

LA VUELTA DE LOS DÍAS



EL MITO DE JUAN RULFO

FABIENNE BRADU



*C'est à force d'être mort que
je suis devenu moi.*

Antonin Artaud

La unanimidad hoy pesa sobre Rulfo como una lápida más agobiante que la denostación o el olvido. Encontrar a alguien que no admire su obra constituiría un verdadero desafío, hasta una misión imposible. A este respecto, la unanimidad se justifica y sobran razones para suscribirla. Por lo demás, la historia literaria nos ha enseñado a desaparecer la estima por una obra de la personalidad de su creador. Al menos, así debería procederse y la separación se cumple hasta en los casos más radicales: por ejemplo, muchos admiten que Céline fue un tipo execrable y sin embargo, reconocen el genio de su obra. En su libro *Vidas escritas*, Javier Marías demuestra con un estilo brillante y a menudo irónico cómo detrás de las obras maestras de la literatura no siempre se perfila un creador cuya vida pueda beneficiarse del mismo epíteto.

Se antoja que, en México como en otras partes, estoy segura, la tradición literaria está marcada por este singular divorcio: las grandes obras acceden a la categoría de clásicos mediante un inevitable ritual

de reticencias hacia la persona del autor. Se llega a oír que se aprecia una obra a pesar de su autor. Algunos exhalan un tufillo de cólera y preferirían ver en la portada cualquier otro nombre salvo el que precisamente figura en ella. La obra se inscribe en el canon no gracias a su propia fuerza sino casi proporcionalmente a las reservas o a los insultos enlistados bajo el nombre del escritor. Juan Rulfo es la excepción que confirma esta regla más o menos generalizada. La consagración internacional de su obra ha ido a la par de una suerte de beatificación local de su persona. Extraño fenómeno que, en el imaginario culto y popular, asimila al escritor a los emblemas de la identidad mexicana, tan poderosos e intocables como la bandera tricolor, los indios de Chiapas, la Virgen de Guadalupe y otros señuelos de cohesión nacional.

Un homenaje a Rulfo se realizó últimamente en La Habana, para conmemorar los diez años de su muerte. Subrayaré, como una coincidencia nada fortuita, que tuvo lugar el día de la fiesta nacional de México. Una nota de prensa reproduce la declaración de una escritora cubana: "Aprendamos de Rulfo el rol del silencio y celebremos esta otra manera de escribir que es el ca-

llado". Confieso que esta declaración me parece por lo menos paradójica. En efecto, según esta escritora, la admiración provocada por una obra debería conducir a privilegiar su fin y no su existencia. Una comparación con Rimbaud se impone: ¿uno admira su poesía por sí misma o porque renunció a ella prematuramente? En el caso de sendos desertores, una sospecha aflora: si hubiesen seguido escribiendo, ¿la admiración despertada hubiera sido menor o igual a la que suscitan las obras que se concluyen con el último suspiro? ¿Qué hay de glorioso en una renuncia casi definitiva, después de haber dado al mundo una evidencia del genio personal? No hay nada glorioso en el libre albedrío, pero sí, en cambio, algo absolutamente incomprensible para quienes no están tocados por la inspiración fuera de lo común y perciben la renuncia como un lamentable desperdicio. En cuanto al silencio de Rulfo, necesitaríamos un estudio similar al que realizó Etiemble sobre *Le mythe de Rimbaud*. Quizá veríamos que, durante su vida, Rulfo habló más de la cuenta que le cobran sus mistificadores y que, a veces, los cimientos del mito se abisman en la sordera o en la falta de atención de sus inter-

locutores, antes que en su silencio. Tal vez se percibiría así que su relativo silencio es muy cómodo porque se puede llenar con cualquier cosa o casi.

Escuchemos, por ejemplo, lo que Rulfo comentaba a Fernando Benítez acerca de *Pedro Páramo*: "Tal vez oí su lenguaje cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por intuición. Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron. Algunos maestros norteamericanos de literatura han ido a Jalisco en busca de un paisaje, de unas gentes, de unas caras, porque las gentes de *Pedro Páramo* no tienen cara y sólo por sus palabras se adivina lo que fueron, y como era de esperarse, esos maestros no encontraron nada. Hablaron con mis parientes y les dijeron que yo era un mentiroso, que no conocían a nadie que tuviera esos nombres y que nada de lo que contaba había pasado en sus pueblos. Es que mis paisanos creen que los libros son historias reales pues no distinguen la ficción de la historia. Creen que la novela es una trasposición de hechos, que debe describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y por lo tanto, es mentira." Estas precisiones de inmejorable claridad no impidieron que otros profesores, americanos, mexicanos y de otros lados, siguieran buscando en la obra de Rulfo las huellas de una realidad que, si alguna vez existió, había desaparecido mucho antes de que el escritor la imaginara.

Rulfo creó personajes que sólo existen en cuanto voces, que son puro verbo. Su universo está exento de caras y de descripciones. Hasta se me antoja que una buena manera para penetrar el mundo de Rulfo es escucharlo a él leer sus cuentos: "Luvina" y "¡Diles que no me maten!", que grabó para la colección "Voz Viva de México" en la Universidad Nacional. La sola me-

lodía lancinante de su voz ilumina su obra mejor que la más exhaustiva bibliografía. En una ocasión, Rulfo calificó *Pedro Páramo* como "un ejercicio de eliminación". No podría encontrarse más atinada definición. El progreso de los manuscritos de *Pedro Páramo* muestra cómo Rulfo fue eliminando poco a poco su propia voz, las referencias históricas a la revolución y a la cristiada, la topografía original, la explicitación del pasado de sus personajes para arraigarlos en un presente escasamente cargado de razones y de peripecias, para, en fin, presentar la desesperanza, no como el producto de la violencia de los hombres, sino más bien como una condición humana. La reciente publicación de *Los cuadernos de Juan Rulfo* recoge fragmentos preparatorios de la novela, que luego fueron desechados por el autor. Uno de ellos es una descripción física de Maurilio Gutiérrez, el antecedente menos afortunado por su bautizo de Pedro Páramo. Lo más sorprendente de este fragmento es observar cuánto este personaje hubiera perdido en fuerza y en singularidad si hubiese conservado los rasgos que Rulfo le había dibujado en una primera versión. De la ausencia de fisionomías también se deriva la desilusión que provoca en el lector de Rulfo toda transcripción visual, cinematográfica o teatral, de su obra. A lo sumo, se puede aspirar a recrear la atmósfera del mundo rulfiano, como el mismo Rulfo lo hizo en el guión de un cortometraje de 1960, titulado *El despojo*, que es a un tiempo rudimentario, torpe y fiel a su imaginario.

Tanto en la creación literaria como en la vida real, Rulfo cedió la palabra a otras voces. En la ficción, se borró como narrador omnisciente; en la vida, llegó a delegar la palabra a otros escritores para que hablaran en su nombre y lugar. De la misma manera en que dotó a sus personajes del poder de expresar su mundo imaginario, abandonó a

otros la tarea de construir al Rulfo que más coincidiera con su percepción del hombre. Así, a su muerte e incluso desde antes, varias voces se conjugaron para fabricar a un Rulfo que rara vez él mismo desmentía. Sus amigos: Fernando Benítez, Antonio Alatorre, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco, entre otros, son los ventrílocuos que llenaron los silencios de Rulfo entre cada entrevista, entre cada conferencia, como si el autor de *El llano en llamas* les delegara la responsabilidad de darle existencia por medio de las palabras. Hay que añadir que, pese a la unanimidad sobre la parsimonia de Rulfo, un buen número de testigos más o menos confiables lo evocan al calor de la conversación, contando historias que podrían pasar por prolongaciones de sus cuentos y de su universo narrativo.

Como rara vez contradecía a sus amigos reales e imaginarios, o a sus críticos, una mortaja mítica, tejida de hilos de espesor y consistencia variables, lo fue envolviendo —ignoro si con su consentimiento o no. En el proceso de beatificación que padeció, se transformó su obra en una expresión, hasta una defensa del mundo indígena mexicano, cuando él había puntualizado: "No, no tengo ningún personaje indígena; nunca he escrito sobre los indios (...). Es muy difícil escribir sobre personajes indígenas porque nunca se puede saber lo que piensan, ni cómo piensan, ni por qué actúan de determinada manera". Se tiende a olvidar que el mundo de Rulfo es esencialmente mestizo, sincrético, y que los indios sólo son sombras que pasan sobre el fondo ya oscuro de sus creaciones.

En el mismo encuentro de La Habana, un escritor mexicano afirmó que Rulfo le había enseñado que "la cultura no consiste únicamente en hablar francés, sino también en saber enterrar a un muerto". Es un balance por lo menos enigmático si se piensa primero que Rulfo se pasó la obra entera desen-

terrando muertos y, si así puede decirse, dándoles vida y, en segundo lugar, si se recuerda que Rulfo fue uno de los lectores más sofisticados del México contemporáneo. No creo forzar el sentido de la sentencia si veo en ella la insinuación de otra faceta del mito Rulfo: la del escritor nacionalista que abrevó en la tradición mexicana en detrimento de las otras literaturas. En rigor, el fenómeno fue estrictamente inverso: Rulfo frecuentó asiduamente las literaturas extranjeras para, según él, mejor ceñir la singularidad de su propio universo. Quizá fue, en México, uno de los más grandes conocedores de las literaturas escandinavas, en donde percibió la bruma mágica de sus atmósferas ambiguas. Sin duda era un autodidacta, pero

no por eso menos erudito. Por lo demás, sus gustos musicales no lo verían precisamente hacia la tradición popular y folklórica de un México de pacotilla charra. Al contrario.

Siempre según las declaraciones de La Habana, un crítico mexicano decretó que "Rulfo era un experto en masoquismo, que incluyó en sus relatos escenas sangrientas, pero, a diferencia de otros autores, su sufrimiento fue auténtico". Independientemente de que pueda dudarse con toda seriedad del masoquismo de Rulfo, como si todo autor que derrame gotas de sangre en su obra tuviera que ser a la fuerza un masoquista, es el final de la frase lo que me llama la atención. ¿Por qué el sufrimiento de Rulfo había de ser más auténtico que el de otros escri-

tores? ¿Y de cuáles otros se trata? Sin descuidar el ingrediente taciturno y atormentado del carácter de Rulfo que muchos coinciden en subrayar, una vez más, una aserción de esta naturaleza aspira a la edificación del mito personal. No pretendo negar la autenticidad de Rulfo, sino simplemente mostrar que, para afirmarla, se recurre a un curioso remate que tiende a descalificar a otros escritores. Es la misma historia pueril y enervante de siempre: para glorificar a unos, hay que enlodar a otros. Pero nadie necesita un lavado póstumo, menos aún este tipo de lavado de cerebro, para imponer la transparencia de su obra. El olor a santidad es el peor olor que pueda desprender un escritor. 

Buzón de fantasmas ADIÓS A UN RECTOR

GUILLERMO SHERIDAN



En abril de 1973, en un discurso sobre el doctor Salvador Zubirán —otro médico fundador, otro rector expulsado— el doctor Ignacio Chávez (1897-1979) se hizo estas preguntas:

Es una vieja historia que se viene repitiendo. Cuando la Universidad da muestras de su capacidad de transformación y empieza a incubir una mística de donde puede surgir mañana un México nuevo, hay siempre una conjura sorda, concebida por no se sabe quiénes, pagada por algunos de quienes sí se saben o se sospechan los nombres y realizada por hombrecillos minúsculos, unos de paja, otros de paga. El hecho es que todo se derrumba. ¿Para beneficio de quiénes? ¿A quién aprovecha el crimen de lesa Universidad, que a veces alcanza proporciones de lesa patria? ¿En qué turbias conciencias se esconde la culpabili-

*dad? ¿Quién debe responder ante la historia?*¹

Este mes de diciembre deja la rectoría, luego de ocho años de trabajo, el rector José Sarukhán. Supongo que más de una vez se habrá hecho preguntas parecidas. En enero un nuevo rector asumirá el cargo y, me temo, también habrá de hacérselas. El esfuerzo que hizo el doctor Chávez por contestarlas le valió una noche de terror, la del 26 de abril de 1966, que hoy, a treinta años de acontecida, es el objeto de nuestro buzón.

Esa noche, el doctor Ignacio Chávez, rector desde 1961, fue bochorosamente expulsado de la rectoría de la Universidad Nacional por un "comité de lucha" presidido por cinco estudiantes de derecho,² debidamente ase-

sorado —como solía decir Chávez—, por "políticos de fuera y de dentro".

Cinco años de trabajo, de crítica interna, de reformas y de esfuerzos por restaurar la dignidad de la Universidad, averiada por la corrupción de la administración anterior, culminaron con el secuestro del rector que soportó, con extraño estoicismo, siete horas de vejaciones y amenazas. "El día de su salida fue un día de tristeza y vergüenza para la cultura mexicana", escribió años más tarde Octavio Paz.³ Y Carlos Monsiváis, una semana después de los hechos: "La cultura que perdió esa batalla es la cultura esencial, la única que puede librarnos del subdesarrollo".⁴

La historia, por desgracia, no era nueva y sus lecciones no impidieron que se repitiese. Politiquillos de todo

color, patrocinadores de federaciones, sindicatos, comités y partidos, zaranearon a la Universidad a voluntad; las banderías de derecha e izquierda ensayaron en ella sus estrategias; ministros y gobernadores la utilizaron como escenario para dirimir sus apetitos de poder y para capitalizar el miedo a la inteligencia (y la propensión a la paranoia) de un presidente torvo. Expulsado Chávez, el líder de la Juventud Obrera Cetemista, Luis Velázquez, dijo que había "un reaccionario menos en México"; el MURO, por su parte diría que con las caídas de Arnaldo Orfila y de Ignacio Chávez, "el comunismo internacional pierde sus mejores baluartes en México". No en balde, Chávez comparará a la Universidad, en una de las cartas que se publican a continuación, con los establos de Augias.

Unos días después de la salida de Chávez, la recién formada Asociación de Trabajadores Administrativos de la UNAM exige un aumento del veinte por ciento. El Consejo Estudiantil Universitario (CEU), comité de la lucha de las preparatorias, advierte que no permitirá tomar posesión al nuevo rector si no "garantiza el pase automático". El comité de lucha de la Facultad de Derecho puntualiza que el edificio de la rectoría no ha sido regresado a las autoridades, sino "otorgado en préstamo". Contra la idea de que no sólo la rectoría, sino la Universidad misma se halla "otorgada en préstamo", idea sostenida a veces por la fuerza, y a veces como cotidiana convicción secreta de sus enemigos (desde el político zafio de afuera hasta el pequeño tirano arribista de adentro) luchan los universitarios, a costa muchas veces de su agenda intelectual.

Este mes de enero se celebra el centenario del doctor Chávez. La parte medular de la celebración será la publicación de varios volúmenes sobre su vida y su obra. Fabienne Bradu y yo tuvimos el privilegio de dirigir a un equipo que revisó su archivo con objeto de publicar un Epistolario selecto que está en prensa. Extraigo de él una carta de José Gaos y otra de Octavio

Paz, ambas con la respectiva respuesta de Chávez, y con las notas que llevarán en la edición mencionada.

DE JOSÉ GAOS A LEOPOLDO ZEA⁵

México, a primero de mayo de 1966⁶

Sr. Dr. Leopoldo Zea,
Director en funciones de la
Facultad de Filosofía y Letras
Presente.

Mi querido Zea:

Yo, que por no poder ser nunca tan plenamente mexicano como si hubiese nacido en México, he pensado siempre que no debo tomar en la vida pública del país más parte que la escueta del cumplimiento de los deberes ciudadanos, también del mexicano sólo por naturalización, en cambio pienso que los nombramientos de doctor *honoris causa* y profesor emérito con que me ha honrado la Universidad no sólo me autorizan, sino que me fuerzan a considerarme universitario, tan plenamente como para obligarme en conciencia a proceder en esta Universidad como lo hiciera en la de mi país natal, si no hubiera debido "transterrarme" de él a éste.

Por ello creo que puedo y debo decir a usted que estoy estupefacto de ver que el gran número de universitarios que han manifestado públicamente su reprobación, condenación, repulsa a los mayores atentados posibles contra la disciplina universitaria, a las normas, no por no escritas menos vigentes, de la convivencia académica y, aun, civilizada, y el que venía siendo espíritu de la Universidad, parecen haberse contentado con ello y estar dispuestos o resignados a seguir conviviendo en la Universidad con los autores de tales atentados, en vez de declararse incompatibles con ellos y de dar así al Poder Público la posibilidad de optar entre ellos y los autores de los atentados para continuar integran-

do la Universidad, lo que sería la más decisiva admonición y la más segura prevención contra la perpetración de actos semejantes en el futuro.

He dicho "al Poder Público" porque estimo que la iniciativa de ello correspondía a la H. Junta de Gobierno de la Universidad, en vez de haber aceptado el recibir ¡y sólo simbólicamente! una pequeña parte de los locales universitarios, que es reconocer con los hechos, aunque no lo sea con las palabras, que actuará en ellos cercada y condicionada por los autores mismos de los atentados. La segura objeción de la salvación de la autonomía universitaria, no me convence: pues la autonomía universitaria es la obligación —aunque al pronto suene paradójico— impuesta estatutariamente a la Universidad por el Estado mexicano, que es un Estado constitucionalmente liberal, de funcionar con arreglo a los principios de libertad de cátedra, investigación y expresión, y la consiguiente autolimitación que se impone el Estado de abstenerse de intervenir en tal funcionamiento; pero en modo alguno es la imposibilidad legal para el Poder Público de prestar a la Universidad, cuando la prudencia política se lo aconseje, la fuerza material de que ella carece, justamente para asegurarle o devolverle las condiciones de su funcionamiento con arreglo a tales principios.

En todo caso, me siento universitariamente incompatible con los autores de los atentados, hasta el punto de no sentirme con fuerzas morales para seguir en la Universidad cuando en ésta permanecen ellos, por lo que, dolido hasta los tuétanos de que este sea el final de mi carrera universitaria, presento ante usted mi renuncia como profesor, rogándole se sirva darle el curso debido.

Me despido, pues, de usted, querido Zea, en su calidad de Director de la Facultad, con el viejo, admi-

rativo, entrañable y ahora conturbado y entrustecido afecto que sabe le tengo.

JOSÉ GAOS

DE CHÁVEZ A JOSÉ GAOS

México, D.F., a 9 de mayo de 1966

Sr. Dr. José Gaos
Presente

Mi querido amigo:

Tengo en mis manos la carta que dirigió usted el día primero de mayo al Dr. Leopoldo Zea, Director de la Facultad de Filosofía y Letras, en la cual le presenta su renuncia como profesor, con motivo de los acontecimientos bochornosos registrados en la Universidad.

Su carta es un hermoso documento, cuya lectura me ha emocionado. Es una lección de decoro, de nobleza espiritual, de congruencia entre lo que se enseña como maestro y lo que se practica como hombre. Lección la de ahora, más que para los alumnos, para los catedráticos, para nosotros todos, sobre lo que la conciencia ordena a un universitario que se respeta.

Si aplaudo la nobleza de su actitud, lamento mucho que las circunstancias lo hayan puesto en la necesidad de asumirla, sobre todo cuando sé que es a costa de daño personal. Es un motivo más para enviarle estas líneas de agradecimiento y de admiración.

Con un saludo afectuoso quedo cordialmente suyo.

IGNACIO CHÁVEZ

DE OCTAVIO PAZ

Ithaca, a 2 de mayo de 1966

Señor Doctor Don Ignacio Chávez
Reforma 211,
México, D.F.

Querido y respetado amigo:
Hasta hoy, por la lectura de un periódico mexicano (aquí la prensa

no ha dado sino informaciones sumarias) me entero de los tristes sucesos universitarios. ¡Qué vergüenza! Vergüenza y asco. No sé qué me abochorna más, si la villanía de los "estudiantes" que se apoderaron de la Universidad o el saber que la pasividad general ha permitido (por lo menos hasta ahora) la impunidad de los truhanes. Me pregunto si los universitarios —profesores y estudiantes— podrán seguir siéndolo sin sentirse cómplices de lo ocurrido. Por fortuna, muchos han reaccionado. Según leo en *Excelsior* han renunciado más de mil profesores y la mayoría de los directores. Esas renunciaciones son un desagravio. Y algo mejor: un homenaje a la obra notable que usted y su administración han realizado en nuestra desdichada Universidad. Estas líneas, admirado amigo, no tienen más objeto que unirme a ese homenaje.

En mi juventud me apasionó lo que llamábamos, influidos por Ortega y Gasset, la "reforma universitaria". Lo ocurrido la semana pasada revela que los problemas de la Universidad son más bien del dominio de la higiene social. Tal vez la solución del problema universitario no está dentro, sino fuera de la Universidad: en la fundación de un centro de altos estudios que sea, asimismo, una auténtica y libre comunidad de maestros y discípulos. Ese centro sería la respuesta a la abyección y la casa verdadera de la ventura mexicana: la casa de usted.

Lo saluda con mucho afecto, su amigo que lo admira y respeta,

OCTAVIO PAZ

DE CHÁVEZ A OCTAVIO PAZ

México, D.F., a 9 de mayo de 1966

Sr. don Octavio Paz
Cornell University
100 Fairview 6 L
Ithaca, N.Y.

Mi querido amigo:

Aunque sea en unas cuantas líneas quiero hacerle llegar mi agradecimiento muy hondo y muy sincero por su hermosa carta del día 2 de los corrientes.

Comprendo su indignación por los hechos bochornosos que ocurrieron en la Universidad. La hemos sentido todos, tanto más hondamente cuanto más creíamos haber superado esas épocas de barbarie. Hoy vemos con desaliento que nos queda el triste privilegio de haber sido escándalo mundial de primera plana: un rector, las altas autoridades de la Universidad, incluyendo veinticuatro directores de escuelas, facultades e institutos, asaltados, secuestrados y vejados durante siete horas por una turba azuzada por políticos de todo tipo. Todo eso en medio de la pasividad general y, para completar el espectáculo, las autoridades sin poder ocultar una prisa medrosa por convalidar el atraco. Hasta ahora sigue la impunidad para los líderes delincuentes, mientras mañana posiblemente les concedan como premio algún puesto en el PRI o en alguna secretaría para tenerlos quietos "hay que darles de comer a las fieras, dicen".

Con todo, aunque dolido no desespero. Confío en que México no esté dispuesto al suicidio y si no ahora, algún día habrá otro que intente limpiar esos establos y que lo consiga.

Le renuevo mi agradecimiento por su solidaridad y su simpatía y le saluda con todo afecto.

IGNACIO CHÁVEZ.

NOTAS

¹ "Radiografía de un hombre", en *Humanismo médico, educación y cultura*, vol. II, México, El Colegio Nacional 1978, p. 790.

² Leopoldo Sánchez Duarte, Francisco Guerrero Cisneros, Espiridión Payán Gallardo, Enrique Rojas Bernal y Rodolfo Flores Urquiza.

³ "Ignacio Chávez, fundador", en *Hom-*

bres en su siglo y otros ensayos, México, Seix-Barral, 1984, p. 167.

⁴ "La única cultura capaz de sacarnos del subdesarrollo ha perdido una batalla", en "La Cultura en México", suplemento de *Siempre!*, número 222, 18 de mayo de 1966.

⁵ Se recoge esta carta de la que obra copia en el archivo de Chávez, obviamente entregada a él por el doctor Zea, y pensada por Gaos para el rector.

⁶ El día 30, la Junta de Gobierno recibe el edificio de la rectoría. Miguel Alemán, de gira en Estados Unidos, comenta sobre el hecho de que su estatua frente a la rectoría haya sido pintada de rojo: "Espero que la estatua se quede ahí". La huelga en la Universidad de Puebla, que cumple un mes de duración, recibe apoyo de estudiantes de la UNAM en un mitin multitudinario en la plaza central de esa ciudad. En México, El

líder estudiantil Payán declara que la rectoría sólo fue "prestada" a la Junta de Gobierno y que no la abandonarán hasta que se nombre a un nuevo rector "dispuesto a dialogar". La prensa está llena de acusaciones contra la "conjura roja internacional" como causante de los problemas universitarios. Margarita Michelena dice que Chávez era "Le Recteur soleil" y que su divisa era "L'Université c'est Moi".

LA VUELTA DE LA INDIA MEDIEVAL

ELIOT WEINBERGER

Traducción de Juan Almela



En los últimos trescientos años nos hemos ido acostumbrando tanto a recibir análisis políticos de periódicos y revistas —o, más recientemente, de la radio y la televisión— que hemos olvidado que antes hubo otras maneras de entender la situación del momento, así como para especular, sabiendo lo que se decía, acerca de lo por venir. En la India medieval, por ejemplo, una de las fuentes mejores de comentario político era un perro.

Esta práctica estuvo muy difundida durante siglos, pero la más detallada descripción que sobrevive de ella procede de una enciclopedia compilada en 1363 por un tal Sharnagadhara, del reino desértico de Mewar, hoy parte del Rajastán. Sharnagadhara nos informa que "para responder a la pregunta: *¿qué es lo que ocurre en el mundo?* el mortal puede confiar por entero en cinco seres: el corzo, la lechuza moteada, el cuervo, la hembra del chacal y el perro. Como pasa con otros comentaristas, sin embargo, no todos son igualmente rotundos. La verdad es que "los primeros cuatro son, por naturaleza, apenas inteligibles. El perro es mucho más fácil de entender."

Tampoco cualquier perro, claro está, puede aspirar a ser analista político. Debe ser joven, saludable, sin defectos y, por encima de todo, enteramente negro, seguramente para garantizar que sus opiniones sean coherentes e inalterables, no jaspadas de reparos o dudas. Agradará a algunos lectores de *Vuelta* enterarse de que "no debe tener torcida la cola hacia la izquierda".

Como testimonio del aprecio de su público agradecido, el perro dictaminador es bañado ritualmente al caer la noche y se le ofrece un banquete de leche y bollos especiales en forma de perro, queriendo tal vez dar a entender que, en su comentario, se atenderá a sí mismo, sin dejarse influir por los demás perros. Es colocado en su foro, un mandala multicolor pintado en el suelo y —como estamos en la India— es reverenciado hartamente con cantos, plegarias, incienso, lámparas, flores, alimento y fuegos rituales. Así el perro queda en condiciones de emitir su crítica.

En términos generales, las cosas marcharán bastante bien en el reino si el perro se rasca la cabeza con la pata delantera derecha, si se rasca

la izquierda con la otra, si se rasca la oreja derecha con la pata de ese lado, si mea levantando la pata trasera derecha o, de ser una hembra, se rasca la barriga. Graves problemas tiene el gobierno si el perro bosteza, vomita, se escabulle, hipa, tose, parece angustiado, se duerme y se sacude con violencia, escarba un hoyo, aulla o mira al sol.

En un reino, la salud del estado depende de los miembros de la familia real y el perro es una mina de información a propósito de las interioridades del palacio. Su ladrido puede indicar si actos cometidos por el rey en alguna vida previa tendrán consecuencias hoy por hoy. El modo como orina concierne a la continuidad dinástica: si la reina embarazada dará a luz a un hijo, una hija, o malparirá. Si el perro se echa, sin rascarse, alguien de la casa real está gravemente enfermo. El perro sabe también quién llegará a viejo, quién morirá pronto, qué emisarios importantes están en camino, si la reina tiene un amante y hasta si dicho amante es del palacio o de afuera. Recurriendo a la que acaso sea su más recóndita forma de comentario, una perra revelará que

los enemigos del rey conspiran contra él en el momento mismo, poniéndose a querer copular con un toro joven.

Al igual que tantos editorialistas vocingleros, el perro propende a preconizar cursos de acción que no lo afectarán directamente. Así: "Un perro puede animar al rey a combatir", sin que ello signifique atizar la guerra sólo por hablar, pues es perito en fuerza militar: "Cuando dos ejércitos se traban en combate, puede indicar cuál ganará la victoria indiscutida, quién dará el golpe definitivo." El análisis canino es particularmente útil en tiempos de hostilidad entre dos reinos: si el perro se vuelve hacia el este, habrá guerra. Si avanza hacia el este, la guerra será seguida de reconciliación. Si va hacia el este y también el oeste, habrá prolongada hostilidad, aunque sin verdadera lucha.

En tiempo de paz, si el perro se vuelve hacia la izquierda, luego hacia la derecha y de nuevo hacia la izquierda, se romperá la alianza vigente. En tiempo de guerra, si yergue las orejas y ladra al sol es que la paz se acerca.

En los Estados Unidos propendemos a dar más crédito a los políticos "de adentro". En la India el perro era un comentarista apreciado precisamente por estar tan alejado de los pasillos del poder e incluso de las normas del vivir. El perro es el colmo de lo ajeno: pasa la noche vigilando despierto y duerme de día. Puede ser "el mejor amigo del hombre" o rabiarse de repente. Contra las leyes dietéticas, se lo come todo. (En la India, un nombre común de los perros era "comevómito".) Quebrantando las restricciones de casta, se apareaba lo mismo con cualquier otro perro y es él mismo producto de

una mezcolanza, señal de las castas inferiores. A menudo habita, asimismo, los terrenos de cremación, esa tierra de nadie entre la vida y la muerte, comiendo carroña.

El perro, pues, era apreciado por sus opiniones precisamente en virtud de su independencia. Por poco que su vida privada se asemeje a la de los escritores mexicanos —algunos de éstos, cuando menos—, el perro hindú, seguramente con una rascadura de buena agüero, habría aprobado, entusiasta, la declaración que abrió el primer número de *Vuelta* hace veinte años: "Hemos decidido salir solos, confiados en la ayuda del público y en su amistad... ¿Qué podemos ofrecerles en cambio? Ser fieles a nosotros mismos: escribir." El perro sólo hubiera, si acaso, pedido cambiar la última palabra y poner algo menos antropocéntrico, quizá, como "ladrar".

LA NOVELA DE LOS VIENTOS CONTRARIOS

JORGE EDWARDS



Vicente Huidobro es el gran apocalíptico entre los poetas latinoamericanos de su tiempo. Lo es sobre todo en *Ecuatorial*, en *Altazor* y en la mayoría de sus textos en prosa de los años veinte y treinta. *La próxima*, cuya dedicatoria está firmada en Santiago de Chile en enero de 1933, pero que el poeta había dado por terminada en Italia en el verano europeo de 1930, comienza cuando Alfredo Roc, el protagonista, *alter ego* del propio Huidobro, ha amanecido, a juicio de sus interlocutores, "apocalíptico", cuando ya algunos lo llaman "el loco del cataclismo". Huidobro, que había salido de un Santiago

remoto, provinciano, del seno de una familia poderosa, de la cercanía de una madre sobreprotectora, para desembarcar en 1916 en el París amenazado de la primera guerra mundial, se convirtió en un testigo directo, privilegiado, de todo el proceso de destrucción del viejo orden europeo. Es posible que haya intuido de antemano esa condición de testigo que le iba a tocar y que la haya asumido a conciencia. Los escritores auténticos buscan las experiencias que van a utilizar en su escritura. El azar en la creación literaria es menos importante de lo que parece, o es, si se quiere, un azar provocado. La

posición de Vicente Huidobro frente al descalabro histórico que le tocó presenciar de tan cerca debió ser curiosamente ambivalente: él estaba comprometido, esa historia que parecía llegar a su final lo afectaba, pero a la vez era extranjero y contemplaba el fenómeno con una mirada ajena, diferente. Era, en cierto modo, la mirada de un bárbaro, pero se trataba, al mismo tiempo, de un bárbaro civilizado, refinado. Ahí residía, quizás, el secreto de su lucidez, de la frescura de su visión, no desprovista, por lo demás, de ingenuidad, y del carácter extremo que ésta adoptaba. Huidobro el provinciano, el mete-

co, se incorporó de inmediato, con pasión única, a la gran revolución estética, política, humana, que estallaba en Europa por todos lados en los días de su llegada. Dentro de la vanguardia, su actitud fue particularmente escatológica, utopista, con acentos de milenarismo.

Es probable que respondiera en esto, sin háberselo propuesto, a una tendencia que ya existía en la literatura chilena y que se manifiesta en forma cíclica, más bien en calidad de fantasma que de tradición, como lado oculto de la línea dominante y, por así decirlo, oficial. El país en apariencia tranquilo, pero que cada cierto tiempo sufre sacudidas profundas y bruscas, tanto de la naturaleza como de la sociedad, ha producido frecuentes y a veces notables versiones literarias del Apocalipsis. Por ejemplo, la del jesuita Manuel de Lacunza y Dfáz, nacido en Chile a comienzos del siglo XVIII y autor en Italia, al final de su vida, de *La venida del Mesías en gloria y majestad*. Por algún motivo, Lacunza imaginó en el Chile de su juventud un fin de los tiempos seguido de un comienzo paradisiaco. No es el único autor chileno, ni mucho menos, atento a la idea de lo final y lo fundacional. Hay intuiciones comparables, sin ir más lejos, en el Neruda de *Residencia en la tierra* y en el de *La espada encendida*.

Creo que Huidobro, en todo caso, fue el "apocalíptico moderno", si se puede decir así, por excelencia. Su poesía de madurez, sus manifiestos y artes poéticas en verso y en prosa, revelan una obsesión permanente por los orígenes, por los comienzos, orígenes y comienzos que son renacimientos, resurrecciones. Una de las metáforas constantes de Huidobro para definir al poeta, para explicar su papel y para definirse por consiguiente a sí mismo, es la de Adán o la del pequeño dios. En el caso de *La próxima*, la metáfora de origen religioso, bíblico, tiene un elemento añadido: Noé y su Arca. Antes de la destruc-

ción del Viejo Mundo, consecuencia inevitable, para el poeta, de la guerra que se avecina y de la enfermedad terminal del capitalismo, Alfredo Roc, el héroe de la novela, piensa llevarse a Angola a los personajes mejor dotados del mundo contemporáneo, poetas, artistas, hombres de ciencia, profesionales y artesanos de nivel superior, y "una pareja de cada uno de los instrumentos y de las máquinas inventadas por el hombre". El Huidobro adánico, el "loco del cataclismo", no era, sin embargo, antimoderno. A comienzos de la década del treinta, después de haber sido testigo del final de la primera guerra y de haber pasado por la gran crisis del año 29, creía que el mundo capitalista, heredero del pasado, estaba condenado en forma inevitable y que la única esperanza, como dice la última línea de *La próxima*, era Rusia, es decir, la revolución bolchevique. Creía, sin embargo, que el futuro tendría que construirse a partir de lo mejor del pensamiento, de la ciencia e incluso de la técnica del pasado. ¡Uno de los grandes invitados por Alfredo Roc el Constructor a poblar su colonia de Angola era Henry Ford!

Dentro de esta visión de tono futurista, muy poco tolstoiana, para hablar de otra colonia y de otra utopía del Chile moderno, el arte ocuparía un lugar particular. El terreno del arte, a diferencia de la ciencia, de la técnica, de la industria, era el terreno exclusivo de lo fundacional. La idea de tabla rasa, favorita de la vanguardia estética, era plenamente aplicable según Huidobro a la poesía, a la pintura, a todas las manifestaciones del arte, sin excluir, desde luego, la arquitectura y el cine. La ciudad jardín fundada por Roc en las tierras que había comprado en Angola había sido impecablemente trazada por Le Corbusier. Gropius levantaría un poco más lejos, "del lado de la bahía", la ciudad del cine, Chaplinia. La arquitectura y el urbanismo con-

temporáneos han sido un semillero de especulaciones utopistas. No es extraño que el poeta del apocalipsis, de la destrucción y de la fundación, cite con frecuencia a los grandes personajes de la vanguardia arquitectónica.

La próxima, sin embargo, es un texto curiosamente contradictorio. Plantea constantes conjeturas que se oponen y que suscitan otras conjeturas. Hay pasajes, por ejemplo, en los que interviene una voz de autor que interpela a Roc, el personaje. "¡Ah mi querido Roc", se lee en el final del primer capítulo, "cómo despedazarías estas páginas si las leyeras!" El personaje se defiende con furia: "Maldito autor..." La verdad es que la novela parece contener una sola afirmación sólida: la de la segura destrucción de las antiguas sociedades. Frente a ella, el texto parece desgarrado entre la idea de la evasión, de la construcción de una ciudad utópica en el centro del África, y la idea de la revolución social. El poeta utilizaba en aquella misma época la metáfora de los "vientos contrarios". *La próxima* es la novela de los vientos contrarios, de alternativas no resueltas y que se entrecrocaban frente a un paisaje de ruinas presentes o futuras.

Podríamos pensar que el lugar de la novela en la obra de Vicente Huidobro es más bien anecdótico, circunstancial. La percepción del futuro, la carga profética, es mucho más fina, más sugerente, más rica de lenguaje, en la poesía de aquellos años. Las disquisiciones de *La próxima* suelen ser ingenuas, y hay momentos en que el autor, exasperado, toma conciencia de su propia ingenuidad. Sin embargo, hay pasajes en que la locuacidad, el brillo especulativo un tanto cansador, dan paso a un lirismo de buena ley. Nos encontramos con ecos notables de *Ecuatorial*, de *Altazor*, de *Temblor de cielo*, de *Horizon carré*. Da la impresión de que los cabos sueltos de la mejor poesía huido-

briana son recogidos por el poeta y desarrollados, con éxito desigual, en algunas de sus obras narrativas. Las descripciones de las razas africanas, por ejemplo, están plagadas de lugares comunes y serían acusadas de racismo en cualquier medio más avanzado y más consciente de los derechos humanos que el nuestro. El narrador de *La próxima* habla de "nuestros negros", con ternura de dama de la caridad, y dice que "son francos y alegres como niños", que "se ríen como pianos". En otros lugares, los personajes sin nombre que dialogan en forma constante, con visible garrulería, citan con evidente complacencia, sin el humor o la distancia que serían indispensables, a Vicente Huidobro ("Picasso es el primer pintor que es más que un pintor, como mi amigo Vicente Huidobro es el primer poeta que es algo más que un poeta"). Uno se dice que es demasiado. Siente la tentación de cerrar el libro. Los personajes llegan, sin embargo, a un París donde los edificios permanecen intactos, pero donde las personas, víctimas de un ataque masivo con gases, se han convertido en cadáveres pétreos. Las imágenes, aquí, son fuertes, impresionantes con algo de sobrecogedor. Si uno cree que la novela de América Latina anterior al "boom" estaba aplastada por el lastre del naturalismo, por la ausencia total de fantasía, las páginas del capítulo III de *La próxima* demuestran exactamente lo contrario. "Un autobús parado al medio de la calle con todos los muertos adentro como una pecera... los peces petrificados", escribe Huidobro. Recuerdo en los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont una imagen muy parecida. Lo que ocurre es que en los buenos momentos líricos de esta novela, hay rasgos de invención, de fantasía, que son propios de la mejor poesía moderna. Es interesante observar, además, la influencia y la confluencia de Lautréamont en nuestros dos

grandes poetas, Huidobro y Neruda. Se diría que la desmesura, la dimensión americana de la visión, que el autor de *Maldoror* había asumido con perfecta claridad ("el siglo XIX conocerá a su poeta..."), facilitó la apertura, la noción diferente, civilizada y bárbara, de la historia y del espacio, de los dos chilenos.

Después de la descripción de un París silencioso, lleno de cadáveres petrificados, la novela escapa de la racionalidad un tanto pedestre, argumentativa, sentenciosa, de las primeras páginas. La ingenuidad discursiva se transforma en visión lírica. "Una estrella que estaba parada en el firmamento frente a nosotros dio un salto hacia atrás... Miles de planetas empezaron a caer sangrando por el pecho o por la boca." Aquellos planetas sangrantes con que el novelista poeta de *La próxima* describe un ataque aéreo pertenecen a la familia de "los bellos obuses semejantes a las mimosas en flor" de Apollinaire. Se diría, sin embargo, que las metáforas de Huidobro son menos familiares, menos europeas, más propias del espacio americano. Como el joven Lautréamont, al salir del Uruguay y al deambular por un París que nunca dejaba de serle ajeno, procuraba que fueran las suyas.

Más que novela de mensaje, como quizás la entendía o la quería entender su propio autor, *La próxima* es novela de paradojas. En su fracaso como relato novelesco reside su aspecto más interesante. En sus capítulos finales, el texto despega. Se transforma decididamente en poesía lírica en prosa. Las procesiones simbólicas, los éxodos provocados por un fin de civilización, imágenes recurrentes en *Ecuatorial*, adquieren aquí una intensidad punzante, fúnebre, no exenta de humor negro. En el capítulo XVI, la lógica de la prosa de las primeras páginas ha sido suplantada por una fantasía aérea, por un ritmo, por un sistema de metáforas y de escenarios que

podríamos llamar con propiedad creacionistas. Es la escritura de Huidobro en su mejor forma. Entrego sólo un párrafo a manera de muestra:

Sentí un ruido extraño y miré hacia el fondo de la llanura. Un sinnúmero de ataúdes se veían en el suelo, unos al lado de los otros, en interminables filas. Unos viejecitos muy serios, pequeños, barbudos, venían por todos los caminos, llegaban al fondo de la llanura y se acostaban en los ataúdes. Después aparecían unos grandes viejos, secos, de ojos profundos; llegaban a los ataúdes y se acostaban como los primeros. Luego ya no eran hombres los que venían, eran países que se desprendían de sus continentes y llegaban unos en pos de otros a acostarse cada cual en su ataúd. Detrás venía una larga fila de planetas, llegaban a los ataúdes y se acostaban. Por último vi aparecer una inmensa masa informe que hacía ruido de viento, llegó a un ataúd más grande que había al medio y se acostó. Entonces todos los ataúdes se cerraron de un solo golpe con el rumor de un ejército que recibe una orden.

Pensamos en la pintura del Giorgio de Chirico de la etapa metafísica. La visión es siempre vasta, cósmica, de grandes espacios, de tierra y cielo. Y lo que permanece, más que los mensajes, más que el discurso racional, zarandeado, sometido a un permanente bombardeo, a fuerzas alegremente contradictorias, es la visión en su aspecto estético, fantástico, de pura metáfora. Desde esta perspectiva, entendemos que Huidobro es el vanguardista que llega de lejos, de la periferia de Occidente, y que trae una mirada más primitiva, menos condicionada, más cercana, en último término, de la dimensión cosmogónica que reivindicaban en el siglo XIX un Lautréamont o un Jules Laforgue. "Un couchant des Cosmogonies!", cantaba Laforgue, pero lo hacía a propósito de la rutina, del aburrimiento, de las conversa-

ciones sin sentido de las señoras jóvenes en los barrios burgueses. En Huidobro no hay miniaturismo: emigran las civilizaciones, se acuestan los planetas, los mundos estallan. No olvidemos, sin embargo, que Laforgue, cósmico y cosmogónico, aunque más doméstico, podríamos decir, que Lautréamont y Huidobro, también había nacido en América del Sur, en Montevideo. Y recordemos que Huidobro, a pesar de su desmesura, no se hace por lo general ilusiones y mantiene

una lucidez extrema. Eso sí, su lucidez pertenece a la especie de ese "párpado atrozmente levantado a la fuerza" de que hablaba el Neruda de *Residencia en la tierra*. Lucidez, por consiguiente, agónica, de persona colocada a pesar de ella frente al espectáculo de un cataclismo histórico, y lucidez de bárbaro civilizado, que ha llegado a presenciar aquel derrumbe, aquellos signos del apocalipsis, desde latitudes diferentes, más remotas y más ajenas.

En sus ensayos sobre poesía la-

tinamericana, Octavio Paz sostiene que Huidobro es el poeta del aire, así como Neruda es el poeta del agua y Vallejo el de las piedras. La metáfora no es del todo gratuita. La obra huidobriana está llena de viajes por el aire, de vuelos en paracaídas, en parasubidas, en aeroplanos, en dirigibles, de vientos y hombres pájaros, de planetas que caen a la tierra. "Escuchemos la lección de belleza que trae el viento", escribe en las páginas líricas, espléndidas. 

Paisaje de la Ciencia

LITERATURA Y CIENCIA: UN LUGAR COMÚN

CARLOS CHIMAL



para Enrique Krauze

En la primavera de 1932 los fundadores de la física cuántica se disponían a celebrar diez años del Instituto de Bohr en Copenhague. Ese mismo año se cumplía el centenario de la muerte de Goethe. Con la seriedad que caracterizaba al grupo, decidieron culminar sus descubrimientos poniendo en escena una parodia de *Fausto*. Wolfgang Pauli representó a Mefistófeles, Bohr tomó el papel de Seigneur y Paul Ehrenfest el de Fausto. Ehrenfest era un joven melancólico cuyo formalismo matemático, se decía en el grupo, era "realmente opresivo".

El argumento gira en torno a la existencia y el papel de una partícula sin masa y sin carga, es decir, un fantasma (el neutrino), así como al valor operatorio de la teoría.¹ El Mefistófeles de Pauli debe vencer la resistencia del Fausto de Ehrenfest y convencerlo de mostrar en público el neutrino materializado por Margarita. Fausto se niega,

Mefistófeles exige y el primero declara: "Las pruebas siempre son fabricadas, son un producto de la teoría". Así termina la primera parte.

En el segundo acto aparecía James Chadwick, descubridor del neutrón ese mismo año, representando el papel de Wagner, el experimentalista por excelencia, quien arrastra a Fausto a una "noche de Walpurgis cuántica". El escenario diluye sus fronteras y los espectadores son invitados a unirse a la obra. Fausto es testigo de una "introspección celestial" donde la poesía ha terminado por fundirse con la realidad tal y como la describe el científico. Cae el telón. Por cierto, no deja de ser significativo que el autor del texto haya sido Max Delbrück, uno de los fundadores de la biología molecular, pues si la física es vista sobre todo como una ciencia fáustica, lo que se ha dado en llamar genética molecular se piensa como una criatura de Mary Shelley, el Prometeo moderno. Diabólica, fatal y monstruosa, la ciencia

perdió el año siguiente al Fausto de la parodia; el melancólico Ehrenfest se suicidó en septiembre de 1933.

FAUSTO ES UN ESTADO MENTAL

La idea de una "cadena de oro" que uniera cielo y tierra, alma y cuerpo, poesía y ciencia ya está presente en la *Ilíada* y en el *Timeo* de Platón, y constituye uno de los postulados esenciales del hermetismo greco-alejandrino. La alquimia basa en esta "magia natural" sus prácticas y los episodios y enseñanzas del *Faustbuch* son un eslabón del *Aurea catena* que mantiene al mundo girando. Como se sabe, junto al personaje histórico² hay una buena lista de interpretaciones literarias (Marlowe, Goethe, la traducción de Nerval, Valéry), filosóficas (Nietzsche), pictóricas (Delacroix) y musicales (Gounod, Berlioz, Schumann, Liszt, Dietrich Grabbe y N. Lenau). Ahí donde cielo y tierra, alma y cuerpo,

Weinberg es arrogante y reduccionista, y que, en general, los científicos no asumen su responsabilidad ante la sociedad por el conocimiento que están generando. En lo personal, creo que Weinberg tiene razón

cuando afirma que una cosa es inspirarse en la ciencia y otra inferir de ella o atribuirle "milagritos", generalmente de segunda mano, pues casi siempre estas ocurrencias provienen de interpretaciones plasmadas en li-

bro de divulgación. Este es un problema de la (in)comprensión pública de la ciencia. Un punto de vista de un destacado científico, Ricardo Tapia, puede verse en *Revista de la UNAM*, núms. 546-547, 1996. 

STALIN Y LA MUERTE*

JEAN MEYER



Más paranoico que nunca, Stalin se quedaba solo. En los últimos meses de su vida se cortó hasta de sus hijos, Vassili y Svetlana. En 1947 había mandado al Gulag a su cuñada Evguenia Zamlianina —su amante, antes de la guerra— y su hija. A las preguntas de su querida Svetlana sobre por qué arrestaban a sus tíos, el padre se limitó a contestar: "platicaron demasiado". La esposa judía del director de su secretariado particular Poskrebychev murió en campo; luego Stalin corrió al hombre. A principios de 1953, Stalin "desenmascaró" a Molotov, Voroshilov y Mikoyan. Se quedaba solo en la triste compañía de Beria, Malenkov, Jrushchov y otros, en cenas interminables, envenenadas por la desconfianza recíproca.

Stalin murió a principios de marzo de 1953. Su hijo, el borracho Vassili, fue a la cárcel un mes después porque gritaba que su padre había sido asesinado. No se puede descartar totalmente la hipótesis de un envenenamiento preventivo por parte de Beria, pero lo más probable es que hubo "no asistencia a persona en peligro". Cuando descubrieron a Stalin tirado en el suelo,

había sufrido el principio de una embolia masiva muchas horas antes; doce horas más pasaron antes de la llegada del primer médico. Demasiado tarde.

Después de cuatro años de guerra, de una difícil e inacabada reconstrucción, con la terrible perspectiva de una nueva guerra mundial, el pueblo soviético no dejó de temblar hasta la muerte de Stalin, y, sin embargo, Stalin era popular. El pueblo, obsesionado, como su tirano, por la guerra veía enemigos por todos lados; por eso, el éxito de la campaña antisemita contra el "cosmopolitismo sin raíces". El pueblo tenía como único recurso la fuerza rígida, implacable del Vozhd,* del gran Timonel; se amparaba detrás del escudo del Centinela que vigilaba incansable.

Y de repente, el 5 de marzo de 1953, Stalin murió. "Sin que lo haya previsto ningún plan, dice Grossman en *Todo pasa*, sin instrucción de los órganos directores. Stalin murió sin orden del camarada Stalin. Esa libertad, esa fantasía caprichosa de la muerte contenía alguna dinamita que contradecía la esencia más secreta del Estado. ¡Stalin ha muerto! En ciertas escuelas, los maestros obligaron a los alumnos a arrodillarse, luego, poniéndose de

rodillas, en lágrimas, les leyeron el comunicado oficial". En las fábricas y las oficinas, mucha gente sufrió una crisis de histeria, gritando como dementes, rompiendo en llanto, desmayándose. Hasta en los campos se manifestó la misma emoción. Pero en los campos también, decenas de miles de presos bajo escolta pasaban el mensaje en voz baja: "reventó... reventó". En algunos campos fue una explosión de alegría al grito de "¡Murió Stalin!"

Muchos no supieron si llorar o si bailar de alegría. Millones desfilaron para ver el difunto en la casa de los Sindicatos en Moscú; 5 000 000 según un diplomático mexicano. El joven poeta Evgueni Yevtushenko lloró como muchos.

Nunca olvidaré cómo marchamos hacia el féretro de Stalin. De todas las calles circunvecinas, una marea humana convergía hacia la plaza Trubnoi, para descender enseguida hacia la Casa de los Soviets donde estaba expuesto el cuerpo.

Éramos ya decenas y decenas de miles de hombres apretados unos contra otros. La muchedumbre era tan densa que su aliento formaba una auténtica nube blanca. En este frío día de marzo, la nube quedaba suspendida por encima de nuestras cabezas y se deshilachaba sobre los árboles desnudos que parecían también llorar. Era un espectáculo fantástico.

* Páginas inéditas de un libro no terminado: *Rusia y sus Imperios*, que será publicado por FCE el próximo año.

* El Amo, el Poderoso

Los hombres seguían llegando de todas partes, empujando a quienes lo precedían, como si tuvieran prisa por alcanzar el cadáver del ídolo difunto. A su impulso, la multitud que descendía lentamente la cuesta hacia la Casa de los Soviets, se transformó, de golpe, en un terrible torrente humano...

Sentí que esa masa ciega me llevaba como a un pedazo de madera zozobante, impotente, sobre el agua. Me llevaba derecho hacia un poste de alumbrado. Tuve la impresión de que esa cosa metálica marchaba implacablemente hacia mí. De pronto, una niñaita apesada contra el poste gritó de horror. No oí su grito en medio de las lamentaciones y de los suspiros, pero vi en su rostro algo como una imagen inolvidable del Apocalipsis. Sentí en mi cuerpo el quebrantamiento de sus huesos frágiles, y, horrorizado, cerré los ojos para no ver la mirada azul de esta niña agonizante.

Cuando volví a abrirlos, ya estaba lejos del poste. Milagrosamente, la ola humana me había salvado. Ya no estaba la niña. Había desaparecido bajo la muchedumbre. Otro hombre se debatía en su lugar, abriendo sus brazos como un crucificado y suplicando vanamente que se le permitiera soltarse.

El torrente me impulsaba siempre. Bajo mis pies, sentí de pronto una cosa blanda. Tardé un momento en darme cuenta de que marchaba sobre un cuerpo humano. Agité con horror mis piernas y permanecí suspendido en la muchedumbre que descendía la pendiente. Durante un largo momento no traté de marchar sobre mis pies.

Mi alta estatura me salvó. Los más bajos caían sofocados antes de ser pisoteados por la muchedumbre. Estábamos metidos en una auténtica ratonera. Los camiones militares cerrados unos con-

tra otros angostaban el camino y obstaculizaban nuestro paso. La ola humana se agolpaba contra ellos con la violencia de una avalancha.

Oficialmente hubo 1 500 muertos. El día de la coronación del zar Nicolás, que fue marcado por una catástrofe semejante en Jodinka, fue poca cosa en comparación con el día del sepelio del dios terrestre ruso, hijo del zapatero de Gori.

El 5 de abril, la prensa anunció la liberación de los médicos: no eran culpables, habían sido torturados. "El Estado divino e infalible manifestaba su carne terrenal, su carne mortal: el Estado, como Stalin, tenía un pulso intermitente y albúmina en los orines" (Grossman).

De Stalin, Robert Conquest dijo que si él no hubiera asumido el poder a la muerte de Lenin, toda la empresa se habría desmoronado ya a finales de los 20. "Stalin constituía una individualidad insólitamente fuerte. Supo ejercer un perfecto dominio, manteniendo a todos y a todo en un solo puño. Hasta sus mismos opositores de partido solían decir: "Si no fuera por ese cerdo, todo se habría derrumbado en pedazos".

De Stalin, Grossman escribió en *Todo pasa*: "su crueldad inverosímil, su increíble perfidia, su facultad de fingir y de hacer trampa, su espíritu rencoroso y vindicativo, su grosería, su sentido del humor componen un personaje de sátropa. Su conocimiento de las doctrinas revolucionarias de la literatura y del teatro, sus citas de Gogol y de Saltykov-Shchedrin, su arte de la conspiración y su amoralidad hacen de él un personaje revolucionario

del tipo de Nechayev. Su confianza en el papeleo burocrático y la fuerza policiaca, su desprecio sin par de la dignidad humana(...) componen un personaje de policía, Stalin era esos tres personajes".

Según Moshe Lewin, Stalin repitió el síndrome de Pedro el Grande: un esfuerzo gigantesco de industrialización, al costo de la pérdida de la libertad, de la instauración de un sistema bárbaro. Después de la victoria de 1945, repitió el síndrome de Iván: medio loco, aislado detrás de una guardia de la cual desconfía, conspira y desata purgas cada vez más delirantes.

Pero Martín Malia nos recuerda (1994) que hay que desconfiar de la teoría del malo en la historia (Stalin), la cual permitió salvar a Lenin y al bolchevismo hasta 1988-1989; a Lenin, al partido y al sistema que se esconde detrás del hombre malo. Ciertamente fue malo, y peor con los años, pero su psicología no explica nada. El tirano loco (cómodo) no dura, Stalin duró 25 años y su éxito fue inmenso y duradero. Construyó el socialismo real, venció a Hitler, creó el imperio soviético. Su política vino del sistema soviético. No fue al revés. Verdadero leninista, continuó, salvó y extendió la obra de Lenin sobre la tercera parte del mundo.

A principios del siglo Jean Jaurès no sabía de quién hablaba cuando escribió a Charles Péguy: "Una clase nacida de la democracia que, en lugar de acatar las leyes de la democracia, prolongaría su dictadura más allá de los primeros días de la revolución, pronto sería una pandilla acampada en el territorio y abusando de los recursos del país".

EL FUTURO DEL FEDERALISMO EN MÉXICO

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY



El futuro del federalismo en México depende de la evolución de dos variables fundamentales: una es de orden político-político, valga la redundancia, y la otra se refiere a la política fiscal; la segunda implica obviamente reflexionar sobre la recaudación de impuestos, los egresos y cómo se ejercen éstos en los diferentes niveles de gobierno; la política-política obliga a referirse al asunto de la alternancia y la democracia. La suma de estos dos elementos, es decir, de una transición política que supone la alternancia en el poder y de la modificación de las políticas fiscales para mejorar la distribución de los recursos entre los estados y la federación, es la que determinará en el mediano y largo plazo la consolidación de un sistema verdaderamente federal.

Antes de iniciar el análisis de estas dos variables, vale la pena tener presente que la doctrina liberal y los principios del federalismo tienen como hilo conductor el principio de subsidiaridad entre los diferentes niveles de gobierno. Este principio se puede resumir en una idea muy simple: todas las funciones de gobierno deben corresponder a la autoridad que esté más cerca de la ciudadanía y sólo aquellas que esta instancia no pueda cumplir deben ser asignadas a otros niveles de gobierno: en ese sentido, el federalismo privilegia como órgano de la toma de decisiones al municipio y acota las competencias de un gobierno federal a las siguientes áreas: defensa, relaciones exteriores, comercio internacional, política monetaria, cooperación entre las

entidades federadas y regulación de los recursos naturales. El resto de las funciones, como son educación, salud y bienestar social, pueden ser compartidas por los diferentes ámbitos de gobierno y no corresponden por definición al gobierno federal. El principio de subsidiaridad es, en consecuencia, central para saber dónde nos encontramos y hacia dónde debemos ir para fortalecer a la federación.

El centralismo político en México tiene una larga trayectoria histórica y una serie de inercias que aún están presentes. La concentración de poderes en nuestro país (verdadera antítesis de un sistema federal) se puede resumir en dos características políticas: primero, el monopolio del poder por el partido oficial y el rechazo a cualquier posibilidad de alternancia política; recuérdese la elección de Chihuahua en 1986, cuando se esgrimió el argumento del "fraude patriótico" para no reconocer el triunfo de Acción Nacional; la tesis central que se manejó entonces fue que el reconocimiento del triunfo de un partido de oposición tendría un efecto dominó cuyas consecuencias serían la desestabilización y la ingobernabilidad. El segundo componente sustantivo del centralismo político es, sin duda alguna, la designación de los gobernadores desde el centro. La autoridad en los estados se nombra desde la presidencia de la República y de ese modo se instaura una suerte de virreinato que hace que los gobernadores no rindan cuentas a los electores de sus entidades, sino a quien efectivamente

los ha nombrado en ese puesto; ese centralismo político se vive también en el derecho discrecional que tiene la presidencia de la República de remover a los gobernadores; por ello no es casual que durante los gobiernos de Carlos Salinas de Gortari y Lázaro Cárdenas, cuando se registran cambios políticos y económicos de trascendencia histórica para el país, el número de gobernadores que fueron removidos o pidieron licencia es el mayor en la historia política de México.

Ahora bien: ¿Cuál es el estado actual de este centralismo político? Hay que reconocer que en los últimos años han habido cambios sustantivos y que estos parámetros se han modificado; en lo que se refiere al monopolio del poder político, el triunfo de Ernesto Ruffo en 1989 en Baja California inició el rompimiento del monopolio del poder, la alternancia política en Chihuahua, Guanajuato y Jalisco profundizó el proceso y ha configurado un nuevo escenario político que suprime, o empieza a suprimir, de manera definitiva el viejo esquema de poder. Estamos entrando así en un sistema de alternancia política que constituye una de las características fundamentales de cualquier sistema democrático. En cuanto a la designación de los gobernadores desde el centro, hay que reconocer que se ha abierto una nueva etapa: la alternancia política ha suprimido ese mecanismo en varios estados y las reformas en el PRI están generando nuevos esquemas que pueden traducirse, aun cuando llegaran a fortalecer a los cacicazgos locales, en

el fin del centralismo presidencialista. Como corolario de lo anterior, la remoción de los gobernadores tiene hoy características distintas: es cierto que durante este sexenio se han registrado varias situaciones de ese tipo, pero también es cierto que sería prácticamente inconcebible que hoy un gobernador de un partido de oposición fuese removido discrecionalmente por el presidente de la República; además de que hechos inéditos como la rebelión de los priístas en Tabasco, permiten afirmar que se están creando nuevas correlaciones entre las fuerzas políticas. En suma, las características fundamentales que tenía el sistema político mexicano se han modificado en los años recientes y hoy nos encaminamos hacia una nueva etapa.

En lo que se refiere a la política fiscal hay una serie de asuntos que conviene precisar; decir que tenemos un alto grado de centralismo es un lugar común que no cuestiona nadie: como quiera que sea, para ilustrarlo vale citar algunos datos: mientras que en México el 40% de la burocracia trabaja en los estados y municipios y el 60% en el gobierno federal, en Estados Unidos el 16% labora en oficinas federales y el 84% restante se ubica en los niveles inferiores de gobierno (cfr. Cuadro 1). Esta centralización también se puede comprobar si se analiza la recaudación fiscal: según un estudio la OCDE, en nuestro país (si se incluye la seguridad social en el monto de los impuestos globales) sólo el 1% de los impuestos es recaudado por los gobiernos estatales y municipales, mientras que en Estados Unidos esa recaudación equivale al 32% (cfr. Cuadro 2). En el mismo sentido, vale apuntar que en México los presupuestos de los estados y municipios dependen drásticamente de las participaciones o transferencias federales, que constituyen más del 80% del gasto de las entidades; en los Estados Unidos la proporción es la inversa: solamente

el 20% de los ingresos estatales y de los niveles inferiores de gobierno proviene de la federación (cfr. Cuadro 3). Estas comparaciones ejemplifican perfectamente bien el grado de centralismo que padece nuestro país.

La centralización fiscal tiene varias consecuencias negativas y se convierte en un problema con múltiples aristas: primero, los presupuestos de los estados son insuficientes y sus gastos, como señalé arriba, dependen en más del 80% de las participaciones federales. Segundo, ese gasto y esas participaciones representan una mínima parte de lo que el gobierno federal ejerce directamente; en 1990, el 3% del gasto total público lo ejercieron los municipios, el 14% los estados y el 83% el gobierno federal. Tercero, las dimensiones de la burocracia federal son enormes y esto se traduce en el hecho de que hay administraciones municipales raquíticas, con poca profesionalización y con poca capacidad de decisión. Cuarto, el federalismo ficticio es la causa de que prácticamente todos los estados de la federación (con la excepción de Coahuila, Jalisco, Estado de México, Puebla, Quintana Roo y Yucatán) registren un déficit fiscal (Arellano Cadena: 1996, p. 124, 125). Quinto, sólo una pequeña parte del gasto estatal se ejerce en inversión y fomento (27 centavos de cada peso); las partidas más fuertes se destinan a la administración (42 centavos) —en el ámbito municipal la situación es aún peor, ya que 63 centavos de cada peso que se ejerce son para administración (Arellano: 1996, p. 142).

Una de las causas que se esgrimen para justificar la concentración de los recursos en ámbito federal es la redistribución de los mismos; según ese supuesto, los impuestos se utilizan para generar una mayor equidad en el desarrollo de los estados mediante transferencias; de ese modo, las entidades con menos desarrollo recibirían

mayores recursos que provendrían de las más desarrolladas. Sin embargo, esto no es así: si se comparan las participaciones que recibe cada entidad con los recursos que genera cada una de ellas (porcentaje del PIB) se puede comprobar que los estados más castigados son Querétaro (-129.55%), Campeche (-68.93%), Nuevo León (-34.59%) y Coahuila (-27.97%); por contra, los más beneficiados son: Tabasco (61.35%), Chiapas (52.08%), Tlaxcala (36.86%), Aguascalientes (29.90%), Nayarit (28.77%), Colima (28.49%) y Baja California Sur (26.30%). (Federalismo fiscal, 1994, p. 60). Como se puede observar, los estados que reciben transferencias positivas (superiores a su contribución) no son en general los más atrasados. Existe además, una deformación estructural en el ejercicio del gasto público federal. Un ejemplo muy claro de esta situación es el gasto en educación: los estados que tienen índices de analfabetismo más grande (Chiapas 30%, Oaxaca 27.5%, Guerrero 26.8%, Hidalgo 20.6%) no son los que reciben las mayores partidas de gasto público en este renglón; los que más reciben son: Oaxaca (152.21 pesos per capita), Distrito Federal (108.93 pesos per capita), Baja California Sur (73.13 pesos per capita) Quintana Roo (37.42 pesos per capita). (Federalismo fiscal, 1994, p. 95).

Como contrapunto de todo lo anterior, hay que reconocer que en los últimos años ha habido avances en la desconcentración; por ejemplo, la federalización de la educación que se inicia en 1991 y la del ramo 26 que se inicia en 1995; sin embargo estos procesos tienen dos limitaciones muy importantes: en el ramo de la educación lo único que se descentralizó fue la administración de las burocracias y ésta no se acompañó de los recursos necesarios para que los estados cubrieran sus gastos; según algunas estimaciones, para que los estados

podieran equilibrar sus presupuestos la federación debería incrementar en un 4% su fondo de transferencias a los estados. Como se puede ver, la federalización de la educación no solamente no transfirió a las entidades federales el control de los contenidos y la planeación de las políticas educativas, sino que además la administración de la burocracia se convirtió en algo oneroso para los gobiernos locales. En el caso del Ramo 26, hay un avance en la medida en que se desvinculó el programa de Solidaridad de la presidencia de la República y ahora se canaliza directamente a los municipios, pero ese programa tiene la limitante de que los recursos son acotados para su ejercicio por la propia federación y de que no se han ampliado las competencias de los municipios para disponer de ellos.

Otro elemento que vale resaltar es que el monto de las transferencias ha aumentado paulatina pero regularmente: mientras que en 1985 las participaciones a los estados representaban el 2.69% del PIB, en 1994 aumentaron a 3.3% (Federalismo fiscal, p. 58 y Banco de México: 1995, p. 329). Ahora bien, el problema con las participaciones es que aunque aumentan el monto de los recursos que ejercen los estados y los municipios, eso no se traduce necesariamente en una ampliación de los márgenes de programación del gasto público. Y esto es así porque buena parte de las partidas destinadas a los estados y municipios son transferencias cerradas que fijan los límites y los montos en que deben utilizarse esos recursos.

Ahora bien: ¿qué hacer para fortalecer la federalización y avanzar en un esquema que verdaderamente dote a los estados y los municipios de mayores recursos y capacidades? En primer lugar, los procesos de federalización en los ramos de salud, educación y agricultura, deben ahondarse y transferir mayores competencias y márgenes

de decisión a los estados y municipios; en segundo lugar, habría que incrementar los fondos de participación federal a los estados para que dispongan de mayores recursos; en tercer lugar, un mecanismo sugerente sería otorgar a los estados una parte de los impuestos que la federación recauda; así, por ejemplo, el IVA que en 1992 equivalía a 3.17% del PIB nacional (cantidad prácticamente igual a la que la federación asigna a los estados mediante las participaciones) se podría distribuir dejando en el lugar de origen un porcentaje previamente establecido de ese impuesto para que los estados dispongan de esos recursos de manera directa e inmediata; una cuarta alternativa

sería la de transferir a los estados los llamados "impuestos al pecado", que son aquellos que graban el consumo del alcohol, los cigarros y eventualmente el juego (ahora con la aprobación de los casinos) y que se traduciría también en el fortalecimiento de las finanzas estatales.

Estas son algunas medidas simples, pero eficaces para fortalecer el federalismo en nuestro país. La meta es clara: hay que devolverles a los estados y municipios las funciones de gobierno que les corresponden. En ningún caso, sin embargo, se puede pensar en un cambio drástico e inmediato. Se trata de políticas y medidas que pueden y deben fortalecer a las instancias locales de gobierno de manera paulatina. ▀

CUADROS

CUADRO 1: Empleo a niveles locales de gobierno como porcentaje del empleo a todos los niveles de gobierno, con exclusión de las empresas públicas:

México 40%	Francia 32%
E.U. 84%	Grecia 11%
Alemania 91%	Portugal 17%
Canadá 70%	Turquía 14%
Suiza 75%	

(Estudios económicos de la OCDE, México, 1995, OCDE, 1995, p. 79).

CUADRO 2: Impuestos a niveles locales de gobierno como porcentaje de los ingresos por impuestos a todos los niveles de gobierno (incluida la seguridad social) en 1992.

México (1991) 1%	Francia 10%
E.U. 32%	Grecia 1%
Alemania 29%	Portugal 6%
Canadá 43%	Turquía 14%
Suiza 37%	

(Estudios económicos de la OCDE, México, 1995, OCDE, p. 79).

CUADRO 3: Porcentaje de ingresos regionales provenientes de participaciones federales a nivel estatal.

México 81.7%	Alemania 17.0%
E.U. 20.0%	Canadá 19.1%
Argentina 51.1%	Suiza 21.1%

(Cf. cuadro 2, *Federalismo fiscal, retos y propuestas*, Fundación Luis Donaldo Colosio, México, 1994, p. 46).

EL APÓCRIFO SALVADOR ELIZONDO

BLAS MATAMORO



1. "Después de todo, los secretos sólo sirven para ser divulgados." (*Cuaderno de escritura*)

2. "El lenguaje es la actualización de todas las potencias del mundo", se lee en *Cuaderno de escritura*. Actualización y no agotamiento. Puesto en acto el lenguaje, el mundo pasa de potencial a efectivo, pero sigue, luego, en estado de potencia. Ya tenemos aquí uno de los decisivos *entres* elizondianos: el que hay entre potencia y acto, entre lo indecible y energético, por un lado, y el efecto cumplido de la palabra, por el otro. A esto último podemos llamarlo *realidad*. Aquello es lo real: no tenemos acceso a él, pero no provenimos sino de él.

Las cosas de la vida no están sometidas al mismo proceso que las cosas del lenguaje. Nuevo dualismo entre lo incognoscible y lo cognoscible. Nuevo *entre*, esta vez infinito. El lenguaje nunca es vida, porque es siempre mediatez. Y viceversa. No quita que el cuerpo que habla y escribe esté inmediatamente consigo mismo, en la juntura sin *entre*. Y sin palabra.

Escribir, entonces, es mediar. Por eso, Elizondo vincula la escritura con el descuartizamiento, la tortura, el orgasmo. El escritor es torturador, cirujano, verdugo, amante, inseminador. Hay un cuerpo femenino que lo sujeta y se ofrece como el objeto de su cirugía que es tortura que es graffa que es coito. Si la vagina es el lenguaje, el estilo (estilete) es el falo. La obra, si existe, es una fantasía seminal de embarazo simbólico. El símbolo engendrado

es la significancia. No digo *semiosis*, mala palabra que huele a ciencia.

La muerte, como el cuerpo (son, en cierto límite, lo mismo) es inefable y, en tanto límite de los límites, facilita el sentido al lenguaje. Más aún: es su definitivo sentido y pocas cosas se sienten más que un cuerpo mortal, situado entre los cuerpos dolorosos y los gloriosos. La muerte da sentido pero, cuidado, es inarticulada, carece de dicción. Por eso (copio la nomenclatura de Octavio Paz) convierte el signo en garabato. Al tornarlo plenitud, lo reduce al absurdo. Todos escribimos al filo de la muerte, muriéndonos (a veces de risa) pero no escribimos después de muertos. Allí no hay siquiera después.

...el instante en que la violencia se produce es aquel en que el habla cesa y el hecho es inexpressable. La violencia es la negación del habla y no hay violencia verbal porque aun la injuria sólo tiene un carácter mágico o formal; sólo hay mudez, insignificación de cuerpos que realizan su discontinuidad. La violencia es la imagen del coito reflejada en el espejo de la muerte (*Cuaderno de escritura*).

3. La narración elizondiana se reclama de Joyce (porque invoca) y no de Proust (porque no evoca). Es acción y no gesto. Por ello, es algo que inventa sus reglas de juego mientras juega, sin someterse a una reglamentación previa. Circula y discurre como la sucesión y, en este sentido, hace *como que* nos va a desplegar una novela. Pero su referencia es el instante y, en definiti-

va, nos propone un cuento. De nunca acabar y nunca empezar, porque es momento que intenta ser lenguaje.

4. El espejo es el instante en que el curso del tiempo se trastueca y el pasado se vuelve porvenir (La fundación de Roma en *El retrato de Zoe*). Entonces: no hay presente, sino una transición en que las cosas se desdobl原因: objeto reflejado y reflejo del objeto. El espejo, el reiterado espejo elizondiano.

El espejo, el cuadro, colgados ambos en una casa ruinosa, bajo la insistencia de la lluvia, cerca de la orilla del mar donde todo contorno se vuelve vago. El típico paisaje de Elizondo sobre el cual se recortan las ruinas circulares del sujeto: reflejo de un deseo, que es reflejo de otro deseo y así hasta el primer deseanse, que es dios, un supuesto fundador del Reino del Deseo. Pero ¿qué desea Dios, sujeto infinito, si me hago cargo del absurdo en los términos que supone un sujeto infinito (lo sujeto para nombrarlo, si no, me resultaría imposible escribir estas palabras)? Desea la historia como ya escrita y olvidada, un infinito desciframiento que, a su vez, va constituyendo el mundo. Porque el mundo no es creación de Dios, sino que es un *entre* más: el que va de Dios a la Creación (la potencialidad del principio y del Principio). Por todo esto, según Elizondo, la gran fuerza es del olvido y no de la memoria, porque el olvido constituye la materia de la memoria, su presupuesto y su invención. Más que contar una historia, los libros

de Elizondo nos cuentan la historia que se cuenta. Tienen su hipogeo secreto: un subsuelo dividido en salas con espejos, mágicos o simplemente ustorios, donde se refleja el Otro, algo que no existe fuera de ellos, puro reflejo sin objeto.

El espejo invoca a la credulidad. Si me veo en el espejo, he de creer (como me dijo mi mamá oportunamente) que Eso soy Yo. Debo aceptar que de mi cara, la prenda más preciosa y el emblema más decisivo de mi identidad, sólo veré un reflejo. Yo nunca veré mi cara, cara a cara. Una de las razones por las que escribo.

Hay espejos, entonces, porque el hombre es indefinible: ni realidad ni solipsismo, sino el espejo que media entre ambos.

5. La realidad es una enfermedad del sueño. O sea: cuando el sueño está sano, desaparece la realidad, como la fiebre al curarse la infección. Pero, señores, caramba, el sueño es una enfermedad incurable.

Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, apriisionado en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo. (*Elsinore*).

Hay un sujeto deseante que está antes que todo sueño y toda realidad, y que dota de realidad definitiva a todo sueño, pero que es inarticulable porque confunde las diferencias en la unidad. Es Dios. No hay cuentos con Él, no hay cuentos de Él.

Los hombres pertenecemos a la historia y soñamos con leyendas. Es una dualidad de difícil organización. Entre sus términos, hay un infinito (El Infinito) donde se agita la escritura. Pero, en cualquier

caso, no atinamos a distinguir el sujeto y el epifenómeno. Como los surrealistas, Elizondo considera que la ultrarrealidad que interesa al arte está en la duermevela, en la doble conciencia de lo soñado y lo vigil, pero no puede aceptar que exista el *pays des songes*, que subsiste cuando dejamos de soñarlo. Porque no acepta su existencia (mejor dicho: su subsistencia) y le gustaría que existiese, escribe.

6. El núcleo de la obra elizondiana (acéptese o déjese) es otra dualidad: sucesión/instante. Si se quiere, resume las otras dualidades y los otros entres, porque implica el mayor desafío para el lenguaje, algo ineluctablemente sucesivo. El carácter sucesivo de la escritura se aviene mal al discurso casi siempre instantáneo o simultáneo de la vida (El desencarnado, en *El retrato de Zoe*). Tal vez por ello la fascinación de Elizondo por el cuadro y, sobre todo, por la fotografía, arte de lo instantáneo (la relación entre escritura y fotografía tiene un ejemplo supremo: *Fara-beuf*). Podríamos preguntarnos para qué ocuparse de lo instantáneo por medio de lo sucesivo, sabiendo que son impertinentes, que su distancia es infranqueable. La respuesta posible es: lo instantáneo es la utopía del lenguaje, que quisiera resumir en un acto las potencias que acechan en el mundo. Son instantáneas si no llegan al acto, y al llegar a éste, dejan de serlo. Lo instantáneo es la utopía del lenguaje (su formulación genérica es el poema o el cuento) y el entre que lo separa de la vida es la melancolía. Elizondo es un escritor melancólico, ruinas y lluvias aparte, dada su facilidad.

Figuraciones, anticipaciones de la muerte, el sexo y la violencia también son instantáneos. Amante verdugo y amada víctima convierten el coito en suplicio. Pero su narración en clave de liturgia los reconvierte en algo sacrificial. La narración del acto físico, violento y erótico, es su sacralización.

Entonces el arte es, pero no sucede. Está conformando por instantes estáticos y discontinuos, por intermitencias. La historia no lo afecta. El tiempo lo atraviesa, pero el arte no tiene objetivos que cumplir a lo largo del tiempo en la sucesión. Su temporalidad es coagular, cristalizada. El arte es el ancho del tiempo, su densidad, su intensidad, su gordura. La *poiesis*, la *Dichtung*. Las civilizaciones elizondianas son "eternamente momentáneas", pues de ellas nos van quedando unas cuantas obras de arte, o manufacturas que hoy consideramos tales.

Pero si el lenguaje no tiene, como la fotografía, el poder de captar lo único del instante, en cambio tiene el deber de la repetición (recurso retórico elizondiano: la reiteración intermitente como figuración de lo instantáneo, remedio ficticio contra la sucesión). De ahí la potencia mítica del lenguaje, que la fotografía no tiene, ya que, al captar el instante absolutamente concreto, totalmente puntual, es mera historicidad (nada menos). Sólo el lenguaje puede convertir una imagen en mito, porque la cuenta infinitamente.

7. El hombre no es libre: teme a la muerte. Libres son los animales. Los hombres somos imperfectos y a la vez, capaces de ideas, pero ni la imperfección ni la facultad ideal son la libertad. Inventamos religiones antropomórficas pero nuestros dioses son parodias en forma de hombres. Nuestras palabras muestran que el ser de las cosas (que está en el lenguaje) nunca coincide con las cosas mismas.

Entonces: la verdadera experiencia del espacio no es la del filósofo que medita sobre su finitud/infinitud y llega al vértigo metafísico, sino el salto del ciervo. A los hombres de esa plenitud animal, sólo nos quedan unos vestigios que hemos convertido, insaciablemente, en cultura: la danza, el coito y la risa. Son entidades eróticas, porque

carecen de entre, están llenas de sí mismas.

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad" (*El hipogeo secreto*).

Tenemos en escena el trabajo

elizondiano del olvido y el recuerdo. Todo libro es una colaboración (confusión) entre ambos. El libro está ya escrito. Desasirse de la confusión y tornarse sujeto, firmarlo y apoderarse de él, es algo apócrifo. Todo escrito lo es, a contar de Salvador Elizondo y aún (supuesto el estatuto) quien esto suscribe. El autor, como el lector, son imágenes del libro, sus ilustraciones. Imágenes sin las cuales el libro no existiría, compuesto de plena e inoperante potencialidad. La escritura es, así, un hipogeo con vestigios de antiguas escrituras, el palimpsesto

borgiano. Elizondo busca en sus salas hipóstilas el *Zentrum* y el *Urkreis*, el Centro y el Círculo Primordial. No existen. El andar se hace camino, aunque sea laberinto.

9. La grafografía, la grafía del grafo, el rizado rizo de la escritura ¿Cuándo se acaba de rizar un rizo, objeto hueco?

10. "La vida es una enfermedad de la materia y el arte es la expresión de nuestra nostalgia de estados inmutables" (*Cuaderno de escritura*). 

ANDAR EN OPINIONES

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO



La opinión pública es uno de los productos más pintorescos y sensacionales de la imaginación moderna; casi todo lo que se dice de ella es desmesurado. Se la supone capaz, como un nuevo Gargantúa, de ganar por su cuenta las batallas más encarnizadas y de ocasionar incalculables desastres con ponerse a mear. Simpático, emocionante, pero también exagerado.

Una opinión lo es porque hay buenas razones para sostener la contraria; para que sea pública no necesita sino ser conocida y notoria. Más o menos, la condición que han tenido siempre el chismorreo y la maledicencia. No parecería haber motivo para tener con ella demasiadas contemplaciones y con frecuencia sería lo más prudente oírlo como quien oye llover. Pero en el adjetivo hay una ambigüedad oportuna, que da mucho de sí: puede suponerse, sin excesiva violencia, que la Opinión Pública es la opinión del público.

Como voz del común, del Pueblo, suele concedérsele tanto respeto como a, ni más ni menos, la voz de Dios: desinteresada, inescapable, justiciera. De un equívoco en otro es fácil deslizarse hasta imaginar que en ella está la mejor garantía de la civilidad: ariete de la corrupción, azote de farsantes, freno de la arbitrariedad, refugio de la decencia (*ora pro nobis*).

Fantasia tan improbable como común y corriente, proviene de la tendencia general a ver en la Opinión una imagen invertida de la política: donde ésta es mezquina, turbia, hecho de ambición e hipocresía, aquélla ha de ser transparente y recta. Ciertamente hay razones considerables para pensar así; también para dudarlo: ante todo, en el espectáculo lamentable de los destrozos que ocasiona la maledicencia.

Andar en opiniones ha sido siempre asunto desagradable y has-

ta amargo, pues vale tanto como ser puesto en entredicho, y de ello se siguen consecuencias ingratas. Pero a los políticos no les queda más remedio, e incluso se diría que lo disfrutan. Lejos de sentirse rebajados por estar metidos en dimes y diretes, hacen de su condición algo meritorio, consagrando el comadreo como menester dignísimo y de lo más interesante para el bienestar de la república.

Los políticos que conocen su oficio dedican una atención muy esmerada a la opinión pública; se desviven por conocerla mediante encuestas y sondeos, se toman muy a pecho lo que se dice en la prensa, la radio y la televisión, y se apresuran a responder al primer campañazo ofreciendo explicaciones, vengan o no a cuento. Por lo cual estamos todos obligados a pensar que la opinión tiene una importancia fabulosa, y que así debe ser.

En realidad sucede lo contrario.

La opinión tiene la importancia y el lustre que le dan los políticos, por la cuenta que les trae: ganan en autoridad moral y pueden aprovechar, de paso, los recursos de un espacio menos exigente, más libre y desembarazado para hacer política sin que se note. No es poca cosa.

Desde luego, la opinión es poderosa por su cuenta y su capacidad de destrucción, en particular, no es novedad para nadie. Pero es el mismo, conocidísimo poder que ha tenido siempre la maledicencia. Lo que parece difícil, en todo caso, después de *Citizen Kane* o *El honor perdido de Katharina Blum*, es hacerse ilusiones sobre su pureza. Y la Opinión a la que rinden pleitesía los políticos no es sólo poderosa: también es justa. De ahí que haya de ser tenida en cuenta y sirva, por lo mismo, para hacer alardes de virtud.

El tema es confuso por muchas razones. Entre ellas que, según las circunstancias, puede y suele decirse que la opinión pública se muestra en las proporciones y porcentajes de las encuestas, o bien en los juicios de la prensa, la radio, la televisión. La diferencia no monta gran cosa en el fondo. Las encuestas suelen ofrecer, básicamente, con mayor o menor aseo y disimulo, la opinión de quien las elabora; con la misma justicia —o sea, casi ninguna— se asume que los pareceres de los opinantes “representan” los de todos los demás. Como quiera, en uno y otro caso no tenemos más que una aproximación vaga a lo que la gente piensa.

Lo que sí es seguro es que la explicación y propaganda de opiniones es un negocio, tan apropiado para el desahogo de envidias y resentimientos como para la extorsión, y distinto de casi todos los otros negocios sólo por su proximidad con la política y por su prestigio. Algo rarísimo y que debería sorprendernos: tal como va el mundo, que puedan ir juntas la política y la buena fama es asombroso; y de

eso depende toda la utilidad que tiene la opinión pública.

La historia que lo explica es larga y enredada y acaso no demasiado interesante. Se resume en dos ideas, plausibles en teoría y de escasa verosimilitud en la práctica: que la opinión es vehículo idóneo de la verdad, y que es un instrumento para denunciar la mentira. Suponer que en el diálogo público prevalecerán los mejores argumentos es suponer demasiado, pero no es mucho más sensato suponer que el inquisidor, por serlo, tiene una superior calidad moral.

A pesar de todo, la buena reputación de la opinión prevalece, incluso contra la experiencia cotidiana de todos. Y los políticos saben aprovecharlo en primer lugar para producir confianza.

Parece extraño y hasta contradictorio porque la opinión se ejerce sobre todo en la denuncia de las hipocresías, trampas y desfueiros de los políticos profesionales. Eso mismo sirve, no obstante, para generar confianza: un recurso sumamente escaso, indispensable y difícil de producir a partir de los mecanismos habituales de la política. La idea de que la opinión es imparcial, honesta y digna de crédito produce una impresión de solidez, de que algo hay firme y confiable; y eso se consigue siempre y cuando se produzcan, de vez en cuando, denuncias escandalosas.

Los escándalos aburren pronto y terminan en confusión y escasa espectacularidad. La gente, que sabe que no puede intervenir en el asunto ni para bien ni para mal, pierde el interés y se olvida. Pero la agitación mantiene la fe en que si algo grave ocurriese, se sabría. Y eso es suficiente para que las cosas marchen, para que los negocios ordinarios dispongan de ese fondo irracional de confianza sin el cual serían imposibles de todo punto de vista.

Para funcionar, las instituciones no requieren el entusiasmo de nadie. Tan sólo que se cuente con

ellas con entera naturalidad, sin pensarlo. Los escándalos y zipizapes periodísticos sirven para eso: para que la gente sepa que, fuera de esto o aquello, tan raro que amerita titulares, las cosas transcurren con entera normalidad. No se lo creeríamos a un político, no lo dudamos si proviene del silencio de la prensa.

Pero la opinión también ofrece a los políticos la oportunidad de explicarse. La importancia que eso tiene es enorme, incalculable: la decisión más afortunada, la obra más meritoria y benéfica son nada si no se habla de ellas. Para eso sirve la opinión. Porque con demasiada frecuencia sucede que a la gente no le interesa lo que un político haya hecho, no tiene dudas ni querría preguntarle nada; de modo que son indispensables los periodistas para prevenir las consecuencias, más bien ridículas y desairadas, de una actitud tal.

Por desgracia, no es difícil que se produzca un “efecto de invierno”: los políticos opinantes y los políticos responsables acaban hablando en un lenguaje plagado de convenciones y sobreentendidos. Hablando de cosas que sólo a ellos interesan, escenificando un galimatías que llega a ser espectacular.

Me viene a la memoria lo que decía Napoleón: el déspota puede conservar su dignidad guardando silencio, mientras los políticos de las democracias están obligados a mentir. Tenía razón, salvo por el retintín. Una mentira oportuna, apropiada y bien dicha puede ser de utilidad muy apreciable: para el político que la dice, para quienes la creen y aun para quienes la oyen como se oye llover. Pero el tema requiere una reflexión mucho más seduda y pormenorizada.

Hay otra virtud, y no la menor, de la Opinión Pública. Las instituciones políticas de que disponemos suelen ser demasiado rígidas y, casi todas, un tanto irreales; la igualdad del sufragio, la soberanía estatal, las trabas y frenos que se ponen a la in-

fluencia de los intereses particulares resultan artificiales y poco prácticas. La opinión está en condiciones de corregir mucho de eso sin ocasionar alarmas ni conmociones inoportunas.

Los medios de comunicación permiten que el dinero y los demás poderes con imperio efectivo tengan un lugar preponderante, acomodado a su circunstancia: promueven y justifican lo que haga falta saltándose trabas jurídicas, ideológicas, nacionales. Corrigen así las impracticables tendencias demagógicas del orden institucional, y ofrecen a los políticos un campo abierto para maniobrar con soltura y sin que nadie sospeche de sus intenciones.

Un gran financiero, un agitador caído en desgracia, podrán no tener votos y carecer de toda autoridad pública, por no tener podrán no tener ni derecho ni razón: nunca les faltará un periódico, un periodista

o un micrófono para quejarse.

Nada de esto es muy nuevo ni desconocido. Quienes lo han visto, no obstante, tienden a considerarlo con bastante recelo y se imaginan a la Opinión como una fabulosa y siniestra engañifa; han acuñado para esos el término "manipulación". También pecan por exceso: incurren en el error típico de la reflexión social que consiste en pedir peras al olmo y denunciar la injusticia o la perversidad que hay en que no pueda dárslas.

Sabiendo que estoy metido en este asunto, y no sé si más confuso o divertido con él, me envía A.A. un libro reciente de sesgo semejante: *La borrachera democrática*, de Alain Minc. Un ensayo agudo, grandilocuente, nervioso, un tanto provinciano; pretende demostrar que los medios de comunicación y, en general, la atención que se presta a la Opinión Pública han modificado la índole de la política actual.

Creo que está en lo cierto, aunque dudo que el caso amerite tantos aspavientos. Acusa esa propensión, no sé si típicamente francesa, a descubrir y anunciar novedades indescriptibles, de proporciones épicas y, me parece, exageradas.

Cuando llega a calar en una multitud, cuando en efecto se hace masiva, cualquier opinión resulta disparatada. Ocasiona entonces desastres muy lamentables. Pero los políticos opinantes lo saben, igual que todos; de modo que los más sólo se empeñan en provocar conmociones de tal envergadura como último recurso, cuando necesitan sin remedio despedazar alguna institución o rebasar los mediocres movimientos de la política electoral. En épocas normales, cuando los poderosos se sienten cómodos y debidamente considerados, la opinión pública suele ser bastante inofensiva: bulliciosa sí, también superficial y de muy buen conformar. ■

MARÍA IZQUIERDO DE NUEVO

TERESA DEL CONDE



La pintora originaria de San Juan de los Lagos ya ha ocupado las páginas de esta revista que este año cumple 20 de vida. En 1988 se celebraba la magna retrospectiva que el CCAC presentó. Ahora la presencia de María se renueva, como en sordina, a través de la exposición que coordinada por Luis Martín Lozano para presentarse inicialmente en el Mexican Fine Arts Center Museum de Chicago, se exhibe hasta fin de enero en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec.

Muchos, con mirada fascinada, quedamos atrapados por las pintu-

ras de María Izquierdo, ya sea que nos enfrentemos a sus telas más ambiciosas, como el retrato de sus tres sobrinas, o bien que observemos sus deliciosos gouaches poblados de la misma gente de las carpas que han recreado cineastas como Bergman y Woody Allen. Con las obras de María, con todo y sus colores (¡y qué valiente en algunas de sus orquestaciones!), suelo experimentar una sensación entre melancólica y sonriente.

Pasados los momentos contemplativos, intento imaginarme a la autora en todas sus etapas. Mucha-

chita pueblerina que escuchó desde que nació las campanas del santuario, niña de cuaresma que realizaba sus ofrendas de Viernes de Dolores como si se tratara de *tableaux vivants*, adolescente precoz que conoció la sexualidad y seguramente la violencia antes que la pintura, muchacha que quiso vivir otros mundos desafiando las convenciones de su tiempo y de su región, mujer que disfrutaba las viandas, el encaje de bolillo, las reproducciones de Cranach y Durero, los amigos, el Cabaret Leda, la amistad con Lola Alvarez Bravo, Juan Soriano y muchos

otros. Disfrutaba también la soledad. Sus espléndidos ojos negros, líquidos, refulgentes, a veces debieron tener esa mirada perdida que se advierte en su *Autorretrato* con vestido de muselina moteada de 1947. ¿Advertía ya entonces su fragilidad física, que no moral? Esos mismos ojos tristes nos "liquidan" como relámpagos en uno de los retratos que años atrás le hizo Rufino Tamaño.

Jamás conviene sobreinterpretar. Y sin embargo... ¿Cómo no detenerse a pensar lo que pasó por su cabeza al pintar el ominoso cuadro *Sueño y presentimiento*, una de sus obras maestras? Es un autorretrato doble. María se asoma por una ventana y blande como trofeo su propia cabeza decapitada agarrándola del cabello, tal y como un Perseo triunfante que se vanagloria de su triunfo sobre Medusa. La cabeza cortada de María vierte lágrimas que se metamorfosean en hojas. El viento las desvía y van a caer en una tinaja-ataúd que puede ser también una barca; el mástil es una cruz.

Las cabezas separadas del cuerpo son motivos iconográficos frecuentes en su producción, ya fuere que las representase tal cual, como en la curiosísima acuarela *Alegoría a la libertad* de 1937 o bien que comparezcan como maniqués extrañamente vivientes. Esa es la impresión que provoca el Pierrot de yeso que derrama lágrimas negras en la naturaleza muerta *Trigo crecido*.

En *El gato sabio* de 1943 la morena cabeza de barro corresponde a un joven de labios pintados y pestañas postizas. El gato examina atentamente el devocionario abierto en el que se advierte el grabado de la cruz acompañada de los símbolos de la pasión. ¿De la pasión de Jesús?, o de la pasión de María. De María Izquierdo, de quien se dice que aprendió a dibujar y a escribir con la mano izquierda después de sufrir embolia cerebral.

Hay gente que parece quedar predeterminada por su nombre. No es lo mismo llamarse María que Fri-

da. Si se observa bien, la pintora nacida en San Juan de los Lagos se autorretrató varias veces disfrazándose de la sempiterna *Madonna* con el niño en brazos de la tradición renacentista.

Ella abrevó en varias fuentes, pero a diferencia de lo que ocurre con otros pintores de todas latitudes, cada una de sus pinturas posee identidad. La palabra se encuentra tan desgastada por el uso que conviene al menos denegarla. Quizá así sea posible entenderla mejor: no a través de afirmaciones radicales, sino de expresiones negativas. Así pues, al hablar de "identidad" no me refiero a que, salvo ciertas excepciones "tamayescas" sus trabajos se nieguen a ser confundidos con los de algún otro autor, ni tampoco a que se enraicen —como las concibió Antonin Artaud— en un primitivismo arquetípicamente mexicano. Su elección de motivos, las síntesis que propuso y la factura que les dio no consistieron, a mi parecer, en completar fantasiosamente su universo ni mucho menos en reproducir "cosas de la vida real", sino en traer al recuerdo los vestigios de las cosas ausentes.

¿A qué horas, cómo pintaba María? Fiestera, preocupada por la moda internacional que parece haberla divertido bastante aunque por épocas privilegió su concepto muy personal de los atuendos regionales, amiga de intelectuales y artistas, siempre preocupada por problemas económicos (procreó tres hijos) luchó contra viento y marea para seguir pintando e impuso un estilo de vida que dejó huella en muchas personas.

Octavio Paz la conoció en 1938 cuando él, muy joven, regresó de España. La veía en el Café de París, uno de los centros de la vida artística y literaria de la ciudad de México. Cuenta que hacía las seis de la tarde llegaba un grupo encabezado por un muchacho flaco y nervioso, un *enfant terrible* (era Juan Soriano) acompañado por Lola Álvarez Bra-

vo, Lupe Marín y María Izquierdo, y otras personas. Dice Paz que "los centros de atracción por su porte y manera de vestir eran Lupe Marín y María Izquierdo, dos mujeres radicalmente diferentes entre sí, en lo físico, en lo espiritual y en sus respectivas metas. María parecía una diosa prehispánica. Un rostro de lodo secado al sol y ahumado con incienso de copal. Muy maquillada, con un maquillaje no *up to date* sino antiguo, ritual: labios de brasa, dientes caníbales; narices hechas para aspirar el humo delicioso de las plegarias y los sacrificios; mejillas violentamente ocre; cejas de cuervo y ojeras enormes rodeando unos ojos profundos... Pero aquella mujer con aire terrible de diosa prehispánica era la dulzura misma. Tímida, íntima..."

Y tal es la intimidad de sus pinturas a las que nunca les conviene ni la apología ni el superlativo. Por eso creo yo, seducen a tantos coleccionista del pasado y del presente. Por eso merecieron la atención de los mejores escritores del México de su tiempo. Por eso fueron una obsesión para Antonin Artaud.

La pintura de María (excepto en los proyectos murales irrealizados de los que existen dibujos) no era ideológica, pero vaya y si transmitía significados. Pintora figurativa, como lo fueron prácticamente todos los artistas de su generación, desaprendió la academia en la que la entrenó un venerado maestro a quien gustaba desactualizar a sus modelos: Germán Gedovius. Supo ella aprehender lo que convenía a su espíritu a través de Rufino Tamaño, con quien mantuvo una relación tempestuosa. Asimiló la tradición pictórica de las vanguardias históricas occidentales sin abolir el aire del jacal endomingado perceptible en buena parte de sus cuadros. Sin embargo, hay que tener en cuenta lo siguiente: no sólo en México hay jacaes endomingados, grandes pescados rosados cubiertos de escamas, mares azules, árboles

pelones, extensiones secas de tierra ocre, niñas de ojos dilatados que posan muy serias con sus miembros achaparrados a la Picasso, sillas de palma, fotografías populares, raquetas de tennis, antifaces y maniqués, muros que siempre quedaron incompletos, frontones pueblerinos rematados con tímpanos clasicistas, hileras de árboles que convergen en un sólo punto de fuga, paredes enjabelgadas. Todo esto forma parte de un conglomerado que es, sí, mexicano, pero también provinciano en muchas latitudes.

No ha sido la única artista que toma el microcosmos del circo como símbolo de la vida humana. Ella se presentaba ante sus amigos con sombrerito y peinado a la moda, bastante *chic*, algo disfrazada. También se vestía folk y se penaba a la yalalteca al tiempo que representaba en sus telas y papeles "el gran teatro del mundo", pero reducido a un pequeño escenario en el que está presente todo aquello que le era caro, ya fuere los personajes de la carpa o el idilio entre dos amantes pudorosos que se protegen con una sombrilla de la posible tormenta, interior y exterior (hablo del cuadro titulado *El idilio* de 1946, presidido por una curiosa glosa escultórica de la Venus de Botticelli). Pintó los coscomates de barro que son utilizados para guardar grano, los panes de muerto, que realmente corresponden a un "surrealismo natural", los embudos o el teléfono que tanto agradaron a Tamayo como motivos formales y también simbólicos, los guantes que todavía conservan el volumen de las manos que los habitaron, los pescados con el ojo muy abierto sacados del contexto culina-

rio que les es habitual y convertidos en enormes personajes en *reposoir*. A veces involuntariamente, al ver los cuadros de María acuden a la memoria ciertas estrofas de López Velarde: ¡"Oh memoria del circo! Tu te vas adelgazando en el frecuente síncope del latón sin compás..."

Su peculiar capacidad combinatoria es lo que hace de sus cuadros pequeños dramas en los que los personajes con frecuencia son objetos inanimados. Las cosas están allí, o más bien, se sabe que están, se disparan ante quien las ve como si no tuvieran otro modo de existencia trascendente que la que adquieren al dialogar unas con otras.

Di a entender líneas atrás que algunas de sus obras se antojan dotadas de sentido premonitorio. Son como espejismos del recuerdo que emergen con insistencia compulsiva. Freud, al hablar de los ensueños diurnos dice que la visualización de los espejismos trasponen realidades psíquicas en imágenes que se materializan.

Esto debe tener algo que ver con la telepatía. Si bien yo nunca he analizado los fenómenos telepáticos, sé que en el inconsciente que llamamos colectivo las premoniciones se refieren a posibilidades de muerte. Se antoja que el cuadro *La sogá* (1947) en el que aparece la cuerda siniestra de un ahorcado, pendiendo de un no menos amenazante árbol despojado de ramas y hojas, advierte el peligro al que está expuesto el potrillo blanco, único ser viviente que deambula en ese paraje en el que se advierte sangre. Con la sangre como metáfora parece haber pintado a veces María: la sangre femenina del flujo, la sangre

de los partos. Para Artaud, su alma era roja y "el alma roja es concreta y habla". Ella habló de un pasado oscuro e injusto del que hace partícipe a todo el sexo femenino. Sin embargo luchó denodadamente contra el sojuzgamiento que su condición le impuso. En su pintura dejó la evidencia continua de una feminidad siempre asumida y a la vez puesta a prueba en su vida profesional; por eso sus madonas llo-ran. Según sus propias palabras, "es un delito nacer mujer. Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento". Las frases fueron entresacadas de sus memorias por Olivier Debroise y citadas en su ensayo de 1988 sobre la pintora. Sin embargo el mismo autor advierte acertadamente que no es posible ligar la biografía a la obra estableciendo lazos de causa a efecto: "los elementos biográficos no explican todo, *por supuesto* (subrayado mío), pero permiten situar al personaje, precisar algunos motivos oscuros, influencias inconfesadas". Cuando María Izquierdo anotó esas palabras, recién había recibido un espaldarazo definitivo: nada más y nada menos que el de Diego Rivera, quien después la denostaría. ¿María no toleraba del todo su *status* de mujer pintora porque no nació pintora, sino que se hizo pintora?

Igual le sucedió a Frida Kahlo (referencia inevitable), si bien sabemos que su póstuma entronización universal se debe a la conjunción entre autobiografía, pintura y personaje-pintora. No hay esa espectacularidad en el caso de María Izquierdo, aunque tal vez sí la buscó, en las entretelas de su inconsciente. ■