

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

---

## Rituales secretos de la retina

Rafael Argullol

---

Hace poco leí que el rey de una tribu de Kenia había desterrado a la noche para librarse de las pesadillas que le invadían al llegar la oscuridad. Era una hermosa historia de poder y cobardía, aparentemente llena de exotismo. Pero no era exótica. Inmediatamente me dio la impresión de que, cierta o no, constituía una metáfora perfecta de la conducta humana y de que aquel tirano tribal era, en realidad, cualquiera de nosotros.

Estamos habituados a desterrar a la noche para evitar sus secuelas. Aunque, en el fondo, sabemos que la noche, más poderosa que la capa de luz con que nos defendemos, regresa siempre a su dominio. No tenemos más remedio que repetir la operación: cada día, como pequeños sísifos, arrastramos nuestra roca luminosa, alejándonos de la penumbra a la que tememos. En este tramo del camino, antes de la nueva caída, surge lo que ha sido buena parte de nuestra cultura y nuestro arte. Lo que llamamos civilización ha sido el fruto del miedo a la oscuridad, del mismo modo en que la expulsión de la oscuridad —o la simulación de esta expulsión— ha sido la mentira mejor guardada de la civilización. Lejos de cualquier exotismo ese rey keniano demostraba ser ya un hombre auténticamente civilizado que, con su actitud, dejaba atrás toda huella de salvajismo.

Sabemos, sin embargo, que también existen quienes —tal vez con rara vocación salvaje— se niegan al exilio de la noche, encontrándose dispuestos a indagar

en sus enigmas. Insatisfechos de habitar sobre la corteza superficial de las cosas tratan de sumergirse en el subsuelo, con la convicción de que es allí donde se hallan los tesoros. Quieren conocer, aunque sea fragmentariamente, el otro lado de la existencia. Son, por decirlo así, espeleólogos de la sensibilidad para los que la materia del mundo encierra un caudal de presencias que debe ser rescatado. No reniegan de la luz, a la que necesitan retornar, pero desean aventurarse en el universo de las formas interiores. El pequeño sísifo, en medio de un periplo, se ensimisma con el roce de la penumbra: hay, asimismo, una cultura y un arte, más arriesgados por más audaces, que pertenecen a este ensimismamiento. En ellos la conciencia posee un doble, oculto, que actúa de maestro de ceremonias mientras el ojo, dejándose guiar por la otra retina, se introduce en sus rituales secretos.

La pintura de Frederic Amat también se deja guiar por la otra retina, convirtiéndose en reflejo de sus rituales. Es una pintura de visiones que proceden de una herida abierta en la piel del mundo y a través de la cual brotan imágenes inquietantes. La memoria ha manejado su bisturí, liberando los sueños agzappados en el espacio interno de la materia. Sin embargo, la memoria ha manejado también la escuadra, destilando y ordenando. Por eso la pintura de Amat sugiere concisión y desnudez.

Creo que esta sugerencia es justa siem-

pre que en ella se vea la culminación de un proceso depurador, casi ascético, en el que las estructuras finales, de considerable pureza, contienen una rica multiplicidad de testimonios. Esta conquista es, necesariamente, la consecuencia de la plena madurez artística. Amat, como buen espeleólogo de la sensibilidad, ha aprendido a orientarse en el caos informe de las sensaciones. Se ha ejercitado en el recorrido de los trayectos que atraviesan el subsuelo. Después, poseído el botín, ha pulido con rigor las piedras preciosas, sometiendo lo sombrío y lo monstruoso en la red de una organización constructiva precisa: la pintura como un sendero de conocimiento.

Más exactamente: el conocimiento que nos proporciona la pintura de Amat es el conocimiento de una metamorfosis que se desarrolla implacablemente mientras materia y memoria protagonizan su fecundo juego de espejos. Y así los rituales de esta mirada distinta van conformando su propio reducto mítico. Todo arte de envergadura acaba generando su mito, y en ello estriba su fuerza y su posibilidad de trascendencia. El logro sobresaliente de Amat como pintor es, a mi parecer, haber alcanzado a proponer su mito personal. Se trata de una apuesta ambiciosa, aunque precisamente —en un horizonte cultural escaso en apuestas— esto es lo que le otorga valor.

La pintura de Frederic Amat no ha desterrado la noche. La lleva incorporada, junto a sus estigmas. No es una pintura del temor sino de la audacia: la aventura de hurgar en los tensos yacimientos de la conciencia. El resultado merece la experiencia. Lo que ha sido sacado a la luz quizá sea terrible, pero lo que se muestra a nuestros ojos de espectadores posee la misteriosa belleza de los descubrimientos verdaderos. □

Barcelona, junio de 1992  
© Rafael Argullol

---

Los textos sobre Frederic Amat que aparecen en estas páginas han sido tomados del catálogo de la exposición Cuatro paisajes de fondo.

## Frederic Amat: la poética del descubrimiento

Robert Lubar

Las pinturas de Frederic Amat son entornos poéticos de encuentro e intercambio, espacios velados en los que los objetos conocidos se vuelven misteriosos y los misterios se convierten en realidades conocidas. El poder transformativo de su arte reside en su resistencia a las significaciones unitarias y estables. Amat construye laberintos íntimos de sugestión a través de los cuales el artista, como el espectador, se transforma.

### LABERINTOS

Para Amat el laberinto es una metáfora, un lugar de descubrimiento profundamente asentado en la conciencia. Es un lugar de engaño e incoherencia, seducción y peligro. Uno corre el riesgo de perder la identidad en sus pasadizos cavernosos, pero ese estado de anonimato puede iniciar un proceso de revelación y renovación.

Amat entró en el laberinto el año 1979 en Nueva York, atraído tanto por las incertidumbres de la ciudad como por sus promesas. Exploró infatigablemente su superficie y sus interioridades, se deleitó en sus sorpresas y festejó sus contradicciones. Hablando de Nueva York, Amat confesó: "Su encanto es la mutación en la permanencia. Las reglas del caos. La isla ágora, lugar de encuentro e intercambio. Aquí uno es extranjero pero no extraño... Suma de contrariedades tan fascinantes como abrumadoras. Caleidoscopio entre dos ríos, acuñación de dos caras."<sup>1</sup> Encrucijada simbólica, Nueva York se resiste a revelar sus secretos. Es el espacio laberíntico dentro de la pintura de Amat donde se hacen ofrendas y se realizan sacrificios; una vez

completado el acto creativo, el artista desaparece de nuevo en el laberinto para llevar a cabo su magia.

### VELOS

El arte de Amat experimentó una profunda transformación en Nueva York. Los tejidos, las vestiduras y los *instrumentos* ceremoniales que aparecieron en Oaxaca —cosas cercanas al cuerpo, objetos de mito y memoria— se convirtieron en proscenios simbólicos. Objetos de uso, residuos de una pérdida concepción de la cultura en la que el arte y la

vida estaban integrados, se transformaron en espacios herméticos parcialmente oscurecidos por cortinas semitransparentes. Dentro de estas estructuras de contención —casas, naves y arcas— Amat suspendió el relato mientras negociaba su viaje simbólico por el laberinto. Las cortinas definen espacios secundarios, siempre velados, a menudo oscurecidos y, a veces, impenetrables. Éstos no son espacios de representación, sino espacios de encuentro poético: espacios fluidos en los que objetos e imágenes circulan libremente. "Más allá del hecho de una composición plástica", explica Amat, "hay una voluntad de llegar a otro orden, tal vez metáfora, como consecuencia del diálogo entre lo que se presenta y lo que se representa."<sup>2</sup> Los escenarios de Amat son lugares de provocación en los que el espectador es invitado a descubrir los misteriosos velos y explorar los múltiples estratos de significación que encierran; al espectador se le invita a entrar en el laberinto.

<sup>2</sup> Fabià Puigserver, "Conversació amb Frederic Amat", *El Món* (Barcelona), 10 de octubre de 1986; pág. 44.

### FREDERIC AMAT

Joan Perucho

La ceniza de la rosa estructura el contorno de la rosa como el espectro de la faz configura la sonrisa y la mirada perdidas en la profundidad de los espejos. Son cosas inmóviles, suspendidas en el aire. Desaparecen lentamente cuando se sedimentan en la memoria. Evocan restos de las ciudades que amamos un día de gloria entre un repertorio de datos: tarjetas de crédito, clips, monedas, cartas perfumadas, llaveros, papeles manoseados, sueños. Aún es posible ver en ellas algo más enigmático, como es el ángel terrible de Rilke. Todo sigue ante nosotros; y no una sola cosa, sino muchas. Y están en torno a la noche y a las rosas de ceniza a punto de desvanecerse en la nada.

*Catálogo de la exposición Amat. Obra realizada en Barcelona, 1988. Galería Joan Prats. Barcelona, febrero de 1989.*

© Joan Perucho

<sup>1</sup> Frederic Amat, "L'illa del Tresor", *El País* (Barcelona), 2 de febrero de 1986.

## ESTRATOS

La idea de estratificación se convirtió en una metáfora central para la obra de Amat en Nueva York: estratificación como membrana que separa transparencia y opacidad, autocontención y revelación. Amat empezó a componer las superficies de sus pinturas con múltiples capas de pasta de papel, encima de las cuales aplicaba tintas, trapos, resinas, barniz, látex, pigmentos y especialmente cera. Hundía los objetos en los materiales aún húmedos, de modo que mostrarían huellas de su anterior identidad, o dejaba que la cera se solidificara para dar origen a una mancha de color puro. Así, las pinturas se fueron haciendo cada vez más densas, con materia incrustada como piedras estratificadas. Excavar esta peculiar orografía, leer cada una de sus capas, implica un proceso temporal de descubrimiento y revelación tanto para el artista como para el espectador. Amat traza una trayectoria a través de las capas de experiencia sedimentada en un proceso que idealmente podríamos comparar con una arqueología del "sí".

## OFRENDAS

Cuando, en un momento de 1981, Amat abandonó el motivo del escenario, la cera asumió la función de la cortina: como membrana traslúcida, vela pero nunca oscurece por completo la figuración. De nuevo los objetos se erigieron en protagonistas centrales de su arte, sujetos a la superficie del papel en cuanto imágenes simbólicas y presencias físicas. Como las anteriores *Cajas para abrir, cajas para cerrar*, que ocultaban pigmentos de materiales naturales, la nueva obra siguió operando con la oposición entre continente y contenido, entre patencia y opacidad. Cuando las pinturas fueron montadas en la pared del estudio neoyorquino de Amat, cobraron el carácter de un secular iconostasio, mampara objetual de memoria y devoción. Algunas imágenes festejaban el viaje físico y espiritual del cuerpo: una figura esquelética enterrada en cera; una cabeza presentada en una bandeja o flotando en una barca (el martirio del Bautista y la musa durmiente de Brancusi). Otras eran ofrendas simbólicas: una cesta llena de vellón; un saco cerrado; un mendrugo de pan. En *El baño*, de 1984, una purificación ritual se convirtió en un acto de transformación.

Aquí, una mujer se postra ante un jarro magnífico, con los brazos en alto, en un gesto de exótico abandono. Al inclinarse sobre una pequeña vasija, parece como si su copiosa cabellera azul se desintegrara para quedar reducida a puro pigmento y materia amorfa. Este acto de disolución subraya la mutabilidad de la imaginaria de Amat: emergen objetos, pero se niegan a entregarse totalmente. La ofrenda de Amat es el enigma del descubrimiento. Sus pinturas son simultáneamente reveladoras y herméticas.

Han transcurrido varios años desde que Amat regresó a Barcelona, pero aún no ha salido del laberinto para acceder a la luz del día. Continúa explorando sus más remotos territorios, donde lo inesperado y lo imprevisible acechan en las

sombras. "En el fondo", ha comentado, "pintar es pasear por lo equivoco y lo oscuro para encontrar una otra posibilidad. Más que el éxito momentáneo, lo que importa a la larga es la resonancia de toda una obra. El artista ha de desaparecer detrás de la obra... Cuando la obra está acabada, cuando intuyo que ya no me pertenece, es cuando experimento la concupiscencia del ojo, el placer de la mirada..."<sup>3</sup> □

New York 1993.

© Robert Lubar

<sup>3</sup> Joan Barril, "El ojo concupiscente de Frederic Amat", *El País* (Barcelona), 24 de septiembre de 1988.

## LA VENTADA DEL SUEÑO

J.V. Foix

a Frederic Amat

¿Por qué pasamos la mano por las cuerdas más gruesas? (...cuando un desconocido zarpa con el bote lleno de extraños instrumentos oxidados y limaduras...) ¿Por qué, de pie, apuntalamos escaleras en todas partes donde las paredes escupen flora espesa, y en las altas torrecillas que el murciélago esquiva? (...cuando flotan los troncos muertos, en el estuario...) ¿Por qué esparcimos simiente de planta arcaica al pie de la cisterna abandonada? (...cuando los carabineros de bizca mirada pasan por el sendero, en bicicleta...) ¿Por qué pisamos uva bajo las bóvedas, y a medianoche enjuagamos aportaderas en los tibios fregaderos de la herrería? (...cuando los guerreros se emborranchan y amordazan, altivos...) ¿Por qué llenamos de melaza las tinajas más viejas y colgamos amuletos a las puertas del Templo? (...cuando los rebeldes de párpado desgarrado llenan las tinas de pieles y jugos letales...) ¿Por qué extendemos al sol extrañas ropas negras y plantamos espantajos en las garrigas? (...cuando revientan —en los huertos y en los zarzales, en las charcas de poniente y en los mares matinales— las rosas jabonosas...) ¿Por qué engalanamos la estancia con los flotadores de corcho y con anzuelos multicolores de restos de pescado? (...cuando entra por el balcón la ventada del sueño, cuando las motos llagadas embragan la noche, cuando Júpiter ilumina el exhausto armazón y las rosas nocturnas empapan de rocío los caminos, los escombros y las tumbas...)

Traducción de Josep Corredor - Matheos

© J.V. Foix

## Carta de Madrid Dietario

*Blas Matamoro*

### Lunes

Magníficas ediciones Gredos de los clásicos griegos y latinos, actualización de la vieja y robusta escuela filológica española. La memoria más remota de nuestra cultura mediterránea ¿Quién la lee? Los mitos sobre los que gira el razonamiento filosófico y estético de Occidente, el peso de nuestros saberes: hoy se ha convertido en ocupación de especialistas. La filosofía, que trata de los problemas, quizá, más universales al hombre, es un lenguaje técnico. Paradoja de la precisión, lo que impregna toda la vida se encierra (¿refugia?) en un espacio estanco.

Con un amigo gallego, filósofo él, que vivió las últimas conferencias de Sartre en el vendaval del mayo francés, comentamos que el resto de la filosofía es, en nuestro tiempo, escasísimo: algunos problemas éticos y epistemología de las ciencias, cada vez más formalizada y tecnificada, disciplina a disciplina. Nos proponemos restaurar la metafísica, la extinguida imaginación filosófica que, como toda imaginación, se atarea con algo ajeno a la experiencia. Vemos dos inconvenientes: la tradición metafísica occidental (por no irnos a las cosmologías orientales) que nos agobia con su magistral densidad; y el hábil secuestro que ha hecho, de la metafísica, el psicoanálisis, sobre todo como metafísica del impulso y, marcadamente, en las variantes francesas del freudismo, pues en Francia no se pronuncia *Froíd* sino *Fród*.

### Martes

La colección de pintura Thyssen-Bornemisza ha sido comprada por el gobierno español, gracias a los buenos oficios de Tita Cervera, baronesa Thyssen hoy y, ayer, novia de Tarzán. Mujer siempre cercana a las hazañas de los varones. Huecos de los museos madrileños han

lado llenados por esta colección. Volveré sobre ella en alguna página mayor que la de este dietario. De momento, apunto la relación del coleccionista con la muerte. Una colección completa de objetos (digamos: todos los sellos postales de México) logra ser la serie sin huecos, por donde la muerte no puede filtrarse. Pero la menor sospecha de incompletud sume al coleccionista, de nuevo, en la ansiedad mortal del vacío (eco sartriano de la nota anterior: en el corazón del ser, la nada roe como un gusano). Digamos: entre el momento en que el gobierno mexicano anuncia la nueva emisión y el momento en que el sello se puede comprar en el correo. De nuevo, la muerte anima al mundo y la vida, la imperfecta vida, parte a llenar el hueco.

### Miércoles

En un coloquio sobre la extravagancia, una filósofa gallega saca a relucir la sexualidad de los valores éticos. Dice que la competitividad es masculina y la solidaridad fraterna, femenina. Aquella es nórdica y ésta, mediterránea. La observación resulta pertinente al coloquio. O sea: extravagante.

Los valores éticos, me parece, o son universales o no son éticos, sino meras costumbres (*mores*) de una familia o un clan. Darles localización y sexo es convertirlos en raciales. Si se proclaman, en efecto, valores femenino-mediterráneos ¿por qué no proclamar valores arios, islámicos, amarillos o blancos? El razonamiento se me ocurre peligrosísimo.

Variantes del feminismo. Hace cincuenta años, reivindicaba para la mujer su parecido con el varón, es decir: el derecho a no ser excluida de ninguna actividad ejercida por varones. Logradas estas pretensiones, el nuevo feminismo batalla por mantener la diferencia, sin

advertir que cae en el vicio antes criticado: el sexismo. Sólo que ahora se pide para la mujer el papel lucido de la historia, dejándonos a los pobres varones la parte mala: el liberalismo económico despiadado, la guerra, las sinfonías de Beethoven y el idealismo trascendental. Todo perverso, nórdico y viril.

### Jueves

José Ramón Treviño, arcipreste de Irún, fue condenado por un tribunal de primera instancia a causa de haber dado cobijo en su iglesia a unos terroristas de la ETA que acababan de matar, por "error", a varios civiles. Apelada la condena, cuando todos esperaban una disminución en el castigo, el Tribunal Supremo sube de cuatro a seis años su duración. Protestan curas y nacionalistas vascos. Éstos hablan de "nuestros" curas. Aquellos, de razones de humanidad que llevan a un sacerdote cristiano a ayudar a unos asesinos, aún cuando los muertos fueran meros españoles.

No obstante el imperativo del decálogo mosaico, "no matarás" (a nadie, nunca), la Iglesia lleva dos mil años vacilando acerca de condenar o no la pena de muerte, ésa que aplican los terroristas. Cristo fue un condenado a muerte ¿Dudan los teólogos sobre si heredan a la víctima o a su verdugo? Católico es universal, pero el arcipreste de Irún, como la filósofa gallega, cree que los valores éticos de los vascos no coinciden plenamente con los demás. Paradojas del nacionalismo: ¿se puede ser vasco y católico, o sea universal? ¿Por qué la Iglesia no es en Euskadi, una institución extranjera e invasora, como la democracia, el Ejército español o la Guardia civil?

### Viernes

Madrid, tiene, por fin, una catedral. Inauguración por todo lo alto: reyes, Papa, silbado Felipe González, ganador en las elecciones, aplaudido José María Aznar, perdedor en las elecciones, todos juntos celebrando el nuevo y decisivo monumento madrileño, Nuestra Señora de la Almudena.

¿Por qué la capital de España esperó tanto para contar con una iglesia catedralicia? Tal vez porque nunca fue la capital de España, tanto que quien la instauró, Felipe II, se marchó a vivir a su palacio sepulcral escorialense. Carente de vida urbana propia, Madrid no tuvo

el monumento característico de la naciente ciudad moderna: una catedral.

Advertida la falta, se encargó al marqués de Cubas, en el último tercio del siglo XIX, que proyectara la Almudena. Hizo un *pastiche* inspirado en el Sagrado Corazón de París, gótico por dentro, algo bizantino por fuera. En la década de 1940, para que no desentonara con el palacio de Oriente, se le hizo una fachada neoclásica, detrás de la cual fue quedando la incompleta catedral. Por fin, la vemos terminada con detalles de posvanguardia, tan ecléctica y oportuna. O sea: no tenemos una catedral, sino tres, una intentando ocultar a la otra. Pero se completa la simbología topográfica de Madremadrid: viniendo desde los bajos del Manzanares, desde el sur originario, se ve la ciudad como un enorme cuerpo femenino cuyos dos pechos son las cúpulas de la Almudena y San Francisco el Grande. El río es la famosa raja mujeril. San Francisco también está hecha con fragmentos de tres fachadas que son/no son una fachada. Como el eterno femenino, Madrid se oculta y se muestra. Y nos eleva, desde la hondura fluvial hasta ese cielo de pacotilla, protector y tranquilizante, que habita en toda cúpula.

#### Sábado

Miguel Induráin, el ciclista navarro, es la nueva estrella deportiva de España. Con gloriosa monotonía, todos los veranos gana las vueltas de Italia y Francia. España se impone en Europa.

Induráin es la contrafigura del divo deportista. No es guapo, ni atlético, ni vistoso. Es descarnado, cejijunto, nari-gón, sobrio, contenido. Sus palabras y sus gestos revelan un gran señorío del intelecto sobre el resto de la persona. No se emociona en público, no tiene explosiones de humor ni desplantes de *vedette*. Su trabajo es poco llamativo: dos piernas pedaleando con regularidad, mezcladas entre otras incontables piernas que hacen los mismo, llevan a un hipnótico aburrimiento. Nada del barroquismo o el arrebató del futbolista y el torero.

Induráin es el deportista posmoderno: resultado del ejercicio técnico y de un económico uso de las energías, su objetivo es una abstracción, el récord que se marca en los cronómetros. Calculador, reservado, mental y ambicioso, recuerda al tópicó del español visto por los europeos en el siglo XVI: el castellano

sosegado que quería conquistar el mundo. España era una nación moderna, como parece serlo ahora. Luego vendrían las rodontadas del barroco, la Contrarreforma y la decadencia.

#### Domingo

Cientos de miles de personas se juntan para ver al Papa en Sevilla y en Madrid. Beatas de viejo estilo, familias, gente piadosa, curiosos, jubilados, jóvenes de aspecto *beauty* y muchachas de minifalda. El Papa predica la castidad y la austeridad en medio de la romería del Rocío, donde la gente baila sevillanas, bebe fino, deglute jamón y hace el amor bajo un sol africano. Creo que no importa demasiado el desfase entre el discurso de Wojtila y su público. Importa, en cambio, la imagen de permanencia que diseña el Papa. "Estoy aquí desde hace dos mil años" parece proclamar el vistoso anciano de túnica impecable. Ninguno de los reyes o emperadores de entonces puede decir lo mismo. Frente a la veloz fugacidad de la vida actual (y de todas las anteriores), el Papa promete un truco para no pasar. "Cuando hayáis pasado, seguiré aquí" es lo que descifra la variopinta multitud.

#### Lunes

El verano incita a la desnudez, al cuidado de la línea, al bronceado. Se agradece que la gente quiera parecer hermosa y lo muestre. Pero hay algo de absurdo en esta pretensión de inmarcesible juventud que se busca con la gimnasia, la cirugía plástica, el tinte y el maquillaje. Eternizar la juventud es exaltar la lozanía, pero también, huir de la maduración y de la historia, la individual y la común.

#### Martes

Madrid se vuelve fantasmal a medida que avanza el verano. La gente de vacaciones y la mayor parte de los negocios cerrados, le dan el aire de una ciudad evacuada. A veces, debo hacer trescientos metros para encontrarme con un semejante. Me sobresalta y creo sobresaltarlo.

En el barrio de Aluche hay una calle que se llama de la Sombra. Como corresponde, no tiene un solo árbol que justifique su nombre. La única sombra que posee es la de mi cuerpo, mientras camino por su mineral soledad ¿Seré yo la sombra que da nombre a la calle? Siento una sudorosa voluptuosidad, la

que se alcanza cuando sobrevivimos al fin del tiempo.

#### Miércoles

El poeta José Ángel Valente (gallego él, y van tres en este dietario) ha desdenado el Premio Nacional que le han adjudicado. Ocurrió en México: el lector conoce la anécdota ¿Rabieta extemporánea de un sesentón? ¿Crítica justa a un premio tardío y desacreditado? Valente ha vivido gran parte de su carrera fuera de España, en Francia y en Suiza. Algunos escritores en parecida situación (Juan Goytisolo, Fernando Arrabal) tienen actitudes similares. Se sienten molestos por la recepción que su obra merece en España, de la cual parecen poder/no poder prescindir. Los que vivimos lejos del país de origen entendemos esta postura, aunque no la compartamos. Es difícil empezar todo de nuevo.

Me parece, por fin, saludable la reacción de *valentía* de Valente, al cual muchos consideran el mayor poeta español vivo, y tómense las prevenciones que se quieran. En un país de cultura excesivamente subsidiada y escalafonaria, donde todos aspiran a ser halagados por un Estado (o "sistema") que regularmente apalea, este desdén por la gloria burocrática es de buena calidad. Al cabo, la cultura nunca la hace el Estado, sino la sociedad. Y, en el caso de esa artesanía solitaria llamada literatura, ni siquiera la sociedad como sujeto, sino cada escritor frente a su papel en blanco. Lo de Valente es un rescate de olvidadas tomas de principios. □



## Barcelona tres años después Por y contra

Damián Bayón

*Objetos inanimés, avez-vous  
done une âme...*

El célebre verso de Lamartine se me ha impuesto solo: ayer he recuperado el alma de Barcelona. Ciudad ruidosa y comunicativa cuando se circula por las calles, tirando a *seca* cuando se trata de la relación entre persona y persona (alguien desconocido y que —para colmo— se expresa en castellano). Ya volveré sobre la preocupante situación lingüística.

He ido esta vez por prácticas razones editoriales: esa es la excusa ante mí mismo. En realidad, tengo curiosidad por ver las "olímpicas" transformaciones barcelonesas en materia de urbanismo y arquitectura. Por empezar: el aeropuerto que vi construir hace tres años y es obra irreconocible de Ricardo Bofill —el *pos-moderno*— que aquí sólo ha recurrido a una inmensa caja de vidrio que en verano debe de resultar ardiente o costosísima a fuerza de aire acondicionado. No veo allí ninguna búsqueda "funcional", lo que para ese arquitecto debe de constituir una mala palabra: asientos duros —*more geométrico*— como dibujo de proyecto, todo se sacrifica a un diseño aunque sea incómodo. ¿Qué le quedaba, pues, a Bofill para imprimir su garra? Unas columnotas pseudodóricas que son, simplemente, los sólidos puntos de apoyo de la ineludible y gigantesca estructura metálica.

Es sábado y de tarde, y como voy ligero de equipaje, apenas dejo mis bártulos, salgo a caminar: Ramblas, las tortuosas callejuelas del Barrio Gótico, mientras me voy dirigiendo a lo que queda de la Barceloneta: un barrio humilde pero lleno de carácter, cuyos restaurantes sobre la arena han sucumbido a la moderna urbanización.

Cuando creo estar ya cerca de la fla-

mante Villa Olímpica, sobre el mar, comprendo que todavía queda lejos, al cabo de un nudo de verdaderas autopistas por las que no me atrevo a circular a pie, ahora que ya ha anochecido. Reconozco los dos rascacielos aislados que me intrigan y decido volver mañana a verlos de cerca, junto con el resto del proyecto. De vuelta y, para cortar camino, me equivoco de ruta y me encuentro en la calle de Pelayo que está de moda entre la juventud. Una verdadera marea humana me envuelve.

Poco a poco empiezo a comprender hasta qué punto Barcelona se ha "norteamericanizado" estos últimos años. Entre un McDonald y un Kentucky Fried Chicken, se abren infinidad de tiendas de ropa masculina. Este año se llevan los colores terrosos, empolvados, los textiles propuestos son naturales: algodón, lana; todo opaco, "deconstruido", suelto. Por supuesto que el cuero viste de pies a cabeza, y los zapatones resultan casi rurales. El gusto es realmente exquisito y —proporcionalmente— los precios: exorbitantes. Los muchachos observan: ellos no están vestidos así, sino con los ancestrales *jeans*, más o menos artísticamente lavados con lejía, rotos y remendados. Tal vez vayan mirando para cuando sean mayores, se hayan ya cortado el pelo y renunciado al arito en el lóbulo izquierdo. Desde Sansón, pasando por los samurai y llegando a los toreros, sacrificar la mata de pelo es un acto simbólico: de pérdida de fuerza bíblica, de renuncia melancólica a algo.

Las chicas parecen más estandarizadas: menudas, graciosas, de pelo lacio, castaño, sin recoger (como si ser rubia estuviera mal visto). Además son decididas: en las infinitas preguntas que veo, son siempre ellas quienes toman la iniciativa, ¡y qué iniciativa! Las que todavía no

encontraron la otra mitad de su naranja, se organizan en bandas de amazonas a pie: fuman sin parar, se ríen a carcajadas y se las ve seguras de ellas mismas a cualquier hora del día y de la noche.

Tuve un segundo día más pleno. Esta vez me propuse Montjuich y en la Plaza España tomé un autobús que me dejó en la zona olímpica donde se llevaron a cabo los juegos. Tenía curiosidad por ver el estadio cubierto del japonés Arata Isozaki, a quien conocí hace once años en Tokio. El edificio, que aquí se llama el "Palau Sant Jordi" (Palacio San Jorge), si no parece muy atractivo por fuera, por dentro, constituye un verdadero alarde técnico. Se trata de un inmenso rectángulo cubierto por un techo metálico curvo en cuyo centro una claraboya circular provee de luz natural al espacio con capacidad para cerca de veinte mil personas. Esa tela de araña de vigas de la techumbre se armó al nivel del suelo y se la fue elevando gracias a una maquinaria basada en el mismo principio que sirve para levantar los coches al cambiar una rueda.

Sobre la misma terraza se yergue una altísima antena: elegante forma metálica, pintada de blanco, que arranca del suelo por medio de dos "ramas" que se juntan para subir según una vertical inclinada. La cual va rodeada de un círculo y remata en una suerte de cohete espacial: obra del arquitecto valenciano —con formación de ingeniero—: Santiago Calatrava, conocido ya por su admirable Puente del Alamillo, en Sevilla, donde un fuerte pilote diagonal sostiene una "lira" de cables que mantienen en tensión la calzada del dicho puente. Apenas me asomo al gran estadio de 1929, cuyas feas fachadas barroquizantes ocultan las nuevas y eficientes graderías; y es con satisfacción como sigo subiendo entre la espléndida vegetación del parque, con fondo de vistas aéreas de la ciudad a pleno sol, hasta llegar a mi admirada Fundación Miró, obra del gran arquitecto catalán José Luis Sert. Serie de edificios blancos, lógicos, conectados entre sí armoniosamente sin destruir el paisaje, sino poniéndolo en valor.

Esta vez tengo la agradable impresión de justificar más y mejor a Miró: por último, su mayor mérito habrá sido el de resistir a Picasso. Si fue surrealista —como pretenden— lo fue al menos "sin argumento": auténtico inventor de esa *salpicadura de color*, que lo hace reconocible

en el arte contemporáneo. El artista catalán queda, para mí — sobre todo — como un gráfico original: su empleo de la forma — color, del negro sobre el blanco crudo del papel, ha incidido en el diseño bidimensional de estos últimos cincuenta años.

De ahí, en un limpio metro, me llevo hasta la sospechada Villa Olímpica de la víspera. Sobre el mar sopla el mistral, un viento de la cuenca mediterránea que nos despeina a todos, inmensa masa humana que aprovecha el domingo de sol para pasear y — como yo — ver un poco en qué están las instalaciones a medio concluir. Dos hermosas torres solitarias se yerguen deslumbrantes: una — azul y blanca — es debida al arquitecto británico Norman Foster, famoso dentro del *high tech*, por mostrar en fachada la "tramo" de la construcción: vigas verticales, horizontales y hasta cruzadas en X, que son como su firma.

Llevo hasta el borde del mar: mirando hacia la derecha distingo las recuperadas playas que reciben ahora toneladas de arena para hacerlas utilizables. A la izquierda, un nuevo puerto de veleros, con paseos, tiendas y sitios para comer: es, sin duda, lo más logrado del conjunto. Mi gran decepción la producen las que fueron residencias de los atletas y son hoy departamentos que se venden o alquilan: les encuentro poca gracia urbanística a esas largas tiras de viviendas de apenas cuatro o cinco niveles.

Tanto circular por distintos barrios me confirma hasta qué punto todo, prácticamente, está escrito ahora en catalán. Leyendo el diario me entero de la actual polémica en Cataluña respecto de la no obediencia al bilingüismo constitucional. Los niños, desde que nacen, viven, hasta los diez o doce años, sumergidos exclusivamente en su lengua vernácula. Ha aparecido ahora un fuerte movimiento social que reclama la práctica paralela del español. He llegado a ver una pintada en una iglesia con la dura frase *Dios también habla en castellano*.

No podría estar en Barcelona sin ir a "inspeccionar" el obrador de la Sagrada Familia. Pago mi entrada de seiscientas pesetas y — por vez primera — tengo la impresión de penetrar en el ámbito de la iglesia, la cual, aunque sin techar, se va cerrando — poco a poco — hasta crear una impresión de intimidad. De pronto, circulando entre las piedras a medio tallar, comprendo el mensaje: *esta es*

*una obra debida a la fe*. La de Gaudí, arquitecto y teólogo que soñó su templo expiatorio como un símbolo en que cada elemento se justifica y ocupa su lugar dentro de un plan preconcebido.

Por fin, el lunes, me doy a conocer de los pocos amigos: el simpático y culto joven abogado catalán que conocí en Mallorca, quien, a su vez, me proporciona los datos de un diplomático español — también catalán internacional — que hace veinte años había perdido de vista; en fin, hablo con la pintora y el fotógrafo argentino, tan aclamados a Barcelona que ya no la dejarían por nada. Los veo a todos y me pongo al tanto de sus actividades y les cuento las mías.

Antes de partir, no me queda más que visitar el Pabellón Alemán de la Exposición del 29, que sólo he visto en fotos. Es obra del célebre Mies van der Rohe, ese nombre que los novatos estudiantes de arquitectura piensan — por una fracción de segundo — debe de ser una señorita por lo que suena a Miss, cuando en realidad era un señor, autor del jansenista lema funcional aquel de: *Less is more*.

Situado al comienzo mismo de la ladera de Montjuich, el pabellón acaba de ser impecablemente restaurado, y como llevo a las nueve y cuarto de la mañana, me lo encuentro lavado y reluciente como si me estuviera esperando. No puedo creer en tanta dicha: en general, los sitios célebres siempre están cerrados, prohibidos o en restauración. Feliz, me voy aventurando por la admirable construcción

que me sé de memoria: terraza y muros perimetrales de travertino, con un estanque cuyo fondo ostenta cantos rodados dispuestos en orden como en un jardín del budismo zen. Todo se abarca de una vez, o casi: la mampara de vidrios despulidos me oculta un instante el espacio semicerrado que limitan muros rectos, portantes, de mármol verde fuertemente vetado. El techo plano es blanco, sostenido por esos muros y finas columnas de acero inoxidable, como los marcos de los paneles de vidrio transparentes o ahumados.

Al fondo del recinto, una escultura en bronce de un desnudo femenino de pie reflejándose sobre la lámina del agua quieta de otro estanque más pequeño. Puesto que sigo solo, y como travesura de adulto, me siento en una de las famosas "Barcelona chairs", esos taburetes o sillones bajos tapizados de cuero, cuyas patas son cintas de acero que al cruzarse muestran la única curva en ese homenaje al ángulo recto. Sumido en plena meditación arquitectónica, cuando me arranco a mi trance y parto, veo llegar a un grupo norteamericano de estudiantes acompañados de su profesor: estudiarán el caso de una de las obras más pequeñas del mundo y una de las que más merecida gloria ha alcanzado.

Mi ecléctico entusiasmo va hoy de Gaudí a Mies van der Rohe: ¿quién me entiende? Yo — por supuesto — no. Se aceptan interpretaciones. □

París, octubre 1993

## La mujer de Lima

Jaime Moreno Villarreal

Por el espejo el conductor ve una camioneta roja que se acerca a velocidad excesiva. El conductor gira el volante para evitar el choque. La camioneta rebasa

imprudentemente por la derecha, y el conductor, que vuelve la cabeza para ver por un instante de quién se trata, quién puede ir con tal rapidez por una

calle de dos sentidos, se da cuenta de que la camioneta no cruzó realmente a su costado, sino que al rebasarlo se metió por el espejo de la rebazuela, donde la puede ver alejarse.

Asustado, en una exhalación, el conductor se detiene a la orilla temiendo que el sentido de las cosas pudiera haber cambiado. Pero la calle es aún de doble sentido, y lo que ve en torno suyo es la cinta de asfalto, la fila alineada de las casas, de árboles, la gente que camina sin apuro, y por el espejo retrovisor aparece un automóvil que da vuelta en la esquina y que avanza naturalmente, lo rebasa y continúa de frente hasta el cruce y más allá.

Al llegar a casa, el conductor sale al jardín y contempla el árbol. La fronda tapa parte de la vista. ¿Qué tanto? Hace unas semanas, cuando se venía una tormenta, él se sentó en la banca del jardín para ver venir las nubes como olas encima y vio cruzar una lámina a unos quince metros de altura. Pasó frente a sus ojos, era un rombo o pudo ser un ave de alas abiertas que se dejaba portar por el ventarrón. Lo que fuera, quedó oculto tras la fronda y aunque debía haber seguido su curso nunca reapareció del otro lado del árbol.

El conductor se queda contemplando el árbol. Es un capulín. Adora mirarlo por la tarde, lo tranquiliza. Alguna vez se dio cuenta de que le recordaba la falda negra de su madre. No recuerda si eran grandes flores o sombrillas japonesas las del estampado. Pero cuando ve el capulín siente como un abrazo, siente la cerrazón de la falda. La fronda se mece en el aire, y la luna se desvela sobre el cielo muy claro, muy arriba.

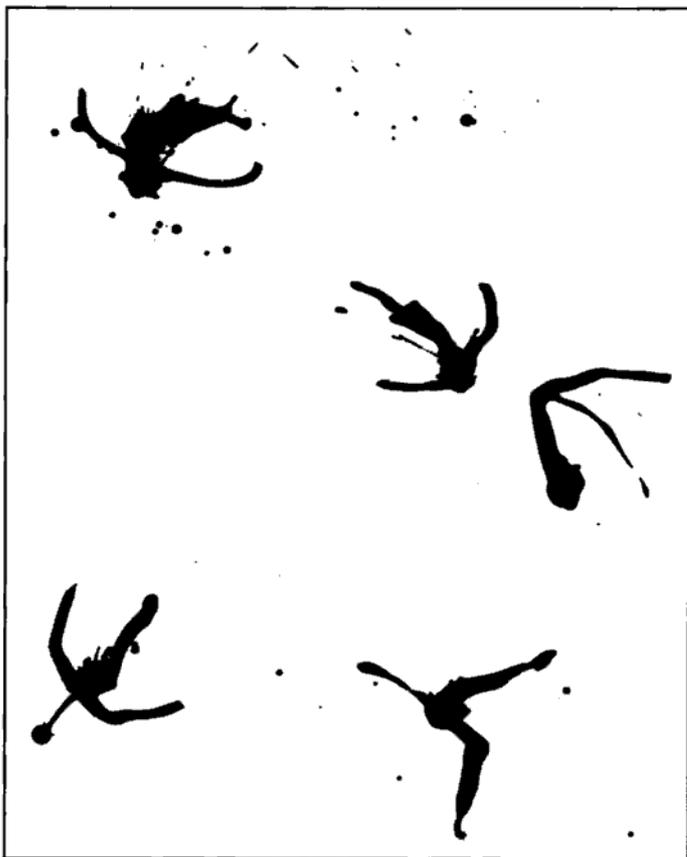
La otra noche, en una cena, alguien hablaba del atraso de la sociedad saudita, ciertamente la más rica del mundo. Las mujeres no participan en la vida social de sus esposos y deben andar aún con el rostro velado cuando salen de casa —a lo que otro repuso que taparse la cara era gran refinamiento, y que las miradas prometidas tras el velo eran entre otras cosas signo del considerable índice de adulterios que hay entre los árabes. El conductor confesó que a veces él no distinguía entre una mirada modesta, una de coquetería o una lujuriosa: muchas veces se equivocaba con las mujeres. Se sintió fuera de lugar. ¿Mal de ojo? ¿Quién en esta mesa puede decir que ha sufrido mal de ojo? —preguntó

otro que miraba en derredor con la ceja categóricamente arqueada. Lo festejaron. La mejor manera de interpretar la mirada de una mujer es verla a los pechos, le dijo una amiga al oído.

El conductor conocía a alguien que sufrió, o decía haber sufrido, mal de ojo. Mario, que tuvo una severa poliomielitis y andaba en silla de ruedas. No Mario, sino la mamá de Mario, cuando lo estaba esperando, fue embrujada por una vecina que se le quedó mirando feo. En una ocasión el conductor llevó a Mario a ver a una bruja que le hizo una limpia con un huevo, y al romper la cáscara salió un muñequito con las piernas amarradas. El conductor lo vio todo. Era más que un mal de ojo. Mario creyó que después de ese conjuro volvería a caminar, y durante un año o más se estuvo enseñando a mover las piernas, infructuosamente.

Las hojas del capulín, con la luz de la tarde, son monedas de cara y cruz. El conductor esperaría ver salir por fin del otro lado del follaje aquel pájaro de plata o lo que fuera que quedó suspendido el otro día. Que saliera siquiera un avión ordinario, para que el episodio se cerrara como un cuento: o que tuviera él la voluntad de volver a su automóvil, para correr imprudentemente por aquella calle de doble sentido hasta distinguir en el espejo la cola de una camioneta roja y rebasarla a como diera lugar, para entrar así a un mundo reversible, y dejar de estar retenido en el lado equivocado de la visión. ¿Por qué me toca a mí ver cosas extraordinarias? Hay locos que a fuerza de ver terminan por sentirse observados.

Algo tendrá que pasar. Suena el teléfono. Entra a la casa, a su vida ordinaria. Larga distancia de Lima. ¿La acepta? □



## Jorge Hernández Campos

Aurelio Asiain

Jorge Hernández Campos es el infortunado autor de un poema, "El presidente", tan celebrado que suele hacer olvidar el resto de una obra hecha casi toda de páginas memorables y cuyos rasgos esenciales la distinguen claramente de las de sus contemporáneos. ¿En qué otro poeta mexicano de nuestros días podemos encontrar la entonación, la atmósfera, la densidad peculiar del espíritu que alienta en poemas como "La golondrina", "Albada", "Eurídice" o "La sobremesa"? Se trata de una voz inconfundible. Y, dicho eso, hay que aclarar que hablar de una voz es en este caso por lo menos inexacto. Más bien habría que hablar de una polifonía. Con un espíritu que hace pensar en Eliot más que en Pound, este poeta ha creado una obra en la que la memoria cultural, y muy particularmente la memoria de los diversos lenguajes poéticos de la tradición occidental, desempeña un papel decisivo: son su aliento y su inspiración. En las páginas de *La experiencia*, nunca pastiches ni parodias, resuenan —en la sintaxis, en el léxico, en los recursos retóricos— ecos de la lírica griega arcaica lo mismo que de los versículos del Viejo Testamento, de la poesía española medieval y de los poetas del Siglo de Oro, de Pablo Neruda y de Federico García Lorca, de Eugenio Montale y T.S. Eliot. Sólo por excepción esos ecos remiten a un modelo más o menos directo y consciente, como en el "Discurso que se estaba formando en la cabeza cortada de Cicerón", deudor del "Coriolan" de Eliot; menos infrecuente es que un poema gire en torno a una referencia precisa que le da inspiración y sentido —así en "Aria", que parte del Libro de los Juegos, o en el poema sobre la muerte de Pasolini, rescatado de la prosa periodística. Pero lo más común es que las alusiones

de Hernández Campos (que hay que entender así: como alusiones, y no como influencias) sean polivalentes y apunten en varias direcciones. El "vino derramado" del primer poema de "A quien corresponda" —y que aparece una y otra vez, en diversos avatares, en la obra de este poeta— evoca desde luego la poesía bíblica y a Alceo pero también, y quizá más significativamente, a la "Razón feita de amor". La onomatopeya que sugiere en "El presidente" el disparo de revólver significa en latín "mañana" y ya en Cicerón evocaba (como ha señalado Ulalume González de León) un graznido de mal agüero. ¿No es precisamente el graznido de un cuervo, el del "Planto" por la muerte de Trotaconventos del Arcipreste? Y ese graznido, ¿no se traduce en el *nevermore* de Edgar Allan Poe? (Como, por cierto, parece entenderlo también Gabriel Zaid en sus "Cuervos": "Graznidos carniceros: pa-ra-que, pa-ra-que. / Un revólver vacía todos sus paraqués.)

Ni ocurrencias de memorioso ni guiños de entendido, citas y alusiones son sólo los gestos más evidentes de una empresa creadora que ve en la poesía un juego de lenguajes cruzados y para la que la variedad formal no obedece a un mero afán experimental. Entre los veintidós poemas —pocos y muchos— que recoge *La experiencia* hay un soneto ortodoxo, décimas blancas enneaslabas, coplas de aire tradicional, poemas de pie quebrado, estribillos, formas de la poesía medieval, verso libre, versículos, versos extraídos de una página de prosa policiaca, monólogos dramáticos en un teatro en ruinas, poemas en los que la prosa convive sin discordia con el verso. ¿Cuántas formas están en juego sólo en "El presidente", descrito por su autor como un monólogo teatral pero en el

que la voz cantante es más bien un oído que escucha diversas voces —las de sí mismo, su conciencia, su memoria y sus deseos, pero también las de los otros, sus dichos, sus canciones y sus gritos? Todo ello habla de un poeta que, es tiempo de decirlo, no está menos atento a la experiencia callejera que a la riqueza de las bibliotecas y cuyo gusto es tan sensible a los vocablos recónditos del diccionario como a los insultos en lengua viva. Los suyos están entre los poemas más auténticamente *coloquiales* de la poesía mexicana, no sólo porque en ellos aparezca de veras "el lenguaje tal como se habla" en nuestro país sino porque al leerlos asistimos a un verdadero Diálogo de la lengua. Es esta una obra en la que se cruzan los diversos hilos que forman el lenguaje de una cultura y de un momento, que es al mismo tiempo el de una historia encarnada. La voz personal, pudiéramos decir tras leerlo, está tejida de la voz de los otros, y en la voz íntima resuena la voz de la historia.

El verdadero tema de Hernández Campos, sin embargo, no está en la historia sino en las pasiones. Él mismo ha explicado mejor que nadie, en el prólogo a la traducción al francés de "El presidente", que este poema solitario es el poema de la pasión política. Es una preocupación natural en quien es un atento espectador de la política mexicana y un polemista lúcido y apasionado, autor también de poemas como el "Discurso que se estaba formando en la cabeza cortada de Cicerón", canto de la degradación de la vida pública y la corrupción de la conciencia ciudadana, y "Padre, poder". (Su autor es, junto con Jaime Sabines, uno de los escasos poetas mexicanos en los que la figura mítica del Padre, y no la de la Madre, es la dominante: un Padre terrible, que es el Presidente y es Nadie, y que está quizá en el origen de la desazón, el rencor, la rabia y el desencanto que tiñen con frecuencia el lenguaje de Hernández Campos.)

La otra gran pasión de este poeta, y a la que le debemos algunas de sus páginas más memorables, es la pasión amorosa. Una auténtica *pasión*, con frecuencia terrible y que suele expresarse —así en "Sed lux", el poema que se publica en este número de *Vuelta*— con acentos exasperados. Se trata, en todos los casos, de un amor vivido como experiencia desgarrada: revelación de una

plenitud amenazada por el tiempo. Experiencia del cuerpo y experiencia de la muerte. Esa revelación es menos intelectual que sensual y se manifiesta en un lenguaje imantado por todos los sentidos, escrito con los ojos ardientes y el cuerpo encendido: ojos que se iluminan de negrura, cuerpo que se siente arder y consumirse. Amor vivido como experiencia límite: lugar del más allá y lugar sin lugar.

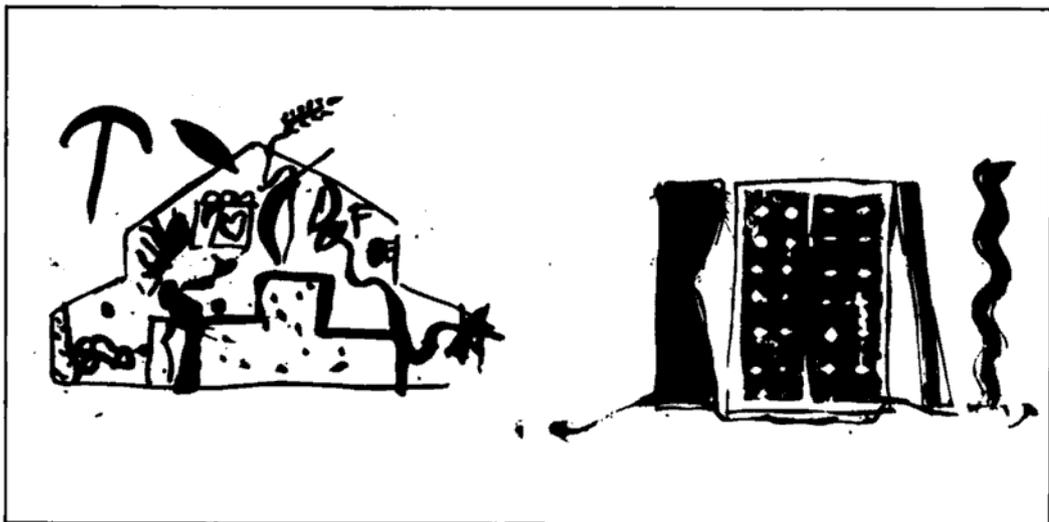
Lenguaje del tiempo y lenguaje de los sentidos, lenguaje de la luz pero también de la atmósfera y la temperatura, en los poemas de Hernández Campos hay colores, olores, sabores y texturas. Son los poemas de un sensual y además los de un espíritu refinado y, en el sentido profundo de la palabra, *cultivado* —una sensibilidad que expresa una civilización. Uno de los pocos poetas mexicanos para los que el año está dividido en estaciones, es también, con Alfonso Reyes, uno de los pocos para los que los placeres del lecho encuentran su preludio, su prolongación y su eco en los placeres de la mesa —y por lo mismo, no es extraño que para él el órgano erótico por excelencia parezca estar en la boca. En el coloquio en torno de la mesa o en el lecho, profiriendo palabras luminosas o escupiendo insultos, esta boca sabe también rendirse a la ciega voluntad de la carne y acariciar con los labios o herir con los dientes: es, como la lengua que abraza, un arma y una herida. □

## Algo de Huidobro ahora

Eduardo Milán

En el correr de 1948, año de su muerte, Vicente Huidobro le escribe a Juan Larrea lo siguiente: "Nosotros somos los últimos representantes irredimidos de un sublime cadáver. Esto lo sabe un duendecillo al fondo de nuestra conciencia y nos lo dice en voz baja todos los días. De ahí la exasperación de nuestro pecho y de nuestra cabeza. Queremos resucitar el cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencias de vida y hace ruido. Todo es vano. El ser nuevo nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez —o por tercera o cuarta."

El que habla es un Huidobro crepuscular. Pero lo que no deja de llamar la atención es cuán distante está, en 1948, de la euforia vanguardista de 1919, fecha que asigna a la redacción de *Altazor* o al comienzo de ella. Hay escepticismo en Huidobro, al margen de la esperanza final. Y una lúcida conciencia que marca que la batalla por lo nuevo nunca estuvo ganada, no porque la situación de Huidobro le permitiera ver lo nuevo como una transición permanente, sino porque la apuesta, de alguna manera, en el corto lapso de una vida, se perdió. Es conmovedor que el fundador de la vanguardia latinoamericana pronostique, todavía al borde de su muerte, el nacimiento de la nueva poesía. Creo que ese texto, al margen de su contexto, repito, muy crepuscular, es aleccionador tanto para los que desdeñan a la vanguardia (los que la



sitúan en su contexto histórico y allí la abandonan) como para la euforia de lo siempre futurible. Para los primeros está clara la posición de un Huidobro que se vuela la barrera del contexto y sitúa a lo nuevo en cualquier lugar, en este caso en un virtual adelante. Para los eufóricos de la vanguardia queda claro también que la lucha por lo nuevo, por la búsqueda de nuevos medios expresivos (eso que los vanguardistas siempre llamaron, con una cierta candidez todavía decimonónica, "la nueva poesía", como si la poesía fuera a tener siempre esa especificidad ideal que, a la postre, traiciona el ideal *transitorio* que todo indicaría debe regir una propuesta de vanguardia, aún en términos de lenguajes exclusivos), es interminable. Esa es una característica muy propia de la vanguardia latinoamericana, sea en Huidobro, sea en Vallejo, sea en Girondo: la sustitución de ideales, la constitución (o el sueño por llevarla a cabo) de una metáfora perfecta que sustituya una poesía por otra, como si la poesía fuera tan globalizable, tan objetivamente globalizable que permitiera su sustitución cuando se considerara a sí misma perimida. Tal vez la vanguardia pagó las consecuencias muy tempranamente de esa especie de teoría del retardo que es la proyección de los paradigmas de un siglo sobre otro. La vanguardia quiso romper amarras con el siglo anterior apreciando poco el hecho de que ya entonces estaba planteado el desarrollo que seguiría. No es posible olvidar al romanticismo alemán ni a la aventura simbolista y a la vez antisimbolista de Mallarmé que minan el terreno de la poesía considerada todavía clásica, tradicional, canónica. El lamento de Huidobro es un lamento por la temporalidad excesiva que requieren los cambios. Pero es también la consideración de la poesía como un fenómeno ideal, casi neoplatónico, más que una práctica ordenadora de los cambios. Nunca (salvo en el siglo XIX) un arte gozó de tanto apoyo teórico como con las vanguardias históricas de las primeras dos décadas. Sin embargo, la teoría no alcanza para convencer lo que en la práctica no se puede digerir inmediatamente sino después, mucho después, cuando ya estamos en dilución total del fenómeno o en su arqueología. Si no se acepta el carácter performativo (en el sentido de efímero) de la vanguardia, uno tiende a quedarse fijado en un ideal inmutable,

en un ideal del cambio como debería haber sido. Me parece que la posición de Huidobro va en ese sentido: la nueva poesía, en 1948, no era la nueva poesía que Huidobro quería. Huidobro es consciente de que lo nuevo no ha aparecido todavía y sólo lo mantiene a la expectativa un acto de fe. No estoy muy seguro de que la poesía producida en el siglo hasta 1948 haya sido un mero maquillaje a un cadáver que no quería reconocerse. Pero lo que sí me queda claro es que la protesta de Huidobro va en el sentido de que el grado de novedad alcanzado por la poesía en 1948 no era el esperado a principios del mismo siglo. A veces da la impresión, al leer un texto como éste, que aun alguien tan lúcido como Huidobro cede al movimiento ilusorio de la realidad y confunde realidad profunda, esto es, histórica, con realidad apartencial. Por tener esperanza en el ideal marginó el hecho, que bien podría llamarse *Altazor*; en esa misma idealización de la poesía olvidó el mecanismo de la vanguardia que, a mi modo de ver, es lo que supera dialécticamente a las obras mismas y a la coyuntura que las vio nacer: el espíritu de la vanguardia como legado, que yo traduciría en dos claves: la búsqueda permanente de medios expresivos y la visión crítica del mundo.

Ese mismo texto de Huidobro es rico en sugerencias y se le puede sacar mayor partido. Uno más: el relegamiento que hace Huidobro del contexto histórico, esto es, del clima histórico que el mundo estaba viviendo en el momento en que escribe a Larrea. Claro relegamiento: de alguna manera, en 1948, las cartas de un orden posible para el siglo ya estaban completamente echadas, muy al contrario que en las dos primeras décadas. El principio esperanza, dijera Bloch, se había enfriado. Señalo esto por una razón muy simple que, de alguna manera, me parece clave para entender lo que ocurrió con la dispersión de las vanguardias históricas y su falta de proyección radical, lamento último de Huidobro. Esa contradicción se articula entre la ambición de autonomía del arte (credo que se remonta a la ya vieja polémica entre creación y mimesis, que en el específico caso de Huidobro es muy pertinente) y la historicidad irrefutable que da origen al movimiento de las vanguardias. No es necesario leer los textos inflamados pero políticamente lúcidos de Tzara para darse cuenta de que la historicidad

permanentemente los subraya: cualquier vanguardista de la época tenía esa palabra en la boca o la palabra *momento*, o la palabra *tiempo* como referentes inmediatos de una *aquí* (de un *allá* en realidad) que ordenaba los cambios. Pound, no fue teórico de la vanguardia pero sí simpatizante de Mussolini decía: "The age demanded an image". Quiero decir: la responsabilidad del corte, de la ruptura con el pasado no hay que atribuírsela (o al menos totalmente) al inconsciente colectivo de una humanidad que no murió cuando se acabó el mundo. La responsabilidad histórica de la vanguardia es por todos sabida. No hay inocencia ahí, salvo la ingenuidad —caso futurismo y constructivismo rusos— de creer que hay alguna similitud entre la palabra revolución y la palabra revolución cuando una se aplica a la historia y la otra al arte. Con esta conciencia del momento histórico choca la defensa de la autonomía del arte, legado directo del romanticismo. Esto, que hay que entenderlo tal vez desde un punto de vista teórico para no caer en la perspectiva terrorista-lukacsiana de considerar a todo arte no canónico, no clásico, no mímico como arte degenerado —posición no muy diferente a la de Hitler poco después— es una de las grandes conquistas no sólo de la vanguardia sino de todo el arte moderno. Pero un súbito golpe de timón en la linealidad temporal o el intento de retirar el suelo histórico del horizonte de lo posible, como nos ha ocurrido desde los setenta, puede poner esta honorable conquista (la autonomía del arte) en contra de sus defensores. Porque el arte, y en primera instancia el de vanguardia, había luchado por no tener que representar a la realidad, ganándose el derecho de formar una realidad otra que dialogara o no con la llamada objetivo-real. He ahí el creacionismo de Huidobro, sobre el cual vuelvo en seguida. Teóricamente, al menos, el arte se descomprometió con la realidad, no tuvo que depender de ella. Pero ahora resulta que en tiempos de ese diagnóstico sin medicamento que llamamos postmodernidad se le pide al artista que, justamente, se mantenga al margen de la realidad, al margen de la historia, reclamándole una especificidad, una especialización, una unidimensionalidad que prácticamente lo desafilaba de la escala social. El artista luchó por ver de otra manera la realidad, de otra manera la historia ("la historia

es el error" dice Octavio Paz en un texto de *Vuelta*) y ahora está socialmente relegado al lugar que creyó querer pero no sé si quería, el lugar del margen de la historia cuando en realidad era otro margen el que pedía: el margen que otorga la diferencia. En la no distinción por parte de lo social entre marginación y diferencia se sitúa el aspecto trágico del artista. Visto superficialmente se diría que el momento es óptimo para los artistas porque durante toda la modernidad clamaron contra la historia. Pero ahora, ante el escamoteo de la historia que practica la tecnocracia occidental, ya no tienen contra qué clamar. La historia —esa historia del nuevo orden de Fukuyama— historia que paradójicamente no existe, los dejó fuera, en una posición de no lugar. El camino que han seguido los artistas occidentales frente a esto último ha sido el camino de la intemporalidad que, traducido en términos estéticos se llama acriticismo, aformalidad, vaguedad. Repetición, *revival*, autofagia. ¿No hay un intento —equivocado a mi modo de ver de rehistorización, caricaturesca al fin, en la práctica del *revival* o en el uso de las formas canónicas? Cabe una explicación peor aún: en un mundo de presente perpetuo que gira sobre sí mismo e intenta bloquear el futuro a toda costa, el arte se ha revelado más dependiente de la realidad, más mimético que nunca. A la voz de "se acabó la utopía" el arte no ha respondido. Y yo no creo que un arte que no responda, aunque sea por el rabo, a un ideal utópico. Con todo lo anterior quiero decir: en las contradicciones programáticas de las vanguardias estaba latente el peligro de las manipulaciones, de las distorsiones, de las perversiones malas. La idealización, la falta de dinámica, la poca estructura dialéctica del pensamiento llevan a eso: a un deseo de canonización que sustituya el canon anterior y así por delante. Si consideráramos a la vanguardia como un conjunto de hechos y de obras no habría problemas. Pero lo que puede permanecer de todo aquello —al margen de algunas realizaciones irrefutables— es un espíritu, una actitud. Mantenerlos es bastante en un momento en que se desprestigia cada vez más a la actitud en nombre de la realización, de lo performativo, de lo "bien hecho". Y la vanguardia, por suerte, siempre estuvo mal hecha.

Sigue siendo raro el lamento de Huidobro porque su práctica poética, al menos

en *Altazor*, absorbe una dialéctica que desborda cualquier clase de sentimentalismo. El transcurso de *Altazor* tiene más que ver con la destrucción creativa de Picasso que con una práctica constructivista. El creacionista Huidobro se siente con la atribución, en el poema, de descreer, de deshacer, de destruir. Hay que intuir ahí una destrucción como punto de partida para un renacimiento, como un ejercicio de poema-fénix. Este renacer desde las cenizas que tiene el planteo último de *Altazor* (de esas cenizas debería nacer o haber nacido la "nueva poesía"), donde el balbuceo, la afasia destruyen la sintaxis lógico-cartesiana del principio del poema, está íntimamente ligado con la postura del creacionismo. Hay en el creacionismo, tal vez el postulado teórico-poético que rompe más fuertemente con los vínculos de la "realidad", una especie de paradoja última y es la siguiente: el convencimiento de que la creación poética (siempre sustentada sobre la metáfora de la Creación del mundo) es una ficción total, como si se tratara de una tardía clarinada gnóstica, no un error pero sí un falseamiento de lo que realmente es (lo que alienta todavía una vinculación metafísica de Huidobro), falseamiento que arrastraría a la creación del mundo. Es fácil decir que esto no es tan enigmático si se considera que Huidobro descreer de la realidad apariencial y en su lugar coloca a una realidad *creada* "en su totalidad". En dos versos de su "Arte poética" que dicen:

¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas?  
Hacedla florecer en el poema.

parece que hemos dado con la clave del creacionismo porque Huidobro, más que el objeto, lo que exalta ahí es el mecanismo, más que a la rosa quiere acentuar su florecimiento. La detención en el mecanismo iría más allá de la constitución, tan cara a una cierta vanguardia, de la consideración del poema como objeto, del poema como algo, un ente quizás, que estuviera a la par de cualquier objeto creado o del mismo objeto natural. Huidobro desbordaría ese dique de contención objetual para plantear, al menos teóricamente, al poema como un proceso, como un transcurso más que como una obra de fachada perfectamente cerrada. Hasta aquí parece que la competencia de Huidobro no es con el mundo

—es decir: con los objetos del mundo— sino con el acto de crearlo. En el creacionismo, y en el "Arte poética" con claridad, está presente en forma muy marcada el concepto de comienzo. "Creación ex-nihilo", "de la nada" pero sin la implicación mallarmea que remite, en última instancia, a la previsión valéryana tan cargada de gnosticismo: "que el mundo es apenas un defecto en la plenitud del no-ser". A Huidobro lo que hay antes del acto de creación parece no interesarle. Esa nada, para él, se remite lisa y llanamente a la no-existencia. Es el movimiento lo que lo seduce, el movimiento como bisagra entre lo que hubo antes —o no hubo, que es igual— y lo que habrá después, cuyas características de verosimilitud o realidad me atrevo a decir que le interesan poco. Huidobro sabe —y esto es lo que acentúa su condición trágica o por lo menos muy contemporánea como poeta— que la realidad apariencial y la ficción son dos caras de la misma falsedad. Ya no es el viejo debate entre mimesis y poesis lo que verdaderamente le preocupa. Mimesis es sólo una norma para ordenar la realidad pero no es la realidad; poesis es la cara "buena" de la teiné que resulta igualmente arbitraria porque obedece a una necesidad. Subrayo esta palabra *necesidad* porque para la vanguardia es tan demoniaca como la palabra *producción* para nosotros. Hay una gran ironía en ese nacimiento de *Altazor* a los 33 años, edad de la muerte de Cristo pero también el *mezzo del cammin di nostra vita*, de Dante. *Altazor* no nace al final del cristianismo: nace a su comienzo, con la muerte de Cristo. No hay una sustitución, una alternativa a lo que en palabras de Huidobro "no solución ningún problema". Queda la hipótesis, algo temeraria tanto para Huidobro como para quien la enuncia, que con la muerte de Cristo se haya acabado todo. Lo cierto es que *Altazor* nace en el medio, como si en un sentido deleuziano origen y fin no importaran sino que lo que valiera ahí es el transcurso, el estar *entre*. En otras palabras, el mecanismo. Si esto es así, esa aparente nostalgia metafísica que aparece en el contradictorio "Canto I" —donde el protagonista se contradice todo lo que quiere, vaticinando la suerte pero sin ocultar un cierto regusto a pérdida, a origen no resuelto y a destino incierto más allá de toda esperanza— es sólo concesión a un lenguaje poético que no deja de ser

metafísico en la medida en que a esa altura del poema la sintaxis lógico - cartesiana se mantiene intacta. Y si no hay pretensión metafísica tampoco hay necesidad de un final apoteósico. Decía Barthes que "una sociedad tolera todo menos que le alteren la sintaxis". Y es cierto: sólo mediante la sintaxis podemos construir una visión orgánica del mundo, un sentido, un rumbo que no sean fragmentarios. Si bien Huidobro

no es Góngora, el progresivo desvanecimiento del sentido, vaciamiento del sentido habría que decir, hacen de *Altazor* una experiencia revulsiva, un poema escrito en contra —en contra no sé bien de qué, tal vez de la poesía misma que cargó con el fardo de la responsabilidad de no haber cambiado tanto como se esperaba—, un poema escrito por dialéctica negativa, en la sugerencia de Nietzsche y en la acepción de Adorno. □

anteriores— insistió en la manipulación del proceso.

Cuauhtémoc Cárdenas afirmó que las irregularidades del 6 de julio de 1988 eran un juego de niños comparadas con las del 18 de agosto. El PAN, por su parte, mantuvo un tono más prudente, pero también se quejó por el manejo del padrón y por el derroche de los recursos en las campañas priistas.

Vale recordar que la oposición denunció el fraude, pero cambió la esencia de su alegato: la queja tradicional era que la votación se inflaba a favor del PRI; en 1991, la denuncia se centró en los ciudadanos que no pudieron ejercer su voto y que de haber votado lo hubieran hecho a favor de la oposición. De ahí la insistencia en que el padrón había sido manipulado, que no se habían entregado credenciales y que se había eliminado de las listas a un número considerable de votantes.

En 1991 el COFIPE salió más o menos bien librado, pero no completamente limpio. Si el objetivo fundamental era suprimir el debate poselectoral hay que reconocer que el éxito fue muy relativo. Pero el sólo hecho de que la oposición cambiara la esencia de su argumento revela que las cosas ya no fueron como antes.

Para entender la naturaleza del debate poselectoral en 1991, hay que distinguir tres cuestiones: primero, las lagunas del COFIPE y la necesidad de una competencia equitativa entre los partidos políticos; segundo, la exclusión de potenciales votantes de la oposición como una política deliberada de las autoridades electorales; tercero, el debate poselectoral como un recurso político de la oposición.

A los partidos de oposición no les faltaba razón en cuanto a la cuestión de los recursos. La mejor prueba de ello es que la propuesta de Salinas de Gortari —en el IV Informe de Gobierno— de alentar una nueva reforma partió de la necesidad de legislar sobre los topes a las campañas y la claridad en el financiamiento de los partidos. De hecho, así ha quedado establecido en el nuevo código electoral.

Sin embargo, a contrapelo de lo anterior, el argumento sobre la manipulación intencionada del padrón y la entrega de credenciales no era consistente. En el segundo tomo de las *Memorias del proceso electoral 1991* está ampliamente

## La escena política Información y credibilidad

Jaime Sánchez Susarrey

El Instituto Federal Electoral acaba de publicar 22 volúmenes sobre la elección del 18 de agosto de 1991. Las *Memorias del proceso electoral federal de 1991* contienen información exhaustiva y detallada.

En el primer tomo, "El Instituto Federal Electoral y sus órganos centrales", se describe la estructura del Instituto y su funcionamiento: además se recogen la totalidad de las actas del Consejo General. El segundo tomo, "La población y las elecciones", se refiere al programa de empadronamiento y a los acuerdos que tomaron los partidos en la Comisión Nacional de Vigilancia y en el Grupo de Asesores Técnicos de los Partidos. El tercer tomo, "Los partidos políticos", incluye desde las solicitudes de registro hasta la inscripción de las plataformas electorales. La organización de la jornada y los resultados electorales se abordan en el cuarto tomo; en él se reseñan las tareas de los consejos locales y distritales, así como la integración de los funcionarios de las casillas y la ubicación e instalación de éstas. El tomo quinto, "La geografía electoral", incluye los mapas de las divisiones geográficas con fines electorales, desde las circunscripciones plurinominales hasta los espacios donde se ubican las casillas - secciones.

El último libro se refiere al servicio profesional electoral.

En resumen, y para dar una idea del material publicado, basta con decir que en las *Memorias* pueden consultarse los resultados de las 88 144 casillas y los mapas de las secciones en que éstas fueron instaladas. Tal cantidad de información servirá para el análisis y la investigación científica.

El precedente que así se sienta es importante. Hace algunos años las cifras electorales eran poco confiables y de muy difícil acceso. Todavía en 1986, cuando las protestas por las elecciones en Chihuahua, el entonces secretario de Gobernación ofreció —casi de manera particular— la información del padrón para que fuera cotejada con los resultados electorales. En cuestión de elecciones y padrón el principio que se aplicaba era simple pero efectivo: la información es poder.

La memoria de la elección del 18 de agosto tiene particular importancia porque rompe con el principio anterior y porque esa elección fue la prueba de fuego del nuevo código. Aunque el objetivo del COFIPE era fortalecer el marco legal y la credibilidad de las elecciones, la oposición —como en ocasiones

documentado: a) cómo los partidos en su conjunto planearon y realizaron una verificación sobre la entrega de credenciales con resultados satisfactorios; b) se incluyen los reportes de dos empresas estadounidenses (A.C. Nielsen Co. y Mc Kinsey & Company, Inc.) que efectuarán dos revisiones más sobre el padrón y la entrega de credenciales con resultados igualmente satisfactorios. Todo esto con fecha anterior a la jornada electoral.

Sin embargo, en los días posteriores al 18 de agosto los partidos concentran su baterías en la tesis de un padrón manipulado y una entrega selectiva de

credenciales. Esto comprueba que la construcción de instituciones electorales creíbles y legítimas no es una tarea sencilla que pueda realizarse de la noche a la mañana. Entre otras cosas porque la protesta poselectoral es un recurso estratégico de algunos partidos políticos, en particular del PRD.

Por eso es muy importante la publicación que acaba de hacer el Instituto Federal Electoral. Al mismo tiempo que permite realizar un examen exhaustivo de la elección federal del 91 puede contribuir, desde ahora, a decantar el debate en el 94. □

## Taiping

Hugo Diego Blanco

Escribo para enterrar los huesos de irremediables pensamientos, para lanzar al destierro la pesadilla de esta guerra. Vivimos los últimos meses sacudiéndonos sobresalto tras sobresalto. Desde la terraza de la embajada de la concesión inglesa he observado en el atardecer la plenitud de la línea del río, el cansancio del tiempo da ritmo a sus aguas y los cadáveres de los infelices chinos que han sido sacrificados por los de taiping flotan y vencen con su indiferencia a la tranquilidad pero también al desasosiego. No se por qué estoy aquí. Solo sé que no quiero ver más esos cuerpos, no quiero escuchar más el zumbido de un idioma inentendible. Preferiría tener un pañuelo que me cubriera los ojos día y noche para no ser testigo de esta desolación ni de este miedo. Los bárbaros seguidores de Huang Hsiu-chuan se encuentran cerca. Lo sabemos, aunque nadie de nosotros se atreva a decirlo. Pero ni la soledad ni el mutismo dan consuelo. El silencio es la forma de la dureza de nuestro corazón y de la falta de caridad. El silencio es la voz de nuestra cobardía. Shanghai será atacada en cualquier momento. Huimos

de Macao con la esperanza de que en esta ciudad nos encontraríamos a salvo. El teniente Kells me lo aseguró, pero la expedición del norte que las tropas europeas organizaron ha dejado a este puerto con una débil defensa. En Dublín la esposa del almirante Williams me refirió, casi en secreto, que Shanghai no era una ciudad China, que era un pedazo de Europa en el Oriente. Pero Shanghai no es Europa ni es China, es un lugar irreal que ha sido imaginado por tantos sueños de opio y que es atacado con ferocidad por los taipings, esos sanguinarios Hakkas que siguen a Hung Hsiu-chuan. Vine a China por una inclinación electiva, escondiéndome del resentimiento y de promesas incumplidas. Por debilidad vine a buscar un refugio en el Imperio Celeste pero no lo he encontrado. Shanghai sólo existe en la imaginación de los europeos que quieren hallar el camino a la riqueza navegando en barcos llenos de opio y porcelanas y en el rencor de los chinos empobrecidos que creen que asesinando europeos restablecerán el reino de Dios y arrojaron de la tierra a los demonios. Hung Hsiu-chuan es un

insensato que predica desde el mar de China una mentira, un sacerdote de la inmolación. Dice ser el hermano mayor de Jesucristo. El teniente Kells detesta a los misioneros porque se encuentra convencido de que los libros que se escriben en chino para explicar la historia sagrada del Antiguo y el Nuevo Testamento han vuelto dementes a los orientales que los leen. De esos devocionarios derivaron sus rabiosas ideas. Sintiendo de depositarios de una misión especial buscan la muerte para ganarse el cielo. ¿Qué pensará el santo padre Pío IX de tales desvaríos? La penitencia es un dolor interno y un aborrecimiento de los pecados cometidos con la intención de no pecar más. La penitencia es una rebelión íntima en contra de la ingratitud y la infidelidad y no lo que creen los taipings. Piensan que Dios se encuentra en un pedazo de papel. Cuando hacen penitencia escriben el ideograma que significa Dios, doblan el papel y después se arrodillan y de esa manera se sienten salvos y preparados para asaltar las posesiones de mandarines chinos y comerciantes occidentales.

Los de taiping se consideran hombres muertos, pues su vida y su voluntad dependen de un Dios que se han inventado. No existe día en que no llegue noticia de esas cabezas que le dan tanta importancia a la venganza. Devastando comarcas avanzan organizados en cuatro cuerpos militares, batallones de gemidos y destrozos. Quienes llevan adelante una bandera negra son los encargados de matar. La bandera roja distingue a los incendiarios, la amarilla guía a los saqueadores que por medio de suplicios obtienen dinero y la bandera blanca señala a los encargados de abastecer de alimentos y armas a los taipings. Estos rebeldes piensan que en las concesiones europeas existen tesoros inmensos, ignoran que en los buques chinos se han depositado las joyas de los comerciantes y el dinero de los bancos. ¿Pero en dónde esconderemos el vacío de nuestras palabras y la desnudez de nuestros afanes? Los inmensos arrozales y los canales ocupados por agua fétida son cubiertos por una neblina agotada. Los campesinos huyen de los guerreros de las cuatro sinistras banderas, los templos se han transformado en trincheras, la vida de Jesús contada por los taipings es un relato terrible y la marejada que viene del sur crece y nos hace temblar. ¿Qué lluvia caerá después de este pánico? □

## Atril del melómano Astor Piazzolla

Luis Ignacio Helguera

Aunque la daga hostil o esa otra daga, el tiempo, los perdieron en el tango, hoy, más allá del tiempo y de la aciaga muerte, esos muertos viven en el tango.

Jorge Luis Borges, "El tango"

Astro de la Plaza del Tango, Astor Piazzolla (Río de la Plata, Argentina, 1921-1991) confesaba cierta vez, camisa abierta, pelo en pecho, voz clara y franca, que era personalmente solar, mediterráneo, del buen comer y el buen sonreír a la vida, y en cambio el tango, y toda su música y ese gran tiempo de su vida con la música y el tango, era nocturno y nostálgico, bohemio y sórdido, del lupanar y el cuchillo, el peor alcohol y la mala muerte. La confesión me impactó porque afloraba ahí de manera a la vez meridiana y desconcertante la gran y frecuente y misteriosa dicotomía vida-obra: cómo degustar alegremente por el día tintos y bifés en los mejores restaurantes bonaerenses y por la noche descender a la inspiración de los bajos fondos tangueros; cómo agradecer la vida y el sol y a cada rato estar haciendo tangos; más aún, cómo ser de la luz y constantemente rumiar esa música que, como escribe Javier Barreiro (*El tango*, Ediciones Júcar, Los Juglares: Madrid, 1985), "no ha podido oficializarse (...), conserva siempre un regusto extemporáneo, maldito, noctámbulo, fatalista, decadente"... No tengo respuesta, sólo el dato de que el niño astro nació y creció en la plaza del tango con la voz inconfundible y prototípica, esa voz del pasado borgianamente hecha presente y del futuro hecha recuerdo ("hecho de polvo y tiempo, el hombre dura/ menos que la liviana melodía/ que sólo es tiempo. El tango crea un turbio/ pasado irreal que de algún modo es cierto./ el recuerdo imposible de haber muerto/ peleando, en una esquina

del suburbio"), esa voz del tango tangible, *tangible*, elevada con altavoces a símbolo nacional, de Carlos Gardel (1890-1935), ante quien audicionó Piazzolla con fortuna, y la hipótesis de que entonces sentir el tango, sentir la vida a través del filtro del tango, era una costumbre que él llevó mucho más allá de la costumbre, hasta esa otra costumbre de la obsesión, hasta la costumbre obsesiva de sentir en tango, hasta la obsesiva voluntad de romper con la costumbre de sentir y vivir y hacer tango como sentía, vivía y hacía la acostumbrada mayoría. Una rara inconformidad llevó en 1938 al joven Piazzolla a estudiar con el también joven Alberto Ginastera y de esa escuela envidiable, a París, con Nadia Boulanger, quien después de revisar bocetos de obras "cultas" del joven compositor, dijo: "Todo está bien, correcto, pero ¿no trae algo más, algo más personal?", y en ese momento, sin saber naturalmente que sería un momento fijado por la historia de la música, Astor, lo contaba él, sacó unos manuscritos de tangos, que después de leer Nadia la llevaron a la entre persuasiva y previosa exclamación: "¡Esto! ¡Esto, es lo que usted tiene que componer: tangos!" Y fue eso lo que desde entonces compuso el solar Piazzolla, recobró en los tangos su otro yo, su sentir y expresar nocturnos, pero nunca de la manera convencional, nunca bajo la forma de la repetición de lo sentido y expresado. Todo el trabajo de Piazzolla con el tango es un ejemplo apasionado y riguroso de combate contra el estancamiento de su forma canónica, de desprecio a la fácil comercialización, de desafío a los oyentes ortodoxos o conformistas, y por eso, pienso, el público de este excelente músico no es muy numeroso.

Fidelidad al tango, pero también ver-

satilidad, también enriquecimiento, renovación, evolución del tango, sin alterar nunca su esencia. Se me asemeja en esto Piazzolla a Pérez Prado: ambos fueron músicos cabales, tan magníficamente dotados como formados; ambos fueron enamorados de un género popular (tango, mambo) al que dedicaron todos sus esfuerzos y volvieron flexible, protético, apto para fundirse o para dialogar con otros tipos de música. Día y noche, luz y obscuridad, humor y fatalismo, Astor Piazzolla hizo del tango una cosa tan elástica como el bandoneón, que se abre y se cierra con la música como gusano, como oruga, como cochinilla gigantesca; ese acordeón que nació cristianamente en una iglesia germana y acabó en un burdel argentino, porque con eso pagó un borracho emigrante alemán, desde luego que sin sospechar ni de lejos el alcance histórico y musical de su transacción, pues de otro modo habría regresado por el cambio; ese instrumento que se vuelve instrumentos, orquesta; ese extraño instrumento lleno de nostalgia de la *canzonetta* italiana y, sobre todo, del sabor argentino, y que aún grandote e incómodo daba en Piazzolla la impresión de naturalidad, de necesidad, de extensión orgánica de su cuerpo: otro pulmón, otro intestino, otro hígado, no operable, sin trasplante posible. Y elástico como el bandoneón es el tango de Piazzolla, socarrón y diabólico, y también dulce y sentimental, apasionado y sensual. Lo mismo sabe evocar el romanticismo de Gardel ("Milonga triste": "Tristeza de los caminos/ que después ya no te vieron/ Silencio del campo santo/ Soledad de las estrellas/ Recuerdos que duelen tanto/ delantal y trenzas negras") que entablar sorprendentemente el diálogo sincopado con Stravinsky ("Tres minutos con la realidad", especie de Sinfonía en tres minutos) o corresponder desde la expresión popular a la vanguardia de Webern y sucesores ("Underground", "Contrastes"), y lo mismo fusiona el tango al jazz ("Sideral", la sublime "Milonga del ángel", "Michelangelo" y tantos otros) que a la ópera italiana (María de Buenos Aires, ópera-tango). No hay pues limitantes desde el punto de vista de las formas y las dotaciones instrumentales: los tangos de Piazzolla son tan pronto vocales, canciones como las de Gardel, como vuelven a su origen de danza, o bien, puramente instrumentales, camerísticos, concertísticos, sinfónicos,

tangos ya no precisamente para cantar o bailar sino *para oír*, nada más y nada menos. Esta apertura formal sólo es posible ante un músico con un gran dominio y oficio del arte instrumental (sea bandoneón, guitarra, violín, cello, contrabajo, piano, percusiones...), y que, por cierto, nunca necesitó sintetizadores ni computadoras para ser moderno.

Una de las últimas composiciones de Piazzolla, *Five Tango Sensations* (1989) para bandoneón y cuarteto de cuerdas, escrita para el espléndido Cuarteto Kronos, alcanza, en sus logros instrumentales y armónicos, climas oníricos, eróticos

y metafísicos de una sutileza y una exuberancia ciertamente inimaginables en el tango clásico.

Sin arrancarlo de sus raíces populares, Piazzolla llevó el tango a las salas de concierto. A mí no me extrañaría demasiado que entre los manuscritos póstumos del compositor encontráramos una Misa-Tango que viniera a completar el periplo azaroso y feliz del bandoneón hasta las iglesias alemanas o no alemanas, y cerrara el ciclo de la reinención incesante, la creatividad sin fronteras de Astor Piazzolla. □

## Paisaje de la ciencia Ventajas de la muerte

Carlos Chimal

En uno de los *Cuentos orientales* de Yourcenar platican dos extranjeros, un francés y un inglés, que andan de paso por la Herzegovina. El segundo quiere olvidarse del intercambio de insultos entre italianos y eslavos, entre éstos y griegos, alemanes y rusos, franceses y alemanes..., y pregunta al otro qué lo tuvo tan ocupado el día anterior, en los alrededores de Scutari, al noroeste de la actual capital de Albania. "Nada", responde el ingeniero francés, "aparte de echar un vistazo a unos trabajillos de embalse, dediqué la mayor parte del tiempo a buscar una torre". Según una leyenda, dentro de las piedras de Scutari, vendida por los serbios a Venecia en 1369 y sitiada más de una vez por los turcos, descansan los esqueletos de cientos de mujeres. Robustas, amorosas y desdichadas, todas servían por igual para levantar las torres desde donde se atisbarían las bandas saracenas en esas montañas que aún mantienen a sus ciudades "bajo espejos de fuegos ardientes". Incluso, a falta de algo mejor, podía quedar atrapada entre los muros de alguna construcción la sombra de uno, y así languidecer y morir de

ausencia. El cuento de Marguerite Yourcenar nos muestra, entre otras cosas, la inmovilidad de la muerte y nos advierte que ella, junto con el dolor, han de relevarnos de tareas mayores que no podemos cumplir. ¿Por qué este relevo?, ¿por qué no el tibio flujo eterno de la vida?

Carlos Chimal: A pesar de ser tan constante la muerte como la vida, ha sido mucho menos estudiada por la ciencia la primera que la segunda.

"Sin embargo", nos dice el fisiólogo celular Marcelino Cerejido, "en los últimos años, como parte de ese proceso de biologización casi total del conocimiento, que tiende a considerar al hombre como poco menos que una marioneta de la evolución, el estudio de la muerte desde un enfoque biológico ha cobrado un ímpetu notable".

C.Ch.: ¿Por qué se dice normalmente que los organismos unicelulares no mueren?, ¿es que no han sido presionados precisamente por la evolución a desarrollar un mecanismo capaz de matarlos?

Marcelino Cerejido: Pueden, de hecho, morir por diversas causas, pero to-

das ellas externas a su funcionamiento biológico. Pasa que, cumplido cierto número de procesos, esa célula simplemente se divide y sus descendientes continúan viviendo. No queda ningún "cadáver". Así que, forzando un poco las cosas, sí, podemos decir que la muerte no les brinda ventaja alguna. Pero cuando una célula forma parte de un organismo multicelular su destino final no es necesariamente dividirse en dos hijas, sino que puede morir. Se ha demostrado que toda célula somática porta en su repertorio genético (en su genoma, es decir, en la colección de todos sus genes) instrucciones que, al activarse en un momento dado, le ordenan suicidarse, o bien se ven obligadas a aceptar que otras células vengan a devorarlas.

C.Ch.: ¿Cómo surge la muerte celular programada? Montaigne dice en uno de sus ensayos: "Si no sabe usted cómo morir, no se inquiete, la naturaleza le dará instrucciones completas y suficientes en un momento; ella tomará por su cuenta el asunto. Usted no se preocupe".

M.C.: Para ello debo remontarme un poco. Las diversas líneas celulares que componen un organismo tienen "edades" en que reciben señales (hormonas, factores tróficos, contactos, impulsos eléctricos) que activan o desactivan ciertos genes. Como resultado de dichas órdenes (o a veces por su interrupción) se producen ciertas moléculas o se dejan de producir otras, y así, dependiendo de su posición en el organismo, se transforman en epiteliales, óseas, neoblastos, reticulocitos, y luego en neuronas, eritrocitos, adipocitos, timocitos, etc.; más tarde reciben nuevas señales que las estimulan para que vayan a sintetizar rodopsina o bilirrubina, por ejemplo, y posteriormente vuelven a recibir mensajes para que segregen insulina o cortisona... El resultado de esos procesos es la diferenciación. A pesar de tener idéntico genoma, unas células se transforman en eritrocitos que viven cien días o en neuronas que viven ochenta años.

Como parte de este desarrollo, en una etapa final las células también pueden recibir señales que activan "genes letales". Estos genes las conducen al suicidio mediante procesos que implican la síntesis de nuevas enzimas y otras sustancias, la entrada de calcio, etc. Con esta "muerte celular programada" se consigue eliminar a aquellas células que ya cumplieron su función y que ahora deben dejar su

lugar a otras que llevan a cabo desarrollos posteriores. Vemos aquí una de las ventajas más obvias de la muerte, en este caso celular: el desarrollo armónico de un organismo.

C.Ch.: Claro, si por deficiencias genéticas o por manipulaciones experimentales se impidieran esas muertes celulares las consecuencias serían la monstruosidad o el desarrollo de tumores. Se entiende por qué hoy se realizan grandes esfuerzos por entender la función de estos "genes letales". Pero, ¿de qué se mueren los organismos? Toda autopsia bien hecha indica una razón, algo que ha fallado. Lewis Thomas señala que tal parece que morir adecuadamente se hubiera vuelto una experiencia extraordinaria, inclusive exótica, es algo que sólo logran los especialmente entrenados.

M.C.: Eso refuerza el prejuicio de que la muerte no es inherente a la vida, que no forma parte del programa genético normal y parecería fundamentar la esperanza de que, a medida que se logren curar las afecciones que causan la muerte, los organismos se irán haciendo poco a poco inmortales. Si los animales se murieran antes de llegar a su etapa reproductiva se extinguiría la especie; si no se extinguen es porque mueren después. Pero lo notable es que suelen morir muy poco después de pasada su etapa reproductiva, sin que medie una etapa senil. El pulpo, por ejemplo, de pronto sufre una liberación masiva de hormonas, envejece y muere casi repentinamente. El salmón del Pacífico, con un vigor tan desbordante que le permite nadar miles de kilómetros, remontar los ríos y trepar a saltos imponentes cascadas, de pronto desova y muere. Todos ellos han desarrollado mecanismos capaces de reparar los hasta que se reproducen.

C.Ch.: La senectud es un artificio de la civilización, dura conforme a la capacidad de una sociedad de reparar la vida de su gente y animales. Vivir depende del recambio de células (que se restaura la mucosa intestinal, que la piel tenga listos los reemplazos de sus viejas células) y de la reparación de todo tipo de daños (fracturas, heridas, hemorragias), pero no todos los tejidos tienen la misma capacidad de regenerarse ni todas las especies la misma habilidad de autorreparación.

M.C.: En efecto, los humanos tenemos dos tandas de dientes, los elefantes seis y los tiburones parecen capaces

de reponer de manera indefinida los que van perdiendo. Pero ninguno de ellos es capaz de reponer un lóbulo cerebral. Un cangrejo puede reproducir una pata perdida, cosa que no puede conseguir un caballo. A un pepino de mar se le puede extirpar todo el intestino y él puede regenerarlo en pocos días.

C.Ch.: ¿Por qué no hay especies cuyos miembros se reparen indefinidamente?

M.C.: Para contestarte debemos remontarnos una vez más, esta ocasión al genotipo y al fenotipo. El genotipo es la colección de genes que tiene cierto organismo y que resulta de la combinación de los genes que le heredaron sus antecesores. El fenotipo es, en cambio, el organismo tal como lo vemos y que es resultado de haber ido ejecutando las instrucciones que portan dichos genes en un medio. El número de posibles combinaciones genéticas es tan grande que en un momento dado los individuos de una especie (es decir, todas las hienas o todos los tiburones del planeta) son una ínfima parte de los organismos diversos (fenotipos) que se podrían haber producido. Además, se sabe, a partir de Malthus, que aun ese pequeñísimo número que se produce está limitado por el área y los recursos disponibles. La muerte de un individuo, programada o no, da por terminado un experimento genético y permite que se prueben nuevos modelos. Esta es otra de las ventajas de la muerte: el hecho de que un fenotipo dado (producto de cierta combinación genética) muera poco después de haber procreado asegura que su ausencia abrirá espacio y proporcionará medios para probar las nuevas combinaciones que portan sus descendientes. La muerte asegurada de los organismos hace entonces que la superficie de la Tierra se convierta en un vertiginoso "banco de pruebas" de nuevas combinaciones y permite que las especies evolucionen. Si, en cambio, la evolución biológica se hiciera con base en organismos eternamente longevos, todavía se estarían ensayando los primeros organismos. Es más, si no hubiera una muerte asegurada, que hace a un lado a los organismos poco después de haberse procreado, la evolución no hubiera llegado a generar seres humanos.

C.Ch.: Tal vez por eso no deba sorprendernos que la organización de la vida salvaje en el planeta no disponga de un lugar para la senectud.

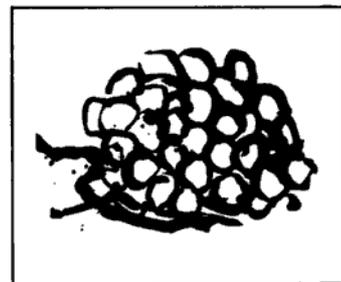
C.Ch.: Sabemos que nuestro sentido temporal nos ayuda a sobrevivir porque nos permite construir modelos dinámicos de la realidad. ¿Por qué la evolución selecciona a los organismos con un mejor sentido temporal? ¿Existen una señal y un receptor de este sentido del tiempo?

M.C.: Así como un ajedrecista es mejor a medida que puede evaluar más posibilidades futuras, somos más eficientes entre más futuros seamos capaces de evaluar para elegir estrategias. Esa selección operó a lo largo de millones de años y, gracias entre otras cosas a la muerte, pudo alcanzar el vértigo necesario para generar un ser humano que ordena su vida y comprende la realidad montado sobre una flecha del tiempo.

En cuanto a la segunda pregunta, no sabemos dónde se encuentra la señal, pues si decimos que radica en el cambio, digamos, de posición de las manecillas del reloj, podemos no obstante llegar a impacientarnos en la sala de espera del médico, en la que no ocurre nada y no vemos ningún reloj por ninguna parte. Hablar del sentido temporal es recurrir a una metáfora.

C.Ch.: Ahora que el conocimiento otorga una ventaja evolutiva, tiene sentido que el ser humano dilate esa etapa que va entre el final de su periodo reproductivo y su muerte.

M.C.: Sin duda, y gozamos de una senectud cuya duración es proporcional a ese conocimiento. No en balde todos, o al menos una enorme proporción de los modelos antropológicos, psicológicos y sociológicos que tratan de explicar las razones de que el ser humano genere civilizaciones y desarrolle esquemas explicativos giran alrededor de la lucha contra la muerte y los mitos que imaginamos para adivinar qué nos sucederá después. De modo que esa muerte a la que le debemos la vida como especie también ayuda a humanizarnos. □



Carta de Guadalajara  
De romerías y defunciones

Juan José Doñán, Jorge Esquinca,  
María Palomar

• Sólo los ojos que nada ven, almas que nada esperan —que diría Pellicer— son capaces, por ejemplo, de asegurar que en Guadalajara “no hay estaciones del año”. Sutiles variaciones, ligerísimos cambios —una acentuación distinta del ritmo de los días, quizá, o un talante que cambia de matiz cuando la luz se va haciendo más oblicua— son indicios ciertos de que, a pesar de todo, esta ciudad también viaja con el resto del mundo por el pausado trayecto de cada año.

Hasta el centro maltrecho de esta ciudad que tan poco se ve a sí misma volvió a llegar la marea inmensa, poderosa, de cientos de miles de habitantes de barrios y pueblos que, una noche cada año, se adueñan de lo que aún nos queda de rostro colectivo: las plazas, los portales, los altares mismos se convierten en una especie de escenario medieval donde juegan, yacen, danzan, rezan y comen los hijos de la virgen de Zapopan. Es una isla de luz en medio de la ciudad dormida. La catedral, emancipada por unas cuantas horas de la tutela de su clero estólido y destructor, luce las más ingenuas galas de la fe: nubes y ángeles de cartón, monogramas y coronas de papel dorado y hasta un enorme manojo de globos iridiscentes en forma de corazón que dicen *I love you* en el púlpito del lado de la epístola. Los rosarios se suceden, guiados por muy expertas espontáneas que también entonan, tras cada misterio, himnos marianos de resonancias cristeras.

Quizá lo más notable sean las danzas. Hay decenas y decenas de ellas, desde aquella del barrio de Mexicalzingo dirigida a partir de 1809 por miembros de la familia Rodríguez hasta las muy nuevas de las colonias recientes y de los precarios asentamientos ex urbanos que en esa recreación ritual encuentran e inventan

sus identidades. Hoy en día, los atavíos de los danzantes tienen más que ver con apaches de *western* o con aztecas de opereta —uno de los grupos incluso tiene por uniforme “cuercas” tamaulipecas, y el sombrero tejano es prácticamente universal, con plumas o sin ellas— que con cualquier pasado reciente o remoto de las etnias del occidente de México. Además, los que bailan son mestizos en su aplastante mayoría. Pero es la danza en sí lo que nunca ha cambiado, lo que sale de las familias y los barrios y, sin intermediación ninguna, irrumpe en los espacios públicos, los desborda, se los apropia enteramente y logra con ello un repliegue —“provisional, precario, es cierto, pero completo”— de las distintas “fuerzas del orden” que el resto del año se padecen. Todo es heterodoxo e informal ahí: desde el comercio hasta la habitación hecha con sábanas en el quicio de una puerta, desde la religiosidad sin más guía que la expresión libre de la gente hasta una estética que debe poner los pelos de punta a quienes destruyeron el ciprés catedralicio por considerarlo un pastel decimonónico.

La Generala salió rumbo a su basílica en un carro digno de la Cibeles, arrastrado por dos leones dorados y sobre una nube. La procesión empezó a desfilar para subir por fin a mediodía la cuesta de Zapopan. Alrededor de millón y medio de fieles estuvieron presentes: todos protagonistas, ningún *extra*. Hay aquí algo profundamente respetable. Algo que quizá nos pueda hacer alentar aún cierta esperanza en esta ciudad amedrentada.

• Por increíble que parezca, hay todavía lugares en este país donde uno puede ver, con sus propios ojos, cómo muere un parque ante el azoro de algunos, el silencio de otros (entre ellos los

ecologistas militantes), el beneplácito y la falta de escrúpulos de los victimarios, la indiferencia y la complicidad de las autoridades y la impotencia de unos cuantos que protestan ante tan descomunal absurdo. Eso es lo que ha ocurrido en el parque de la Revolución de Guadalajara, en cosa de pocos meses.

Concebido por Luis Barragán y su hermano Juan José a principios de los años treinta, el parque había podido sobreponerse al descuido y el mal trato de décadas, conservándose, pese a todo, como uno de los mejores de la ciudad. Su suerte fue echada hace poco más de dos años por el gobernador Guillermo Cosío Vidaurre —ahora gobernador con licencia— y varios de sus colaboradores (entre ellos el entonces secretario de Desarrollo Urbano y Rural, Enrique Dau Flores), cuando se planeaba la construcción de la línea 2 del tren eléctrico urbano. Entonces se decidió que la estación terminal y de enlace entre las dos líneas, la cual fue encargada al arquitecto Fernando González Gortázar, se hiciera en el parque, a fin de ahorrarse la compra de los terrenos aledaños que parecían el lugar adecuado y lógico para la estación.

Las obras del tren eléctrico subterráneo en el parque significaron la caída de varias decenas de los mejores árboles con que contaba la ciudad —ello sin considerar la erección sobre la superficie de unos gigantescos muros, en lo que serán los ingresos a la estación, que minimizan la perspectiva del lugar. A tales obras siguieron otras, encaminadas a la “regeneración y restauración” del parque, encargo que también se hizo al arquitecto González Gortázar, que ocasionaron la pérdida, por rotura de raíces sobre todo, de varias decenas más de árboles.

Al dato oficial de pérdidas (cien árboles, algunos de los cuales estaban ahí desde el siglo pasado) hay que agregar el hurto de parte del subsuelo del parque, la edificación de los muros que acababan con la idea de espacio abierto del lugar y la destrucción de las bancas que diseñara el propio Barragán y que estaban ahí desde la creación del parque.

• Sólo en la letra de la Constitución y a la hora de pagar impuestos es la nuestra una nación federalista. De ahí en adelante, las decisiones de los estados “libres y soberanos”, y ya no se diga del país entero, se toman en la ciudad de México. Desde la asignación de recursos hasta

los siempre inocuos remedios contra el centralismo, pasando por la designación de candidatos a las gubernaturas, diputaciones, senadurías... se determinan en el centro.

Pero desde siempre y a la menor provocation, el gobierno central habla del pacto federal y de la vocación federalista de las instituciones públicas. Y como para subrayar ante el país entero y ante propios y extraños que la nuestra es una república de veras federal, muchos organismos —si no es que la mayoría— dependientes del gobierno central han llevado en sus siglas la letra N, que significa "nacional", y ello no obstante que, con harta frecuencia, la acción de esos organismos (INBA, UNAM, OSN) rara vez salga de la ciudad capital y que cuando lo hace (INAH, CONACULTA, INI, INFONAVIT) sea para demostrar con su presencia y sus acciones que el país está habitado por menores de edad a los que hay que organizarles su vida, darles el maíz quebrado y hasta dedicárselos, a ellos solitos, una revista "para los jóvenes creadores del interior del país". Hasta los "descentralizadores" capitalinos siguen empeñados en defender la prerrogativa de ciertos burócratas, políticos o sabios de decidir por sí mismos qué es lo que los habitantes del resto del país deben leer, escuchar, publicar...

En uno de sus memorables ensayos, "Remedios contra la hinchazón" (*Vuelta* 147), Gabriel Zaid hablaba de lo conveniente que sería para el país suprimir la mitad de las secretarías de estado (Educación, Agricultura, Pesca, Reforma Agraria, Salud, Turismo, Sedesol, entre otras). ¿Qué pueden hacer éstas, se preguntaba Zaid, "que no puedan hacer mejor los gobiernos de los estados? [...] Los verdaderos poderes federales se ejercen a través de la Defensa, Relaciones, Gobernación, Justicia, Hacienda".

Estos son algunos de los auténticos remedios contra el centralismo, contra la hinchazón, lo otro es seguir en el rollo y dándole el maíz quebrado a los pollitos.

• Para Guadalajara, los 25 años del 2 de octubre pasaron con más pena que gloria. Un raro espécimen de la prensa local —sobreviviente del hoy tan de moda periodo jurásico— festejó a los héroes que salvaron a nuestra patria de caer en las garras del comunismo. Triste resulta comprobar de qué manera los extremos vuelven a juntarse: la Universidad Autónoma de Guadalajara —sostenedora del

periódico en cuestión— incluye en el festejo, sin proponérselo, a su rival acérrima, la Universidad de Guadalajara, y a su organismo estudiantil, la FEG, que durante los sucesos de 1968, en abierto contubernio con el poder, se convirtió en el instrumento de la represión y sembró el terror entre los pocos espíritus que veían en el movimiento una oportunidad para exigir una vida más tolerante y civilizada, con nuevos rumbos para la democracia y la libertad de disentir que aún hoy, un cuarto de siglo más tarde, anhelamos.

• Entre cohetes y mariachis, en el día de la fiesta mayor de su pueblo, llevamos a enterrar a Elías Nandino. Unos cuantos amigos, parientes, funcionarios y paisanos formamos el cortejo. Se cumplió así con su voluntad, expresada hace unos meses, en la que pidió ser sepultado sin discursos, dentro de una caja de madera sencilla y en la misma cripta donde reposan los restos de sus padres. A la entrada del panteón, sobre una pared, colgaban juntas dos láminas con el epitafio

de Xavier Villaurrutia y la décima que, desde hace tiempo, el propio Nandino eligió para su lápida: "en la otra orilla tal vez vuelvan a encontrarse los amigos". Quienes lo quisimos le deseábamos una agonía menos larga y penosa. Un encuentro más bien súbito y frontal con la muerte que el poeta acarició durante años. Sin embargo, mientras todo su organismo se derrumbaba, le sostenía aún —valiente y terco— el corazón. Nos deja una *Autobiografía* inédita y un libro de poemas: *Banquete íntimo*, que alcanzó a ver en pruebas finas. Pero nos deja muchas cosas más, entre ellas el testimonio de una vida intensamente cumplida, el ejemplo de su proverbial generosidad y la convicción de que la poesía es piedra de fundación en la aventura humana. Nosotros, mejor que el consabido "descanse en paz", preferimos augurarle "buen viaje, doctor Nandino" y despedirlo con unos versos suyos:

El azul es el verde que se aleja,  
verde color que mi trigal tenía.

□

#### Buzón de fantasmas

### De Jaime Torres Bodet a Ermilo Abreu Gómez

*A partir de 1932, Ermilo Abreu Gómez toma parte en el enconado ataque nacionalista a los Contemporáneos —sus antiguos correligionarios— que motivó la conocida polémica en la que participaron, además, Alfonso Reyes (A vuelta de correo), el Abate González de Mendoza y otros. He escrito un ensayo sobre esa polémica que aparecerá pronto en un libro coordinado por Enrique Florescano en el Fondo de Cultura Económica. Ya en prensa ese ensayo, encontré algunas cartas privadas que apuntalan esa querrela pública y que pronto daré a conocer. Una de ellas es la que el "clásico" Torres Bodet, desde el cielo maniáticamente equilibrado*

*de su prosa, pone, con guante blanco, en nuestro buzón de este mes.*

G.S.

París, a 7 de diciembre de 1933

Señor D. Ermilo Abreu Gómez  
Secretaría de Relaciones Exteriores,  
México, D.F.

Querido Ermilo:

Me sorprende leer en los recortes de *Crisol* que ahora tiene usted la amabilidad de enviarnos —al Dr. Castillo Nájera y a mí— el texto de su importante carta del 6 de junio (tomo la fecha de una

nota de la revista); carta que jamás llegó a mi poder. Tras de acusar al correo de esta pérdida lamentable —que sólo un malhadado capricho de las circunstancias puede en efecto explicar— quiero decirle hasta qué punto me han interesado sus argumentos.

Fino espíritu de polémica el suyo, querido Ermilo; fino y sutil como pocos. Pues ¿no me lleva usted en su carta a esa "cómoda posición" de un equilibrio inestable en que mis anteriores reflexiones lo colocaban? Para ello se apoya usted en una diferencia —radical a su parecer— entre el literato de Europa y el de nuestros países. El primero —déjeme transcribir aquí un trozo de su carta— "es producto genuino y madurado de un medio en que, a su vez, en equilibrio, convergen, se derivan y completan los valores de la cultura y de la civilización". En el segundo no desea usted encontrar, por lo pronto, las razones que justifiquen tal equilibrio entre el hombre y el hombre —de—letras. A su juicio, una armonía del linaje de la que propongo "no debe existir". ¿Por qué razón? La que usted anticipa amablemente a comunicarme no me parece válida. Habla usted de "hibridez étnica, moral e histórica" en el caso de México. Exactísimo. Pero ¿piensa usted que no hubo semejante hibridez —que no la hay, aún ahora,— en gran parte de los países civilizados? La Italia de Petrarca, la Inglaterra de Shakespeare y la Alemania de Goethe ¿le parecen, sinceramente, naciones de unidad étnica y moral indiscutible? Y, sin embargo, ni en los sonetos del amante de Laura, ni en los dramas del autor de *Hamlet* y del *Rey Lear* podrá usted encontrar, en los términos de su tesis, un "desequilibrio nacionalista". El primero, precisamente, es un tipo de hombre moderno por el desacuerdo en que sus preocupaciones *individuales* se hallan con las del hombre medioeval —de ciudad y de época—; preocupaciones que se notan, elevadas a genialísima escala, en la poesía de Dante. Del segundo, las tragedias menos felices son aquellas en que una inquietud histórica determinada le hizo volver los ojos hacia Inglaterra. Créame: acabo de ver, con sólo dos días de diferencia, en dos teatros de París (en el "Atelier" y en el "Odéon"), *Ricardo III* y *El mercader de Venecia*. Todos los méritos de calidad y de novedad escénica se habían reunido en la interpretación de Dullin en el "Atelier"

(*Ricardo III*). Todas las declamatorias lentitudes oficiales coincidían, en cambio, en el "Odéon". A pesar de ello, la obra *nacionalista* —ambiente histórico y anecdótico— no pudo resistir la comparación, en cuanto a dignidad y mérito literarios, con la deliciosa comedia romántica en cuyo fondo mediterráneo se dibuja la silueta admirable de Shylock. ¿Y qué decir de Goethe? Partidario, a los veinte años, de las teorías germánicas del *Sturm-und-Drang*, apasionado defensor del estilo gótico en sus escritos juveniles, fechados en Estrasburgo, toda la evolución de su vida consistió precisamente en descubrir —viaje a Italia— la armonía del hombre clásico, su equilibrio interior, su serenidad ideal en que todos los estremecimientos se funden. Nacionalista en el periodo incompleto de la adolescencia, el triunfo mejor de su madurez lo logró al encontrarse en el *hombre*, que los *ismos* deforman. Y, en ese hallazgo de lo universal y de lo esencial, estriba la verdadera grandeza del *Fausto*.

No, querido Ermilo, no multiplicaré mis ejemplos. Pecaría, al hacerlo, de cierta suficiencia escolar que la amplia cultura de usted podría después repro-

charme. Si me decidí a nombrar a los escritores que arriba dejo citados, fue, sólo, para precisar mi actitud. Una peligrosa habilidad le hace decir: "el desequilibrio del que busca el equilibrio se da más razón que el equilibrio del que rehuye la presencia del desequilibrio legítimo". Así expresada su tesis, nadie se atrevería a rebatirla. Pero el caso es algo diverso. Los desequilibrios vitales no deben ser negados por el artista. Sería cobardía. Al contrario, el artista está en la obligación de conocerlos y de *pacificarlos* por medio de esa síntesis superior que es siempre obra de arte. O, para expresarme en términos parecidos a los suyos: un artista sólo es valioso cuando funde en un equilibrio ideal los desequilibrios reales en que se apoya. Y, en este punto, tengo casi la certidumbre de que su opinión, que aprecio muchísimo, no podrá discrepar de la mía.

Con esta esperanza y con los renovados votos que hago por su felicidad personal y por la dichosa expresión de su obra, le abraza afectuosamente su amigo,

Jaime Torres Bodet

□

## Carta de Copilco Nombres, nombres

Guillermo Sheridan

Tengo un amigo que se llama José Juan de los Sagrados Corazones de Jesús y de María. Hasta Juan todo está muy bien; después es obvio que hay una anomalía de índole teológica: el corazón que es *sagrado* es el de Jesús, mientras que el de María es sólo *inmaculado* o *purísimo*. No sé cómo se le pasó este detalle al cura que lo bautizó, pero desde que lo descubrimos, por una laudable ortodoxia, llamamos a nuestro amigo José Juan de

los Corazones Respectivamente Sagrado y Purísimo de Jesús y de María.

Es extraño llamarse como se llama uno: una secuencia de sílabas entre las que palpita nuestra compleja identidad, sus orígenes y su destino. A la célebre pregunta que se hace Romeo, separado de su amada Julieta por su apellido, ¿*Qué hay en un nombre?* habría que responder: *no hay nada en un nombre*, acaso una nebulosa etimología que remite a

otra más olvidada aún, surgida de un apodo, un lugar, un accidente, pero baluceo al fin, una agonía que se perpetuó en la descendencia. Cuando Fausto le pregunta su nombre a Mefistófeles, éste contesta que le parece tonto que alguien como Fausto, apto para lo esencial, se preocupe por lo que sólo es apariencia. Sin embargo, ese vago aliento, dice Moreno Villa ("Onomatología"), se mereció por una condición física o moral de nuestros antepasados y es lógico que algo de aquéllos siga en nosotros. Nunca he sabido qué pudo significar *sheridan* en irlandés arcaico, pero quizá fue algo como "ese cabezón melancólico".

Originalmente los nombres venían de la apariencia ("la estatura, el grosor u otro atributo accidental" dice Emerson) o del oficio. Es decir: eran apodos o descripciones utilitarias: un nombre nórdico como Thurnewald Jensen podía significar "el gordo que pone espuelas aquí al lado". Thoreau por eso propone (*Walking*) que sería "ventajoso para la filosofía regresar a los motes, únicos nombres verdaderos", y llevado de su romanticismo llega a proponer que se copie de los indios norteamericanos la costumbre de carecer de nombre hasta que uno se lo gane, con objeto de que el nombre sea, además, un prestigio que podría ir cambiando con cada nueva hazaña, sin mencionar, por cierto, que eso también lo hacían los emperadores romanos.

Sin embargo, parecería que la evolución del asunto va en sentido contrario y que en la caprichosa heráldica se mueven intereses y apetitos cada vez más apartados del apodo elocuente. Para T. S. Eliot es más difícil bautizar gatos que niños, quizá porque a los gatos les toca poesía pura y a los niños comprometida: en sus nombres se apuestan prestigios, se invierten deseos, se expresan convicciones, se tiran albures y hasta se enuncian tesis sociales o proyectos políticos. Las pobres gentes, por el momento de delirio de los padres, o por su minuciosa locura, quedan herradas como vacas para siempre con nombres que no eligieron: en su nombre actual leemos pretéritas estupideces. El derecho de los padres a marcar a su creatura con un nombre, es quizá el único momento de creatividad que se les otorga, la única situación en la que practican una poética y, como en toda creación, corren el riesgo de que el resultado, feliz o desastroso, lleve su firma.

Confieso una particular afición a cuestiones de onomástica desde que de chico tuve que entender la paradoja de una vecina que se llamaba doña Angustias que se reía de modo tan desafortunado que todavía hoy escucho el tableteo de su carcajada y veo sus amígdalas tintineantes. Esos nombres que son advocaciones de la Virgen María (Asunción, Pilar, Esperanza, Milagros, Dolores, Sacrificio) me gustan: son eufónicos y expresivos y, ahora, además, tienen el aura de dignidad propio de las especies en extinción. El malinchismo, los complejos de inferioridad y el oropel del mundo del espectáculo, ha llevado a padres confundidos a sustituir esos nombres con otros que, hasta hace poco, eran propios de, digámoslo así, putas: Leidy Nallely, Magda Mayela, Vanessa Arlene, Diana Dinorah, Shirley Michelle, Jennifer Denisse. Acabo de ver en un periódico del norte a una pareja de gemelos que se van a pasar la vida arrastrando el ingenio de sus padres: Kharla Yvón y Kharlo Yván.

La creatividad carece de límites: entre dominicanos y hondureños hay que se llaman Onecent, Usnavy o Usmaill; si alguien que se llama Masiosare o Artículo 123, deducimos que su padre fue garridista. En un rancho de Coahuila hubo quien, fiel al calendario, consagró al niño al santo del 20 de noviembre y le puso *Aniv de la Rev*; y en Lampazos, Nuevo León, conocí a uno cuyos padres lo consagraron a un tal San Itario... El nacionalista indigenista le espeta al crío, junto a un nombre como Tlahuancianteputli, la obligación de explicar para siempre la etimología: del nahuatl *Tlabuan*, vidrio, *clante*, bola, *putli*, pequeño: es decir, Canica. El nacionalista revolucionario opta por Emiliano o Venustiano; los hijos de marxistas se llaman Lenin, Karl, Trotsky, Gagarin o Laika. Si conocemos a alguien que se llama Espartaca Milagros sabremos que en su nombre se debaten el socialismo del padre y la mochez de la madre. Si se llama Finlandia Xóchitl, es hija de marxista y nacionalista; si Caleb Omega, es hijo de adventista y esotérico, si Encarnación Reencarnación, hija de noche y zen - budista, etc. Los amantes de libros lo hacen público bautizando a sus hijos como fichero de biblioteca: Ivanhoe, Clarissa y Germinal no están tan mal, pero Halcón Maltés, Aleph o Metamorfosis ya es otra cosa. Un amante del cine le pone al inocente Gonwidewind; un melómano, Ludwígwán;

Tritón y Nereida, si el padre ama la mitología; si es maestro de griego, Cantahumusa; si de gramática, Hipérbaton. Un amigo mío tuvo a su hija al mismo tiempo que a su computadora: si la madre no lo impide, la niña —que en efecto era pequeña y suave— se llama Microsoft y a los tres años hubiera quedado obsoleta.

Los artistas y escritores son quienes más potencian sus nombres por extenderlos a sus obras: Marinetti suena flaco como sus esculturas y Botero gordo como las suyas. Todo será posible menos llamarse Pablo. Ay, Federico García. H. D. se obnubiló en sus iniciales y e. e. cummings se disminuyó en sus diminutivos. Hay quien como Walt Whitman se enorgullece de su nombre; hay quien como Gómez de la Serna, jamás se recuperó de la sorpresa de llamarse Ramón.

Nombrar no sólo a un hombre, sino a una obra o a un estilo, no impidió que los nombres de escritores se expropiaran con la traducción (y con los derechos de autor) y que Bossuet convirtiera a Campanella en *Clochette*. Dante en España se nacionalizó *Aligüero* y Schiller en Francia devino *Gilles*; en la Edad Media española se hablaba de "don Aristótil" y Quevedo se refirió a *Miguel de Montaña*. Emilia Pardo Bazán era la más necia: insistía en que Shakespeare era Guillermo (y antes no lo mudó en *Agitalanza*) y se refirió a Gualterio Escoto, Guido de Maupassant y al fabulista Juan de la Fuente. En esa tónica, se podría hablar de Malashierbas y de Juan Raíz; Beatriz Cenci perdería encanto como Beatriz Andrajos, *El Decamerón* si lo firmara Bocaza, la obra de Manzoni si la firmara Bueyezote y Danunzio si se llamara El Señor de la Noticia. ¿Sabría el lector quiénes son *Médico*, *Matorral* y *Tocino*? Los nombres propios, al designar seres que son únicos, no pueden ser traducidos, explica Wystan Hugh Auden en su ensayo "Las palabras y La Palabra". ¿Habrá llegado a esa conclusión en defensa propia, por temor a verse traducido como Guistano Jiugo? □