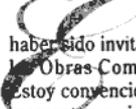


Borrador de un elogio

ALEJANDRO ROSSI

 S PARA MÍ un honor haber sido invitado a la presentación de las Obras Completas de Octavio Paz. Estoy convencido de que se trata de un momento crucial en la historia de nuestra literatura, una fiesta nada frecuente en las letras de lengua española. Celebro estar aquí. Me doy cuenta, por supuesto, de la equivocidad de la expresión "Obras Completas" en un escritor que no suelta la pluma y que está en continuo movimiento. Ya me parece ver el treceavo tomo o quizá el catorceavo si, como en la disciplinadas cenas protocolarias, se desea evitar ese número de tan mala fama. Habrá que decir, entonces, Obras Completas en aumento continuo, una suerte de contradicción que es, a la vez, una fortuna para los lectores. Pero en estas Obras Completas hay otro rasgo más llamativo, más interesante, que no puedo pasar por alto: las obras serían ya utilísimas si fueran la simple reunión cronológica de los escritos de Octavio Paz, dispersos en numerosas ediciones y casas editoriales, pero en realidad son mucho más que la mera yuxtaposición: son la propuesta de una

- El 6 y 7 de abril se presentaron, en el Fondo de Cultura Económica, los primeros seis volúmenes de la edición mexicana de las Obras Completas de Octavio Paz. Los ensayos de Alejandro Rossi, Teodoro González de León y Guillermo Sheridan que aquí se reproducen fueron leídos en la segunda de esas jornadas. El conjunto de las intervenciones se publicará en un volumen coeditado por el Círculo de Lectores y el Fondo de Cultura Económica.

nueva lectura. El asunto, amigos, es emocionante: estamos ante un escritor que reflexiona sobre sí mismo y no sólo corrige aquí y allá, sino busca cuál es la coherencia interna de sus escritos y establece, así, una secuencia nueva, una trama inédita, fija el orden de sus melodías y de sus apoyos teóricos. Con lo dicho se entenderá que la organización de los tomos y de sus índices equivalen a un intenso ensayo crítico sobre el que sus comentaristas tendrán, de ahora en adelante, que reflexionar. En estas Obras Completas, Octavio Paz decide, contra el tiempo de la publicación, en favor de la ordenación ideal. Son y no son los mismos escritos y en el caso, por ejemplo, del tercer volumen de las Obras Completas nace, con textos publicados, un nuevo libro. Un pase de magia, una transformación: los objetos de la habitación son los mismos, pero su distinta colocación altera definitivamente el tono y el ambiente. En rigor, no es magia, es un acto de crítica creadora.

El volumen del que estoy encargado en esta mesa es, en efecto, el tercero: *Fundación y Disidencia* y lleva además un segundo título que centra el tema: *Dominio Hispánico*. La composición, que me gustaría llamar *aparente*, se divide en una serie de ensayos críticos que van de 1961 a 1991 y de dos secciones sobre autores de lengua española no mexicanos. Entre ellas hay otra, más breve, también de ensayos y de reflexiones acerca de nuestras letras. Para terminar con esta rápida ficha diré que la mayoría de los escritores mencionados son contemporáneos, con la excep-

ción de una brillante pieza cuyo título es una viva incitación: *Quevedo, Heráclito y algunos sonetos*. La otra salvedad es Menéndez Pelayo, esa selva erudita que los escritores de hoy, por desgracia, frecuentan poco. Hablé de composición *aparente* y aún si nos quedáramos sólo en ella no es posible dejar de notar la variedad de autores a los que se acerca Octavio Paz, de Rubén Darío a Martínez Rivas, Jorge Luis Borges y también el extraño Antonio Porchia, Huidobro y Neruda, Ortega y Gasset y el escondido Cristóbal Serra. Hay, claro, muchos más. Alberti, Cernuda, Machado, Mutis, Onetti, Guillén y tantos otros. ¿Qué revela esta incesante atención a su circunstancia creativa? Generosidad, me parece, es la palabra clave, entendida como la aceptación profunda de que el escritor habita una casa común, vive con los otros y se beneficia de sus trabajos. Vista así, la generosidad es, desde luego, la virtud moral de un individuo, aunque habría que agregar que, al mismo tiempo, es una manera de habitar el mundo y, en el caso de Octavio Paz, una forma de comprender la literatura. Nada más lejano a él que la idea del escritor amputado o del poeta aislado, o de la variante ingenua del triste Narciso que cree haber inventado el universo en su espejito de bolsillo. Lo cual me lleva derecho a la que, por oposición, sería la composición *secreta* de este volumen. ¿Cuál es? ¿Cuál es el verdadero intento de Octavio Paz? Para mí es el siguiente: *la construcción de una tradición*. ¡Nada menos! Y si quisiéramos ser más precisos habría que añadir: la construcción de la tradición de la poesía moderna que incluye, naturalmente, la poesía de lengua española. Sólo un irremediable despistado interpretaría lo anterior en el sentido de que Octavio Paz es, digamos, un "tradicionalista". Lo contrario es lo cierto: más bien un escritor enamorado de la modernidad ("la modernidad me acompaña desde que empecé a escribir", nos

confiesa) que, sin embargo, acepta hacer las cuentas con una tradición múltiple: "La literatura moderna —escribe Octavio Paz— está hecha de sucesivas negaciones de la tradición; al mismo tiempo, cada una de esas negaciones perpetúa a esa misma tradición. Cada autor nuevo necesita, en algún momento, negar a sus predecesores: así los imita y los prolonga. Sobre, o más bien, debajo de esas rupturas, la tradición da continuidad y unidad a nuestra literatura. Aclaro: no anula su diversidad, la hace posible, la sustenta" (pág. 18). Se trata, precisamente, de lo que él ha bautizado, en otras ocasiones, como la tradición de la ruptura. Esto es lo que significa, según señalé hace unos momentos, habitar una casa común. Allí es donde Octavio Paz quiere poner orden, lo cual, en este volumen, supone reflexionar sobre qué sitio ocupan, cuáles son las familias literarias a las que pertenecen nuestros escritores sobresalientes. En el ámbito del idioma sí, pero igualmente en el horizonte de la literatura universal: se abren ventanas, se establecen relaciones, se descubren sorprendentes sistemas de asociaciones. De este modo se rompen —no es un mérito menor— injustas soledades históricas. Hablo de familias literarias porque es una tesis esencial de Octavio Paz: la ordenación literaria, la construcción, repito, de una tradición no se llevan a cabo desde las nacionalidades o desde opacas clasificaciones sociológicas: lo que fundamentalmente hay que estudiar es el lenguaje, las afinidades estilísticas, la manera de enfrentarse a una tradición literaria, las mutuas fecundaciones, los sistemas de asociaciones. El mexicano López Velarde se acerca al argentino Lugones y éste al nicaragüense Darío y al francés Laforgue. Lo formula con claridad Octavio Paz: "No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio, hay familias, estirpes, tradiciones espirituales estéticas universales" (pág. 43). Por eso agrega: "A veces sueño con una historia de la literatura hispanoamericana que nos contase la vasta y múltiple aventura, casi siempre clandestina, de unos cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje" (pág. 57). Es necesario ahora preguntar nuevamente: ¿Cuáles son los conceptos mayores de la *composición secreta*, aquellos que permiten, justamente, la ordenación y construcción de

la tradición? ¿Los que crean la fluidez entre las diversas partes del libro? A mi entender son dos: crítica y modernidad. Antes de continuar deseo aclarar que en Paz el término "crítica" no se confunde, para alivio de sus lectores, con alguna rimbombante teoría de exégesis literaria, llámese análisis lingüístico o gaseosos Heideggerianismos a la moda o embrollados procedimientos semióticos. Si a lo mejor toma de uno y de otro alguna cosa, es para ponerlos al servicio, no sé cómo decirlo mejor, de su sensibilidad de artista. Lo que siempre *oímos* es la voz de un escritor, nunca la de un profesor más interesado en la teoría que en el texto, *oímos* la voz de un poeta-crítico que reacciona ante otro poeta como un compañero de oficio en un diálogo de alta artesanía literaria. Me detendré, carezco del tiempo debido, apenas en dos acepciones de la palabra "crítica". Crítica no es únicamente un conjunto de juicios más o menos certeros sobre una obra. Es mucho más, escuchemos a Octavio Paz: "La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es —concluye— lo que no ha hecho nuestra crítica" (pág. 363). Fijense bien en lo que ha dicho: la crítica inventa una literatura. Es decir, su misión es descubrir las afinidades, las oposiciones, es la creadora de las "familias literarias", de la verdadera sociedad de las obras, más allá de naciones, terruños y cronologías. Los artistas crean las obras, el gran crítico la Ciudad Literaria. O si me permiten decirlo otra vez: construye una tradición. No en balde la primera palabra del título de este volumen es "Fundación". Pero el término "crítica" también lo usa Octavio Paz para señalar el rasgo ineludible del poeta moderno, el poeta-crítico, un estado espiritual que define la obra misma. Conciencia y crítica del lenguaje es la forma más concisa de expresarlo. Que conlleva la desconfianza ante la escritura directa, la dificultad de insertarse en la historia, los desdoblamientos del "yo", la fascinación por el acto mismo de la creación, la falta de fe ante el tes-

timonio de los sentidos, la poesía de la fractura y —no es paradójico— el refugio en la eternidad del instante, "la eternidad en vilo" para decirlo con Jorge Guillén. Nada de esto es patético, son sencillamente algunos de los materiales de la literatura moderna. El moderno ya no es el poeta de la "inocencia del devenir", según la frase de Nietzsche, sino el poeta de la fractura. ¿La fractura producida por el conocimiento? No lo sé, en todo caso es asombroso advertir los puentes insospechados entre la literatura y la filosofía modernas. He enumerado algunos aspectos de la "conciencia moderna", aunque por supuesto hay otros que se refieren a los *procedimientos* de la modernidad estrictamente poética. Octavio Paz, para quien la modernidad es la luz directriz y el metro con el que construye la nueva tradición, nos descubre entre otros los siguientes: el lenguaje coloquial, la voz de la urbe, de la calle, del bar, de la conversación y la velocidad, la simultaneidad, la indeterminación, el humor (pág. 282). La "aspiración a lo blanco", añade con razón, ese vaivén entre afirmar y negar, el lenguaje que se devora a sí mismo. Todo esto más la apertura al mundo: cosmópolis. "Todos los grandes poetas modernos, escribe Paz, son cosmopolitas sin excluir a los de las civilizaciones marginales: Huidobro, Borges, Pessoa, Kavafis" (pág. 282).

Crítica y Modernidad son —imagino que ha quedado claro— los conceptos que arman la unidad del libro, sus temas centrales. Es necesario tenerlo presente para comprender a fondo los análisis que Octavio Paz lleva a cabo de tantos poetas esenciales de nuestra poesía moderna. Comentarios que yo no puedo, en estas circunstancias, glosar como sería debido, tal es la variedad de observaciones y reacciones. Llamo la atención, sin embargo, acerca del ensayo dedicado a Rubén Darío, nuestro padre fundador. Es un trabajo —no regalo la palabra— extraordinario, mezcla de emoción y lucidez, un texto ejemplar que ilumina, yo diría, la historia de la poesía de lengua española en el siglo XX. Allí encontrarán los lectores esa milagrosa combinación de sabiduría artesanal y fuerza reflexiva que permite desplegar la visión del poeta. Dije la visión, no la filosofía del poeta. Son cosas muy distintas. Octavio Paz no le inventa filosofías inexistentes ni a Rubén Darío

ni a Huidobro o Cernuda, pero tampoco reduce al poeta a un puro juego verbal, a una máquina de versificación. Siempre hay actitudes, preferencias, creencias, convicciones. Creo que la palabra "visión" expresa bien ese conglomerado de elementos más o menos difusos, muchas veces no expresados, que se encuentran en un escritor. Octavio Paz nunca lo deja a un lado, convencido de que el poeta también está en la historia, en la moral, en la política, en una determinada tradición intelectual, en los sueños de una época. Hombre entre los hombres, el poeta lleva a cuesta, como todos, visiones, precisamente, del mundo.

No quiero irme de estas páginas sin mencionar quizá lo más obvio. La prosa de Octavio Paz, tan límpida y tan tensa, prosa guerrera muchas veces, prosa que en una página transita de la tesis general al detalle íntimo y conmovedor. Prosa que no perdona al error, pero sí al hombre que lo cometió. Sobre todo, prosa inquisitiva, siempre en busca de algo, prosa de velocísimas asociaciones, como si tuviera la sensación de

que no hay tiempo para decirlo todo, es decir, para relacionar. *Relacionar*: esa es el alma de su prosa. El tiempo le ha concedido, así me lo parece, una gravedad prosódica mayor, que yo asocio aun temple más clásico. En fin, rozo apenas el territorio, a la espera del libro inteligente sobre la prosa de Octavio Paz, memorable como su poesía.

Las Obras Completas prueban, aún para los más sordos, que Octavio Paz ha sido el máximo animador de nuestra república de las letras. Ha sido el gran escritor, de acuerdo, y también —aunque tal vez no le guste la palabra— nuestro pedagogo por excelencia: nos ha forzado a abandonar el barrio y sus lunas caseras, nos ha colocado en la plaza del mundo, nos ha obligado a leer —desde un poeta chino a un soneto desatendido de Lope de Vega—, nos ha convencido de que el ombligo no es tan interesante, nos ha enseñado que la cautela es el peor aliado del escritor, que la libertad debe ser el pan nuestro de cada día, el alimento de la aventura artística. No queda más remedio, señoras y señores, que darle las gracias. ✽

Museo para un poeta

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

✽

EN EL AVISO del primer tomo de *Los privilegios de la vista*, dedicado al arte moderno universal, Octavio Paz dice que desde muy joven sintió una invencible atracción por las artes plásticas; que ha escrito de ellas como un simple aficionado y nunca como un crítico profesional. Sin embargo sus páginas responden a las preguntas que "oscuramente y sin formularlas del todo" nos hacemos muchos que lo hemos leído. El tomo reúne textos escritos durante los últimos 35 años, de 1955 a 1990. No es mi intención hacer un juicio crítico de ellos; no soy crítico de arte, tampoco soy escritor. Me limitaré a exponer brevemente la impresión que me ha causado verlos reunidos en un volumen.

He imaginado un museo, con la colección de obras en las que Octavio Paz

ha puesto su mirada descifradora y apasionada. Como las colecciones de los buenos museos, la que ahora nos ocupa está regida por el azar y la preferencia; no es sistemática, ni tiene intenciones didácticas: no pretende construir teorías ni delinear historias. Al fin arquitecto, imaginé un museo real, una obra de arquitectura, un espacio que se envuelve y se desenvuelve. No tengo muy precisa su ubicación pero sé que se encuentra en Mixcoac, o muy cerca. Se entra por una casa vieja del siglo XIX muy sobria, casi sin estilo, de un solo piso, con un medio patio de los llamados de alcayata y corredor de un solo lado techado con un alero de vidrio. En ella se alojan el control de entrada, las oficinas de los curadores y una primera sala que funciona como introducción al museo dedicada a

Baudelaire. Un espacio vacío en el que con proyecciones y videos se explica que "el pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas y el crítico es el poeta que traduce en palabras las líneas y los colores". Con proyecciones de la obra de Delacroix se insiste en que lo "digno de verse no es ni el asunto ni el objeto representado sino la pintura misma, aunque invariablemente y necesariamente en relación con aquello que representa". Cuando el visitante abandona esta sala ya sabe que, a partir de Baudelaire, "los colores y las líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia". La manera de ver la pintura, el arte, ha cambiado, y en consecuencia la manera de concebirla, es decir, la pintura misma; y se anuncia el arte moderno.

De la sala de introducción se pasa a un edificio moderno, construido en un gran baldío detrás de la vieja casa, en lo que eran las antiguas huertas. Tiene siete salas concebidas como volúmenes independientes, de forma y tamaño diferente. Crean un ensamblaje de volúmenes distintos alrededor de un patio cubierto con cristal. El patio es vestíbulo y distribuidor. El recorrido comienza por la izquierda, en una pequeña sala que se llama "El pensamiento blanco", dedicada al arte tántrico. En ella Octavio Paz nos revela las afinidades de ese arte con el moderno y a su vez su radical diferencia: es imposible traducir al lenguaje verbal un cuadro moderno, no lo es traducir una obra tántrica. A la inversa de lo que ocurre con la pintura moderna, que es (o pretende ser) un lenguaje que no expresa sino la pintura misma, las obras tántricas son el vehículo de un sistema ya constituido al que nada puede agregarse".

La siguiente es una sala también pequeña, cilíndrica y muy extraña, en la que Octavio Paz contraponen objetos de diseño industrial con otros de manufactura artesanal. Se llama "El uso y la contemplación". Una ficha de una jarra artesanal me sorprende: "El arte es una trasgresión de la funcionalidad". Al salir, me entran dudas. ¿Todos los objetos de uso, artesanales o producidos industrialmente, son igualmente efímeros?

Salimos al patio y vemos dos esculturas de Chillida: dos "peines de viento". Enfrente, un volumen pequeño, parcialmente oculto, que aloja la sala dedicada a Picasso. Paz lo presenta como la "figura

representativa de una sociedad que detesta la representación, y mejor dicho: prefiere reconocerse en las representaciones que la desfiguran". Tres cuadros: un *Taller de pintor con caballete y modelo desnuda*, un *Torero* y un *Saltimbanqui*. En la salida Paz hace el paralelo con Lope de Vega; establece las afinidades de esos dos monstruos, fecundos en abundancia y en variedad, "en los dos su obra está tatuada por las pasiones pero su elaboración fue siempre artística", no es confesión sentimental, nos dice certeramente.

En contraste, la sala que sigue es muy grande. Es un cubo que aloja un espacio de doble altura, muy importante para el público mexicano: dos siglos de pintura norteamericana. Es importante porque mucha gente en nuestro país cree que la pintura de Norteamérica se inicia con el expresionismo abstracto de los años 50. Me detengo en Catlin, el pintor aventurero que retrató a los indios y el paisaje salvaje del lejano oeste, que sorprendió a Baudelaire. No tuvimos nada semejante en México en el siglo pasado; nadie nos dejó pintura y testimonio de nuestras etnias y su entorno, como hizo Catlin. Octavio Paz nos conduce por los paisajistas heroicos y románticos, por los realistas, los impresionistas verdaderos; se detiene en ese artista inclasificable de la soledad urbana: Hopper, y nos lleva a la pintura moderna, que conoce y palpa con exactitud. En la salida, al fondo de la sala, hay un espacio aparte para los hispanos de los Estados Unidos. En realidad, está dedicado al extraño y sorprendente artista-paranoico-esquizofrénico Martín Ramírez y sus túneles metafísicos. Paz lo hermana con el loco victoriano Richard Dadd. Es una conexión insólita y afortunada.

La quinta sala es la más grande del museo. Es un enorme tetraedro con espacios de doble altura y una mezanine. Muchos la evadirán, allá ellos. Está dedicada a Marcel Duchamp y al desciframiento de su obra. Se llama "La apariencia desnuda" y es un trabajo capital para la comprensión del arte moderno. En el espacio de doble altura se encuentran el gran vidrio, las cajas y las obras relacionadas con él. Abajo de la mezanine, el ensamblaje "Dados: 1º La cascada, 2º El gas de alumbrado" y, en la parte superior, las primeras obras y los *ready-mades*, esos "asos intelectuales", "punta-piés al objeto del arte" para colocar en su lugar a la cosa anónima que es de

todos y es de nadie. Pero no es un museo como el de Filadelfia. Las piezas están acompañadas por diagramas y videos con el alucinante desciframiento poético de Octavio Paz. Desciframiento de un enigma plástico que al fin se disuelve. Análisis, investigación, juego e invención de un objeto que quiere no serlo y que es también producto del azar y del accidente. Precediendo al ensamblaje, que nos obliga a espiar, a convertirnos en *voyeurs*, se encuentra una pequeña sección de anamorfosis y juegos ópticos (extraña preocupación de Paz, que comparto). La sala termina con un elogio al escepticismo de Duchamp: aceptó, con libertad de espíritu, los poderes de lo desconocido y la intervención del azar, máscara del absoluto. Salgo de la sala con una gran duda. Al acabar el siglo, todas las obras de Duchamp se han convertido en objetos sagrados del arte moderno, inclusive los *ready-mades*. ¿No pretendían lo contrario? Pero nos quedan las cien páginas de iluminación de Octavio Paz: es suficiente.

La siguiente sala, totalmente heterogénea, se llama "Corriente alterna". Un remanso después de la tensión que nos provocó la sala anterior. Se inicia con una pequeña naturaleza muerta de Chardin. Su ficha dice: "Nos servimos de los colores pero pintamos con los sentimientos". Sigue un cuadro de Munch, una muy buena copia de *El grito*, el que acaba de ser robado en Oslo. Dice Octavio Paz: "Nada de lo que han hecho los pintores contemporáneos, por ejemplo Edward Hopper (yo diría: con excepción de), tiene la desolación y la angustia de esa obra. Es un grito que oímos no con los oídos sino con los ojos y con el alma". Al lado, se encuentra un

ejemplar de su tratado *El azar en la creación artística* en el que analiza manchas en la pintura, cincuenta años antes de Pollock. Siguen cuadros de Paalen, Remedios Varo, Yunkers, Baj, Szyzlo (de la primera época, no de la actual) y de Valerio Adami, el gran amigo. Dice Octavio: "Adami... no pinta desconocidos; pinta lo desconocido que se esconde en cada uno de nosotros. En realidad no lo pinta, sería imposible: lo señala". En un rincón se ha reconstruido la biblioteca del pequeño departamento de Paul Eluard en el que vivió un tiempo Paz. Se exhiben ampliaciones de dos fotos, descubiertas por el de Nush Eluard y Jaqueline Breton en *topless*, y los dibujos y grabados, misteriosos e iluminados, de ese desconocido artista amigo de Baudelaire: Rodolphe Bresdin.

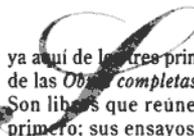
Un túnel permite acceder a la última sala sin salir al patio. En realidad el túnel es un ciclorama, una pantalla curva que recibe de atrás proyecciones que nos envuelven. Se exhibe el film de Robert Gardner sobre la sociedad "hamar", alucinante trabajo etnológico y poético. Cuando acaba la película, se proyectan imágenes (de la fe) de iglesias mexicanas tomadas por Porter y Auerbach.

La última sala no es muy grande pero seguramente es la más bella. Se titula *Tributos* y contiene una serie de enormes composiciones tipográficas realizadas en serigrafía (¿por Vicente Rojo?) de 19 poemas que Octavio Paz dedicó a diferentes artistas. Algunas de ellas están acompañadas de los cuadros originales que los artistas dedicaron al poeta. Me detengo brevemente en alguien que casi nadie conoce: Josef Sima (Sima-siembr una piedra-en el aire-). ✽

La ciudad de la poesía mexicana

GUILLERMO SHERIDAN

✽



E HA hablado ya aquí de los tres primeros volúmenes de las *Obras completas* de Octavio Paz. Son libros que reúnen su poética, el primero; sus ensayos sobre la poesía

mundial el segundo, y sobre la poesía en lengua española el tercero. Me toca la suerte, y la dificultad, de comentar el cuarto volumen, el que bajo el título *Generaciones y semblanzas, Dominio*

mexicano, recoge su tenaz dedicación a nuestras letras, y muy principalmente a su poesía.

Suerte, porque esa zona del paisaje es la que, como aficionado a escribir sobre historia de nuestra literatura, recorro con mayor persistencia y atención. (La poesía de Paz es otra cosa y no es parte del paisaje: es un cuerpo y un espíritu que no se contempla ni se visita: vive en cada lector que experimenta en ella otra manera de tener corazón y cabeza, ojos y manos; otra manera de vivir la fraternidad consigo y con los demás.)

La dificultad resulta de tratar de levantar siquiera un somero esbozo de sus dimensiones: "Seis vistas de la poesía mexicana", la primera parte, contiene los panoramas que desde "Émula de la llama" de 1942 hasta "Antevispera: Taller" de 1983 levantan la gran cartografía del país poético. La segunda, "Protagonistas y agonistas: poetas" son ensayos sobre diez que le precedieron, dos de su generación y doce posteriores, desde Bernardo de Balbuena hasta José Carlos Becerra. "Protagonistas y agonistas: narradores" va de Vasconcelos a Alejandro Rossi, pasando por Revueltas, Rulfo y Fuentes entre otros. Como la literatura sabe callar cuando comienza la música, el volumen cierra con hermosas evocaciones de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.

Pero el libro es, ante todo, un libro de crítica de poesía: no hay compendio más lúcido e importante de esta materia en nuestro país. Esto se debe a una necesidad fundamental de su autor: la de precisar, definir y hablar, ante el coro de la poesía de todos los tiempos y todas las lenguas, con un especial interlocutor que se llama la *poesía mexicana*; es decir, con esa variable del carácter mexicano que, desde hace cinco siglos, se precipita y sedimenta en su poesía.

La intensa conversación que con la poesía mexicana sostiene Paz desde hace lustros, es parte del complejo sistema de vasos comunicantes que rigen la actividad de un poeta moderno pero también es una forma vicaria de legitimar su propia creación. Al hablar inteligentemente con la de sus predecesores, contemporáneos y continuadores, el cruce de caminos que es Paz propicia que la poesía mexicana conviva en las palestras —mejor dicho: en la catacum-

bas— de otras culturas, tradiciones y tiempos. También, y de manera muy importante, con la poesía que él mismo escribe. La suma de su crítica posee una autosuficiente pertinencia que bastaría para otorgarle un sitio determinante en nuestra historia, pero también es el continuo ensayo —como quieren los clásicos— que el autor hace de sí mismo y de su propia expresión. Así, su recorrido es paralelo: por el bosque de su tradición y por el árbol interior que habla consigo mismo sin olvidar a sus semejantes. Pocas culturas tienen hoy este don singular: el de contar con un alto poeta que es, a la vez, la encarnación de una tradición poética y su más activo crítico.

Generaciones y semblanzas es un badecker para conocer apropiadamente la mágica ciudad de la poesía mexicana, sus iglesias y palacios, sus puentes y sus plazas, así como los cafés, hospitales, cárceles y alcobas que dan forma a sus muros silábicos y a sus calles metafóricas: urbe en la que quinientos años suceden simultáneamente, urbe viva y fantasmal que flota sobre un país indiferente. Además del croquis de esa ciudad, el libro es un álbum de familia lleno de óleos y grabados, daguerrotipos y kodaks. Paz discute con las generaciones y dibuja las semblanzas: la avenida colonial de Sor Juana y Ruiz de Alarcón, el gabinete de Altamirano, los solares de Othón, las pérgolas de Urbina y la cuenca enjuta de Díaz Mirón, el atrio lleno de vírgenes y meretrices de López Velarde, el jardín encantado de Tablada y la calle, luz y penumbra, de los Contemporáneos. Por esa calle llega al vecindario en el que él y su generación vivieron y desde el que él, más tarde, atisbará, por las goteras, a los poetas nacidos años después.

El inquilinato de Paz en esa ciudad tiene la exigente libertad de un peatón ávido y curioso que se ha ganado, verso a verso, la propiedad sobre sus pasos. No se propone "crear una teoría o siquiera esbozar una historia de la literatura mexicana; estos ensayos son las huellas y los ecos de mis afinidades y mis diferencias, entusiasmos y curiosidades". Son, en síntesis cabal del objeto de la crítica, lo que llama "ejercicios de entusiasmo". Curiosa frase: entusiasmo en disciplina, maridaje de placer y rigor, la subjetividad no como un límite, sino como un reto. Esta rara gimnasia

de fervor y simpatía es la que hace legible la crónica de nuestra espiritualidad y, haciéndolo, la civiliza y politiza, acatando el principio baudelaireano que señala que la crítica que quiere ser "justa, tener una razón de ser, debe ser parcial, apasionada, política".

Los ensayos son un observatorio y un microscopio, y a partir de los años treinta, cuando el crítico es además protagonista, una autobiografía. Son prevenciones contra la vulgarización, hilos no para encontrarse sino para perderse en laberintos muchas veces descubiertos por él, pasadizos y desviaciones, enumeraciones de tareas pendientes: parte de la historiografía y la crítica del periodismo y la academia actuales atiende sus sugerencias y glosa sus hallazgos. No todos lo reconocen; menos todavía imitan la puntería de su gusto, la hiperactividad de su erudición y su habilidad para fijar a la poesía en su entorno político y social sin crucificarla en el proceso. En una cultura crítica ávida de las sosas recompensas del lugar común, pocos le han aprendido cómo desmontarlo, cómo sacarle, primero, el jugo y, luego, la vuelta. Son los muchos colaboradores de la revista *Abroñigal Hispánico* que imaginó Cernuda. Su apartamiento de los sistemas profesoriales reivindica a la crítica como *causerie* inteligente y la redime del anclaje de ideólectos y desconstrucciones de microchip. Para Paz, criticar es contestar con imaginación a la imaginación, jugar con las estrictas reglas de un juego que estimula la percepción y las correspondencias. No hay tiempo para citar largo, pero cuando Paz propone, por ejemplo, que la poesía de Tablada es "concentrada como una hierba de olor", se cascan los rocallones cráneos académicos, pero ganan los lectores de Tablada. Hablar de poesía, para él, es pensar en poesía y sobre poesía con poesía: analogías perfectas, retratos precisos, parentescos inauditos, connotaciones sociopolíticas relevantes conviven con filosofía e historia y chispas de poética, como cuando dice, de pronto, que una imagen "es una puerta que nos abre la comunicación con el instante".

Muchas veces, Paz sembró en estos ensayos la semilla de árboles que luego adquirirían autonomía: en los comentarios a Sor Juana de la "Introducción a la historia de la poesía mexicana" germi-

en *Las trampas de la fe*; en "Émula de la llama" se anuncia *El laberinto de la soledad*; en "El camino de la pasión", aparecen los temas que habrán de desarrollar *Los hijos del limo*; en "Estela de José Juan Tablada", atisbos de *El arco y la lira*: es el mejor discípulo de sus propios hallazgos, y también el mejor crítico de sus fidelidades. Es natural y honesto, en un repaso que cubre cincuenta años, que haya notas de pie que confiesan cambios de apreciación, arrepentimientos y alteraciones dictadas por la materia cambiante de la historia personal, del gusto y de la experiencia: nadie lee dos veces el mismo texto. Sólo quienes se apropian de sus ideas y hallazgos, los petrifican como propios y hacen larga siesta con laureles ajenos.

Generaciones y semblanzas además repasa libros, figuras, ideas en la compañía de otros críticos que terciaban en la discusión: Henríquez Ureña, Reyes, Cuesta, Villaurrutia. La sostenida defensa de la libertad del arte frente a las ideologías, las ideas sobre la tradición cosmopolita de nuestra poesía, que arranca y debate el concepto cuestionado del "desarraigo", son de las más insistentes. ¿Puede ser de otro modo en una cultura tan propensa a su propia mistificación, a la buena conciencia, a perderse en la redituable embriaguez de su singularidad? Nuestra poesía se ha debatido secularmente en el dilema de la nacionalidad y en su consecuente ánimo propedéutico; los ensayos en los que Paz discute con Reyes, Castro Leal o Cuesta son, hoy como siempre, duras y necesarias lecciones para huir de ese *impasse* lastrado por la comodidad de su preservación y los réditos que derivan de explotarlo.

Termino. Hay en "El lenguaje de López Velarde", uno de los ensayos recogidos, un párrafo que articula adecuadamente lo que mis balbuceos han opacado esta noche:

La primera virtud de la poesía, tanto para el poeta como para el lector, consiste en la revelación del propio ser. La conciencia de las palabras lleva a la conciencia de uno mismo: a conocerse, a reconocerse. Y ese mismo lenguaje, que es la única conciencia del poeta, lo impulsa fatalmente a convertirse en conciencia de su pueblo

La crítica de Paz colabora como pocas a facilitar la revelación de ese ser y a asumir las consecuencias y las gratificaciones de conocer y reconocerse. Si el lenguaje es la conciencia del poeta, y si la poesía es la conciencia de un pueblo, Paz, como todo gran crítico, logra que la crítica de la poesía sea la conciencia de esa conciencia.

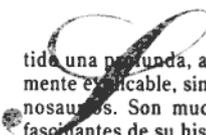
Dije antes que la ciudad de la poesía mexicana flota sobre un país indiferente. Paz, poeta que escribe poesía y sobre poesía, es piedra capital de esa ciudad etérea en la que se cimenta

—sin que éste se percate— la conciencia de nuestro pueblo. Hay muchos para quienes esto significa poco, o nada. Pero en los momentos atribulados que vivimos la poesía es, de nuevo fatalmente, una de nuestras últimas, escasas certidumbres. Es urgente acudir a ella para recordar que existe la Verdad. Para ello es puerta este libro maravilloso. Crucemos su umbral hacia la cofradía de los que escuchan la voz de la poesía, "la otra voz", la del "hombre que está dormido en el fondo de cada hombre". ✱

El homenaje a los dinosaurios

GIORGIO MANGANELLI

✱



SIEMPRE HE sentido una profunda, aunque no claramente explicable, simpatía por los dinosaurios. Son muchos los rasgos fascinantes de su historia: eran enormes, eran los dueños absolutos del planeta por una suerte de derecho heráldico hereditario, tenían bajo control el mar, el cielo y la tierra y, por último, no desaparecieron poco a poco, volviéndose día tras día más decrepitos, sino de golpe, cuando su extraordinaria fuerza física se encontraba en plenitud; y nadie, hasta ahora, ha podido explicar por qué desaparecieron de un modo tan sobrio, discreto y radical.

La desaparición de los dinosaurios ocurrió aproximadamente hace unos setenta millones de años, lo que explica porque ningún hombre, ni el más rudimentario y emotivo, se haya topado jamás con un dinosaurio. Tuvieron que transcurrir varias decenas de millones de años antes de que hiciera su aparición ese ser extraño que profesa la matemática, la literatura, la teología y la guerra. Pese a eso, los dinosaurios pertenecen a nuestro mundo: representan una suerte de imagen monstruosa y fantástica que habita

en la oscuridad de nuestros sueños.

Nunca hemos conocido a los dinosaurios y sin embargo, sin ellos, seríamos diferentes. Nunca logramos quedarnos demasiado tiempo sin hablar de nuestros desconocidos amigos. Ociamos en el café, leemos libros fútiles, nos preguntamos sobre el más allá, votamos, escuchamos a Brahms; luego, de pronto, sentimos la comezón de siempre: ¿qué ha pasado con los dinosaurios?

De vez en cuando descubren en un desierto un "cementerio de dinosaurios"; encuentran un huevo, dos huevos, una docena de huevos; sacan la tierra y la revuelven en donde tiene proyectado construir una carretera, un trébol, una autopista, y emerge un colosal, tranquilo, taciturno y ni siquiera alusivo cráneo de dinosaurio. Tengo la impresión de que los dinosaurios fueron, a su manera, educados, pacientes, con tendencia a deprimirse, sedentarios.

De cualquier modo, aunque no se encuentre nada, aunque transcurran semanas —pero es difícil que sean más que semanas— sin que emerja una esquelética familia, un organigrama de cráneos, aunque se ausenten temporalmente como si hubiesen emigrado a las eternas praderas de los buenos dinosaurios, aun en ese caso su muerte nos perturba, nos persigue, nos molesta,

- Publicamos por convenio con *Leggere*, que lo ha rescatado, este ensayo póstumo de Manganelli.

nos cuestiona. Alguien que dedicó su vida a los dinosaurios dijo: eran gordos, torpes, demasiado especializados, fue suficiente un cambio de clima para que desaparecieran; todas esas toneladas eran frágiles, indefensas, enfermizas. Pero otro especialista, que dedicó su vida a los dinosaurios, rebate: qué especialización ni que nada, los dinosaurios estaban notablemente diferenciados, nunca sintieron la menor molestia por el clima, comían de todo.

¿Lo ven? Nunca acaban de sorprendernos los dinosaurios.

Otros más opinaron —personas que también habían dedicado su vida a los dinosaurios— que había cambiado la vegetación, que los vegetarianos ya no encontraban las verduras de antaño, que murieron de hambre por desidia; y los carnívoros ya no tuvieron nada que comer, se quedaron unos cuantos siglos parlotando cada vez más en voz baja acerca de esas sabrosas carnes rojas y se extinguieron. ¡Pero háganme el favor!, opina alguien que dedicó su vida a los dinosaurios, si para extinguirse hicieron falta algunos siglos, digamos quince o veinte, habrían tenido todo el tiempo de adaptarse a la nueva alimentación, suponiendo que de veras hubo tal cambio. Y por lo tanto la muerte de los dinosaurios sigue siendo un misterio. En un punto los especialistas estaban de acuerdo: la desaparición había sido rápida, pero no instantánea: una cuestión de siglos. Pero ahora tenemos otra teoría, fruto de elucubraciones más sutiles, basadas en documentos más alambicados. Ya habrán leído la famosa historia del meteoro que se estrella contra la tierra: una catástrofe ecológica en el lapso de unas semanas —¿pero existían las semanas en ese entonces?—, con el cielo que se oscurece mientras la ceniza oculta al sol, la temperatura se precipita a menos veinte o menos treinta en todo el planeta, los volcanes explotan y los continentes se hielan y los mares se convulsionan. Si todo esto es verdad, los dinosaurios no desaparecieron en unos siglos; a lo mucho en un mes, en menos de una estación. Pero junto con ellos habrían muerto todos los seres vivos, excepto los más insignificantes, entre los cuales cabe incluir los primeros proyectos de hombre. Lo que me interesa en toda esta historia es que se sigan proponiendo diferentes tipos de muerte,

como en una novela policiaca dominada por un asesinato problemático. ¿De qué se habrá muerto el viejo duque? Reticente y huidizo, el viejo duque sonríe. Los detectives se vuelven taciturnos e intratables.

Me pregunto si no es justamente esta desaparición radical y repentina de la estirpe “dueña del mundo” lo que vuelve tan atractivos, tan amables, tan misteriosos y comprensibles a nuestros viejos dinosaurios. Esa desaparición tan rápida, ¿no les sugiere nada? No pretendo ponerme moralista ni mucho menos didáctico, pero ¿no les parece que existe cierto parentesco moral entre nosotros y aquellas bestias descomunales? ¿No será una vocación propia de los dueños del mundo la de desaparecer, ¡bum!, en un par de semanas, a lo mucho en un mes? ¿No será que ser dueños del mundo hace daño?

Se me dirá que no resulta que los dinosaurios hubiesen desarrollado una tecnología letal, orientada específicamente a matar dinosaurios. Es cierto, no resulta. Pero reflexionemos un poco: desde aquellas famosas semanas, ¿cuántos millones de años han transcurrido? Digamos que setenta. ¿Qué huellas quedarán de nosotros, actuales dueños del mundo, dentro de igual número de millones de años? Nuestros huesos son frágiles, los cráneos pensativos pero inconsistentes; ¿quedarán de todos nosotros alguna migaja, un ladrillo, el trazo de una carretera? Les sonará a tontería, pero ¿qué tal si los dinosaurios hubiesen desarrollado una tecnología o, para decirlo de otro modo, si hubiera existido una “cultura de los dinosaurios”, como se dice ahora?

No olvidemos que los dinosaurios fueron los dueños del mundo no por un periodo de cuatro mil o cinco mil años —y eso poniéndonos holgados— sino durante aproximadamente unos cien millones de años. Son muchos. Supongamos incluso, en homenaje a nuestro nacionalismo, que fueran intelectualmente menos ágiles, que tuvieran un sentido débil de la historia, que encontrarán dificultades con las matemáticas. ¿De qué, sin embargo, podemos deducir arrogantemente que les faltara una espléndida literatura, por ejemplo oral? ¿Y no tendrían sutiles disquisiciones filosóficas? Aunque no tuvieran una especial afición por los conceptos abstractos, cien millones de años bastan y

sobran para ponerse a rumiar silogismos. ¿Y por qué no suponerlos poseedores de una vida religiosa intensa, con himnos, oraciones y ceremonias? ¿Y no se habrán preguntado nunca sobre la extraña neutralidad de sus dioses, no habrán indagado sobre el nacimiento y la muerte, sobre el antes de haber nacido y el después de haber muerto? Entre los dinosaurios debió de haber profetas, gurús, taumaturgos, mediums, fabuladores, juglares. Cien millones de años son muchos y aunque los imaginemos algo lentos, perplejos y torpes, yo creo firmemente que, poco a poco, una “cultura de los dinosaurios” fue naciendo y desarrollándose con sus sutilezas, sus dramas y sus tragedias. Por ejemplo, ¿qué sabemos nosotros del amor entre los dinosaurios? ¿Eran animales pasionales o más bien partidarios de la quieta felicidad doméstica? ¿Había entre los “dueños del mundo” unos dueños más dueños de los otros, capaces de someter al yugo de la tiranía a los más apacibles e indiferentes? Apuesto que hubo dinosaurios ascéticos, los cuales desaconsejaban vivamente la ideología de los dueños del mundo. “Acabará todo en una catástrofe”, decían.

Una catástrofe: indudablemente fue así cómo acabó todo. Tal vez hubo una guerra pero, por lo que podemos imaginar de una “cultura de los dinosaurios”, no hace falta ni siquiera elucubrar una conclusión tan ingenuamente antropomórfica. Siglo pensando en ese periodo descomunal: cien millones de años.

Piensen ustedes en cualquier cultura, o civilización, o sociedad; familias, tribus, naciones; literaturas y filosofías; religiones. Y piensen en las preguntas que debieron de formular aquellos cerebros tubeantes, tranquilos, esforzados, cómo debieron de mirar el mundo y los animales: verlos nacer, multiplicarse y morir; y cómo debieron de escrutar con los párpados medio cerrados la luz imposible y vital del sol o el ojo insinuante de la luna o el pulular de los lejanos rebaños luminosos. Un millón de años de meditaciones; después, un millón de desalentada distracción; un millón y medio de oraciones, de teología, de esperas de milagros definitivos; después, un millón y medio de silencio luego de abandonar los círculos de rocas que fungían como templos. Tres millones de años vividos como historiadores,

luego dos millones como teósofos, con algún ribete positivista, que tal vez gobernó el mundo durante un millón de años. Cien millones son muchos, tal vez demasiados: un día —a lo mejor un jueves lluvioso— un dinosaurio genio

llegó a la conclusión de que ser dueños de un mundo incomprensible exigía demasiado trabajo; y entonces comenzaron todos, de común acuerdo, a morir. ✽

Traducción de Fabio Morábito

Meditación en Nuremberg Los últimos días de José Martí

ENRICO MARIO SANTI

✽

¿Hasta cuándo aguardar por un milenio que vive entre nosotros, escondido bajo la incomprensible soledad del presente?
Lourdes Rensoli. "Noche de abril"

OS organizadores de este simposio internacional sobre José Martí han pedido que reflexionemos sobre la vida y obra del genial cubano a cien años de su muerte. Ciertamente la perspectiva resulta propicia no sólo por el siglo que ahora se cumple, su sino por los acontecimientos que rodean a esta efeméride. Me refiero al colapso de hace pocos años del llamado socialismo real y la desaparición de la Unión Soviética y, con ella, de la Guerra Fría; y, dentro de otros pocos, al fin del siglo y el comienzo de un nuevo milenio. La imantación histórica de un lugar como Nuremberg —sitio tanto de odiosos mitines como de históricos juicios, para no hablar de una Alemania reunificada— no podría ser más ideal para una meditación sobre lo que bien podría llamarse el estado de cuentas con José Martí en este momento clave de nuestra común historia.

Como seguramente reconocerán, el título de mi trabajo coincide con otro conocido de Gerardo Castellanos, pero con él no pretendo volver a visitar esa crónica pormenorizada de los últimos días en la vida de Martí. Si he querido, con su resonancia, aludir a otra cosa: al fin de cierta lectura de la obra de José

Martí y al comienzo de otra que los nuevos tiempos parecen prometer pero cuyo perfil aún no vislumbramos, y que quizá ninguno de nosotros alcance a comprobar del todo. Si "José Martí" en este título significa más una institución creada por sus lectores o usuario de su pensamiento y obra que una persona real es porque en la coyuntura histórica que marca nuestra reunión esta perspectiva me parece más urgente. Al mismo tiempo, con el mismo título he querido aludir también a la propia noción profética o escatológica de "últimos días" —*later days, derniers jours, letzten Tagen*— que permea todo el pensamiento de Martí y que su obra, a su vez, también termina cuestionando y negando. Mi título, por tanto, es un compuesto que apunta, a un tiempo, al final de la vida de Martí, al final de los tiempos, y al final de cierta lectura. Qué nos espera después de esos tres finales es lo que trato de indagar en esta breve meditación.

¿Cómo articular una lectura de Martí en este momento nuestro? Esa pregunta se hace necesaria a consecuencia no sólo de las circunstancias históricas que acabo de mencionar, y sobre las que no es necesario abundar, sino del agotamiento de cierta lectura utopista y redentora del pensamiento martiano que comenzó con la tercera década del siglo y se agudizó a partir de su segunda mitad. Su agotamiento se debe, en primer lugar, a que han cambiado algunas, aunque ciertamente no todas, las circunstancias históricas que en un momento hicieron necesaria esa lectura. Con el colapso de la idea del cambio social a través de la solución violenta, ya sea por medio de la

revolución de izquierda o el golpe de derecha, se ha vuelto relativamente menos importante recordarnos el anti-imperialismo de Martí, al que la lectura redentora está aliado, que otros aspectos de su obra, como por ejemplo su reformismo liberal.

Pero aún cuando habría que conceder la enorme importancia histórica que tuvo ese filtro ideológico durante buena parte de nuestro siglo, no me parece tan importante, en última instancia, como si lo ha sido su efecto deletéreo en la crítica e investigación de la obra de Martí. Con demasiada frecuencia el canon crítico, en vez de concebir la suya como una tarea independiente, dejó subordinar su estudio de la obra a posiciones políticas, de diverso signo ideológico, en torno al actual gobierno de Cuba. En vez de concebir su tarea como una lectura historicista independiente, y que trascienda las cambiantes necesidades de justificación política de una generación, buena parte de la lectura de Martí, con raras excepciones, se puede reducir a versiones críticas de consignas sectarias.

Es cierto que podemos atribuir ese efecto a circunstancias específicas; pero lo es más que existe otro filtro ideológico —el culto nacional y continental a José Martí— que determina toda lectura. Sólo hoy, con la distancia que nos ofrecen tanto un siglo de la desaparición de Martí como la nueva coyuntura histórica por la que atravesamos, es que quizá podemos empezar a percatarnos de los efectos que ese culto ha tenido y de la necesidad de establecer la saludable distancia crítica hacia nuestro objeto de estudio. Los dos efectos más palpables de ese culto han sido, a mi juicio, los de distracción y censura. Bien podremos, en este sentido, volver a repetir el manido repertorio temático martiano —como su vocación americanista, su antiimperialismo y su devoción por Cuba; como lectores, podremos también felicitarnos mutuamente, y hasta sentirnos redimidos, después de haber repetido todos esos lugares comunes. Todo lo que resulta, me apresuro a subrayarlo, moralmente admirable. Dudo mucho, sin embargo, que a pesar de la sensación de pureza y hasta exaltación moral que podamos sentir al repetirlos, lleguemos a realizar lo que hoy parece más útil y necesario: el estudio de su evolución intelectual, tanto del escritor como del político; su lugar dentro de los contextos en que

• Leído en la sesión inaugural del simposio internacional "José Martí", Universidad de Erlanger-Nuremberg, 2 de diciembre de 1993.

vivió, su controvertida poética (que muchas veces roza aspectos francamente nihilistas) y hasta su biografía íntima. Conocemos, es cierto, los más íntimos detalles de la vida de José Martí, guardamos hasta el último papel escrito por él o sobre él, y sin embargo no hemos sabido, o no hemos podido, hilar todos esos detalles en un conjunto. Es escandaloso admitir que a cien años de su muerte, y a contrapelo del desmesurado culto a su persona, todavía carezcamos de una biografía crítica sobre Martí y su época, al estilo y a la altura del proyecto de Sartre sobre Flaubert o al de Octavio Paz sobre Sor Juana. No es una exageración decir, por eso, que la persona y obra de Martí han constituido, ni más ni menos, un "texto de fundación". Y que como texto de fundación, ha formado parte del dogma de una comunidad fundamentalista que a su vez declara como políticamente subversivo todo intento hermenéutico en su entorno.

Casi como para rellenar el vacío que ha dejado lo que antes llamé el agotamiento de la lectura utópica y redentora de Martí, últimamente ha surgido en Cuba un último avatar: una lectura de Martí a partir de lo que se ha dado por llamar "el desafío de los 90", formulación ya de por sí sintomática del problema interpretativo que acabo de plantear. Brevemente, este desafío daría por sentado que como América Latina no pertenece a la lógica cultural de la posmodernidad —o, dicho de otro modo, que la posmodernidad ha sido impuesta en nuestro continente, y no elaborada desde ella— figuras como la de Martí significan una excepción resistente a los nuevos tiempos. Lejos del conocido relativismo histórico de la llamada posmodernidad, del cuestionamiento de los grandes relatos con sus múltiples retóricas redentoras, o del colapso de la idea del progreso, toda auténtica modernidad latinoamericana se limitaría, según este argumento, a la fundación de la utopía, lo cual haría de todo el pensamiento posmoderno una moda occidental más a la que debemos resistirnos.

No seré yo, ciertamente, quien haga aquí la apología del pensamiento posmoderno, o de sus posibles aplicaciones, particularmente en el complejísimo caso del texto de Martí. Hacerlo ahora y aquí equivaldría, para decirlo en buen cubano, a "meter La Habana en Guanabacoa". Pero no podría tampoco dejar de

señalar la pobreza de este planteamiento que, a mi juicio, posee un perfil netamente reaccionario. El idioma español —para tomar un ejemplo que podrá parecer extremo pero no deja de ser elocuente— nunca fue pensado desde o siquiera para América Latina. Sin embargo, una vasta población latinoamericana habla ese idioma sin que por ello traicionemos nuestra diferencia cultural. No procede, tampoco, que América Latina constituya la excepción a la lógica cultural de la llamada condición posmoderna, sobre todo si esa posmodernidad es un mundo sin fronteras ni muros donde tiempo y espacio se cancelan para dar paso a las redes de comunicación. Argumentos parecidos fueron formulados, en su momento, sobre la modernidad a secas, sin que nunca se llegara a eliminar del todo la pertinencia —así fuera una pertinencia polémica— de esta categoría histórica.

Por lo demás, resulta evidente la selectividad en torno a la problemática que se pretende denunciar. Nada nos dice este argumento de la vocación pluralista martiana —tan bien estudiada por Paul Estrade— o de cómo su defensa de la heterogeneidad cultural del hemisferio americano, para no hablar de las heterogéneas posiciones en torno al problema político de Cuba, de hecho anticipa la proliferación de pequeñas narrativas (locales, culturales, étnicas, religiosas, etc.) que el momento posmoderno parece propiciar. En el intento por recortar la pertinencia martiana en las discusiones más actuales, esa reacción olvida la conocida defensa martiana de las llamadas "libertades formales" y, en particular, las del multipartidismo, el voto secreto, o aun la libertad de prensa. Semejante amnesia es lo que ha hecho que un conocido escritor cubano llegue al patético extremo de confundir la militancia de la prensa política, con la que Martí se identificaba en obras suyas como el periódico *Patria*, nada menos que con una defensa de la censura, es decir el repudio a la libertad de prensa y, de ahí, a la libre expresión de ideas.¹ Y sin embargo, no hacemos más que repasar algunas de las crónicas más conocidas de Martí sobre la sociedad moderna en que le tocó vivir para comprobar cómo las innegables condenas suyas de los abusos de las llamadas "libertades formales" —como el voto secreto— suelen ir acompañadas de la apa-

sionada defensa de esas mismas libertades. Dice Martí, por ejemplo, en una crónica de 1886 sobre las elecciones municipales de Nueva York, que publica en *El partido liberal* de México y que después recogió la conocida recopilación de Ernesto Mejía Sánchez: "Pues bien: después de verlo surgir, temblar, dormir, comerciar, equivocarse, violarse, venderse, corromperse: después de ver acarnerados los votantes, sitiados las casillas, volcadas las urnas, falsificados los recuentos, hurtados los más altos oficios, es preciso proclamar, porque es verdad, que el voto es un arma aterrador, inconstruible y solemne, que el voto es el instrumento más eficaz y piadoso que han imaginado para su conducción los hombres".²

No nos equivocáramos en ver en Martí, por tanto, un pensador de lo que hoy damos por llamar la Diferencia —el componente central de la modernidad y el centro móvil de su obra. Y por eso las implicaciones de su pensamiento pluralista, e incluso la forma o formas en que ese pensamiento se llegó a desarrollar, auguran esa nueva lectura a que antes aludí. Veríamos, en este sentido, que más allá del repertorio temático de la redención —desarrollo, progreso, emancipación, finalidad teleológica— nos aguarda otro Martí —el de la convivencia y el diálogo, el innovador práctico de la república cordial, el pragmático pensador político frente a, y no sólo en contra o a favor de, los intereses de los grandes imperios.

Reconozco, sin embargo, que lograrlo supondría una tarea aún más difícil, como lo es abandonar hábitos de lectura condicionados por las exigencias de otras épocas —ya sea la construcción del imaginario nacional en la joven república, el anti-imperialismo justificatorio, o las defensas psicológicas y morales del destierro. Uno de ellos sería, justamente, la pernicioso tendencia a sacralizar el texto de Martí, lo que con frecuencia desemboca en una práctica fetichista y momificante de su obra, para no hablar de una actitud crítica francamente supersticiosa. Antes bien, una lectura deliberadamente desacralizadora permitiría desmontar los presupuestos intelectuales de Martí, describir sus límites —inevitables en todo escritor— y analizar, entre otras cosas, el trasfondo personal de muchos de sus argumentos, incluyendo aquellos que, en apariencia, se

prestarían menos a una subjetividad, como son sus ideas políticas.

Esa desacralización nos llevaría, a su vez, a abandonar la postulación de un centro eficaz en el corpus de su obra y a cambio valorizar positivamente el carácter heterogéneo, fragmentado y a veces hasta contradictorio de su obra. No sólo es Martí heterogéneo en cuanto a los géneros y discursos que practica; también porque en su obra no existe propiamente el Libro como concepto de unidad, y a cambio si tenemos el de Texto como ente de relación. Si bien no hay que recordar a los estudiosos aquí presentes de la dificultad metodológica que procede de esa heterogeneidad, puesto que nos obliga siempre a realizar una dificultosa reconstrucción, si tenemos que destacar cómo la fragmentación de la obra dramatiza a cada paso su naturaleza abierta y plural.

No quiero extenderme en lo que ya empieza a sonar como un pedestre catálogo de *desiderata* académica. Mi propósito ha sido otro: reflexionar sobre lo que bien podríamos llamar el futuro de Martí. Sólo que semejante reflexión nos conduce, a su vez, a la búsqueda, o más bien al descubrimiento, del presente. Un presente que no sea ni ideológico ni escatológico, libre del doble dominio de la dominación y la exclusión, y en el que la máxima pluralista de "con todos y para el bien de todos", sea una premisa, y no sólo una consigna.

NOTAS

¹ Ver Cintio Vitier, "Martí y el desafío de los noventa", *La gaceta de Cuba* (septiembre-octubre, 1992), pp. 19-21.

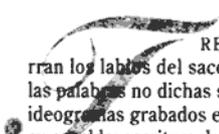
² *Nuevas cartas de Nueva York*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Siglo XXI, México, 1985. ✽

viven en las estepas y si lo mismo sucede en cada uno de los hogares de los hijos de este imperio entonces llegará el momento en que nos reencontremos con las virtudes de las que nos hablan los sabios antiguos.

En la espalda de la estatua de la boca cerrada el poeta descubrió una exhortación que decía: Aquí no se habla ni de grandes sacrificios hechos por los guerreros ancestrales, ni de las cuantiosas limosnas que los comerciantes de seda entregan en los templos, ni de las victorias extraordinarias de los emperadores, ni de los desiertos, ni de los ríos, ni de las ciudades. Las acciones sobresalientes que hacen tanto ruido como una tormenta en los mares del mediodía y que impresionan a los artesanos, resultan edificantes para los mandarines y conquistan el respeto de quien ocupa el trono del dragón, son tan poco frecuentes como los eclipses de sol. No todos los días nace un gran sabio, ni se conquista un imperio, ni se construye una muralla. Los grandes acontecimientos son como las pinturas hermosas que muy difícilmente se ven. Los libros sagrados, el nacimiento del primogénito, la transparencia de la ciudad prohibida, se observan sólo una vez en la vida. Pero la fidelidad a las cosas pequeñas es una virtud que puede practicarse todos los días y en cada momento. A cada instante nuestro corazón tropieza con un sentimiento que dominar, un sufrimiento que vencer y una tontería que corregir. Cuando se logra esto se consiguen pequeñas victorias que no hacen el mismo ruido que las tormentas ni logran el reconocimiento de la multitud. Las virtudes multiplicadas de estas pequeñas victorias se encuentran en la fiel puntualidad de las cosas pequeñas. Ningún sentimiento debe humillarnos tanto como nuestra misma vanidad y como nuestro mismo orgullo. Juzgarse superior al letrado vecino, engreirse tan solo porque tu nombre aparezca favorecido en los exámenes imperiales es una costumbre que empobrece al corazón, pretender que todo el mundo doble la rodilla a tu paso únicamente porque ahora ocupas un empleo que te hace visible ante los miembros de la corte del palacio también empequeñece el espíritu. Es mejor callar y tener respeto a la oscuridad que existía antes de nuestro nacimiento. ✽

Escritura de Jade

HUGO DIEGO BLANCO

RES AGUJAS cierran los labios del sacerdote de jade y las palabras no dichas se convierten en ideogramas grabados en su rostro y en su espalda; escritura dormida como una sombra, enterrada como un sueño, temblorosa como un relámpago. Libro inefable con los brazos cruzados, escritura sólo descifrable por el tacto de un poeta ciego que acaricia el cuerpo del sacerdote obligado a callar. Una mano delgada toca el rostro de la escultura de jade y, con sutil melancolía, comienza a traducir fragmentos de una historia.

El poeta pudo leer en la mejilla izquierda una pregunta, y más abajo palpó una frugal respuesta. ¿Qué es el silencio?: Un imperio que es necesario conquistar con asedios y fortificaciones en donde la luz y la oscuridad únicamente contemplan la niebla de la memoria. En aquel imperio quien busca la voz verdadera se pierde, quien encuentra la voz de la indolencia se desanima; palabras inciertas, palabras quebradas, palabras insuficientes.

Los dedos del poeta advirtieron el inicio de una frase al tocar un hombro de la estatua: Si existieran en el imperio celeste tantos reformadores de las vidas propias como existen de las vidas ajenas, entonces la serenidad resplandecería. En el pecho del sacerdote de jade se distinguía una historia que recordaba la conversación que mantuvo un emperador con un letrado acerca de la corrupción del espíritu del imperio. El letrado aseguró: el remedio lo tenemos cerca de nosotros. ¿Pero en dónde se encuentra —interrumpió el Hijo del Cielo—, que al observar mis palacios y escuchar a mis consejeros con atención en ningún lugar lo veo? Rectifiquemos nuestras costumbres, corrijámonos los dos —contestó el letrado. No podemos desejar la enmienda de los otros sin corregirnos a nosotros mismos. Si en este palacio reformamos nuestros corazones y si después hacen lo mismo los mandarines que viven en las mansiones de al lado y los de las provincias pequeñas y los señores que

Atril del melómano

Luctuosas

LUIS IGNACIO HELGUERA

MANUEL ENRÍQUEZ,
IN MEMORIAM

A PÉRDIDA de Manuel Enriquez (Ocotlán, Jalisco, 17 de junio, 1926, Ciudad de México, 26 de abril, 1994) es tan grande como su legado. Talento natural y sólido oficio, rigor y enemistad con las malas improvisaciones, dominio cabal de los lenguajes tradicionales y profunda exploración de los contemporáneos, poder técnico al parejo del poder expresivo, versatilidad y coherencia en el itinerario compositivo, plena inmersión en la música no sólo como compositor sino como violinista de atril y como difusor de la música mexicana y de las corrientes musicales más avanzadas, son algunos conceptos que inevitablemente sugieren su nombre, sin duda uno de los fundamentales de la música mexicana.

A fines de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, contra cierto estancamiento de la música mexicana en el nacionalismo y en la armonía tonal, la presencia de Manuel Enriquez, discípulo, entre otros, de Miguel Bernal Jiménez y de Thomas Wolpe —a su vez discípulo de Anton Webern—, representó el planteamiento de nuevas alternativas sonoras y expresivas, la difusión y el ejercicio de la vanguardia, de formas nuevas y modernas de pensar, decir y crear en la música. "Gracias a Manuel Enriquez —declaró recientemente Mario Lavista— pudimos conocer las obras de vanguardia que se hacían en todo el mundo. Nosotros somos de una u otra forma sus dueños. Aunque no sea tan sencillo detectar su influencia, es un hecho que sus obras marcaron a aquellos que éramos jóvenes en los años sesenta. Con Manuel Enriquez asistimos al comienzo del arte sonoro moderno, del arte vanguardista en México, y de uno u otro modo los compositores que venimos después de él estamos influidos por este tipo de pensamiento, sobre todo por este tipo

de nueva actitud ante la música y el arte. Como compositor, su obra es impresionante no solo en cantidad sino en calidad. Fue un maestro en abordar prácticamente todos los géneros musicales; su conocimiento del oficio, su imaginación, hacen de su legado algo impresionante".

En el amplio y variado catálogo de Enriquez encontramos música para cine —*Tajimara* (1965), por ejemplo—, abundante música de cámara —sobre todo cinco magníficos cuartetos de cuerdas, que van del semirevuelto número 1 (1957) hasta el número 5, *Xopan cuicatl* (1988): ciclo en que se advierten los grandes beneficios del Enriquez intérprete y profundo conocedor del instrumento de cuerdas—, música sinfónica vigorosa y original —*Ixamall* (1969), *Ritual* (1973), *Interminado sueño* (1981), *Manantial de soles* (1984) sobre el poema homónimo de Octavio Paz, etcétera—, conciertos para violín y para piano, música para piano —*A lápiz* (1965), *Para Alicia* (1970)—, música vocal, música electroacústica —*Conjuro, Contravoz* (1977), *Interecos* (1984)—. Activo hasta el final, Enriquez ha dejado a media revisión o inconclusas varias partituras: un cuarteto para guitarras, una obra para orquesta de alientos, un concierto para trompeta y orquesta, un concierto para flauta, cuerdas y percusión (*Zenzontle*) y la esperada ópera *La encrucijada*. La riqueza y diversidad de este opus radica también, desde luego, en las técnicas y lenguajes musicales explorados: tonalidad, politonalidad, serialismo, aleatorismo, multimedia...

Sobre la incursión de Enriquez en los lenguajes modernos y la vanguardia, me gustaría destacar dos cosas. Primera, que incluso sus obras más vanguardistas, lejos de la experimentación ciega, dejan la impresión de intencionalidad y sabia dirección —o, como lo expresó el director Benjamin Juárez Echenique, de "un corazón que perseguía un fin musical".

Segunda, que Enriquez sólo abordó este tipo de lenguajes avanzados tras el perfecto dominio de las técnicas tradicionales. Eso, a mi modo de ver, marca la diferencia entre un verdadero artista moderno y un dilettante experimentalista. Yo disfruté *Ritual*, obra compleja y avanzada, tanto como la *Suite para cuerdas* (1957), de estructura clásica e impecable escritura casi tradicional. En esta obra, Enriquez trata las diferentes danzas de la suite barroca (gavota, minuetto, zarabanda, giga) con donaire y gran imaginación. Escuchando una vez tras otra la maravillosa "Zarabanda" de esta *Suite*, de un lirismo delicado que alcanza nobleza y dramatismo, rindo mi modesta despedida a Manuel Enriquez.

FRASES EN EL LECHO
DE MUERTE

Existió en tiempos pasados la idea un tanto romántica de que las últimas palabras formuladas por una persona redondeaban y conferían un sentido definitivo a su vida. Muchos, entonces, lograron acuñar buenas frases finales, aunque sus vidas no lo fueran tanto o no lo hubieran sido en absoluto. El epitafio era convocado a hazañas redentoras.

Todo eso cayó hace mucho tiempo en el desprestigio, pero de que algo de los agónicos revelan sus frases en el lecho de muerte —sobre todo si son escritores o artistas—, no cabe duda. Como tampoco la cabe de que entregarse un rato a la antología de esta materia —cosa que aquí se hace— es ejercicio placentero y ocio seguro, espero que compartible. (Cuando menos lo he compartido con Gerardo Deniz, a quien debe esta columna algunas de las frases).

Entre los músicos, muchos tuvieron el buen gusto de callar y mejor aplicarse a escribir últimas notas. Así Bartók, quien, jugándole carreras a la muerte, quiso terminar su extraordinario Concierto número 3 para piano y orquesta, dedicado a su esposa, y quedó a sólo dieciséis compases del final. Puccini, enterrado por la también inconclusa *Turandot*, alcanzó a dejar el recado: "Si no llego a terminar la ópera, alguien saldrá al escenario y dirá: 'Puccini compuso hasta aquí, luego murió', voluntad cumplida durante el estreno por Toscanini.

Otros mueren cantando, como Diaghilev, precisamente *La Bohemia*, según refiere Stravinsky, que también anota

las últimas frases de su padre, conocido bajo ruso: "¿Qué bien me siento! ¡Pero qué bien me siento!..."

Los que en su música cultivan el *pathos* suelen ser congruentes a la hora postrera. Por ejemplo, Mahler, quien murió gritando: "¡Mozart! ¡Mozart!", o Tchaikovsky, entre maldiciones a su ex mecenas, doña Von Meck. Otro que murió de malas fue Satie, entre cuyos "penúltimos pensamientos" —para usar un título suyo— está el que expresó a Milhaud cuando éste lo visitó en el hospital y le comunicó que Auric y Poulenc deseaban reconciliarse con él: "No: hay que mantener las pistolas hasta el final".

El último mensaje —escrito— de Chopin es dramático: "Como esta tos me asfixiará, os conjuro que hagáis abrir mi cuerpo para no ser enterrado vivo".

Hay desde luego quienes se toman todo con más desenfado y ligereza. Con frecuencia, buenos comensales. Así Anton Rubinstein, a quien, enfermo de un mal gastrointestinal incurable entonces, se le prohibió comer ostras, entre otros numerosos platos. Pidió champagne y ostras, comió divinamente; dijo: "¡Estaban buenísimas!", y se murió. O Rossini, abatido de dolores, quien interrumpió la lectura de la extremaunción que hacía el padre para observar: "Padre: tiene usted una bella voz". ❄

de un reportero sobre el equipo de investigación que estaba concentrándose en Los Alamos.

Desde los años 30, en una carrera similar a la del espacio, norteamericanos, europeos y rusos se enfrascaron en la construcción de aceleradores de partículas cada vez más potentes en busca de la superioridad científica y militar. Sus laboratorios dejaron de serlo para convertirse en fábricas de energía. Durante la guerra fría, esta comunidad de físicos comenzó a codearse con la élite política, industrial y financiera, sobre todo en los Estados Unidos. De los 55 premios Nobel de Física desde 1935, 23 se han otorgado a investigadores de altas energías y 16 los obtuvieron norteamericanos. Congresistas, oficiales del ejército, secretarios los consultaban frecuentemente sobre armamento nuclear, energía y muchos programas de investigación en diversas universidades y laboratorios nacionales. Hubo un momento en que nadie se mostró sorprendido por la aprobación del siguiente acelerador, cada vez más grande y costoso. En California, Nueva York, Illinois, Texas, todos ellos estados con notable poder político y económico, contar con un acelerador era como ser dueño de un Ferrari.

Pese a todo, las nuevas máquinas resultaron ser una buena fuente de empleo, educación e impuestos. Como dice Oliver Morton en *The Economist*, a diferencia del programa espacial, que no ha establecido aún sus prioridades humanas, científicas y militares, "los físicos de altas energías saben lo que quieren. Quizá su trabajo haya sido utilizado como un símbolo, pero en el fondo sólo han querido responder preguntas científicas". "Los laboratorios de Fermilab permanecen abiertos", dice Leon Lederman, premio Nobel por haber descubierto el quinto quark en 1977. "Cualquiera puede manejar, caminar o andar en bicicleta dentro de las instalaciones de Fermilab, a pesar de ser un laboratorio federal, pues su objeto es descubrir secretos, no esconderlos." Un suceso vino a complicar más las cosas. La revolución conceptual e instrumental en la biología molecular de los 50 había generado ya en los 80 un enorme interés en los políticos, quienes veían en las prácticas biotecnológicas aplicadas a la salud humana y, en general en la fisiología vegetal

Paisaje de la ciencia Una partícula divina

CARLOS CHIMAL



E CUENTA que el físico Pauli era tan buen teórico que muy a menudo se rompía algo en un laboratorio cuando no había siquiera terminado de cruzar la entrada del edificio. Una tarde, el profesor James Franck, el primero en verificar mediante experimentación la existencia de distintos estados de energía en los átomos, trabajaba en su laboratorio de Gotinga y, de pronto, sin causa aparente, un complicado aparato con el que estudiaba algunos fenómenos atómicos se "fundió". Franck tomó a guasa el hecho en una carta dirigida al mismo Pauli, agregando que, después de todo, sólo le había tomado un año diseñar y construir el aparato. La respuesta no tenía que ser inmediata, pero se estaba dilatando. Cuando Franck empezaba a dudar de haber hecho lo correcto, esto es, enviar su nota a la casa de Pauli en Zurich, finalmente recibió un sobre sellado en Copenhague. Pauli se disculpaba no sólo por el retraso de su respuesta, sino porque la necesidad de ir y platicar con el patriarca danés Neils Bohr había desencadenado una serie de sucesos cuya culminación era el lamentable colapso del aparato. "El tren que me llevaba hacia Dinamarca", explicaba Pauli, "hizo

una parada de algunos minutos en la estación de Gotinga y me temo que coincidió con la hora en que usted montaba su experimento". La disculpa fue aceptada por Franck y desde entonces esto se llama el efecto Pauli.

Pauli, uno de los grandes teóricos, dejó su huella en lo que se conoce desde hace varias décadas como física de altas energías o de partículas, ciencia eminentemente experimental. Este campo se nutrió de la experiencia y el conocimiento de los físicos atómicos de principios del siglo, nuevas leyes cuánticas y los intentos por clasificar la lluvia de partículas cósmicas que venían detectándose desde que Theodor Wulf subiera a la torre Eiffel en 1910 con un modesto electrómetro. Ha sido, además, escenario de una conflictiva y enriquecedora relación entre físicos teóricos y experimentales, y heredera de una complicada relación con el ejército. La necesidad de acabar con la guerra del 45 llevó a los precursores de la nueva física a crear las primeras bombas nucleares. El proyecto Manhattan se convirtió en el modelo de la gran ciencia. "¿Por qué usar plomo cuando tienes oro?", fue la respuesta que dio Enrico Fermi a una pregunta sarcástica

moderna, cartas importantes para seguir entablado negociaciones no sólo regionales sino incluso internacionales. La suerte de la física de partículas comenzó a opacarse, para su desgracia, en un momento en que los aceleradores y detectores de partículas se volvieron más complejos y caros. Con el fin de la guerra fría y el derrumbe de la Unión Soviética, las implicaciones militares que ayudaron a estimular este campo de la física dejaron de tener especial significado.

No es posible soslayar la importancia y gravedad que adquirió la megaciencia en la ex Unión Soviética. Sergei P. Kapitza, vicepresidente de la Academia Rusa de Ciencias Naturales y presidente de la Sociedad Euroasiática de Física, se refiere a la situación actual: "Ya he mencionado en otros foros el eclipse de la gran ciencia. ¿Debe seguir manteniendo Rusia estos gigantescos laboratorios, que han perdido mucho personal y gran parte de lo que tenían que ofrecer, tanto por lo que se refiere a los aceleradores de partículas como a las naves espaciales? Y sin embargo los proyectos científicos de gran escala no deben detenerse. Por su contribución al progreso del país y al enriquecimiento de la comunidad científica internacional, es necesario definir una vez más prioridades. Desafortunadamente, la presión de anteriores compromisos y poderosos intereses creados dificultan en extremo tomar las decisiones correctas y ponerlas en práctica.

"Preocupa en particular la suerte de los laboratorios de investigación en armamento nuclear, donde se tiene uno de los mejores ejemplos en cuanto a las dificultades de convertir la sección de investigación de un complejo industrial-militar. Desde el principio, estas instituciones se volvieron prohibitivas no sólo por exceder los límites de dinero y recursos, sino también porque evitaban estrictamente el contacto con la comunidad científica internacional e incluso con la mayoría de sus colegas en el país. Ahora que se han abierto al mundo, tienen que encontrar nuevas formas de emplear sus muy particulares habilidades como científicos e ingenieros. Esto no será sencillo debido al alto grado de especialización que se desarrolló en estos laboratorios. Y la edad promedio en todos estos organismos dificulta aún más el cambio. Espero en

verdad que esta situación no desemboque en una proliferación nuclear. La responsabilidad profesional y la integridad de los científicos es, al fin y al cabo, el factor primordial en el futuro de la seguridad mundial (...). Después de la euforia independentista, donde los científicos se encontraban a menudo entre los más enérgicos voceros del cambio, tienen éstos ahora que enfrentar la dura realidad."

Una lección de cuán sagaz e imaginativo se puede ser, pero al mismo tiempo tan arrogante se desprende del ascenso, apogeo y caída del supercolisionador en los Estados Unidos. Es un ejemplo del diálogo de sordos que a menudo se entabla entre administradores y científicos, entre expertos y opinión pública, y una advertencia a quienes llevan a cabo otros magnos proyectos, como el del genoma humano. Excesivamente confiados en la pureza de sus intenciones, los físicos de altas energías creyeron tener en la bolsa a diputados e inversionistas japoneses por igual. Entre 1987 y 1993, el proyecto había costado ya unos 1 600 millones de dólares al gobierno federal y otros 400 millones al estado de Texas, sede de las instalaciones. La posibilidad de que consumiera en unos cuantos años más por lo menos 11 000 millones de dólares, pero *no* en su estado, obligó a la mayoría de los congresistas a sopesar cuestiones de prestigio y liderazgo frente al imperativo de descargar el déficit que tiene el gobierno norteamericano. Así que en octubre del año pasado se anunció finalmente su recorte del presupuesto nacional, cosa que para muchos significa el fin del compromiso de la sociedad norteamericana con la ciencia pura.

De haberse terminado, el supercolisionador habría sido el más poderoso jamás construido. En un anillo elíptico de 58 kilómetros de circunferencia, haces de protones habrían girado con una energía de 20 TeV (es decir, 20 millones de billones de electrón-volts), en ambos sentidos, y habrían chocado a 40 TeV en un sitio donde se habría instalado un gigantesco complejo de detectores en busca del rastro de los quarks. No hay que olvidar que se necesita un electrón-volt para estudiar el átomo y 10 millones para empezar a estudiar quarks. Así que el supercolisionador, hacia el año 2015, hubiera podido

generar una energía cercana a la que se produjo un instante después del gran estallido y con ello intentar mirar *dentro* de los quarks. Hoy pueden verse los restos del proyecto en los alrededores del chusco pueblito de Waxahachie, en el este de Texas. Son algunas secciones completas del túnel, fragmentos del acelerador lineal y las instalaciones del inyector de baja energía; uno que otro edificio de aspecto descuidado donde se llevaron a cabo pruebas de los imanes, criogenia y procesamiento de datos; finalmente, algunos prototipos de los 10 000 dipolos y tetrapolos que desviarían con gran delicadeza y precisión, siguiendo la forma elíptica del anillo, los haces de protones por un tubo al vacío no más grueso que un cabello.

En sus mejores momentos, los aceleradores fueron comparados con las catedrales del gótico mayor por sus nobles aspiraciones y sus exigencias estéticas: luz y vastedad. Al igual que los maestros albañiles y carpinteros del XIV, quienes una vez terminada la "cruzada catedralicia" se vieron obligados a someterse a la prueba de los chapiteles, ingenieros y científicos han tenido que aprender a desarrollar estrategias para determinar la existencia de los quarks y, por ende, su naturaleza interna. Se sabe que entre 1050 y 1350 se extrajo más piedra del suelo francés que en todo el antiguo Egipto, piedra suficiente para levantar 80 catedrales, 500 iglesias y miles de oratorios. En Waxahachie la piedra se acabó y la "cruzada" ha dejado extenuados a algunos, deprimidos a otros, expectantes a muchos más. Con cierta desesperación, dos de los más distinguidos físicos del campo, Steven Weinberg y Leon Lederman, escribieron en vano sobre la "última frontera" y la "partícula divina", es decir, el quark top. Las catedrales acercan a los hombres a Dios (para Lederman, Dios es mujer) y los aceleradores descubren puntos congelados de materia en un nivel de la realidad gobernado por otras leyes físicas, mientras que los políticos, hijos siempre de la tentación totalitaria, buscan resultados inmediatos y la opinión pública exige soluciones prácticas.

Sin embargo, algo tenía que suceder. Y pasó en mayo, cuando se anunció que luego de intensas búsquedas el Tevatrón de Fermilab, en Batavia, Ill., había producido la energía suficiente y había detectado la presencia del quark

top, precisamente la última de las subpartículas que faltaba para completar el modelo Estándar de la materia propuesto en la década de los 60. El quark bottom fue descubierto por el equipo de Lederman en 1977 y desde entonces se había hecho una "física interesante", como dijo alguna vez John Peoples, director de Fermilab y el encargado de desmontar los andamios de la "catedral" en Waxahachie. Así que mientras no se intentara realmente descubrir el sexto y último quark el modelo sería aún muy inestable y la física interesante, sí, pero no apasionante; la comunidad de altas energías *necesitaba* una recompensa de esta índole.

En opinión de muchos físicos, todos estos acontecimientos pueden ser vistos como una buena oportunidad de hacer "otra física interesante" en las instalaciones de CERN, cerca de Ginebra. Allí se planea concluir un gran colisionador de hadrones (los hadrones conforman una familia de partículas cuyos constituyentes esenciales son tripletas de quarks; recuérdese que nadie ha detectado un quark solitario) que no será tan potente como el supercolisionador y cuyo objeto tiene que ver directamente con uno de los grandes logros de la física de altas energías en los años 80. Las predicciones de que dos de las fuerzas fundamentales, el electromagnetismo y la fuerza nuclear débil, podían fusionarse resultaron correctas a la luz de los experimentos en varios aceleradores. Con ello se abría la posibilidad de una gran teoría unificada de las cuatro fuerzas básicas que rigen el universo.

Recordemos que el modelo Estándar menciona cuatro fuerzas fundamentales. Desde la óptica cotidiana, la gravedad es la más evidente y, enseguida, los fenómenos electromagnéticos que todos podemos apreciar en la vida diaria. Luego, ya en el orden de lo que sólo se puede detectar mediante microscopios electrónicos y aceleradores de partículas, se encuentran la interacción nuclear fuerte y la interacción nuclear débil. Pues bien, tal como habían propuesto los teóricos, los registros en los aceleradores confirmaron que la fuerza nuclear débil, responsable de algunas formas de radiactividad, seguía un mecanismo similar al electromagnetismo.

Ambas fuerzas se manifiestan a través de partículas llamadas bosones. Los mensajeros de la fuerza electromagnética son los fotones, mientras que los de la fuerza nuclear débil son dos partículas llamadas W y Z, descubiertas en CERN. Pero este panorama no era del todo consistente. A pesar de que los bosones se conducen como si existiera una fuerza "electrodébil", no es muy clara aún la relación entre tales fuerzas. El fotón no tiene masa y puede conducir fuerzas electromagnéticas a través de distancias cósmicas. Por su parte, las partículas W y Z son "pesadas", así que por ello sólo conducen la fuerza débil en distancias fabulosamente pequeñas.

Una vez descartado el supercolisionador, sólo la nueva máquina de CERN podrá estudiar el mecanismo que obliga a esta fuerza electrodébil a comportarse en nuestro mundo cotidiano como si se tratara de dos fuerzas distintas. La hermosa simetría que se observa en la fuerza electrodébil se "rompe" y se supone que para explicar tal rompimiento debe existir una partícula llamada bosón de Higgs (por el teórico de Oxford, Peter Higgs) que "estabiliza" la presencia de las partículas W y Z y otras más, pero deja al fotón sin masa y libre. Ahora que el modelo es aún más consistente después del descubrimiento del quark top, y no obstante la desaparición del supercolisionador, descubrir este bosón de Higgs sería, en palabras de Lederman, un "regalito extra". Si se había pronosticado que el quark top estaría entre los 130 GeV y 190 GeV (esto es, 130 o 190 veces la masa del protón) y finalmente "apareció" en 174 GeV, es muy probable que el bosón de Higgs asome la cabeza en unos 300 GeV, lejos para el Tevatrón y pan comido para el gran colisionador de hadrones de CERN. Cualquier modelo alternativo al Estándar tendrá, pues, que seguir usándolo como paradigma. Y sin embargo un nuevo campo de la física deberá esperar el siguiente milenio.

La vida del quark top es tan breve que muy pronto se convierte ("decae") en una partícula W y un quark bottom. La W decae también al instante, mientras que el quark bottom deja un rastro de unos cuantos centímetros antes de desaparecer. En un abrir y cerrar de

ojos, el quark top se transforma en una enorme variedad de partículas que atraviesan los detectores, listos para rastrear sus energías, cargas eléctricas y momentos. Podemos imaginar cuán difícil resulta en estas condiciones anunciar un descubrimiento. Pero cuando realmente tiene lugar una revolución científica, abre un campo inédito y al mismo tiempo influye profundamente en nuestra visión del mundo. Newton no sólo encontró la manera de expresar una ley universal de la gravitación, también indujo una filosofía determinista a raíz de la cual los teólogos tuvieron que encontrar otro sitio para Dios. Las reglas newtonianas establecieron ecuaciones matemáticas que determinan el futuro de cualquier sistema si se conocen las condiciones iniciales. En cambio la física cuántica, que se aplica al mundo del átomo, pone de cabeza el pensamiento determinista y permite atisbar el reino de la incertidumbre. La suerte fatal del supercolisionador, el descubrimiento del sexto quark, la esperanza en la colaboración internacional para alentar la investigación en CERN y Fermilab (donde países como Argentina, Brasil, España y México tienen grupos de expertos y programas de intercambio de gran valor) son hechos que nos muestran hasta qué punto las cosas suelen idealizarse... y no sólo en el mundo subatómico. El mundo macroscópico es tan complejo que en muchos sistemas cualquier modificación en las condiciones iniciales, por insignificante que sea, genera enormes cambios en el resultado. Una disciplina con su propio encanto, la dinámica no lineal o "caos", ha demostrado cómo un sistema (una caída de agua por la montaña o un par de péndulos al aire), por más simple que sea, exhibirá un comportamiento "caótico". El mundo no se halla tan "determinado" como alguna vez se pensó.

Los físicos de Fermilab han adoptado una costumbre. A las siete de la mañana del primero de junio, llueva o truene, todos los años salen a trotar sobre el anillo principal del Tevatrón y siempre lo hacen en la dirección que se aceleran los antiprotones. Este mes lo habrán hecho con orgullo y un poquito (pero sólo un poco) más confiados que el año pasado. ✽

Fábula del pintor de corte

JAIME MORENO VILLAREAL



SE DICE QUE cuando Diego de Silva y Velázquez ingresó a la corte de Felipe IV, otros pintores cortesanos dijeron con envidia que toda su habilidad se reducía "a saber pintar una cabeza". Fue el propio monarca quien se lo hizo saber al artista. Velázquez le respondió: "Señor, mucho me favorecen, porque yo no sé que haya quién la sepa pintar."

El sentido de la alusión se antoja doble, pues parece referirse tanto a cualquier cabeza que el artista pintara como en particular a la del propio rey, feo, prógnata de labios gruesos y ojos sin viveza, a quien Velázquez retrató a lo largo de casi cuarenta años, con habilidad tal que, si no lo hizo bello, logró hacerlo admirable.

Hasta qué punto los retratos reales plantean la majestad del defecto, y de qué manera el espíritu barroco enlaza ese tratamiento con el tópico del gran pintor frente al monarca disminuido, son motivos que configuran un momento y una manera impares. Velázquez se sumió en la estética de la fealdad; emergia de ella vigoroso. Los retratos de bufones y enanos, monstruos de la corte, exhiben por momentos una indistinción con las obras mayestáticas. Esa contraparte y complemento de la deformidad instalada en el trono que son las sabandijas de corte del pincel de Velázquez, son técnica pura: el artista creía en la perfección de los medios, y en ella fundó esa indistinción, notable en la absoluta seriedad de su tratamiento; en ningún caso Velázquez deja asomar la sorna, lo cual no es menor ingenio. Indistinción, pero no indiferencia. Porque el artista se concebía plenamente como parte de su entorno. Cabe dudar que no dudara, que no examinara con algún rigor, y alguna técnica, su propio papel. Pero su éxito social se equilibra con su disposición para no enjuiciar plásticamente. Felipe lo estimó

porque lo perfeccionaba. Y Diego Velázquez sobrellevaba la obligación de mejorarlo. Esa puede ser su mayor chanza. Pero, innegablemente, Velázquez profesaba una auténtica simpatía formal, de pincel, hacia sus sujetos, fuesen príncipes o cómicos. Al pintar al rey o al bobo, confirmaba a cada paso que lo feo guarda el prodigio de lo noble —no sólo la nobleza de cuna, sino la nobleza del alma, inocente y perturbada, de esas verdaderas mascotas de la corte que eran los locos y bufones.

Esto apunta hacia la puesta al día en la pintura barroca del tópico clásico de la virtud dentro del defecto —digamos, en concreto, del espíritu exquisito o la gran inteligencia dentro de un cuerpo canijo, tópico del cual, entre tantos personajes, hay dos eminentemente literarios, Safo y Esopo.

¿Qué pudo sugerirle Esopo a Velázquez, para que se animase a pintarlo? Fue una interpretación libre de un encargo determinado, seguramente. Poco antes, Ribera había personificado al fabulista con mordacidad. El que, por tradición, Esopo fuera caracterizado como un sabio de muy desagradable apariencia física, casaba perfectamente con ese retratismo barroco que localizaba en la calle, entre los vagabundos y los pordioseros, los modelos de seres mitológicos y autores clásicos.

Una de las cabezas más extraordinarias que pintara Velázquez es la del Esopo que se fecha hacia 1640, obra "lateral" a la que se ha prestado relativamente poca atención. Representa al legendario fabulista muy pobremente vestido y con un libro bajo el brazo. Este Esopo forma parte de un encargo para la decoración de la Torre de la Parada, un pabellón de caza donde ya colgaban desde 1638 dos Rubens de tema afín, *Heráclito, el filósofo que llora* y *Demócrito, el filósofo que ríe*, y algunos cuadros de Paul de Vos que ilus-

traban fábulas esópicas. Animales y pensadores reunidos en el pabellón de caza sugieren un ambiente afectado de conversaciones "filosóficas" sobrepuestas a las cinegéticas. La imagen de Esopo hallaría ahí un sitio natural, como tratadista de la conducta moral del hombre a través de alegorías encarnadas por animales. Tradicionalmente, se considera que el Esopo de Velázquez hace pareja con otro de los cuadros que realizó el artista para dicho pabellón, el *Menipo* —personaje igualmente desastrado, de notable cabeza plena de chispa y malicia—, obra consagrada al filósofo cínico que, como Esopo, llevó originalmente vida de esclavo. Hasta donde yo sé, no se ha reparado suficientemente en esta coincidencia, que sugiere en *Esopo y Menipo* no sólo a dos "filósofos" —como siempre se les ha tratado, ya que Esopo era considerado más moralista que poeta— sino también a dos plausibles "esclavos" de Velázquez.

La cabeza de Esopo es de fealdad soberbia. El rostro de ojos separados, con mirada desprendida de moralista que está más allá de cualquier pretensión, adquiere bajo la entrecana cabellera equivocada un matiz femenino y amargo que, entre las flacideces del tronco, sugiere el hermafroditismo. Obra de madurez, sin grandes pretensiones compositivas, es un gran retrato sin idealismo, adusto mas carente de enigma.

Esopo ha suscitado discusiones en torno a su posible simbología. La aproximación de Velázquez a los temas clásicos es muy crítica, en activo desencanto de la cultura humanista. En este punto la discusión adopta una de dos versiones: o Velázquez hace un retrato sarcástico del fabulista griego, o por el contrario, lo pondera.

A la pregunta de cuál pudo ser la intención del pintor al caracterizar a un Esopo tan calamitoso, se suma otra de carácter propiamente iconológico, ¿qué función desempeñan en el cuadro los elementos que rodean a la figura, específicamente un barreño lleno de agua con un pedazo de tela que cuelga, a su izquierda, y una piedra, sobre la cual aparece depositada una corona, a su derecha? En torno a ambas cuestiones, la crítica moderna ha señalado, si no la dificultad de hacer empatar esta imagen con las *Fábulas* esópicas, si una suerte de inadecuación entre las perspectivas



1. Diego Velázquez de Silva, *Esopo*, 1640.

humanistas y moralistas que se desprenden de la obra de Esopo y esta efigie desencantada.

En particular, José Antonio Maravall insistió en que Velázquez se propuso hacer escarnio del fabulista, así como de toda la cultura antigua que resultaba, a los ojos del pintor, absolutamente inútil, en el ambiente pseudo-humanista de su entorno, y que uno puede imaginar muy bien entre las vanidades que en aquel pabellón de caza surgían a la conversación. Velázquez habría pintado el *Esopo* y el *Menipo* burlándose de la "Inservible literatura sapiencial de tipo antiguo" que subsistía en la sociedad que lo rodeaba. Maravall trae a cuento los versos de Calderón, en *Darlo todo y no dar nada*:

Mal fardado y sentencioso,
pobretón y circumspecto,
¿sois filósofo?

Por contraparte, José Moreno Villa, en obra muy anterior, al preguntarse por qué Velázquez le da a esos sujetos "que parecen hampones", los nombres de *Esopo* y *Menipo*, adoptó una postura opuesta: "¿Insinúa [Velázquez] con

esto una sátira? Creo que no. Nada de su obra total nos permite pensarlo. Creo que tomó los personajes en serio y que los ha vestido así convencido de que los pensadores y artistas arrastran pobreza y no bienestar."

Por mi parte, creo que esta diferencia no puede resolverse sin poner en claro los elementos simbólicos del *Esopo*.

Las respuestas al enigma del cuadro han sido varias. La ficha correspondiente de la exposición del Prado en 1990 las reseña y amplía.¹ De esta ficha, selecciono algunos elementos: la cabeza de Esopo correspondería al tipo fisiognómico del buey. Según J. Brown, Velázquez "se venga así del fabulista que utilizó animales para caracterizar el comportamiento humano". Brown da la pista para estudiar al tipo "flemático", y los autores del catálogo señalan el tipo "Flemmatico per l'acqua" de la *Iconología* de Cesare Ripa: en ese orden de correspondencias, Esopo habría sido representado por Velázquez como un individuo melancólico "por el agua", lo cual explicaría el barreño lleno de agua que tiene a sus pies. El trozo de tela que cuelga de él "acaso sea el paño que, según Ripa, debe ceñir su cabeza, y que Esopo, en su duro juicio sobre el hombre, ha dejado caer en el espejo sincero del agua". Al final de la nota, se insiste en que "junto a los pies tiene la piedra en la que según Ripa, el flemático debe estar sentado; sobre ella una especie de corona de cartón, premio al mérito y la sinceridad".

Los atributos quedan así referidos al simbolismo escolástico de Ripa, pero ninguno se halla cabalmente ajustado en el cuadro. Ni el paño del melancólico está en la cabeza, ni la piedra sirve de asiento, y el agua, en verdad puede significar tantas cosas. Creo que aunque no es Ripa de donde proviene el repertorio simbólico de la obra, Velázquez sí respeta la regla que Ripa exigía a los pintores: la necesidad de remitirse a autoridades antiguas al idear sus imágenes simbólicas, para que éstas pudiesen ser interpretables.

Es extraño que la generalidad de los comentaristas del *Esopo* no haga referencia a lo obvio: a la extensa tradición que consigna al fabulista como feo por antonomasia. Si se volviera los ojos allá, no motivaría tanta sorpresa el trato incompaciente de Velázquez. El pintor quiso representar la fealdad proverbial

cuya fuente se halla, primordialmente, en la *Vida de Esopo*, biografía antigua y fabulosa del moralista, libro griego, transmitido en versiones latinas, que fuera muy popular en España a partir del último cuarto del siglo XV y hasta el siglo XVII.⁴ Esta *Vida* empieza con una descripción que debió probarse deliciosa para el ingenio barroco:

El utilísimo Esopo, el fabulista, por culpa del destino era esclavo, por su linaje, frigio, de Frigia; de imagen desagradable, inútil para el trabajo, tripudo, cabezón, chato, tartaja, negro, canijo, zancajoso, bracicorto, bizco, bigotudo, una ruina manifiesta. El mayor defecto que tenía, aparte de su fealdad, era su imposibilidad de hablar; además era desdentado y no podía articular.⁵

Un esclavo feo y mudo: ése es el legendario Esopo que nos lega la Antigüedad. Su mudéz es curada por la diosa Isis. Cuando adquiere el habla, Esopo se revela como un sabio astuto y pendenciero, que llega a ser insolente. Se antoja un antecedente del pícaro español: hay en él un principio biográfico (que en la novela picaresca es mas bien autobiográfico); esclavo (en la picaresca, sirviente), pertenece por lo menos a dos amos diferentes; si bien menos de modo menos intenso que Lázaro o el Buscón, Esopo es un trotamundos que va de Babilonia a Egipto y muere en Delfos. La difusión de la *Vida de Esopo* en el Siglo de Oro es indicadora de su admisible trascendencia en la novela picaresca.⁶ Pero no es un pícaro lo que presenta Diego Velázquez en su *Esopo*.

Es conveniente detenerse en la xilografía que acompaña a la *Vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas*, impresa en Zaragoza, en 1489,⁷ donde aparece el fabulista rodeado por figuras que representan pasajes de su vida y de sus fábulas. Aunque efectivamente el tipo fisiognómico de este Esopo del siglo XV puede hacerse corresponder con el del *Esopo* velazquiano, es de mayor interés para el fin que perseguimos el relacionar los pocos atributos de este último —el barreño lleno de agua, el trapo colgado, la piedra y la corona—, con la iconografía del Esopo circunvalado por sus pasajes en auténtica distribución narrativa. En el cuadro de Velázquez hallamos una secuela de esta imagen: los elementos "simbólicos" o atributos

remiten a pasajes de la misma *Vida de Esopo*, aunque no con la misma claridad narrativa, sino en un juego de luz y sombra que dice poco y mucho oculta. Con todo, creo que la primera fuente imaginaria del cuadro de Velázquez se halla en éste o en algún otro grabado similar de una edición del libro que el pintor habría consultado.

Según el relato de su *Vida*, Esopo era un esclavo feo y contrahecho que no podía valer gran cosa en el mercado, donde se prefería a los esclavos jóvenes y bellos. Era una "cabeza barata" en el lenguaje de ganadería del tráfico esclavista. El tipo de "cabeza de buey" que los especialistas reconocen puede fundarse ahí mismo. El traficante que puso en venta a Esopo lo colocó de pie entre dos esclavos guapos para que éstos resaltaran por contraste. A Esopo lo vistió "con una túnica de tela de saco, luego le ciñó un girón", un poco como aparece representado por Velázquez. Este pasaje de la *venta de Esopo* en el mercado de Samos podría ser la segunda fuente imaginaria, textual, del cuadro.

La tercera fuente de la imagen, la que verdaderamente la encuadra en el plano simbólico, aclara la presencia del barreño con agua, el trapo que cuelga y la piedra junto al pie; también acarrea la referencia a la corona. Estos elementos aparecen en dos párrafos contiguos de la *Vida de Esopo*, que resumo como sigue:

Janto el filósofo, segundo amo de Esopo, lo envía a los baños públicos para ver si no están muy llenos de gente, pues desea ir a refrescarse. Esopo llega a los baños y ve a gran cantidad de gente entrando. Frente a la puerta hay una piedra. Todos los que entran tropezaban con ella y la maldicen, pero no hay uno solo que la levante y la quite de ahí; hasta que llega uno que, después de tropezar y maldecirla, la cambia de lugar. Esopo vuelve a casa de Janto y le asegura: He encontrado a una sola persona en los baños.

Cuando Janto llega y ve los baños atestados, le reclama a Esopo por qué le dijo que había hallado a una sola persona. Esopo le responde que entre todos ellos, sólo uno podría considerarse persona, pues era el único con inteligencia suficiente para remover la piedra en donde todos tropezaban.

Después de tomar sus baños, Janto

pide de comer, pero bebe de más y se indispone. Sigue entonces el siguiente pasaje, oscuro y clarificador:

...el culo de Janto experimentó un retortijón de la natural necesidad que le obligó a retirarse. Salió también Esopo y se quedó a su lado *con un paño y un sextario de agua*. Entonces, Janto le preguntó:

—¿Me puedes decir por qué motivo, mientras cagamos, miramos a menudo nuestra propia mierda?

Esopo le respondió:

—Porque antiguamente hubo *un hijo de un rey* que por molicie y placer se pasaba mucho tiempo cagando, tanto tiempo, hasta que un día no se dio cuenta y cagó su propio seso. Desde aquel día los hombres, cuando cagan, se agachan por miedo a que también ellos caguen sus sesos.⁸

El paño y el sextario de agua son aparejos de los baños. Entre los romanos, el sextario era la sexta parte de un *congius*, que equivalía más o menos a tres litros —por lo que el barreño de Velázquez sobreestima la capacidad del recipiente. Su uso está claro. Esopo lleva el sextario y el paño para limpiar a su amo, que tiene el estómago suelto.

Aunque se tratara de un encargo específico, Velázquez eligió libremente el modo de representar a su *Esopo*, y escogió para ello uno de los capítulos más crudos y escatológicos de la *Vida*, en el que la alusión al hijo de un rey "que se pasaba mucho tiempo cagando... y cagó su propio seso" parece rematar con la corona que el pintor colocó a la sombra sobre la piedra. Esta visión de Esopo va mucho más allá de las versiones de Maravall —el escarnio de la sabiduría inútil de los antiguos— y de Moreno Villa —la denuncia de la situación miserable del artista—, pero no las pierde, más bien las transfigura.

El *Esopo* y el *Menipo* de Velázquez tienen en común algo más que su condición de esclavos. Como "filósofos", Menipo era cinico, y el legendario Esopo de la *Vida* se relaciona se aproxima mucho, como moralista, al cinismo. ¿Ambos esclavos, ambos cinicos?

Es de subrayarse que algunas de las fábulas del repertorio esópico no llevan como protagonista a un animal o grupo de animales, sino al filósofo cinico Diógenes, cuya vida, por otra parte, está llena de "ejemplos" y paradójicas enseñanzas morales como la de Esopo. Dió-

genes vivía en la calle. Como un pordiosero; su manto era su abrigo. Imaginemoslo tan desastrado como el *Esopo*. Diógenes encendía una lámpara a plena luz del sol para buscar a un hombre —y aquí hay que recordar que Esopo halló solamente a una persona en los baños. En la vida de Diógenes el cinico, según la recoge Diógenes Laercio, existe un pasaje semejante: "Cuando salía de los baños públicos, alguien le preguntó si había muchos hombres bañándose. Dijo que no. Pero a otro que le preguntó si había multitud de bañistas, respondió que sí." Estos juegos de sentido basados en la liberalidad abundan tanto en la enseñanza de Diógenes como en la *Vida de Esopo*, y la coincidencia en el pasaje despierta una lectura del cuadro de Velázquez como *Esopo en los baños*, de aspecto cinico. He dicho que ese Esopo no es un picaro, pero puede ser un Diógenes.

El *Menipo* de Velázquez conduce a una clave más para la lectura "cinica" del *Esopo*. En las *Vidas de los filósofos*, la de Menipo no ocupa más de una página. Poco se sabe de él: fue un filósofo cinico, esclavo de origen, que obtuvo la ciudadanía tebana; era avaro y se enriqueció como prestamista; cuando su fortuna le fue robada, no resistió y se quitó la vida. Pero Laercio usa como una de las fuentes para la vida de Diógenes el cinico el libro *La venta de Diógenes*, de Menipo, obra donde se narra que Diógenes había sido apresado y vendido como esclavo. El triángulo está establecido: se trata de tres esclavos y tres cinicos, Esopo, Menipo y Diógenes. Diego Velázquez sólo pintó a dos.

La corona oculta, a la sombra de Esopo, no puede ser otra que la de Felipe IV. Corona de aquella cabeza que sólo Velázquez podía pintar porque la mejoraba. Corona sobre la piedra a la entrada de los baños que denuncia que "no se halla a un solo hombre", ¿sólo monstruos en la corte? Corona que yace a la sombra del contrahecho moralista, porque no es Velázquez quien vive a la sombra del monarca, sino que el monarca pervive a la sombra del artista, o a la luz de su pintura. Velázquez se reconoce en ese Esopo cinico que tiene que limpiar el culo a su amo. La monstruosidad de la corte no hace al pintor más bello. El es parte de la comedia de horrores. Se mira en Esopo. Se burla

de Esopo y de sí mismo, exhibe su condición, Diego Velázquez el cinico.

NOTAS

¹ José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 144.

² José Moreno Villa, *Velázquez*, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1920, p. 59.

³ Antonio Domínguez Ortiz et al., catálogo *Velázquez*, Museo del Prado, 1990, pp. 299, y sigs.

⁴ Esta obra puede datarse entre los siglos I a.C. y II d.C. Según Pedro Bádenas de la Peña, introd. a su traducción de la *Vida de Esopo*, Madrid, Gredos, 1978, 2a. reimp. 1993, p. 171.

⁵ *Vida de Esopo*, 1, p. 189.

⁶ Véase la introd. de Bádenas de la Peña, donde se señalan las posibles influencias de la *Vida de Esopo* en la literatura picaresca. *Ibid.*, pp. 185-187.

⁷ Reproducida, junto con otros grabados de esa edición, en *Ibid. passim*.

⁸ *Vida de Esopo*, 65-68, pp. 238-240.

⁹ Diógenes Laercio, *Lives of eminent philosophers*, Trad. de R.D. Hicks, vol. 2, Londres, William Heinemann, 1931, p. 43. ✽



2. *Esopo*, xilografía de *La vida del Ysopet*, 1489.

México tenía aún una idea precisa (las expresiones plásticas de nuestro país posteriores a 1910). Muy distinto y quizá un poco contradictorio es el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey; no posee una colección permanente y muchas de las exposiciones que ha albergado comprenden arte no contemporáneo. (Por estas fechas, precisamente, se está exhibiendo la muestra *Jalisco: genio y maestría*: pintura de los siglos XIX y XX.)

Lo que Guadalajara necesita con urgencia, más que ese hipotético Museo de Arte Contemporáneo de Jalisco —que corre el riesgo de convertirse en una institución *démodé*, en un reflejo de reflejos de reflejos—, es un museo con los requerimientos necesarios para recibir una exposición de grandes dimensiones fue como *México: 30 siglos de esplendor*, o como la ya mencionada *Jalisco: genio y maestría*, la cual por ésta y otras causas no podrá ser vista en Guadalajara.

Carta de Guadalajara

De mapas y oráculos

JUAN JOSÉ DOÑÁN, JORGE ESQUINCA,
JUAN PALOMAR VEREA, MARÍA PALOMAR

✽

SESENTA Y cinco años de la creación del Museo de Arte Moderno en Nueva York, en algunos círculos teóricos ha resurgido el asunto de que Guadalajara carece de un museo de ese tipo, lo que vendría a ubicarla a la zaga de ciudades como México, Monterrey y Oaxaca. A decir verdad, el asunto es bastante viejo entre nosotros. Se comenzó a hablar de él en 1964 (año en que se inaugura precisamente el Museo de Arte Moderno de México); cuando el gobierno del estado, luego de declarar oficialmente a esa fecha "Año de las Artes Plásticas de Jalisco", adquiere cerca de un centenar de piezas de artistas jaliscienses de este siglo (la actual Colección del Pueblo de Jalisco). "Primer paso —se dijo entonces—

en el proyecto del Gobierno del Estado para la construcción de un Museo de Arte Contemporáneo de Jalisco".

Treinta años después, la idea ha sido retomada en varios frentes (la universidad de Guadalajara, la Secretaría de Cultura de Jalisco, el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes y varios particulares), pero lamentablemente cada uno lo ha hecho por su lado. Otra cosa que no parecen tener muy clara los neopromotores del proyecto es precisamente su idea, a estas alturas del juego, de un museo de "arte moderno". Cuando en 1929 se creó el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ese concepto era bastante claro (las vanguardias de este siglo). Tres décadas después, el Museo de Arte Moderno de

Bien puede leerse *Pythia*, el nuevo libro de poesía de Gloria Gervitz, como un descenso a la gruta del oráculo, un vagar a tientas en las entrañas de la palabra. No hay certezas en esta poesía más allá de la voz intemporal que la alimenta. Desde esa sima, en el interior de la conciencia, escucha lo que dicen las palabras. Un anhelo de recuperación, una plegaria. La escritura de Gloria Gervitz es intermitente, no intenta violentar el instante del solo destello, no lo prolonga sino que lo retiene como quien aguanta la respiración ante el deslumbramiento. Poco importa de dónde vienen entonces las palabras, qué o quién las dicta. Tal vez sólo cuenta el temblor de su registro, el sacudimiento de sus pronunciación. Aquello, inefable, ha sido visto o, mejor, escuchado. Y la poeta sabe callar en el momento justo: con la boca llena de tierra devuelve al silencio su dignidad elemental.

Hace poco más de un año, en una casa que bordea la barranca de Oblatos, Gloria se reunió con Lola Lince, bailarina, y con Luz María Mejía, fotógrafa. Leyeron juntas el manuscrito de *Pythia* y en este mismo encuentro hicieron las fotografías que componen el último capítulo del libro. No es exage-

rado calificar a éste como un encuentro afortunado. Improvisando sobre la lectura, Lola Lince hizo visible el instante de una encarnación. Palabra y cuerpo en un mismo gesto que la lente de Luz María convirtió en imagen. Las fotografías, realizadas originalmente en la técnica de la colotipia —un procedimiento que viene del siglo pasado y que hace de cada reproducción una obra singular— permiten atisbar ese raro momento de intercambio entre los lenguajes. El libro, bellamente editado por Mario del Valle en la ciudad de México, da cumplido testimonio.

El mapa, claro, no es el territorio. Pero los nuevos métodos cartográficos son una invitación para realizar viajes inmóviles cada vez más alucinantes. La tecnología que utiliza satélites y los últimos adelantos de la óptica ha llegado a obtener imágenes de una sofisticación y precisión tales que dejan estupefacto a cualquiera. Ante tal prodigio viene a la memoria aquel texto de Borges en el que Suárez Miranda habla de que "en aquel imperio el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio toda una provincia." No es solamente el aguijón de la curiosidad, a la vez satisfecha y azuzada, lo que vuelve el examen de los nuevos mapas fotográficos un apasionante ejercicio; hay además un inquietante elemento en estas imágenes: la presencia de un ojo omnisciente y múltiple, y del cual ni siquiera advertimos la huella. Una especie de voyeurismo en escala macro nos acompaña por los recorridos imaginarios que peinan la superficie de las fotografías: cadenas de montañas, caminos apartados, poblados remotos que repentinamente no lo son tanto, agujeros insospechados, cañadas inescrutables. Súbitamente nos es revelada la relación íntima y misteriosa que guardan todas las cosas que desfilan bajo el sol, en la dilatada superficie terrena que cabe apenas en uno cuantos centímetros cuadrados.

Gracias a unos carteles distribuidos por la embajada de Francia, en donde se muestra el área geográfica de Guadalajara captada desde el satélite Spot, es posible considerar con inédita nitidez la realidad física del *locus tapatiensis*.

Se comprueba así la implacable usura que por milenios han ejercido los hombres sobre esta porción del planeta: carcoma, abrasión, cultivo, destrucción. Desde la barranca de Oblatos a la laguna de Chapala, desde el bosque de la Primavera hasta las estribaciones de Los Altos, cada detalle del territorio está presente en la fotografía. Los actores y las circunstancias de todas las historias —minimas o notables, anónimas o conocidas— que por esta región se han sucedido encuentran allí su testimonio, no por imperceptible menos definitivo.

De las primeras, tímidas imágenes que intentaban abarcar el valle de Atemajac desde la altura de un globo aerostático hasta esta representación devastadora: ¿conocemos hoy mejor el lugar que nos da albergue? En su minucioso relieve se inscribe, sin duda, el indiscifrable emblema del destino de su habitantes. Cálculos aproximados hablan de la posible dimensión de un salón —que no hubiera disgustado al mismo Des Esseintes— en donde, bajo la media luz de un cielo simulado, un mosaico fotográfico de todo Jalisco se desplegara ante la mirada del espectador, viajero inmóvil alrededor de un plano: educación, placer, reconocimiento. Los mapas.

Una de las más entrañables metáforas, para describir el hacer de un artista, es aquella que emplea Paul Klee al compararlo con un árbol. Bien enraizado, alimentándose de una sustancia múltiple y turbia, el árbol levanta un tronco singular aunque semejante a los de su especie. Ese tallo habrá de ser el cauce de una transmutación ascendente. Frondas y raíces, hermanas antipodas, difieren. Las primeras, en arrebato solar, se bifurcan y desplazan mecidas por el viento hacia la luz, ocupan el espacio y se diversifican en formas poco previsibles. Las segundas siguen el derrotero de una aventura subterránea, íntima; lejos del aire y la luz, absorben una porción de la oscuridad —esa memoria de todos y nadie— que permitirá al árbol el despliegue de su ramaje visible. Nada tienen que ver —en su constitución, en sus matices y texturas, en sus afares claros o secretos— frondas y raíces. Y, sin embargo, conforman un mismo, sólido milagro. Cada gran artista, a su

manera, prolonga este trabajo humilde y misterioso.

Hace unas semanas se presentó en nuestra ciudad el número más reciente de la revista *Artes de México*: "En el mundo de Luis Barragán". La arquitectura a la vez contundente y diáfana del jalisciense, nos recuerda, lejos de toda moraleja, esta metáfora. Heredero de una tradición que reconoce en la medida humana su desventura y su grandeza, Barragán trazó, en los espacios abiertos, los límites que, sin desvirtuarlos, hacen de estos espacios lugares habitables. En sus casas, en sus jardines, en sus recintos y sus fuentes gravita la palabra humanidad. Ante una vastedad de alternativas el hacedor se contenta con algunas que le son familiares, suficientes. No el entrecruzamiento de apariencias, no el derroche y la ostentación. Una mirada que devuelve a la materia el fundamento de su religiosidad: el cráneo de cristal que reposa sobre un estante en su casa de Tacubaya, la cruz como eje simbólico, algunos libros; la madera, la caída del agua, el juego de la luz y de la sombra que cambian con las horas, la naturaleza compacta de la piedra. Su arquitectura es una afirmación de la presencia.

En la obra de Luis Barragán tradición y cultura dejan de ser discurso, gastada retórica, para convertirse en creación, voluntad del ser en armonía, contemplación. "Lo bello es lo que se puede contemplar. Una estatua, un cuadro que se pueden mirar durante horas" —escribe Simone Weil— y añade, "los griegos miraban sus templos." En las postrimerías de un tiempo que se caracteriza por la zozobra y la incredulidad, por la pérdida del justo valor del heroísmo, el artista quisiera no ser el hacedor de las obras que habrán de transformar el mundo, sino el que nos invite a mirar de nuevo el mundo. Su propuesta no congregará multitudes. No unificará razas, credos, creencias. Hay en ella una dignidad elemental, una discreción espiritual, un llamado silencioso que se encamina al corazón del ser individual e irrepetible. Ante la confusión que predomina, ante una razón que se sabe insuficiente, el artista prepara un espacio donde pueda manifestarse lo sagrado. Es la vuelta de un pensamiento originario, que intenta revelar y sostener, ante nuestras vidas que pasan, el ánimo de lo permanente. ♣