

# LA VUELTA DE LOS DÍAS



## LARRÁINZAR: UN ACUERDO POLÍTICAMENTE CORRECTO

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO



**E**n el fondo del levantamiento de la Selva Lacandona está la historia de un país dividido desde sus orígenes pero cuya integración es el horizonte necesario del proyecto de nación surgido con la Independencia. ¿Cómo incorporar a los indios a ese proyecto? La Iglesia entendió esa tarea como una empresa evangelizadora; los liberales, como una misión legisladora. Hoy la marginación no ha desaparecido pero entendemos el problema de modo distinto: ¿cómo incorporar a los indios en el proceso de la civilización moderna sin destruir, a la vez, sus culturas? ¿Cómo legislar una autonomía de los pueblos indígenas que no suponga la existencia de dos leyes contradictorias, de dos clases de ciudadano mexicano? Esos problemas deben discutirse ahora que los representantes del EZLN y del gobierno mexicano han firmado los primeros acuerdos sobre derechos y cultura indígenas.

En el siguiente artículo, Fernando Escalante expresa su opinión sobre los cuatro documentos que han resultado de la primera mesa de negociación entre el gobierno de la República y el EZLN: "Pronunciamiento conjunto que el Gobierno Federal y el EZLN enviarán a las instancias de debate y decisión nacional", "Propuestas conjuntas que el Gobierno Federal y el EZLN se comprometen a enviar a las

instancias de debate y decisión nacional", "Compromisos para Chiapas del Gobierno del Estado y Federal y el EZLN correspondiente al punto 1.3 de las reglas de procedimiento" y "Compromisos y propuestas conjuntas de los gobiernos del Estado y Federal y el EZLN". Todos ellos están fechados entre el 16 y el 18 de enero de 1996. Publicaremos en los siguientes números otras opiniones sobre el tema.

*Oppression is what we do in the West. What they do in the Middle East is 'their culture'.*

Robert Hughes

Cualquier coyuntura política es compleja, porque en ella imperan la Virtud y la Fortuna. Se enredan siempre necesidades apremiantes, ilusiones inmoderadas y sombrías, cercanas amenazas. Más aun en nuestro fin de siglo, en que ningún asunto parece ajeno o distante a la Opinión Internacional y es forzoso atender, a cada paso, los juicios más o menos apresurados de una variopinta colección de clubes y sociedades, periodistas, letrados y políticos que, por buenas o malas razones, quieren ser tomados en cuenta.

Ocurre así con la crisis chiapaneca y la negociación de Larráinzar. La solución se retrasa y se embrolla,

en buena medida, porque en el asunto se complican varias discusiones de intelectuales y políticos, declaraciones retóricas de Organismos Internacionales, presiones y amenazas a las que, al parecer, no conviene más que plegarse. El resultado es que el imperioso y modesto arreglo de un conflicto local termina por ser un escaparate para exhibir la corrección política del gobierno mexicano, en particular, en el confuso tema de los derechos indígenas.

Los términos del debate, en el plano más general, están bastante claros. De una parte, la tradición del liberalismo clásico, para el cual la identidad étnica no puede ser prioritaria y anteponerse a la identidad "universal" del género humano, ni puede ser por eso fundamento de derechos civiles o políticos; de otra, una especie de liberalismo "romántico" que pone el acento en el problema del reconocimiento y exige una valoración pública de las distintas culturas.

No es poco lo que está en juego. Primero, como lo muestran los más recientes brotes nacionalistas, la idea de fundar derechos en las identidades étnicas socava el proyecto liberal y amenaza, de hecho, nuestro proceso de civilización. Y además, la vindicación de los valo-

res culturales, tal como hoy se entiende, no conduce al "multiculturalismo" (que, por cierto, encuentra su mejor suelo en el orden liberal) sino a un separatismo auto-afirmativo proclive al dogmatismo y a la intolerancia.

Entre nosotros, sin embargo, apenas se ha tocado el tema. Salvo por los avisos, enérgicos, de Octavio Paz y Rafael Segovia, algún comentario escandalizado sobre lo que ocurre allá lejos, en Chechenia o en los Balcanes, y algún artículo de Sergio Sarmiento, la masa de nuestra opinión pública prefiere la cómoda inercia de los buenos sentimientos. El resultado es esa tibia celebración, vecina de la Indiferencia, con que se ha recibido el primer acuerdo sustantivo de Larráinzar.

Desde luego, casi siempre vale más un mal arreglo que un buen pleito; depende de qué tan malo sea el arreglo. Y éste, en particular, parece anunciar más problemas de los que resuelve, descontando que los líderes de la revuelta no están conformes aún con que no se conceda plena autonomía territorial a los "pueblos" y exijan una reforma del artículo 27 constitucional.

En conjunto, la extensa propuesta que se glosa en los pronunciamientos y compromisos acordados es demagógica, irresponsable e inconsistente.

Es claro que los arreglos son resultado de una negociación complicada, en la que intervienen otras varias partes y no sólo las que firman; también lo es que hay presiones internacionales, convenios —más o menos retóricos— firmados por el gobierno, y un clima de opinión muy propenso a las efusiones románticas. Eso no mejora los acuerdos. Y sobre todo, no justifica que se evite la discusión y que en una negociación política local se pacten reformas que importan al conjunto del país.

La propuesta es, en mucho, demagógica. Abunda en frases huecas

y sonoras y no carece de declaraciones de propósitos quiméricos, ni de gestos de buena voluntad y promesas irrealizables. Por lo mismo, evita de manera sistemática argumentar con claridad, poner en blanco y negro las razones, los problemas, las estrategias, las previsiones.

Se entiende la necesidad de la imprecisión y la ambigüedad; a fin de cuentas, se trata de documentos —hay que suponerlo— en que cada línea ha sido regateada con parsimonia. Pero no deja de ser inquietante.

Lo que más llama la atención es la insistencia con que se habla del "derecho de libre determinación de los pueblos indígenas"; la frase se repite no menos de diecisiete veces en los textos, y se usa, de hecho, como fundamento y justificación de casi todo lo que proponen. Pero no se sabe lo que quiere decir.

La idea fue puesta en boga después de la revolución de independencia norteamericana y se usó desde entonces como lema de otras muchas guerras, hasta que la ONU lo adoptó como principio para promover la descolonización. En cualquier caso, es una vaguedad de precaria validez jurídica; apenas una fórmula normalizada, aceptable, para justificar un hecho político. Un "pueblo" tiene derecho a la libre determinación cuando está dispuesto a hacerlo valer por las armas. En ese sentido, es un argumento jurídico útil en las relaciones coloniales, y la titularidad del derecho —si lo es— recae sobre una comunidad política con vocación soberana. Pero la propuesta de Larráinzar no puede estar diciendo eso. Los "pueblos" a que se refiere responden a una definición antropológica, que los reconoce por su "conciencia de identidad", y han de ejercer su "derecho de libre determinación" siempre dentro de la Constitución mexicana. Un disparate.

"Pueblos" que no son pueblos, con derecho a una autodeterminación que no lo es y para los que se

propone todo tipo de privilegios y excepciones, en lo que se llama un "nuevo pacto social" —otra hermosa frase de sonoridad decimonónica. Lo curioso es que algo que parece tan serio no merezca la menor aclaración ideológica o conceptual. En ningún momento se pone en duda ni se discute la virtud y justicia de los principios republicanos, democráticos y liberales de nuestro orden jurídico; no hay ni un atisbo de crítica hacia las formas de representación política o la división de poderes. Pero casi todo ello se suprime para los pueblos indígenas que quieran organizarse de acuerdo con sus usos y costumbres. Y no porque haya razones ideológicas o convicciones razonables, sino porque persisten la desigualdad y la discriminación, y porque el conflicto de Chiapas "produjo en la sociedad mexicana el sentimiento de que es necesaria una nueva relación" con los pueblos indígenas.

Muchos de esos resabios demagógicos son cosa vieja entre nosotros. La extravagante fantasía, por ejemplo, de creer que basta con la ley para cambiar cualquier realidad incómoda es una desmesura en que han caído casi todos nuestros legisladores, desde hace doscientos años. Con semejante ánimo se propone, en los documentos de Larráinzar, promover las leyes necesarias "para que las lenguas indígenas de cada estado tengan el mismo valor social que el español". Se propone también que se "asegure" en la Constitución "la obligación de no discriminar", e incluso se sugiere "la tipificación de la discriminación como delito perseguible de oficio".

Es paradójico, y muy revelador, que se diga tal cosa en un documento cuya intención es institucionalizar la discriminación. La sola idea parece cosa de pesadilla: legislar no sobre los actos —agresiones, injurias, maltrato laboral o denegación de justicia— sino sobre los afectos, sentimientos e inclinacio-

nes de la conciencia. Legislar, además, para prohibir (tal es la vaguedad) el más elemental de los mecanismos de producción de orden en cualquier sociedad.

Se dirá que extraer esas consecuencias es también desmesurado. Cierto: nadie las ha previsto, a nadie se le han ocurrido siquiera. Se dice por decir y apenas como muestra de buena voluntad. Pero eso es lo preocupante; es indicio de que alguien, de un lado u otro de la mesa de negociación, no se está tomando en serio las cosas.

A pesar de su vaguedad y su confusión, la propuesta es también peligrosa por su irresponsabilidad. Ofrece medidas, leyes, políticas discriminatorias que, si se pusieran en práctica, iniciarían una interminable serie de querellas en todos los ámbitos imaginables.

Para empezar, se propone, con mucha insistencia, la "transferencia paulatina y ordenada de facultades, funciones y recursos" a los municipios y comunidades indígenas; y debe entenderse, por la lógica de los documentos, que se transferirán más facultades y mayores recursos que al resto de los municipios. Si así fuese, más tardaría en aprobarse la ley que en formarse una extensa coalición de presidentes municipales —de Ciudad Juárez a Mérida— que pidieran un trato similar.

Un riesgo semejante se corre con la idea de que los agentes del Ministerio Público "sean nombrados de una terna propuesta por los ciudadanos"; pocas localidades del país renunciarían a disfrutar de ese privilegio. Y no es difícil imaginar que muchos otros grupos, padres de familia, asociaciones, iglesias querrían también que se considerase "prioritaria" su participación en "la organización y formulación de los programas y planes de estudio", y que se les concediera el derecho a "seleccionar, ratificar y remover a sus docentes".

Otras concesiones parecen, por

lo menos, demasiado costosas, como la de "dotar a estos pueblos de sus propios medios de comunicación", lo que se conseguiría, al parecer, entregando a "las comunidades" las 17 radiodifusoras y los centros de video indígena del INI, y garantizando "la apropiación por los pueblos indígenas de las radiodifusoras de propiedad estatal" de las zonas "de población principalmente indígena". Si a eso se le suma "la fijación de un espacio para el uso de la sociedad civil y los pueblos indígenas, en los medios de comunicación existentes" resulta que estaríamos todos subsidiando la presencia pública de una serie de corporaciones privilegiadas; y no se ha debatido todavía si tal cosa conviene al interés público.

Lo anterior no es tan grave, sin embargo, como las medidas que se proponen para asegurar "la participación y representación políticas local y nacional de los pueblos indígenas en el ámbito legislativo y los niveles de gobierno". Nos encaminan, de regreso, hacia un orden estamental. De manera bastante confusa se habla, en los documentos, de "participación proporcional" en los municipios no indígenas "e incluso en la integración del Congreso local"; puede parecer sólo una extensión de las formas de representación de minorías que ya existen, pero su naturaleza es enteramente distinta. Aquí se trata de acordar formas de representación corporativa, y se trastocaría así el fundamento último de nuestras relaciones políticas y la forma del espacio público.

En el plano más general, la propuesta es irresponsable porque promete desatar, acaso sin advertirlo, un conflicto de muy difícil solución: el conflicto en que se oponen la noción cívica, liberal, y la noción corporativa de interés público. La magnitud del enfrentamiento puede apreciarse sin dificultad si se piensa que de las sutilezas filosóficas se pasa, enseguida, a las decisio-

nes sobre la propiedad y gestión de los "bienes públicos".

Un botón de muestra. En los acuerdos se propone que haya centros de estudios superiores "con programas especiales que fomenten el estudio y la divulgación de la riqueza cultural indígena"; en otras palabras, se trata de crear universidades públicas para uso y beneficio de corporaciones particulares. Sobre eso, se recomienda la capacitación de los indígenas para que puedan "administrar ellos mismos los sitios" arqueológicos, y se propone "otorgar a los pueblos indígenas parte de las utilidades turísticas que generan dichos sitios." Postular, como se hace de manera implícita, una identidad histórica de las comunidades de hoy con las que levantaron tales centros es una ridiculez; pero es bastante para justificar, de nuevo, la enajenación —así sea parcial— de bienes públicos.

Lo más grave de todo es que la propuesta es también inconsistente: sus recomendaciones se cancelan unas a otras cuando no son, sin más, impracticables.

En lo de más bulto, hay una contradicción flagrante entre el orden jurídico del Estado mexicano y los usos y costumbres de las comunidades indígenas. Un problema que se reconoce implícitamente en los textos de Larráinzar, sin que se apunte más vía de solución que un extraño, quimérico arreglo: imponer los usos y costumbres "en tanto no sean contrarios a las garantías constitucionales y a los derechos humanos, en particular los de las mujeres." El señalamiento final es muy elocuente, pero despierta serias dudas sobre el sentido de la frase, sobre sus márgenes de tolerancia.

El intento de hacer compatibles ambas cosas parece destinado de antemano al fracaso, porque persiguen propósitos opuestos. Las garantías constitucionales procuran, sobre todo, proteger al individuo

contra el poder del Estado y de la comunidad: ni uno ni otra pueden impedir el ejercicio de las libertades (de trabajo, de conciencia, de expresión, de tránsito, de asociación). El sentido de los sistemas de usos y costumbres es, en rigor, el contrario: se trata de garantizar la integridad, la cohesión y la fuerza de la comunidad.

Es lógico y natural, por eso, que a cada paso se anuncien conflictos. Ocurre así que "sus métodos de designación de representantes y toma de decisiones en asamblea" no cuentan con el secreto del voto; ocurre que "sus formas específicas de organización política, económica y social" ponen serias trabas a las libertades de tránsito, de conciencia, de asociación; ocurre que el "sistema de cargos" y los demás "esquemas y alternativas de organización para el trabajo" anulan la libertad personal y contradicen puntualmente la letra del artículo quinto constitucional.

En resumen, es posible que se encuentre un acomodo para que los llamados "derechos sociales" sean compatibles con los usos y costumbres. Pero de ningún modo para los derechos civiles.

No se trata de conjeturas: esos conflictos ya se han producido y han dado lugar a enfrentamientos armados y masacres; han resultado, a fin de cuentas, en la larga y trágica historia de las expulsiones masivas. El fenómeno es conocido, los casos más notorios —como el de San Juan Chamula— han recibido bastante atención por parte de la prensa, y nadie puede llamarse a engaño. (Para hablar con seriedad de ello parece casi indispensable leer la extraordinaria investigación de Rosa Isabel Estrada para la Comisión Nacional de Derechos Humanos: *El problema de las expulsiones en las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas y los Derechos Humanos, Segundo informe, México: C.N.D.H., 1995*).

Las expulsiones, con todas sus

secuelas, son posibles donde persiste con bastante fuerza el orden tradicional, donde el régimen de propiedad de la tierra es homogéneo, donde hay un control rígido de la comunicación con el exterior y donde algunos individuos —algunas familias— buscan oportunidades de desarrollo propias, al amparo de las leyes mexicanas. En el mejor de los casos, lo que se propone en los acuerdos de Larráinzar lograría agudizar los conflictos, afilando sus aristas; en el peor, cancelaría toda esperanza para quienes quisieran liberarse de la opresión comunitaria.

También parece inconsecuente lo que se propone en el aspecto económico. Los modelos de desarrollo, dice uno de los documentos, "no han tomado en cuenta los sistemas productivos de los pueblos indígenas"; se exige, en consonancia, que se mantengan sus formas de organización económica y que la educación "respete y aproveche sus saberes y tradiciones". Cualquiera que lo piense dos veces tiene que concluir que la miseria de los indígenas no es resultado de que no "se tomara en cuenta" su forma de producir, sino de que ésta suele ser incompatible con la lógica del capitalismo.

Es inconsecuente, por lo tanto, tratar de que se preserve su organización económica y que, a la vez, se desarrollen "actividades industriales y agroindustriales [que] produzcan excedentes para los mercados". Es inconsecuente que se prometa un "uso racional" de los recursos naturales, que se proponga "privilegiar a las comunidades indígenas en el otorgamiento de concesiones" para su explotación, y que se pretenda respetar la integridad de sus tierras "atendiendo a la especial significación espiritual de este elemento y a su altísimo valor simbólico".

Alternativamente, los indígenas aparecen como modernos empresarios en ciernes y como miembros de comunidades ajenas a la historia. Es difícil que así pueda ponerse en práctica ninguna estrate-

gia de desarrollo; mucho menos si se cuenta con que el motor sea el "gasto social" y la inversión estatal para el fomento.

Pero lo que más hay que lamentar no es lo que los documentos de Larráinzar dicen, sino lo que dejan de decir. Sus silencios son ominosos.

La crisis actual, como muchas otras del pasado, tiene en su origen dos problemas básicos: la presión demográfica y la preponderancia política y social, incontestada, del clero católico. Están ambos entrelazados, por obvias razones, y los dos contribuyen, junto con el atraso económico y el orden político tradicional, a perpetuar un círculo trágico: sobrepoblación, miseria, agitación, expulsiones, violencia... Si no se interviene para romperlo, sólo se conseguirá que se repita la crisis, una vez y otra y, seguramente, cada vez peor.

De la negociación de Larráinzar han resultado hasta ahora cuatro documentos que orientarán el resto de los acuerdos; son treinta y cinco apretadísimas páginas en que no hay una sola mención ni de la necesidad —imperiosa— de que se haga valer la tolerancia religiosa, ni del problema demográfico. Como si ambas partes se hubiesen preocupado por dejar fuera, escrupulosamente, toda discusión sobre ello.

El resultado está a la vista, y todos padeceremos sus consecuencias. Lo que hay es una serie larga, a veces disparatada, de concesiones que no parecen tener otro propósito que salvar la cara, apaciguar a la Opinión Internacional, satisfacer sus proclividades románticas y tranquilizar la conciencia, políticamente correcta, de una buena porción de nuestros letrados. La opinión de los indígenas, de algunos de ellos, está también, es verdad, aunque traducida al lenguaje de los antropólogos, extrañamente conforme con la opinión del clero y con los intereses de sus caciques. ❧

## CARTA A FERNANDO FERNÁNDEZ

GABRIEL ZAID



Me alegró que dos poetas jóvenes quisieran seguir el ejemplo de *Vuelta*: hacer una revista literaria que se sostiene comercialmente. Por eso, en lo que pude, les transmití esa experiencia para el lanzamiento de *Viceversa*. Me alegró ver los primeros números y saber que lograban sostenerse. Lamenté que se fuera Eduardo Vázquez, aunque no me extrañó. Desde la primera vez que hablamos, les expliqué que los negocios pequeños no dan para tener socios y que, en una revista literaria, todo se complica, porque hay una deriva natural de sentirse socio a sentirse director, por lo cual les recomendé que, desde el principio, definieran quién iba a ser el director y cuál sería la fórmula (en caso necesario) para una separación amistosa.

Pero lo que más he lamentado es que la revista resultó amorfa: no está claro a quién se dirige, ni qué se propone, fuera de existir. Al principio creí que era la inexperiencia, ahora creo que es la vacuidad. Alguna vez, suponiendo que a usted le importaba la poesía, le hice ver que eso no se reflejaba en el tratamiento tipográfico que le daba. Ahora ya no sé qué le importa, ni a dónde quiere usted llevar la conversación, como editor de las páginas que publica.

La última vez que hablamos se quejó de que rechazo sus invitaciones a colaborar. Pero es que, aparte de que no puedo ni quiero escribir

tanto, me han decepcionado. Por ejemplo, me habló de procesar a *Proceso*, y no tenía usted la más mínima convicción sobre lo que debe ser la prensa: todo lo que quería era armar un numerito, que le salió al revés, como se lo pronostiqué, por algo que usted no veía: el gran servicio que esa revista, con todos sus defectos, le ha hecho al país. Luego me pidió la "Carta a Carlos Fuentes", y no me pareció que sus temas le importaran mucho y quisiera alternar en el debate: todo lo que quería era subirme al ring y quedarse en la taquilla, vendiendo boletos. Finalmente, me pidió un manuscrito para que una grafóloga lo interpretara. Fue el colmo, aunque todavía tuve la paciencia de explicarle la negación total de lo literario que había en ese propósito mercachifle.

Desde entonces no atiendo sus llamadas, y ahora veo para qué fueron las últimas: procesar a *Vuelta*, armar otro numerito de pleitos refritos, con la esperanza de que fuera taquillero. Vi los ostentosos reclamos publicitarios, compré el número y me llevé la sorpresa de tener que poner todo mi empeño para leer las trece planas de un maquinazo insípido. ¿Qué añadió *Viceversa* que no hubiese publicado meses antes *Uno más uno*? Ni siquiera mala leche sabrosa. El vacío autorreferente de "una entrevista me manda hacer Violante, que no he podido hacer, pero ahí está". El vacío oportunista

de una revista "interesada en la oportunidad periodística de este suceso"... ¡diez semanas después! (bonito ejemplo para sacarlo a chiste en una escuela de periodismo). El vacío moral de creer que la cultura es teatro tirando a sainete: "así somos y así es como nos vemos".

El vacío simple. No hay autor cuyos textos nunca hayan sido rechazados o pospuestos en alguna editorial. A nadie le gusta, ni siquiera a los editores; y usted ha vivido la incómoda situación, desde ambos lados. ¿Qué tanto escándalo se puede armar, a partir de ese pan nuestro de todos los días autorales y editoriales? Menos aún, después de que todo el mundo se enteró de que Ulalume González de León y Jorge Hernández Campos se habían irritado porque a Octavio Paz no le gustó un poema y pospuso la publicación de otro. Por mucho que se quiera inflar esto como terrible morbo, presentado con golpes de pecho (como lo editores puros que denuncian a los pornógrafos, reproduciendo sus fotos: ¡miren, qué barbaridad!), el incidente no da para nada, moralmente, literariamente, periodísticamente, y ni siquiera en la taquilla, pues para reciclar los chismorreos y comercializar escandalitos no basta con lamentos fariseos.

Más genio editorial, niños benditos, que anunciáis como triunfos y trofeos refritos de refritos de refritos.

## LA CASA DE LOS DESTINOS CRUZADOS

ADOLFO CASTAÑÓN



Hace unos años visité como editor Río de Janeiro. En la biblioteca me atendió un novelista. Al poco de hablar, me lanzó: "Pero si a ustedes los latinoamericanos y, sobre todo a los mexicanos, les interesa muy poco la literatura brasileña. Para ustedes América termina en Guatemala, cuando más en Cuba o Perú. Brasil no existe. Las letras brasileñas son mucho mejor conocidas en Estados Unidos o en Francia que en España o en cualquier otro país de América. Para los que hablan español, la literatura escrita en portugués casi no existe". No me sentí tan sorprendido por la afirmación —conocemos, por ejemplo, mucho mejor a no pocos autores de segundo orden, digamos de España o de Perú, que a Euclides da Cunha, Rachel Queiroz o Machado de Assis.

Le concedí la razón —mi primera reacción defensiva suele ser conceder razón al adversario para luego atacar mejor— y luego, a mi vez, exploté y le dije que exageraba, que era injusto, que Alfonso Reyes había vivido en Brasil y había sido amigo de Manuel Bandeira y de muchos otros brasileños; que Octavio Paz era amigo y traductor de Haroldo de Campos y Carlos Drummond de Andrade; que Antonio Alatorre había traducido a Machado de Assis para el F.C.E., donde también se han editado a Cyro

\* Palabras pronunciadas en el homenaje literario a Nérida Piñón, organizado por la Universidad de Guadalajara con motivo de su designación como Premio Juan Rulfo 1995.

dos Anjos y a Gilberto Freyre, que el poeta Francisco Cervantes había recibido, no hacía mucho, una medalla del Gobierno de Brasil como reconocimiento por su labor de difusión de la cultura brasileña en México. Pero dígame, pregunté: ¿qué autores me recomienda leer? El indignado novelista no me escuchaba y seguía diciendo, hirviendo como tetera a todo vapor, que en América está más cerca París o Varsovia que la capital del próximo país vecino. Como había método en su locura, insistí: ¿qué me recomienda leer? Tuvo la delicadeza de no citarse a sí mismo y apuntó imperativo: Lea a Guimarães y a Ubaldo, a Clarice Lispector y a Nérida Piñón. Esa fue la primera vez que oí hablar de la autora de *Dulce canción de Caetana*. La segunda ocasión fue por boca de José Guilherme Merquior, el filósofo y crítico brasileño que fuera embajador de Brasil en México y con el cual me reunía a conversar una vez al mes. Merquior era hombre de una inteligencia natural, naturalmente educada. Alguna vez, hablando de Machado de Assis le pregunté si el autor de *Don Casmurro* tenía alguna descendencia en la literatura brasileña contemporánea. No me contestó pero minutos después, cuando ya estábamos hablando de Laurence Sterne, dijo "sí, tal vez es Nérida, el discípulo de Machado, tal vez Nérida". "¿Por qué", insistí. "Por dos cosas: la primera que en ambos se da una evolución, un desplazamiento desde una mirada aparentemente compleja hacia una mirada aparentemente diáfana. Lo

paradójico es que esa complejidad es transparente, esa transparencia, abismal. La otra razón, paralela, es que en ambos se dan, entrelazados y autónomos —como ha señalado Antonio Candido para Machado—, un mundo superficial y un mundo subterráneo. Nérida Piñón ha practicado además un difícil ejercicio: el de hacer convivir las dos tradiciones de la literatura portuguesa y brasileña —la mística y taciturna y la realista y épica." La opinión de Merquior me pareció tanto más generosa por cuanto pasaba por encima de ciertas diferencias políticas. No volví a ver al novelista de Río y Merquior murió unos meses después, pero desde entonces, he leído a algunos autores brasileños, entre ellos a Nérida Piñón.

Con ella se renueva y prosigue una línea de grandes creadores como Jorge Amado y Erico Verissimo, que han producido vastos ciclos narrativos al mismo tiempo que han sabido crear un lenguaje propio. No hay duda de que en sus novelas y cuentos se observa una evolución que va desde el *nouveau roman* de la primera novela al barroco prodigioso y fantástico de Tebas, a la parodia de *Dulce canción de Caetana* y la transparencia caudalosa y épica de *La república de los sueños*.

Nérida Piñón nació en Brasil pero de niña vivió algunos años en Galicia, cuna de sus abuelos y de las leyendas doradas de los celtas. Si la figura de la abuela narradora es central en autores como Pushkin o los hermanos Grimm —la anciana, como madre y guardiana de la historia, encargada de la memoria se-

creta como en la *Mamá Blanca* de la venezolana Teresa de la Parra, en la novela mayor de Nélide Piñón, *La república de los sueños*, el abuelo ocupa un lugar más que central. Si la historia del hombre la rescata una abuela (Pushkin, Grimm) la historia de la mujer la rescata un abuelo. Casi se podría decir que a partir de un pacto con el anciano, de un juramento de fidelidad a su historia, se desencadena ya no la historia de la novela, sino aun la vocación misma de la autora. Bretta —la futura narradora— se encuentra con su abuelo después de muchos desencuentros y consiente en beber de su boca la leche tibia de la leyenda, la memoria de los ancestros y de sus aventuras, consiente en habitar el espacio en que esas historias se producen y reproducen. Ese espacio es un mapa y una forma de narrar, una cartografía y una entonación o, mejor, una disposición para las diversas entonaciones que exigen los sueños congregados en esa república a la vez doméstica y ciudadana. Sobre el mapa europeo se irá tejiendo en paralelo y en revés el mapa de Brasil —ese espacio del presente y del porvenir, ese territorio de la esperanza.

De la carta de los antepasados se va desprendiendo una América premonitoria, de modo que el Brasil será como una idea innata de la memoria celta y vivir en él equivaldría a ir conjugando, contrastando el recuerdo inmemorial con la experiencia de cada día. En la visión que se desprende de ahí no hay lugar para la Europa de la ilustración pero la ilustración, la tarea crítica, se dará precisamente a través de la inteligencia con que se trama la narración. Así, en la obra de Nélide Piñón se da una función narrativa intrahistórica que se podría expresar como la economía que produce una reconstrucción del paisaje a partir del rostro y del cuerpo, el orden sensible como cifra de un orden moral, lo estético como vía de acceso al *ethos*. Cada personaje crea

una geografía específica. La convivencia representa un contraste ambiental, un inter-reyno entre diversos climas morales. La historia es el resultado de ese tejido de rostros-paisaje. República de los sueños porque cada personaje vuelca hacia el ámbito público el fuego de la fantasía que lo devora a través de instituciones y costumbres (Eulalia), empresas (Madruga), silencios, ausencias y abstinencias (Venancio), pasiones (la madre de Bretta). A su vez, los personajes son de un lugar, de una tierra. Humanos enraizados en un humus. Pero la condición del emigrado —la de la mitad de los personajes principales de *La república de los sueños* y uno de los temas de la novela— obliga al hombre a arraigar llevando sus sueños como una cabeza cortada entre las manos. Nélide, mujer vital y apasionada, sensual, soñadora y dueña de esa artesanía que le permite vivir tramando palabras, viajar interiormente y al mismo tiempo edificar una morada propia y común. ¿Acaso no fue Ulises un sueño de Penélope y ella a su vez un sueño, una hija de Homero? Nélide ha publicado ocho libros, algunos de ellos monumentales como la celebrada *La república de los sueños*, libro mundo, espejo de esa familia, de esa tribu llamada Brasil, o frescos, carnalescos y barrocos como teatros narrativos en cuyo seno hay otros teatros como *Tebas de mi corazón* y *Dulce canción de Caetana* o virtuosas interpretaciones de una materia tradicional como *La fuerza del destino*, el relato polifónico donde se recrea en un monólogo plural y continuo la obra del duque de Rivas y la ópera de Verdi, incluyendo un nuevo personaje: la propia narradora, Nélide.

Nélide, mujer de sentidos abiertos es también una narradora abierta a los puntos de vista. Y aun se podría decir que una de sus contribuciones a la literatura, desde un ángulo técnico, es la pluralidad, el continuo fluir de los puntos de vista.

Un monólogo incesante a varias voces del cual ella ha sabido hacer un ejercicio de virtuosa destreza. Esta técnica puede leerse en Faulkner y en Joyce, pero también en Rulfo y en Guimaraes, en Miguel Torga y en Agustina Besa-Luis, en fin, en Carlos Fuentes —un escritor con el que tiene poderosas afinidades. Esa técnica no sólo es indicativa de un dominio de la prosa y de una ingeniería de la imaginación. Es sobre todo indicativa de una cualidad espiritual: la de saber mantener vivas e intactas, la de saber hacer convivir varias voces, varios aires. La poética del simulacro se fundaría en una ética de la semejanza radical.

Nélide es una escritora poderosa. Postula como uno de sus modelos a la Callas. Quisiera que su voz recorriera todos los registros humanos, todas las pasiones y silencios. Tiene un lado costumbrista, la novelista que esconde sus misterios en la luz; tiene un lado místico, herético y poético que recuerda a Clarice Lispector, la cuentista que produce misterios en la transparencia de situaciones brutales y enigmáticas. Tiene un lado de juglar y de goliardo medieval, de maestro cantor rústico que recita y salmodia las historias de los reyes; tiene una orilla conocedora, experta, que sabe apreciar a los seres por el peso de su corazón y la gravedad de su juramento. Es una escritora proteica y pánica. Inmersa en la canción de la naturaleza, que sabe bañarse en el río del Eros universal y extraer belleza de todos los seres, placer de todas las cosas. De la locura, del incesto, del crimen, pero también de la propiedad y la paternidad, de la fantasía pura. Es una narradora hambrienta de mundos, de una voracidad singular pues lo que quiere incorporar, integrar a ella no es otra cosa que la luz, la intensidad de sus personajes a los que va dando cacería en el curso de sus novelas y a los que sabe dejar en manos de sí mismos como un dios inmisericorde cuya piedad está en la narración.

En *La casa de la pasión* que casi podría leerse como una novela—manifiesto, la fiesta de los sentidos se transfigura en un ritual peligroso. Marta, el personaje principal, ha sido prometida a uno de los trabajadores de la hacienda

—Jerónimo, a quien ella considera, sin más, un esclavo. Pero ella, la protegida y mimada por su padre y por la naturaleza, la elegida por la plenitud y por su energía desbordante, no lo puede aceptar fácilmente pues antes se ha desposado con el sol al cual rinde culto con su cuerpo magnífico, ofrecido a la luz. La alianza solar que sitúa a la mujer en un plano casi sobrehumano y la devuelve a un ámbito telúrico, recuerda ciertas figuras femeninas de D.H. Lawrence en las cuales se cumple también la ritualización de un comercio arcaico, mágico. No es por eso asombroso que, en algunos de los cuentos de Nélida Piñón, por ejemplo en los reunidos en *Tiempo de frutos*, el proyecto narrativo no se formule ni siquiera en términos de una arqueología si no en función de una exploración geológica, de una espeleología de la pasión y sus afectos. Geología y no arqueología, porque los mundos abismales que recrea no están muertos ni clausurados. Se encuentran ahí donde se fractura el asfalto del lenguaje o se yerguen antes, más allá de los valores convencionales, y es ahí en el límite de éstos donde da inicio la narración. Así su mundo narrativo se construirá, palabra al fin y al cabo, verbo—puente como una tentativa tenaz para cotejar los dos silencios que rodean al ser humano: el mineral—vegetal, el sagrado, y el animal—trascendental, el divino, el silencio del día y el de la noche, la fuerza telúrica que reconocemos en la narrativa latinoamericana tradicional —por ejemplo en Rómulo Gallegos o en Jorge Amado— y la fuerza del sueño, el magnetismo de la estrella interior que acechaba a Clarice Lispector. En la tensa fidelidad a estas dos fuerzas que buscan

cada una la soberanía, en la búsqueda de su conciliación fabulosa, estriba quizás uno de los mayores logros de esta narración que sabe como San Nicasio, como los santos cefalofóricos que cita en su libro *El pan de cada día*, perder la cabeza y sin embargo guardarla entre las manos, nadar en el río del sueño y guardar la forma. El coro de la multitud y el silencio. El silencio que se da en medio del mercado o el silencio de lo oculto que acechaba a Clarice Lispector.

Del tejido de esos dos silencios nace una novela como *La república de los sueños* cuyos personajes centrales —los españoles Madruga y Venancio— representan las dos caras de Europa en América. La hazañosa y empresarial y la contemplativa y crítica. Ambas coinciden en su veneración por la historia. La activa y beligerante de Madruga se invierte en la creación voluntarista de una historia presente y futura. Es la responsable de la expresión industrial y comercial del Brasil. La otra, la de Venancio, es contemplativa y busca el pozo del pasado para aplicar su sed estética y ética, crítica. Entre ambos personajes crece y prospera una familia —la de los Madruga, gallegos emigrados— y un país —Brasil. Un país ávido de futuro pero también de memoria, obsesionado al igual que México aunque en forma muy distinta por la cuestión de la identidad. *La república de los sueños* se da como un fresco, una novela mural donde conviven y se enfrentan hombres, generaciones, sexos, clases sociales, estilos de vida. Un árbol que es un bosque en sí mismo, un cuerpo donde pulula, prolifera el otro. Nélida Piñón ha dicho que la mujer debe invertir la paciencia de Penélope en vivir las aventuras de Ulises. Pero la tenacidad de Penélope y la astucia de Ulises son en realidad las herramientas de Homero, el cantante ciego gracias al cual la historia existe, las herramientas del cantante nómada como Caetana la dulce cantante, la

del pastor de un pueblo de ciegos cuya memoria, cuya visión resguarda *Tebas de mi corazón*.

La monumental *La república de los sueños* de Nélida Piñón es la novela de una familia y de un país (los Madruga y Brasil). Es decir, de dos países (Brasil y Galicia) y dos familias (la de Madruga y su mujer, Eulalia). Novela—río compuesta de numerosas historias afluentes, novela—mural y novela—paisaje, es una ficción realista, y un ejercicio de imaginación plurivocal y polifónica donde el tiempo, época y edad, resume a través del instrumento que es cada personaje. La novela habla de una casa y está construida como una casa, con un conjunto de capítulos para cada personaje que se desarrollan y barajan, suceden, en una cadena de asociaciones y accidentes. El patio de la casa, el lugar público de todas las voces de América, sinónimo y patronímico de Brasil. ¿Qué es América? Como un sismo, la pregunta declina sus réplicas en cien formas a lo largo de una novela que descifra la historia de Brasil en el espejo doméstico de los Madruga. Pero esa pregunta por la realidad es también una pregunta por el sueño, una pregunta sobre el poder fabulador de la realidad y la capacidad plástica, modeladora, de la imaginación. La pregunta en cuyo espacio se abre la novela —la semilla de la historia— desemboca en la posibilidad de transformar la historia. *La república de los sueños* —título que aludirá puntualmente al proyecto demagógico y populista de Getulio Vargas— se construye así como una novela que surge al accho de la épica, en la orilla mitológica donde cada personaje decanta o precipita su historia. Pero al preguntarse por el futuro de la novela, recapitula su respuesta en la constatación de la avidez fabuladora, de la debilidad por el mito y la ficción, cartografía de la fuerza y de la debilidad que aquejan en las más diversas formas a sus personajes. Leyendo a Nélida

Piñón se piensa que para los americanos, la única forma que queda de acercarse a la ilustración es la memoria. ¿Quiénes y cómo hicieron América —cómo se hicieron, quiénes la hicieron haciéndose americanos? ¿Cómo han hecho Brasil las oleadas de inmigrantes? ¿Qué ciudadanía es la propuesta por estas familias que han edificado una república a partir de un pacto de sueños, de un contrato singular entre mito y economía, guerra y política?

La obra de Nérida Piñón sostiene una relación singular con la representación. Su escritura re-escrive, calca sobre la delgada y transparente página en blanco —papel de China dibujado con tinta china— otras historias. Por ejemplo: *La fuerza del destino*, una novela teatral, una ópera de Verdi que es una obra clásica de la literatura española que pone en romance un mito, un arquetipo de la cultura hispánica —la honra y sus querellas— donde la figura de la mujer aparece en un escenario poblado de máscaras y donde ella misma se

desnuda, se desenmascara. La dimensión mítica y agónica de la mujer en lucha contra la representación que le impone el mundo y en busca de la conciliación con sus propias energías es uno de los temas mayores de la narrativa —cuentos y novelas de Nérida Piñón—. El tema de la representación como agonia vertebral la novela *Dulce canción de Caetana*. La novela historia el regreso de una actriz frustrada a su pueblo nativo y el montaje de una falsa ópera donde Caetana abrirá la boca mientras la Callas fluye melodías en un disco y, todo, cautivo, como en un viejo álbum, en un falso teatro, en un cine travestido. Por el abismo del simulacro se salva por un puente colgante de palabras que alternan risa y llanto, castigo y compasión dejando en el paladar el sabor agríndice del sacrificio. Al igual que en el orbe febrilmente mitológico de *Tebas de mi corazón*, en *Dulce canción de Caetana* brotan, como en un manantial, historias de verdad falsa y que recuentan con exactitud realista la

impenetrante falsificación que la vida se propone a sí misma; la avidez de la seducción sensible y sensual, barroca, adquiere a medida que se desarrolla una densidad singular pues en ella alienta y a veces jadea la ficción genuina de la expresión americana —ese *ethos* estético, ese mestizaje radical y abismal que se cumple en América entre la ilusión y la historia, la fantasía y la voluntad. Y se diría que sus historias, todas nacidas en el tiempo de la pasión, logran ahondar, tocar fondo, en virtud de esa doble atención simultánea que ella, sus narradores y sus personajes cumplen en beneficio de una historia mayor, mestiza, preñada de tiempos y de razas, híbrida de razones. A ese ir y venir de la auto-conciencia al auto-engaño lo dotará de gracia y de vuelo, de identidad onírica. Hechos de la materia de los sueños, los personajes de Nérida pueden ser soñados y están destinados a crecer en la memoria y en la imaginación de los lectores como la indócil mancha del mito. ♣

## Carta de Madrid VARIETÉS OTOÑALES

BLAS MATAMORO



En el último Festival de Otoño madrileño hubo una sección dedicada a Bertolt Brecht. Modelo y, a veces, ídolo del teatro vanguardista y revolucionario de los años cincuenta, sus acciones habían caído junto con la caída de aquellas certezas; la vanguardia ha sido sustituida por el anacronismo y los revolucionarios se instruyen en *marketing*.

Vale la pena revisar a Brecht sin las cargas del didactismo comunista

y advertir cómo sus doctrinas resultan incompatibles con un teatro al servicio de la ideología. Brecht pensaba que la conclusión de la obra dramática está siempre más allá de ésta, que no es un artefacto cerrado, sino un discurso abierto. La obra, entonces, no debe contener sus propias conclusiones, no ha de ser nada conclusivo. Quien da término a la obra es la historia, que es un proceso incesante de conocimiento y alteración del mundo. Es

decir: algo que tampoco llega a conclusiones concluyentes, valga la redundancia.

La ceguera del personaje, opina Brecht (repitiendo algo que debió decir, más o menos, Racine, sin abundar en ejemplos) es la condición para que el espectador vea lo que el personaje no ve. Pero como el personaje no ve *eso que está ahí*, lo más probable es que deba inventarlo el propio espectador.

Personalmente, me ha ocurrido

asistir a varias funciones de *Madre Coraje* a lo largo de treinta años. La primera vez que vi la obra la percibí como un alegato antibélico, tal vez porque la puesta enfatizaba este "mensaje". Hoy recuerdo ese tipo de espectáculos como ingenuos y pretenciosos. En efecto ¿quién necesita pegarse una paliza brechtiana de tres horas para entender que las guerras son malas?

La última corajuda madre que recuerdo no resultaba ya una víctima de la guerra, una pobre señora que se ganaba duramente su vida de viudez y cuyos hijos eran ultimados por la violencia, sino, al contrario, una buhonera sórdida que hacía negocios con la guerra a costa de la vida de sus hijos. En la circularidad de su recorrido por los campos de batalla, *Madre Coraje* era la alegoría de la vida que nos da la muerte, de la madre que da a luz para empujar a sus hijos a la tiniebla definitiva. Un freudiano podría ver en este recorrido repetitivo la ausencia de un padre que efectúe el corte, la intervención axial (o fálica, como gustéis) que convierta el círculo en línea recta. El padre sería la paz del derecho, mientras la madre es la guerra, insistente y caótica, disolvente y mortífera. Brecht se me apareció como un mitólogo, un poeta de las fuerzas elementales de la vida que se perpetúa como guerra, valga la paradoja. Todo lo contrario del antibelicismo.

En efecto, lo mejor de Brecht ha de ser su objetividad épica, que se convierte en una suerte de experiencia objetiva de la ética. Por algo las epopeyas son los poemas primitivos de la instrucción humana. Eso que Brecht llama extrañamiento es una forma de reconocimiento de aquello que normalmente nos negamos a ver y que el arte pone de manifiesto: lo siniestro. En este sentido, la conversión de Brecht en artista de la ortodoxia comunista fue una manera gloriosa de censurarlo. Por otra parte, su tardía iniciación en el marxismo provino de intelectuales heterodoxos, exclu-

dos del PC alemán en los años veinte: Fritz Sternberg y Karl Korsch.

El episodio Brecht me recuerda una historieta de censuras recordada, a su vez, en algún libro de Franco Fortini: en una película tomada durante unas sesiones de la Tercera Internacional, aparece Lenin felicitado, tras un discurso, por Karl Radek, que termina avanzando sus manos hacia el primer plano. La censura estalinista borró la figura de Radek pero dejó sus manos, que convierten la escena en un pantallazo de Méliés o de Cocteau: la entrevista de Lenin con un fantasma que sólo ha dejado en la historia un par de manos sin cuerpo.

En otra sección del festival, la favorecida fue la figura de Salomé. Apasionó a los decadentes finiseculares, y vuelve en este otro fin de siglo, mucho menos provisto de decadencia que el otro. La decadencia es una manera de conocimiento, también, acaso vinculada con lo siniestro: decaer es ir a la profundidad, bucear en el abismo.

En una época de mujeres fuertes, como el decadentismo, Salomé parece encarnar el principio femenino del deseo que se apodera del principio masculino de la subjetividad, quitándole su emblema privilegiado: la cabeza que piensa y dirige, el rostro que identifica. En una breve exposición de imágenes, percibimos las variaciones del tema. Edvard Munch pone su cara a San Juan: el arte es la entrega de la subjetividad a la obra, que personifica al artista al tiempo que lo despedaza. Gustave Moreau representa a Salomé bailando una danza sagrada ante la cabeza del Bautista, que despidió una luz de aureola: ha sido un sacrificio, o sea la transformación de un objeto en algo sacro. Picasso cambia la profesión de Salomé, una bailarina de *strip-tease* que exhibe ante Herodes, un vejete cachondo, su inalcanzable Monte de Venus. La *belle époque* vio en Salomé a la llamada mujer fatal, es decir la que tenía iniciativas eróticas que resul-

taban mortíferas, pues destronaban al varón del puesto directivo en las jerarquías de la tribu.

Oscar Wilde, en cambio, prefirió otra parábola: la del mejor amado, que es el amado muerto, pues siempre matamos lo que amamos. Es la parábola del amor como tragedia, la que surge de lo incompatible del sujeto amante y el sujeto amado, que nunca es un objeto. Para convertirlo en objeto, se lo mata.

En las salas contiguas, una numerosísima exposición con dibujos juveniles de Modigliani plantea la pregunta tópica: ¿por qué no dibujó a Salomé?

Veinteañero y desconocido, Modigliani vivía cerca de un médico llamado Paul Alexandre, que se hizo retratar por él y le compró sus dibujos y hasta sus ejercicios escolares. Es curioso ver, como siempre en Modigliani, lo personalizado de sus retratos y lo impersonal de sus invenciones, donde siempre aparece la misma cara. En estos pergüños es posible observar que la típica señora modiglianesca, a veces convertida en señor, es una adaptación de una cara etrusca copiada de algún elemento arquitectónico. El óvalo estrecho, la nariz alta, los ojos almendrados y ciegos, el cuello gargoso, vienen de la antigua Etruria y cambian fácilmente de sexo.

¿Por qué Modigliani no representó a Salomé, como tantos contemporáneos suyos? Tal vez porque Salomé, de un tajo, separa lo masculino y lo femenino, es el cortante principio sexual, de la sección que llamamos sexo. Modigliani, en cambio, buscaba un rostro definitivo que fuera el mismo y oculto rostro de todos nosotros. Buscaba la unidad, la fusión, todo lo contrario al corte. La cabeza de San Juan daba un brinco y recuperaba su lugar en lo alto de un cuello seccionado. Pero, en tal caso, Modigliani habría hecho subir la cabeza de San Juan al cuerpo de Salomé, de modo que ya no fueran la una ni el otro.

¿Y si el arte fuera la recupera-

ción de la unidad tras la experiencia de la subjetividad, la restauración del origen tras la experiencia de la historia? Ese rostro modiglianesco, que no es de nadie y, por ello

mismo, es de todos, nos mira con sus ojos sin pupilas en una suerte de mirada definitiva, la que congela nuestro tiempo en instante. En ese instante, por un instante, estamos

todos para siempre, siendo uno a la vez. Y si yo hallara la palabra justa para decirlo, sin vuelta ninguna, me habría ahorrado estas columnas de *Vuelta*. ■

## SEIS COMENTARIOS SOBRE CRÍTICA DE ARTE

TERESA DEL CONDE



El director de esta revista me ha invitado dos veces a participar en la presentación de sus ensayos sobre arte, lo que mucho me honra. En esas y otras ocasiones me ha dicho que le preocupa la escasez de la crítica de arte en México. Considerando la gran oferta del producto artístico en nuestro país, creo que tiene razón, pese a los espacios periódicos que acogen al género y al número y calidad de catálogos de exposiciones que se publican; tiene razón, sobre todo, si comparamos nuestra situación con la de hace unos diez años.

En este sentido, da la impresión de que sólo una parte de los críticos está relacionada directamente con el arte o los artistas. Hay muchos comentarios informativos, crónicas sobre arte y sobre las políticas que lo rige; hay también literatura artística, pero la crítica orientadora es más bien escasa. Lo que sigue son algunas reflexiones sobre este fenómeno, el cual tiene que ver con la índole de un género, es cierto, no siempre bien recibido por sus posibles consumidores. Me baso en mi propia experiencia, la que conozco menos mal.

1.—No es fácil definir exactamente qué debe entenderse por crítica de arte. Pero si no una definición puedo intentar, cuando menos, una descripción en términos genera

les de la crítica de arte y las funciones que tiene. La crítica de arte nace de las letras, aplicada quizá como una extensión de ese quehacer. Y una de sus principales funciones puede denominarse "consabida" o "clásica". El crítico de arte escribe o habla sobre el producto artístico y sus creadores valiéndose de los espacios a los que tiene acceso. Y como es obvio que la palabra impresa tiene más permanencia que la oral, la forma primaria de hacer crítica es escribir. En este sentido, se llega a tener cierta voz en este campo sólo si se escribe periódica y no ocasionalmente.

Lo que resulta indispensable, asimismo, para un crítico es, en primer término, observar las obras de arte de cualquier período y género, en todos los lugares posibles y, también, tener profundamente arraigado el hábito de la lectura, no sólo de cuestiones artísticas. Requerimiento que difiere al "estar informado" común. La información es deseable, mas sin el *background* de la lectura a fondo, dicha información no favorece a la reflexión. Sin ésta no es posible siquiera entresacar algunas deducciones, lo cual van con el hecho de que el crítico selecciona, compara y emite juicios de valor, procurando que sus opiniones tengan el sustento indispensable para establecer cadenas asociativas pues,

pese a que la crítica de arte no es objetiva sino intersubjetiva, opera por consensos.

2.—La crítica de arte en México, salvo excepciones, no pretende aleccionar; da a conocer más bien algo que considera valioso, interesante, digno de ser observado y discutido. También, aunque en menor medida, le importa lo contrario: señalar lo que es incoherente, desproporcionado o exagerado respecto de los hechos que involucran el trabajo artístico o lo que se expresa sobre el mismo. No obstante tengo que confesar que éste último se practica cada vez menos en el campo artístico mexicano. El temor de herir susceptibilidades, de malquistarse con los allegados, personas a quienes se estima y quiere, con las instituciones culturales o con los núcleos de poder provoca, si no autocensura, por lo menos reserva. Esto no debiera suceder pero sucede.

3.—Al escribir el crítico de arte se dirige a sus posibles lectores, aunque no sabe quiénes pueden ser. Supone que son, en primer término, los artistas, los historiadores del arte, la gente de museos, los galeristas, los promotores culturales, los *connoisseurs*, los *amateurs*. Si el crítico es profesor, pretende que sus alumnos lo lean, pero no está muy seguro de que lo lean los otros críticos debido a la gran cantidad de publicaciones dis-

persa a través de las que se expresa el *art writing*. De algunos años a la fecha la aparición de las compilaciones quincenales de *Pinto mi raya* han hecho posible conocer, no obstante, lo que se escribe sobre arte o temas conexos en los principales periódicos de la capital. Digo temas conexos porque si se leen con cuidado dichas recopilaciones, se cae en la cuenta de que son pocos los autores que escriben directamente sobre arte. Los superan en número quienes dedican sus textos a comentar otras cuestiones que, como ya dije, tocan el problema de las políticas culturales, la sociología, la marginación, etc.

4.—Suele creerse que la crítica de arte se ocupa sobre todo del presente. Éste al parecer no interesa más que a quienes viven ese presente en las batallas diarias. Lo prueban los párrafos sobre crítica insertos en un interesante libro publicado el año pasado, donde el filósofo y novelista catalán Félix de Azúa anotó lo siguiente: “el crítico, uno de los pilares del periodismo, es el sustentador de la nada cotidiana, la cual, de no ser por el crítico y los periodistas, tendría dificultades para ser percibida...”

Tiene cierta razón el escéptico Azúa, siempre y cuando aceptemos que el crítico de arte muchas veces también se ocupa del pasado, inmediato o remoto, y que cuando lo hace no está por fuerza ejerciendo la labor del historiador del arte. Robert Hughes, una de las voces más lúcidas de la crítica de arte de hoy, escribió hace poco un estupendo artículo sobre la exposición de Vermeer en Washington prescindiendo de la historia social sobre la vida de la burguesía en la Holanda del siglo XVII, lo que un historiador no se hubiera permitido. Hughes abordó su tema observando con atención fascinada las pinturas exhibidas: “Y de pronto Vermeer nos jala a través del espejo al interior del cuadro y uno se queda atemorizado ante la intensidad de su visión aparente-

mente serena (*seemingly quiet vision*) ligada a su poder de anexarnos a sus ficciones”. Transcribo el párrafo porque expresa lo que algunos hemos sentido ante cuadros como aquél de la *National Gallery* de Londres. Una mujer que nos mira como si nos interrogara al tiempo que extiende sus manos hacia el instrumento musical llamado *virginal* (una especie de espineta) que tiene enfrente. Gracias a la luz, filtrada tras el fragmento de ventana que se prolonga hacia nosotros, gracias también a los cuadros colgados de la pared (uno es un cupido), al asiento azul de la silla de la que percibimos un fragmento, creemos estar *dentro* del cuadro, parados a pocos pasos de la mujer, en el piso ajedrezado, participando de un secreto o actuando como cómplices de una clave, pues como adjetivo, la palabra “virginal” tiene que ver con la virginidad. ¿Qué nos dice esa rubia de mirada algo irónica y sonrisa levemente leonardesca que parece pulsar levemente el instrumento?

Vermeer es un gran tema... Incluso lo es su famosísimo falsificador, Hans van Meegeren. No está vetado al crítico de arte acercarse a esas cuestiones. Pero si no tiene una buena preparación en historia del arte, está destinado a descubrir el Mediterráneo todos los días.

5.—Por necesidad, un crítico de arte habla de sí mismo. La voz es suya y sus reflexiones están condicionadas por su propio bagaje cultural e, incluso, por sus genes ya que están en juego sus capacidades de percepción así como sus incapacidades. Un crítico que no experimenta gustos y disgustos ante aquello a lo que se enfrenta es más bien un comentarista o un reseñador, oficios sin duda aceptables y valiosos. Pero la crítica, para serlo, requiere que quien la ejerce se involucre con los objetos y lo que le significan en forma personal. Por ello el crítico arriesga, a sabiendas de que es sujeto de equivocación y que sus opiniones presentes pueden resultar insostenibles en el

futuro, no sólo ante otros, sino también ante sí mismo.

Pienso que Baudelaire, uno de lo indiscutibles pilares de la modernidad y un poeta del que no podemos prescindir, fue el mejor de los críticos de arte de su tiempo. Pero en uno de sus comentarios a los *Salones* se le ocurrió declarar que Constantin Guys era el mejor pintor del momento, cuando en ese salón participaba Manet, a quien no mencionó. ¿Quién se acuerda hoy de Constantin Guys? Sólo los especialistas eruditos en la pintura del siglo XIX; Manet, en cambio, es vigente para todos. No siempre sucede así: Justino Fernández y Luis Cardoza y Aragón le apostaron a José Clemente Orozco y la visión que de Orozco tenemos está matizada por ellos y ahora por otros que lo han analizado después. Lo mismo ha sucedido con Tamayo a partir de Octavio Paz en 1950.

¿Dónde están los orozcos y tamayos de hoy?... No lo sabemos a ciencia cierta: la constelación de factores que “arman” una figura artística rápidamente se ha vuelto más complicada que la de hace 60 o 40 años. Hay explosión demográfica en todos los órdenes, incluso en el de la creatividad.

Todos estamos de acuerdo, por ejemplo, en que Francisco Toledo es un estupendo artista, o en que Lilia Carrillo fue una admirable pintora abstracta; hay consenso al respecto, como sorpresivamente no lo hay sobre figuras de gran relumbro en sus respectivos momentos. Beuys y Basquiat son buenos ejemplos, con todo y que ninguno de los dos transita ya por estos caminos terrenales. Pese a los radicales desacuerdos de críticos notables con respecto a sus contribuciones, el mercado y el interés que sus personas suscitan, sobre todo entre museólogos, mantienen su presencia

Con varios de nuestros muralistas de la segunda y tercera generación acontece lo mismo, pero aquí estamos ante otro tipo de proble-

ma, pues el muralismo se constituyó en arte oficial.

6.—Hablamos mucho de los artistas jóvenes, intentamos seguir sus trayectorias, ver qué incidencia van teniendo en diferentes ámbitos. ¿Qué es un artista joven?. ¿Alguien que tiene menos de 35 años? No. Al parecer todos los artistas vivos son artistas jóvenes, a menos que tengan realmente muchos años de edad, como los que alcanzó, por ejemplo, Carlos Mérida. La mención del maestro guatemalteco-mexicano me permite incluir aquí una consideración adicional. Carlos Mérida es una gran figura del arte latinoamericano, pero cada vez que veo su mural realizado en mosaico en varias tonalidades de azul y gris, reubi-

cado desde hace varios años en el cruce entre Avenida Insurgentes Sur y el circuito que lleva a la zona cultural en Ciudad Universitaria, me digo: ¡qué horrible cosa!, no estaría bien ni para un cuarto de baño. Eso quiere decir que es posible avallar la totalidad de una trayectoria, pero que el enfrentamiento específico con las obras en lo particular puede deparar altibajos considerables. No me gusta nada *Masacre en Corea* de Picasso, pero muy bien puedo decir que Picasso es el artista por antonomasia del siglo XX.

Como bien se ve, no hay manera unívoca de categorizar la crítica de arte ni del material que aborda.

Pese a lo que dije al principio estoy por darle la razón a Mark Sa-

goff cuando dice que en el ejercicio de la crítica "el mirar" es sólo un elemento entre otros, pues la crítica depende de las categorías que imperan en el contexto en el que la discriminación estética tiene lugar. Y es cierto: no es lo mismo calibrar el arte chicano en Los Ángeles que en París, Monterrey o el Distrito Federal. Por otra parte el contexto de la crítica es, desde luego, histórico, va con los tiempos (por eso la equivocación de Baudelaire es magnánima). Por eso, cuando la crítica aborda el presente —ocurre la mayoría de las veces— puede carecer de perspectiva. Digamos entonces que el tiempo es el mejor crítico del arte como de las opiniones críticas. ■

Buzón de Fantasmas

## UN POEMA DESCONOCIDO DE TABLADA

GUILLERMO SHERIDAN



**A**driana Sandoval nos regala el pequeño tesoro de un poema no recogido de José Juan Tablada, que se encontró en una entrega de su columna "Nueva York de día y de noche", publicada en el diario *El Universal de México* el 22 de abril de 1934.

Con motivo de su visita a una exposición de estampas japonesas en la *Public Library* de Nueva York, Tablada discurre sobre una de sus más fervientes lealtades: el pintor, narrador y humorista Hokusai Katsushika (1760-1849), clásico maestro de la escuela *Ukiyo-e*, a quien llamó "el Rembrandt japonés". En su breve crónica, Tablada recuerda su vieja devoción al maestro y cita una estrofa de "El poema de Okusai" (en sus *Obras completas I: Poesía*, editadas por la UNAM ocupa las páginas 348-352),

poema en el que ya juega con el tema del pintor "loco de pintar", que es traducción literal del nombre que Hokusai eligió a partir de 1800 y con el que firmó su obra: Hokusai Gwakiōjin. Luego escribe:

Hoy la abundancia cordial del maestro venerable opera el milagro, y en la imperial del ómnibus que me conduce a casa, sobre el catálogo de la exposición, me hace escribir estos versos:

### HOKUSAI Y LA LUNA

Hokusai el lunar influjo  
al del sol pintoresco aduna,  
Hokusai, "loco de dibujo",  
Hokusai, loco de la luna.

Gran coroplasta universal,  
con todo el barro de Deméter  
plasmó una copa para el éter  
del loco astro espiritual.

Por avivar la forma sólida  
y sabia —sangre al corazón—  
infundió a la materia estólida  
una brizna de sinrazón...

Al engranaje matemático  
untó un óleo de desvarío;  
dio al lago fósforo lunático,  
y al peñón un escalofrío...

Y del astro el lunar influjo,  
y el hechizo del arte brujo,  
suma en este virelai  
a Hokusai, loco-de-dibujo,  
Tablada, loco de Hokusai! ■