

VUELTA DE LOS DÍAS

NOTAS DE MÉXICO. ALEXIS DE TOCQUEVILLE

JOSÉ ANTONIO AGUILAR RIVERA*



Hace algún tiempo recibí una carta del profesor W.T. Bryce, famoso especialista en la obra de Alexis de Tocqueville, informándome que había hecho un notable descubrimiento. "Seguramente", afirmaba lacónicamente, "encontraré mi hallazgo muy interesante". Pronto sabría de qué se trataba, pero antes debía terminar un libro que no era posible postergar por más tiempo. La nota me dejó algo incrédulo: de Bryce se podía esperar casi cualquier cosa y era sabido que gustaba de jugar bromas pesadas a sus amigos. A Bryce lo conocí en la biblioteca de una universidad norteamericana del Medio Oeste donde pasé algunos meses como profesor visitante. Lo encontré tirado en el piso de uno de los numerosos pasillos repletos de libros, completamente borracho. De su pecho recogí la *Histoire de la Révolution Française* de Michelet, que había quedado algo babeada por su último lector. Después de poner cuidadosamente el libro en su lugar, ayudé a Bryce a incorpo-

rase. Me miró con una beatitud alcohólica. Por mi parte, lo observé severamente. "Usted", me dijo levantando un dedo con dificultad, "seguro no es ninguno de mis colegas, porque ninguno de esos *sons of a b...* se habría tomado la molestia de detenerse". Mientras Bryce canturreaba la Marsellesa yo procuraba no dejarlo caer al tiempo que lo arrastraba hacia la salida del edificio. Lo llevé a su casa, que se encontraba a unas cuantas calles de la biblioteca. Al día siguiente encontré en mi buzón una primera edición, fechada en 1848, de *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand. El libro estaba envuelto en papel de estraza, y lo acompañaba una tarjeta de presentación, en la cual Bryce había escrito simplemente "gracias".

Después de aquella ocasión lo visité regularmente, y lo habría frecuentado más de no ser porque Bryce se encontraba casi siempre ebrio. Con sus escasos cabellos grises en completo desorden, era el terror de sus alumnas. Dos veces estuvo a punto de ser expulsado de la universidad por corretear en esa inmensa biblioteca (que era como su templo de la sabiduría y de los excesos) a muchachas

en shorts. Cada navidad, sin falta, Bryce me mandaba una tarjeta y de vez en cuando recibía una carta donde me informaba de sus últimas correrías y de los avances realizados en su *opus magnum*, un diccionario crítico del siglo diecinueve, una especie de Enciclopedia decimonónica, que había consumido sus mejores años y un número indecible de botellas de whiskey.

Un par de meses después de haber recibido la misteriosa misiva de Bryce, un cartero visiblemente molesto puso en mis manos un voluminoso paquete que contenía numerosos documentos sin orden alguno. Una nota manuscrita de Bryce acompañaba los papeles, que eran impresiones de microfilm. "Como usted sabe", garabateó mi amigo, "he pasado todo este año de sabático en Yale. Hará unos cuantos meses los administradores de la universidad decidieron ampliar la *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, donde se encuentra alojada la Yale Tocqueville Manuscript Collection. El archivo es una verdadera joya: gracias a los esfuerzos de Pierson, Allison y White tenemos todas las cartas, notas, esbozos, borradores y escritos relativos al trabajo de Tocqueville sobre Norteamérica. Incluso contamos con el manuscrito original de la *Democracia en América*, de puño y letra de Tocqueville. Durante varias semanas prácticamente viví en esa biblioteca, logré persuadir al guardia de que me permitiera pasar algunas noches estudiando los papeles. Cuando llegué, los documentos, ante su inminente

*Este texto forma parte de un ensayo más largo sobre un viaje ficticio de Alexis de Tocqueville a México.

traslado al ala recién construida del edificio, acababan de ser re-clasificados. El archivista responsable de toda esta operación me hizo saber del hallazgo de varios legajos que por décadas habían estado traspapelados. Los documentos en cuestión datan de la década de los veinte, cuando muchos de los papeles originales, que se encontraban en el *château* familiar de los Tocqueville, fueron copiados por encargo de la Universidad de Yale por el maestro de la escuela local, *monsieur Bonnel*. El encabezado de uno de estos legajos era: "Notas de México". Sí, leyó usted bien: al parecer aquí está la respuesta al enigma de las semanas que aparentemente el viajero francés pasó en Nueva Orleans, pero de las cuales no hay registro alguno. Nadie recuerda haber visto a Tocqueville y a su amigo inseparable, Beaumont, por esos días, el profesor Swart, en su libro *La hechura de la Democracia en América* afirma que probablemente este eclipse se debió a que el viajero sufrió un ataque leve de fiebre amarilla, y que debió haber permanecido todo ese tiempo en cama. Sin embargo, he podido constatar que no hay entradas en el diario de Tocqueville para esas semanas, ni tampoco cartas fechadas en esos días. O por lo menos eso es lo que pensaba, porque en el legajo recién descubierto se encuentran las páginas faltantes del diario de Tocqueville, así como cartas, notas y borradores diversos del que aparentemente fue un viaje relámpago a la república de México. ¿Por qué guardó Tocqueville silencio sobre esta etapa de su viaje a América? No tengo la menor idea. Tal vez no deseaba distraerse un ápice de la composición de su libro sobre los Estados Unidos y dejó para después la narración de su aventura mexicana, y el proyecto quedó finalmente relegado al olvido. Quién sabe..."

"Se preguntará por qué le

cuento todo esto, y más aún, por qué pongo en sus manos este notable descubrimiento. Pues bien, debo confesarle que la diosa Fortuna me ha jugado malas pasadas últimamente. Ya sabe la burla con que fue recibido por la crítica mi último libro. Un pedante de Oxford escribió en el *Review of Books* que mis obras no deberían ser ya reseñadas sólo por respeto a las escasas, pero significativas, contribuciones que "el excéntrico profesor Bryce hizo en su momento". Sí, mi amigo, si diera este hallazgo a la luz pública nadie lo tomaría en serio. Por lo tanto, le cedo a usted el honor y la responsabilidad. Sé que la carga que le impongo será de su agrado y que, de llevar a buen término la empresa, el resultado lo hará justamente famoso. Así, pues, póngase a trabajar, que no hay tiempo que perder. Lo encomiendo a Chesterton y le deseo buena suerte. Suyo. Bryce".

I

Un rompecabezas hubiera sido más sencillo de armar. Al cabo de dos meses de intenso e infructuoso trabajo empecé a poner en duda de la buena fe de Bryce al confiarme la tarea de editar los documentos. Muchos papeles no estaban fechados y a menudo ni siquiera se encontraban completos. Faltaban páginas enteras y no era extraño en lo absoluto que el ilustre *monsieur Bonnel* omitiera una línea o dos al transcribir los originales. Como si esto no fuera suficiente, las copias eran de mala calidad y algunas de ellas difícilmente podían leerse. De no haber estado reunidos bajo el rubro "Notas de México", los documentos no tendrían ninguna coherencia temática; bien podría pensarse que formaban parte de las innumerables notas que Tocqueville escribió durante su viaje a los Estados Unidos. Tal vez esto explicaba por qué nadie había reparado hasta entonces en el episodio mexicano: los

apuntes bien pudieron haber estado confundidos entre los otros documentos de viaje.

La clave estaba, como siempre, en mis narices. En un intento frustrado de conectar los cabos sueltos, había esparcido los papeles en el piso de mi oficina. En mi fuero interno esperaba que un genio benéfico hiciera su aparición y con un pase mágico le reintegrara a los papeles aquellos su unidad en el tiempo. Lo mejor, pensé, sería devolverle su regalo a Bryce para que haga con él lo que mejor le parezca. El sentido común me decía: levanta el campamento y a otra cosa. Convencido, comencé a recoger los papeles que estaban desperdigados por el suelo. Mientras los guardaba, uno de ellos llamó mi atención. Era un fragmento de una carta. Lo curioso era que, a diferencia de los otros papeles transcritos por la pluma de Bonnel, y que habían sido escritos por el mismo autor, esta carta no era de Tocqueville. Era una misiva dirigida al autor de *La Democracia en América*:

...el gabinete de Palais-Royal ha tenido una diplomacia oscura... (una parte del texto se ha perdido). Los Estados Unidos Mexicanos serán en poco tiempo, creedme, lo que deben ser por sus preciosos elementos. La República Mexicana debe ser, y es por su naturaleza, la mejor y más preciosa parte del mundo. La revolución de Francia de 90 y Napoleón con sus conquistas hicieron la felicidad de los Estados Unidos del Norte. Importa conocer, y hacer conocer esta verdad. La revolución de 1830, y la guerra que ella da por resultado deben hacer con mayor ventaja la felicidad de México. Comúnmente se cree que las leyes del país de Washington son de tal temple que es a ellas a quien exclusivamente se debe la feliz prosperidad que gozan los que la disfrutan, y este equívoco gratuito ha producido consecuencias de gran tamaño. En todas

partes hay delitos, y en todas hay leyes que los castigan: la mejor legislación a mi entender es la inglesa... No puedo creer que los códigos anglo americanos sean mejores que los ingleses y franceses, y sin embargo en todos ellos se contemplan capítulos a la represión de crímenes, y que esos se cometen y se castigan es notorio; así que no es en las leyes, sino en las costumbres donde es necesario hacer mejoras, porque es evidente que la mejor ley nada vale contra las costumbres viciosas, y en atención a que las costumbres mexicanas están naturalmente viciadas por una revolución tan prolongada, es necesario prevenir los crímenes con la ley y castigarlos según su tenor, sin interpretación alguna. Hacer efectivo este axioma: pocas leyes, claras y bien ejecutadas: lo demás esperar lo de la naturaleza y el tiempo. Por último, confío en que me complacerá con su estimable presencia durante su próximo viaje a América. Distráed, os lo ruego, unos cuantos días de su misión para juzgar el estado de civilización de los Estados Unidos Mexicanos. Los publicistas en Europa hacen menoscabo de esta joven república que se esfuerza en habituarse a la libertad. No puedo persuadirme suficiente de la justicia de los asertos del Abate De Pradt en su polémica con M. Constant. Estoy cierto en que su inteligencia será suficiente para disipar las leyendas que sobre este continente se exhiben a menudo en diarios como *El Correo*. Los súbditos franceses que deseen establecerse en la República Mexicana serán acogidos favorablemente por los habitantes y el gobierno de México los dotará de todos los elementos necesarios para la industria. Venid y comprobado, la oferta que os hice en París el verano pasado es aún buena, hacedme el honor de aceptarla. Su afectísimo, q.s.s.m.m.b. J.L. Villalpando.

El siguiente documento es una carta de Tocqueville a su amigo de la infancia, Louis de Kergolay:

Nueva Orleans, diciembre... 1831.

Te escribo, querido amigo, en la peor de las circunstancias posibles. El Mississippi se ha helado y la transportación fluvial ha quedado interrumpida; ningún buque de vapor puede navegar al norte de Memphis Beaumont es de la idea de viajar río arriba hasta donde sea posible, para de ahí continuar por tierra hasta Washington, a donde esperábamos llegar para escuchar los interesantes debates que actualmente tienen lugar en el congreso. Me temo mucho que el plan es una quimera, los caminos aquí son bastantes malos en la temporada buena y no quiero imaginarme la pesadilla que sería recorrerlos ahora, que se ha desatado la furia del invierno americano. Estoy seguro de que en el sur las lluvias nos importunarían considerablemente, y que en el norte la nieve nos retrasaría al grado de hacer absurda toda la empresa. Así, pues, nos hemos resignado a permanecer en la *Nouvelle Orleans*. O casi. Este contratiempo ha hecho que recuerde a una obligación que había quedado completamente borrada de mi memoria desde que nos hicimos a la mar hace ya varios meses. Me explico: un par de semanas antes de partir para América, me visitó el primo "D" para desearme un viaje venturoso.¹ Como bien sabes, sin la intercesión de "D" nunca se habría logrado el visto bueno del Palais-Royal para emprender este viaje de Beaumont y mío. Descozco todas sus artes, pero deben ser muchas, puesto que logró vencer a Périer de que era de la mayor importancia conocer el sistema carcelario de los Estados Unidos, y de que nosotros éramos los indicados para llevar a cabo esa delicada misión. Después de hacerme una larga lista de encargos, "D" me puso de las últimas conjuras en la cámara de diputados, donde los partidarios de Luis

Felipe no sólo han traicionado su supuesta adhesión a la causa de la libertad, sino que ahora se hallan empeñados en rematar la Francia entera al mejor postor. "Todos ellos", me dijo "D", con una merecida repugnancia, "difícilmente pueden esperar un momento para enriquecerse sin pudor alguno. La libertad de prensa que habían jurado respetar escrupulosamente cuando se hicieron del poder, ya empieza a sufrir sus amagos. Pues bien a decir de "De la última estratagemas de estos comerciantes disfrazados de representantes del pueblo, es la que hábilmente ha ideado el cuestor de la cámara de diputados, el truhán Laisné de Villeveque: una colonia de agricultores en los márgenes del río Coatzacoalcos (un cuerpo de agua que desemboca en el Atlántico) en la nueva república de México. Algún indicio de incredulidad de mi parte debió ser advertido por "D", pues para disipar cualquier duda de la verdad de sus palabras me mostró un folleto en el que se prometía a los ingenuos colonos un futuro promisorio en América. Un canal interoceánico pronto sería construido en el Istmo llamado de Tehuantepec, y la colonia tendría un enorme valor. En términos muy halagueños se describía la "hacienda y vastos plantíos" de M. Giordan, socio de Villeveque. A decir de algunos repatriados, toda esta empresa de colonización es una enorme estafa; los colonos mueren por cientos a causa de las fiebres malsanas que azotan esas regiones ecuatoriales y, al parecer, Giordan no tiene esa hermosa hacienda sino en su imaginación. A quiénes reclaman airadamente el engaño del que han sido objeto, los señores Laisné de Villeveque y Giordan manifiestan que ellos sólo son directores de la colonia para recibir el dinero de los colonos, pero de ningún modo para ocuparse de las expediciones que mandan allá. Pues

bien, mi buen amigo, "D" deseaba saber si una vez en América podría distraer de mi misión unos cuantos días para viajar a la colonia en México y ver con mis propios ojos los hechos que ahí tienen lugar. A la brevedad, de ser preferible antes de mi regreso a Francia, debía redactar y enviar un informe confidencial sobre el proyecto de colonización. Huelga decir que "D" consideraba esta una misión en extremo delicada; no deseaba comprometerme de ningún modo, pero su elocuencia bastó para dejar perfectamente claro que ese sería el precio de sus buenos oficios ante la corte de mercaderes de Luis Felipe.

La idea, mi buen amigo, de ser el espía de "D" en un país que no reclama mi atención en lo más mínimo, me contrarió notablemente. Decidí entonces guardar silencio y no prometer nada, pero le aseguré a "D" que haría todo lo que estuviera en mi poder para cumplir sus deseos. Una vez embarcado me dije que sería lo más sencillo encontrar mil pretextos a fin de explicar el incumplimiento de tan embarazosa misión. Además, desde que Beaumont y yo arribamos a América nos encontramos en un estado de agitación difícil de describir. ¡Hay aquí tanto que ver y tan poco tiempo!

Sólo el mal clima trajo de nuevo a mi mente el encargo de "D". De cualquier forma, nada de provecho haremos aquí mientras el río no sea de nuevo abierto a la navegación. Esta mañana he hecho pesquisas en el puerto y supe que la goleta *Gleumese* zarpa mañana rumbo al puerto mexicano de Veracruz, la travesía es sólo cosa de algunos días, y el capitán ha ofrecido llevarme a bordo. Además, debo confesar que los comentarios de Mr. Poinsett, un americano que sirvió como embajador en la república de México, y a quien conocimos en el vapor que nos condujo hasta aquí, me

han dejado algo intrigado. Después de haber visto a los franceses del Canadá, tal vez sea de utilidad ver a los españoles en México. Calculo que esta aventura no consumirá más de tres semanas, el viaje ida y vuelta incluido. Beaumont prefiere aguardar aquí para poner algo de orden en sus notas sobre las prisiones de Nueva Orleans, que son realmente terribles y no merecen tal nombre. Llevaré conmigo algunas cartas de presentación que Blossville, nuestro antiguo embajador ante la corte de España, hizo favor de escribir a condición de que se mantenga el más estricto secreto, en razón de la naturaleza tan espinosa de todo este asunto. Confío en que estos encargos no consumirán un tiempo precioso y que, después de unos días en las costas mexicanas, me encontraré de regreso en Nueva Orleans a tiempo para las fiestas. Es muy posible, amigo mío, que más temprano que tarde me arrepienta de hacerle este servicio al bueno de "D", pero por lo visto los hados parecen haberse conjurado en mi contra. Prometo mantener-

me al tanto de los asuntos de Francia, y yo, por mi parte, te aseguro que no ahorraré ningún detalle del singular viaje que pronto emprenderé. A.T.

NOTAS

¹ El autor se refiere probablemente a la polémica de 1829, que tuvo lugar en las páginas del diario liberal *Le Courrier Français* entre Benjamin Constant y el abate De Pradt, sobre la última dictadura de Simón Bolívar en Colombia. (N. del E.).

² Louis de Kergolay (1804-1880), Kergolay, había optado por la carrera de las armas, y sus dotes militares le ganaron el reconocimiento de sus superiores en la campaña de Argelia. Ferrocioso legitimista, a diferencia de Tocqueville. Kergolay se negó a jurar obediencia a Luis Felipe de Orleans en 1830 después, de la exitosa revolución de Julio. (N. del E.).

³ Tocqueville se refiere a su primo lejano, Louis-Honoré Le Pelletier d'Aunay (1782-1855), quien había sido prefecto en el Imperio, y miembro de la cámara de diputados de 1827 a 1848. (N. del E.). <

Estampas de Liliput

VIRTUDES INDISPENSABLES

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO



Hay en *La horda* de Vicente Blasco Ibáñez un personaje notable y antipático, el protagonista de hecho, que me resulta muy familiar: un tinterillo pedante, oportunista y zafio, de lecturas revueltas, un vividor de vivir mal, envidioso, con más ambición que recursos. En sus ratos libres, que son casi todos, se dedi-

ca a lucirse en una tertulia evocando su personalísima revolución justiciera que consistiría, punto más o menos, en ponerse él de mandamás para ajustar las cuentas a todos los ignorantes, parásitos y sinvergüenzas que le han impedido brillar, como se lo merecía.

Como tipo social es bastante conocido: un conato de Rousseau,

digamos, o de Julien Sorel, pero sin el genio de uno ni la grandeza trágica del otro. Maltrana, así se llama, es sobre todo ridículo y, por su doblez, también despreciable. Lo que resulta inquietante es caer en la cuenta de que, entre nosotros, tendría todo lo que hace falta para triunfar. Un personaje así, y los hay a punta de pala, sería primero agitador estudiantil, después periodista, líder sindical, diputado, y terminaría siendo empresario o figurón intelectual. Y todo sin perder el pelo de la dehesa.

La abundancia de ese género de historias, más o menos conmovedoras, explica que veamos aparecer tantos nuevos ricos, nuevos políticos, nuevos notables. Se trata de lo que, con ánimo teorizador, se llama "movilidad social" y que, por mucho que parezca deseable, no deja de tener ciertos inconvenientes. Nuestras elites están llenas de recién llegados y eso seguramente es bueno; lo malo son los recursos de que se han valido para llegar.

En cualquier sociedad cumplen las elites con una función genérica que consiste en servir de ejemplo. Con mayor razón en las sociedades modernas, que no reconocen ninguna superioridad natural, definitiva, de modo que todos aspiran a trepar, como el tinterillo de Blasco Ibáñez.

La gente busca en las elites un modelo de comportamiento, y es lógico: quienes quieren triunfar, enriquecerse, ganar poder, prestigio, influencia, se fijan con especial atención en quienes ya lo han conseguido. La ejemplaridad de las elites es por eso un dato puramente fáctico: aparecen como modelo por el hecho mismo de ser elites, lo quieran o no, lo sepan o no.

Pero además es cierto que hay cosas que aprender en ellas. El buen éxito, en la medida en que no es azaroso ni predestinado, requiere algún tipo de esfuerzo: una especial disposición de ánimo, un

arreglo habitual de la conducta. Por abreviar y para entendernos, requiere alguna virtud. Lo cual quiere decir que los triunfadores son en cualquier caso virtuosos por cuanto poseen aquellas cualidades que una sociedad considera más necesarios o estimables, o que son sencillamente más eficaces. Al premiar la astucia, la fuerza, la disciplina, la austeridad, lo que sea, la sociedad dicta una moral, una serie de normas de comportamiento tanto más imperativas cuanto que son exigidas por el orden efectivo de las cosas.

La idea general no ofrece mayores dificultades, según creo; es casi una perogrullada. En la práctica, no obstante, cuesta más tragar el argumento; en particular, traer a cuento la virtud parece desproporcionado, se antoja una mera justificación —y trampa— de la desigualdad.

Si uno mira a las elites mexicanas, la verdad es que su ejemplaridad resulta por lo menos dudosa. Parece con frecuencia obvio que quienes las integran no son los mejores ni pueden exhibir virtudes apreciables; nuestros triunfadores impresionan sobre todo por su mediocridad, si no por carencias y defectos de mucho bulto.

Donde podría haber empresarios, por ejemplo, tenemos apenas ricachones hinchados y obtusos, ávidos, mantenidos o paniaguados del gobierno. Gente hecha a los negocios rápidos y en monopolio, a la sopa boba y la evasión fiscal: una elite de usureros pueblerinos con mentalidad de empleados de estanco.

No mejoran las cosas mayormente si se mira a las demás elites; a los periodistas e intelectuales, pongamos por caso, entre los cuales destacan por lo general agitadores de alquiler o burócratas universitarios, revolucionarios con sueldo fijo a cargo del presupuesto: gente hábil sobre todo para escurrir el bulto y experta en fabri-

carse madrigueras reglamentarias. Los nuevos técnicos y especialistas, pasados por el extranjero, se distinguen si acaso por una vanidad infantil, estridente, resentida: son una colección de jovencitos adocenados, codiciosos y gritones, convencidos de que se lo merecen todo. No digo nada de los funcionarios públicos porque ya se sabe que no funcionan salvo en la gestión de intereses privados, y mucho menos de los líderes sindicales, alcaldes y diputados, porque sería poco caritativo.

Alguien podría pensar que mi mala opinión de todos ellos es consecuencia de que los miro con malos ojos, y creo que es verdad. Buscar en nuestras elites las virtudes imaginarias del orden moderno es algo enteramente descaminado y hasta puede que injusto; si lo hacemos es porque no acabamos de hacernos a la idea de que este país sea como es. Nuestros empresarios no triunfan por su iniciativa ni nuestros intelectuales por su amor a la verdad. Unos y otros triunfan, sin embargo, tienen éxito donde otros —acaso más austeros, disciplinados, exigentes— fracasan. Y eso no tiene vuelta de hoja. Significa que hay algo en ellos, alguna virtud que nuestro arreglo recompensa cumplidamente.

Para entender mejor el asunto y no hacer de él un galimatías innecesario conviene ser realistas, empezar por orden y atender a lo que en efecto hay. A lo que nuestras elites son y lo que hacen.

Lo primero que salta a la vista es el imperio absoluto de la improvisación. Quien es hoy líder sindical puede ser mañana, sin más trámites, alcalde o periodista, lo mismo que un profesor universitario se convierte en secretario de Estado, un empresario en gobernador y viceversa. De modo que todo se hace, como es natural, por aproximación y un poco en plan de emergencia; deprisa,

además, con un ojo al gato y otro al garabato, porque nada es definitivo ni del todo seguro. Incluso quienes se encastillan y hacen fortaleza en una ocupación cualquiera, tienen siempre aire de estar en otra cosa; están en otra cosa: por lo general, al teléfono con un secretario de Estado o algún otro cacicón.

Por cierto que la impreparación y la incompetencia se notan, lo mismo que el apresuramiento, la falta de oficio. Se notan pero no tienen consecuencias desastrosas: no aniquilan a nadie ni le impiden seguir trepando porque no hay instituciones que exijan un desempeño mínimo, objetivamente apreciable. No hay criterios comunes, indiscutibles de evaluación en frío, ni mecanismos de selección impersonales, mecánicos, profesionales. Al contrario: todo contribuye a disimular la ineptitud y a rebajar las exigencias. Lo más común, casi automático, es el compadreo y el disimulo, hoy por ti y mañana por mí.

Digamos en resumen que lo que hace a nuestras elites no es la destreza profesional, la especialización ni otra cosa parecida. De hecho, tal parece que entre nosotros toda virtud puede ser sustituida, y con ventaja, por una porción de aptitudes políticas de segundo orden: prudencia y buenas tragaderas, capacidad para la simulación y sentido de oportunidad. Eso hace falta para tener buen éxito y eso se aprende mirando a nuestras elites, se aprende a grillar.

Todo está arreglado y bien dispuesto para que la grilla tenga una importancia definitiva. Para que puedan trepar sin mayores estorbos personajes como el resentido estudiantillo de Blasco Ibáñez; que en efecto lo consiguen y muy a su gusto. Mucho mejor, desde

luego, que cualquier profesional puntilloso, enojón y desorientado, que pretende que se le aprecie no más que por su trabajo. Lo cual significa que la capacidad para grillar es una de las virtudes más estimables, y seguramente no por casualidad.

Si no me equivoco demasiado, la clave de ese mecanismo de selección inversa —que consagra a los intrigantes y hunde a los demás— es la ausencia del Estado. Porque donde no está es preciso, indispensable que se ponga la clase política y tiene ésta, por vocación, una voracidad casi metafísica, inverosímil. Necesita hacerse cargo de todo. Y para eso lo más cómodo es disponer de elites grillas, compuestas por mediocres habilidosos, oportunistas y obsecuentes.

El procedimiento básico para favorecer el surgimiento y la elevación de las elites grillas es de una sencillez elemental. Consiste en mantener la carrocería del aparato estatal con una inercia justiciera antes que legal, y manejarla con ánimo dispendioso, caritativo, arbitrario, entrometido, errático. Con eso se consigue —y no cuesta demasiado— que el éxito de cualquier intento, en lo que sea, dependa sobre todo de razones políticas.

Para eso sirven los contratos públicos y el aparatoso lío de permisos, licencias, exenciones, lo mismo que los astutos sistemas de evaluación académica, la publicidad oficial en la prensa o el subsidio de las sedicentes agrupaciones civiles. Dondequiera, en lo único en que se puede confiar es en una puntual y atenta intermediación política: lo demás son fuegos artificiales y ganas de perder el tiempo.

Por eso también sucede que nuestros políticos estén tan bien dispuestos para negociar cualquier

cosa. Las protestas más disparatadas consiguen, sin mucho esfuerzo ni escándalo, como cosa de rutina, algún arreglo ventajoso sobre todo para los cabecillas. La extorsión es por eso uno de los juegos más seguros y desde luego el más rentable que puede jugarse; además de que enseña a hacer amigos e influir sobre las personas sin necesidad de moralejas flojas.

La facilidad con que los políticos ceden ante cualquier presión es asombrosa. Muestra sin duda una muy lamentable, penosa debilidad del Estado como institución y contribuye además a acentuarla, pero también fortalece —por la misma razón— a la clase política: aumenta sus recursos y le permite aprovechar la menor rendija para colarse en todas partes. Alentando el juego de la extorsión se consigue politizar, digamos, todos los conflictos: someter todo otro sistema, toda otra empresa y organización a la lógica de la clase política. Y eso sin amenazas graves, tan sólo mediante exhibiciones más o menos espectaculares de benevolencia.

Nuestro arreglo político, a falta de instituciones necesita pícaros, a falta de Estado necesita una aparatosa clase política. De modo que mal podría habérselas con elites rigurosas, profesionales, disciplinadas, exigentes; produce y premia lo que hace falta, la disposición para grillar que es, por lo que puede apreciarse, la única virtud indispensable.

Ahora que eso, si fuese cierto, nos conduciría a una conclusión desconcertante y hasta bochornosa: los únicos que están en su lugar y hacen bien su trabajo, los únicos que cumplen sobradamente con las exigencias de su oficio son los políticos. Y todos sabemos que eso no puede ser. <

Casillero de Leviatán
AZUL Y BUENAS NOCHES

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY



Misión imposible? Tal parece. Jesús Reyes Heróles lo intentó y fracasó. Primero el programa y luego el hombre, anunció en 1975, pero el presidente Luis Echeverría decidió lo contrario: primero fue el hombre y luego el programa; mientras el presidente del PRI asistía a un acto cerrado, Fidel Velázquez destapó a López Portillo como candidato a la presidencia de la República. Con todo, Reyes Heróles resistió los embates del "Negro Sansores" (padre de la ahora candidata del PRD a la gubernatura de Tabasco) para transformar al PRI en un partido de obreros con un perfil socialdemócrata.

Casi 20 años después, Luis Donaldo Colosio se embarcó en otro intento de reforma. Contaba con todo el apoyo del presidente de la República y emprendió su proyecto en el momento en que la popularidad de Salinas de Gortari estaba en uno de sus puntos más altos. Después de la sacudida del 6 de julio del 88, el PRI recuperó sus niveles históricos en 1991 (más del 60 por ciento de la votación); en ese momento, la "estructura territorial" y "la ingeniería electoral" parecían haber solucionado las fallas de la vieja maquinaria. El trasfondo de esos mecanismos era, por una parte, la recuperación económica y, por la otra, el programa de Solidaridad. Al año siguiente, bajo la bandera del "liberalismo social" Salinas intentó dotar al PRI de un programa y una doctrina

consistentes. Era la forma de concluir la reforma: estructura territorial más solidaridad más liberalismo social.

¿Dónde falló el proyecto? ¿En el intento de democratización? No lo creo. Salinas no tenía tanto la intención de democratizar por democratizar como de generar una nueva hegemonía. El proyecto fracasó con el rompimiento del pacto entre las élites, es decir, entre las diferentes corrientes de la "familia revolucionaria". Las fricciones no eran nuevas. En 1981, García Paniagua se inconformó abiertamente con la designación de Miguel de la Madrid. Seis años después, Cárdenas y Muñoz Ledo abandonaron el PRI. Ninguno de los dos formaba parte del primer círculo del poder. Sin embargo, las contradicciones y las tensiones eran cada vez mayores. En el centro de las divergencias estaba la política económica (la adhesión de México al GATT en 1986 y la privatización de empresas públicas). Salinas —como después Colosio— fue visto por los sectores estatistas como el candidato de la continuidad. La cuerda finalmente se rompió por lo más delgado. La tercera fue la vencienda: la violencia estalló el primero de enero del 94, un mes después de que Colosio fue "destapado", y concluyó con el asesinato de Lomas Taurinas el 23 de marzo.

La ruptura no fue silenciosa ni soterrada. Camacho sí era, a diferencia de Cárdenas y Muñoz Ledo, parte del primer círculo del

poder. Además de ser el amigo más viejo del presidente, era el menos salinista de los salinistas. Era, por lo mismo, el candidato de la discontinuidad, de la ruptura, versus el candidato de la continuidad (Colosio). Así, primero bajo las reglas del sistema y luego al margen de las mismas, ya como comisionado para la Paz en Chiapas, Camacho disputó la candidatura del PRI a la presidencia de la República hasta el último minuto. Por una feliz coincidencia (o advertencia) se retiró oficialmente de la contienda 24 horas antes de que asesinaran a Colosio. Esa fue la primera vez en la historia del PRI, que el candidato oficialmente ungido hubo de seguir disputando su candidatura con su principal adversario. Finalmente, aunque suene macabro decirlo, la contienda terminó en un empate: ninguno de los dos llegó a la presidencia.

El PRI nunca ha sido en sentido estricto un partido de Estado. A diferencia de lo que sucedió en los países comunistas, el partido no se forjó al margen del poder ni impuso su ideología al conjunto de la sociedad. Antes al contrario, el Partido Nacional Revolucionario nació desde el poder. Fue un pacto entre las diferentes corrientes revolucionarias para conjurar la violencia y su doctrina nunca ha sido clara ni definida. Bajo Cárdenas adoptó tonalidades de izquierda con el ejido colectivo y la educación socialista, mismas que se diluyeron con Ávila Camacho y luego desaparecieron completamente con la modernización capitalista de Miguel Alemán. Los ímpetus tercermundistas y populistas de Luis Echeverría lo situaron de nuevo a la izquierda, pero por un lapso muy breve. La retórica revolucionaria ha sido siempre vaga y confusa. Miguel de la Madrid también recurrió a ella, pero para impulsar la modernización en los

años ochenta en sus dos vertientes fundamentales: la apertura comercial y el adelgazamiento del Estado, que iban a contracorriente de las viejas tesis proteccionistas y estatistas que había sostenido Lázaro Cárdenas.

Durante todos estos años, el pragmatismo ideológico de los priístas se acompañó de un principio (ése sí) fundamental: el monopolio del poder y la negativa a entregar porciones de poder a la oposición o a fracciones disidentes de "la familia revolucionaria". En ese punto convergen todos los "gobiernos revolucionarios": Calles frente a Vasconcelos; Cárdenas ante Almazán; Ávila Camacho versus Padilla; Alemán frente a Miguel Henríquez y Miguel de la Madrid respecto de Cuauhtémoc Cárdenas. Esta "razón de Estado" la sintetizó el propio De la Madrid en un discurso en Japón después del fraude electoral en Chihuahua; según él, no se podía respetar el principio de la alternancia, porque se ponía en cuestión la estabilidad del sistema político y la soberanía nacional. La disciplina de "la familia revolucionaria" y el monopolio del poder político fueron dos caras de la misma medalla. Ni la oposición ni la disidencia podían alcanzar el poder al margen de la pirámide oficial. En el momento en que se admitió el derecho a la alternancia, el sistema quedó herido de muerte. Fue el principio del fin. Ese proceso comenzó el 2 de julio de 1989, cuando se reconoció el triunfo del PAN en Baja California y culminó el 23 de marzo con el asesinato de Luis Donaldo Colosio. La pax posrevolucionaria comenzó con un asesinato y un pacto político en 1929 para conjurar la violencia y terminó con otro asesinato y con el fin del pacto entre las fracciones de "la familia revolucionaria" en 1994.

¿Cuáles son las posibilidades de que el PRI se reforme hoy? Los

resultados de la última Asamblea Nacional no dejan cabida al optimismo. En cuestiones de ideología y cultura política los priístas exhibieron sus peores vicios. El regreso al "nacionalismo revolucionario" que postularon a diestra y siniestra no tiene sustento ni consistencia. Desde la fundación del PNR en 1929 hasta la última Asamblea Nacional, pasando por la transformación del PNR en PRM y del PRM en PRI, el "nacionalismo revolucionario" ha sido un slogan más que una doctrina. ¿Qué tienen que ver entre sí las posiciones de Calles y Cárdenas sobre el ejido colectivo? ¿En qué punto coincide el afán estatista de Luis Echeverría con las privatizaciones de Miguel de la Madrid? En nada, absolutamente en nada. Sin embargo, todos esos gobiernos apelaron a la doctrina del "nacionalismo revolucionario" como la guía de sus acciones políticas.

Pese a todo lo anterior, en los últimos meses los priístas condenaron al "liberalismo social", crucificaron simbólicamente a Salinas de Gortari y se pronunciaron por volver a la doctrina fundadora. El problema es que no hay una sino varias versiones distintas de ese "pensamiento revolucionario". ¿Y cómo podría ser de otro modo? En la revolución confluyeron una serie de corrientes y visiones (villistas, zapatistas, carrancistas, obregonistas, callistas, cardenistas) que no se unificaron jamás. La esencia de su pacto político en 1929 fue eliminar la violencia en la lucha por el poder. Nada más. Por eso, regresar a los fundamentos es imposible. Simplemente, porque no los hay. Pero aunque los hubiera, la propuesta carecería de sentido: ¿qué relación existe entre el México de principios y el de fin de siglo? ¿Qué vigencia podría tener el programa de Zapata o el de Villa para la sociedad de nuestros días?

Si alguna asignatura quedó pendiente, ésa es la maderista. Sin embargo, no hay nada más ajeno al lema del sufragio efectivo y la no reelección que los innumerables adjetivos del "nacionalismo revolucionario". Para colmo de males, el programa económico del gobierno de Zedillo es en esencia el mismo que el de Salinas de Gortari. Así que si de volver al pasado se trata, lo primero que tendrían que hacer los priístas es exigirle al presidente de la República, el primero de los priístas, una rectificación inmediata y radical de su política económica.

La cargada sexenal es otro componente esencial de la cultura priísta. La vinculación del partido con el presidente de la República ha sido desde sus orígenes orgánica y vertical. Por eso hasta la fecha, no ha habido ningún presidente del PRI que no haya sido nombrado por el propio titular del Ejecutivo. Sólo algunos, como Jesús Reyes Heróles, contaron con un cierto grado de autonomía, pero nada más. La sustitución de Santiago Oñate por Roque Villanueva obedeció al mismo principio. Finalmente, el presidente Zedillo resolvió que "la sana distancia" frente a su partido no podía tolerar insubordinaciones, como las que ocurrieron durante la última Asamblea Nacional en materia de petroquímica secundaria y de los requisitos para ser candidato a la presidencia de la República. El dilema de fondo en este caso es real y no tiene sentido subestimarlos: si el partido se aleja del gobierno, ¿con qué mayoría en el congreso gobernaría el presidente de la República? Pero el otro lado de la medalla no es menos complicado: sin una distancia real entre el partido y el gobierno las posibilidades de reforma son prácticamente nulas. El problema está en que los tiempos de la política son limitados y no hay forma de saltar

por encima del aquí y ahora. El presidente puede tener toda la intención de que el PRI se reforme, pero necesita de ese partido para hacer efectivas sus políticas de gobierno. De ahí que la reflexión sobre las posibilidades de reforma conduzca naturalmente a la cuestión de la alternancia; tal vez sólo desde la oposición y sin las complejas responsabilidades que suponen las funciones de gobierno, el PRI podría entrar en un verdadero proceso de renovación y rectificación. Con todo, cabe señalar que las experiencias que ha habido en ese sentido en el plano local no son concluyentes: en Chihuahua, los priístas se reagruparon y conquistaron el congreso en las pasadas elecciones; en Jalisco, no han logrado levantar cabeza y no es probable que los próximos comicios les vayan a ser favorables.

Entre las cosas que han cambiado para bien, hay que destacar la cuestión del financiamiento. Ese fue uno de los capítulos más debatidos en la pasada reforma electoral. El monto de los recursos fue el motivo (o el pretexto) para que la reforma por consenso fracasara en el último minuto. Sin embargo, en ese punto se registraron parte de los avances más importantes. El financiamiento legal y transparente, amén de una distribución equitativa de los recursos, es una condición indispensable de una reforma democrática efectiva. El partido del gobierno, primero como PNR y luego como PRM, fue subsidiado como una dependencia estatal; más que un partido, el PRI era el departamento o la agencia electoral del gobierno de la República. Por eso, mientras el financiamiento no se separara clara y definitivamente del presupuesto de los estados y la federación, los procesos electorales y políticos mantendrían su vicio de origen. La nueva legislación elimina esa práctica y, ade-

más de establecer una distribución de los recursos con el consenso de todos los partidos, determina que la asignación de los mismos se haga conforme a la fuerza electoral de cada uno de ellos. Consecuentemente, si en las próximas elecciones el PAN o el PRD se convierten en la primera fuerza electoral, será cualquiera de ellos el que obtenga mayor financiamiento público. De todos los pasos que se han dado para independizar al PRI del gobierno y para fortalecer al sistema de partidos, como parte del Estado, este es uno de los más trascendentes.

¿Cuál es el futuro del PRI en el nuevo contexto político que vive nuestro país? Los pilares fundamentales del viejo sistema se han resquebrajado en forma definitiva: los avances de la oposición en los distintos estados de la República y las disidencias priístas multiplicadas (con los candidatos a puestos de elección popular por el PRD o por otros partidos) han terminado con el monopolio del poder y su corolario: la disciplina de "la familia revolucionaria". El regreso al pasado es indeseable e imposible. NO se ve, sin embargo, que el futuro del PRI sea una reforma democrática que lo dote, entre otras cosas, de un programa y de una doctrina coherente y moderna. En parte, porque sigue atado a la presidencia de la República y, en parte, porque la fuerza capaz de impulsar ese proyecto no existe o cuando menos no es visible. De dónde podría salir un esfuerzo renovador y honesto, si los que hoy denotan al "liberalismo social" son los mismos que nos anunciaron hace apenas tres años que ésa era la gran doctrina política de fin de siglo.

De ahí que la mejor oportunidad del PRI de conservar espacios de poder y gobierno, no esté en su fuerza sino en la inercia y en la debilidad de sus adversarios. Frente al PAN, los priístas conser-

van un lenguaje y una tradición laica y secular; los desplantes de moralina o conservadurismo han sido más bien excepcionales y no se puede hablar de un ethos conservador en el caso del militante promedio. El otro gran adversario, el PRD, no acaba de definir un proyecto de gobierno claro, sigue atrapado en las contradicciones de sus múltiples corrientes y ahora se ha convertido en un partido que recicla a los viejos priístas disidentes. Esas limitaciones —de las fuerzas opositoras— y la existencia de un electorado fiel (por tradición o convicción), permite afirmar que en las próximas elecciones el PRI conservará al menos una parte importante de su fuerza. Este es el horizonte real en los tiempos que corren: ni la reforma del PRI está al orden del día, ni es probable que ese partido desaparezca en las próximas elecciones. Estamos entre azul y buenas noches. Ciertamente, no es el mejor de los escenarios, pero tampoco es el peor de ellos. <



Carta de Madrid
UN INCA HEGELIANO

BLAS MATAMORO



MODULACIONES

El azar, complicado con viejas costumbres, ha hecho que me cayeran en las manos dos relecturas: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega (¿reales de realidad, de realeza?) y las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel. He tenido la impresión de que el Inca era un hegeliano antes de tiempo (unos trescientos años).

En efecto, lo que el Inca llama la ley natural, se parece mucho a la razón universal, que llega a metas parecidas por diversos caminos. Los incas eran monoteístas y adoraban en el sol a una divinidad muy parecida al Dios único del judeocristianismo. Sin embargo, no les hizo falta la revelación para alcanzar estas convicciones. Les bastó con la ley natural, base del reconocimiento que a su vez los españoles hicieron de ellos como criaturas de la Gracia.

Manco Cápac, el fundador de la estirpe a la cual pertenecía el mismo Garcilaso, por parte de madre, es como Cristo: un dios encarnado, hijo sobrenatural del Padre (el Sol), que no tiene padre humano y cuyo cuerpo glorioso, embalsamado, es adorado en la tierra como el de Cristo, recuperado por las alturas celestiales. Instaura las normas del matrimonio y del incesto, que él no cumple, pues está casado con su hermana (Cristo, en el misterio de la Trinidad, también es esposo e hijo de María, concluyendo un incesto simbólico).

Finalmente, el Sol incaico es el principio de la distinción por la luz, o sea la inteligencia, el garante del orden cósmico, el propiciador de las cosechas, el alentador de la fecundidad. Un Dios masculino y central, instaurador de la cadena paterna pero carente de padre, comienzo y fin, como el astro del ciclo solar. De algún modo, la providencia que se asocia con la ley natural, propició el encuentro de incas y españoles, partícipes del mismo monoteísmo. El encuentro es el mismo Garcilaso, mestizo de la nobleza castellana del padre y de la nobleza incaica de la madre.

Hegel dice que el hombre encuentra razón en la historia si se acerca a los acontecimientos con talante racional. De algún modo, no hallamos en la historia más razón de la que ponemos, a través de nuestra acción. Reconocemos nuestra razón al conocer racionalmente la historia. Y en este espejo podemos ir sabiendo quiénes somos.

Los incas habían descubierto y asumido el monoteísmo sin necesitar de profetas ni evangelistas. En nuestro siglo, Freud y Thomas Mann, con Moisés y José, repitieron la historia de esos descubrimientos anteriores al descubrimiento de América. Akenatón se concilia con el Antiguo Testamento a través del Moisés freudiano, pariente del José thomasmanniano. Y el Inca concilia a su padre conquistador y a su madre conquistada, viendo en ambos a

dos creyentes de la misma inopinada religión, la razón universal o ley natural. Conciliar, *versöhnen*, implica el étimo *Sohn*: hijo. Podríamos traducir *versöhnen* por ahijar, prohiar, tener un hijo. El Inca, me parece, se veía como la grandiosa conciliación de dos monoteísmos, es decir como mestizo.

AMÉRICA

Ese mestizaje en que la reunión de elementos heterogéneos se advierte como universal, puede ser uno de los destinos históricos de América. Los *Comentarios reales* son, en este sentido, el texto fundacional de la literatura latinoamericana, más que las crónicas, diarios de viaje y cartas de relación. El lenguaje del Inca refuerza esta actitud, porque es una verdadera respuesta babélica al desafío de escribir desde el mestizaje.

Su lengua materna carecía de escritura. La lengua paterna, adquirida, le permitía escribir y rescatar del olvido la historia de su pueblo indio. El castellano del siglo XVI, fluido y aún movido y no codificado del todo, se mezcla con los italianismos que le venían de sus frecuentaciones neoplatónicas florentinas, todo mechado de palabras quechuas. El Inca cree poder explicar una civilización y una cultura con la lengua de otra civilización y otra cultura, tomando partido por los españoles italianizantes en contra de los castizos. Un poco antes, Boscán y su pariente Garcilaso habían sintetizado la influencia renacentista italiana con la tradición poética de Castilla. En aquel libro fundacional, el Inca señala a América como sitio babélico privilegiado, el gran laboratorio moderno de la traducción.

EL ASALTO A LOS CIELOS

Algunos historiadores como Baudin han querido ver en el incauto

descrito por Garcilaso, un modelo de sociedad comunista: un igualitarismo autoritario, jerárquico, unido a una economía de subsistencia, sin mercado, sin dinero, sin acumulación primaria de capital, cuyo excedente social se gastaba en la guerra permanente y en la arquitectura sagrada.

Los huesos de Marx se habrán removido muchas veces cuando su nombre fue mentado en vano por estas elucubraciones que vefan en el comunismo un retorno a la Arcadia. En las ideologías tercermundistas se ha visto, en ocasiones, con simpatía, esta teocracia sin escritura, cárceles ni hospitales, rigidamente estamental y paternalista. Es la América profunda, intacta, resistente al invasor, que retorna en las sublevaciones indígenas contra los españoles, yanquis o criollos del caso. No es la América del Inca Garcilaso, ciertamente, un humanista del Renacimiento preocupado por la lingüística comparada en ciernes, la fonología y hasta el ecumenismo religioso que hacen posible la existencia de la humanidad.

Hay quien confunde el socialismo con el orden celestial de las cosas instaurado en la tierra. El asalto de los cielos, en frase de Marx. La repienso viendo el documental *Asaltar los cielos* de José Luis López-Linares y Javier Ríyo. Se trata de Trotsky y de su asesino, ese curioso personaje (bastante desdibujado en el filme, a pesar de la excelente rebusa de datos) que nació con un nombre, vivió con varios otros y fue enterrado con el que parecía definitivo, pero que se corrigió al tiempo: Ramón Mercader.

Como los incas, los revolucionarios de distintas épocas han querido asaltar el cielo y refundarlo en la tierra, de modo que todas las relaciones con el partido y el Estado de la revolución eran celestiales y tocaban lo sagrado (que conviene no tocar, como es sabi-

do). El patético final de Trotsky, asesinado por un miembro del partido celestial por él fundado, lo confirma. Hay algo más terrible que la pasión por las abstracciones (el sistema, la revolución, la clase, la raza) y es la exaltación emotiva que las abstracciones provocan.

ANACRONISMOS

Perplejidad y pavor causa leer esta definición que, hace un siglo y medio, hizo Hegel del terrorista musulmán de nuestros días (página 431 de la edición Suhrkamp): "La abstracción domina a los musulmanes: su fin fue valorizar el servicio abstracto y después lo han ambicionado con el mayor entusiasmo. Este entusiasmo fue el fanatismo, o sea un entusiasmo por lo abstracto, por un pensamiento abstracto, que se relaciona con lo existente negándose."

O sea: el pensamiento que no

se concreta en su relación con lo existente, acaba negándose a sí mismo, ejerciendo fanáticamente su poder de aniquilación de lo concreto en la abstracción, bajo la forma del suicidio. Lamentablemente, entre Hegel y el integrismo argelino han pasado numerosos ejemplos por las páginas ensangrentadas de la historia (tan concreta ella, no puede prescindir de la sangre). No hace falta remontarse al Islam para pensar, a su pesar, a Hitler, más o menos paisano de Hegel. Si Hitler hubiese aceptado su mestizaje —un bohemio nacido en Baviera, quizá con un cuartillo de sangre judía— habría pacificado sus demonios, como el Inca Garcilazo. Pero no: prefirió la más colosal de las abstracciones, la pureza de la raza, la pureza de ese cuerpo que es el lugar feliz y desdichado de todas las impurezas. El cuerpo, la historia. <

VISIONARIO DE LO QUE EXISTE

DANIEL DEL GIUDICE



Por qué se me ha ocurrido traducir este texto, prólogo de Una vez,* el libro con fotos y textos de Wim Wenders? Aunque admiro lo que he visto de Wenders, que no es todo, llegué a este libro buscando en la biblioteca un título desconocido de Daniele del Giudice, cuyo *Lo stadio di Wimbledon* me llevó a *Atlante Occi-*

dentale y a esperar el siguiente, que fue *Staccando l'ombra la terra*. Del Giudice, el más interesante de los jóvenes escritores italianos, parece conocer de todo. Esto ayuda a la buena escritura a dar un buen novelista. *Atlante occidentale* me intrigó porque, entre otros saberes que podían deberse a exigencias del tema, el relativo a cómo manejar un avión no parecía improvisado. Este punto se aclaró con los relatos del último libro, que incluye una investigación sobre la muerte de Saint Exupéry, su obvio antecedente por la misma bi-

* Wim Wenders, *Una volta*. Con una entrevista de Leonetta Bentivoglio —Prólogo de Daniele del Giudice— Ed. Sócrates, 1994, 440 p.

frontera inclinación: el tema de todos es la experiencia del vuelo. Llegada al prólogo, agradezco que empezara con la referencia a Friedrich, pintor que me fascina y frustra desde hace años, ya que toda su obra está en museos alemanes, con excepción de cuatro obras menores, que están en Oslo, Copenhague y San Petersburgo. Y que tuviera un recuerdo para la lentísima, ya casi fantasmal Isetta, algo muy tierno en un aviador.

I.V.

Es casi una sorpresa, querido Wenders, oírlo hablar al margen de estas fotografías y relatos, de su reciente interés por Gaspar David Friedrich; al contrario, se diría que Friedrich y el complejo de sentimientos y de ideas que lo vincularon con Carl Gustav Carus y con Goethe, por el modo de considerar la mirada y el paisaje le son muy familiares desde siempre, casi innatos. Friedrich, por lo demás, en los últimos años de su vida presintió la fotografía: en 1835 pintó una serie de cuatro imágenes transparentes sobre papel que, enmarcadas, debían verse en un espacio totalmente oscuro con el auxilio de una caja iluminada por una lámpara y acompañadas por una música. En esa época Friedrich había vaciado su taller de todos los objetos para que entre la mirada y los cuadros que estaba pintando no hubiese ninguna distracción. Más tarde habría dibujado un paisaje nocturno en el que la luna era un círculo recortado, un agujero a través del cual pasara directamente la luz de la luna.

En general se sostiene que la ventana tan a menudo usada por Friedrich para encuadrar sus últimas visiones puede considerarse un proto-objetivo o un anticipo de pantalla cinematográfica, y la estancia que debemos suponer del lado de acá de los vidrios, una especie de cámara oscura; pero lo que consta, aparte, claro, de la pintura de Friedrich, es el enorme

avance del ver, de la representación y del paisaje que él y Carus, cada uno en relación independiente con Goethe, hicieron pintando, escribiendo y experimentando: del retrato de un mismo sujeto "tomado" en condiciones de luz distintas hasta la observación del paisaje a través de vidrios de diferentes colores, en la gama del amarillo al castaño oscuro, simulando así una visión estival u otoñal y considerando que el cambio meteorológico tendría sobre la naturaleza la misma influencia que los estados de ánimo tienen sobre nuestra afectividad. En resumen; según su testimonio, se diría que el Romanticismo alemán es en muchos aspectos una revolución óptica. No el invento de una perspectiva, como en el Renacimiento; más bien, a través del acto de ver y de poner en imágenes, la construcción de un sentimiento de sí y de sí con los otros, por lo tanto del propio ser en el mundo. Carus, además de pintor, fue médico anatomista, autor de una *Fisionómica de las montañas* y en sus *Briefe über Landschaftsmalerei*, cartas sobre la pintura paisajista escritas en el curso de una decena de años y publicada después de otros quince en 1835, describe bien el eco interior, la repercusión que produce el ver y el dar una imagen en quien se pone frente a un tema —paisaje, naturaleza, persona, cosa— para retratarlo. Repercusión que es un sentimiento, no distinto del retroceso que usted señala al comparar a un cazador que tira o "dispara" fotografías. Si le hablo de todo esto, es para decirle hasta qué punto, a pesar del *on the road*, Norteamérica y los *drive-in*, los moteles al atardecer con el neón afuera y el *canyon* al fondo, usted es alemán.

Tal visión perdió la Visión del mundo (Absoluto, Infinito, Autoconciencia, Razón difusa, que sostenía la mirada de los románticos) pero permanece la idea y la acción de la mirada y de la representación

como interés en el mundo circundante —no negación del desastre, sino redención del desastre a través del movimiento afectivo y cognoscitivo del poner en una forma, que llega a ser incluso la forma de un comportamiento y por lo tanto un modo ético. ¿Podríamos decir que quienes cumplen este oficio son visionarios de lo que existe?

Es verdad que echar mano de Friedrich o de los Schlegel o de *Athenaeum* (revista que acogió la reflexión más importante sobre la mirada) a propósito de las imágenes del baobab en un estacionamiento australiano con un aborigen solitario dentro que se desplaza con muletas, o del viejo Dakota al que le han desmontado las alas, o del cementerio profanado, puede parecer inoportuno; sin embargo lo que usted tiene de clásico, tan bien mezclado con el bric-a-brac del pop y del rock, viene derecho del romanticismo. Cada siglo tiene sus ruinas y su modo de ponerlas en imágenes volviéndolas paisajes: la característica de nuestras ruinas es ser ruinas del presente; no custodian la memoria ni conllevan tradiciones, no han tenido tiempo de acumular tiempo, algunas son ruinas desde que nacen, como el interior de algunos locales a lo largo de los highways o el hotel de Portugal donde se filmó *El estado de las cosas*: han hecho repentina explosión, son ruinas súbitas, irónicamente sobrevividas, si por ruina entendemos no sólo el derrumbe de las piedras sino del alma que pudiera habitarlas. Así los objetos que las pueblos tienen también un no sé qué de reliquia, que se desprende de las cosas como una calcomanía.

Y lo mismo sucede con el paisaje que se nos da, mezcla grotesca de lo natural y lo artificial, de la cantidad y de sus restos; difícilmente paisaje tal admitiría aquella triangulación entre Naturaleza, observante y conocimiento de una

Divinidad difusa que garantizaba la pacificación del alma romántica. Todavía son los lugares donde vivimos nuestras relaciones con los otros y donde, aunque con algo de fantasía o de nostalgia, ambientamos nuestros sentimientos. Creo que esto es claro en usted desde la época de *Falso movimiento* y de *Alicia en la ciudad*. Es probable que hasta nuestros pobres lugares custodien una historia de continuo cambiante, o esperen que su historia se posibilite. "Se trata de paisajes" —dice usted— "sean ciudades, lugares desiertos, paisajes montañosos o trechos de costa que reclaman a gritos una historia. Evocan "sus historias", sí, se las crean". Es lo que pensaba Robert Louis Stevenson hace un siglo, exactamente en los mismos términos y casi con las mismas palabras: "El efecto de la noche, del agua que corre, de las ciudades iluminadas, del amanecer, de los barcos, del mar abierto, nos trae a la mente un ejército de deseos y de placeres anodinos. Sentimos que debe pasar algo; no sabemos qué, pero a pesar de eso nos lanzamos a buscarlo (...). Algunos sitios hablan con voces diferentes. Algunos jardines reclaman a toda costa un delito; estas viejas casas exigen estar pobladas de fantasmas; ciertas costas son especiales para naufragios. Y otros lugares parecen respetuosos de su destino, sugerentes e impenetrables, *muching mallecho*." Podría decirse que, sin que tal vez nos hayamos dado cuenta, durante el siglo transcurrido desde entonces muchos lugares ya han cumplido su destino, cristalizando el paisaje en un misterio definitivo.

Como sus filmes, sus películas también muestran paisajes a veces en blanco y negro, a veces en colores; no sé si es un criterio o la casualidad lo que en usted resuelve la elección de fotografiar de una manera o de otra. Pero sé que la oposición entre el blanco y negro y el color, o mejor, cómo y cuándo jus-

tificar su uso, ha sido metafóricamente una de las más hermosas disputas del decenio pasado: silenciosa, cumplida sólo a través de la acción, es decir, de las películas, tuvo como protagonistas a usted y a Francis Coppola. En 1982, al concluir las tomas de *Hammett*, el resultado no fue el esperado: ni para usted ni para Coppola, que le había confiado aquel film. Si por "cine norteamericano" se entiende una economía de la forma narrativa perfectamente ligada a la economía de la historia, *Hammett* era un fracaso como film "norteamericano". De esto habla usted en *El estado de las cosas*, y habla en blanco y negro. En el diálogo final, dentro del camper en constante movimiento, el productor le confiesa al director: "le mostraba a mis socios el material que habías filmado y ellos después de unos segundos decían 'debe haber algún problema en la cabina de proyección, falta el color'. Es que es en blanco y negro, respondía yo. '¿En blanco y negro?', decían ellos. '¿Cómo las cebras?' El asunto, naturalmente no tenía que ver con el blanco y negro o el color, sino con la delicada relación entre las "historias" y la "vida", entre la idea de historia como *plot* y trama y la idea de historia como simple deslizamiento o concatenación en el curso del tiempo. Usted, como hubiese hecho cualquier artista, transformó el fracaso del *Hammett* en tema de narración, contó su *estado de las cosas* e incluso ganó su primer León de Oro de Venecia. Todo esto lo hizo en blanco y negro, una pura elección formal, a priori, quizás porque blanco y negro es el cine de nuestra memoria y de nuestra infancia, o porque es más fingido y más verdadero a un tiempo, o por todos los motivos que hacen del blanco y negro el bueno y viejo blanco y negro. Esto sucedía en 1982. Francis Ford Coppola usó el blanco y negro al año siguiente, en *Ramblfish*, pero no en su totali-

dad; los peces son en colores, los pecesitos combatientes que el hermano del protagonista siendo daltónico ve monocromos ('¿cómo me gustan los colores!', dice poco antes de morir, 'es una pena no poder verlos'). Como si la elección formal tuviese que estar en algún modo justificada por la historia, engarzada en la trama. En 1987 monta la primera parte de *El cielo sobre Berlín* en blanco y negro mientras que todo es visto con los ojos de los ángeles; cuando los ángeles renuncian a las alas y caen en nuestro mundo, todo es en colores. De todos modos, tanto la manera "americana", que vincula la historia con una perfecta funcionalidad de la forma, como la "europea", que a veces confía a la forma la esencia misma del relato, dan óptimos resultados, aunque ambos se sirvan de historias, con las cuales parece posible comprender la vida, dado que difícilmente "la vida" puede llevarse a escena tal cual es.

Hace algunos años Roland Barthes se dirigió a Michelangelo Antonioni en una carta pública en la que decía: "Muchos toman lo Moderno como una bandera de lucha alzada contra el viejo mundo y sus valores comprometidos; pero para ti no es término estático de una falsa oposición; antes bien, lo Moderno es la dificultad activa de seguir el cambio del Tiempo, no sólo en la dimensión de la gran Historia sino dentro de la pequeña, cuya medida la da la existencia de cada uno de nosotros." En su camino, querido Wenders, creo que el Tiempo (como época y como valor existencial) es realmente el elemento narrativo básico; 'una vez' es también ella una locución temporal; locución principal del relato pero principio también de la fotografía; la fotografía, en los hechos, hace presente al propio objeto transfiriéndolo instantáneamente al pasado, y por esto fue vista desde el comienzo como una experiencia del tiempo. Alexander von Hum-

boldt recuerda en una carta a Carus sobre los daguerrotipos, que vio a Daguerre, en un observatorio astronómico, tomar por primera vez una fotografía de la luna; un acontecimiento, dado que hasta entonces, 1838, nadie había logrado que la débil luz del satélite impresionase la materia fotográfica, un acontecimiento incluso porque por primera vez la luna se convirtió en *aquella luna* específica, es decir, una luna en pasado. (Para saldar tal deuda hubo luego que llegar a la luna y tomar la foto recíproca de la Tierra, vista por primera vez desde allí, en 1969).

'Una vez', sin embargo, es lo contrario exacto del 'curso del tiempo' y lo es en la historia que recoge; no abre una fábula, no anuncia una historia cumplida ni describe un comienzo o un fin; es más bien un breve 'durante', un trayecto de presente a presente. Ni fábula ni menos leyenda, es una suerte de instantánea narrativa que aísla un detalle de nuestra vida, liberándolo de la continuidad, un hecho que sería imposible recomponer en un deslizamiento, y al que le da dignidad autónoma, reforzándolo, como se refuerza una planta podándole ramas y liberando raíces. Si el principio de la fotografía es el de mostrar que alguien o algo 'existió una vez', incluso en sus relatos vale el hecho de que una vez aquel suceso determinado realmente ocurrió; la vez que usted pasó un día en cinco ciudades distintas de un lado y otro del Atlántico, la vez que encontró un *drive-in* abandonado sobre cuya defensa habían nidificado los pájaros, la vez que en Moscú vio un montón de hombres en torno de una foto de *Playboy*, la vez en que Martin Scorsese se había tirado bajo un automóvil para cambiar una rueda y la vez en que usted fotografió en Nueva York el escritorio vacío de Peter Handke, la vez en que durmió en un dormitorio donde quizás había dormido Das-

hiell Hammett en 1927, la vez en que los norteamericanos le parecieron como exiliados a causa de su "narcisismo nacional", la vez que decidió fotografiar sin enfocar o la vez en que Lisboa le recordó la Alemania de su infancia, y creo saber por qué, por la *lsetta*, aquel increíble automovilito con ruedas posteriores raquíticas, máquina de la pobreza y de la reconstrucción (se ha hecho tanta burla de la *Trabant* oriental, que era un Cadillac comparada con la *lsetta* de la miseria posbélica en la Alemania Oeste); la vez, o mejor dicho, las infinitas veces de la lenta muerte de Nicholas Ray.

Una vez es la única vez, dice usted en el último relato. Muchos autores de repeticiones podrían objetar que no es así. Sin embargo 'una vez' es un comienzo contagioso, incluso ahora me viene a la mente uno, la vez en que estuve en una calle que se llamaba calle del Primer Film; créame que de veras existe, en Lyon, una calle de

viejas casas populares fin de siglo en torno a un enorme espacio abierto, que se mantiene religiosamente desocupado, recubierto de asfalto como una piedra sepulcral. Allí tuvieron una vez su fábrica los hermanos Lumière. Allí fue inventada, fabricada la primera película: no el Cine, entiendo, no la obra de arte sino precisamente la película. He ahí un lugar donde algo había empezado. No siempre se logra encontrar el lugar donde nacieron fenómenos importantes, cosas complejas, algo que dura desde hace un siglo y que ha cambiado profundamente nuestro modo de imaginar y de sentir; ciertos fenómenos nos parecen tan vastos y el deseo de ellos tan antiguo que difícilmente diríamos que es posible encontrar el lugar de su origen, menos una calle, casi un número cívico. Y sin embargo, allí, en Lyon, en la calle del Primer Film, comenzó una vez una larga, larga historia. <

TRADUCCIÓN DE IDA VITALE

LA COLETA Y EL COMPÁS

HUGO DIEGO BLANCO



Existen opiniones que, a pesar de tanto repetirse, permanecen intactas. No las desgasta ni el tiempo ni el sambenito que las señala como un lugar común. "Sin ser hábil no se puede ser chino: imposible." Aun Henri Michaux tuvo que recurrir a esta idea para iniciar el catálogo de lo que un bárbaro vio en Asia. Hace tres siglos, un misionero francés escribió en una carta enviada desde Pekín que los chinos serán los

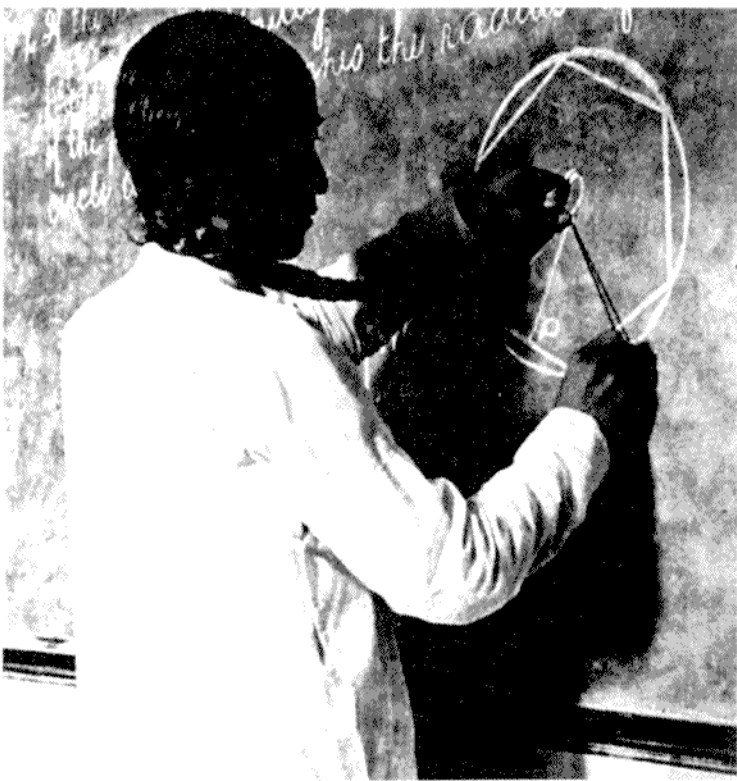
únicos que podrán jactarse de haber inventado los instrumentos necesarios para la producción y las artes sin ayuda extranjera. El lugar común se ensancha y hace repetir al misionero que los chinos son capaces de copiar con facilidad una estatua o una pintura realizada por algún renombrado artista europeo, mientras que los mejores artesanos franceses se sienten confundidos al observar aquellas esferas de marfil grabadas en filigrana con insólitos

dibujos; una esfera que gira dentro de otra esfera más grande que a su vez da vueltas dentro de otra esfera y así hasta contar nueve esferas. No sólo a los misioneros y artesanos les sorprendía el ingenio de los chinos, también los comerciantes que llegaron a las costas de Macao se preguntaban con qué tornos o con qué instrumentos trabajaban aquellos objetos. De la misma manera admiraban las enormes linternas hechas con finísimos pliegos de cuero; linternas transparentes, sin la menor mancha, línea opaca, costura o soldadura, fabricadas con una simple fragua portátil, una pequeña caldera y un par de pinzas comunes y corrientes. No existe crónica escrita por comerciante holandés o portugués que deje de mencionar la complejidad y la belleza de los artefactos chinos y la simplicidad de los talleres, de las sierras, limas y buriles con que los fabricaban.

Ser chino es ser hábil, este podría ser el pie de una fotografía en donde observamos a un joven profesor chino prescindiendo del compás para trazar un círculo, o mejor dicho, transformando su coleta en un sencillo compás. "Lo redondo proviene de lo cuadrado, pero por intermedio del hexágono" dice el Tcheu Pei, un antiguo tratado chino. Los hombres tienen los pies cuadrados y la cabeza redonda, esta también es una antigua idea china que evoca más que una geometría, una idea del mundo en donde el cuadrado, el círculo, el hexágono, las líneas, los hexagramas y las proporciones numéricas que los relacionan aluden no únicamente al universo de las matemáticas sino a la estructura del universo y al orden de la civilización. Marcel Granet en *El pensamiento chino*, un libro de momentos herméticos pero luminoso, dice que la escuadra

es el emblema de Fu-Hi, el primer soberano, el marido de Niu-Kua, de quien el compás es la insignia. "Esta pareja primordial ha inventado el matrimonio; por eso para decir *buenas costumbres*, se dice *compás y escuadra*." Merodeando por estas ideas no resulta extraño el interés por la geometría y la astronomía que los jesuitas que vivieron en China practicaron. Se sabe que Mateo Ricci escribió junto con el letrado Li Tche-Tsao un Tratado del triángulo rectángulo y que en esa misma época tradujo los libros de Euclides relacionados con la geometría plana. Se ha dicho que los jesuitas utilizaron la ciencia como cebo para después poder hablar

de Dios y del orden universal, pero para los chinos las proporciones numéricas y las relaciones geométricas no se pueden separar de los asuntos del cielo. Lo que tampoco podían separar los chinos de su cabeza era la coleta que los distingue en todas las viejas litografías europeas. Un diplomático español, Eduardo Toda, quien vivió en el Imperio Celeste el siglo pasado escribió: "Los chinos tienen la costumbre de afeitarse la cabeza, dejando en el hueso occipital un grueso mechón de cabello que trenzan sobre su espalda, completándolo con añadidos de cordoncitos negros para hacer más larga la verdadera cola. Su uso es común en toda la China y



Fotografía tomada del libro de Jonathan D. Spence and Annping Chin, *The Chinese Century, A photographic History of the last hundred years*, Random House, New York, 1996.

se encuentra tan arraigada entre aquella gente, que consideran deshonoroso verse privados por cualquier causa de ese apéndice." Pero hay que recordar que la coleta fue un símbolo de sujeción que los manchúes impusieron a los chinos desde el siglo XVII. Anteriormente los hijos del Imperio Amarillo acostumbraban recoger sus cabellos anudando un moño sobre su cabeza, pero los manchúes, diestros jinetes y guerreros, les impusieron trenzarlos, tal vez relacionando la coleta con las crines y la fuerza de los caballos. El cambio de traje y peinado se impuso a partir de 1645 bajo la pena de muerte. Esta singular or-

denanza provocó motines y masacres. "Vuestros cabellos o vuestra cabeza", interrogaban los manchúes, y los chinos contestaban: "Tomad la cabeza, pero los cabellos no los tendréis". Un pequeño pueblo, Kia-Ting, opuso tal resistencia que los manchúes tardaron ochenta días para someterlos. Cuando la ciudad fue tomada los invasores cortaron más cabezas que cabellos.

Entre la coleta, la circunferencia, el hexágono y el compás existe una geometría emocional y una historia de números y proporciones que reproducen en la perfección de la esfera, las habilidades de una cultura. <

Buzón de Fantasmas LA CÓLERA DE REYES

GUILLERMO SHERIDAN

En marzo de 1932 se inició en el *revistero mexicano* la polémica "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?". A unas semanas de iniciada la discusión, Héctor Pérez Martínez involucró a Alfonso Reyes, entonces en Brasil, acusándolo sumariamente de "una evidente desvinculación de México" y de un apartamiento de "lo nuestro". Reyes, muy susceptible a los ataques en esa materia, redactó en su defensa el alegato A vuelta de correo, lo imprimió y lo mandó a México. El 25 de agosto, el Abate González de Mendoza se lo comenta, poniendo énfasis en la vieja y reiterada práctica de la envidia mexicana:

Claro está que (A vuelta de correo) es utilísimo, porque se cura usted en

salud de otros ataques semejantes, que no faltarán; pero, a la vez, resulta perjudicial a usted porque descubre la hendedura de su coraza, y por ahí van a pretender herirle de una u otra manera todos aquellos a quienes ha "ofendido" usted. Son legión, Alfonso amigo: ¿o creía usted que llegar a la primera fila en el mundo de las letras iba a serle perdonado y aún aplaudido? Buena parte de los medianos considera el renombre de usted como una ofensa...

He aquí la respuesta de Reyes, inusitadamente colérica en un hombre que hizo de la ecuanimidad casi una profesión:

Río Janeiro, 24 de septiembre de 1932

Mi querido Abate:

Con ese malhadado folleto yo no me curo en salud, como usted dice, sino que reacciono contra un injusto ataque que se venía haciendo de tiempo atrás: me curo en enfermedad, o lo intento al menos; no soy tan cándido para andarme a dar no pedidas disculpas. Y reacciono en el preciso instante en que me pareció que el ataque entraba ya en la zona de los que no son mis malquerientes profesionales. Así lo explico al comenzar.

Pérez Martínez, —o Fabio en el argumento retórico— es todavía poco conocido. Y eso ¿qué importa? ¿Qué miedo es ése a citar la gente por su nombre? El *Nacional* circula poco, pero yo sólo distribuí en todo México unos ochenta folletos, mucho menos de lo que circula el periódico. No veo nada desmesurado.

Emprender un ensayo metódico y abstracto sobre la desvinculación, así de repente y sin decir agua va, como parece usted sugerírmelo, me era imposible. Yo sólo podía tocar ese punto respondiendo a un ataque. ¿Qué sentido tendría lo otro? El asunto en sí, como yo lo tengo resuelto para mi fuero interno, no me interesa. Me interesaba solamente rechazar un cargo. ¿Podía callar ante ese cargo reiterado un hombre en mis condiciones? Yo quisiera verlo a usted en mi pellejo, aguantando años y años esas injusticias. Ya he callado demasiado, créame.

¿Descubrí, con poca estrategia, que me duele el ser llamado mal mexicano? ¿Eso no puede ser novedad para nadie! Además, le repito, ya mis malquerientes se cansan de decirme, y saben bien que me ofende. Usted me habla de que son "legión" los ofendidos de que yo exista. ¿Para qué me lo recuerda usted, hombre sin caridad, si yo se lo podría contar a usted con todo detalle, y enseñándole los arañazos y rasguños que traigo en el cuerpo? Pero, an-

te eso ¿qué puedo yo hacer? ¿Dejar de defenderme, dejarme atacar ciegamente por temor de que vuelvan a hacerlo? ¿Dejar de escribir o qué? Por lo pronto, le aseguro que mi ánimo no ha sido cambiar de conducta ni empezar a admitir discusiones a porrillo. Una sola salida, y basta. Tal es mi intención.

Y si usted me asegura que un grupo de chicos mentecatos pronto van a atacar mi estilo de "tautológico, redundante y hueco" (Abate, pero ¿para qué ese lujo cruel de adjetivos, quiere decirme?), yo le afirmaré que no serán los primeros ni los últimos y que, por desgracia para mí, no todos los que me echen esto en cara se-

rán tan mentecatos como los académicos de la Y.M.C.A. Pero ¿qué le vamos a hacer a Dios?

(...) Su carta rezuma indignación, pero también su indignación es ecuaníme y comprensiva. Me hago cargo de lo que usted sentirá ante las calamidades que me describe. No basta, en efecto, ser joven. El espíritu quiere más virtudes. Pero no se me vaya usted a entristecer ni amargar, mi querido Abate, que yo —en el recuerdo— me apoyo en su serenidad.

(...) Yo quisiera darle un buen rato antes de despedirme, pero no tengo más novedades que ofrecerle, sino mi viejo cariño y los saludos de mi casa. <

ALFONSO

Digitalia

UNA COMPACTA INTRODUCCIÓN A PHILIP GLASS

JUAN ARTURO BRENNAN



La reciente presencia de Philip Glass en México para participar en las funciones de su Ópera para ensamble y filme, *La Bella y la Bestia*, reavivó la polémica en torno suyo. De un lado, quienes ven y oyen en él al profeta supremo de lo moderno en la música; por el otro, quienes detestan con encono su persona y su música argumentando, entre otras cosas, que su monumental éxito no puede haber sido logrado sin hacer numerosas concesiones. Como el tema y el personaje son complejos, más que discutir a Philip Glass vale la pena escuchar su música con atención antes de hacer un juicio categórico. A manera de herramienta para dicho proceso, va esta discografía selecta de

Glass, en la que comento algunas grabaciones de obras suyas concebidas para distintos medios.

Quizá la mejor puerta de entrada al mundo sonoro de Philip Glass sea su música cinematográfica; después de todo, Glass ha declarado abiertamente sentirse como pez en el agua creando música para la escena y los medios, y sus partituras cinematográficas, cien por ciento inconfundibles como obras suyas, son cabalmente representativas de su lenguaje musical. En la década de los ochentas, Glass produjo las que hasta la fecha permanecen como sus dos mejores partituras para el cine, escritas para las películas de Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi* (1983) y *Powaqqatsi* (1988). La primera es una

visión alucinante del desorden interno y externo de la sociedad contemporánea, y para las hipnóticas y agobiantes imágenes creadas por Ron Fricke el compositor realizó una pista musical por debajo de cuya modernidad cabalmente asumida y lograda subyace una fuerte corriente ritual. Este elemento ritual se torna mucho más evidente en *Powaqqatsi*, cuyas imágenes se refieren fundamentalmente al trabajo cotidiano y embrutecedor de las masas de pauperadas del Tercer Mundo. En este soundtrack, Glass ha incluido presencias estilizadas de la música del Brasil, de los Andes, de China, de Egipto, de la India, sin caer en el folklorismo fácil y siempre con un cuidado singular en la plena integración de su instrumental electrónico y percusivo básico con algunos instrumentos autóctonos invitados. En esta, probablemente la mejor música fílmica de Glass, es posible hallar algunos momentos mágicos; tal es el caso, por ejemplo, del tema que Glass titula *Anthem* (Himno) y que se presenta en cuatro versiones rítmicas diferentes, cada una de ellas con su propio, singular poder hipnótico.

Menos espectacular y menos intensa que las músicas de *Koyaanisqatsi* y *Powaqqatsi*, pero igualmente efectiva como música de cine es la partitura escrita por Glass para la cinta *Mishima* (Paul Schrader, 1985), cuyo flujo casi orgánico se convierte en el elemento fundamental en el desarrollo dramático del filme.

KOYAANISQATSI, *Antilles* 422-814 042-2

POWAQQATSI, *Elektra Nonesuch* 9 79192-2

MISHIMA, *Nonesuch* 7559-79113-2

En el entendido de que el acierto más importante de Philip Glass quizá sea el rescate que ha hecho del teatro musical como forma de arte y comunicación plenamente

viabile, su música para la escena constituye una parte fundamental de su pensamiento creativo. De sus partituras para teatro se ha grabado en disco compacto la que compuso en 1989 para la puesta en escena de *Los biombos* (1961) de Jean Genet. La acción de la obra ocurre en Argelia, de modo que no era descabellado concebir la necesidad de una música con tintes geográficos, culturales y étnicos específicos, y al mismo tiempo plenamente moderna. Así, la música para *Los biombos* fue encargada a Philip Glass y Foday Mu-sa Suso, quienes construyeron una obra de música teatral que, siendo fiel a las preocupaciones musicales de ambos, es sólida y unitaria en su totalidad. La colaboración resultó especialmente fluida porque Glass ya conocía a Suso, quien fuera uno de sus colaboradores en la realización de la música del filme *Powaqqatsi*. Contra lo que pudiera pensarse, la música de Glass y Suso no es una aglomeración pintoresquista de instrumental étnico, sino una aproximación básicamente abstracta y sutilmente coloreada a la propuesta del texto original de Genet y a los parámetros específicos de esta puesta en escena. Así, el grupo instrumental que interpreta la música para *Los biombos* se compone de violín, violoncello, piccolo, flauta, clarinete, percusión y teclados. Excepcionalmente, el conjunto no es dirigido por el ubicuo Michael Riesman, sempiterno director musical del Ensamble Philip Glass, sino por Martin Goldray, uno de los sobresalientes tecladistas del grupo. Dato complementario: la puesta en escena de *Los biombos* para la cual fue compuesta la música de Glass y Suso fue dirigida en 1989 por Joanne Akalaitis, quien fue la primera esposa de Philip Glass.

MÚSICA PARA LOS BIOMBOS,

Point-Philips 432-966-2

Otro interesante trabajo de colaboración musical, más atractivo que el de *Los biombos*, es el que realizó Glass con Ravi Shankar en el disco *Pasajes*. Este es un proyecto cien por ciento discográfico en el entendido de que la música fue concebida específicamente para su grabación, y no tiene antecedentes filmicos, operísticos o escénicos de ningún tipo. Se trata, básicamente, de una serie de variaciones sobre temas de ambos compositores, realizadas de un modo interesante: las piezas de Glass están basadas en temas de Shankar, y viceversa. Este disco en colaboración tiene una importancia histórica particular para ambos músicos: el encuentro de Philip Glass con Ravi Shankar en París en 1965 cambió por completo la visión musical del compositor norteamericano y le hizo profundizar en los lenguajes musicales orientales que forman una parte fundamental de su propio pensamiento musical. Así, este disco representa, de alguna manera, el cierre de un ciclo que se abrió hace más de treinta años. En estas seis piezas realizadas por Glass y Shankar es posible detectar con cierta claridad las contribuciones de cada uno de ellos; y desde el punto de vista puramente sonoro, resalta el hecho de que esta música es interpretada por una dotación que incluye por igual instrumentos occidentales modernos e instrumentos tradicionales de la India. Parece evidente, en más de un sentido, que esta fascinante colección de piezas representa no sólo un buen punto de encuentro entre Oriente y Occidente, sino también un homenaje personal de Glass a su maestro Shankar.

PASAJES, Private Music 2074-2-P

El caso de las óperas de Glass representa quizá un problema en el ámbito de la audición pura. Si sus partituras para cine son perfectamente audibles en ausencia de sus respectivas imágenes, a las óperas

definitivamente les falta el elemento teatral, en el entendido de que las óperas de Glass suelen ser trabajos de colaboración cercana y permanente con los demás creadores involucrados en el producto escénico final. Dicho de otra manera: no es tan fácil escuchar en disco una ópera de Glass como una de Verdi. Sin embargo, dada la muy remota posibilidad de que alguna vez se pongan en escena en la Ópera de Bellas Artes, bien vale la pena escuchar al menos la trilogía operística que Glass ha dedicado a tres personajes singulares: Albert Einstein, Mahatma Gandhi y Akhnaten, tres revolucionarios de orientación diversa. El prestigio de algunas obras previas de Glass ayudó al éxito de las tres óperas, éxito más significativo aún a la luz de las propuestas de Glass en cada caso. En Einstein en la playa, el discurso musical está encomendado casi en su totalidad a un solista único y a un pequeño coro que canta números y solfea. En Satyagraha, el compositor crea una escueta partitura para cuerdas y maderas, destinada a acompañar textos cantados en sánscrito. Y en Akhnaten, Glass asigna el papel titular a un contratenor que, al igual que el resto de los personajes, canta en tres lenguas muertas (egipcio antiguo, acadio y hebreo bíblico). Dados estos y otros parámetros de la trilogía de Glass, es un hecho que la audición de las óperas sin su complemento teatral no es cosa fácil, aunque bien vale la pena el intento. Con el objeto de paliar parcialmente el posible rechazo a las grabaciones integrales de estas tres llamativas óperas, Glass ha hecho producir un disco compacto que sirve idealmente como introducción a estas obras; es una selección de números vocales de las tres óperas, y desde su título mismo revela una intención particular. El disco se titula Canciones de la Trilogía, y este solo hecho no

solamente ha ayudado a su difusión, sino que en ausencia de la palabra arias, indica la tendencia modernizadora y desmitificadora de Glass hacia la ópera, al mismo tiempo que explica en parte el atractivo que su música ejerce sobre generaciones cuyo alimento musical fundamental se encuentra en las numerosas vertientes del rock contemporáneo.

CANCIONES DE LA TRILOGÍA,
CBS MK 45580

Nada que pueda ser realizado sobre las tablas de un escenario ha sido ajeno al interés creativo de Philip Glass, y la danza ha formado también parte integral de su trabajo musical. Para acercarse a esta vertiente de su catálogo, el disco titulado *Dancepieces* representa una opción inmejorable. Contiene dos obras compuestas específicamente para danza; una de ellas (*In the upper room*) para ser coreografiadas por Twyla Tharp y la otra (*Glasspieces*) para Jerome Robbins. Si se toma en cuenta el prestigio de estos dos coreógrafos, es evidente que Glass ha estado componiendo música bailable en muy buena compañía. De nuevo, el sonido Glass es inconfundible en estas piezas para danza, no sólo por el instrumental que emplea el compositor, sino también por el uso de patrones rítmicos y armónicos que son fácilmente detectables en otras obras suyas. A modo de referencia, vale la pena recordar que algunas de las primeras composiciones de Glass en su época de estudiante fueron escritas específicamente para sus jóvenes colegas del ámbito dancístico. La energía efervescente de estas *Dancepieces* pone en evidencia el gusto particular de Glass por crear música danzable.

DANCEPIECES, CBS, MK 39539

Cine, teatro, ópera, danza, colaboraciones... todo ello forma una parte importante de la obra de

Glass, pero la abundancia de música para otros medios y otras artes no debe hacernos olvidar el hecho de que el compositor de Baltimore ha creado también un buen número de obras de concierto entre las que también hay piezas de mucho interés. De entre los varios discos que se han grabado con la música de concierto de Glass, me parece que el más atractivo es el que contiene dos obras sinfónicas tituladas *Itaipú* y *El cañón*. La primera de ellas es una larga y compleja obra sinfónico-coral de media hora de duración, inspirada por la visita de Glass al sitio de construcción de una enorme presa hidroeléctrica en el río Paraná. En *Itaipú*, Glass se mantiene fiel a su costumbre de utilizar textos en lenguas poco comunes, y en este caso el coro se encarga de cantar un texto en guaraní que se refiere al mito de la creación y al río Paraná como el sitio que vio nacer a la música. El espíritu épico de *Itaipú* y su atractivo impulso rítmico tienen un paralelo notable en la otra obra, *El cañón*, cuya fuente de inspiración fue la imagen idealizada, abstracta, de un gran cañón imaginario. He aquí, de nuevo, la naturaleza como impulso motor de una composición de Glass. Si bien el conjunto orquestal de *El cañón* se antoja pequeño en comparación con la gran masa orquestal-coral empleada en *Itaipú*, el manejo instrumental de Glass y el predominio de las percusiones dan a la obra una intensidad sonora de gran poder. En *El cañón*, como quizá en ninguna otra de sus obras de concierto, se aprecia de modo evidente la influencia de los ritmos orientales en el pensamiento de Glass. El propio compositor ha dicho que mientras compone suele recordar con frecuencia las enseñanzas de Ravi Shankar, lo que lo lleva a diseñar, muy en su estilo, secuencias rítmicas basadas en los tal de la tradición musical de la India. Esta componente rítmica comunica a *El cañón* un im-

pulso motor irresistible, magnético y muy sugerente. Y por otra parte, este par de obras es una muestra clara de que Philip Glass sí sabe qué hacer con una orquesta sinfónica, a pesar de que una parte sustancial de su creación ha sido realizada para pequeños ensambles de maderas, teclados, percusiones y complementos electrónicos.

ITAIPÚ; EL CAÑÓN, Sony Classical
SK 46352

Menos satisfactorio, sin embargo, es el *Concierto para violín y orquesta* escrito por Glass en 1987 para el violinista Paul Zukofsky. La obra tiene el sonido inconfundible de Glass y en algunos de sus pasajes pueden hallarse momentos sonoros interesantes. Sin embargo, este *Concierto para violín* puede tomarse como demostración de que el lenguaje musical de Glass es más apropiado para las formas libres y las estructuras poco convencionales. El *Concierto* representa, sin embargo, una buena oportunidad para conocer la vertiente más formal y académica de la producción de Glass. Por otra parte, el disco que contiene la grabación del *Concierto para violín* trae como complemento el *Concierto grosso No. 5* para violín, piano invisible y orquesta del compositor ruso Alfred Schnittke, obra que bien vale la pena de ser escuchada.

CONCIERTO PARA VIOLÍN, Deutsche Grammophon 437 091-2

La Sinfonía Héroes (1996) de Glass representa un segundo intento de crear música nueva a partir de música ya existente. Como en el caso de la Sinfonía Low, escrita unos años antes, Glass toma como base algunas piezas de David Bowie y Brian Eno para componer su propia música, y el resultado es una obra en la que la personalidad sonora de Glass domina plenamente a los materiales originales. Dicho de otro modo: esta obra tiene el sonido inconfundi-

ble de la música de Glass, pero requiere de oyentes muy conocedores para descubrir en su tejido las piezas originales de Bowie y Eno. Desde el punto de vista formal, esta sinfonía lo es sólo en nombre, ya que si bien es de proporciones sinfónicas y está escrita para una orquesta más o menos convencional, su estructura es mucho más libre que la de una sinfonía concebida bajo los parámetros clásicos de la forma. Más aún: la *Sinfonía Héroes* fue concebida simultáneamente como pieza de concierto y como música para danza, lo cual la hace todavía más flexible en sus parámetros constructivos. En general, la *Sinfonía Héroes* es más mesurada y menos extrovertida que las mejores músicas de su autor y, al mismo tiempo, puede verse y oírse como uno más de los intentos del compositor de Baltimore por conciliar sus propias, peculiares ideas sobre la composición musical, con las reglas formales tradicionales, que por razones técnicas suelen ser casi siempre incompatibles con los parámetros de las músicas repetitivas y el minimalismo.

SINFONÍA HÉROES, *Point Music*
454-388-2

Si la audición de todo este material y de los demás discos compactos dedicados a la música de Glass parece una tarea ardua, es posible tomar un atajo para conocer la obra de este importante compositor norteamericano. La etiqueta Elektra Nonesuch ha producido recientemente un compacto titulado *Philip Glass presentado por Philip Glass*. Se trata de un muestrario (sampler, como dicen en el argot de la industria disquera) que contiene fragmentos de seis obras importantes de Glass, tanto del ámbito escénico como del mundo de la música pura de concierto: *Einstein en la playa*, *Sinfonía de hidrógeno*, *Anima Mundi*, *Música con*

partes cambiantes, *Música en movimiento similar* y *Música en doce partes*. Lo atractivo de este muestrario es que los fragmentos de cada obra son presentados y explicados de viva voz por el propio Glass, lo que da a la muestra una buena dosis de credibilidad. Esta colección de obras de Glass presentadas por el compositor cubren un período cronológico que va desde 1969 hasta 1990.

PHILIP GLASS PRESENTADO POR
PHILIP GLASS, *Elektra Nonesuch*
PRCD 8850

Si bien es cierto que Philip Glass ocupa actualmente el sitio de privilegio en el mundo sonoro del minimalismo, también es un hecho que no ha sido ni el primero ni el único compositor en transitar por ese peculiar mundo musical que, siendo cabalmente occidental, tiene muchas de sus raíces en el quehacer musical de África y el Oriente. De hecho, puede decirse que no es posible entender del todo a Philip Glass sin un acercamiento simultáneo (o previo) a la obra de algunos de sus precursores y contemporáneos más notables. Como complemento a este panorama discográfico de la música de Philip Glass he elegido a tres de sus más ilustres colegas y algunas de sus obras más representativas; no es casual que los tres sean, como Glass, norteamericano. Esto indica, entre otras cosas, que el minimalismo y otras corrientes musicales análogas han echado sus raíces más profundas precisamente en el país de su origen, aunque no está de más señalar que en otras latitudes han surgido algunos compositores y algunas obras que se insertan de modo muy verosímil en esta peculiar vertiente del pensamiento musical de hoy. Vale decir que, como en tantos otros casos análogos, los intentos de minimalismo que hasta la fecha se han realizado en México no han pasado

de ser imitaciones incompletas y poco satisfactorias del producto original.

El disco de John Adams (1947) que lleva por título *The Chairman dances* es quizá el mejor muestrario del pensamiento creativo de este importante compositor norteamericano contemporáneo. La pieza epónima es un fragmento orquestal de su ópera *Nixon en China*, y es un sabroso y decadente fox-trot para orquesta. Esta grabación incluye también dos fanfarrias orquestales de Adams, la segunda de las cuales, *Short ride on a fast machine*, es una exuberante y divertida prueba para la disciplina rítmica de quienes tocan y de quienes escuchan. Este compacto contiene también *Common tones in simple time*, uno de los experimentos extremos de Adams en el campo del minimalismo, y la curiosa, hipnótica pieza *Christian zeal and activity*, en la que a la versión muy estilizada de un viejo himno cristiano se superpone la insistente voz de un predicador, logrando un efecto que se aproxima por igual al surrealismo y al absurdo. Una obra de Adams de inspiración análoga a *Christian zeal and activity* se encuentra en otro disco compacto, combinada con una pieza de Steve Reich. Se trata de *Shaker loops*, para cuerdas, en la que Adams teje un juego de palabras y de sonidos alrededor de los trances místicos (reales o figurados) de los miembros de la Iglesia Milenaria, quienes durante sus transfiguraciones religiosas tiemblan y se sacuden como derviches alucinados.

JOHN ADAMS: *The Chairman dances*,
Elektra-Nonesuch 7559-79144-2

JOHN ADAMS: *Shaker loops*, *Philips*
412 214-2

Uno de los elementos más característicos de la producción musical de Steve Reich (1936) es la constante experimentación con el desfaseamiento progresivo (y ri-

gurosamente disciplinado) de los parámetros sonoros planteados. Esta técnica, combinada generalmente por Reich con su afinidad por la música africana y con su preferencia por los instrumentos de percusión, da como resultado un paisaje de sonidos que cambia con una refinada lentitud, produciendo la impresión de un sutil caleidoscopio de alturas, timbres, intensidades y ritmos. Es claro que para su cabal exploración, un planteamiento musical de este tipo requiere de componentes temporales poco usuales; a ello se debe que la obra más significativa de Reich en este campo, titulada *Drumming*, tenga una duración de más de una hora y media. Bongós, marimbas, glockenspiel, voces y silbidos se combinan en *Drumming* para una exploración agotadora (en varios sentidos) de la peculiar técnica de desfaseamiento que es tan importante en el proceso creativo de este singular compositor. El álbum doble que contiene este tour de force minimalista se complementa con otras dos obras de Reich en las que los mismos planteamientos técnicos y expresivos están explorados en una escala temporal más convencional. Otra obra importante en el catálogo de Reich, en la que se utilizan parámetros similares, es *Four organs*, en la que cuatro órganos eléctricos y dos pares de maracas tejen una fascinante y muy compleja textura rítmica y tímbrica. Esta obra existe también en una versión para cuatro pianos que no es tan atractiva como la versión original.

En el mismo espíritu de exploración de las constantes temporales, pero con mayor complejidad, se encuentran las *Variaciones de Reich* para un gran conjunto de

alientos, cuerdas y teclados. De nuevo, una gran sutileza en los cambios progresivos de las relaciones rítmicas entre instrumentos y grupos de instrumentos, pero con una variedad colorística y dinámica mucho mayor que la de las obras citadas arriba.

STEVE REICH: *Drumming*, Deutsche Grammophon 427 428-2

STEVE REICH: *Four organs*, Argo 440 294-2

STEVE REICH: *Variaciones*, Philips 412 214-2

Esta especie de introducción discográfica al minimalismo, similares y conexos, no estaría completa sin al menos una referencia al compositor californiano Terry Riley (1935). Tecladista y saxofonista de altos vuelos, Riley ha sido un auténtico explorador de mundos sonoros poco usuales, y a lo largo de su carrera creativa ha estado involucrado con la realización de performances, la espacialidad como elemento fundamental del quehacer musical, y los rangos extremos del tiempo como componente fundamental de la composición y la ejecución. La obra más significativa de su catálogo, y una de las piezas míticas en la producción musical del siglo XX, es *En do*. Más que una composición a la manera tradicional, la partitura de *En do* es como una especie de guía básica para la ejecución misma. En ella, Riley propone 53 breves y sencillas figuras musicales que gravitan modalmente alrededor de las notas do, mi y sol, para ser interpretadas por cualquier número y variedad de voces y/o instrumentos, en lo que equivale al primer gran ritual de la música occidental contemporánea. Guiados por un pulso invariable tocado sobre dos

notas de un piano, los músicos repiten cada uno de los 53 fragmentos tantas veces como quieran antes de pasar al siguiente. La interpretación termina cuando todos los ejecutantes han tocado las 53 figuras propuestas por Riley. He aquí una fascinante propuesta de coparticipación creativa en la que no importa tanto el acto mismo de la ejecución musical, sino la capacidad de cada intérprete para escuchar a los demás e interactuar creativamente con ellos. *En do* fue creada en 1964, y si bien algunos críticos la han descartado como un mero happening obsoleto, lo cierto es que la propuesta de Riley sigue dando origen a fascinantes e iluminadores rituales musicales; prueba de ello es que *En do* se sigue ejecutando por el mundo con cierta frecuencia, y que la reacción de públicos y músicos a la original propuesta de Riley sigue siendo igual de entusiasta a más de 30 años de distancia.

Es evidente que no existe una versión (viva o grabada) única de *En do*; es más, no cabe la posibilidad de dos interpretaciones que sean remotamente parecidas entre sí, y si bien la mejor forma de apreciar esta singular obra es participando en una de sus ejecuciones, no está de más escuchar alguna de las grabaciones que recientemente se han hecho de ella. De hecho, lo mejor es escucharlas todas y compararlas; la experiencia es altamente ilustrativa.

TERRY RILEY: *En do*, New Albion NA 071

TERRY RILEY: *En do*, Argo 430 380-2

TERRY RILEY: *En do*, CBS MK 07178

TERRY RILEY: *En do*, Celestial Harmonies 13026-2 <