en Amsterdam, hace un siglo, una larguísima palabra que daba nombre a una calle; Vlotjenburgers y al mismo tiempo

improvisó una traducción literal: "Calle de los burgueses de las pulgas". En el barrio judío de La Haya caminó por "La calle de los piojos". Lo que buscó y no encontró en los holandeses fue un gesto de extrañeza ante singulares denominaciones que, según le dijeron, *llegaron junto con los mercaderes de Oriente*. En Bruselas un londinense se sorprendió al reconocer en los belgas un gusto por la asociación y una necesidad de pertenecer a un grupo. Antes de regresar a Inglaterra escribió una carta a su padre en donde se leía el dictamen de un encuentro; *Cuando en Bruselas cinco personas han adquirido la costumbre de remojar la garganta en la misma mesa, se sienten ya dispuestos a formar una sociedad, promulgan un reglamento y acaban por elegir un estandarte*. En 1893 la esposa de un embajador francés escribió en su pequeño cuaderno de notas las impresiones de su estancia en Pekín. Lo que había sido una insignifi-

cante fortaleza extraviada en los límites septentrionales del Imperio Celeste pasó a convertirse en el corazón de sombrías metamorfosis e invasiones esperadas. La diligente esposa del embajador consideró oportuno incluir en su cuaderno de notas la descripción que el veneciano Marco Polo hiciera, siglos antes, de lo que llamó Cambaluc, es decir, *Khan-Baligh, ciudad del Khan*: "La ciudad es tan grande como os contaré... está amurallada, con torres de tierra... tiene doce puertas y sobre cada una de ellas hay un palacio hermoso". *Ki, Yeou-Tcheou, Tcheou-Tou y King-Tcheou* fueron otros nombres que la señora Regis recogió en su diario y que habían servido para dar destino y nombre a Pekín. Del indescifrable Palacio Imperial al Templo de Confucio, de la Torre de la Campana al desolado Lago de Oro, del sombrío Convento del Reposo Eterno al Puente de Mármol, de la ciudad china a la encendida ciudad tártara la dama parisina se vio sorprendida por calles y callejuelas paralelas y perpendiculares, de tal suerte que escribió en su diario de viaje que la capital china era idéntica a un inmenso tablero de ajedrez. ¿La monotonía de la arquitectura y la regularidad geométrica de las construcciones correspondían al respeto a las tradiciones tan extendido entre los chinos o a un miedo a la libertad vociferada por los occidentales? Preguntas como esta desembocaron en otras que a su vez se transformaron en frágiles afirmaciones. *Preguntarse por China es preguntarse por uno mismo* —escribió la señora Regis en una carta que envió a su prima en Montpellier. Aquella amistosa predisposición llevó a la esposa del embajador a lanzar juicios irreflexivamente y a encontrar mitos en donde sólo había ocurrencias. Un cortejo nupcial agrandado por el quejumbroso ritmo de una orquesta y la incierta luz de las lámparas de aceite podía provocar en la señora Regis un espléndido comentario que escribía con una letra a veces pequeña y redonda y otras grande e inclinada; *la perfección de los trajes de fiesta y el incomparable palanquín rojo que oculta a la desposada son ofrendas a un irrefragable ritual estético*. Los cortejos fúnebres eran observados por la dama francesa con menor entusiasmo pero con igual paciencia. La pesada resurrección provocada por los tañedores del gong, la respetuosa nube y los quemadores

de incienso, los sacerdotes budistas y las plegarias tibetanas, los animales de carga llevando los objetos que acompañaran al difunto en su inútil camino. Los amigos y familiares vestidos impecablemente del color de la muerte, es decir de blanco y luego el túmulo conducido por treinta sirvientes y apuntado con esculturas doradas y telas azules bordadas con fragmentos de sueños y abandono.

En el dédalo de las calles de Pekín la señora Regis encontró teatros y mercados, templos y librerías. Unas tiras de papel amarillo pegadas a la puerta de enormes casas de techos curvados llamaron la atención de la visitante europea. Al entrar pudo ver varias salas divididas por ligeras cortinas de bambú en donde sobresalía un triclinio de madera. Cuando en una de las pequeñas salas identificó a un hombre recostado, con una almohada de seda bajo la cabeza y una pipa hecha de caña, supo que se encontraba en un fumadero de opio. En el diario de viaje se podía leer al día siguiente una pausada descripción: *Con la punta de un punzón de acero el fumador toma una gota del narcótico y con cuidado la coloca en el recipiente de la pipa. Después acerca el utensilio para fumar a la mortecina luz de una lámpara y aspira de un solo impulso el humo del opio. Un vaporcillo acre y espeso, un olor fuerte y enervante se esparcen por el aire; la incierta luz no esclarece los rincones de la sala. No se escuchan voces y en un rincón un lamento vago convierte el silencio de los fumadores en una atmósfera letárgica y llena de invisibles horizontes.*

Los mendigos constituían una de las plagas que azotaban a Pekín. Cien mil desdichados deambulaban cerca de la Ciudad Prohibida. Con vestidos rotos y sucios perseguían a los chinos ricos y a los extranjeros para arrancarles una limosna. Comidos por la sarna y las llagas purulentas escandalizaban con sus disputas con los perros vagabundos por los desperdicios caseros. Semillante espectáculo resultaba repugnante al fino olfato de la esposa del embajador cuya curiosidad se encontraba por encima de sus buenos modales. En la calle de Tchung-Tche-men en donde la señora Regis acostumbraba pasear por el mercado de frutas y legumbres se verificaban cada año las ejecuciones de los condenados a muerte. A las nueve de la mañana los

sentenciados eran conducidos al suplicio. Prácticamente desnudos, con la trenza amarrada en la frente, su mirada ya no reflejaba vida. Al dirigirlos a un rincón de la calle en donde únicamente se veía una mesa y unos taburetes ocupados por los mandarines y oficiales de policía tenían que inclinar la cabeza. Ni patíbulo ni catafalco, sólo el verdugo vestido con

su traje amarillo y sus anchos sables anunciaban el acontecimiento. La señora Regis tuvo el valor de presenciar la ejecución pero no se atrevió a escribir en su diario una sola línea. Tal vez pensó que con la primera frase de sus notas bastaba; *El silencio en Pekín es un júbilo inaudible.* □

Un gato cuántico (y viceversa)

Carlos Chimal

Hace más de 60 años, el físico austriaco Erwin Schrödinger ideó un "aparato diabólico" para ilustrar las disparatadas implicaciones de la mecánica cuántica, teoría del dominio subatómico que él había colaborado a establecer una década antes. Imaginemos un gato encerrado en una caja de acero junto con un contador Geiger, una pequeña porción de material radiactivo, un martillo y un frasco con ácido cianhídrico. El aparato está dispuesto de tal manera que, según Schrödinger, cuando un átomo de la sustancia radiactiva decae, el contador Geiger produce una descarga y, mediante un mecanismo disparador, hace que el martillo rompa el frasco y el veneno inunde la caja.

A primera vista, la solución parece obvia. El sentido común indica que una de dos: el felino está muerto o está vivo, un átomo habrá decaído o no. Pero los sucesos radiactivos no ocurren en el ámbito del sentido común, sino en el locuaz reino de la mecánica cuántica. Según una interpretación convencional de la teoría, dicho decaimiento es indeterminado (ha tenido lugar o no) hasta que alguien lleva a cabo una medición, que en este caso significa abrir la caja y examinar al gato. Hasta entonces, escribió Schrödinger, "los gatos vivos y muertos están (perdónese la expresión) mezclados o embarrados". En otras palabras, mientras

la caja permanece cerrada, el gato de Schrödinger estará, ¡al mismo tiempo!, vivo y muerto.

Schrödinger pensaba que por esta absurda conclusión había algo verdaderamente "descompuesto" en la mecánica cuántica y, peor aún, que la falta de sentido era resultado de su propia contribución a la teoría, la función ondulatoria que él concibió en 1926. En la actualidad, esta función (también conocida como ecuación de onda de Schrödinger) es una herramienta esencial para la física, pues describe los componentes básicos de la materia con gran exactitud. Hasta antes de su aparición, se pensaba que tales componentes eran pequeñísimas canicas, si bien canicas con características peculiares. Sin embargo, la ecuación de Schrödinger describía el interior del átomo en términos de ondas. La comunidad encontró esto alarmante: ¿Cómo podrían ondas insubstanciales formar el armazón y la trama del mundo? Si las componentes del mundo subatómico son ondas, ¿de qué están hechas las ondas?

La interpretación de este abstruso estado de cosas se le adjudica comúnmente a Max Born, quien afirmaba que la frecuencia y longitud de las ondas en la ecuación de Schrödinger están relacionadas de una manera precisa en términos matemáticos (aunque poco satisfactoria

para nuestra intuición) con flujos y contraflujos de probabilidad, y no, como se esperaba, con frecuencias y longitudes de onda reales. Lo que tenemos, entonces, es la probabilidad de que un determinado electrón se encuentre en el punto A con un momento B en un tiempo C. La función ondulatoria de una partícula resulta ser una especie de catálogo de todos sus posibles estados de ser. Cuando un físico realiza una medición, la función ondulatoria se "colapsa": todas, excepto una de las posibilidades, son excluidas, y el experimentador concluye con valores reales para A, B y C.

En el caso del aparato diabólico de Schrödinger la situación se complica aún más. La función ondulatoria no sólo describe el estado de la sustancia radiactiva, sino el de todo el conjunto formado por el contador Geiger, el martillo, el frasco y el gato. Cuando un observador abre la caja, la función ondulatoria, que es una superposición de dos estados cuánticos (en uno, el átomo no ha decaído y el ácido todavía se encuentra en el frasco, y en el otro el átomo decae y el ácido se derrama por la base de la caja) se colapsa y el gato está muerto o está vivo. En cierta forma, no hay nada sorprendente en la interpretación de Born o, de hecho, en la incapacidad del *observador* para predecir el resultado de una medición. Durante siglos, la gente ha tirado volados sin tener que meterse con las verdades de la física. La ecuación que describe este suceso dice que existe un 50% de probabilidades de que caiga águila y 50% de que caiga sol. Toda esta descripción estadística significa que no sabemos la velocidad exacta ni el ángulo del lanzamiento, la dirección del viento en ese instante, etc. Si lo supiéramos, podríamos predecir el resultado; nuestra confianza en las probabilidades simplemente muestra que ignoramos estos factores.

Pero la probabilidades en mecánica cuántica son bien distintas, como lo comprendió antes que nadie Niels Bohr. En el congreso Volta, celebrado en la ciudad de Como en 1927, Bohr aseguró que a la mecánica cuántica no le faltaba nada; que, en principio, uno no puede saber más de lo que la función ondulatoria de Schrödinger permite conocer. Hasta que un observador efectúa una medición y la función ondulatoria se colapsa, el electrón no tiene una posición definida, momento o energía. Esta

declaración, que es la piedra angular de la que pronto sería conocida como la interpretación de Copenhague (pues allí Bohr condujo uno de los grupos legendarios de la física contemporánea) precipitó a los físicos en un marisma ontológico, ya que si las propiedades de un objeto no poseen valores hasta que son medidas, el objeto no existe en ningún sentido ordinario.

Einstein objetó esta manera de ver las cosas. La mecánica cuántica, dijo, no está consumada; debe haber factores desconocidos ("variables ocultas") que, cuando sean descubiertas, permitirán a los científicos describir el comportamiento de las partículas subatómicas con tanta precisión como el de las canicas. Dejemos a un lado funciones ondulatorias que se colapsan; dejemos atrás las paradojas como la del gato de Schrödinger. Bohr no estuvo de acuerdo y se le pasaron discutiendo años, sin llegar a convencerse uno al otro. La polémica los condujo hacia algunas digresiones, sobre todo cuando comenzaron a inventar artificios a fin de traducir sus puntos de vista sobre el mundo subatómico en ejemplos que pudieran ser visualizados en el nuestro.

Supongamos que tenemos dos cajas cerradas y en una de ellas una pelota, escribió Einstein en junio de 1935; si decimos que hay un 50% de probabilidades de que la pelota esté en ambas cajas, la descripción se halla incompleta, porque evidentemente la pelota está en una o en otra. ¿Por qué esto es distinto a cuando la ecuación de Schrödinger afirma que un electrón tiene las mismas probabilidades de estar en los dos sitios? No se encuentra a medio camino entre ambos, ¿o sí? Y si creemos en la mecánica cuántica, preguntaba poco después Schrödinger, ¿tenemos que decir que el gato está vivo y muerto? Bohr no se inmutó. La dificultad con los ejemplos de la pelota y el gato en la caja, pensaba él, radica en que no toman en consideración el reto que la mecánica cuántica presenta a los conceptos ontológicos convencionales. El artefacto de Schrödinger es categóricamente diferente, digamos, a un mecanismo automatizado de volados que active el veneno cada vez que la moneda caiga sol. En teoría, el resultado de un proceso clásico como este puede predecirse con base en especificaciones precisas del mecanismo: el ángulo de lanzamiento, la altura a la cual se envía

la moneda, su sensibilidad a factores externos tales como la presión atmosférica y la gravedad. Cualquier clase de incertidumbre que se presente, se debe solamente a nuestra ignorancia. Pero en un proceso cuántico, según la interpretación de Copenhague, nada existe excepto la función ondulatoria: el átomo es únicamente una superposición de posibilidades; nunca puede predecirse el decaimiento radiactivo y, en realidad, el gato está mezclado o embarrado.

La interpretación de Copenhague formula estos puntos de vista en función de un "observador", cuya intervención (por ejemplo, al abrir la caja de Schrödinger) colapsa la función ondulatoria y hace que la situación cuántica se defina, en efecto, convirtiendo los electrones en canicas. Desafortunadamente, cuando Bohr y sus colaboradores en Copenhague trataban de determinar con precisión qué era lo que constituía un observador, sus ocurrencias de índole filosófica no eran tan rigurosas como su física. El simple uso de la palabra *observador* parecía introducir subjetividad a la física y, luego de algunos debates, el grupo de Copenhague decidió seguir adelante. La mente del observador que abre la caja provoca el colapso de la función ondulatoria y, en consecuencia, determina la vida o la muerte del gato. Bohr y su banda se encontraban a un paso de concluir que la existencia del mundo depende de la conciencia; que, de hecho, la realidad es una cabriola mental.

Pocos habrían pensado que una teoría con tan enorme valor práctico (ha hecho posible, entre otras cosas, la superconductividad) desataría esta caja de Pandora. Con los años, las implicaciones ontológicas de la interpretación de Copenhague han inspirado comentarios de físicos con inclinaciones filosóficas y, más recientemente, de chiflados que gustan de la especulación, quienes han sacado la mecánica cuántica de su dominio subatómico y la han dotado de significado para las acciones y el destino humanos. Como sucede en otros campos del conocimiento, donde los resultados científicos provocan fantasía y embeleso en las mentes de los hombres, también, y quizá con intensidad particular, es en la mecánica cuántica donde la fiebre parece alcanzar la punta del termómetro. Algunos creen ver en ella evidencias irrefutables de la existencia de la telepatía, el inconsciente colectivo y la

comunicación más veloz que la velocidad de la luz. Muchos modernos san Anselmos, fascinados por el mundo tecnológico y temerosos de la "babelización" de la ciencia, incapaces de soportar sobre los hombros, como las Caríatides, el peso enorme y delicado de una biblioteca (B. Cendraris), han llegado a suponer incluso que tienen la prueba de la existencia de Dios. Otros creen que hay una semejanza entre la mecánica cuántica y el antiguo pensamiento chino, una idea que puede ser imaginativa y sugerente en las almas sensibles y brillantes, aunque en boca de los menos aptos adquiere visos y entretelas de locura, sin llegar a ser tan peligrosos. ¿Menos peligrosos? ¿Eso implica que hay otros verdaderamente temibles? Una revisión de estos entusiastas pseudocientíficos, más o menos confundidos, más o menos avisados, solemnes y jocosos, aparece en el libro clásico de Martin Gardner, *Fads and Fallacies in the Name of Science*. Allí, Gardner se pregunta si los alemanes hubiesen estado mejor educados para distinguir la mala de la buena ciencia, ¿habrían podido sobreponerse a las teorías antropológicas nazis?

Hace algunos años, esta idea de reducir a placer los vínculos aparentes entre mecánica cuántica y pensamiento chino alcanzó su culminación en los textos de Shirley MacLaine, quien asegura en su autobiografía que la mecánica cuántica es la manera en que el cosmos nos dice que somos Dios. En realidad, aseguran el físico Robert Crease y el divulgador de la ciencia Charles Mann, esta exposición ha llegado a tener el aspecto de una demencia con tintes teológicos, que recuerda el argumento del siglo IV, según el cual el Espíritu Santo es substancial (homousiano) o consubstancial (homoiusiano) al Padre. En ese entonces, el destino de la cristiandad parecía resolverse en un diptongo; hoy, parece que el significado de la realidad dependiera de un gato semivivo.

Desde luego, hay diferencias entre la profunda, fundamentada y diligente especulación de Bohr y su banda, las chifladas de una actriz arrebatada por el glamour de la ciencia, el alma andrajosa del locutor de TV que defiende la existencia de ovnis como si en ello le fuera la vida (y el pan) y Fritjof Capra, el patriarca de la mística en la física. Ojalá todos fueran como los legionarios de Baker St., cuyo culto a Sherlock Holmes

los llevaba a suponer la existencia real del detective (algo parecido sucede con los miles de fanáticos de Elvis Presley que aseguran haber tenido experiencias extrasensoriales con él), pues en el fondo todo sería como una gran broma, y aunque se la tomaran en serio, parte de la broma sería enojarse cuando alguien sugiriera que se trata de una guasa. Es muy difícil, por desgracia, calcular cuán perjudiciales pueden ser los abanderados de la pseudociencia, quienes se aprovechan de que la historia registra rudezas e injusticias en contra de hombres notables y otros excéntricos. Una vieja anécdota refiere la discusión sobre la existencia de Dios que habían entablado Diderot y Euler. El matemático cristiano, dispuesto a derrotar al enciclopedista, le dijo: " $(a + b)11/n = x$, por tanto Dios existe". Y Diderot no encontró manera de replicar.

Menos rudo, aunque no menos apabullante, fue el original pensador y científico Georg Christoph Lichtenberg con Goethe. Según nos cuenta Juan Villoro, Lichtenberg no tenía nada en contra de los diletantes; al contrario, apreciaba a la gente que se interesaba en la ciencia sin afán profesional. Pero luego de revisar la teoría de los colores del "fé-nix de Weimar", le escribió una amable carta donde le daba a entender que se trataba de un ejercicio de futilidad. Genios como Lichtenberg (quien afirmaba que el lenguaje filosófico debe renovarse por su estructura y función, no por su vocabulario, y para ello proponía con desenfado que el filósofo sólo empleara las palabras que aparecen en el juego de la oca) o el médico psiquiatra Robert Mayer (quien descubrió la ley de la conservación de la energía), o bien Swift (que predijo la presencia de dos lunas alrededor de Marte) o Samuel Johnson (quien en una carta de 1781 expresó su convencimiento de que los microbios eran los causantes de la disentería, ochenta años antes de que fueran descubiertos los gérmenes), todos ellos pueden ser víctimas de charlatanes o pseudocientíficos.

Pretender que hay otras formas del conocimiento, como de hecho las hay, no implica que las disciplinas científicas se hallen a medio camino hacia la filosofía oriental. "Todos los científicos orientales de talento que conozco", afirma Roald Hoffmann, "incluso aquellos con arraigo en sus tradiciones filosóficas, cuando hacen ciencia la practican

a la manera occidental". Y es que la tribu científica está muy abierta a las nuevas ideas. A pesar de la resistencia a poner en duda la factibilidad del Modelo Estándar de la materia, investigadores de gran talla no dejan de ocuparse de indagar propuestas audaces, como la Teoría de Todo (TOE). Lo hacen porque hay en ellos imbuído un cierto grado de escepticismo, que obliga al que propone una hipótesis novedosa a acumular el mayor número de evidencias antes de ser tomado en cuenta.

Pero tampoco hay que negarse la posibilidad de jugar. En un reciente artículo de New Scientist, John Horgan relata la visión alternativa del mundo cuántico que David Bohm expuso por última vez antes de morir hace unos meses. Bohm, nacido en los Estados Unidos, salió de su país por negarse a contestar las preguntas del Committee on Un-American Activities y se estableció durante 40 años en el Birkbeck College de la Universidad de Londres. Bohm ideó un sistema de coordenadas que se convirtió en una herramienta estándar para modelar el comportamiento de los plasmas, ese peculiar cuarto estado de la materia que evoca a los otros tres y conforma casi todo el medio interestelar. Junto con su estudiante Yakir Aharonov, predijo que un campo magnético podía modificar la ruta de un electrón, incluso si ambos, campo magnético y electrón, se hallan separados por una barrera impenetrable. Este efecto, que no pertenece a los propios de la mecánica cuántica clásica, y se conoce como efecto Aharonov-Bohm, ha sido confirmado ampliamente mediante experimentación. Bohm, quizá no tan ignorante de las creencias religiosas de Oriente, sacudido de dudosos paralelismos luego de sus charlas con el hindú Krishnamurti y autor de un libro donde se encuentra una de las más claras exposiciones de la mecánica cuántica, decidió aventurarse en el marisma ontológico planteado por la teoría científica más exitosa de la historia. "Estoy muy interesado en la manera como estas partículas, relativamente autónomas, siguen su propio camino y no obstante siguen comportándose como si fueran una colectividad", dijo.

Su interpretación, un tanto holística y que se anticipó a los conceptos anti-reduccionistas que ahora están en boga entre los estudiosos del caos y la complejidad, busca eliminar la dependencia

del observador para existir, y lo hace especulando sobre las "variables ocultas" que Bohr y Einstein discutieron ardorosamente. Dejando atrás la paradoja del gato cuántico de Schrödinger, Bohm propuso que las partículas siempre lo son, no sólo cuando se las observa. Este comportamiento está determinado por una onda o campo inusuales, constituido por una versión de fuerzas clásicas, como el electromagnetismo, y una nueva fuerza (a la que Bohm llamó potencial cuántico), que es la responsable de los efectos no clásicos. Las posiciones de las partículas, a su vez, sirven como las variables ocultas que determinan la naturaleza de la onda, una "onda piloto", como la llama Bohm. Según él, las partículas siempre han de tener una posición y velocidad distintas, pero cualquier intento de medir estas propiedades con precisión, destruiría los datos que conllevarían las partículas y alteraría físicamente la onda piloto. Bohm le dio al principio de incertidumbre un sentido puramente físico y no metafísico. En cambio, Niels Bohr creía que en el mundo cuántico había una ambigüedad inherente, más que una incertidumbre constante. Louis de Broglie ya había propuesto algo semejante a la onda piloto 25 años antes, y había abandonado la idea luego de que Wolfgang Pauli le hiciera notar que, cuando se aplica a sistemas que implican más de una partícula, provoca un comportamiento sumamente extraño. Pero Bohm insistió y trató de mantenerse. Después de todo, como decía Lichtenberg, el conocimiento pasa por la emoción. A diferencia de De Broglie, quien concebía la onda piloto como una especie de fuerza mecánica que empuja partículas y transmite energía, la onda piloto de Bohm es más sutil: guía las partículas no por su amplitud, sino por su forma, un poco como la transmisión radial del controlador de vuelo gobierna el comportamiento de un aeroplano. De esta manera, la capacidad de la onda de influir en las partículas no disminuye con la distancia, como sucede con las ondas cuánticas clásicas.

Bohm tampoco resistió la tentación de preguntarse por qué los efectos cuánticos están por lo general limitados a fenómenos en una escala muy pequeña. Podemos imaginar una hipotética constante de la naturaleza que gobierna la probabilidad de que la función ondulatoria llegue a colapsarse de manera espontánea, sin intervención del observador.

Debido a que el valor de la constante es extremadamente pequeño, la probabilidad de que el colapso se presente en una partícula dada en un momento determinado es también sumamente pequeña; una puede colapsarse una vez en cien millones de años, más o menos. Esto significa que en laboratorio es poco probable observar en estado de colapso una partícula, y así exhibir el espectro total del misterioso comportamiento cuántico: efectos semejantes a ondas, superposición de estados, etc. Pero un objeto mayor, digamos un gato o un contador Geiger, contiene trillones y trillones de partículas, haciendo innumerables las probabilidades de que el colapso se produzca, inevitablemente, en cualquier momento. La suma de estos colapsos es lo que vemos en un instante y, por tanto, los objetos en nuestro mundo parecen siempre estar en estados definidos, prácticamente ajenos a la forma ondulatoria. Esta es la visión de Gian Carlo Ghisardi (U. de Trieste) y otros.

Roger Penrose (U. de Oxford) presentó una tercera posibilidad en su libro *The Emperor's New Mind*: el efecto cuántico desaparece en sistemas que contienen tanta masa que la gravedad, la cual por lo común es despreciable a escala subatómica, se convierte en un factor. La explicación de Bohm parece ser más simple aún, pues implica que las propiedades térmicas son tan esenciales como

la cuánticas, o bien que exista algo más profundo cuando la termodinámica y la mecánica cuántica puedan ser relacionadas en un nuevo modelo, libre de gatos semivivos y variables sospechosas. De hecho, la superconductividad, que ocurre sólo a temperaturas muy bajas y descansa en los efectos cuánticos, sugiere que la energía calorífica envuelve a estos efectos cuánticos. Sin embargo, debido a la dificultad de definir la frontera entre los fenómenos cuánticos y clásicos de una manera lógica, tal vez la confirmación de estas teorías esté aún distante. Además, no resuelven la naturaleza de la ecuación de onda, es decir, si los objetos cuánticos existen o no independientemente de la ecuación. Tal parece entonces que el fantasma del gato de Schrödinger seguirá rondando la mecánica cuántica en los próximos años. Y con toda seguridad, dado el afán por encontrar realidades últimas, si los físicos no explican el significado de la mecánica cuántica, como no pudieron hacerlo Bohr y sus muchachos de Copenhague, otros asumirán el desafío. De hecho, como afirman Crease y Mann, el grado en que los físicos, a causa de su propia confusión conceptual, favorezcan la engañada búsqueda de una comprensión mística puede ser considerada como un indicio del enorme trabajo que tanto ellos como filósofos tienen por delante. □

Atril del melómano Imágenes

Luis Ignacio Helguera

NICANOR ZABALETA (1907 - 1993)

Flaco y espigado, parecía Nicanor una araña gris hilando en su tela exquisitos tapices de sonoridades, aquella noche en el semivicio Palacio de Bellas Artes. Los ojos azules veían como sonámbulos al público y la verdad, asustaban un

poco —"Me mira a mí", "No, de veras, a mí"—; veían en realidad los gobelinados sonoros, y después, los cerraba la expresividad, para que los oídos se abrieran mejor, y las piernas se arqueaban, y los brazos lo mismo tejían dulcemente en la rueda dorada que remaban convulsos en la barca de oro bajo la cascada de

cuerdas y música. Era el Concierto para arpa y orquesta (1965; revisado en 1968) de Alberto Ginastera —que Zabaleta había grabado con Jean Martinon y la Orquesta de la ORTF, y ahora, en su visita final a México, elegido para tocarlo a la Orquesta Sinfónica Nacional muy bien dirigida por Enrique Diemecke—, compleja y grandiosa obra que reacciona contra el tratamiento manido y empalagoso del arpa a base y con abuso de glisando (palabra que sabe al oído como azúcar glass). Y en los pasajes delicados, de sutiles matices, como en los briosos, agresivos, en que el arpa se contagia del uso percusivo de los arcos y de un rico, dinámico y pampero conjunto de percusiones, Zabaleta probaba otra vez su técnica depurada, su fino sentido artístico, su agilidad y vigor a prueba de años —casi 84 entonces.

“En Nicanor Zabaleta lo artista es tanto o más que lo arpista”, había dicho Ravel, otro por cuyas venas corría sangre vasca, y quien, por allá muy cerca del nacimiento de Nicanor, había dado al repertorio arpístico una bella obra, la *Introducción y Allegro* para arpa solista, clarinete, flauta y cuarteto de cuerdas, a la que acompañan obras arpísticas francesas no menos bellas de Saint-Saëns, Debussy y Roussel. Ese repertorio recorrió durante todo el siglo Zabaleta y aun enriqueció, con composiciones que le fueron dedicadas y otras más que él mismo logró exhumar de los Bach, Haendel, Telemann, Viotti y Beethoven, entre otros, como quien varía la dieta de su instrumento con desconocidos y exquisitos platillos.

A San Juan de Puerto Rico, pueblo natal de su mujer, fue a morir Zabaleta, y a San Sebastián, pueblo natal suyo, regresan sus cenizas, en un pequeño paquete encordado, con cuerdas de arpa hay que imaginarlo, como atesorando su espíritu en esa jaula de oro con arpista atrapado que era el instrumento para Gómez de la Serna.

A 80 AÑOS DEL ESTRENO DE LE SACRE

Hay que imaginar el lleno total en el Théâtre des Champs Élysées de París aquella noche del 29 de mayo de 1913, durante el estreno de *Le Sacre du Printemps*, y a Igor Stravinsky —un joven de treinta años— en la cuarta o quinta fila a la derecha, entre un público que desde los primeros compases no ha va-

cilado en prorrumper en crescendo de risas, burlas, gritos, chiflidos, abucheos —los ilustres de Saint-Saëns incluidos—, con quienes libran batalla campal contra protestas, voces que estruendosamente reclaman un silencio imposible. Y, en medio de la espantosa alharaca, a Stravinsky abandonando la sala para permanecer entre bastidores al lado de Nijinsky, el insólito bailarín lanzado —insólita y desastrosamente según Stravinsky— por el gran empresario de los Ballets Rusos, Diaghilev. Mientras Nijinsky gritaba inútilmente a los desconcertados bailarines “¡dieciséis, diecisiete, dieciocho!”, Stravinsky se amarraba al traje del furioso coreógrafo para evitar que saltara sobre el tablado a magnificar coreográficamente el escándalo, y Diaghilev ordenaba a los electricistas encender y apagar la luz en la sala, como quien quiere apagar un incendio y sólo consigue avivarlo más. Porque la luz sobre el auditorio no habría hecho sino alumbrar ese segundo espectáculo que había casi desplazado al primero, aquella primavera caótica, esa floración de corbatas de seda y pieles de mink y vestidos y casimires de gala, aquel rito burgués y bárbaro que en lugar de conceder la consagración de Stravinsky exigía su sacrificio. Había construido Igor el terrible un puente entre la vieja Rusia pagana y el siglo XX, entre la fuerza elemental de los rituales primitivos y el bárbaro desarrollo de la mentalidad humana, entre el poder salvaje del ritmo y sus concepciones más avanzadas, para recibir precisamente como respuesta del público una regresión de la modernidad a las actitudes más primitivas en el peor sentido de la palabra: la barbarie burguesa, la ruda prehistoria de la masa humana.

Al criticar la coreografía de Nijinsky, en sus *Crónicas de mi vida musical*, Stravinsky escribiría: “Al componer la *Consagración* yo imaginaba la parte espectacular de la representación como una serie de movimientos de masas rítmicas de extrema simplicidad, ejecutados por grandes bloques humanos, de modo que produjesen un efecto inmediato sobre el auditorio, sin detalles superfluos ni complicaciones reveladoras de esfuerzo”, y pienso yo que, en realidad, el “efecto inmediato sobre el auditorio” se había logrado durante el estreno, tanto como la “serie de movimientos de masas rítmicas de extrema simplicidad, ejecutadas por grandes bloques

humanos”, sólo que del otro lado del escenario, donde el salvajismo incansable del público no pudo evitar, sin embargo, que la obra, cuya duración rebasa la media hora, llegara, con los bailarines por un lado, la orquesta dirigida por Pierre Monteaux por otro, Stravinsky y Nijinsky y Diaghilev sufriendo entre bastidores, finalmente a su fin.

Y hay que imaginar a Stravinsky, Diaghilev y Nijinsky salir por la puerta trasera, meterse a un restaurante, elegir una mesa aislada con biombos como bastidores: Nijinsky furioso con los bailarines y con el público; Stravinsky, furioso con el público, con Nijinsky, con el mundo. Y a Diaghilev quitarse los guantes, con rostro muy ecuaníme, pedir *champagne* ante el asombro desaprobatorio de sus amigos, que no sienten la cosa como para celebrar, y entonces dejar caer aquella frase: “Sucedió todo exactamente como yo quería”. Mientras Stravinsky, de golpe, sospecha fuertemente que desde aquella vez, meses atrás, que le tocó a su amigo, en el piano del Grand Hotel di Venezia, la partitura de *Le Sacre*, éste, sin decirlo, había previsto, con sus grandes oídos y ojos de empresario, el escándalo, el portentoso escándalo que provocarían —en esa época menos escandalosa en que eran más factibles los grandes escándalos—. E imaginarse al genial Igor aceptar el brindis y disfrutar verdaderamente el primer, largo sorbo de su copa, todavía sin concebir que su obra, *La consagración de la primavera*, de la que, diría, él sólo había sido la nave por la que había ella pasado, era la obra maestra de la música del siglo XX.

PÉREZ PRADO

Si cada época tiene un rostro, la de los cincuenta en salones mexicanos es fea, tiene, a no dudarlo, *cara e foca*, cuerpo casi enano enfundado en trajes chillantes, barbita rombaleada y esa, esa mirada entre soñadora y soñolienta, entre ida y burlona, entre seria y cirquera.

El *cara e foca* levantaba la batuta en lugar de la pelota, la mirada soñolienta y soñadora en lugar de la batuta, el intempestivo grito aquel —excéntrico compás— en lugar de la mirada, y su gran orquesta, de alientos también soñadores, burlescos y chillantes, y percusiones potentes, atacaba con la llorona y coqueta *Lupita*, la bella *Norma*, la de *Guadalajara*, la bellísima y dulce y

fellinesca *Patricia*, el acelerado *Ruletero*, el *Mambo* núm. 5, el *Mambo* núm. 8, el *Mambo Jambo*, el *Mambo del Poli*, el *Mambo de la Universidad*, o bien, cuando el sincopado maestro jugaba a ponerse culto —“Tenía su ritmo el Stravinsky eh chico”—, con *El vuelo del abejorro* de Rimsky-Korsakov mambizado o el *Mambo barroco*, con su clavicén destemperado y paródico y su idea demasiado barroca de la música barroca. Pero diletantismo e indisciplina bohemia nunca fueron lo del salvaje dandy de Cuba y México: los mambos se le disparaban en las servilletas, en los contratos, en el periódico en que empezaba a asomar su *cara e foca*, pero casi siempre con el pulso seguro, la suculenta orquestación, el dominio de las armonías más complicadas, el uso más audaz

de los metales; con aquel magnetismo rítmico que saca a bailar cualquier cuerpo, y la enorme facilidad para el humor, que hacen del mambo esa cosa envolvente, a una risueña y sensual.

Cerraron el Margo, el Salón México, el Blanquita, y Dámaso Pérez Prado y su orquesta tocaban aquí y allá, se deslavaban sus anuncios a la salida del periférico o la entrada de la Facultad de Filosofía, hasta el final, 1989, en que notas de prensa pedían, con poca suerte, ayuda económica para salvar del derrame cerebral al rey del mambo, rebasado ya por su propio mito y la propia gloria del mambo, hoy vivito y coleando, mambeando, impacto lujoso, receta mágica para reparar fiestas, ritmo perenne que ve pasar veloces las estrellas de la vasta constelación televisiva. □

que a lui plazia,¹ la frase vale también por que creía que todo lo que le gustaba era verso. En esta anfibología se condensa el espíritu del *gay saber*: un secreto que se funda en la poesía, específicamente en sus juegos de sentido.

Una de las “locuras” de Peire Vidal parece haber sido la licantrópica de origen melancólico. A la muerte del conde Ramón de Tolosa, su amigo, Peire Vidal entristece y anda como “hombre loco y afligido”. Es imposible decidir si es “verdad” o “verso” la mención de licantrópica que aparece en la poesía de Peire Vidal. El caso es que tradicionalmente se refiere que este poeta se hizo cazar como un lobo para ser presentado ante su dama. Si Peire Vidal fue realmente hombre lobo, es cosa difícil de saber. Quizás sólo lo fue fingidamente. Dice la canción “Había dejado de cantar”:

Aunque me llaméis lobo,
no lo tengo por afrenta,
ni si me golpean los pastores,
o si soy cazado por ellos;
prefiero el bosque y el matorral
antes que el palacio y la casa
a los que no voy contento
ni con viento, hielo o nieve.

El poeta lobo

Jaime Moreno Villarreal

Isidoro de Sevilla daba a la palabra *car-men* la etimología “*carere mente*”, de modo que el canto del poeta vendría a significar demencia. Poeta y loco van de la mano ya en la antigua noción de *mania*, en cuanto rapto o posesión espiritual. El poeta *vate* vaticina inspirado por la divinidad. Pero hay que distinguir entre la locura divina del poeta y la locura de amor. En el siglo XII, el siglo del amor cortés, la locura de amor es astucia a la par que rompimiento, tanto del recto sentido de las palabras para *trobar* —es decir encontrar significados y componer canciones— como de las reglas caballerescas que sustentan el matrimonio como fin último de la unión del caballero y la dama. El emplatamiento de un nuevo código de vida en el que la *Fin Amor* o amor cortés se realiza fuera del matrimonio hace pensar en la pujanza de un estrato social alternativo a la gran nobleza caballeresca:

una nobleza cortesana apoyada en una incipiente burguesía. Aunque muchos de los trovadores fueron grandes señores —el primero entre ellos, Guillermo de Aquitania, cuyos territorios eran mayores que los del rey de Francia—, otros que amaron a damas de la más alta nobleza provenían de estamentos inferiores e incluso de la gleba. La locura trovadoresca era astucia del lenguaje y lenguaje de la sublimación de esas nuevas relaciones.

Entre los trovadores de Provenza destacó Peire Vidal (1183–1204) como uno de los más “locos”. El relato biográfico o *Vida* que precede a sus canciones cuenta que cantaba mejor que nadie, trovaba con gran facilidad y creía que todo aquello que le gustaba o lo que deseaba era real. Nos topamos aquí con la primera astucia: la palabra *verdad* en lengua de Oc es *vers*, homónimo de verso. Si Peire Vidal creía que *tot fos vers so*

Puede tratarse tan sólo de una astucia. La *canso* trovadoresca se funda en un ritmo semántico de engaño y burla del sentido, como por antonomasia queda expuesto en la canción de Guillermo de Aquitania *Farai un vers de dreit nien*. Parte de esa astucia son las pistas falsas que va dejando el poeta como relato de su amor o su propia vida.

Aparte de las canciones, existen otras fuentes para estudiar la individualidad de los trovadores: textos e imágenes. Los textos son básicamente la biografía (o *Vida*) que antecede a las recopilaciones y la explicación (o *Razo*) que antecede a algunas de las canciones. Las imágenes son los retratos de los trovadores que aparecen en las letras capitulares de los cancioneros, pequeños retratos que si bien no representan realísticamente a los poetas, incluyen a cambio alguno de sus atributos o emblemas, o presentan

¹ Todas las citas de Peire Vidal que aparecen en este ensayo han sido extraídas de Carlos Alvar, antol., *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesingers*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pp. 205–217.

algún pasaje de su vida. Cercamón se representa con el atadillo al hombro porque va de vagabundo, a Jaufré Rudel se le ve morir en brazos de la condesa de Trípoli a quien amó sin conocer, Raimbaut d'Orange viste túnica color naranja y Lomonge de Montaudon hábito de monje. En el caso de Peire Vidal, los retratos que conozco no hacen ninguna ilustración de su mudanza en lobo.

Es en la *Vida* de Peire Vidal donde se lo presenta como "uno de los hombres más locos que han existido" y donde se narran algunos pasajes ilustrativos. Entre ellos, hay uno que echa luz particular sobre su condición social: Peire Vidal se hizo a la mar y se casó con una griega en Chipre. Era una supuesta sobrina del emperador de Constantinopla, y por ello Vidal creyó que heredaría el Imperio Bizantino. "Dedicó todo lo que pudo ganar a armar naves [...] usaba armas imperiales y se hacía llamar emperador y, a su mujer, emperatriz. Se enamoraba de todas las buenas damas que veía y a todas requería de amor...". Vidal es uno de esos casos de trovador de origen burgués —era hijo de un peletero— que asciende socialmente al hallar cabida en las cortes y amar cortésmente a las damas. Como he dicho, aunque muchos trovadores fueron grandes señores, el amor cortés significa para miembros de otros estratos, específicamente para ciertos nobles sin tierras, burgueses y siervos un modo de ascenso y pacto con la clase superior. El episodio matrimonial de Peire Vidal ilustra una voluntad de ascenso que, en su "locura", lo lleva a pretender heredar un imperio —mas no muy "a lo loco", pues Constantinopla será conquistada por los cruzados en 1204, en vida de Peire Vidal. Por lo demás, como trovador, no podía realizar más que simbólicamente su unión con las damas de las cortes de Provenza, Languedoc y Aragón. Incluso si el adulterio en el medio cortés no era inusual, y el cortejo podía culminar en *jazer*, la aventura amorosa implicaba para un burgués la imposibilidad de ascenso real. El amor de una dama sublima la mutación de clase y el poderío imposible de obtener. Así canta Peire Vidal:

Estoy coronado de gozo puro,
por encima de cualquier emperador,
pues de hija de noble barón
me he enamorado
y tendré más con un cordón pequeño

que me dé Raimbauda
que el rey Ricardo con Poitiers,
con Tours y con Anjou.

De ese modo, Vidal fue un gran enamorado. Según reza su *Vida*, "creía que era el mejor caballero del mundo y el más amado por las damas". Recordemos que, además, creía que todo lo que deseaba era *verso* y *verdad*: por lo menos en el plano de la expresión en esto consistía su locura, que no debe interpretarse, pues, llanamente como demencia: forma parte de su condición de poeta y del código social en que estuvo inscrito.

La locura de amor puede voltear al mundo de cabeza. Así el amor a una dama, en Guillermo de Aquitania:

Su sonrisa puede sanar al enfermo
y su cólera al sano matar;
por ella el sabio puede enloquecer
y el bello perder su belleza,
y el más cortés hacerse villano,
y el más villano hacerse cortés.²

Queda así expresada la mutación de papeles en una nueva inestabilidad de clases, donde un sujeto puede traspasar los obstáculos entre una clase y otra como en un cambio de traje mas no de sangre —como el trovador Marcabré, que fue niño expósito, hijo de una "dama Bruna" y que muy significativamente cantó que él "no amó a ninguna mujer ni fue amado por mujer ninguna". La locura de amor es inaccesibilidad de la dama, ya no se diga en Jaufré Rudel, quien amó a una mujer que no conoció más que por su fama, aunque afirma: "nunca de amor loco he estado tan lejos":³ porque ese amor aparentemente disparatado y lejano es el más verdadero y versado, mucho más que el fingido y convencional de la nobleza reinante, el violento, altanero y falto de fineza amor caballeresco.

Pero volvamos a Peire Vidal, que era particularmente "loco" porque cometía "locuras". La *Razo* que antecede a la canción "Había dejado de cantar" especifica muy claramente por qué se le llamó lobo. Peire Vidal amó a Loba de Puegnautier.

Peire Vidal se hacía llamar Lobo por ella; llevaba armas de Lobo y se hizo cazar en la montaña de Cabaret por los pastores, los mastines y los lebreles, tal como se hace con el lobo: vestía una piel de lobo para dar a entender a los pastores y a los perros que él era un lobo".

Este pasaje sugiere desde luego, por el ritmo de la astucia, una especie de juego cortés, un torneo en el que el trovador se habría enfrentado como caballero —"con armas de Lobo"— a un ejército de "pastores" que cazan como verdaderos señores con "mastines y lebreles", y no con trampas como los villanos. El desenlace fue aparentemente grave: "los pastores con sus perros lo cazaron y golpearon de tal forma que fue llevado por muerto al albergue de Loba de Puegnautier. Cuando ésta supo que era Peire Vidal mostró una gran alegría por la locura que había hecho [...] y se rió mucho y su marido también. [...] Hizo llamar al médico para que lo curara, hasta que sanó." La sospecha de que se trata de un juego se refuerza por el empleo de ciertas claves, como "dar a entender... que era un lobo" o "el albergue de Loba de Puegnautier" o "se rió mucho y su marido también". Pero por otro lado, aunque el pasaje se pueda referir a un *joc*, sugiere algo muy distinto: un arrebatado de licantropía. En todo caso, el relato tal como nos llega está intencionalmente encaminado para hacerse pasar por la historia de un hombre lobo.

Que hay ingredientes de simulación es innegable, e incluso necesario pues la retórica trovadoresca —que desborda la *canso*, la *vita* y la *razo*— se trasvasa en las relaciones sociales y se expresa en un juego de amor lleno de ambigüedades, por lo que es imposible optar en favor de un trasfondo único o "verdadero" de la palabra: optar así sería caer en la burla o el engaño; en todo caso se puede adelantar que una noción de verdad se fundamenta en su condición de indecible, y que la hermenéutica del secreto de amor en el relato de la locura de Peire Vidal echa luz sobre la vida en función de la poesía.

Desde luego, el hecho de que el poeta se convierta en lobo señala una elección cifrada en el nombre de la amada: los trovadores eligen usualmente un nombre emblemático y cimientan una retórica en torno del nombre. Así Cercamón es el que recorre el mundo, y Marcabré el que lleva una marca oscura,

² Guillermo de Aquitania, "Canción IX", en Guillermo IX Duque de Aquitania y Jaufré Rudel, *Canciones completas*, ed. de Luis Alberto Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 69.

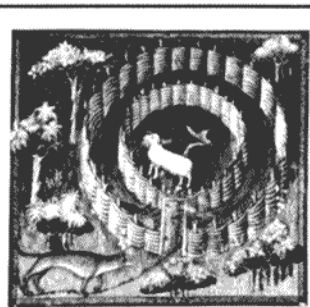
³ Jaufré Rudel, "Canción IV", en *Ibid.*, p. 99.

Leonor de Aquitania es la "Leona" que se disputan los reyes de Francia e Inglaterra, y Peire Vidal se convierte en Lope por lo que ama a Loba. Por ella usará armas de Lobo, pero aún más: la *ra-zo* afirma que Vidal vistió una piel de lobo. Ahora bien, este es un acto característico de innumerables metamorfosis lupinas.⁴

En la gama de relatos de hombres lobo se alcanzan dos extremos opuestos: en el primero, la licantropía consiste en un padecimiento psíquico en el que "los enfermos simplemente imaginarían que eran hombres lobo y actuarían en consecuencia".⁵ En el segundo, el sujeto sufre una verdadera metamorfosis de origen demoníaco. Le crece un hocico, el pellejo se hace piel, los miembros se le transforman, le crecen colmillos, aúlla.

Vestir la piel del lobo es ya más que padecer una simple melancolía, hay una intención metamórfica: Peire Vidal habría hecho uso de una magia simpática —si no es que de franca brujería— para transformarse en animal. Si recordamos que Vidal era hijo de peletero, y que a través de una piel se transforma por amor de Loba, a la que sólo puede aspirar a través de la mutación simbólica de clase, se nos revela una astucia del sentido: no cruza las clases sociales de villano a noble sino las clases de seres, de hombre a lobo.

Para transformarse, los hombres lobo se quitan la ropa y cambian de piel aunque —paradójicamente— conservan



La trampa de dos cercas. Gaston Phebus, *Libro de caza*

la misma carne: de modo que las heridas que reciban en sus correrías de presa quedarán en su carne al volverse nuevamente hombres. En la literatura antigua no faltan los relatos de hombres lobo, muy frecuentemente relacionados con hechos amorosos. En *El satiricón*, Nicerote cuenta cómo al ir a visitar a su amante en compañía de un soldado, éste se mete a un cementerio y se desnuda, "formó un círculo de orina alrededor de su ropa y al instante se convirtió en lobo [...] empezó a aullar y desapareció en el bosque".⁶ El hombre lobo visita la casa de la amante de Nicerote, donde un esclavo le atraviesa el cuello con una lanzada. Más tarde cuando Nicerote lo encuentra de nuevo convertido en hombre, reconoce que se trata de un "duende" pues conserva la herida en el cuello.

Se hace hincapié en que para transformarse, el hombre se desnuda y sólo después puede convertirse en lobo. Este hecho adquiere especial valor en un paralelo con el amor cortés, pues el desnudamiento es uno de los ideales superiores de la prueba de amor, y Peire Vidal se desnuda para vestir la piel que lo iguala a Loba, como en la prueba simbólica en que yacen, piel con piel, el trovador y su dama —a menudo con la venia o el permiso del marido, lo que explicaría cómo Loba "mostró una gran alegría por la locura que había hecho Peire Vidal y se rió mucho y su marido también".

Por lo demás, las historias de hombres lobo no eran inusuales en tiempos de Peire Vidal. En uno de sus lais, María

de Francia, su cercana contemporánea, cuenta la historia de Bisclavret, un hombre lobo que es traicionado por su mujer. Bisclavret le ha confesado a su esposa que por las noches, cuando se va de casa, vaga por el bosque y vive de rapiña.

Cuando él se lo hubo contado todo, ella le preguntó si se desnudaba o iba vestido.

—Señora —dijo él—, voy completamente desnudo.

—Decidme, por Dios, ¿dónde se quedan vuestras ropas?

—Señora, esto no os lo diré, pues si ello se descubriese y viniera a perderlas, sería lobo para siempre.⁷

La mujer le hace confesar por fin en dónde guardaba la ropa. Da su amor a otro hombre y le pide que robe las ropas del hombre lobo, "pues no quería yacer más junto a él". Así que, en una inversión del código de amor que se roza con la barbarie caballeresca, la astucia de Peire Vidal es desnudarse o cumplir "locamente" la prueba de amor cortés, pues al vestir la piel de lobo viste la *piel de Loba*.

El haberse hecho cazar por pastores demuestra un simbólico ánimo de sobrelevar la huella de amor, no como insignia o *senhal* de su amada sino como herida. La canción "Había dejado de cantar" fue compuesta a petición del rey Alfonso de Aragón, quien añade una nota caballeresca a la "locura" del trovador: "cuando sanó, el rey mandó hacer armas y vestido para él mismo y para Peire Vidal", un regalo muy real que se hace típicamente al caballero que se bate en campaña, y con el que el soberano restaura simbólicamente el cuerpo del herido. Con este ritmo de sentido quedan realizados un acto de enajenación (locura y desposesión que es pertenencia a la dueña) y otro de restauración (en el afecto del señor que trata al trovador simbólicamente de vasallo). La *canço* termina así:

La Loba dice que soy suyo:
es verdad y tiene razón,
pues, ¡a fe mía! soy suyo mejor
que de cualquiera o que de mí mismo.

Durante la Edad Media, grandes mana-

⁴ "Se sobreentiende que la piel de animal no actúa sólo como un mero disfraz sino como un elemento que posee la propiedad mágica de volver a una persona en algo que los testigos perciben como un animal real." Caroline Oates, "Metamorfosis y licantropía en el Franco-Condado, 1521-1643", en *Fragments para una historia del cuerpo humano*, I, Madrid, Taurus, 1990, p. 372, n. 16.

⁵ No es pues lo mismo un licántropo que un hombre lobo. "El diagnóstico de *lycantropia* o *morbus lupinus* fue descrito por Marcellus de Sidón en el siglo II d. C. y más tarde volvió a hablarse de él en muchas obras del siglo XVI. Se dijo que los aquejados por esta condición eran reconocibles por determinados síntomas visibles: 'se ponen pálidos y enfermos al mirar, tienen los ojos secos y no pueden gritar. Sus ojos están hundidos y su lengua seca; no tienen saliva y padecen mucha sed; tienen incurables llagas en sus piernas producidas por mordiscos de perros y se caen frecuentemente'." *Ibid.*, p. 334.

⁶ Petronio, *El satiricón*, parte 2, 61-62, Introd. trad. y notas de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1988, pp. 90-93.

⁷ *Los Lais de María de Francia*, Introd. y trad. de Ana María Valero de Holzbacher, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 110.

das de lobos asolaban la campiña europea. Los licántropos aparecen sobre todo en febrero, mes que coincide con la época de celo de los lobos. Según aparece en el *Libro de caza* de Gaston Phebus (1331-1391) "durante las largas noches de febrero, el lobo campea por el bosque sin dormir ni comer, en busca de la loba".* En esta obra se exponen diferentes modos de cazar a un lobo: en una cacería, como lo hacen los señores, con mastines y a caballo; o por medio de una red tendida entre dos árboles, a donde el lobo se enreda cuando intenta cruzar; o por medio de trampas de tierra, cubiertas de ramas y hojas, a donde se coloca carroña; o con una trampa de lazo donde el lobo mete la cabeza; o dejando a su alcance pedazos de carne atravesados de agujas o anzuelos que el lobo hambriento traga apresuradamente y que le desgarran las entrañas;

* Utilizo la edición vulgarizadora de Gabriel Bise, *Medieval Hunting Scenes ("The Hunting Book" by Gaston Phebus)*, Friburgo-Ginebra, Miller Graphics, 1978, *passim*.

por último, mediante el método de las dos cercas:

Para cazar al lobo vivo, se construyen dos gruesas cercas circulares, una dentro de la otra, de más de seis pies de alto. En la cerca exterior hay una puerta con un pasador. Después de arrastrar trozos de carne putrefacta por el bosque hasta el cercado, se encierra una oveja o cabra en la cerca interior como carnada. El lobo, atraído por el olor de la carroña, entra al primer cercado y lo recorre buscando una entrada al segundo para adueñarse de la presa, y al toparse con la puerta la empuja y la cierra, con lo que queda despojado de su presa y de su libertad.

Aunque Peire Vidal fue cazado con mastines y lebreles como cazan los señores a los lobos, su situación sugiere una trampa de dos cercas: su ingreso a un estamento en el que se mueve en círculo, sin poder acceder al centro, a su presa, y tratando de burlar la cerca, como gran burlador de su libertad. □

importante (se la podía suplir por tonaditas facilonas, con guitarra y pandero); el latín parecía un lujo burgués que una Iglesia moderna, afanosa por estar al día (*aggiornarsi*) no se podía permitir; la arquitectura, la escultura —la ornamentación y la iconografía en general— del pasado podían ser modificables y aun prescindibles si no estaban de acuerdo con los requerimientos modernos de la Iglesia, es decir, la nueva liturgia y los oficios religiosos postconciliares. La cultura se volvió, pues, algo superfluo. No de otro modo pueden entenderse las recientes declaraciones del arzobispo de Guadalajara, Juan Jesús Posadas Ocampo, para justificar la supresión del altar mayor de la catedral tapatía: "el altar del ciprés no tiene ningún significado religioso para los fieles (...), simplemente se habían acostumbrado a verlo ahí siempre. (...) A partir del Concilio Vaticano II, la liturgia cambió y en la actualidad la existencia del ciprés estorbaba" (*Siglo 21*, 9 de mayo de 1993).

En abril del año pasado, las autoridades del arzobispado de Guadalajara, pasando por encima de una resolución del Instituto Nacional de Antropología e Historia, decidieron desmontar por su cuenta el altar mayor (conocido también como ciprés o manifestador) de la catedral de Guadalajara. Ante este hecho, las autoridades del INAH de la ciudad de México (que tácitamente aceptaron que se dejara fuera a sus representantes en Jalisco, quienes verdaderamente estaban enterados) actuaron con tibieza, le dieron largas al asunto y hace una semana, junto con funcionarios de SEDESOL y un grupo de "notables", decidieron dar marcha atrás a su primera resolución y avalar lo que ya se había hecho sin su consentimiento.

Tan enojoso asunto había comenzado años atrás, cuando la Comisión de Arte Sacro de la diócesis de Guadalajara encargó un proyecto que adecuara el presbiterio catedralicio a la liturgia postconciliar. Luego de un moroso estudio, la comisión concluyó en la necesidad de remover el ciprés. De poco valieron las razones de especialistas, el desacuerdo de la opinión pública y la misma Ley Federal de Monumentos y Sitios Históricos. La determinación eclesiástica acabó imponiéndose y, para colmo, con un agravante más: el ciprés de catedral irá a plantarse bajo la bóveda de la vecina parroquia del Sagrario, acabando de

Carta de Guadalajara

El ciprés de la Catedral y una leyenda china

Juan José Doñán, Jorge Esquinca,
Juan Palomar Vereza, María Palomar

La cultura católica cada vez lo es menos. El papel de la Iglesia como generadora y defensora de los valores artísticos e intelectuales, de las humanidades, es, desde hace décadas, cada vez menos importante. Lo inmediato, la cuestión social, las cosas del día, se hallan en el centro de su atención. Gabriel Zaid ha visto en el abandono del latín uno de los grandes traspiés de la cultura eclesiástica, un traspié con tendencias al agravamiento: "Esta incultura se volvió virtud, cuando sopló la racha marxista. Las preocupaciones culturales parecieron ociosas, elitistas, burguesas, un repliegue a las torres de marfil, mientras el pueblo sufre

hambre, opresión, injusticia" (*Vuelta* 156). Antonio Gómez Robledo, por su parte, encuentra en el Concilio Vaticano II no sólo el descalabro mayor de la cultura católica, sino incluso "la descomposición de la Iglesia en que nacimos y vivimos" (*El caso Lefebvre. Meditación sobre la Iglesia actual*, El Colegio Nacional, 1991).

La Iglesia se aplebeyó, se volvió populista, relegó las humanidades y canceló con ello una fuente de belleza y sabiduría de la que todos (creyentes católicos, profesores de otras religiones, agnósticos y ateos) nos habíamos beneficiado. La música sacra ya no fue algo

pasada con el ya de por sí reducido espacio de esta capilla. Tal solución recuerda las consejas del legendario alcalde de Lagos, quien para tapar un agujero hacía otro contiguo y así sucesivamente hasta llevar el hoyo al río.

Triste es comprobarlo: la conservación del patrimonio cultural de Guadalajara cada vez tiene menos adeptos. A la hora de la verdad, la multitud de sociedades, comisiones, institutos, colegios, juntas y demás asociaciones creadas para defender y preservar los bienes patrimoniales se vuelven ojo de hormiga. La llamada sociedad civil, las universidades (la pública y las privadas), los partidos políticos, tan diligentes cuando algún interés particular, partidista o de grupo está en juego, enmudecen cuando se trata de un asunto de interés colectivo que no esté inscrito dentro de la categoría de "demandas sociales". Esto ha podido verse en el caso del ciprés. Sólo unos cuantos ciudadanos y un diario de la localidad (*Siglo 21*) han alzado la voz y llamado la atención con entereza y buen juicio. Católicos sensatos como el recién fallecido arquitecto Ignacio Díaz Morales y monseñor Carlos Romero se han referido al despropósito de desmontar y reubicar el ciprés para que haya más espacio y "los fieles se sientan más participantes en la celebración", como ha declarado el arzobispo de Guadalajara. En una carta abierta, dirigida a éste, Díaz Morales hizo un símil ejemplar: recorrer el ciprés o sacarlo de catedral es tan insensato como si a alguien le recorren las orejas hacia la nuca o se las suprimen, para que la cabeza esté más despejada.

No por común resulta menos alarmante comprobar cuán lejano está del ciudadano de a pie el ámbito donde, en este país, se toman las decisiones. La opacidad de una vida pública en la que todo se resuelve mediante acuerdos cupulares y misteriosas negociaciones con los habitantes del Olimpo federal, la indefensión de la gente ante la arbitrariedad, la impunidad de los poderosos y, en general, la ausencia de la práctica democrática cotidiana anulan la iniciativa de los ciudadanos y corrompen la administración pública. La destrucción del área del presbiterio de la catedral tapatía no es sino un ejemplo más del gobierno por capricho que todos padecemos, del aprovechamiento de tal sistema por el alto clero y de lo endeble que resulta la

voz de la razón ahí donde no es ésta la que acostumbra regir las decisiones.

Cuentan las consejas de tiempos viejos que debajo del altar de catedral corre el Jordán. Eso no lo saben los señores del INAH de México y quizás ni el mismo cardenal. Tampoco se han enterado de los milagrosos movimientos giratorios de los sombreros episcopales que colgaban sobre las tumbas de los preladados cuyo eterno descanso se verá interrumpido al destruirse la cripta bajo el presbiterio. Ni conocen la devoción del *Ánima Sola*, justo afuera de la capilla del Señor de las Aguas. Tampoco saben que Santa Inocencia está en la parte baja del altar de la Virgen de la Rosa. La devoción popular, la tradición piadosa de los tapatíos y el apego a hitos entrañables de la vida comunitaria tienen sin cuidado a los que mandan.

Una leyenda china refiere que la resina del ciprés, frotada sobre los talones, permite andar sobre las aguas. Árbol sagrado entre numerosos pueblos, el ciprés está siempre asociado con la longevidad y la resurrección. En los Evangelios, hasta donde recordamos, no existe una mención específica del árbol; sin embargo, es bien conocida la comparación del cuerpo del Mesías con un templo que, una vez destruido, puede reconstruirse en tres días. Pensar en el árbol, ser semejante a un árbol, dice un poema Zen. Más allá de su función en la liturgia, el

ciprés de la catedral metropolitana constituía un símbolo, un eje que la comunidad —no sólo los feligreses— podían identificar como un bien, una herencia tácita en la que se conjugaban sentimientos difícilmente precisables, pero vivos y presentes. Quienes confabularon para removerlo atentaron contra algo más que un "mueble". Hollaron, con pasos carentes de cualquier orientación, una región del espíritu.

Para quienes —allá por los años setenta— leímos por primera vez un número de *Plural*, fue el hallazgo de un espacio abierto en el que era posible respirar con amplitud. Seguimos desde entonces a los avatares de esta revista hasta su transformación —de nombre, que no de sustancia— en la actual *Vuelta*. No es exagerado decir que, para los que residimos en esta ciudad, la frecuentación de ambas publicaciones ha sido, a través de los años, un alimento de primera necesidad. Hemos crecido vecinos a su sombra benéfica. Es por esto que la reciente concesión del Premio Príncipe de Asturias viene a confirmarnos la importancia de la revista, no sólo para nuestro continente, sino también en aquella orilla del Atlántico. Un reconocimiento justo para quienes han hecho de *Vuelta* lo que ahora es: un terreno fértil para el pensamiento y la imaginación. □

Buzón de fantasmas De Bernardo Ortiz de Montellano a Emilio Portes Gil

En el archivo de José Gorostiza aparece copia al carbón de esta agobiada "carta abierta" que el poeta Bernardo Ortiz de Montellano remitió a Portes Gil y a los medios de comunicación, después de haber sido ignominiosamente cesado de sus funciones como bibliotecario de la Secretaría de Relaciones Exteriores. No he logrado confirmar si

apareció en la prensa. En la secuela del escándalo armado contra la revista Examen, algunos escritores "revolucionarios", empeñados en descalificar al grupo de los Contemporáneos, logran que se despidan al minucioso, humilde poeta bajo cuya dirección la revista Contemporáneos había sobrevivido sus últimos años (1930-1931). A pesar de

la ingenua pretensión de deslindarse de los "forajidos" de Examen, la carta de BOM no tuvo efecto. Cesante, regresó a la Secretaría de Educación, y continuó dando clases a niños y a indígenas.

P.D. ¿Recuerda el lector que hace un par de números, en este buzón de fantasmas, el responsable se preguntaba quién habría sido el misterioso crítico literario Abel García Cáliz, y basta se preguntó —por culpa de un juego de palabras de José Juan Tablada con las equis— sino sería un fantasma amanuense de Xavier Villaurrutia? Mi amigo Tito Monterroso no tardó en desfacer el entuerto con una llamada telefónica, que agradezco: no sabía mucho sobre García Cáliz, pero sí que su carne y sus huesos sostenían a un poeta y literato bondureño a vecindado en México. He ahí, pues, a un ex fantasma. G.S.

CARTA ABIERTA

México, diciembre, 21 de 1934.

Sr. Lic. Emilio Portes Gil
Secretario de Relaciones Exteriores.
Presente.

Señor Secretario:

Me veo obligado a dirigirme a usted por estas líneas para expresarle lo que considero justo, debido y necesario en el caso de mi separación, a todas luces injustificada, como a usted mismo por su recto juicio debe parecerle, del empleo que durante cinco años desempeñé en la Secretaría ahora a su merecido cargo.

Sin pretender la reinstalación en mi puesto, que no es en esta vez el objeto de mi actitud, sino por indispensable defensa de la verdad y de la justicia —y excuse usted por natural la indignación que pueda escaparse en estas líneas— deseo hablarle con claridad de ciertas secretas maniobras y acusaciones que la vanidad insatisfecha, ya que no la pasión, de algunos escritores que ahora se llaman revolucionarios han lanzado en mi contra y que, como lo supongo, han originado mi separación injustificada de la Secretaría de Relaciones.

Todas las personas que me conocen y me tratan podrían en el caso de que estas veladas y cobardes acusaciones fueran, como debieran serlo, motivo de una investigación verdadera, comprobar mi honorabilidad que por ningún con-

cepto permito se ponga en tela de juicio sin la debida comprobación. Pero, cuando el estado de descomposición social llega al grado de admitir como depurativos para una salud en peligro la oscuridad y la sombra con todo su cortejo de calumnias en que el ciudadano llega a dudar hasta de sí mismo, en esta confusión de todos los valores espirituales y morales es frecuente que el hombre honrado pague por los otros, muchas veces en nombre de la justicia y de la honradez.

Yo no ingresé recientemente a la Secretaría de Relaciones sino en el año de 1930 y por mis actividades, realizadas con éxito al frente de la Revista *Contemporáneos*, de propaganda en favor de México y de la revolución mexicana en su aspecto netamente cultural. (Recórrense las páginas de los once tomos de la Revista y se verá, con imparcialidad, que es verdad lo que afirmo como lo comprueban, también, los informes espontáneos de los representantes de México en el exterior, que obran en los archivos de la Secretaría de Relaciones, y los numerosos recortes de prensa del extranjero que obran en mi poder.)

La obra constructora de la revolución mexicana en todos sus aspectos (Temas históricos por Chavéz Orozco, indígenas por M.O. de Mendizábal y hasta un número especialmente dedicado a la filosofía y problemas del indígena —Número 43—) se halla en las páginas de la Revista que, como toda empresa generosa y bien intencionada, mereció los ataques continuados de un sector de escritores reaccionarios o simplemente atrasados y muchas veces, también, de los mismos escritores de un grupo en el que ahora se pretende señalarme y a quienes si yo estimo, en términos puramente de labor, por sus méritos intelectuales, rechazo por algunas otras razones internas.

En *Contemporáneos* los más asiduos colaboradores no fueron los escritores de ese grupo, como puede muy fácilmente comprobarse, sino Alfonso Reyes, Torres Bodet, Gastélum, Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Enrique Munguía, Octavio Barreda, Díaz Dufoo, jr. José y Celestino Gorostiza y otros escritores de provincia que di a conocer en nuestro medio. Fue, pues, una revista ecléctica y, dígame lo que se quiera, sin partidismo de grupo mientras estuvo bajo mi dirección.

Cuando dejó de publicarse la revista,

por una grave enfermedad mía y dificultades económicas para el sostenimiento de la publicación, desde 1932 a la fecha he permanecido aislado de toda actividad literaria y sin trato constante y confesional con personas de ningún grupo, entregado a mis labores de Bibliotecario de la Secretaría, como consta a todo el personal de la misma, y aún sosteniendo réplicas oficiales con el último Jefe del Departamento de Publicidad por cuestiones de horario de servicios al público en la Biblioteca. Yo no gocé de ninguna ventaja durante la administración pasada; no obtuve una sola hoja de papel ni se imprimió nada mío en las prensas de la Secretaría lo que, de haber participado de la amistad de las personas que entonces manejaban la Secretaría se hubiese traducido en ventajas visibles para mí.

Juicios erróneos, prejuicios escondidos, malas voluntades adquiridas por mi deseo de levantar el espíritu, la honradez y la calidad de la cultura en México, en bien de México, dentro y fuera de sus fronteras, propagando mi credo de que el escritor debe alejarse de los buenos puestos administrativos para ser única y exclusivamente escritor al servicio de la cultura de su patria y siempre preocupado por desentrañar el sentido verdadero de su pueblo y su lengua —los problemas mexicanos han sido siempre de mi especial preocupación (véanse mis obras y los índices de *Contemporáneos* — me han originado, como es natural y así lo reconozco, la persecución de algunas gentes que ahora aprovechan la imposibilidad en que se hallan los representantes del poder en México, por atender a problemas más urgentes, de ocuparse en aclarar y desentrañar por sí mismos el verdadero curso de los hechos en lo que a las ideas de la cultura, y a quienes las prohijamos, se refiere.

Pero que conste que nada impide ni impedirá que levante mi protesta, en todos los tonos y en todos los momentos, por la injusticia cometida y que, confiando en la serenidad de su juicio y en el interés que siempre ha demostrado usted por el curso de las letras y la cultura en México, me dirijo esta vez para exponerle el verdadero sentido de las acusaciones que lo han obligado a proceder, quiero pensar que a pesar suyo por ser usted un honrado defensor de la justicia, en contra de su atto, amigo y S.S.

Bernardo Ortiz de Montellano. □

Carta de Copilco Informe usted

Guillermo Sheridan

El nuestro es un país sospechosamente adicto a la solicitud, factura y rendición de informes, esos estruendos machotes entre cuyos renglones hurgamos la silenciosa, esquiva verdad. Los informes, levadura de archivos, ladrillos de estadística, vagos rituales que en nombre de la transparencia difunden opacidades, son la cosecha final del protagonismo, las medallas que los funcionarios le cuelgan a un pasado que les fue consignado, en la esperanza de acceder a un futuro sobre el que anhelan rendir informes.

Pero los informes de los jefes requieren, para su fabricación, de los informes de los subordinados: el resultado es una informanía que altera a miles de seres, los mismos a los que el jefe rendirá más tarde, orondo, su esplendoroso informe.

La vida académica no es excepción en materia de informes, sino caso su radicalización. Difícilmente podría hallarse en México un sector tan compulsivamente obligado a informar. Un académico tipo puede hallarse en el caso de tener que presentar, en un solo año, un

1) Informe anual de actividades como investigador durante 1992.

2) Informe trienal de actividades para concursar por una plaza superior que le retribuirá cien pesos más al mes.

3) Informe trienal de actividades para renovar su pertenencia al Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

4) Informe trienal para concursar por los "estímulos" académicos del PREPAC de la DGAPA de la UNAM.

5) Informe general de actividades para concursar por un apoyo de CONACYT.

6) Informe sobre si logró averiguar qué significan las siglas PREPAC.

Hay que tener en cuenta que las instancias involucradas, poniendo en evidencia sus respectivas creatividades, han logrado, no sin una enorme inversión de

dinero, esfuerzo y talento, que el informe que se rinde a una de ellas definitivamente no sirva para la otra. La magnitud de este logro se percibe mejor si se tiene en cuenta que cada una de esas instancias, a fin de cuentas interrelacionadas, cuenta con descomunales servicios computacionales que han facilitado enormemente el trabajo de confundir. En lugar de una sola "Comisión General de Informes", las dependencias académicas de la UNAM, de la SEP y conexas, que administran la investigación, multiplican presupuestos, personal y, desde luego, relevancias burocráticas, a fuerza de perjudicar a los que investigan. ¿Para qué? Para tener algo que informar.

Si escribo un artículo, acomodarlo en el formato de los informes me toma más tiempo que el que me tomó escribirlo. En el de la UNAM, por ejemplo, un artículo como éste entrará a la parte III (*productos de la investigación*), apartado III.3 (*artículos*), sección III.3.5 (*artículos de divulgación*), subsección III.3.5.1 (*artículos de divulgación lamentables*), categoría III.3.5.1.nac. (*artículos de divulgación lamentables nacionales*). Luego tendré que anotar su título, si soy el único responsable, el nombre de la revista, el número, la fecha, las páginas y mi sexo.

Si hago una ponencia, en el informe del SNI, deberé llenar la sección 7 (*actividades académicas*), parte 7.4 (*participación en actividades académicas*), subparte 7.4.c (*encuentro académico voluntario no fortuito*), formato 7.4.c.O (*mesa redonda*), sección 7.4.c.O.ugh (*ponencia vulgar*), 7.4.c.O.ugh.viii (*ponencia vulgar nacional*) y luego comenzar a dar enter para que aparezca en la pantalla la lista de los países del mundo, de América; cuando aparezca México, la de los estados de la república, de las ciu-

dades y de las calles (el programador del SNI tiene un posgrado en geografía). Así, haber hecho una ponencia en Guadalajara sobre Poesía católica se llama "7.4.c.O.Chaf.viii.UdeG/LópezCotilla/Guad/Jal/Mex/Amer/Tierra/ViaLac." Pero la misma ponencia, en el informe de la UNAM se llama "xxxviii.3.6.7.12.675.OHMARIA.Tapat." Esto hay que hacerlo por cada ponencia o conferencia de los últimos tres años. A nadie se le ha ocurrido, pero debería hacerlo, abrir en los informes una sección en la que se informa sobre la cantidad de informes que fueron presentados en el año, y qué sexo tuvieron.

Pero los problemas de informar apenas comienzan. Luego hay que anexar al informe los "documentos probatorios" de todo lo que uno hizo. Un ejemplar de cada libro que uno escribió (que uno debe pagar), la fotocopia de cada artículo que publicó (que uno paga), constancias de que dio clase (con el sexo de los alumnos), de que dirige tesis, de que viajó al extranjero, de que pertenece a tal comité, de lo que está en prensa, de que le dieron un premio y de que es masculino o, en su defecto, femenino. (Esta es una parte fascinante de los informes. La UNAM pregunta, por escrito, compulsivamente, si uno es masculino o femenino. Quizá tiene la experiencia de otros que se han llamado Guillermo y que eran femenino. Esto es culpa de los nombres bisexuales, o unisex, como Guadalupe, Trinidad o Constitución del 17. En todo caso, no me explico de qué les sirve saberlo. Una vez, sólo por ver qué pasaba, taché la F de femenino: una computadora femenina me mandó una felicitación por el día de la madre, que llegó tarde.) Luego viene la batalla con el formato. Por ejemplo, en la sección "9.45/XIX/kbw/666" preguntan si alguien se ha referido a mis trabajos en el extranjero. Mi respuesta es que los señores Dietrich Briesemeister y Klaus Zimmermann lo hicieron en un libro titulado *Mexiko Heute Politik, Kultur, Wirtschaft* publicado en Vervuert Verlag en Frankfurt en 1992 en las páginas 550-566. Esto debe caber en una cajita de este tamaño: (). Resultado: sólo cabe la palabra (unos), que quiere decir "unos".

Como lo exigen los buenos modales, no queda sino recordar al primate que en el "Informe a la academia" de Kafka dice: "Yo, mono libre, elegí este yugo". Lo irritante es que, en la medida que uno

trabaja en lo que ama, sabe que aumenta el odioso trabajo de informar. Alguien debería abrir un negocio que consistiera en llevarles el curriculum a los académicos, una especie de contador público de méritos, que a cambio de honorarios se encargara de llenar los informes y anexar los documentos probatorios y poner el sexo de los (las) miles de interesados(as). También sería justo exigir que los que no trabajaron demuestren que no trabajaron, como tienen que hacerlo de manera tan exhaustiva los que sí trabajaron. Que la persona que no publicó nada durante tres años llene un in-

forme en el que estén consignadas todas las editoriales y revistas del mundo hispánico, y que tenga que marcar, una por una, aquellas en las que no publicó y que consiga los documentos probatorios: "Por medio de la presente y a petición del interesado, declaro que el Dr. Menchaca no publicó nada en esta revista", etc. Lo mismo con todos los alumnos a quienes no dio clase y a quienes no les dirigió la tesis, y todas las organizaciones que no lo premiaron y todas las mesas redondas en las que no se sentó. Esto con el propósito de que, los que no trabajaron, trabajen tanto como los

que sí lo hicieron en informar que lo que hicieron fue lo que no hicieron. La cantidad de trabajo que cuesta demostrar que se trabajó, desborda con mucho la cantidad de holganza que hace aquel a quien no le interesa demostrarlo. No tiene por qué haber diferentes parámetros de credibilidad para los que trabajan y para los que no trabajan, sea cual sea su sexo. No es justo que a los que no trabajan se les crea que no trabajaron y ya; y que a los que sí trabajan no se les crea hasta que lo demuestren. □



Ralph Ellison



Allen Ginsberg
Full Moon
Oct 30, 1974 St Marks Church
10-15 PM
Allen Ginsberg



Anthony Burgess