

LA VUELTA DE LOS DÍAS

Elogio del voyeur

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA

EL DESPRESTIGIO de los años sesenta y la dinámica de las leyes del mercado ha permitido que durante bastantes años la narrativa española estuviese en manos de los "novisimos" y sus aledaños, casi todos ellos mirando ya hacia atrás con nostalgia (ya no hay ira en la sociedad española) el mojón que señalaba la mitad del camino de sus vidas. Ha llegado, pues, la hora del relevo y de buscar nuevas propuestas, empeño en el que están ocupadas aquellas editoriales que vivieron fundamentalmente del prestigio que da la juventud. Hay que decir, sin embargo, que los "novisimos" tenían el terreno abonado para partir de cero, pues en el cero estaban, mientras que en estos momentos la sociedad española está viviendo en este estado de estupor propio de las grandes resacas o crudas provocadas por la prolongada embriaguez individual o colectiva. Aunque, si puedo ponerme objeciones a mi mismo, ¿no puede ser el estupor de la resaca un tema de inspiración tan válido como la euforia de la ebriedad?

La apuesta por la juventud es clara, aunque no siempre lo sea por la renovación. Tal es el caso de *Cortamares* (Tusquets Editores, Barcelona, 1993, 244 pp.) primera novela de Juan José Suárez (Madrid, 1962) con la que obtuvo el I Premio Tusquets Editores. Tal vez los editores han creído descubrir aquí a un nuevo Luis Landero, quien con sus *Juegos de la edad tardía* regresó a la novela de corte tradicional (si se

puede decir esto de las novelas de Baroja) para mostrar que las posibilidades del género son inagotables sin necesidad de someterlo a grandes convulsiones. Lo único que consiguió demostrar Landero fue que él (o tal vez *Juegos de la edad tardía*, seguimos esperando su segundo libro) era una excepción y que incluso como excepción no salió totalmente ileso de su quijotesca aventura. Don Quijote fue, entre otras muchas cosas, un anacrónico e iluso recreador de una novela, la de caballerías, cuyo certificado de defunción escribió Cervantes, sublime paradoja, con el *Quijote*.

Cortamares es un buen ejemplo de cómo una obra no es moderna porque lo sean sus temas, sino por el tratamiento que se da a dichos temas. Un crítico tramposo (no sé si hay aquí redundancia) podría señalar no pocos aspectos que coinciden con los planteamientos y exigencias de la narrativa más joven: casi toda la acción de la novela ocurre en el sótano de una mansión y el sueño de los protagonistas será, precisamente, huir a Cortamares. Uno de los personajes muere del SIDA y "los habitantes de los maravillosos chalés con piscina y jardín sólo pedían una cosa a sus hijos: que no se acercaran por la urbanización abandonada porque allí no había más que drogadictos y maleantes"; a Basilio le toman por loco, con rasgos de esquizofrenia, ha sido siempre "un adicto a la tele y a las películas en video" y le gustan Jimi Hendrix y Led Zeppelin. El narrador en tercera persona se encarga, sin embargo, de explicarnos que Basilio no es

tonto ni loco; los nombres de los personajes son tan convencionales como sus sentimientos, sus pensamientos y el espacio que habitan, ya que el encierro en el caserón y en el sótano carece de más significado que el novelesco. Luisa sueña con salir de aquel encierro para "pasear por la calle Mayor y beber agua de la fuente, y podremos ir a pescar y a sentarnos en los bancos del parque a comer pipas y a ver pasar las nubes". Personajes así no sólo se merecen un final feliz sino que ni siquiera pueden evitarlo. "Todo lo que había ocurrido en el interior de aquella casa durante aquellos años no era más que el prólogo de la verdadera historia que tendrían que inventar a partir de entonces. La historia de sus vidas. El futuro les esperaba". Al lector no le queda más que fumar o dejar de fumar un cigarrillo durante este intervalo y esperar a que empiece la obvia segunda parte de esta obvia y amena novela.

En 1990 Francisco Casavella (Barcelona, 1963) publicó *Triunfo*, que le valió ser galardonado con el Premio "Tigre Juan" de Novela 1991. La crítica lo elogió por todo lo que tenía de audaz y de nuevo. En *Quédate* (Ediciones B, Barcelona, 1993, 247 pp.) trata de aplicar una fórmula parecida y el resultado es una verdadera decepción. El protagonista, joven integrante de un grupo de rock, ha pasado un mes encerrado por culpa de una sobredosis, "una jugera solitaria de ácido, la peor de las noches", y trata de recuperar lo que sabe ha perdido para siempre: su relación con el miembro más importante del grupo y su relación con Isabel: "La larga melena rubia de otro tiempo, que otorgaba al conjunto de su cuerpo una impresión de distancia, de muñeca", se había convertido ahora en un pelo corto, platino, vestida toda de negro, con unos ajustados pantalones de algodón. El peregrinaje de Jaime o Jimmy Jazz por distintos bares de Barcelona le va alejando, a través del alcohol y de la droga, de la realidad y

acentuando la sensación de fracaso. Antes de repetir la crisis de un mes atrás, decide suicidarse.

En esta primera parte Casavella ha sabido expresar con convicción la sensación de vacío de una generación en conflicto con la familia y con la sociedad y que trata de refugiarse en una cultura (la de las drogas, la de la música pop) que nada tiene que ver con la realidad que le rodea. El relato se centra en un sólo personaje, para intensificar de este modo la dimensión individual de la tragedia si bien, se nos dice, se trata de "un naufragio generacional". En la segunda parte, la tragedia es sustituida por la farsa y lo individual por lo colectivo. Si antes el protagonista era un rebelde y un marginado, Millán es aquí un mezquino empleado de banca. El planteamiento no carece de originalidad, pero a Casavella se le ha escapado el material de las manos, la pretendida farsa no es más que una acumulación de situaciones absurdas sin humor y sin imaginación, y lo único que consigue es desprestigiar los aciertos de la primera parte. No está de más añadir que el título, *Quédate*, es sospechosamente oportunista. Si lo que Casavella pretendía era escribir un bestseller (y sin duda hay bestsellers de calidad) ha estado trabajando con los materiales equivocados. Por el tema y por el resultado la novela bien podría titularse *Fracaso*.

Ray Loriga, nacido en 1968, publicó su primera novela, *Lo peor de todo*, en 1992, y también la crítica alerta la acogió muy favorablemente. *Héroes* (Plaza & Janés, Barcelona, 1993, 87 pp.), que obtuvo el primer Premio El Sitio de Bilbao 1993, confirma el talento de un escritor audaz, inteligente, genuino y, por lo mismo, capaz de correr riesgos cuando la narración así lo exige. El narrador vive encerrado en un cuarto, posiblemente de un hospital psiquiátrico. "El cuarto mide seis metros, así que puedo recorrerlo varias veces al día. Todo lo que un hombre necesita es viajar. No hay nada en los colegios que no se pueda aprender en un autobús camino de la costa". A través de la imaginación estimulada por las cervezas y las drogas, quien sabe si también imaginarias, avanzamos por un camino que nos lleva a una realidad expresada con un lenguaje violento, desgarrado, brillante, divertido y desconcertante, con provocaciones destinadas a irritar

al lector bienpensante y con contrapuntonos (las conversaciones con el psiquiatra) que ponen de relieve el enfrentamiento ante dos formas de interpretar o vivir la normalidad.

El sueño del narrador es ser una estrella del rock and roll, sus héroes son los Clash, los Sex Pistols, David Bowie, Bob Dylan, su amor es, naturalmente, una chica rubia, "solo quiero chicas bonitas y cerveza", y es así como le vemos, bebiendo cerveza y camino de la costa junto a un amigo que le dice "Todas las carreteras llevan a un sitio mejor; y yo me lo creí". El narrador, "solo en las fiestas de las pastillas", "algunos de los chicos se han muerto y otros están en camas de hospital esperando", tardara poco en salir de su ingenuidad, pero su vida está marcada por la necesidad de huir: "pensaba escapar de España y es importante destacar que me cuesta casi tanto decir España como decir el nombre de mi madre, lo cual al fin y al cabo justifica la aparición de ambas en mis peores sueños", "todo el mundo quiere estar lejos de donde ha nacido". Y precisamente porque es consciente de que puede morir "completamente solo aquí dentro y en general puedo morir de cualquiera de las maneras, igual dentro que fuera", decide iniciar este viaje de la imaginación que es la propia escritura. Una escritura que asimila, desde el propio ritmo narrativo, todas las contradicciones de la cultura popular contemporánea.

En todo grupo, aquí un cuarteto, hay una voz cantante. Pero el personaje narrador de los libros de José María de Leyva, nacido en Almería en 1934 pero residente en Barcelona desde niño, no parece muy interesado por la música ("De pronto me sentí como si ella y yo fuéramos los dos protagonistas de una canción de amor", es lo más lejos que puede ir este taimado *voyeur*) ni por hablar: escucha y observa. Riera de Leyva procede del mundo de la publicidad, posiblemente la expresión cultural que, muy por encima de la música pop, define y crea a las sociedades de consumo contemporáneas. Una cultura hecha de imágenes y que cuando tiene un "argumento", ha de conservar su impresión de "escena" y, sobre todo, adaptarse a las exigencias del tiempo: el tiempo del anuncio, su economía (de la expresión visual, pero también de la oral): sólo aparentemente responde a nuestro

tiempo convencional. Y del mismo modo que Ray Loriga crea una prosa que surge de la "imaginación anfetaminica" y del ritmo de la música rock, los libros de Riera de Leyva, *Lejos de Marrakech*, 1989, *Territorio enemigo*, 1991, y ahora *Aves de paso* (Anagrama, Barcelona, 1993, 195 pp.) son una serie de secuencias, relatos que no siempre llegan a ser relatos, que van configurando un universo narrativo único, es decir, una novela. Y si he titubeado antes de escribir la palabra "novela" es porque he pensado de pronto en algo tan distinto como *Cortamares* de Juan José Suárez. ¿Qué es, entonces, una novela? Me consuela pensar que el *Ulises* de Joyce está más cerca de Cervantes que cualquier novela de Balzac, Pérez Galdós o Pio Baroja.

También el protagonista narrador está en la habitación de un hospital y también la imaginación, una imaginación que se confunde con el sueño, le permite escapar de la soledad. Se realiza así su proyecto de comprarse una furgoneta y "volver a la carretera, donde hace tiempo, cuando era joven, era feliz". Apenas, con el sueño, va perdiendo el control de sus pensamientos, empiezan a emerger imágenes, sube a la furgoneta y, como hará tantas veces a lo largo del libro para llevarnos de una secuencia a otra, mete la primera y arranca. Se inicia así una extraña odisea por una costa mediterránea no especificada (la imagen común es la que nos ofrecen las agencias de turismo), con desplazamientos al pasado que van explicando sutilmente las obsesiones del narrador en el presente. Acompañado de sus fieles cervezas, inicia su contacto con gente extraña, camioneros, autostopistas, prostitutas que encuentra en la carretera, en gasolineras, campings, parkings o bares. Casi nunca en la playa: el voyeur no contempla lo obvio, y éste es un voyeur, además, en continuo movimiento, que ha hecho de la furgoneta su casa. En el hospital, antes de iniciar su viaje, miraba a una mujer joven tendiendo la ropa: "Yo siempre la espero. El día que llueve, lo primero que pienso es que ese día la muchacha no saldrá". Su ex mujer, a la que trata de recuperar, era rubia, lo es también Silver, la muchacha de la foto que trata de localizar: "Una chica rubia, con el pelo revuelto, muy joven, delgada, esbelta, vestida de negro. Llevaba pantalones estrechos..." No muy distinta de la Isabel de *Quédate*

ni de las infinitas rubias que aparecen y reaparecen a lo largo de *Aves de paso*, incluso las dos mujeres rubias de la playa de nudistas, una de ellas con un niño en los brazos y, a su lado, un cochecito y una bañera hinchable de plástico; y, por supuesto, también Terry, la única mujer con la que comparte una cama para revelarnos así, o para insinuarnos, si se prefiere, su naturaleza perversa: "Se lo dije crudamente. Le dije todo lo que quería que hiciese. Y ella me obedeció". Y es así como Terry, cuyo sueño es trabajar de camarera en Hollywood, acaba por abandonarle como ya le abandonó su mujer.

José María de Leyva ha creado una serie de estereotipos para subrayar hasta qué punto la cultura contemporánea apoyada en las imágenes del cine y de la publicidad nos ha convertido en *voyeurs*. Una cultura, hay que subrayarlo, dirigida a los jóvenes y basada en el hedonismo. No hay crítica aquí, en esta novela protagonizada por un amor cínico y tierno, no hay más lecciones morales que las que quiera encontrar el

lector: hay comprobación y nostalgia. Una nostalgia hecha más de vacíos que de evocaciones. Pero esta cultura no solamente nos ha convertido en *voyeurs*, en contempladores de una juventud y una belleza que no nos pertenecen ("¿a qué vienes ahora, juventud, encanto descarado de la vida?/ Qué te traje a la playa", escribiría Gil de Biedma), sino también en observadores impotentes de una violencia que es la otra cara del idilio: accidentes de coche, incendios, racismo, y la presencia de la policía, más real y contundente que la de las imposibles diosas rubias.

Una última dirección se abre en este libro: la de la vida como un acto de la imaginación que lleva a la lectura (aquí, los breves textos de una enciclopedia del comportamiento animal, que sirve para ilustrar el comportamiento humano) y a la escritura. Pues el sueño final del narrador no es tanto viajar como escribir, "escribir sobre un personaje que está en un hospital. Por las noches no puede dormir. Y entonces imagina lo que hará cuando se cure"... ✧

temprana edad y que se extendía desde unas empalizadas hasta el pintarrajeo portuario de una ciudad que tenía que ser —para Rimbaud esto era imprescindible— punta de avanzada en el desierto, que era lo que en verdad le atraía.

En la *calle Rimbaud* —como la llamaba el gordo Lezama desde la Habana Vieja—, ofrecida como una secreta granada salvaje, se hallaba concentrado todo el mundo del poeta: la catedral, la casa del profesor rebelde, la escuela, los sombreros turcos, la librería, las escarapelas, los licores fuertes como metal fundido y, al final del trayecto —"tiene que ser el fin del mundo si avanzamos"—, esa ardimilla en jaula de mimbre que él vio cómo embarcaban en una fragata danesa.

Todos tenemos nuestra propia *calle Rimbaud*, y allí todas las cosas tienen nombre. Lejos de ella todo nos es desconocido, y sabemos que ha de ser el fin del mundo si avanzamos para conocerlo, si tratamos de ir más allá del camino de casa al colegio, más allá de nuestro único mundo reconocible. Todos tenemos nuestra propia *calle Rimbaud*, y si algo nos une a todos —hablo desde mi perspectiva actual, desde mi punta de avanzada en el desierto— es cierta genialidad que conocimos en la infancia cuando andábamos por ella, por esa calle y por esa edad en la que se vive en un estado natural, incontaminados, en estado de inocencia. A esa edad todos poseemos algo de genio, pero el camino de la infancia, como el de casa al colegio, es breve e invernal, y pronto, muy pronto asoma la verdad, eso que llamamos realidad y que no tarda en obligarnos a intentar nutrirnos, como podamos, de los restos de esa genialidad inicial de la que un día disfrutamos y que, imposible, se ha ido despidiendo de nosotros con crueldad y sarcasmo, lentamente, y para siempre.

En mi caso, la cartografía del paraíso, mi *calle Rimbaud* fue en su día una secreta granada salvaje que se extendía por seis puntos vitales de mi Paseo de San Juan, seis espacios que en la memoria todavía puedo visitar como cuando de niño lentamente viajaba con un dedo por los mapas —las fronteras siempre eran franjas amarillas— de mi atlas: la luz submarina del portal de la casa de mis padres, la oscura y tenebrosa tienda del viejo librero judío, el deslumbrante Cine Chile, la bolera

La calle Rimbaud

ENRIQUE VILA-MATAS

YER VOLVÍ al Paseo de San Juan, regresé al camino que más veces —casi que unas quince mil y no exacto— habré hecho en mi vida. Lo conozco de memoria, pero sólo sobrevive ahí, en mi memoria, en mi recuerdo, ya que ese camino fundacional y mítico de casa a la escuela —lo que va de las calles del Rosellón a la de Valencia, siempre por el Paseo de San Juan— ya no es nada de lo que era, confirmando lo que decía Baudelaire: sobrevivir a la ciudad de tu juventud es una experiencia moderna.

El mundo, el mapa del planeta —lo que llamo *mi calle Rimbaud*—, iba desde el entresuelo del 343 de la calle del Rosellón hasta la esquina de Valencia con el Paseo de San Juan, donde se hallaba el colegio de los maristas, que antes había sido convento de salesianas,

y tal vez de ahí el horror que heredamos nosotros: un rebaño —por decirlo con un verso de Félix de Azúa— modelado a pupitre y banquillo de reo.

Un recorrido intenso, de cartera colegial y *cacaolat* para la mañana de invierno, que siempre se presentaba fría: un trayecto escaso de duración, mágico y absolutamente genial, pero tan breve como la infancia misma. Sobrevive sólo en mi memoria y es todavía hoy para mí el mundo, el mapa del planeta. Porque el resto, lo que estaba fuera del camino, era un espacio en blanco, sin apenas significado, algo así como ese espacio desértico que atrajo desde siempre a Rimbaud, para quien no en vano la tierra que erotizaba su genial poesía necesitaba de un trayecto bien delimitado, de una calle dicen que ya imaginada en la infancia, de un mundo entrevisto a

abandonada, la misteriosa residencia de sordomudos y, al final del trayecto, las verjas de la iglesia del colegio.

El portal de la casa de mis padres era lúgubre visto de cerca, pero no tanto cuando lo contemplaba desde lejos al volver del colegio, porque entonces adquiriría cierta coloración extraña; muy propia, por otra parte, del mundo de Verne y de los portales del Ensanche barcelonés, con sus puertas de hierro historiadas y esos vidrios empañados de humedad que, a cierta distancia, ofrecían al niño una sensación de excitante nebulosidad submarina.

En el 341 de la calle del Rosellón, en la tienda del viejo librero judío, se notaba que "algo sordo perduraba a lo lejos", se respiraba la tragedia aún reciente de un pueblo, y también se respiraba un fuerte olor a laca, incienso y aromas de países lejanos, de raras mercancías que yo imaginaba que se escondían en la inaccesible trastienda: fuegos de Bengala, cofres mágicos, cajas de música de Nuremberg —de donde había huido el viejo judío—, libros raros, tristes carpetas llenas de grabados y extrañas historias.

Frente a la tienda del viejo judío, podía verse el incendio de luz del vestíbulo del Cine Chile, donde se anunciaban grandes acontecimientos, inminentes estrenos, tónicas sagradas y, al anochecer, Cinemascope. Y más allá del cine, antes de llegar a la calle de Provenza, estaba la bolera abandonada en la que, en las cálidas tardes de verano, oíamos —o creíamos oír los niños— los ecos de antiguas fiestas republicanas. Y ya más abajo, un misterioso edificio que parecía salido de un cuento, algo así como un castillo medieval —en realidad una construcción modernista— que a su misteriosa condición de castillo unía otro gran enigma: el de sus habitantes. Nos habían dicho que allí vivían sordomudos, pero nosotros nunca vimos que allí viviera alguien.

Y ya finalmente, dejando atrás el misterio del silencioso castillo, atravesando la Diagonal, uno se encuentra con las verjas de la iglesia del colegio. Unas verjas que, a fuerza de verlas, se me habían hecho muy familiares, hasta que un día las vi en otro contexto y recibí de golpe la herencia de la Guerra Civil, la herencia del horror: unas fotografías del verano del 36 en las que, ensartadas en esas verjas, podía verse una hilera

completa de momias de monjas, de esas monjas que habían ocupado el colegio antes de que este lo fuera.

La herencia del horror marcaría el declive de la infancia y de la genialidad. Con mi primer paso en el desierto y el descubrimiento de la realidad, todo fue cambiando, y ya no ha cesado nunca de hacerlo y, además, de empeorar. Avanzar por el desierto de la vida ha servido para constatar que al final apenas queda nada en pie de nuestro mundo, del decorado que nos fue propio, de nuestra entrañable *calle Rimbaud*, allí donde estaba todo nuestro mundo, y ahora simplemente *no está*.

Nada, apenas nada queda. Ayer volví al Paseo de San Juan, regresé al camino que más veces he hecho en la vida, y que tanto me ayudó a construir un mundo literario propio. Lo conozco de memoria, pero sólo sobrevive ahí en mi memoria, en mi recuerdo, ya que ese mítico y fundacional camino de casa al colegio está muy transformado. Lo han cambiado a conciencia, y no precisamente para mejorarlo. Donde estaba el portal de luz submarina, hoy en día sólo hay un portero nuevo que *naturalmente* no me conoce y pregunta por qué lo miro tanto, a él y al portal. En cuanto a lo que fue mi casa, hoy es lo más parecido —otra metáfora de la infancia— a esa *Casa desolada*, de la que hablaba Dickens. Queda en pie el misterioso castillo, hoy centro cultural de un banco catalán. Y continúan también las verjas de la iglesia de la escuela, tan afiladas —como si fueran lanzas— hoy como en tiempos de guerra.

Del resto de los elementos claves de

mi mapa literario, de mi *calle Rimbaud*, no quedan ni los vestigios. El Cine Chile es hoy un vulgar parking. La tienda del viejo librero es hoy el obscuro *Snack-bar Poppys*. Y en cuanto a la bolera abandonada, los viejos ecos republicanos han dado paso a un homenaje funeral y hortera al dinero: un soberbio y gris banco provinciano, en crisis.

Un extraño panorama para después de esa batalla perdida en la vida, que es la infancia. Alguien dijo que envejecer tiene su gracia, que es igual que de joven aprender a bailar, plegarse a un ritmo más insistente que nuestra inexperiencia. Tal vez. Envejecer también tiene sus ventajas —y ya dijo William Carlos Williams que el descenso seduce como sedujo el ascenso— y, por ejemplo, la capacidad de gozar a Cervantes bien puede equilibrar la pérdida aptitud para jugar con soldados de plomo. Por otra parte, tampoco vamos a la escuela ni nos despertamos en mitad de la noche asustados al escuchar el seco ruido del viento. Envejecer tal vez tenga su gracia, pero también es cierto que envejecer sirve para comprobar que hemos caminado y que el tiempo ha corrido con nosotros, sirve para comprobar que hemos avanzado por dunas movilizadas que no nos han conducido más que al término de un trayecto entrañable y nos han situado en la punta de avanzada de un desierto donde, al volver la vista atrás e intentar recuperar algo de nuestra *calle Rimbaud*, sólo podremos ver un viejo camino en el que el Tiempo, a las puertas ya del desierto, ha escrito el fin abrupto de nuestro mundo, del mundo. ✕

Góngora, Mallarmé y la tradición crítica

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Entrevista con Víctor Sosa

✕

VÍCTOR SOSA: Para empezar, abordemos esa fuente inagotable de la poesía en nuestra lengua:

*Esta entrevista se realizó en diciembre pasado, durante la estancia de Andrés Sánchez Robayna en México.

Góngora. En un ensayo de 1983 que se recoge en tu reciente *Silva gongorina*, estudias el paralelismo entre la obra del cordobés y la de Mallarmé, partiendo de una "lectura sincrónica" de ambos autores. ¿Cómo explicas ese paralelismo?

Andrés Sánchez Robayna: El paralelismo Góngora-Mallarmé es casi un tópico en los estudios gongorinos; me parecía obligado abordarlo nuevamente, puesto que se trata de una de las claves de la moderna interpretación de la obra del cordobés. Además, me interesaba subrayar dos o tres datos, aportar otros nuevos y proponer una reformulación del problema. No me gustaria repetir ni resumir aquí lo que en el ensayo comento por extenso y con los necesarios matices, pero si creo que puedo volver ahora brevemente sobre la idea central de esas páginas. Hay dos posturas ante la cuestión: los que afirman el paralelismo y los que lo niegan. Los primeros (Alfonso Reyes sería el más cualificado representante de esta actitud) descubren sorprendentes analogías y hasta coincidencias entre ambos poetas; los segundos (Dámaso Alonso, por ejemplo) insisten en subrayar las diferencias entre la estética barroca y la poética simbolista. Han sido posturas irreconciliables. Sin embargo, no deja de ser significativo el hecho de que quienes niegan el paralelismo nieguen asimismo el papel central del Simbolismo en el proceso de evolución de la poesía moderna. A mi juicio, las indudables analogías y coincidencias entre Góngora y Mallarmé se deben a su común pertenencia a una misma matriz cultural. Pero esa no es la verdadera cuestión. Lo que debe hacernos reflexionar sobre el paralelismo es que, de una parte, Góngora no pudo ser leído modernamente, de hecho, antes de la aparición del Simbolismo mallarmeano: este hizo posible, en verdad, la "recuperación" del cordobés (y no sólo ésta: también, por ejemplo, la de san Juan de la Cruz); de otra parte, que el paralelismo fue una *realidad* intelectual y estética para algunos poetas del siglo XX. El caso más llamativo es Ungaretti, que realizó en su libro de traducciones *Da Góngora e da Mallarmé un verdadero viaje en la palabra* en el que los dos poetas se interpenetran en la región fabulosa de la visión poética. Ese libro representó también, como ha escrito Haroldo de Campos, una operación crítica, una operación de "crítica analógico-ideogramática". Pero no sólo tenemos el caso de Ungaretti: pensemos, por ejemplo, en Jorge Guillén. En la raíz de *Cántico* —como pruebo en mi ensayo— se encuentra una cerrada identificación entre el designio "arquitectónico" y

"premeditado" de la palabra mallarmeana y el "constructivismo" y el "entusiasmo por el orbe material" de Góngora. En suma: el paralelismo Góngora-Mallarmé alimentó la creación de algunos grandes poetas de nuestro siglo.

V.S.: ¿Podríamos entender que a partir de Góngora comienza la autonomía del poema ante el mundo?

A.S.R.: No sé si puede decirse tanto. Es cierto que la modernidad del lenguaje poético gongorino reside, en buena parte, en una extrema "conciencia" lingüística; o, como ha escrito Molho, en el hecho de que para Góngora el lenguaje ya no es tan sólo material de imitación, sino "modelo profundo del poema". Pero en el cordobés pesa todavía la vastísima cultura de la *mimesis*, para la cual el lenguaje dice el mundo, lo traduce, lo imitiza. La novedad de Góngora reside tal vez en el hecho de haber introducido una relación crítica entre lenguaje y mundo, en hacer de esa relación un enigma. Pero no podemos olvidar que ese enigma se encuentra igualmente en san Juan de la Cruz o en la lírica de tipo tradicional... Me asombra cada día más, por cierto, esta última, su prodigiosa intensidad "imaginaria": creo que estamos todavía muy lejos de haber reconocido su maravillosa lección poética y de calibrar su verdadera significación en la historia de nuestra poesía.

V.S.: José Ángel Valente ha dicho que "es en Juan de la Cruz y no en Góngora donde hay que buscar la radicalidad última de la palabra poética" en español. ¿Estás de acuerdo con este punto de vista? Siguiendo ese planteo de Valente, ¿sería en Rimbaud y no en Mallarmé donde esta radicalidad aún pervive?

A.S.R.: A esta cuestión —a la primera de ellas— dedico precisamente un apartado de la Introducción de *Silva gongorina*. Góngora, en efecto, fue tenido durante años como el exponente máximo de la radicalidad poética en nuestra lengua. Pero este punto de vista era una consecuencia de la polémica "recuperación" de la obra gongorina después de un larguísimo periodo de condena, que culmina con el parecer de Menéndez Pelayo. Hoy vemos las cosas de un modo diferente. En un sentido etimológico de la palabra "radicalidad", no puede negarse que Góngora ha sido el poeta que más lejos ha ido en su viaje a las raíces de nuestra lengua; quería que

el español "sonara" a latín, e hizo de ello una aventura estética y ética de incomparable fuerza: un ideal difícil, un vuelo icárico. Ahora bien, hay otros poetas en nuestra lengua—san Juan de la Cruz, sin duda, pero también, por ejemplo, Vicente Huidobro— que han hecho de la poesía una experiencia de los límites. No han sido, en este sentido, menos radicales que Góngora. Sin embargo, no veo que se gana oponiendo las actitudes de Góngora y de Juan de la Cruz, es decir, qué sentido tiene ver la experiencia de uno como superior o más "radical" que la del otro. Hoy ya no se reivindica polémicamente la obra de Góngora; no tiene sentido hablar de ella como la "radicalidad máxima"; nuestra recepción de esa obra es hoy más bien "contextualizadora" y "reflexiva", como apunto en mi libro. Tenía razón, creo, José Lezama Lima, que en un ensayo excepcional, "Sierpe de don Luis de Góngora", vio una esencial complementariedad entre Góngora y san Juan, entre lo que llamó, muy en su modo admirable, el "esplendor del sentido" y la "destrucción del sentido". Creo que algo muy semejante puede decirse en relación con Mallarmé y con Rimbaud. Soy, como Lezama, más partidario de los "entrelazamientos" voluptuosos de los "entrelazamientos" de las lecturas y las interpretaciones que representan, o que implican, jerarquizaciones artificiales.

V.S.: Cito un fragmento de tu *Diario*: "¿Podría la escritura ser, en el fondo, la formulación de una sola poética: la poética del deseo?" Este planteamiento, aun en su forma interrogativa, parece coincidir con la idea lacaniana de la inexistencia del objeto de deseo; es decir, no hay objeto, lo único realmente existente es el deseo. En este sentido, ¿sería la escritura un deseo "sin objeto"?

A.S.R.: En muchas ocasiones me he visto sorprendido por el "resultado" poético, es decir, por el hecho de que yo mismo no sabía qué me llevaba a la escritura, cuyo "resultado", en efecto, sólo he conocido más tarde. Sabía con toda claridad, desde luego, que no me guiaba la idea de transmitir o "reproducir" un sentido, sino algo más misterioso que tiene que ver con la suscitación del deseo. "La forma nace del deseo", ha escrito un poeta-pintor, Albert Ràfols-Casamada. Algo semejante encontramos en Klee —el deseo de "hacer

visible"—, y hasta en Matisse. Todos ellos han hablado, cada uno a su modo, de una *tensión*, no del sentido, sino de la forma, de una *pulsión* semejante al deseo erótico. ¿Cuál es el objeto de ese deseo? ¿Podemos llegar a conocer alguna vez? ¿Existe, acaso, ese objeto, o estamos ante un deseo "sin objeto"? La respuesta está, tal vez, en el poema, que es para mí cada vez más un deseo o designio de religación, de reintegración cósmica.

V.S.: En tu poesía se impone la luz: luz de mediodía, cenital, sin sombras. ¿Es la tuya una poesía de la luz, en contraposición, por ejemplo, con la de los poetas románticos, que rescataban la parte oscura, el costado abisal de la experiencia humana?

A.S.R.: No existe, en realidad, esa contraposición. En *La República* habla Platón de alguien que, forzado a mirar la luz misma, sentiría los ojos doloridos y "trataría de huir". Es el enigma abisal que se contiene en la experiencia de la luz. También en Plotino se encuentra esta idea, el costado oscuro y dramático de la visión en la luz. Quiero decir, la luz encierra un espacio no menos vertiginoso que el de la oscuridad. De hecho, mis poemas hablan tanto de luz como de su negación; ambas son, con idéntico poder, *cifras* del conocimiento y del desconocimiento. Lo luminoso y lo oscuro conviven en la unidad. Por otra parte, me siento muy en deuda con algunos poetas del Romanticismo: muy especialmente Novalis, pero también Wordsworth y Leopardi. En mis poemas más recientes —los de *Palmas sobre la losa fría* y *Fuego blanco*— se da la presencia tanto de la visión "negativa" o dolorosa de la luz como la idea de la esperanza posible aun en la oscuridad. Pero desde mis primeros poemas esa tensión está presente. Aún recuerdo un bello comentario de Ramón Xirau sobre *Clima* (1978) en el que habla de la presencia, en los poemas de ese libro, de "lo luminoso terrible". Tenía razón. Esa idea se ha acentuado luego hasta llegar a convertirse en uno de los motivos centrales de esa forma de estar en el mundo que para el poeta es el poema —el mío, sí, pero también, quiero pensarlo, el de una cultura y el de una situación histórica.

V.S.: Esta luminosidad requiere otro acercamiento que nos lleva al plano formal de tu escritura: escritura como

madre y materia siempre incandescente. ¿Crees que el rigor poético y el deseo erótico convergen en algún punto?

A.S.R.: Es lo que digo exactamente en alguna página de mis *Diarios*; supongo que te refieres a ello. Alguna vez, en efecto, me he preguntado si no existiría una relación entre el deseo erótico —vuelvo a lo dicho hace un momento— y la voluntad de escritura. Es evidente que ya el poema libera al lenguaje de su finalidad "reproductora", lo descarga de su función instrumental: en ese sentido, lo "erotiza". Pero cuando hablo de "rigor poético" me refiero a un hacer fundado en la precisión (el "privilegio del poeta", para Rilke), en el "dibujo" de lo visible y el "diseño verbal" —una suerte de suprema *corporeidad* de las palabras. Deseamos esa corporeidad como deseamos, acaso, el cuerpo del amor.

V.S.: Vivimos un retorno de lo narrativo. La poesía —y la pintura— retoma su matriz histórica: la función de contar —además de cantar— determinado suceso. ¿Podemos entenderlo como un "retorno" al sentido, después del agotamiento experimental de la vanguardia?

A.S.R.: Ese debate dura ya algunos años. No deja de ser significativo que este fin de siglo se este distinguiendo justamente por el debate acerca de los límites y el sentido de lo moderno. Las vanguardias fueron una "exasperación" de la modernidad; parecería que nuestro tiempo fuera, a su vez, una exasperación de la extrema "conciencia de sí" característica de lo moderno. Esa exasperación es, tal vez, la "postmodernidad". Para mí, la clave reside en que, del mismo modo que las vanguardias se distinguieron por su extrema conciencia histórica, de idéntica manera nos corresponde a nosotros no ignorar la extraordinaria lección que representan las vanguardias, en todos los planos, desde los filosóficos a los estéticos. Cualquier "regreso" sería, a mi juicio, un desaprendizaje, un acto de desmemoria. Por otra parte, tenemos hoy una visión muy diferente a la que poseían las vanguardias acerca de las relaciones entre el "presente" y el "pasado" histórico y cultural. No hubo en las vanguardias —hoy lo vemos con claridad— tanta *ruptura* con el pasado como creían los jóvenes escritores y artistas de 1925 o de 1950. Su relación con el pasado fue, en realidad, "selectiva": los

surrealistas descubrieron cuánta "novedad" encerraban los mundos de Swift o de Uccello; Eliot, en su ensayo sobre Dante, sintió nostalgia del orden teocéntrico medieval, algo a lo que su poesía no es en modo alguno ajena; los poetas concretos brasileños, estudiando y traduciendo a numerosos poetas antiguos, se interesan por lo que llaman la *concretud* en la historia de la poesía... Me parece claro que cualquier idea de condena —y aun la idea misma de "superación" — del espíritu de la vanguardia equivale a una *automutilación* cultural. Si algo, a mi juicio, mostraron y demostraron las vanguardias históricas y las neovanguardias es que, como escribió Wallace Stevens, "todo poema es experimental". No debe confundirnos el hecho de que ciertas vanguardias, en su aceleración y sucesión —y también en su penosa aceptación de determinadas "leyes" del mercado, sobre todo en las artes plásticas—, acabaran por convertir en laberínticos y contradictorios sus propios mecanismos de expresión, invalidando o anulando así su sentido primigenio. ¿Se amparan en esto último quienes defienden hoy un retorno de lo "narrativo"? Sería cuestión de saber qué clase de "narratividad" se propugna: si una vuelta a principios premodernos o una lectura fragmentada de la fragmentación que es nuestra contemporaneidad.

V.S.: La tradición crítica —esa que se encuentra en la base de la mejor poesía escrita en nuestro tiempo— parece haber llegado a su fin. Hoy parece imponerse, ante el agotamiento de los paradigmas políticos y estéticos, una actitud aparentemente *acrítica*, que está imprimiendo un importante giro a nuestra época. ¿Cómo percibes esta situación?

A.S.R.: Una actitud intelectual que no este fundada en la idea de crítica o de conciencia crítica no puede llamarse, en rigor, "intelectual". La renuncia a la idea de crítica, a la idea de cuestionamiento y de discernimiento de los valores intelectuales y estéticos que heredamos, y cuya reelaboración y reformulación dejaremos, a su vez, en herencia, me parecería un hecho muy grave. Uno de los rasgos característicos de la modernidad es, precisamente, su grado de autoconciencia crítica, autoconciencia en la que Eliot veía, por cierto, la razón más poderosa de la

"dificultad" de la poesía de nuestro tiempo. No veo en qué sentido —¿volviéndonos inconscientes?— podemos o debemos rehuir esa dificultad, sobre todo si es en favor de valores que significan una destrucción gratuita e injustificada de los valores de la crítica. Sería necesario pensar si tras el *acriticismo* no se ocultan, en realidad, los valores del mercado, la idea de una literatura y de un arte entregados al consumo rápido, al puro "entretenimiento" y al adormecimiento del espíritu.

La gran tradición de la poesía occidental, desde Dante y Petrarca hasta nuestros mismos días, es la del poeta simultáneamente entregado al pensamiento crítico y a la creación, al mito y al método. El poema vendrá o no seguido por el ensayo, o a la inversa; no importa. Pero la idea de crítica deberá aparecer de un modo u otro para hacer su trabajo diamantino. Me parece que fue Valéry quien dijo que, al final, todo poeta valdrá como poeta lo que valga como crítico de sí mismo. ✧

Heidegger para gozar de su filosofía (no de su prosa, todo hay que decirlo). Tampoco es legítimo simplificar una obra tan compleja y reducir a don Martín a mero glosista de Hitler. Ya ocurrió en otros casos ilustres (Nietzsche fusilado por Lukács, Platón y Hegel fusilados por Popper, etc.) y no corresponde insistir en el error.

Es cierto que la meditación de Heidegger acerca de la modernidad, una cultura sin fundamento eterno ni natural, que circula flotando en un angustioso vacío, puede llevar a extremos peligrosos: el nihilismo terrorista o la búsqueda de cualquier absolutismo que refunde la historia. En el nazismo, Heidegger vio que el fundamento se recuperaba en la sangre, la tierra y los muertos (Adorno observó el fenómeno hace años en un libro, convenientemente jergoso, llamado *Jerga de la autenticidad*). O sea: que Heidegger admite lecturas libertarias, autoritarias y aun liberales, como la practicada por Georg Steiner, por ejemplo. Don Martín no es irresponsable ni unívoco. Es como cualquiera de nosotros.

En todo caso, cae oportuna esta manifestación de incomodidad ante el nazismo de un intelectual famoso, hecha por Vargas Llosa, al cual, con atollamiento, cierta gente califica de *facha*. La polvaredilla madrileña me ha hecho pensar en la relación crecientemente equívoca entre derecha y fascismo, para lo cual me pareció útil repasar la diferencia entre izquierda y derecha. El repaso me costó un viaje al interior de la historia política moderna, o sea: pasos de baile en medio de una telaraña.

Parece que todo empezó el viernes 28 de agosto de 1789, en Versalles. La Asamblea Nacional debía decidir si el rey conservaba o no el derecho a vetar las decisiones parlamentarias. Para recortar los votos, quien presidía pidió a los partidarios del sí que se pusieran a su derecha y viceversa. Como se ve, la distinción es francesa y (lo he dicho con admiración en una carta anterior) los franceses han sabido, con incomparable astucia, universalizar sus querrelas de familia.

La izquierda (*gauche*, torpe; *sinistra*, siniestra) ha encarnado la parte maldita de la política, la defensa de los desvalidos, minusválidos, devaluados y aún inválidos, de la sociedad. Ha sido el motor dionisiaco del cambio y la

Carta de Madrid

Responsabilidades y situaciones

BLAS MATAMORO

✧

CIERTA POLVAREDA de canara ha levantado un artículo de opinión sobre Martín Heidegger, trayendo a colación los libros de Victor Farias y Hugo Ott acerca de las actitudes políticas del filósofo alemán. Salieron al ruedo Fernando Savater, Pedro Lain Entralgo, Félix Duque y Abel Posse, por lo menos. Que Heidegger fue un nazi convencido y manifiesto, que trató de poner alguna de sus reflexiones al servicio del hitlerismo y que jamás volvió sobre su experiencia en ese campo, son hechos probadísimos. Cuáles fueron sus privadas diferencias con la jerarquía nazi es mera eventualidad, si consideramos el aparato terrorista de persecuciones raciales y políticas, quemas de libros, campos de internación, etc., que rodeó a la Alemania de la época.

Lo grave del asunto no es que Heidegger haya practicado su fe nazista (tenía derecho a creer lo que mejor le pareciera, como todo el mundo, aunque un totalitarismo cual el admirado por Heidegger no reconoce tal derecho). Lo grave es que, desde el fin de la guerra hasta su muerte, o sea, durante treinta años, se negó a explicarse ante un mundo intelectual donde él figuraba en primer rango y con sobrados títulos. Lo mejor del episodio español que comento es que, por fin,

Vargas Llosa se haya medido con alguien a la altura. Cuando se la agarra con Fujimori parece un *globe trotter* peleando con un petiso que apenas le llega al ombligo: los tortazos van al aire. Ahora, al menos, puede asestar un puñetazo en plena mejilla. Heidegger, desde el Olimpo, seguirá divinamente impávido. Si no se molestó en discurrir sobre Hitler ¿qué le importará el juicio de un mero peruano, basado en el libro de un mero chileno?

Vargas tiene motivos para inquietarse por la responsabilidad política del intelectual, ya que él practica ambas profesiones y sabe que son incompatibles, al tiempo que se rozan sin cesar. Quiero decir que todos somos, en variable medida, políticos, y que esta calidad se toca con cualquier otra actividad que asumamos. La responsabilidad cívica no es del escritor, sino del ciudadano. Ahora bien: ser un escritor notorio aumenta el peso de dicha responsabilidad. No es equivalente el nazismo de Heidegger al de Perico de los Palotes.

Tratar de disimular las responsabilidades históricas de Heidegger es inútil y un poco necio. No somos jueces ni fiscales en el tribunal de la historia, que no acaba de sentenciar a nadie. Pero somos herederos de la historia y nos preocupa la calidad de la herencia. No hace falta blanquear la memoria de

revuelta crítica contra lo heredado. Apolonia, la derecha siempre se ha proclamado pariente del derecho, lo recto y lo "naturalmente" hábil: la destreza de la diestra. Antropólogos e historiadores han rastreado ancestrales creencias mágicas acerca de los poderes de la mano derecha y los razonamientos binarios, simétricos y orgánicos han tentado a muchos pensadores, desde Cicerón a Ernst Jünger. El sexo y el cerebro están en el medio, el corazón a la izquierda y el hígado a la derecha.

No vamos muy lejos por las oscuridades del cuerpo. Además, me gusta poquisimo encontrar naturales estas diferencias. Prefiero pensar que se trata de inventos humanos, convencionales, y que pueden ser quitados del medio o sustituidos por acuerdos en contra.

Más bien me inclino a pensar que la dualidad es europea y continental. El mundo anglosajón es poco afecto a ella. No hay, en la política inglesa, equivalentes a las izquierdas y derechas de fundamento doctrinario que menudearon en Francia, Italia, España y Alemania. Diría más: lo doctrinal tiene poco peso en la política anglosajona, que se guía, generalmente, por la defensa de intereses concretos y la estimación de los resultados. En Estados Unidos, el dualismo es inexistente: la escasa doctrina política de los norteamericanos está en el pacto constitucional y el resto es política en el sentido de gestión, de discusión y composición de intereses puntuales.

Subrayo el ámbito en que se da la distinción: un parlamento. Propongo repensar el problema desde esta perspectiva: sólo tiene contenido el par izquierda/derecha en un contexto de representación y discusión, como parte de un conjunto. Mejor dicho: como expresiones de la política en sentido civil.

Aquí se deslindan los ultrismos. Radicalizando a un socialdemócrata no se obtiene un comunista revolucionario, como radicalizando a un conservador no se obtiene un fascista. Los ultras, sobre todo en este siglo, han sido enemigos del sistema y se colocan fuera del espacio parlamentario. Lo suyo no es discutir con el adversario sino hacer la guerra con el enemigo. No son portadores de intereses de sector, no son parte de una sociedad, sino organización de una totalidad superior (el pueblo, la raza, la

clase llamados a conducir a los demás hacia los valores insignes).

En su oposición a los medios "burgueses" de hacer política (prensa libre, partidos, votaciones, congresos, etc.) los ultrismos resultan revolucionarios: quieren cambiar radicalmente las bases del pacto social. O es el que celebran el Pueblo y el Líder, o es la toma del poder por el Partido Revolucionario, o es el Pueblo en Armas que se organiza para defenderse de sus enemigos, etc. Nadie delibera en un ejército: se obedece a la cadena regular de los mandos.

Algunas coincidencias de los ultrismos son más que sugestivas y no hace falta buscarlas muy lejos. Aquí, en España, en 1931, cuando cayó la monarquía, los comunistas (luego defensores de la República en la guerra) salieron a la Puerta del Sol con la consigna de "Abajo la República, vivan los Soviets". Poco después, comunistas y nazis votarían juntos en el plebiscito de Prusia. En la Asamblea Nacional francesa, el PCF y las ligas fascistas se unieron para pedir la renuncia de Daladier. Los comunistas alemanes consideraban a los socialistas como "ala izquierda" del nazismo y "socialfascistas", antes de la política de Frente Popular lanzada por Stalin. En los años veinte hubo un movimiento nacional-bolchevique en Alemania, cuya vigencia quieren reactualizar algunos comunistas y lepenistas en Francia.

No olvidemos que *fascismo* es una palabra del vocabulario anarquista y su inventor, un socialista de izquierdas que elevó la lucha de clases a lucha de naciones. Mussolini era un buen seguidor de Sorel, como lo fue Lenin, quien retomó el tema y lo pasó a las ideologías tercemundistas. Que el fascismo era la forma nacional del socialismo revolucionario es una idea que rastreamos en la frontera donde se instalan Jacques Doriot, Pierre Drieu la Rochelle o José Antonio Primo de Rivera.

Los intereses de las potencias fascistas y comunistas han sido tan divergentes como coincidentes. Se enfrentaron en la guerra civil española hasta que vino el acercamiento Ribbentrop-Molotov. La URSS fue neutral en los dos primeros años de la guerra (1939-1941) y aún participó alegremente en el reparto de Polonia, Finlandia y los países bálticos. Entre tanto, Hitler

tenía un enemigo en todo el mundo: la Inglaterra de Winston Churchill.

En el verano de 1940, Francia se rinde ante Hitler y la misma Cámara que sostuvo al Frente Popular elige a Pétain, a quien André Siegfried denomina "mariscal de las izquierdas" (hay contadísimas excepciones y el neutralismo comunista). La Resistencia es organizada en Londres por Charles de Gaulle, un coronel aficionado a Maurras y a Nietzsche. Sus cuadros fundadores son gentes de derecha y aún miembros de la *Cagoule*, organización que intentó un golpe de Estado en los años treinta. En Vichy, los fascistas franceses colaboraban con gente de izquierda en el gobierno de Pétain. De Gaulle, Remy, Lattre de Tassigny, etc., montaban la oposición al nazismo, basada en la vieja idea nacionalista de revancha contra la Alemania de Sedan.

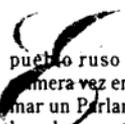
Los nazis se habían estrenado en 1923, asesinando a un político conservador de origen judío, antiguo ministro del Imperio: Walter Rathenau. Sus primeros enemigos eran Francia, la democracia y el capital financiero. Hitler convocó a los comunistas alemanes para que ingresaran en su movimiento y se desvincularan del bolchevismo ruso, dominado por los sionistas.

Tal vez convenga discurrir que izquierda y derecha, Hombre de Izquierda y Hombre de Derecha, ideologías de, etc., son abstracciones que ayudan a pensar la historia, pero no son los sujetos de la historia. En los hombres concretos se tejen intereses opuestos e ideas igualmente distintas. Un ejemplo patético lo hemos tenido en la última dictadura argentina, jaqueada por Jimmy Carter y apoyada por Breznev, una dictadura anticomunista y proimperialista que acabó luchando contra las fuerzas de la OTAN, con apoyo logístico soviético.

El embrollo alcanzó a Heidegger, de quien empezamos acordándonos. No me refiero al embrollo de las Malvinas, sino al más extenso y sangriento de la dictadura nazi y sus consecuencias. Si la historia es proliferación y no sistema, entonces no es legítimo reducir a nadie a uno solo de sus momentos. Tampoco es legítimo descargarlo de responsabilidades cívicas. Aunque su obra siga donde corresponde, o sea bajo el dominio de sus lectores. ✽

Rusia: ¿Rumbo al fascismo?

ISABEL TURRENT

 EL 12 DE DICIEMBRE el pueblo ruso votó libremente y por primera vez en su historia, para conformar un Parlamento bicameral y aprobar el proyecto de Constitución presidencialista del presidente Yeltsin. Por un margen mínimo, el electorado aceptó la nueva Constitución, que llenará el vacío institucional en el que ha vivido el país por años. Con un porcentaje considerable —alrededor de 24% de la votación— los ciudadanos rusos apoyaron en la elección proporcional a un líder populista y demagógico: Vladimir Yirínovsky.

El resultado sorprendió a todos. Sin embargo, la analogía histórica más superficial explica con toda claridad las razones principales del ascenso político de Yirínovsky. Rusia vive una situación que ha sido siempre tierra muy fértil para el surgimiento de líderes chauvinistas y xenófobos: muchos de sus ciudadanos abrigan la creencia de haber sido víctimas de un agravio histórico, padecen una grave crisis de identidad nacional y el país ha vivido por ocho largos años en medio de un vacío de poder y un deterioro económico abismales.

En 1930, Alemania vivía una atmósfera idéntica de resentimiento y de pérdida de identidad. Los alemanes estaban convencidos de que el Tratado de Versalles había sido un agravio histórico que había sumido a su país en una profunda crisis económica y política. Los aliados habían impuesto —entre otras condiciones— el pago de onerosas reparaciones a los perdedores de la Primera Guerra y parte del territorio alemán había quedado bajo el control de Francia. El régimen de Weimar, que gobernó a los alemanes en la posguerra, era débil, ineficiente y plagado por una multitud de partidos que habían impedido el establecimiento de un gobierno eficaz. Para colmo de males, la crisis de 1929 derruyó la economía alemana y sumió al país en una espiral

inflacionaria incontrolable. En 1933, 44% de los alemanes votaron a favor de Adolfo Hitler y de la segunda guerra mundial.

La desaparición de Tito, en 1980, evidenció que el país que había gobernado desde el fin de la II Guerra, era una nación imposible. El odio entre los grupos étnicos y religiosos que formaban Yugoslavia empezó a salir rápidamente a la superficie. Los serbios, la nacionalidad más numerosa de Yugoslavia, abrigaba un profundo agravio real contra los croatas y una afrenta mítica contra el resto de la humanidad, que Aleksa Djilas ha calificado acertadamente como "nihilismo histórico". Los serbios estaban convencidos de que la historia había sido injusta. Creían y creen que, tanto en 1918, como en 1945, merecían un lugar de privilegio dentro de Yugoslavia porque era el grupo que había sufrido más muertes. Estaban igualmente convencidos de que la unidad del país se había hecho a expensas de Serbia, dejando a minorías serbias expuestas a la persecución, en diversas regiones del país —sobre todo, en Croacia y Bosnia-Herzegovina. Y todo ello con la complicidad de la comunidad internacional. En 1987 optaron por la política del miedo para restaurar sus derechos: eligieron presidente a Slobodan Milosevic y hundieron a Yugoslavia en una cruenta guerra civil.

Desde 1985, cuando la perestroika permitió a todos y cada uno de los ciudadanos de la Unión Soviética conocer a fondo su verdadera historia, aún aquellos que se negaron a creer en los crímenes de Stalin, entendieron que habían perdido el siglo. La orgullosa Unión Soviética estaba muy lejos de ser la potencia que pretendían los comunistas. El país era un gigante con pies de barro, armado hasta los dientes, pero incapaz de satisfacer aún las necesidades básicas de la población. El régimen había prometido a sus ciudadanos el reino de la abundancia y había

establecido el de la carestía. La crisis económica generada en parte por la desastrosa herencia de Stalin y en parte, por la imposibilidad de Mijail Gorbachov para corregir esa herencia en unos cuantos años, consolidó en la conciencia de los rusos la convicción de haber sufrido un agravio histórico imperdonable. La desaparición de la Unión Soviética a fines de 1991, sumó a la afrenta una crisis de identidad no menos delicada. El debate alrededor de una de las "cuestiones malditas" del pasado se reanudó vigorosamente y los rusos han vuelto a polemizar sobre el lugar de su inmenso país en la historia y sobre su futuro. Como en el pasado, surgieron dos corrientes principales: los occidentalizadores, que proclaman la necesidad de incorporar a Rusia a la modernidad y de establecer una economía de mercado y una democracia plena y los eslavófilos que demandan el regreso a las más añejas "tradiciones rusas".

Desde 1985, dos occidentalizadores —Mijail Gorbachov y Boris Yeltsin— han gobernado Rusia. Y han encabezado, por razones diversas, gobiernos incapaces de resolver la crítica situación de la economía. Después de legitimar el mandato presidencial de Yeltsin en abril de 1993, el 24.3% de los votantes rusos decidió, el 12 de diciembre, dar una oportunidad al más radical de los eslavófilos, Vladimir Yirínovsky.

La comparación entre la Alemania de los treinta, Serbia y la Rusia de hoy, es elocuente. Sin embargo, la analogía termina con el resultado de las elecciones de diciembre en Rusia: la historia enseña, no se repite y las comparaciones históricas no son profecías. Una constelación de eventos diversos llevaron a Alemania y a Serbia a la guerra. Las causas del resultado de la votación en Rusia son igualmente múltiples y sus consecuencias no tienen que revisar la historia alemana o serbia.

ABSTENCIONISMO...

Hace apenas 8 meses, más de 60% de los votantes rusos apoyaron en un referéndum, el programa económico de Yeltsin, al propio presidente y a su demanda para convocar elecciones legislativas adelantadas. En días pasados esos mismos electores otorgaron al conjunto de partidos que sustentan al

presidente ruso apenas un 25% del total de votos para el Parlamento y dieron a los partidos de derecha —el *Liberal Democrático (PLD)* (que no tiene nada de liberal ni de demócrata) encabezado por Yirínovsky, el *Comunista* y el *Partido Agrario*— el 44.4%.

La explicación más fácil sería suponer un cambio fundamental en el ánimo público. La realidad es mucho más compleja. Es verdad que el hecho de que haya pasado un año más de penurias y la violencia de octubre —cuando el presidente ordenó al ejército tomar el Parlamento— restaron popularidad al gobierno. El alto nivel de abstención y aquellos votos pro Yirínovsky que fueron más bien contra Yeltsin así lo indican. Sin embargo, los elementos básicos —el agravio y la pérdida de identidad— estaban presentes antes de abril y el pueblo había pagado igualmente un precio muy alto por la reforma económica antes del referéndum.

Es indudable, que son otros factores los que explican cabalmente el resultado de las votaciones legislativas del 12 de diciembre: la total inexperiencia del pueblo ruso en las tareas de la democracia, la desastrosa división de los reformistas, la debilidad de los partidos rusos y la miopía política de Boris Yeltsin.

PARTIDOS DÉBILES Y DIVISIONES

Con una falta de visión suicida, los grupos radicales que apoyan la reforma, se negaron a presentar un frente común y un programa único en las elecciones. Se dividieron en cuatro grupos: *Opción Rusa (OR)*, encabezado por el arquitecto del programa de reformas de Yeltsin, Egor Gaidar, el *Partido de la Unidad* y el *Consenso*, entre cuyos miembros sobresale Sergei Shajrai y el *Movimiento para las Reformas Democráticas (MRD)*, el único grupo mayor de edad y que había acompañado a Yeltsin desde 1991, eran los partidos del gobierno. Los tres contaban entre sus filas a muchos funcionarios y cargaron con la responsabilidad de la política económica que ha aplicado el gobierno y sus consecuencias. Sin este lastre se organizó un tercer partido reformista, el *Bloque* de Grigori Yavlinsky, un economista conocido como el principal autor del célebre Plan de

los 500 días —aquel proyecto de reforma económica a ultranza que pudo haber salvado a Gorbachov si éste no se hubiera negado a aplicarlo en 1990—. Los rusos —que enfrentan la política con un humor corrosivo— bautizaron rápidamente al nuevo grupo con un juego de las palabras “Bloque” y “Yavlinsky”: lablaka —manzana—. Y no cabe duda, que el Bloque fue la manzana de la discordia y no sólo para los reformistas. Combinó los ataques al gobierno con una propuesta de reforma más lenta que dispersó el voto radical y le quitó a los partidos de centro —en especial a *Unión Cívica*— los pocos electores que estaban todavía dispuestos a votar por la moderación a fines de 1992.

Frente a un electorado ayuno de práctica democrática y alérgico a todo lo que suene a “Partido”, los radicales presentaron además programas que contribuyeron a la confusión de los votantes: algunos atacaban al gobierno abiertamente, otros no, y aunque todos apoyaban la reforma, cada uno presentó su propia visión de la “transición al mercado” en Rusia. Las diferencias entre los programas reformistas eran muy poco claras, con tonalidades gradualistas que el ciudadano común no pudo entender jamás.

La naturaleza y las propuestas de los partidos reformistas padecieron, de hecho, todos los problemas que sufren los “partidos rusos”. La democratización del país no ha promovido todavía el surgimiento de un sistema partidista como el que priva en las democracias occidentales. Las organizaciones políticas rusas no son partidos. No han elaborado programas coherentes y diferenciados de gobierno, no practican el arte democrático de la conciliación de intereses, ni ejercen la crítica que desarrolla toda oposición en Occidente (los debates no han sido discusiones políticas sino intercambios de insultos); no son canales de comunicación entre la sociedad y el Estado, ni han representado los intereses del electorado. Por último, son maquinarias electorales muy deficientes.

Era más que natural que las elecciones se centraran, como en el pasado reciente, en las personalidades políticas. Vladimir Yirínovsky es un orador demagógico pero carismático. Los líderes reformistas son personalidades opacas. A pesar de tener un acceso ilimitado a

los medios de difusión no pudieron competir con Yirínovsky porque a más de su falta de carisma, enviaron a la población un mensaje honesto y realista que prometía una salida a largo plazo a la crisis económica, pero un futuro inmediato tan duro como lo fue 1992.

El pueblo ruso, en busca de una nueva identidad nacional, golpeado por la inflación y el desempleo y que vivió por setenta años sacrificándose en aras de un “futuro radiante”, se refugió gustosamente en las promesas de Yirínovsky. En contraste con la amarga medicina de la terapia de choque de Gaidar, el líder del *PLD* prometió elevar el standard de vida de los rusos en ¡tres meses!, abatir los impuestos, acabar con los subsidios a los países que formaban la URSS y exportar hidrocarburos y armamentos para inundar a Rusia de divisas. Estableció que recuperaría la “grandeza rusa”, restablecería las fronteras del Imperio zarista —¡Alaska incluida!—, fortalecería al ejército y respondería con la fuerza —incluyendo la atómica— ante cualquier agresión del exterior.

Por último “liberó” a los rusos —como lo hizo la propaganda nazi en los treinta con los alemanes— de toda responsabilidad histórica. Según Yirínovsky, los verdaderos culpables de los males del país, presentes y pasados, son las minorías rusas —musulmanes, judíos, caucásicos—, los países occidentales y, claro, Boris Yeltsin. Ni una sola de estas promesas y argumentos puede sostenerse. Pero en situaciones de crisis y frente a un populista demagogo, hacer campaña con la verdad descarnada, es —como le señaló tardíamente un obispo a Mario Vargas Llosa— “hacerse el hara kiri”.

LA MIOPIA DE YELTSIN

Otro gravísimo error del campo reformista fue la actitud de Boris Yeltsin durante la campaña. En lugar de apoyar abiertamente a sus partidarios tomó una distancia olímpica frente a las organizaciones reformistas. Es ahora evidente que sólo el presidente ruso, con su carisma, prestigio y capacidad retórica, hubiera sido capaz de enfrentar a Yirínovsky en su propio terreno. En el referéndum de abril, los ciudadanos rusos apoyaron a Yeltsin, no a su programa. Es indudable que su partici-

pación en la campaña le hubiera quitado muchos votos a Yirinovskiy.

Boris Yeltsin prefirió proteger su proyecto constitucional a costa del legislativo. Obtuvo la aprobación de la Constitución y un Parlamento donde sus partidarios son una minoría y sus opositores unidos una mayoría. Se calcula que el PLD tendrá, al final del recuento, 66 escaños frente a 103 de *Opición Rusa*. Sin embargo, estas cifras dicen muy poco sobre la verdadera fuerza de la derecha: ésta depende también de los comunistas —que obtuvieron más de 11% de los votos y tendrán 62 escaños— y de su aliado natural, el *Partido Agrario* —que obtuvo 49. El *Partido Comunista* debe proteger su nueva imagen reformista. Sin embargo, ha adoptado una actitud pragmática que indica que apoyará a quien le convenga. Si decide que una alianza con Yirinovskiy le es propicia, la derecha tendría automáticamente 177 escaños de los 450 que forman la Duma —Cámara Baja—. Por contraste *Unidad y Consenso* logró apenas captar el 6.1% de los votos y el PRD no logró siquiera el 5% indispensable para tener una representación en la Duma. "Iablaka" robó al centro un porcentaje pequeño —6.7%— y no parece interesada en compartir los vituperios que le han prodigado a Gaidar políticos de izquierda y derecha —incluyendo significativamente al Primer Ministro Viktor Chernomyrdin— que lo señalan como el principal culpable de la derrota reformista.

El resultado de la elección entraña el grave riesgo de una vuelta al pasado reciente: a la parálisis política y a la confrontación abierta entre el presidente y el Parlamento. Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre octubre y fines de diciembre que radica en los amplísimos poderes que la nueva Constitución deposita en el ejecutivo. Yeltsin puede ahora evitar que el legislativo le impida gobernar, porque a diferencia de la Constitución de 1977, la ley vigente le permite disolver al Parlamento en diversas instancias sin recurrir a la violencia. Pero también es cierto que la oposición podría llegar a enmendar la Constitución. Paradójicamente, es también un hecho, que esa misma Constitución presidencialista podría acabar por servir precisamente a Vladimir Yirinovskiy. En

1996 los rusos volverán a votar para designar presidente. Boris Yeltsin ha repetido una y otra vez, que no intentará reelegirse. Yirinovskiy, por el contrario, se está preparando antes que nada para las elecciones presidenciales. Asertadamente dijo que no propondría mayores cambios en el gobierno y que aceptaría que Viktor Chernomyrdin siguiera ocupando el cargo de Primer Ministro. Sus prejuicios no lo han cegado totalmente: sabe que no hay otro camino que la reforma económica que propone Gaidar, sabe igualmente que ésta impondrá aún más sufrimiento a la población y tiene la certeza de que cualquier funcionario del gobierno que presente su candidatura para la presidencia, cargará con el precio de haber aplicado el actual programa de reforma. ¿QUE HACER?

Para evitar el destino alemán o serbio, Yeltsin tiene varios caminos. Uno es incorporar a Yirinovskiy al gobierno —en la posición más visible— y obligarlo a compartir el costo de transformar la economía rusa. El segundo, promover la tan esperada unión de los reformistas para bloquear la posibilidad de que Yirinovskiy y sus aliados enmienden la Constitución. El tercero es consolidar a la nueva clase política; el cuarto y, sin duda, el más importante, es aprovechar los dos años y medio que faltan para la elección de 1996, para acelerar la reforma económica y el último, proseguir las negociaciones con los países del "exterior cercano" y de Occidente.

Cada una de estas alternativas implica innumerables obstáculos y lo más delicado es que Yeltsin debe aplicarlas simultáneamente. Es indispensable que exponga con claridad los riesgos del fascismo y la evidente incapacidad de Yirinovskiy para gobernar: en la década de los veinte nadie tomaba en serio a Hitler y lo mismo sucedió con Milosevic antes de 1987. El programa del PLD es inaplicable: conduciría al caos económico, a enfrentamientos entre grupos étnicos y religiosos en Rusia, alentaría nuevos programas y el aislamiento del país y, en última instancia, la guerra con las antiguas repúblicas de la URSS. Es igualmente necesario que los grupos reformistas diseñen una estrategia común en el Parlamento y aprueben las leyes que faciliten la transición del país

al mercado y el fortalecimiento de la democracia.

La perestroika de Gorbachov se estrelló contra muchas barreras. Una de ellas fue la ausencia de una clase política que aplicara las medidas dictadas por el Kremlin para transformar la economía. Cada uno de los decretos de Gorbachov se perdió en una maraña burocrática que seguía al pie de la letra la vieja máxima novohispana: "obedezcace pero no se cumpla". Sin embargo, a lo largo de su sexenio, Gorbachov convocó a través de la liberación política y cultural, a un amplio grupo de funcionarios jóvenes, tecnócratas y políticos, a participar en las labores del gobierno. Los miembros de la generación de Gorbachov crecieron antes del Congreso del Partido Comunista de 1956 —que develó la magnitud de los crímenes de Stalin—. Para ellos, Yeltsin incluido, el mercado y la democracia son conceptos perfectamente ajenos. La generación de Gaidar se educó, por el contrario, en la atmósfera de sano cinismo de la era Brezhnev. Ninguno de ellos creyó jamás en el "futuro radiante" del Comunismo: todos conocían los males del presente. Boris Yeltsin vive aferrado a la convicción de que pasará a la historia como el sepulturero del socialismo soviético si logra incorporar a Rusia a la modernidad, pero no entiende los vericuetos del mercado y vislumbra apenas los alcances de la democracia. Sabe, sin embargo, que los jóvenes de Gaidar — Boris Fiodorov, Anatoly Chubais..., entre otros, tienen en sus manos la transición a la modernidad occidental. El triunfo de Yirinovskiy debe servirle para consolidar a esa nueva generación y mandar a retiro a quienes han estorbado su labor en el gobierno. Geraschenko —el peor director de un banco central en la historia de la humanidad, de acuerdo al economista norteamericano Sachs— tendrá que abandonar la dirección del Banco Central ruso. Desde ahí financió desde 1992 a las empresas estatales del país acelerando la espiral inflacionaria y aplicó medidas de política económica —como el retiro de rublos viejos— que pudieron haber tirado al gobierno de Yeltsin. Chernomyrdin merece el mismo destino y junto con él, muchos burocratas de viejo cuño. Sólo su desaparición del escenario político, per-

mitirá gobernar a la nueva generación.

Lo más paradójico es que en Rusia, ni Gaidar ni nadie, ha podido aplicar la terapia de choque a la que se culpa del desastre electoral de diciembre. Desde mediados de 1992, el Banco Central y el Parlamento —protegido por los poderes omnimodos que le concedía la vieja Constitución— obstaculizaron eficazmente la aplicación del programa del gobierno. Otorgaron créditos a las ineficientes industrias estatales, emitieron moneda a placer, dictaron el retiro de rublos viejos en 1993, obligaron a Gaidar a dimitir a fines de 1992, se negaron a aprobar leyes que enmarcaran la reforma económica y amenazaban en septiembre con rechazar una propuesta del presidente que protegería los derechos de los propietarios privados y con aprobar un presupuesto inflacionario contrario al gobierno.

La aprobación de la Constitución le da, de hecho y por primera vez al gobierno, la oportunidad de reformar a fondo la economía rusa. Es indispensable que Yeltsin la aproveche, porque la crisis económica es la mejor carta que tiene Yirínovsky.

El triunfo de los fascistas ha vencido aparentemente a Occidente y a las naciones que surgieron de las ruinas de la Unión Soviética, de la necesidad de cooperar más estrechamente con el gobierno de Boris Yeltsin. La ayuda occidental es indispensable para el triunfo de la reforma económica, la consolidación de la Comunidad de Estados Independientes es una condición necesaria para mantener la estabilidad del inmenso territorio de lo que fue la URSS. El gobierno ruso debe aprovechar el triunfo de Yirínovsky para presionar a Occidente y Japón a establecer un compromiso diáfano con su proyecto y al "exterior cercano", para consolidar una cooperación económica acorde con la dependencia mutua de todos los países de la ex URSS.

Como tantas otras veces en la historia de Rusia, el éxito de estas tareas titánicas depende de la voluntad de un solo hombre: de la capacidad de Boris Yeltsin para resistir los llamados al desmantelamiento de su programa de transición al mercado y a la democracia. ✱

Diciembre 24, 1993

Carta desde la Habana

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

MI QUERIDO Y CURIOSO AMIGO:

U ÚLTIMA carta donde me pides, con esa avidez de conocimiento tan digna de elogio, una evocación de la década del cincuenta me pone realmente en un gran aprieto, pues las brumas del olvido —están al transcurrir cuarenta y dos años desde su inicio— casi me impiden llevar a la página recuerdos tan lejanos. Como me confesaste en una ocasión que nunca te atrajo el estudio de la vergonzante historia de nuestra república neocolonial, me sorprende un tanto ahora tu súbita curiosidad por ese período de nuestro pasado. No me interesa —ni a ti tampoco me inclino a pensar— esbozar una relación de los acontecimientos políticos y sociales de esos años, labor que estimo cumple diligentemente Hugh Thomas en su libro *Cuba: la lucha por la libertad, 1762-1970*. Además, como me has manifestado en tu carta anterior que prefieres que te cuente cómo viví durante esos tiempos y conoces bien mi dedicación a la literatura, sospecho que te agradecería más bien que te diera a conocer de la manera más amena mi modesta participación en la vida cultural del país.

Una de las grandes paradojas de nuestra historia la constituye el sostenido desarrollo durante la década de los cincuenta del arte y la literatura que habían visto un temprano florecimiento en los años cuarenta. La crisis de nuestras instituciones cívicas, la corrupción política y administrativa, la indiferencia de la mayoría del pueblo por la cultura y el escaso apoyo oficial a ésta no impidieron que escritores y artistas continuaran su labor creadora. Antes de 1959, apenas existían editoriales y los escritores se veían obligados a sufragar la impresión de sus libros, aunque algunos

tuvieron la suerte de que se les editaran en el extranjero a donde emigraron por la falta de estímulos materiales en su propia patria. Así toda la obra de Alejo Carpentier apareció en México y Buenos Aires; *Cuentos fríos* y *La carne de René* de Virgilio Piñera en Buenos Aires y *Cambiar la vida* de Fayad Jamis en París. Pero entre 1950 y 1959 se publicaron y se pintaron en Cuba algunas de las obras más significativas de este siglo, lo cual echa por tierra la afirmación tan generalizada de que antes de 1959 nuestra producción literaria y artística era ínfima.

Como mi memoria no es digna de confianza, me voy a servir de los diarios que redacté en esa década para que sepas de mi participación en nuestra vida intelectual y de algunos de los sucesos culturales más destacados.

1950. "Sigue su marcha gloriosa *Orígenes* para cuya próxima entrega Jorge Guillén me envió su poema 'Noche del caballero', que ha recibido el elogio de Lezama. Cosa rara en él, pues no suele derrochar ditirambos al enjuiciar otra poesía que no sea la suya. Comenzaron las transmisiones de televisión: nos sentimos muy orgullosos pues Cuba es el tercer país de las Américas donde se da este milagro tecnológico. Compré en la librería La Victoria *Elegía como un himno*, el primer libro de un poeta desconocido para mí: Roberto Fernández Retamar. Recibo *Asonante final*, del poeta Eugenio Florit, a quien tuve el placer de conocer en 1945 en Nueva York donde ejerce de profesor en la Universidad de Columbia. Es un cubano muy culto y polifacético: además de escribir una poesía muy fina y pulimentada ha trabajado como actor en la radio y en grupos teatrales. Fui con Mariano (Rodríguez) a la exposición de Raúl Martínez que me pareció bastante influenciado por Rouault. Lezama me recomienda *Africanía de la música folklórica en Cuba* y *Wifredo Lam* y su

* José Rodríguez Feo murió a fines del año pasado en la Habana. Estas son quizá sus últimas páginas.

obra vista a través de significados críticos que acaban de publicarse. Dice que Ortiz es 'uno de los pocos sabios que tenemos en América'. Virgilio Piñera me presentó en casa de un amigo suyo a Andrés Castro que recién abrió una sala teatral con el nombre nada original de Las Máscaras. Durante la conversación anunció con un gesto despectivo que revela su desprecio por el teatro naturalista de Paco Alfonso que su 'Cañaverl' había sido galardonado en el Concurso del Ministerio de Educación. También nos dijo que pronto se estrenaría su 'Jesús'. Lezama y yo recorrimos las librerías para poner a la venta el número 26 de *Orígenes* con mi traducción del ensayo de Henry James sobre Balzac y un texto muy bello de Luis Cernuda sobre Vicente Aleixandre que me había prometido enviar cuando lo visité en Mount Holyoke College en 1948. Sale *La sangre hambriente* de Enrique Labrador Ruiz."

1951. "Voy con Mariano a ver los dibujos de Servando (Cabrera Moreno) en la galería de la recién fundada Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, patrocinada por el Partido Socialista Popular (Comunista), y que tiene una revista con el mismo nombre que dirige el compositor Harold Gramatges. Lezama me telefonó muy contento con la noticia de que Emilio Ballagas obtuvo el Premio Nacional de Poesía con 'Cielo en rehenes'. Es, sin duda, un magnífico poeta, aunque a veces me abruma un poco su impulso religioso que me parece mucho más logrado en su admirado Manley Hopkins. Por fin nuestro gobierno le ha dado carácter oficial a la Academia Cubana de la Lengua y Lezama y yo fuimos a felicitar a José María Chacón y Calvo por su nombramiento como director. En abril salió Piñera para Buenos Aires para incorporarse al Consulado cubano, pues aquí no encontraba un trabajo decoroso. Lezama me prestó *Jardín*, la novela de Dulce María Loynaz, que se acaba de editar en España. Como no se mostró muy entusiasmado con la lectura e incluso me confesó que el lirismo de la Loynaz se le antojaba un tanto demodé, la he dejado para otro día, pues estoy leyendo a Proust de quien soy un devoto desde que seguí el curso de Harry Levin sobre Proust, Mann y Joyce en Harvard hace diez años. Todos son encomios para *Las miradas perdidas* de Fina

(García Marruz) que poéticamente considero ha superado su *Transfiguración en el Monte* de 1947. Paco Alfonso vuelve a triunfar: ahora con el Premio Prometeo para su 'Yerba hedionda', que si es como su título, Dios nos libre. Muere Don Pedro Salinas, mi gran amigo y asiduo colaborador de la revista. Al recordarlo, Lezama le dedica estas hermosas palabras en el número 29 de *Orígenes*: 'Su misma poesía, sombra inasible que pasa por un espejo entintándolo, marcándolo de fechas, hojas y aire reclamado, le había preparado esa presencia suspirada, rozada apenas, de la muerte. Ahora estará glosando las nuevas finezas que irá descubriendo, ahora tropezará con su propia poesía para añadirle nuevas enumeraciones y objetos de 'intrínseca, leve corporeidad.' En se número también aparecen mi ensayo ¡Un excéntrico: Francisco Delicado!, 'El instante' de André Masson, 'Variaciones sobre tema mexicano' de Cernuda y las primeras colaboraciones de Fernández Retamar. En diciembre invito a Luis Cernuda a pasarse unos días entre nosotros a su regreso de México a los Estados Unidos. La Habana realmente lo deslumbró y dijo que le recordaba mucho a Cádiz. Cuando recorriamos las calles de la Habana Vieja, tenía la sensación de encontrarse en Andalucía por la forma de hablar y caminar de los cubanos. Se lo presenté a Lezama y otros poetas amigos. Durante su estancia aquí parecía otra persona: más locuaz y alegre que cuando lo conocí en Mount Holyoke. Antes de partir, me confesó que nunca había extrañado tanto a España como en Cuba. Se publicó *La semilla estéril* del poeta José Zacarías Tallet y se estrena 'La hija de Nacho' de Roland Ferrer en Las Máscaras, grupo teatral en el cual fue actor y asistente de dirección".

1952. "Lezama me da a leer la carta de Cernuda donde alude a sus días en Cuba: 'Mount Holyoke Collage, South Hadley, Mass. Febrero 8, 1952. Querido Lezama: Aquí me tiene ya. No digo que parece mentira, porque ya quisiera yo que fuera mentira, y que me encontrase de pronto otra vez ahí. Para consolarme me digo que sólo son cuatro meses, pero sé que los cuatro meses pueden llenarse con lugares, con amigos, con entusiasmos por esto o por aquello, y aquí nada de eso hay, ni nada ocurre que valga la pena. Pero yo

sólo quería escribir estas líneas para enviarle un saludo, con mi agradecimiento por su amistad y por su compañía durante mis días de Cuba. Acaso no le dije cuánto me ha gustado conocerle, la simpatía que enseguida le tuve, y cómo ese conocimiento, unido a la admiración que ya tenía a su poesía, han despertado en mi amistad verdadera. No sé si mis días cubanos van a tener ecos en verso, o en prosa. Es probable que sí. Pero en todo caso, tienen ecos en mí, y eso es lo más que puedo hoy decir de una tierra o de una persona. Ya recordará por nuestras charlas cuán escéptico me he vuelto y cuán poco espero, si es que esperaba algo, de este menester de literatura. Lo importante es esta entrañable presencia, que es parte de nuestra vida, de una tierra o de una persona; y Cuba es ya para mí eso, juntamente con otras pocas tierras, que he conocido y son parte de mi existencia, no recuerdos (cómo los detesto ahora), sino realidad fiel. Escribame alguna vez, si tiene ganas y tiempo. No me atrevo a decirle que tal vez nos veamos en junio, porque la cuestión del curso de verano me parece, a pesar de mi deseo, o precisamente por él, más que vaga e improbable. Un abrazo de Luis Cernuda, saldrán unos poemas de Fayad Jamis —que estudia pintura en la Academia de San Alejandro— que Agustín (Pi) le trajo a Lezama en el número 30 de *Orígenes* en la buena compañía de 'Las relaciones entre la poesía y la pintura' de Wallace Stevens y 'Nietzsche y el nihilismo' de Camus que he traducido con la autorización muy gentil de sus autores y en el número 31 más poemas de Jamis —porque Lezama insiste que es buen poeta y debemos dárlo a conocer— con 'Semejante a la noche', cuento que me envió Carpentier desde Caracas, más colaboraciones de Jorge Guillén, María Zambrano y el tercer capítulo de *Paradiso* de Lezama. Este número quedará como uno de los más brillantes de la revista; ahora Cintio nos entrega su espléndida traducción de *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* de Mallarmé. Piñera me regala su originalísima novela *La carne de René* que acaba de publicar en Buenos Aires Ediciones Siglo Veinte. *Patrias, 1949-1951* de Fernández Retamar gana el Premio Nacional de Poesía. Cintio le regaló a Lezama su antología *Cincuenta años de poesía cubana, 1902-1952.*"

1953. "Lezama me dio a leer tres poemas de Ballagas —que forman parte de su *Décimas para el jubilo martiano en el centenario del Apóstol José Martí* que recibió el Premio del Centenario— para el número que la revista dedicará a esa conmemoración y que brillará con las firmas prestigiosas de Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Luis Cernuda y Jorge Guillén. Salgo para Europa en el barco S.S. *Constitution*. Estando de visita en casa de Alexandre, recibo *Analecta del reloj* que Lezama en carta adjunta precisa se terminó de imprimir el 25 de junio. A mi regreso el 20 de noviembre fui enseguida a saludar a Lezama, quien me entregó el número 34 de la revista, que había preparado y dado a la imprenta mientras yo estaba de viaje. Cuando regrese a casa y lo lei, me quedé estupefacto al ver la 'Crítica paralela' de Juan Ramón Jiménez, donde ataca con virulencia increíble a Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Jorge Guillén, amigos míos y leales colaboradores de la revista durante muchos años. No podía concebir cómo Lezama había publicado semejante libelo sin consultarme previamente como siempre hacía cuando llegaba alguna colaboración que podía ponernos en un compromiso. Fui inmediatamente a pedirle una explicación porque estaba seguro de que él tenía que darse cuenta de la pésima repercusión que el texto de Juan Ramón tendría dentro y fuera de Cuba. Me respondió que lo había hecho por no poder rechazar la colaboración de 'un príncipe de la poesía', fuese cual fuese su contenido. Le dije que comprendía el dilema en que se había encontrado, pero sólo quería insertásemos una nota en el próximo número aclarando que el escrito de Juan Ramón se había publicado sin mi conocimiento y aprobación por encontrarme fuera de Cuba. Nunca pense que fuese una enormidad semejante pedido y le aseguré que esa nota no afectaría su amistad con Juan Ramón y que salvaría mi reputación ante mis amigos. Pero Lezama se negó rotundamente a complacerme y entonces le dije que no me quedaba otra alternativa que hacer el próximo número sin su participación e insertando la nota. (Confieso que pensé que esto lo amedrentaría, pero ¡cuán equivocado estaba! Comprendí entonces, no sin cierta admiración,

que su lealtad hacia el poeta español pesaba más en su ánimo que todas las revistas del mundo.) Me contestó que si era cierto que yo pagaba la revista, sin su presencia no hubiera durado un año. Al ver que era imposible convencerlo, me retiré y no he vuelto a hablarle más."

1954. "Expone el grupo Los Once, en su mayoría pintores abstractos. Vi a Fayad almorzando en un restaurante de chinos en la Plaza del Vapor y me dijo muy eufórico que había vendido un óleo en veinte pesos y por eso disfrutaba de aquel festín. Lo invité a cenar para celebrar la aparición de *Los párpados y el polvo* en Ediciones Orígenes, pero me dijo que se marchaba a Francia por estar asqueado del ambiente del país. Carpentier me envía *Los pasos perdidos* que salió en México. Se exhibe una de las mejores películas cubanas, *Casta de roble*, del director Manuel Alonso y también *La rosa blanca*, subvencionada por el gobierno y dirigida por Emilio (Indio) Fernández y que provocó un escándalo por presentar una imagen distorsionada de Martí. Batista crea el Instituto Nacional de Cultura y nombra a Guillermo de Zéndegui como director. Se publica *Refranes de viejos negros* y *El monte* de Lydia Cabrera, que estudia las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros y del pueblo de Cuba. Voy al teatro al estreno de *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer, quien maneja acertadamente nuestra habla popular y pinta las costumbres de provincia sin perder el aliento poético."

1955. "Fundo la revista *Ciclón* a principios de año para dar a conocer a jóvenes escritores que nunca tuvieron la oportunidad de publicar en *Orígenes*, como Severo Sarduy, Antón Arrufat, César López, José Triana, Luis Suardiaz, Calvert Casey, Rolando Escardó y otros. Sale Piñera en febrero para Buenos Aires donde será corresponsal de la revista, con el encargo de obtener colaboraciones de los mejores escritores argentinos. Recibo una carta del 16 de marzo de Piñera donde me cuenta cómo consiguió el poema 'Inferno, I, 32' de Borges: 'Ha sido, como se dice, una pica en Flandes conseguir esta colaboración. Piensa que no quiere soltar nada a nadie. Entre otros motivos porque tiene poquísimo o nada para publicar. Los cuatro meses de lucha con la vista

le han impedido escribir. Él ha estado muy amable con nosotros. Me invitó a tomar el té, y después de las generalidades de rigor le pedí algo para *Ciclón*. En seguida me dijo que no podía negarme nada y que tenía mucho gusto de colaborar en tu revista. Me hizo la advertencia que solo podría darme el único texto inédito que tenía por el momento, que era bien corto y que si preferíamos algo más extenso tendríamos que esperar a que él se recuperase enteramente... Me aclaró que este poema, junto con uno dedicado a Cervantes es lo único que había escrito, y que el de Cervantes lo había dado a *Sur* para el próximo número. Lo cual quiere decir que *Ciclón* está a la altura de *Sur*... Le pagué veinte dólares, o sea que le entregué quinientos pesos argentinos. Quedó muy agradecido y le 'pareció una enormidad esa cantidad.' Y el 23 de noviembre me escribe: 'Ya tenemos a Borges asegurado. Hablé con él en la Biblioteca Nacional. Le pedí algo sobre Ortega para *Ciclón* y enseguida me dijo que estaba encantado con la idea pues él quería escribir algo sobre Ortega. Entonces me dijo que si *Ciclón* no pondría reparos a que fuera un trabajo un poco en contra de Ortega. Yo le digo que *Ciclón* y tú estarían encantados con tal impacto. Entonces me dijo que él sentía por Ortega gran respeto pero que era un escritor que no era santo de su devoción y me citó una frase de Hume que decía de alguien: *por ese siento una imperfecta simpatía*. Piñera comienza sus envíos de textos de importantes escritores extranjeros, traducidos en Buenos Aires: R. Queneau, J. Torma, J. Cassou y argentinos como Vicente Barbieri y Sábato. Yo doy a conocer poemas de Edith Sitwell y Georgios Sopheriades. En París aparece *El amor original* de Fayad Jamis, y aquí los cuentos de Félix Pita Rodríguez: *Tobias*."

1956. "Me enteró que por falta de fondos Lezama dejará de publicar *Orígenes*. Batista le retira la subvención al ballet de Alicia Alonso. En la escena teatral *La soprano calva* de Ionescu y 'Dónde está la luz' del cubano Ramón Ferreira. Se publica en Buenos Aires *El acoso* de Carpentier y aquí *Canto llano* de Vitiér. Recibo carta de enero 9 de Piñera sobre el texto de Borges sobre Ortega que aún no le ha entregado: 'Cuando se opera con personas como

Borges y la madre, a las que hay que tratar con pinzas, es imposible saber a qué atenerse, y lo que es peor: no se les puede preguntar cuándo, cómo, dónde harán una cosa. Por intermedio de Graziella he sabido esto último, que creo haberte dicho en una carta que te habrá llegado ya: George empezará a escribir el ensayo sobre Ortega mañana; no lo había hecho antes pues estaba escribiendo un poema. (Graziella pregunta: Pero señora, ¿no cree usted que Borges no querrá escribir sobre Ortega habiéndolo hecho ya para *Sur*? Respuesta de la señora: ¡Eso no es cierto, querida; George no ha escrito nada para *Sur*; su compromiso es para *Ciclón* y él tiene mucho gusto en hacerlo. Pausa. Además, no se trata de si le gusta o no le gusta. Para él es una obligación sagrada pues ha empeñado su palabra a Virgilio Piñera. Graziella: Señora, pero me consta que Rodríguez Feo está demorando el número de *Ciclón*. Señora: Que no se apure, en estos días tendrá el ensayo... Lo mismo pasa con Sabato —quiero decir en lo que respecta a la entrega. No en cuanto a la forma, pues Sabato es un tipo macanudo y te dice las cosas por lo claro y con él no hay que observar el ceremonial.' Me escriben de España que Pepe Triana trabaja como actor en el grupo teatral Dido. Sale el poemario *Faz* (1954-1955) de Samuel Feijóo, cuya obra desconocía. Piñera manda colaboraciones de Jarry, Pierre Bettecourt, Marcel Bisiaux, Maurice Blanchot, M. de Chazal, y de los argentinos Cortázar (*Historia de Cronopios y de famas*) y del polaco Gombrowicz 'El banquete', un cuento muy original."

1957. "Han aparecido dos libros importantes: *La expresión americana* de Lezama y *Anagó: diccionario lucumi* de Lydia Cabrera. El estreno de Ferreira de su *Un color para este miedo* no ha tenido la resonancia de los de Piñera y Antón Arrufat con *Falsa alarma* y *El caso se investiga* respectivamente. Por fin Pepe Bianco nos manda su 'Trelles' para la revista y Ambrosio Fornet su cuento 'Mi amigo Osia' que publicaremos próximamente."

1958. "Primer número de la revista *Islas*, bajo la dirección del investigador incansable de nuestro folklore y poeta Samuel Feijóo, Leo El cuentero de Onelio Jorge Cardoso que por fin se publica para confirmar que es uno de

nuestros mejores cuentistas. Aparecen la obra fundamental de Vitiér *Lo cubano en la poesía*, de Enrique Labrador Ruiz, *El gallo en el espejo*, de gran originalidad estilística, y de Lezama *Tratados en La Habana*. Vicente Revueltas funda Teatro Estudio. En la sala Atelier de Adolfo de Luis, éste dirige *La boda*, la obra más atrevida de Piñera. Pepe Triana publica en Madrid su poemario *De la madre del sueño*. En Nueva York, en la Sala del 26 de Julio, se escenifica el poema dramático *Las armas son de hierro* de Pablo Armando Fernández."

1959. "Gran actividad cultural sigue al triunfo de la Revolución: se funda el Teatro Nacional, el Instituto Cubano de Cine e Industria Cinematográfica y La Casa de las Américas. Se publica en *Lunes* con gran éxito la obra más realista de Piñera: 'Aire frío'. Primer número del periódico *Revolución*, órgano del 26 de Julio, bajo la dirección de Carlos Franqui, con su suplemento literario, *Lunes de Revolución*, con Guillermo Cabrera Infante como director. En *Lunes* colaboran todos los escritores que se dieron a conocer por primera vez en *Ciclón*. Estrenos teatrales de *La taza de café* de Rolando Ferrer, una de las primeras obras revolucionarias en recorrer el país durante la ofensiva cultural del gobierno; refleja la lucha de clases

y la dependencia de nuestra burguesía del imperialismo yanqui; *El hombre immaculado* de Ferreira y *Punto de partida* de Fermin Borges. Aparece *Historia de una pelea cubana contra los demonios* de Ortiz. Y para que no lo acusen de provincianismo Vicente Revueltas se aparece con una puesta en escena maravillosa de *El alma buena de Se-Chuán* de Bertolt Brecht. Regresan a Cuba Pablo Armando Fernández, Fayad Jamis, Jaime Sarusky, Ambrosio Fornet, José Triana, Orlando Yañez y Alejo Carpentier, entre otros escritores y artistas que se habían exilado durante la tiranía de Batista."

Espero con este apretado resumen satisfacer tu curiosidad en cuanto al desarrollo de la vida cultural de la década de los cincuenta. Me he limitado a los sucesos más descolantes y que son los que recogía en mis diarios. Y por supuesto, he omitido todo lo que anoté en ellos durante mis viajes a Estados Unidos, América del Sur, Europa y África. Si deseas más información sobre lo que extraje de mis diarios, házmelo saber y pronto recibirás otra carta de La Habana. ✽

Tu amigo de siempre,

JOSE RODRIGUEZ FEO

Acercamiento a Marco Antonio Montes de Oca

VERÓNICA VOLKOW



N INAUDITAS imágenes imposibles abunda la poesía de Marco. Inolvidable es esa isla que "avienta contra el aire su ancla milenaria" o aquella "habitación sin ningún muro y tantas puertas". "Centelleantes celosías/ de jabonadura indestructible", escribe, involuntariamente formulando lo que podría ser una metáfora de su propia construcción poética con su efímera a la vez que indestructible arquitectura.

La palabra poética aquí vendría a fijar aquello cuya naturaleza es esencial-

mente evanescente. Pocos poetas han podido dejarnos una mayor sensación de esplendor y fugacidad entre las manos. Prodigiosos universos levantados que en el siguiente instante desaparecen. Poesía infinita e inasible que parte hacia todas partes, se disipa en todas direcciones, como esa su habitación aberturas toda. "Y donde ha de enseñarme entre varias puertas de salida./ a salir por todas al mismo tiempo/ explosión unisona" Explosión, habría que agregar, que tras su fulgor deslumbrante, hace desaparecer al mundo. Si

vivimos aquí a la vez de la luz más intensa y de la nada.

Anota el poeta "Rápida el habla/crea respuestas y transfiguraciones/ abre nubes como blandos sarcófagos". Quizá a esta categoría de la nube, con su mezcla de aire y de agua, de agua casi aire, corresponde la poesía de Montes de Oca. Hay una imaginación del aire, otra del agua, del fuego y de la tierra, nos dice Bachelard. Pero quizá habría que pensar también la posibilidad de las mezclas y de las distintas formas de estos elementos.

"Nuestra religión es el aire" afirma nuestro extraordinario poeta y su poesía, en efecto, está preñada por el aire, habitada por éste. Pero Montes de Oca no busca aire como categoría ética o espiritual, no quiere elevarse con un salto hacia la alta región de lo ingravido, como intentaría la poesía de Shelley. Podríamos decir que toca el aire porque nos desvanece el mundo, lo crea y lo hacer desaparecer al instante, dibuja la ausencia.

Tras de su esplendor, sus imágenes nos revelan lo invisible de una oquedad, la fragilidad de una naturaleza que el lenguaje fabrica y que sólo con sus andamios de aliento sostiene, en el vacío asienta un mundo, brillante palabra que transparente su nada. "He aquí que al final estalla/ la central imagen de las cosas". Universo poético que se comprueba deliberadamente como un sueño, como ficción, castillos sobre el aire "semillas de mirajes que el ángel busca como un cerdo".

La región de lo imposible es asombrosamente tocada por la poesía de Montes de Oca. Lógica y causalidad se deshacen y una combinatoria nueva arma entre sí a las cosas. A veces lo imposible es la posibilidad de una creación montada a partir de cero, ajena a cualquier antecedente: "Tú no lo sabes/ pero entre los templos desnudos y la chatarra impia/ camina un perfume nunca usado por el viento ni las damas." Sería un perfume éste, pienso, que inaugura un objeto inédito, que insólito brilla con el lustre de su absoluta novedad sobre la tierra.

A veces lo imposible es en Montes de Oca una tentación, una suerte de añoranza, que toma la voz de una petición o una exigencia.

Enseñame un abismo que no tenga fondo
alguna caracola capaz de mover los petrificados labios,

un romano que invierta el pulgar sobre su cabeza

y a sí mismo se condene a muerte

Sed de imposibles que sólo la poesía sacia con los malabarismos de sus imágenes, sus encuentros bellos por imprevistos, sed de algo que nunca sucede porque, en efecto, retomando sus propias palabras, "el azar funciona poco/ y el milagro casi nada".

Hijas del aire, las imágenes de Montes de Oca llevan un mayor énfasis en el dinamismo que en la sustancia. Pocos como él han agarrado tan al vuelo la transmutación, o captado la tornasoleada instantánea de la metamorfosis. "Desde la olla transparente/hasta la pecera renegrida", escribe en una imagen inconcebible. Es como si el tiempo se hiciera aquí de pronto visible. O como si el tiempo, corriendo a toda velocidad, cambiara los rostros y colores de las cosas, contagiando barro con cristales, noches con días, aguas con estrellas. Cada objeto es su cauce.

Quizá es este flujo velocísimo del tiempo al interior de su universo, lo que le da a su poesía ese carácter de maravilla y de fugacidad, de primor que se rompe. Aparecen súbitas las imágenes y caen volando en una amnesia, otras nuevas surgen, sustituyéndolas, avasallando los ecos, las huellas de las anteriores, arrastrando la continuidad en un vértigo que se antoja infinito.

Mundos que nacen y al momento se olvidan, despampanantes imágenes en cámara rapidísima, la poesía de Montes de Oca pareciera un acelerador del tiempo. Quizá toda narración, y el lenguaje mismo, como señala Canetti, son en sí mismos paradigmas de la velocidad. En Montes de Oca, sin embargo, este mecanismo, pareciera exacerbante. Tenemos la sensación de haber visto o entrevisto, al universo entero, en sus poemas más grandes, y de haberlo perdido al terminar su lectura.

La amada "lee el destino en burbujas de cristal", afirma, pero el destino del ser, habría que agregar, es aquí el de la burbuja misma. "Cuando no hay espejos/ me miro en grandes ceros de viento" escribe; extraños sustitutos de

los espejos y de la pompa de jabón son estos ceros aéreos y sutiles. Los orbes del jabón, los ceros, reaparecen constantemente en su obra; oquedad, que por una paradoja, refleja en sus paredes al mundo. A veces el cero "rebosa de semillas como una sonaja". Con esta vocación que tiene por la saturación, es como si, de pronto, sólo en el vacío pudiera encontrar un espectro de lo pleno. Racimo del mundo entero en la mano que se pierde. Punto de fuga en que se amarra al universo. Plétera esmaltada en la chispa de la desaparición.

"La tarde reclina la cabeza sobre el río", señala. La existencia, añadiríamos, reclina su cabeza sobre la escritura, sobre este río de palabras, este tiempo moldeado con sonidos e imágenes. Escritura que es el agua huidiza de Heráclito. Río que es a la vez un puente, puente de un tránsito de lo que es hacia lo que se vuelve ausencia. En tanto emblema de la fugacidad, el agua, es también un elemento afín a la imaginación de Montes de Oca.

Del elemento agua a nuestro poeta le interesa el "caleidoscopio blanco de la nube", su mutación elástica, pero sobre todo su capacidad de sostener un mundo en vilo, en esa irrealidad tan real que son las imágenes. Le obsesiona el reflejo en la pupila, las "estaturas de cambiante lluvia". Los reflejos son todo y son nada, como las palabras, como la poesía.

Pocos materiales tan afines hay al lenguaje como el vapor o la nube, flotando en el aire, haciendo y deshaciendo sus formas. Como si una Penélope en lo alto, con sus manos soñara y hablara a la vez, o tejiera y escribiera en las páginas del viento. Su mundo es la espera, lo que no está presente, la nostalgia. A la consorte de Odiseo, vanamente industriosa, nuestro poeta la describe.

¿Aun son tus manos
las dulcísimas arañas
que suben y bajan por los hilos del arpa
y no descansan si antes no vacían de todo
fruto
el nervioso follaje de la música

Aquí, esa tañedora de arpa en que se ha convertido Penélope va vaciando a la música de los frutos concretos, va de alguna manera, deshaciendo el mundo con sus dedos arácnidos. Y es como

si en este acto de ir destejiendo fuera-produciéndose una música, y creándose, como en sombras, un mundo paralelo y tenue, desvanecido a la vez que hermoso. La poesía, declara en "Licencia poética", "funda su nada visible/ en el sitio deparado".

Múltiples son los poemas o los versos de Montes de Oca cuyo tema es la poesía misma. Junto con su escritura este demiurgo asombroso va construyendo una poética, que vendría a ser no sólo una definición de su propio trabajo literario o una toma de postura particular, sino también una operación sobre el mundo.

"No de un paso/ sin resucitar empolvados esplendores" declara en un apóstrofe que pareciera invitarnos a remedar el regresar de Penélope. Mágica invocación de la nostalgia con su camino simulado de retorno, con su destejido nocturno hacia el lugar de la añoranza. "¿En un mundo más estricto, no seríamos fantasmas?", se pregunta el poeta y quizá entregándonos uno de los universos poéticos más ricos de la lengua castellana, y deshaciéndolo al instante, intenta amorosamente volvernos más reales. ✧

Pierre Lerin —que era el nombre de nuestro almirante, alegró aún más la reunión entonando con su trompeta algunas canciones provenzales. Entrada ya la noche, la fiesta terminó y Jean Pierre Lerin se dirigió caminando a la ciudad vecina en donde se encontraba el cuartel. El aguardiente de bambú, en complicidad con la noche, provocó que el almirante se extraviara. También el cansancio tuvo que ver para que Jean Pierre Lerin se quedara dormido junto a un árbol, cogiendo con sus manos la trompeta. Sólo el contundente rugido de un tigre pudo despertarlo. Con muy poca amistad el felino convertía en jirones la ropa del almirante y se aprestaba para el zarzapero mortal. Como una intuición divina —y tal vez pensando en la música del apocalipsis— Jean Pierre Lerin acertó a coger su trompeta y a tocarla con inusual fuerza. No se sabe si el tigre se embelesó o se asustó. Lo cierto es que corrió hacia la selva y el almirante pudo regresar a su cuartel.

Al margen del vago estío

HUGO DIEGO BLANCO



NO ERA FÁCIL conocer en Nan Kin a una persona que practicara la conversión por los poetas. La poesía era considerada en aquella ciudad, y en toda China, como una semilla cuya levedad resultaba indispensable. Qin Lu destacaba en las reuniones de letrados y mandarines por ser una excepción. Elogiaba la poesía clásica con la misma vehemencia que criticaba a los poetas modernos. En su opinión lo que le había ocurrido a la poesía sólo se podía entender si se pensaba en una pintura sin tinta ni colores. En una reunión previa a los exámenes imperiales que cada tres años se realizaban en el reino celeste un grupo de jóvenes letrados discutía acerca de las imágenes que aparecían en el libro clásico de poesía y que un escritor contemporáneo había utilizado en sus poemas. Un bando afirmaba, entre referencias eruditas y alusiones a Su Tung-Po y a Wang Wei, que era una interpretación acertada y el otro bando insistía en que las palabras del joven poeta eran no-vedosas creaciones. Esas cosas se discutían cuando llegó Qin-Lu, puso su abanico sobre la mesa, como de costumbre, y escuchó con atención. Después de haber oído

los argumentos importantes de la polémica el letrado Qin-Lu dijo: "Señores, permitidme unas palabras; opino que el poeta del que habláis hizo con la tradición lo mismo que los habitantes de Yunan con los abanicos robados. Los disfrazan utilizando una cinta de seda de color encendido y escriben algunos ideogramas sobre el sándalo. Con esas modificaciones pueden usar el abanico en cualquier lugar como si siempre hubiera sido suyo." Esa clase de argumentos hilvanaba Qin Lu cuando uno de los letrados, originario de la provincia de Yunan, lo increpó con bastante mal humor. "Perdón, perdón —dijo Qin Lu— ignoraba que usted es originario de la provincia de Yunan." Acto seguido se puso de pie, recogió con decisión el abanico que había colocado sobre la mesa y salió apresuradamente.

II

Un almirante francés participó con emoción y sin pudor en una fiesta de bodas que se realizó en Pong Pei, una aldea costera del reino de Siam. Una bebida gratificante elaborada con aguardiente de bambú hizo más felices a los novios y a los invitados. Jean

III

En la época en que los Zhuo del Este se encontraban en guerra contra los Zhuo del Oeste existía un pequeño reino que supo mantenerse neutral. El soberano de aquel territorio ejercía un poder suspicaz y minucioso. Pensaba que un súbdito bueno no era aquel que nunca había hecho el mal —cosa verdaderamente imposible—, sino aquel cuyas acciones buenas eran mayores que las malas. Esta premisa derivó en un sistema de justicia digno de ser tomado en cuenta. Cuando algún letrado o campesino era acusado de no respetar las tradiciones y el mandato del cielo la prisión del reino, sin más trámite, se convertía en su morada y se daba un plazo para juzgar su conducta. Durante ese tiempo acudían al tribunal todas las personas que tuvieran algo que decir sobre el cautivo. Algunos hombres del campo resultaban mejor conocidos que los mandarines sospechosos. Un inconveniente de este procedimiento consistía en que entre más personas intervenían en el juicio, más tiempo demoraba el veredicto. Se llegó a dar el caso de un tintorero que blanqueaba seda cuyos conocidos sumaban miles de personas, circunstancia que provocó el paso de varios años

para que dieran su testimonio. El tribunal investigaba con la misma paciencia que un calígrafo escribía una ordenanza imperial. Preguntaban pormenores sobre la infancia, el trabajo, los amigos, los sueños. En pocas palabras, toda la vida del acusado era puesta en una balanza. Si las buenas acciones eran las que predominaban entonces el cautivo era puesto en libertad, pero si la maldad era lo que sobresalía entonces tocaba al verdugo ejecutar la conclusión de tantas indagaciones.

IV

Un cuerpo considerable de manuscritos budistas que guardaba la Biblioteca Imperial llegó a la Ciudad Prohibida como resultado de una humillación y de un despojo. Esta es la historia. Un pirata que merodeaba los mares del sur de China atacó a una flota annamita.

El corsario de Fukien recogió como parte del botín una colección de tres mil manuscritos budistas y otros escritos sobre medicina y diversas artes. El emperador de Annam utilizó infinidad de recursos para recuperar aquellos libros. Primero ofreció perlas, después oro y también seda. El emperador de China aceptó devolverlos con la condición de que le fueran entregada tantas doncellas y eunucos como manuscritos reclamaban los annamitas. Pero el reino de Annam prefirió perder sus libros antes que a sus doncellas. De esa manera los manuscritos budistas ocuparon un lugar en la Biblioteca Imperial. Dos monjes tibetanos y uno de Siam fueron llevados a Pekín para que estudiaran aquellos libros y escribieran sus comentarios. Desgraciadamente un incendio destruyó la exégesis así como la mayoría de los manuscritos secuestrados por el pirata. ❧

aquellas reuniones que existen para alojar el vacío—, de modo que a menudo las ideas se entregaran a la prensa o en la cátedra sin agape, sin liviandad, sin entrecosque. Sin mesa, y lo que es peor, sin ocio: la mesa habrá sido mal sustituida por la mesa redonda, la "presentación de libros" o el "diálogo público" que armarán un ritual un poco ridículo y distante donde unos cuantos habrán de tomar la palabra casi exclusivamente para leer en voz alta, aunque sus lectores vayan a ser, en el confin de la sala, los únicos, contados asistentes. Se vivirá *demasiado lejos*, se vivirá *demasiado aprisa*, como si estos factores definirían la física de un tiempo, el nuestro, donde será imposible tocar el oído interno, cordial en una dilatada sobremera o un paseo.

Se vivirá en una gran ciudad muy poblada, muy mal comunicada, de modo que la distancia será el obstáculo más o menos admisible para explicar nuestra carencia de tiempo. Se buscarán formas de satisfacción instantánea. Los encuentros serán fugaces, las promesas aplazadas. Alguien podría replicar que la velocidad creciente, progresiva salvará esas distancias, que todo será colindante entonces y espontáneo, que habrá un acceso posible a todos los términos, que todos los puntos se tocarán finalmente con todos. Pero no. La rapidez será por el contrario un ingrediente activísimo del mito de la falta de tiempo; la velocidad nos robará la dimensión de reposo que, ficticiamente, trasladaremos al vasto solar de nuestros abuelos, a una hermosa ciudad que desapareció en el sitio mismo de nuestra ciudad. No habrá verdadera ligereza en la celeridad.

Ya en 1829, precisamente al sostener que el esplendor de la conversación había sido la característica notable de la literatura francesa anterior a la Revolución, Sainte-Beuve se quejaba de que "el mundo va tan de prisa ahora y aparecen sucesivamente en la escena tantas cosas que no tenemos bastante con todo nuestro tiempo para mirarlas y comprenderlas". Al ser incapaces de captar nuestro momento en consonancia con nuestra mano, recurriremos a prótesis e instrumentos que nos comuniquen velozmente más allá, donde no sea necesario salir para reunirse, para buscar, para archivar y entender; estaremos copados en una apresurada inmovilidad.

Viaje por correo

JAIME MORENO VILLARREAL

EL MITO DE nuestro tiempo será el de la falta de tiempo. Nuestro héroe no será uno que muera joven —por el contrario, ahora que la esperanza de vida es más dilatada, la vida estará como nunca agobiada por la falta de heroísmo— sino uno que esté "plenamente ocupado".

¿Cabrá nuestro mito en el horizonte económico del "pleno empleo" —que define una sociedad en donde toda la población en condiciones de trabajar se halla activa—; y modelará este horizonte nuestro afán de ocupación como búsqueda de plenitud en la vida corriente? ¿O cabrá este mito en el eclipse de la vida política bajo el control informatizado, en donde toda eficacia ha de calcularse como inversamente proporcional al juego de ideas?

En el campo literario, donde antes que una clara profesión de escritor

existe una pluralidad de oficios que apuntalan la capitalización de escritura en tiempos a menudo robados tanto al trabajo como al ocio, la falta de tiempo produjo en el siglo pasado una figura romántica: la decadencia de la conversación. Romántica, porque la conversación fue para el clasicismo una verdadera institución literaria, valga decir sin instituto, un quehacer formal del escritor en el mundo, y la crisis del diálogo que trajo la "profesionalización" del escritor como agente libre que tasa y vende sus líneas y opiniones fue el locus de la crisis de la amistad romántica, de donde provenimos: ya no se puede hablar ni con los amigos, sólo se puede interpelar unos a otros por medio de la prensa. Ensimismamiento público.

Ya no habrá salones literarios, pero ni siquiera tertulias o cafés que reúnan a la gente a charlar —excepto quizá

En aquel momento de la decadencia, los únicos que seguían charlando como antes eran, siempre según Sainte-Beuve, los nobles, la clase ociosa fuera de toda actualidad.² Si ese empate obligado entre conversación y ocio es claramente economicista —y nuestro siglo lo será—, no es menos cierto que el modelo de la conversación que dio forma a toda una literatura clásica parecerá haberse desplazado con el romanticismo hacia otro modelo de distribución-circulación, el Correo.

El correo delinea otra economía de la escritura, propiamente mercurial: comercial, veloz, hermética. El culto de los sellos. Violaremos los sellos, llegado nuestro tiempo, y le llamaremos a eso, ampulosamente, hermenéutica.

El retorno de Hermes será ya no en aspecto de mensajero de los dioses o intérprete de la divinidad. Será nuevamente, como en algunas oscuras encrucijadas de los senderos griegos, el del venerado dios de los ladrones. La literatura se habrá convertido para entonces, plenamente, en un robo de tiempo. Éxito de la novela.

Cuando hablo del Correo, no me refiero a la correspondencia y a la carta, que naturalmente se trasladaron *avant le déluge* a formatos ideales de conversación en las novelas epistolares, sino a la impronta de la distribución-circulación postal sobre la literatura; específicamente a la incipiente prensa —que nace como servicio de postas y correos con avisos comerciales o telegramas (etimológicamente, escritura a distancia)— y sus vehículos, los coches correo.

De modo muy particular, el medio de transporte civil entre ciudades, el coche tirado por caballos, configuró otro espacio social —diverso del salón, el café o la tertulia— para el tránsito de las ideas y noticias: la velocidad irrumpió para abatir distancias. Estrepitosamente, es decir calladamente. En el coche de tiro, la palabra no se conversa sino que se porta. Tal como en nuestra literatura.

Thomas de Quincey advertía, en 1849, que a él nunca le llamó la atención ir en la cabina del coche correo inglés, sino en uno de los asientos exteriores, junto al conductor, y afirmaba jovialmente: "el aire, la amplitud de la perspectiva, la proximidad de los caballos, la elevación del asiento; esto es lo que queremos, pero por encima de todo, la

posibilidad de tener algunas oportunidades de conducir".³ Que un escritor anhele hacerse de las riendas es algo que nos atiene a una fenomenología de la mano. La gran literatura de De Quincey es precisamente una literatura de control: como opiómano que era, sólo en la escritura podría guiar sus sueños, siempre a riesgo de ser superado por la impetuosidad y la fuerza, convertido él en el pesado vehículo —melancólico, exangüe— del vértigo. ¡El control!, eso es lo que le parece admirable de la gloria del movimiento y es lo que desea de la escritura.

A De Quincey le fascinó singularmente el papel que los coches correo de cuatro caballos desempeñaron en sus sueños. Por cuatro razones, que enumera. Las dos primeras: velocidad y luz.

En primer lugar —dice— "una velocidad sin precedentes en esa época —pues [estos carros] fueron los primeros en revelar la gloria del movimiento". Una aseveración así pondrá en guardia a los hombres de nuestro tiempo, acostumbrados a viajar en el avión o en el tren rápido a velocidades tales que no habrán de sentirse. La contraparte consumada de la expectativa de un mundo veloz es el atascamiento que todos hemos de sufrir en una terminal aérea o en un cruce de caminos. Frustración del sentido de la vida.

Así describe Ignacio Cumplido el atascamiento de la marcha por la circulación en 1884:

Hasta cierto punto es peligroso atravesar por los bulevares y calles céntricas de París, porque los ómnibus, coches de almacenes y de sitio, carros, etc., llenan esas vías por completo. Con frecuencia acontece, que se ven precisadas a detenerse largo rato en las boca-calles muchas personas, por no poder pasar, y entonces los agentes de policía mandan suspender por un momento su marcha a los conductores de vehículos, para que los transeúntes atraviesen de una acera a otra; pues de no ser así, no sabrían qué hacer aquellos, no obstante que en el centro de todas estas calles, hay círculos-banquetas de mampostería que sirven de barreras para librarse de un atropellamiento.⁴

La ciudad moderna no es otra cosa que una aglomeración de distancias que la velocidad no puede conjurar.

Para De Quincey, la gloria del movimiento se sustrae necesariamente de la

urbe. Es en los recorridos rurales de larga distancia, por los caminos, de noche, sentado junto al cocher que sujeta el tiro en peligrosa duermaveja, donde se vive la fascinación de la velocidad, donde se acude a enfrentar el terror de la muerte súbita. De Quincey desprecia el ferrocarril —en cuya cabina, digo por mi parte, se puede conversar de nuevo— y ensalza el coche correo: "En este sistema, la palabra no era *magna loquimur*, como en los ferrocarriles, sino *vivimus*. Si; '*magna vivimus*'; no hacemos ostentación verbal de nuestras grandezas, sino que las vemos efectivamente y en la misma experiencia de la vida."⁵

En nuestro mundo, por una inversión maquinaal simulacro de toda velocidad, *vivimus* será sinónimo de "estamos plenamente ocupados".

La segunda razón que da De Quincey de su fascinación por los coches correo es: "por los grandiosos efectos visuales logrados entre la luz del coche y la oscuridad de los caminos solitarios". Aquí habla irremediadamente el opiómano, que hace de las sombras que se forman y se pierden en torno de la carrera de los corceles, motivos de sus percepciones hipnoides. ¡Sombras alumbradas en la bruma que hiende el libre tránsito a otra región, a la velocidad de once millas por hora!

De Quincey, un enamorado de la velocidad. En *La rebelión de los tártaros* a cada momento señala y elogia la "feroz velocidad" con que el pueblo de los kalmuks huyó en el invierno de 1771, desde las riberas del Volga hasta la muralla china a una marcha promedio —al principio, por lo menos— de 43 millas por día. Hombres, ancianos, mujeres, niños y sus rebaños por la nieve a marchas forzadas, hostigados por ejércitos enemigos. Al término del monstruoso éxodo, De Quincey hace un balance del estado de esa nación tártara, disminuida y crecida por la hazaña de haber alcanzado China en tan sólo ocho meses:

...muchos perdieron la memoria; todos los registros de su vida pasada fueron borrados y cancelados; muchos otros perdieron la razón; algunos en forma apacible de pensativa melancolía, otros en forma más desasosegada, de delirio febril y de agitación nerviosa, y otros en las formas fijas de la manía tempestuosa, el frenesi trebando o la imposibilidad de la idiotéz.⁶

¿Cómo pudo describir tan finamente las secuelas y trastornos que sufrieron los kalmuks que llegaron al fin de la travesía? ¿Es que cita fuentes históricas que habrán levantado una encuesta entre los sobrevivientes? Nos atreveríamos a decir que no: De Quincey parece más bien envuelto en describir lo que realmente conoce, experimenta y teme, las secuelas del opio en la mente del consumidor habitual. Melancolía, delirio, frenesí, idiotez, según la ecuación de velocidad igual a *magna vivimus*.

¿Pero cómo empatar velocidad con opio, si el opio —afirma De Quincey— es realmente anti-mercurial?⁷ "No importa en qué estado de salud me halle, nunca escribo con rapidez."⁸

Pero, a menudo, como escritor por encargo, se hallaba bajo la presión del tiempo de entrega. De Quincey sufrió como tantos escritores encadenados al periodismo. Mas en su caso la angustia era mayor porque escribía poco y lentamente aunque su necesidad de publicar para vivir fuera mucha. A menudo escribía bajo los efectos del opio. Un esfuerzo extenuante. Además, el opio le despertaba profunda desazón y disgusto por lo que iba dejando escrito. No obstante, en ciertos momentos —especialmente cuando aumentaba drásticamente las dosis—, alcanzaba una brillantez que lo llevaba a escribir con gran rapidez. En un momento de liberación de la droga redactó veozmente la primera parte de sus *Confesiones*, después de unos seis años de silencio. Pero no es ahí donde está la velocidad de De Quincey. Su auténtico vértigo está en los sueños de opio que recrea en notables pasajes raptados a la gravedad y la pesantez.

Para él, el Sueño se relaciona con el Correo, y la escritura debería ser ecuestre, comparable al recorrido de un bruto que corriera entre el yo y el objeto distante que ese yo se plantea. Hace un parangón con el espíritu animal que, en la frescura de la mañana, "consume de un tirón" ese intervalo, un caballo —aquí cita a Virgilio— que "en la misma inquietud del arranque atraviesa el campo con el ojo y devora la distancia en su fantasía antes de acercarse".⁹ De igual modo la velocidad del coche correo "estaba encarnada en los fogosos ojos del más noble de los brutos, en su dilatada nariz, en los músculos espasmódicos y en las atronadoras pezuñas".¹⁰

A los dos primeros motivos de fascinación de De Quincey por los coches correos —la velocidad y la luz— se añaden ahora el tercero, la belleza y poder de los caballos, y el cuarto, el control de una inteligencia central.

Los cuatro motivos son sin lugar a dudas un resumen de su prosa, cuando a modo de fuga musical traslada sus sueños de opio al papel. Lentísimamente. Con numerosas y largas interrupciones. A intervalos de días. Reúne accidentalmente los momentos sobresalientes que recuerda de sus sueños, acicateándolos con las nuevas ensañaciones que el opio le hace aparentes en el momento de escribir sumergido en un estado anti-mercurial. Sus relatos no son entonces traslados, sino lentas composiciones en el ámbito del sueño.

El efecto es enervante. Consigue la velocidad gota a gota, y titula a su retardada composición con el nombre perfecto: *Tumultuosísimamente*.¹¹ Dilata hasta la exasperación, capturado por la inmovilidad, los setenta segundos que preceden a un choque de carrozas en el medio de la noche, o sueña incontinentemente:

Bajo la sensación coherente del calor tropical y las verticales luces solares, reuni a todas las criaturas, aves, bestias, reptiles, a todos los árboles y plantas, usos y aspectos que pueden hallarse en todas las regiones tropicales, y las junte en China o en Indostan. A partir de sensaciones de parentesco, pronto arrastré a Egipto con todas sus divinidades bajo la misma ley. Los monos, los loros, las cacatúas me escrudñaron, me abuchearon, me gruñeron, me parlotearon. Me refugí en pagodas; y permaneci fijo, durante siglos, en su cuspide o en habitaciones secretas; fui el idolo; fui el sacerdote; fui adorado; fui sacrificado.¹²

Un héroe romántico, que habremos perdido, fue el que estuvo "plenamente ocupado" en soñar. Nuestro tiempo buscará febrilmente la imaginación por el trabajo. La falta de tiempo —tiempo que habremos dejado empeñado en ensañaciones económicas— nos obligará a buscar frente a aparatos tristes el desfile de la conversación, el desfile del correo noticioso, el desfile de la acción, el desfile del amor. Añoraremos una feroz carrera en un coche sin caballos. Recaeremos en adiciones.

No hablaremos más del "sueño" para nombrar las ensañaciones semi-conscientes de la droga. Queda dicho que hablaremos del "viaje", en honor de Thomas de Quincey.

NOTAS

¹ "Madame de Sevigne" en *Retratos de mujeres*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, p. 15, 1952.

² Sainte-Beuve declara a pie de página, como nosotros en estos días, que a pesar de la decadencia del espíritu de conversación en nuestra sociedad, "hay hermosas supervivencias, rincones de invernadero". *Ibid.*, p. 16.

³ *El coche correo inglés*, trad. de Antonio Dorta, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 106-107, 1966.

⁴ "Mr. Guiet", en *Impresiones de viaje*, México, Tip. de I. Cumplido, p. 123, 1884.

⁵ *Op. cit.*, p. 115.

⁶ *La rebelión de los tártaros*, trad. de Salvador Elizondo, México, Ed. Vuelta, p. 63, 1993.

⁷ *Confessions of an English Opium-eater*, Harmondsworth, Penguin, p. 72, 1979.

⁸ "Comments on the Confessions", en *Ibid.*, p. 124.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *El coche correo...* p. 115.

¹¹ Con este término subtitula su "Fuga-sueño fundado en el tema precedente de Imuerte súbita", en *Ibid.*, p. 149.

¹² *Confessions...* p. 109. ✱



Atril del melómano

Días mundiales de la música: sonidos e imágenes

LUIS IGNACIO HELGUERA



POR PRIMERA vez en México, por primera vez en Latinoamérica, se llevó a cabo del 20 al 27 de noviembre de 1993, el festival *World Music Days*, en su emisión número 65 desde que en 1922 fundó la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) un grupo de compositores (Bartók, Webern, Hindemith, Milhaud, Honegger, entre otros) que acertadamente vio la necesidad de integrar la asociación y organizar festivales para difundir la música contemporánea.

Siendo pues excepcional un acontecimiento de esta naturaleza en nuestro país y en Latinoamérica, no deja de ser una pena la escasa asistencia del público nacional y latinoamericano a los conciertos que lo conformaron. Ya se sabe que la música contemporánea es para minorías y Madonna o Michael Jackson para masas, y por suerte, para admirar, pongamos, a Conlon Nancarrow no hay que hacer colas ni pagar costosos boletos, pero, por un lado, no puede menos que lamentarse que a sus 81 años de edad talentos como Nancarrow perciban por su trabajo menos, mucho menos del 2% de lo que se embolsa, así no porte vestido ni bolsa, Madonna, y por otro, llega a cansar que lo regañen a uno por no haber saturado aún más los estadios para ver —y oír, se supone— a Madonna y Jackson los mismos que no van a la Ponce para descubrir a Maderna o Elliott Carter, a Montague o Nancarrow...

II

Y después del prelude quejumbroso, hay que continuar las quejas: aun para el interesado, estas jornadas musicales resultan maratónicas, agotadoras, y a menos que se otorgaran becas para simple público, es prácticamente

imposible asistir a todo, como también lo es mantener la debida concentración en cada uno de los conciertos. Estas notas, entonces, no pretenden articular una reseña crítica —género para el cual, tratándose de estas materias, sospecho la incapacidad de este columnista— sino sugerir un collage, una memoria frágil y fragmentaria, una bitácora impresionista y subjetiva.

III

Lamenté mucho, por ejemplo, no poder asistir a las presentaciones del Ensemble Cikada de Noruega, que según el comentario general fueron excelentes, y por las que con gusto habría cambiado boletos de conciertos tan flojos como el que corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Aldo Brizzi, con un programa francamente opaco. Decepcionante en especial —por las expectativas creadas alrededor— resultó *Paisaje imaginario* para piano y orquesta del renombrado compositor y pianista argentino Gerardo Gandini; con algo de *noches en los jardines de Buenos Aires*, pareció una música de atmósfera neoimpresionista algo plana y no muy original.

IV

La Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes se llenó un mediodía para celebrar a un solitario. Nacido en 1912 en Texarkana, Arkansas, radicado en México desde 1940 y naturalizado mexicano en 1955, Conlon Nancarrow lleva años de un aislamiento que es plena independencia en un estudio de Las Flores, cerca de Las Águilas, más parecido a un taller mecánico que a un laboratorio musical. Allí, en medio de bocinas, cilindros, perforadoras de rollos de pianola, rollos y pianolas, ha consagrado todos sus esfuerzos y su sabiduría a la creación de una música yo no

diría que experimental, pues claramente sabe lo que busca, sino compleja y laboriosamente construida, y dotada de un poder innovador que linda con los dominios del sueño y de lo imposible. Porque, en efecto, los desafíos técnicos diabólicos que propone la música de Nancarrow llevaron al compositor a prescindir de intérpretes humanos y a dedicarse a acondicionar y aceptar su máquina musical, su robot de notas, su Pígalión sonoro: la vieja pianola que con la reproducción de piezas ligeras amenizó tantos bares del Oeste y hogares del pasado. Nancarrow descubrió que la manipulación de la pianola, la transgresión de sus funciones domésticas ortodoxas, podía convertirla en un instrumento de composición musical de horizontes ilimitados, justamente lo que necesitaban esas partituras suyas que exploran el *politempo*, descubiertas por su brillante maestro Henry Cowell, "forma —explica Lan Adomian ("Nancarrow: la pianola como instrumento de creación musical"), *Pauta* 47-48, julio-diciembre, 1993, p. 317— donde dos o más *tempo*s o *velocidades* son ejecutadas simultáneamente". Retrabajando el viejo canon, Nancarrow construye un entramado polifónico en que cada línea melódica mantiene su *tempo* independiente, produciendo velocidades y complejidades rítmicas ciertamente intocables aun para un pianista pulpo. La pianola, piano mecánico o *Player Piano*, pariente del piano preparado de John Cage, viene a resolver el problema. Es cosa de perforar y perforar rollos que al ser introducidos a la pianola accionan los martinetes, que a su vez producen la composición tal y como ha sido concebida. Se dice fácil, pero además del riguroso oficio contrapuntístico, la sola perforación de los rollos lleva a Nancarrow de 9 a 10 meses de trabajo, y cerca de un año cada uno de sus *Estudios for Player Piano*, algunos de los cuales escuchamos pasmados en la Sala Ponce, mirando todos el teclado vacío en que un intérprete fantasma producía acordes estremecedores a velocidades escalofriantes. Inspirados a veces en el jazz o en el flamenco, estos juegos abstractos de los rollos nada rolleros, de las pianolas febriles de Nancarrow tienen ese algo profundamente perturbador, inquietante, que se experimenta al subir y bajar por las enloquecidas escaleras de Escher.

V

Nancarrow declaró recientemente que las habilidades musicales de los intérpretes actuales han alcanzado muchos de los requerimientos técnicos de su música y la música contemporánea en general. Acaso por eso haya vuelto el compositor a escribir música para intérpretes de carne, hueso y alma. El formidable Cuarteto Arditti de Inglaterra interpretó, del compositor norteamericano-mexicano, los Cuartetos de cuerdas núm. 1 (1942), que ya conocíamos gracias al Cuarteto Latinoamericano y al Cuarteto Kronos, y el Cuarteto núm. 3 —con un bello segundo movimiento a base de armónicos y pizzicatos—; y el primer violín, Irvine Arditti, se animó a entablar airoosamente un duelo hombre-máquina en la tremenda *Toccata* para violín y *player piano*.

No puedo menos que consignar esta nota a otros intérpretes de la calidad del Arditti —que también ejecutó memorablemente a Xenakis y a Ferneyhough—, por ejemplo, el pianista inglés Michael Finnis, que ofreció un recital versátil de miniaturas que iba de Messiaen y John Cage —de quien “oímos” su obra silenciosa *4'33"*, léase aquí Eje Vial Lázaro Cárdenas— a interesantes piezas de las mexicanas Graciela Agudelo y Ana Lara, o el contrabajista italiano Stefano Scodanibbio, que en la obra con interesantes percusivas del alemán Gerhard Stäbler desplegó una vez más su brillante virtuosismo instrumental.

VI

Auspiciado por el dios Chronos, y coordinado por la revista *Pauta*, se llevó a cabo dentro del festival un desmanado seminario alrededor del tiempo en la música, en que debatieron fecundamente, a pesar de las paradójicas restricciones de tiempo, diez musicólogos y compositores de diferentes países.

Más allá del tiempo de los relojes por supuesto, más allá del tiempo del metrónomo y el compás incluso, funda el tiempo musical una dimensión que habita el espíritu humano, convidado a una ración de eternidad. ¿O acaso no hay en lo que más amamos de la música, y en lo que más padecemos, algo eterno?

VII

La Iglesia de Santa Prisca del bello Taxco fue escenario de dos recitales de música de cámara, el primero ofrecido por el excelente Ensemble Aventure de alientos, del que destacaron las obras de los alemanes Thomas Bruttger y Nikolaus A. Huber, los *Chants* para flauta sola del venezolano Alfredo del Mónaco y las paseables y animadas *Sendas* de la uruguaya Graciela Paraskevaidis; el segundo fue una presentación más, muy tensa, del Cuarteto Arditti. Digo muy tensa por el letrero a la entrada de la iglesia que anunciaba a la misma hora del recital, las seis de la tarde, el “Sensacional concierto del Grupo (de Rock) Fobia”, en la plaza aledaña, a cada momento que transcurría más repleta. Se imaginará el lector el nerviosismo y la fobia de los organizadores de *World Days Music* ante la amenaza de que se empalmaran las músicas... A Santa Prisca gracias, el temible Grupo Fobia guardó su fobia a las exquisiteces camerísticas y permitió otra venturosa audición del Arditti.

Imagen conmovedora: la Reina de la Plata de Taxco —estábamos en plena Feria de la Plata—, corona en cabeza y cetro en mano, escuchando atentamente las sutilezas nada menos que de Schnittke, Julio Estrada y Ligeti. Me remite, por cierto, a otra imagen, no menos memorable: un cortejo de monjitas abandonando la Sala Ponce precisamente al terminar el “In Paradisum” del notable Cuarto Cuarteto de cuerdas con soprano de Brian Ferneyhough, como bajándose de las nubes.

VIII

A la grata y hospitalaria aunque no demasiado chula Cholula fuimos llamados por las campanadas del que sin duda fue el concierto más concurrido del festival, empezando la cuenta por la población entera de Cholula.

La estrategia es buena: si no puedes llevar público al concierto, lleva el concierto al público. Aunque no se trata estrictamente de un concierto sino de una *experiencia sonora*, de sentido profundamente comunitario y ritual, el Concierto para campanas del español Llorenç Barber exige, además de la conmiseración de los dioses del clima, la sincronía armónica y contrapuntística y el seguimiento estricto de las partichelas por parte de los 130 tañedores de 100 campanas de 31 templos.

El resultado del cencreo, o “vaniloquio campanero” como lo llama el compositor, fue interesante y emotivo. Siguiendo las recomendaciones para escuchar mejor las armonías y los contrapuntos campaneros, la gente se movilizó por todo el pueblo e integró procesiones que escalaron los cerros principales de Cholula, desde cuyas alturas la experiencia acústico-visual era espectacular. Por el imponente final de los *Cuadros de una exposición* de Musorgsky-Ravel sabemos ya de la majestuosidad y el poder que ejercen sobre nosotros estos sagrados instrumentos.

Al menos por una hora —duración de la obra-experimento de Barber— los automóviles y las motocicletas cayeron en el absoluto desprestigio, y los pocos motores que se atrevieron a sonar fueron acallados inmediatamente por los peregrinos.

IX

Por diversas circunstancias me tocó ver muy de cerca el arduo y espléndido trabajo de los organizadores del festival: la compositora Ana Lara y el guitarrista Federico Bañuelos. En un país en que imperan todavía en alta medida la improvisación, la burocracia y la ineficiencia en lo que a actividades culturales se refiere, son dignos del mayor encomio los resultados obtenidos por las batutas de los organizadores mexicanos. ✱



Paisaje de la Ciencia

Una visita al jardín de Darwin

CARLOS CHIMAL

✱

ALFONSO REYES escribió en *Contemporáneos* (1930) una nota bajo el título "Gesta del botánico", en la que cuenta a pasos las correrías de Hermana von Ihering quien, "como todo buen universitario de su tiempo, formaba parte de una de estas cofradías masónicas cuyos principales objetos son beber cerveza y rasguñarse la cara con la espada. Una cicatriz lo obligó a dejarse la barba, y de aquí la fisonomía boscosa que ha pasado a la posteridad". Más adelante: "Se rodea de extraños objetos y restos humanos que le darían fama de brujo entre los vecinos. Friz Muller, el Rosseau de Blaumenau, el entomologista que estudiaba las márgenes del Itajahy y que fue uno de los colaboradores de Darwin, le habla del Brasil en términos que encienden la fantasía. Y Hermann embarca para el Brasil en compañía de su esposa (...) Como era médico de los que recetan gratis y sobre eso le obsequian al enfermo la gallina para el caldo, tenía que vivir de un sueldo del Museo Nacional. Y aunque criaba caballos, lo más seguro es que sólo se aprovecharon de ellos los caudillos revolucionarios que, de tiempo en tiempo, llegaban a libertar la región. Cuando vino la República, se encargó de organizar el Museo Paulista (...)

"Más que darwiniano, era un neolamarckiano. Era un sabio apegado al hecho, paciente investigador. Aunque correspondía activamente con Ameghino, se cuidaba de aceptar sus generalizaciones... Fue a morir en Alemania (...) y guarda su tumba una mariposa."

Florentino Ameghino es un buen ejemplo de la confusión que prevalecía en el jardín de Darwin 70 años después de que tomaran forma las cinco teorías que pueden desprenderse de *Sobre el origen de las especies* (1859). A pesar de su enorme obra de recolección y clasificación de más de 6 mil especies fósiles de fauna extinta, no fue capaz de

interpretar sus hallazgos; llegó a pensar, por ejemplo, que todos los mamíferos, incluyendo desde luego al hombre, habían partido de la pampa argentina!

Von Ihering, Ameghino, e incluso los más avezados como Lamarck, Haeckel, T. H. Morgan, de Vries y T. H. Huxley, no pudieron alcanzar la síntesis de las cinco propuestas de Darwin. El lamarckismo, por ejemplo, aún pasaba por un gran momento; Peter J. Bowler, en *El eclipse del darwinismo* (Labor, 1985), dice que existe un fuerte vínculo histórico entre el lamarckismo y la ortogénesis (idea ésta extraordinariamente pesimista de un proceso evolutivo, pues imagina que existen fuerzas internas que pueden llevar a la especie hacia su extinción). Según Bowler, el lamarckismo biológico tendría distintos desarrollos, entre los que la interpretación optimista es tan sólo la más obvia. Y es que el XVII y el XVIII fueron siglos de emancipación social, de desenredar legislaciones, de confianza en el futuro, del milenio quizás. Por su parte, Toulmin afirma que el progreso había sido predicado no sólo por utopistas y reformadores, sino que creó escuelas entre los filósofos, desde Herder y Schelling hasta Hegel y Marx. No extraña, pues, que la teoría de la ortogénesis y, por ende, el lamarckismo biológico, tuviera tantos seguidores en Alemania.

Escritores sugestivos como Arthur Koestler han mantenido vivo el espíritu del lamarckismo; es atractivo, dice Bowler, porque nos permite creer que la vitalidad y la creatividad, que casi todo el mundo considera como los caracteres fundamentales de la vida, son las auténticas fuerzas motoras de la naturaleza.

Algunos entusiastas evolucionistas e historiadores de la ciencia han llegado a puntualizar que no había mejor sitio que Shrewsbury (de 20 mil habitantes en 1809) para ser naturalista. La gran ciudad, Londres, hubiera sido fatal y

un pueblito, demasiado agreste; como la bicicleta y el hombre, Shrewsbury y Darwin habían sido hechos a la medida. Tal vez de ahí también la violenta respuesta de Koestler y, recientemente, de los creacionistas. No sólo desear a Dios como el Gran Diseñador, sino poner a Darwin en su lugar y, de paso, al hombre en el mismo camino de los gusanos.

Los observadores en el jardín no podían, pues, encauzar las cinco propuestas que Darwin discurrió a partir de su viaje por el mundo a bordo del *Beagle*. Vale la pena recordarlas.

La evolución como tal es la primera teoría, en una época que la genética descubierta por Mendel aún era inédita. De acuerdo con ella, el mundo no fue creado ni se encuentra en un ciclo perpetuo, sino más bien cambia y sus organismos se transforman con el tiempo. La segunda se refiere a un árbol genealógico común, es decir, que todos los grupos, incluyendo animales, plantas y microorganismos tienen, finalmente, un origen vital único. La tercera, la multiplicación de las especies, explica el origen de la enorme diversidad orgánica. Postula que las especies se multiplican, ya sea dando lugar a dos hijas, o bien porque alguna se ha establecido en forma tan aislada que evoluciona y se convierte en una nueva especie. El gradualismo es la cuarta teoría, según la cual el cambio evolutivo se lleva a cabo no por la producción súbita (por saltación) de nuevos individuos que representan un nuevo tipo, sino por una gradual metamorfosis de las poblaciones. Finalmente, la quinta, la más conocida y objeto de tantas disputas, la selección natural. Según ella, el cambio evolutivo aparece ante una abundante disponibilidad de variación genética en cada generación. Los relativamente pocos individuos que sobreviven, debido a una afortunada y bien adaptada combinación de caracteres heredados, preparan a los que han de venir.

El lector podría cuestionar las razones para no pensar en estas ideas como un paquete lógicamente inseparable, pero los hechos son claros. La mayoría de los evolucionistas después de 1859 y hasta 1940 aceptaban una u otra, pero no todas ellas. Porque no había evidencia suficiente, porque la había o bien por los conflictos religiosos, morales y filosóficos que despertó, el

caso es que, a diferencia de lo que piensan sus detractores, el darwinismo no ha quedado exento de pasar por una rigurosa comprobación científica.

Esto no hubiera sido posible sin la prosa sostenida, a veces impecable, a veces brillante de Darwin. Sus recursos estilísticos fueron más eficaces de lo que muchos piensan. Es curioso cómo el "paquete" de la evolución ha sido vituperado por unos inclinados al vitalismo, quienes lo han calificado de artificial, mecánico, incluso malévolo por apoyarse en el azar. Precisamente todo, o casi todo, lo que escribió Darwin revela una atenta mirada; es la gesta del botánico y el jardín que le habla.

Tampoco hubiera sido posible sin el concurso de otros visitantes, que pudieron evitar la tentación teleológica, como fue el caso de August Weismann. A donde quiera que voltea, no dejaba de ver pruebas de la selección natural. Si se detenía en la forma y color de las flores, encontraba el mismo significado adaptativo que tan bellamente había demostrado Darwin en el caso de las orquídeas; si observaba la venación de las hojas y los dispositivos que defienden a las plantas de los herbívoros, aparecían rasgos de la multiplicación de las especies y pruebas de gradualismo. En su encendida defensa de las ideas evolucionistas, presentó una espléndida descripción de las características acuáticas de los mamíferos marinos, demostrando claramente que todas sus diferencias eran adaptaciones.

Weismann comprendió muy pronto que había que distinguir la evolución como tal, llamada por él transmutación, y el mecanismo propuesto por Darwin, la selección natural. La primera era tan irrefutable desde su punto de vista que en muchos de sus escritos no se preocupó por acumular evidencias a favor, sino que se concentró en los aspectos causales del proceso evolutivo. Realizó estudios minuciosos sobre problemas evolucionistas a pequeña escala, como el desarrollo de la coloración en las orugas; adoptó una visión básicamente darwiniana, pero abriéndose a la posibilidad de incluir algunos factores no darwinianos. Posteriormente, se dedicó al estudio de la citología con la esperanza de descubrir el mecanismo de la herencia, resolviendo así el gran problema pendiente

del darwinismo. Enfermo de la vista, tuvo que abandonar la experimentación. Fue así como a lo largo de la década de 1880 construyó su teoría del plasma germinal.

El concepto de que existía una sustancia separada, responsable de la transmisión de la información de la herencia, fue especialmente importante porque Weismann identificó su plasma germinal con los cromosomas del núcleo de la célula. Por desgracia, sus complejas teorías sobre el comportamiento de esta sustancia resultaron incompatibles con las leyes mendelianas de la herencia, aunque ya antes muchos naturalistas consideraban que esas teorías no eran más que artificio. Ante la imposibilidad de confirmar experimentalmente los detalles de la teoría de Weismann, ésta fue calificada por sus oponentes como una hipótesis improbable que lindaba con la pura especulación. No obstante, Weismann consiguió con su teoría definir con mayor nitidez el darwinismo. El plasma germinal contenía el principio de herencia "dura", es decir, la incapacidad total del cuerpo para influir en la información genética que pasaba a la

generación siguiente. En cierto sentido, el cuerpo, o soma, no era otra cosa que el "huésped" de su propio plasma germinal: transportaba y alimentaba el material germinal e incluso derivaba de él, pero no podía afectarle y, por tanto, no ejercía control alguno sobre su propia descendencia.

El lamarckismo era, pues, teóricamente imposible, cosa que Weismann decidió confirmar. En un conocido experimento, se dedicó a cortar las colas de varias generaciones de ratones, pero los animales continuaron naciendo con la cola entera, lo cual confirmaba (al menos a los ojos de Weismann) que ni siquiera un carácter adquirido sistemáticamente por los adultos de muchas generaciones podía llegar a convertirse en hereditario. De acuerdo con Bowler, Weismann eliminó del darwinismo todas las influencias lamarckianas originales y afirmó que la selección natural era el único mecanismo de evolución. El plasma germinal podía variar debido a la acción de factores internos y la selección de esas variaciones constituiría el único medio de variar de forma permanente el carácter de una especie. ✱

Buzón de fantasmas

Xavier Villaurrutia: hors-d'œuvre

✱

OS MIEMBROS del R.E.N.C. (Centro de México), solían reunirse cada mes en el restaurant "La Europea", donde pagaban dos pesos cincuenta centavos de entonces por la cena y por escuchar después a uno o a varios colegas leer algo de su producción reciente. La invitación llegaba por correo; incluía el programa y en ocasiones un texto redactado por los organizadores de cada sesión. En la correspondiente al 31 de julio de 1924 se anuncian "lecturas breves" de Enrique Fernández Ledesma, Carlos Gutiérrez Cruz, Manuel Horta, Alfonso Reyes y Villaurrutia, a quien se debe (como lo sabemos ahora gracias a una carta en

el archivo de Gorostiza) esta antaño anónima botana que el hogaño lector conspicuo sabrá descifrar.

G.S.

I. Pensemos que José Gorostiza se ha ido, sin avisar y sin más bagaje que un libro forzoso de Vargas Vila, a Nueva York. En este momento, junto a Octavio Barreda estará, tembloroso, como Abel al lado de Cain. Ya sabemos que, allá, Eva ha complicado su nombre, y que ahora se apellida Tablada. La serpiente sigue siendo Adolfo Best.

II. Pensemos que —también a los Estados Unidos— ha partido Genaro

Estrada. Evoquemos la sonrisa maliciosa de quien hasta a su propio libro le ha puesto "Pero".

III. Otro motivo hay de recogerlo: León-Felipe piensa dejarnos. Ahorano es África sino el país vecino, al Norte, el que lo atrae. En el desierto, cuando León-Felipe se inclinaba, los nativos creían ver el espejo de un oasis. En los Estados Unidos, cada *miss* apuntará en su cuadernillo: "De África. Al pasar por México, a este León le arrancaron —naturalmente—, la melena."

IV. Confesemos que Carlos Pellicer es, entre nosotros todos, el único que

se considera libre de pecado: pronto lanzará la primera "Piedra".

V. En seguida confiemos a nuestra memoria la siguiente venidera verdad: Artemio de Valle-Arizpe comprará la edición íntegra del libro de Pellicer, con la mira de lograr el exclusivo uso de esta nueva "Piedra" para su enésima sortija.

VI. Y no olvidemos que Alfonso Reyes conseguirá substituir con ventaja el uso de "El Más Antiguo Galván" con su próximo "Calendario", también de bolsillo.

VII. ATENCION: En este momento está trasmitiendo la estación F.M.G.I. ✱

Carta de Copilco

Otras elecciones

GUILLERMO SHERIDAN

✱

FINALES DEL año pasado se llevó a cabo el procedimiento por medio del cual el Instituto de la Universidad Nacional en el cual presto mis servicios eligió a un nuevo director. Este procedimiento es interesante por lo que revela sobre la Universidad, los mecanismos de autoridad, la democracia en particular y el mundo en general. Aclaro que por no tener a la mano los estatutos que deben regir el procedimiento (que han de ser fascinantes), lo que sigue no son sino las impresiones personales de un observador solitario.

La elección comienza cuando seis meses antes de la fecha del cambio los investigadores comienzan a ponerse muy nerviosos y van de un lado al otro acarreado información sobre las virtudes de los posibles candidatos, pero sobre todo, sobre sus demostrados defectos. Esto, de acuerdo con los cánones de la educación nacional, se hace, como decía un maestro mío, a la *chita callando*. Los rumores se prolongan por varios meses, durante los cuales queda suficientemente claro quiénes son los que aspiran a ser directores:

aquellos que más vehementemente lo niegan. A principios de noviembre aparece la convocatoria que pide al Instituto proponer una quinteta de investigadores que cumplan con las condiciones de elegibilidad. Estas condiciones parecen reducirse a una: que sean mexicanos por nacimiento. Aparentemente se corre el riesgo de que si el director es, por ejemplo, polaco, e insiste en que se estudie la cultura maya, el verbo amar, a Cicerón o a Sor Juana desde el punto de vista polaco, las ideologías extrañas desvirtúan los objetivos del Instituto. (Esto me irrita: a mí en lo personal un mexicano voluntario me parece de entrada más confiable que un mexicano accidental.)

La selección de la quinteta es sumamente ardua. Los investigadores se reúnen en asamblea y debaten enconadamente sobre cómo debe organizarse la asamblea. Una condición innegociable de la asamblea es que nadie diga en voz alta quién quiere ser director (en especial los que quieren ser director), a pesar de que ya todo mundo lo sepa. Una extranjera que lamentablemente no comprende el alma mexicana se

pone de pie y pregunta por qué, si todos sabemos quién quiere ser director, no se dice abiertamente y, acto seguido, procede a nombrarlos. Esto tiene como consecuencia despejar cualquier duda sobre por qué los extranjeros no pueden ser autoridades en la Universidad. Pasada la estupefacción general, hay seis o siete investigadores que reconocen a regañadientes estar dispuestos a ser directores si así se les demandare. No hay más remedio que organizar una votación para escoger a los cinco que puedan caber en la estrecha quinteta. Un grupo sostiene que para votar sería bueno conocer los planes de trabajo y las ideas que cada uno de los candidatos tiene respecto del Instituto; la sugerencia queda descartada porque otro grupo explica que un candidato podría apropiarse las ideas de otro. Queda claro, entonces, que para acceder a este cargo de representación pública el candidato debe mantener su proyecto en secreto. Esto, según explican los defensores de la moción, se debe a la "piratería intelectual" capaz de propiciar que el puesto lo gane un pirata en menoscabo de un intelectual.

Una vez decidido que el único proyecto público que un candidato puede ofrecer es su propia cara, difícilmente pirateable, se decide hacer una votación. Comienza entonces la discusión sobre si tal votación debe ser pública o secreta. Esto es ridículo desde el momento en el que todos saben quién le va a quién. Así, si la votación es pública todos sabrán quiénes son los incondicionales de cada cara; mientras que si es secreta, todos sabrán quiénes son los incondicionales de cada cara. La discusión se resuelve decidiendo hacer una votación, pública o secreta, para decidir si la votación será pública o secreta. Finalmente, de manera unánime, se decide hacer una votación secreta para apoyar los proyectos secretos de cada candidato público. También se decide que los cinco que acumulen más votos, ya incorporados oficialmente a la quinteta, harán público su proyecto con la única condición de que nadie esté presente cuando lo hagan.

Una moción que pasa desapercibida es la que propone que cada candidato público confiese a qué grupo universitario secreto pertenece, con quién tiene deudas (o quiere tenerlas) y a quién le debe favores (o quiere debérselos).

En otras palabras, se trata de saber cuál poder detrás del trono va a verse favorecido, a la larga, con nuestro voto y, desde luego, saber quién va a ser el poder detrás del trono del poder detrás del trono, etc. El hecho de que cada candidato asegure que no va a tener ningún poder detrás de su trono no hace sino resaltar la urgencia de la medida. Sin embargo la moción es rechazada *ipso facto* por el poder frente al trono, es decir, la asamblea. La votación se lleva a cabo en perfecto desorden. La asamblea procede entonces altivamente a redactar la carta con la quinteta resultante, que será enviada al coordinador de humanos que hacen humanidades.

A pesar de que la asamblea se compromete a no hacer proselitismo por ningún candidato (y, en su caso, por su respectivo candidato a poder detrás del trono) hasta que cada candidato haga secreto su proyecto, el Instituto pasa unos días efervescentes en los que cada grupo procura reclutar cuantos adictos pueda, conminándolos a firmar lo que se llaman cartas de apoyo. Estas cartas de apoyo, dirigidas al coordinador, que aseguran que su candidato es el idóneo, tienen dos características: no van firmadas por el idóneo, que conserva una elegante distancia, y van acompañadas de horriblos chismes no escritos sobre los que no son idóneos. De esta forma,

nunca se conoce el proyecto académico del doctor Menchaca o de la maestra Canseco, pero sí que el primero juega con muñecas barbis y que la segunda desayuna batido de valium. Los chismes corren tan abiertamente que se corre el riesgo de que los piratas intelectuales se apoderen de esos vicios y los presenten como propios.

El coordinador de Humanidades recibe la carta con los nombres de los cinco candidatos, procede a leerla y la envía al señor rector que procede a leerla y a invitar a los cinco a que vayan a entrevistarse con él. En quince minutos, el rector les toma la medida, se entera de sus proyectos secretos, de sus poderes detrás del trono (o la ausencia de ellos), y de sus íntimos vicios y virtudes horriblos. Después, él, que quizá ve a los candidatos por primera vez en su vida y que, a diferencia de nosotros, no los ha conocido desde hace quince años, tacha a dos de ellos de acuerdo con alguna ciencia personal que posee. La quinteta se convierte en una terna que el rector remite a cada uno de los miembros de la Junta de Gobierno que firma de recibido y la lee.

Se inicia la etapa final del proceso. Hasta los aviadores humanistas comienzan a venir al Instituto, donde los grupos en pugna se calumnian horrosamente, sobre todo durante la comida en la que la directora saliente se

despide. Mientras, la Junta de Gobierno analiza cuidadosamente a los candidatos a poder detrás de cada trono, negocia, pondera y estudia las formas que podría adquirir el pastel con cada una de las tres rebanadas. Los grupos del Instituto hacen citas para visitar a cada miembro de la junta y declarar solemnemente que su candidato es el idóneo. Quince señores tienen que escoger, de acuerdo con alguna ciencia misteriosa, a uno del que sólo saben que es mexicano por nacimiento. Ya juntados, como su nombre lo indica, escuchan a cada miembro de la terna exponer el proyecto del que los miembros del Instituto jamás nos enteraremos por culpa de los piratas intelectuales que podrían robarse el proyecto para las elecciones de 2002.

Una vez entrevistados, los miembros de la terna son invitados a retirarse a sus residencias, donde se les solicita que estén al pendiente del teléfono. La Junta de Gobierno convierte a la terna en idóneo. En casa del idóneo suena el teléfono...

¿Qué lecciones pueden desprenderse de todo esto? Varias: que la democracia avanza hasta en sus más domésticas formas (a fin de cuentas nosotros elegimos a cinco y ellos sólo a uno), que hay que hacerse mexicano por nacimiento a como dé lugar, y que quien dijo aquello de "Vence y dividirás" sabía de lo que hablaba. ✦

