

LETRAS

letrillas

LETRONES

Una corrección de Octavio Paz

He buscado en mi archivo documentos que recuerden a Octavio Paz en la cotidianeidad de *Vuelta*. Encontré uno que me parece representativo. Se trata del original de un artículo mío sobre la proclividad de la prensa mexicana hacia los dictadores: Hitler y Stalin en los años treinta, Saddam Hussein en los noventa. A Paz le interesó el texto al grado de aplicarse a corregirlo. No era inusual que lo hiciera. Para él, que había publicado revistas literarias desde 1931, dirigir era una actividad múltiple: leer originales, enmendarlos, editarlos; sugerir ideas, autores, temas; recortar artículos y colaboraciones; mantener una relación viva con corresponsales, escritores y revistas del país y el extranjero; planear detalladamente los índices cuidando sus equilibrios estéticos e intelectuales. Varias

veces a la semana si estaba en México, y con frecuencia en caso de viajar, nos enviaba a mí o a Aurelio Asiain cartas detalladas con instrucciones, sondeos, opiniones, todas listadas numéricamente y escritas en una letra que hubiese desesperado al más paciente paleógrafo.

El contexto de mi ensayo era la guerra del Golfo. Está fechado el 26 de febrero de 1991. Las tesis que ocuparon su atención eran varias: yo trazaba un paralelo entre Hussein y Hitler; encomiaba la “inmensa dignidad y sabiduría” de la política exterior cardenista comparada con el fanatismo de la prensa polarizada; reconocía a Narciso Bassols como uno de los “hombres más lúcidos y honestos del país y un gestor valiente y efectivo de la causa republicana en la Guerra Civil Española”; recordaba la condena mexicana a la “atroz” invasión japonesa a China; apuntaba la excepcional posición de Cosío Villegas navegando entre Escila y Caribdis. Para no cargar ideológicamente mi ensayo, no olvidé

resaltar las “barbaridades”, “horrores” y “atrocidades” cometidos por los yanquis desde México en 1847 hasta Irak en 1991: señalé que “el capitalismo norteamericano venía chorreando —como decía Marx— sangre y lodo” y recordé las “páginas infinitamente repugnantes” de esa historia imperial, desde el exterminio de los indios hasta Hiroshima.

Releo ahora las correcciones de Octavio y pienso que en todos los casos tuvo razón. “No me convence enteramente el paralelo entre Hussein y Hitler —apuntó— porque la desproporción entre la fuerza de éste y la de E.U. no existía en el caso de Alemania y las democracias” (sin embargo, admitía que ambos eran dictadores y ambos amenazaban a sus regiones). Más que “sabía”, aquella política exterior le parecía “cuerda”. Sobre Bassols se explayó: “no fue lúcido: fue obcecado y fanático. Inteligencia de teólogo y abogado —de inquisidor. Fue honesto porque no robó pero intelectualmente no fue honesto. Fue enemigo y persecutor de los anarquistas y del POUM. Cómplice y solapador del régimen de Stalin”. “Atroz” —escribió enseguida— es un “adjetivo fácil, no es crítica política sino retórica... basta con decir invasión”. En la enumeración de los intelectuales que evitaron los extremos, Paz me reclamaba la exclusión de Cuesta y encomiaba, una vez más, a Cosío Villegas: “solitario como siempre, Cosío Villegas ponía su grano de arena práctico: publicaba en el Fondo libros de autores sólidos y temas actuales, informativos, reveladores...”. Sobre el tema de los Estados Unidos hizo varios afinamientos. Era obvio que mi búsqueda de equilibrios ideológicos le parecía inauténtica porque se apartaba de la verdad histórica. Yanquis, “¡qué palabreja!”, ¿barbaridades? ¿atrocidades? ¿horrores?, “más bien injusticias, abusos, pecados, errores y crímenes, pero no horrores”. ¿Infinitas, repugnantes?, “la comparación es impropia: usted habla de historia *moderna* de 1930 en adelante y saca a relucir la quijada del burro de Caín, la destrucción de Alejandría”.

Aquella fue una clase de corrección intelectual, histórica, literaria y, a fin de cuentas, moral. Paz había sido partícipe del fervor ideológico marxista en los años treinta. A pesar de haber deslindado su posición, con el tiempo lo asaltó un agudísimo sentimiento de culpa —presente en varios poemas— con respecto a esa filiación. Se sentía, acaso con excesiva severidad, un cómplice simbólico de la sangre y el lodo del socialismo real en el siglo XX. Por eso quiso dejar testimonio del triste papel de los inquisidores intelectuales, y por eso le importaba hacer distinciones precisas entre imperialismo, fascismo, nazismo y comunismo. Homologarlos era recaer en la mistificación.

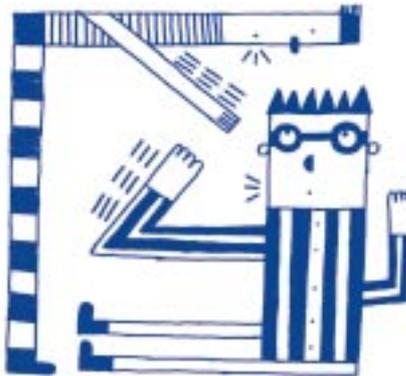
“Los diarios y revistas —apuntó al final del texto— que insistan en ese camino (el de la prensa doctrinaria de los treinta) se leerán probablemente, dentro de 50 años, como ahora leemos aquellos engendros de los treinta: ríos de tinta al servicio no de la sociedad sino de la pasión ideológica, es decir, de la mentira”. Paz no escribía para complacer al público “progresista” o para cubrir flancos de izquierda o derecha. Era un enemigo irreductible de esa hipocresía autoindulgente que llamamos *political correctness*. Creía, más bien, en la palabra correcta: limpia, directa, clara. Creía en la palabra al servicio de la sociedad, es decir, de la verdad. —

— ENRIQUE KRAUZE

Quando la acusación se hace condena

La mayor perversión o negación posible de la justicia consiste en hacer recaer el peso de la demostración de inocencia sobre el acusado, no el peso de la demostración de culpabilidad del reo sobre su acusador. Como no mucha gente sabe ya, esto fue lo habitual durante nuestra Guerra Civil y también después, entonces por parte del bando franquista vencedor. Bastaba que un vecino, un rival, un

competidor, un enemigo, alguien vengativo o rencoroso acusara a un individuo de tal o cual crimen o ideología, o tan sólo de no ir a misa, para que ese individuo fuera sometido a un simulacro de proceso en el que se le exigía que probase *no* haber cometido el delito en cuestión. Las dictaduras lo saben a la perfección: es casi imposible demostrar que uno *no* ha hecho algo. Si ustedes me acusan de haber acuchillado a una vieja en un parque, y dan inicialmente por



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Alan Espinosa

buena esa acusación, ¿cómo podría demostrar que *yo no lo hice*? Cuando a una incriminación no se le exigen pruebas, cuando la mera afirmación de una parte obtiene crédito sin más ni más, entonces ya no hay justicia y nadie está a salvo.

Hoy en día hay una clase de acusación que empieza —es un decir— a gozar de ese crédito *per se*: el crimen de pedofilia, de abuso o no digamos violación de menores, resulta tan repugnante que se ha convertido en lo peor de que alguien puede ser acusado. Precisamente por eso, por lo odioso del delito y por la aversión a que pueda quedar impune, existe una tendencia por parte de los jueces, los psicólogos y la sociedad en general a creer *siempre* a la víctima, y así ocurre a menudo lo que antes expuse: que el acusado de tal infamia se ve obligado no ya a defenderse, sino a probar su inocencia, lo cual, ya se ha visto, es tarea imposible.

Justo por todo ello, la actuación de los jueces debería ser extremadamente exigente y escrupulosa en estos casos. Un juez, se supone, es alguien con ma-

yor discernimiento que el común de los mortales, menos propenso a dejarse influir por las presiones mediáticas o los estados de opinión vigentes, por las histerias colectivas o por “lo que pide el ambiente”. Un juez o un jurado deberían estar especialmente en guardia contra las creencias y prejuicios de su propia época. Y así, si hay una tendencia casi inercial a creer a quien acusa de esa clase de delitos, deberían examinar con mayor lupa que nunca los elementos del caso, a sabiendas de que, en principio, la sociedad “quiere” que el acusado de pedofilia resulte condenado ya sólo por eso. En España lo hemos visto hace poco con el célebre Caso Army. Tras dos años en que la prensa ha crucificado a los supuestos clientes de ese bar sevillano en el que se prostituían jóvenes, la mayoría de los jóvenes acusadores ha reconocido haber mentido. La carrera de varios inculpados, sin embargo, está arruinada.

Condenó Francia a diez años de prisión a un hombre al que el hijo de su compañera sentimental acusó de abusos y violación, cuando éste tenía 11 años. La denuncia la presenta con los 18 cumplidos, y tendrá ahora unos cuantos más. Al parecer no ha habido prueba alguna, sólo una palabra contra otra, o quizá una memoria contra otra. El joven se ha contradicho en varias ocasiones y en demasiados aspectos; el hombre, no. El joven, a cuya memoria se ha dado crédito absoluto, fue incapaz sin embargo de recordar durante la instrucción el nombre de su liceo ni la dirección familiar, o eso dijo. La versión del ex niño se acopla extraordinariamente al “cuadro teórico”, expuesto en un libro, de uno de los psicólogos que lo asesoraron y que testificaron a su favor. Los expertos psiquiátricos dicen que el acusado *no* es pedófilo (así que le habría dado por ahí sólo en esta ocasión). La madre no advirtió nunca nada, ni creyó a su hijo hasta después de que el acusado y ella se separaran. En Francia no hay posible recurso a esta sentencia, algo inaudito y grave. Así que este hombre se chupará diez años

de cárcel por algo que él siempre ha negado y que nadie ha probado que hiciera. La única esperanza para él es conseguir un nuevo proceso.

En Estados Unidos, de donde procede toda esta exacerbación, hay padres que ya no se atreven a besar o acariciar a sus niños, no vaya a ser que un día sean acusados por ello de acoso o abuso sexual. Quien se recuerde a sí mismo sin engañarse sabe bien que los jóvenes, y aún más los niños, pueden ser las criaturas más crueles y con menos escrúpulos, sobre todo porque son poco conscientes de la trascendencia de sus actos. Ya se han retractado muchos de las acusaciones falsas que hicieron contra padres, parientes o profesores, tras ver cómo éstos se suicidaban. La cosa alarma más en Francia: no sé por qué, pero de ella siempre hemos esperado todos que no pervierta la justicia. —

— JAVIER MARÍAS

¿Necesita el Zócalo un concurso?

Un concurso abierto y público es una apuesta de riesgo por la pluralidad y la transparencia democrática que, lejos del encargo directo y del concurso restringido, es el camino más interesante y más justo en este momento refundacional de la sociedad mexicana.

El encargo directo a un reconocido arquitecto que represente los intereses del cliente, si bien ha dado buenos —y malos— resultados, no habría reflejado a la actual sociedad plural y democrática. En el concurso restringido la dificultad estriba en la confección de una lista coherente de concursantes invitados, capaz de representar las distintas tendencias que comparten la realidad cultural, arquitectónica y generacional. El concurso abierto requiere de una organización capaz de conducir el proceso con mucho rigor, desde las primeras fases de confección del programa de necesidades hasta la elección del jurado. Para ello hay normas internaciona-

les, tiempos y organismos que avalan este delicado proceso.

El concurso para la rehabilitación del Zócalo, en cambio, ha sido convocado a las carreras, sin el apoyo del Colegio de Arquitectos ni de organizaciones internacionales —el Centro Histórico de la Ciudad de México es patrimonio de la humanidad—, restringiendo su alcance al ámbito nacional.

El concurso se desarrolla en dos fases: en la primera, los casi 200 participantes han sido seleccionados por un jurado local, del que sólo la mitad está formada por arquitectos. Entre los autores de las propuestas seleccionadas están Ernesto Betancourt; Billy Springall y Miguel Ángel Lira; Alejandro Hernández; el equipo de estudiantes del Taller Max Cetto de la UNAM, liderado por Diego Ricalde; Alberto Kalach y Teodoro González de León, entre otros notables arquitectos. Los 15 finalistas reciben 75,000 pesos y deben desarrollar las ideas expresadas en la primera entrega sin nuevas indicaciones específicas por parte de la organización del concurso. Esta selección de las “mejores ideas” pasa a ser juzgada por arquitectos de renombre internacional junto a los miembros del jurado anterior. Se incorporan a esta fase Rogelio Salmona de Bogotá, el japonés Fumihiko Maki y el urbanista portugués Da Costa Loba, quienes se libran de las fatigas de ver los 150 trabajos que se presentaron aun a riesgo de que se hayan descartado los mejores.

Todo hace pensar que estamos ante prisas electoralistas —la urgencia por dejar hecho algo impactante—, cuando los problemas de la ciudad son infinitos e infinitas las propuestas lúcidas y consistentes que se podrían plantear.

Cabe cuestionarnos si tenemos políticos que miren hacia el futuro y también preguntarnos si los arquitectos lo hacemos: hasta ahora hemos sido incapaces de dar respuesta al importante tema tipológico de la vivienda popular, habiendo sido excluidos de los procesos decisionales, mientras los promotores de los grandes centros comerciales prescinden de todo asesoramiento ar-

quitectónico salvo a la hora final, para añadir alguna moldura —a gran escala, eso sí— a las nuevas fachadas. Asimismo, en materia de diseño urbano, los cruces entre ejes viales, sus áreas residuales capaces de conformar plazas, los accesos a estacionamientos, las áreas de recreo y demás espacios nuevos son adjudicados a los ingenieros.

Un gobierno progresista, como aspira a ser la actual administración de esta ciudad policéntrica, creciente y compleja, podía haber apostado por nuevos zócalos descentralizados de barrio, que desde su creación o remodelación fueran capaces de reforzar la identificación del ciudadano con su comunidad inmediata. También podía haber propuesto nuevos centros de servicio y atención al ciudadano, nuevos espacios públicos en las áreas intersticiales, en los residuos urbanos entre vialidad y edificación. Las nuevas plazas, parques y equipamientos urbanos, desde la monumentalidad periférica y democrática, deberían ser una proyección hacia el futuro y la nueva imagen del cambio.

Pero queda además preguntarnos: ¿necesita el Zócalo un concurso? Más grande que la Grande Place de Bruselas, más ordenada que la Plaza Roja de Moscú y más compacta que la de Tiananmen de Beijing, el Zócalo de la Ciudad de México es una de las mejores grandes plazas urbanas del mundo. Obviamente requiere no sólo de reparaciones, como toda la ciudad, sino de mejoras que atiendan a las circulaciones, estacionamientos de camiones turísticos y capacidad de respuesta a las variadas actividades que alberga a lo largo del año —sobre todo, festividades y manifestaciones—, así como áreas lúdico-turísticas en terrazas de cafeterías, restaurantes y andadores. Y, sobre todo, necesita intervenciones que sean fruto del trabajo desarrollado entre vecinos, políticos, economistas, ingenieros y arquitectos. El Zócalo debe ser, en fin, un soporte vivo de actividades urbanas.

Al verter ideas vanidosas e inspiradas para este maravilloso vacío urbano, “inundándolo”, “replantando árboles”, “hallando sus ejes”, “enfaticando su car-

ga simbólica” (o demás intentos de dudosa “recuperación histórica”), lamentamos que la *intelligenza* arquitectónica del país, en un acto de complicidad fatua y estéril con el poder, haga gala de su inutilidad social y, quizá cegada por la ilusión de participar, dé muestras brillantes de maquillaje urbano. —

— MIQUEL ADRIÀ

Jaime Reyes: del Ogro y su testamento

Jaime Reyes (1947-1999) vivía con altiva modestia en una vecindad de la calle de La Castañeda, en el rumbo de Mixcoac. Lo conocí por David Huerta, de quien ambos éramos amigos, y algunas veces nos reunimos en la casa de Eduardo Lizalde, anfitrión generoso de escritores y poetas jóvenes. Moreno y de ojos zarcos, Jaime Reyes me recordaba el aire aristocrático de los caudillos del sur, a un cierto personaje de *La Navidad en las montañas* de Ignacio M. Altamirano o a un lugarteniente de Vicente Guerrero o de Juan Álvarez y sus escuadras guerrilleras. Acaso su sentido de la orientación en función de los grandes espacios, su aptitud para situarse en relación con la cuenta larga y el largo plazo y para desprenderse de la pegajosa actualidad tengan algo que ver con su figura de montaraz errante.

A Jaime Reyes le interesaba la política —había sido compañero de José Revueltas, Roberto Escudero, Carlos Félix y otros inquilinos del Pesebre—, pero cuando lo co-

nocí a fines de 1974 esta conversación ya se había deslizado a la sombra de una suerte de meteorología moral, y lo que en realidad lo desvelaba y despertaba era el río subterráneo de la poesía. En aquella vivienda silenciosa de Mixcoac nos reuníamos a conversar de letras y

letrados, de poetas y poemas. Desmenzábamos palabra por palabra y artículo por artículo el suplemento de *Siempre!*, *La Cultura en México*, animado por Carlos Monsiváis. También nos veíamos en casa de Carlota Villagrán —la hermana de Armando, el pintor, el otro Compadre Lobo que tan cerca estuvo de él. Jaime Reyes no sólo era un lector voraz y apasionado, sino celoso y penetrante. Del mismo modo que no estaba dispuesto a discutir sobre ciertos textos —César Vallejo era, por ejemplo, intocable—, tampoco le gustaba dejar a medias o sin aclarar plenamente una lectura. Leíamos en voz alta y volvíamos una y otra vez sobre los textos: sentíamos en voz alta a Gonzalo Rojas, cuya poesía ha tenido no poco ascendiente sobre la suya; nos envolvíamos en las atmósferas mágicas y vigorosas de Guimarães Rosa o estudiábamos la audacia sensitiva, la incisiva sensualidad de Gunnar Ekeloff. De vez en cuando aparecían por la vecindad —a veces juntos, a veces cada cual por su lado— los Ricardos: Yáñez y Castillo, *Ni lo que digo* y *El pobrecito señor X*, como los llamábamos juguetonamente bautizándolos con sus títulos. Pero Jaime Reyes no era un hombre de multitudes aunque ya desde antes de Canetti lo fascinara —como al Capitán Ahab la Ballena Blanca— la

Masa. Y, de hecho, si en su poesía aparece un protagonista central no es acaso la figura desgarrada del propio poeta autorretratado —una cuerda compartida con Sabines—, sino la sombra informe, clamorosa, ondulante y polifónica de una muchedumbre huérfana y

errante, expatriada y despavorida (como en su poema “La Tora”). A Jaime Reyes no se le escapaba el lado oscuro de los desfiles, marchas y manifestaciones, fuesen oficiales o de protesta.

Tuve la fortuna de planear con Jaime Reyes la reedición de su *Isla de raíz amar-*

ga, insomne raíz, libro originalmente publicado por ERA —ganador en 1976 del entonces prestigioso Premio Xavier Villaurrutia— y que restituyó a la poesía mexicana el aliento interrumpido desde José Carlos Becerra. Poeta atormentado y riguroso, Jaime Reyes era un artesano tenaz que sabía labrar la evasiva sustancia de las palabras. Escritura y reescritura tramaban en su telar motivos y cronotopos en un solo movimiento. Me tocó verlo (y oírlo) trabajar en *La oración del ogro*, su último libro publicado. Aparecen ahí algunos poemas que rescatan las voces de los atropellados y desalojados con motivo de las obras que produjeron los ejes viales (*errar es urbano*, diría el Otro). Su tarea poética consistía, entre otras cosas, en revisar las transcripciones de numerosas entrevistas. Cortaba y recortaba frases, unía giros con tijeras, aislaba voces dentro de las voces y variaba el sitio y la disposición *sin* introducir —ese era el reto— ninguna palabra de su propia cosecha. De ahí resultó un texto admirablemente condensado, duro como una roca y preñado de una energía perturbadora: se diría que iba fabricando hoyos negros verbales, que estaba decidido a purificar el idioma de la tribu disolviéndolo, por así decir, en sí mismo. Después del descenso a los infiernos que había practicado en *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, Jaime Reyes buscaba otra transparencia por virtud de una cristalización poética de la palabra común. Discutimos no pocas veces sobre las disyuntivas y callejones de tal empresa. ¿Cuáles son los límites de la poesía testimonial?, ¿es siquiera posible dicho género?

De un lado comprometida con el abismo y su luz inquietante; del otro animada por una vocación poética exigente y rigurosa hasta el sacrificio, impulsada por una sed de perfección ética y estética, la palabra poética de Jaime Reyes iba desvelada y adolorida por el filo cortante de una vocación que no podía —ni sabía— negociar sus intereses, mucho menos sus pasiones. Publicó cada vez menos a partir de los años noventa, y ver publicado un poema suyo en cualquier sitio (aunque no publicara



por supuesto en cualquier sitio: Jaime Reyes no era ni quería ser un marginal) era todo un acontecimiento. Su nombre no era ignorado fuera de México por algunos poetas de Perú, Venezuela, Colombia y el Caribe que lo leían con tensa perplejidad —pues sus poemas sonaban como venidos de muy lejos, y nadie quería creer que Jaime Reyes era el nombre de un poeta relativamente joven. Y es que el autor de *Los derrotados* “se las traía” —como decimos en México— y, por ejemplo, en ese poema sobre el 68, dedicado a Carlos Monsiváis, sabía hacer de las suyas con la imaginación y la sintaxis, ponerlas al servicio de un severo examen de conciencia que era al mismo tiempo teatro, carnaval de la palabra.

Yo siempre lo vi como un maestro (la amistad suele ser para mí una forma de pedagogía). Me enseñaba a oír y a tocar por dentro los textos, a escuchar la música interior de un poema y, desde ahí, a palparlo. No era poca cosa.

El libro-emblema, el poema más conocido de Jaime Reyes es *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. Alimentado por la savia de Saint-John Perse y de Vallejo, de Aime Césaire, Walt Whitman y Gonzalo Rojas, Lautréamont y Neruda, libro y poema practican un descenso a los infiernos: la zozobra y la tortura, la furia y la rabia, el rencor y la náusea aparecen ahí como océanos, mares turbios y sembrados de escombros a los que sólo es posible aproximarse desde la palabra (acaso por eso se ha dicho que Jaime Reyes es no sólo uno de los poetas *más* sino *mejor* enojados de México). Sin embargo, ésta tanto como la vocación poética es una isla sin sosiego, puerto que sólo salva si condena, raíz que nada más sabe nutrir cuando inquieta y amarga el sueño.

Porque Jaime Reyes fue —¿quién lo negaría?— un desterrado, si no un proscrito, sí un ermitaño recluso en la modestia de su urbana espelunca. Cierto: respiraba a través de las letras, aunque no por su faz superficial sino porque era raigambre, dédalo cavando en el cuerpo de la tierra. Raíz oscura y vigilante, iba su palabra cundiendo, buscaba propa-

gación y no maravilla que por ella corran aires de una épica lunar y que sus libros vayan narrando la tarea malograda de los héroes, agua fresca del manantial subterráneo en cántaros de oscuro, fulgurante barro. No, a Jaime Reyes la historia no lo ha dejado plantado. La ha esperado y desesperado más allá de toda puntualidad. Ha sido la suya una cita a ciegas, cumplida con el rigor de la marea y la exactitud de una tradición a la par propia y reinventada. Por eso la poesía de Jaime Reyes ocupa un sitio memorioso y augural. Entre las paredes de su crónica de expatriamientos aprendemos la lección del descenso a los infiernos de la historia, pero también de la ascensión a un idioma cristalizado por su propia intensidad.

El de Jaime Reyes es un espejo, pero un espejo fluido, ni siquiera roto, pulverizado en precisos apuntes del idioma oculto y del habla popular. Acercamientos, auscultaciones al cuerpo trastabillante de la historia. En *La oración del ogro* ya se despliega una medicina fundada en la atención y en la escucha, en el oído: bien atendidas, las voces, parece decir el poeta, resultan curadas y curativas. Una frase bien hecha a partir de la sintaxis mutilada de los atropellados y humillados traerá un alivio, un principio de salud. (En España, un poeta muerto algunos meses antes, Fernando Quiñones, parece empeñarse en una empresa paralela.)

Si la poesía de Jaime Reyes cumple un descenso a los infiernos en *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, si busca la frescura de la contemplación amorosa en *Al vuelo el espejo de un río*, ya en *La oración del ogro* intentará reinventar el pacto de la poesía a través de la exploración de los lenguajes públicos. La lengua de los suburbios remotos y de las ruinas, el idioma desterrado, desahuciado se abre como un espacio de encuentro al inventar una suerte de *conceptismo costumbrista*.

En esos talismanes verbales hierven como larvas historias del desarraigo y de la violencia que el poeta registra pero no debe, no puede contar. A la inversa de Orfeo, a quien seguía, obediente y encantador, un cortejo animalesco, él

va detrás de la fauna de la selva urbana (*errar es urbano*, reiteró el Otro) que cuenta su propia destrucción y reinventa, desnaturaliza la política. Lo guía —Ulises del exilio interior— un temperamento orfebre, de alto artesano resuelto a tejer en una sola trenza dorada destreza, silencio y destierro. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

Haroldo de Campos, Premio Octavio Paz

En algunos medios periodísticos, el hecho de que el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo 1999 haya sido otorgado al poeta, crítico y traductor brasileño Haroldo de Campos ha dado lugar a un injusto énfasis en el tema de la amistad. Nada más oportuno, en este caso, que hacer una breve semblanza del autor y recordar el origen del contacto entre dos grandes escritores de las dos lenguas más importantes de América Latina.

El 1956, Haroldo y Augusto de Campos, junto con Décio Pignatari, lanzaron el movimiento de la Poesía Concreta, en Sao Paulo, como antídoto contra el desbordamiento de la poesía lírica y sentimental de la llamada generación del 45. Bajo el signo de la antropofagia cultural y la poesía de exportación propuestas por Oswald de Andrade, el grupo asimiló el legado más radical de Pound (método ideográfico y léxico imaginista de esencias y médulas), Joyce (técnica de palimpsesto, narraciones simultáneas y palabra-valise), Cummings (desintegración fonética y gráfica) y Mallarmé (“divisiones prismáticas de la idea” y especialización visual del poema). Logró ser, además de un parteaguas en la literatura brasileña, el primer movimiento de vanguardia brasileño de repercusión internacional. La poesía como trabajo con la materialidad del lenguaje, la palabra como objeto tridimensional (niveles gráfico-espacial, acústico-oral y de contenido), el poema como ideograma, la certeza de que no hay contenidos nuevos sin for-

mas nuevas, y la interacción de la palabra con otros sistemas semióticos como la música, las artes gráficas y los medios masivos de comunicación, fueron algunas de sus características.

Después del concretismo, Haroldo de Campos profundizó en la exploración de la tradición ibérica del barroco. Su escritura reforzó una preexistente tendencia a la expansión neobarroca y la vinculó con la compactación minimalista, practicada durante su fase concretista. Así surgieron su “prosa-límite” *Galáxias* (1963-1976) y su iluminador ensayo *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989).

Otro aspecto de gran importancia en la obra de Haroldo de Campos son sus cuidadosas “transcreaciones” de Pound, Joyce, Maiakovski, Mallarmé, Goethe, Brecht, Wang Wei, Paz, Dante, poetas latinos y griegos, textos bíblicos y teatro japonés. Para Haroldo, la traducción es un instrumento para la recombinación crítica de tradiciones (antropofagia textual y *make-it-new* poundiano) y una herramienta de estudio que permite desmontar y remontar textos creativos. Ataca el culto del original: cada traducción es un original (y cada original, una traducción); toda traducción es traducible; y el original puede considerarse como la traducción de su traducción.

La historia de la relación entre Octavio Paz y Haroldo de Campos comenzó en 1967, cuando Haroldo leyó *El arco y la lira*, *Libertad bajo palabra* y “Los signos en rotación”. Al siguiente año, le escribió una carta a Paz —en la que comentaba con gran interés los temas de la antidiscurividad, la metapoésía y la sintaxis de montaje, y preguntaba detalles de la traducción de algunos poemas de *Libertad bajo palabra*— y le envió la *Antología Noigandres* y el volumen *Teoría da poesia concreta*.

En 1959, Octavio Paz había visitado en Nueva York a e.e. cummings, quien elogió la vigorosa actividad experimental de los poetas concretos. No obstante, sólo cuatro años después Paz pudo identificar a algunos de estos poetas, mediante los pocos datos que acompañaban a algunas traducciones al inglés,

francés o alemán. Por una ironía latinoamericana, ni traducciones al español ni textos originales en portugués habían podido llegar a sus manos. En su respuesta a Haroldo, Paz lamentaba no haber tenido acceso antes a las rigurosas formulaciones teóricas que proponían los poetas concretos brasileños.

A partir de ese momento, las afinidades y diferencias de ambos autores se irían revelando para concretarse principalmente en dos manifestaciones poéticas del diálogo: el homenaje y la traducción. Paz escribió los *Topoemas* (1968) en homenaje “a antiguos y nuevos maestros de la poesía”, entre los que se encontraban “Haroldo de Campos y los jóvenes poetas brasileños de *Noigandres* e *Invenção*”, y Haroldo publicó *Constelação* (1972) —traducciones y ensayos pacianos— y más tarde *Transblanco* (1986; 1994: 2a. ed. ampliada), “transcreación” de *Blanco* (1967), acompañada de otras traducciones y ensayos y de la correspondencia que mantuvieron desde su primer contacto hasta 1981, año en que Paz felicitó a Haroldo por la versión final: “No sólo es muy fiel sino que, a veces, el texto en portugués es mejor y más conciso que el español”.

El contacto entre Haroldo de Campos y Octavio Paz se extendió a lo largo de varios años. Sus afinidades y diferencias dan lugar a interesantes paralelos entre conceptos, ensayos y poemas de ambos autores. *O amago do omega* y *Blanco*, la “poética sincrónica” y “la tradición de la ruptura”, *Galáxias* y *El mono gramático*, *O seqüestro do barroco* y *Las trampas de la fe*, “Da tradução como criação e como crítica” y *Literatura y literalidad*, por mencionar algunos. La amistad entre estos dos grandes poetas críticos fue primordialmente literaria. Quien afirme lo contrario seguramente desconoce la obra de Haroldo de Campos, quizá en una nueva ironía latinoamericana, como la que Paz lamentó.

Tan cerca y tan lejos, la obra de Haroldo de Campos merece más traducciones al español; y el portugués, más lectores de origen hispano. —

— RODOLFO MATA

Las cuotas de la UNAM

Constitución: El primer punto del debate en torno al alza de cuotas de la Universidad Nacional es sobre su carácter constitucional. El artículo 3 establece que toda la educación que ejerza el Estado deberá ser gratuita. La salvedad es que luego acla-



ra que la educación que ejerce el Estado es a través de la Federación, los estados y los municipios, categorías exclusivas en las que no cae la UNAM. Además, la Constitución establece como obligatoria la educación primaria y secundaria, y no la media superior ni la superior.

La UNAM es un organismo descentralizado del Estado, que se rige por su propia ley orgánica y que está facultada para establecer sus propios criterios académicos y administrativos. En un sentido estricto, no forma parte del Estado mexicano: al rector no lo elige ninguno de los poderes de la Federación, los trabajadores de la UNAM no pertenecen al escalafón de los funcionarios públicos, etcétera. La UNAM siempre ha cobrado cuotas, lo que pasa es que lleva 50 años sin actualizarlas. Todos los que estudiamos en ella sabíamos que había que pagar en caja para poder inscribirse, aunque a decir verdad nunca nos preocupamos por el cambio cuando soltábamos una moneda de 50 centavos. Otro elemento jurídico adicional es que el Tribunal Supremo declaró, hace años, la constitucionalidad de la posible

alza a las cuotas y sentó precedente jurídico, ya que se trata del único órgano legal facultado para declarar la constitucionalidad o no de una ley, decreto, medida. Lo que en otras latitudes es el tribunal constitucional.

Justicia: El segundo punto tiene que ver con la justicia social y el apoyo a los más desfavorecidos. La gente que exige la gratuidad de la UNAM, como en efecto es ahora con los 20 centavos de marrras, cree que el Estado tiene dinero propio y que, en su maldad neoliberal, no quiere gastarlo en la UNAM. Todo el dinero que gasta el Estado proviene de la sociedad, de pobres y ricos, de los impuestos que pagan empresarios, profesionistas, burócratas. Si los alumnos que pueden contribuir con su aportación lo hacen, liberan de esa carga al resto de la sociedad. Lo grave sería que sólo estudiaran quienes pueden pagar las nuevas cuotas (hecho que de cualquier forma implica un subsidio enorme por parte del Estado), pero más grave es aun que todos paguemos las cuotas, incluidos los que menos tienen. Dicho en otras palabras: todos los ricos que estudian en la UNAM se aprovechan del pueblo de México si no contribuyen con sus pagos. Así de fácil.

Autonomía: Si la UNAM tiene que mendigar su presupuesto a un posible gobierno panista con botas en el 2000 (por proponer un escenario), mejor contar con recursos propios. Entre menos se dependa del gobierno, mejor.

Transparencia: Necesitamos saber en qué se gasta el dinero y cuánto valen las cosas en la UNAM, no se vale exigir el apoyo de los exalumnos, empresas, alumnos y no presentar cuentas claras: cuánto ganan los funcionarios, de qué dinero disponen, que se entienda por gastos de representación. Urge cambiar el paradigma de gastos de la UNAM, como ha escrito hasta el cansancio Guillermo Sheridan: la función docente debe estar mejor situada en el escalafón universitario que la administrativa.

Cárdenas: Tiene derecho a opinar, faltaba más. El problema es que su gobierno ha enviado una señal unívoca: todos los líderes importantes del CEU trabajan (es

decir, cobran) en el Gobierno del Distrito Federal. Los jóvenes actuales que logren hacer una gran movilización y parar las cuotas saben que podrán aspirar a algo semejante. Y a la UNAM, a la que todos dicen defender, que se la lleven al baile el TEC, la Ibero y demás universidades con presupuesto. —

— RICARDO CAYUELA GALLY

Mi periplo financiado por el Instituto de Cultura

Cuando mi amigo, el poeta Alejandro Aura, fue nombrado director del todavía flamante Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) me dio mucho gusto, pues valoro sus múltiples y probadas capacidades como animador cultural. Ahora bien, he notado que en México opera una arraigada moral que dicta que en determinadas circunstancias decir la verdad es de mal gusto y callar o mentir, muy elegante. Ostentará esta vez mi mal gusto.

Un hermoso día de junio de 1998 me llamaron del ICCM para invitarme a leer mis poemas en el Mercado Múzquiz, en San Ángel. Como ese mercado queda a dos cuadras de mi casa, como me pagaban 500 pesos por la lectura, como tengo un poema en prosa que se llama “Pollería” y otro que se llama “Carnicería”, como me daba mucha curiosidad ver los rostros de los carniceros y los polleros al leer mis cosas, como es la invitación literaria más pintoresca que me han hecho y como me pareció buena idea gastarme ahí mismo el cheque en cinco o seis mandados, acepté agradecido. Me pidieron que les enviara por fax mis poemas y mi *curriculum vitae*, que juzgo especialmente interesante para las marchantas. Un día antes del acontecimiento, me llamaron para decirme que “por causas de fuerza mayor” se suspendía “la actividad”. Adiós aventura, adiós pago, adiós polleros, carniceros y marchantas escuchando “poesía”.

Un hermoso día de agosto de 1998 me llamaron del ICCM para que leyera mis poemas en la Casa de la Cultura José Martí, cerca de La Alameda, en el Centro Histórico, es decir, lejísimos del Mercado Múzquiz y de mi casa. Pago: 800 pesos, o sea, entre ocho y diez mandados. Acepté. Esta vez no me cancelaron, pero como la secretaria me dio mal la fecha de la lectura, al llegar me encontré con que “el evento” de la velada no era una lectura de poesía sino una exposición de cuadros abominables. Me llamó mucho la atención uno muy erótico en el que un dragón morado hacía el amor con una mujer de fuego que, supongo, él mismo había procreado. Incesto monstruoso: lástima de la técnica. Un cartel, más eficiente que la secretaria, me informó que “el recital de poesía” sería al día siguiente. Me fui al restaurante-bar El Hórreo, a tomar una copa a la salud del fantasma asiduo de Pedro Garfias y evocar ese poema suyo que me fascina y empieza así: “Cuando me levanto viene/ lo bueno./ Me comienzan a sonar/ todas las cosas por dentro./ La sangre me duele más/ que los huesos,/ los huesos me duelen más/ que los sueños...” A la noche siguiente volví a la Casa Martí, escuché los poemas de varios poetas, leí los míos y entregué un recibo de honorarios fiscal a una persona que no era la encargada,



porque la encargada no estaba por “causas de fuerza mayor”, y me fui a tomar una copa a El Hórreo y confirmar que se ha vuelto más hórrido que, supongo, cuando lo frecuentaba Garfias.

Un hermoso día de septiembre me llamaron para invitarme a participar en y coordinar una mesa redonda con el nombre de “Letras con pasaporte vigente”, sobre la literatura mexicana vista por la crítica extranjera —idea, en serio, muy interesante—, en el Centro Cultural San Ángel, o sea, a pocas cuadras del Mercado Múzquiz, por ende, de mi casa. Pago: dos mil pesos para cada ponente, o sea, el equivalente de muchos mandados y algunas cenas mejores que las de El Hórreo. Se me ocurrió invitar a la mesa a Fabienne Bradu (literatura mexicana vista por Francia), Anthony Stanton (Octavio Paz visto por la crítica en lengua inglesa) y Adolfo Castañón (literatura mexicana vista por el universo). Yo, a falta de especialidad, elegí la literatura mexicana vista por España. Castañón no fue anunciado en la inserción en prensa del día del acto y, con toda dignidad y razón, no asistió. Stanton llegó con puntualidad inglesa, Bradu con puntualidad franco-inglesa y yo con puntualidad no mexicana. Pero, salvo cinco excepciones, entre las que se contaba Luis Roberto Vera, el público no llegó ni con impuntualidad mexicana. Stanton nos confesó con temor que había invitado a Marie-Jose Paz y que le había dicho ella que quizá podría llegar. Habría sido la sexta en el público. Fabienne propuso posponer el acto para otra fecha, pero yo, que tenía mucha flojera de volver a presentarme, la convencí de echar nuestros rollos con el piadoso argumento de que esas cinco personas no merecían la majadería de no escucharnos, pues a eso iban, a pesar de una difusión a todas luces insuficiente. Leímos pues nuestras ponencias —que, muy profesionalmente, el ICCM nos exigió entregar en *diskette*, con *curriculum*, recibo de honorarios fiscal anexo— ante un público que con el correr del tiempo fue multiplicándose por dos, o sea, de cinco a diez. Gracias al ICCM, Fabienne, Stanton, su esposa,

Luis Roberto y yo pasamos luego una agradable velada en Petit Cluny, no pagada, ciertamente, por el ICCM.

Un hermoso día de noviembre me llamó una secretaria del ICCM para invitarme a comer mole en la grata compañía de intelectuales un sábado en Milpa Alta. Le dije que cerca de mi casa hay un restaurante poblano excelente donde suelo ir a comer mole sin intelectuales y que lo que quería era que me pagaran ya lo que me debían hacía meses. Pero como era una secretaria muy eficiente, todavía dejó tres recados en mi contestadora pidiéndome que por favor confirmara mi asistencia a la comida de Milpa Alta.

Un hermoso día de diciembre, ya muy cerca de Navidad, me llamó una empleada bella, eficiente y amable para decirme que ya estaba listo uno de mis dos pagos. Me desplazé al ICCM, en San Cosme, lejos, muy lejos del Mercado Múzquiz, y me encontré con un espectáculo parecido al de los guadalupanos aglomerados esperando pasar al Papa en su papamóvil: bolas de gente buscando su nombre en una lista de pagos de tipografía punto pulga. Después de una hora pude averiguar, gracias a mi mediana sagacidad, que el contrarrecibo para recoger mi cheque se había quedado atrapado bajo llave en el escritorio de un empleado muy eficiente que “por causas de fuerza mayor” no había podido ir a trabajar. “No se queje, señor —me dijo una secretaria gorda y de seguro fritanguera, cuando empecé a enchilarme—, que nosotros llevamos más de medio año sin cobrar”. Tenía razón. Me dio tristeza su Navidad con fritangas escasas y al escapar de ahí pensé que, con todo y Mascarones y la Academia de San Carlos y el Museo del Chopo, también San Cosme se ha vuelto hórrido.

Un hermoso día de febrero de 1999 me llamó la empleada bella, eficiente y amable para decirme que, por fin, ya estaban mis dos pagos. Fui corriendo, en metro, hasta San Cosme. El de la caja me dijo que para que pudiera recoger mis contrarrecibos me hacía falta —lo juro por mi madre y por mi hija— reco-

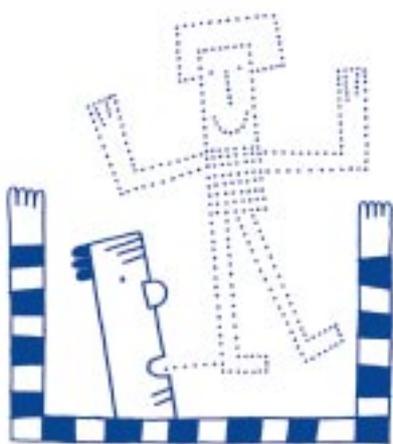
ger antes unos contracontrarrecibos en otra oficina del edificio. A la secretaria, que comía una torta de queso de puerco con aguacate como toda secretaria que se respete, y que me entregó de mala gana, entre bocados, los contracontrarrecibos, le dije que si no me haría falta recoger antes contracontrarrecibos para recoger los contracontrarrecibos para recoger los contrarrecibos para recoger mis cheques. Por toda celebración a mi chiste, dio otra mordida agria a su torta. El de la caja, en cambio, me dio por fin los contrarrecibos y dijo: “Córrale, joven, a Tesorería, junto a Televisa Chapultepec, Metro Balderas, para que le cambien los contrarrecibos por sus cheques, porque es la una y cuarto y cierran a la una y media”. Le hice todo el caso del mundo, volé en metro, pero llegué a la una y treinta y dos a Tesorería. “Acabamos de cerrar, señor —me dijo otra cajera gorda—, nos vamos a comer. Regrese mañana”. Vanas fueron mis súplicas ante su voraz, adivinable apetito de dos o tres tortas de queso de puerco con mucho aguacate. Pero le hice caso y volví al día siguiente. Cuando, después de cursar una cola de media hora, me atendió, en lugar de la gorda tortera, un *catagintás* —ojo, tan pelado no soy: “catagintás: oficinista, burócrata”, según el *Diccionario de la Real Academia Española*—, un *catagintás* japonés, me sentí de plano personaje anodino de una narración de Kafka. El *catagintás* japonés me excretó mi cédula profesional en pleno pecho: “Sáquele fotostática, así no silve”. Las papelerías del rumbo me recordaron también la adoración guadalupana al Papa. Por si las moscas, saqué fotostáticas dobles de mi cédula profesional, mi pasaporte y mi acta de nacimiento. Media hora después me enfrenté de nuevo al *catagintás* nipón: “Acá está uno cheque, el otlo anulado. Taldó mucho en venil”. Vano fue explicarle en mexicano, ya muy picante para un japonés, que tardé mucho en llegar no por culpa mía sino del ICCM, gracias al cual he explorado algunos de los rincones más espantosos de una ciudad cada vez más espantosa.

Llamé al ICCM y el contador me

tranquilizó muchísimo: “No se preocupe: usted me trae el contrarrecibo e iniciamos otra vez todo el trámite. Lento, pero seguro”.

Pensé entonces en Jorge Ibarгүйen-goitia, cuando decía que la mejor conferencia posible era cuando uno iba a darla y el único asistente era el que entregaba el cheque: la conferencia se anulaba —como ciertos pagos— y uno podía irse tranquilamente a cenar. No necesariamente a El Hórreo. —

— LUIS IGNACIO HELGUERA



Mis 90 años: Claude Lévi-Strauss

Con motivo de los 90 años de Claude Lévi-Strauss, la revista *Critique* le rindió un homenaje a través de un número especial sobre el antropólogo francés y celebró esta publicación en un acto organizado en el Collège de France, el 25 de enero. Les ofrecemos las palabras del festejado. Montaigne dice que la vejez nos disminuye cada día de tal manera que cuando surge la muerte se lleva nada más que la cuarta parte o la mitad de un hombre. Montaigne murió a los 59 años y, sin duda alguna, no podía tener idea de la vejez extrema en la cual me encuentro hoy. En esta edad avanzada, que yo no pensaba alcanzar, y que constituye una de las sorpresas más curiosas de mi existencia, tengo el sentimiento de ser como un holograma quebrado.

Este holograma ya no tiene su unidad entera y, sin embargo, como en cualquier holograma, la parte que queda conserva una imagen y una representación completa del todo.

Hoy en día, hay un yo real, que ya no es más que la cuarta parte o la mitad de un hombre, y un yo virtual que conserva una idea aún del todo viva. El yo virtual monta un proyecto de libro, empieza a organizar los capítulos y le dice al yo real: “A ti te toca continuar.” Y el yo real, que ya no puede más, le dice al yo virtual: “Es asunto tuyo. Sólo tú ves la totalidad.” Por ahora, así sigue mi vida en este muy extraño diálogo. —

— CLAUDE LÉVI-STRAUSS
Traducción de Philippe Ollé-Laprune

Malos pasos en Alemania: 40 años de Barbie

Barbie fue el primer juguete políticamente correcto. O, al menos, así parece indicarlo su historia. Nació, oficialmente, hace 40 años y un mes, marzo, estuvo dedicado a rendirle homenajes en todo el mundo. Según los voceros de Mattel, Barbie existe para recordarles a todas las niñas “que pueden ser lo que ellas quieran”. Este papel, ciertamente extraño para un sencillo juguete, parece resumir una carrera ininterrumpida de correcciones que empezó con el lanzamiento al mercado de la muñeca con cintura de avispa y pelo platinado.

El antecedente directo de Barbie es Lilly, una muñequita de la Alemania de la posguerra que apareció primero en una serie de viñetas del *Bild Zeitung*, un tabloide sensacionalista de la época (aunque hay quien dice que el periódico es en realidad *Das Bild*). Las viñetas representaban a una prostituta bastante feliz de serlo que generó enorme excitación a su alrededor. En cuestión de meses, las viñetas se había convertido en una muñeca con dimensiones muy similares a las que tiene actualmente Barbie. Venía en dos versiones: con un *baby doll* transparente

y con un conjunto de ligeros y *bustier* tipo *dominatrix*. Tenía pelo rubio, labios rojos y carnosos, pestañas postizas y pezones y genitales muy marcados. Los directivos de Mattel, que buscaban ampliar su presencia en el mercado con productos para niñas, compraron los derechos y decidieron modificar a la muñeca prostituta.

Los primeros cambios que se le hicieron fueron los más obvios: le quitaron los genitales, los pezones y la voluptuosidad de los labios y le recortaron las pestañas (sin hablar de los atuendos, que desaparecieron por completo). Heredó, sin embargo, los pechos como cucuruchos, la cintura imposible, el pelo casi blanco y unos pies siempre en punta dispuestos a recibir tacones de aguja. Pero Barbie (diminutivo de Barbara, hija de la dueña de Mattel) siempre ha tenido cuerpo de mujer deseable. Este cuerpo es, de alguna manera, su esencia. Tal vez por eso las sociedades se han obsesionado con ese pedazo de plástico a niveles casi ridículos. Barbie ha dejado de ser una muñeca para convertirse en un modelo a seguir.

Los directivos de Mattel jamás imaginaron que la ex chica de la calle sería el juguete más vendido de la historia. Tampoco supusieron que tendrían que luchar contra el juguete mismo para adaptarlo a los caprichos de la sociedad: Barbie, cuya profesión oficial fue la de modelo, ha dejado a un lado esa frivolidad de sus primeros años (de vestidos esponjosos y polveras) para dedicarse a curar animalitos, estudiar y mantenerse sana a instancias de grupos feministas, protestantes enloquecidos o padres de familia con pruritos de todo tipo. A pesar de todo, ni Mattel ni Barbie han logrado sacudirse esos primeros malos pasos en Alemania.

El año pasado, en el más claro intento por lograr que una muñeca semejante alcanzara todavía mayor aceptación, Mattel decidió cambiar radicalmente su producto más cotizado. Barbie ha perdido aquella cintura espectacular, su rubia cabellera se ha convertido en una melena castaña y lacia, su busto se ha reducido y ya pisa con el talón. Hay una

Barbie en silla de ruedas, otra tiene amistades multirraciales, una más separa su basura y pronto habrá una rellenita que calmará a los padres que compran ropa en la sección de tallas extra.

Aunque la nueva Barbie tiene una cara más infantil y una fisonomía que se presta menos a la polémica, la eterna adolescente no podrá negar sus orígenes. La información que se ha generado a su alrededor, las expectativas puestas en ella y su poder como fuente de ingresos multimillonarios la colocan a la cabeza de las muñecas y la separan del resto de los juguetes. Tal vez quienes quieren cambiarla deben preguntarse si seguirá siendo una diva y la depositaria de múltiples fantasías y conflictos —literalmente, un tesoro— si le ponen panza y le siguen aplastando el pecho. —

— JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ

Stanley Kubrick (1928-1999)

Los obituarios para Stanley Kubrick se notan afectados por una falsa resignación. Aunque ya septuagenario al momento de su muerte —el pasado 7 de marzo, en su departamento londinense—, el cineasta era un improbable candidato al olvido inmediato. Difícilmente uno piensa que —como sucede en los casos de glorias cuya presencia en este mundo era ya espectral— la prensa guardaba en sus archivos un machote del tipo *fill in the blanks* sobre la vida del gran cineasta, sus grandes aportaciones, sus películas imprescindibles. Tampoco el público ni sus colaboradores —mucho menos él mismo— lo intuían fulminado por un ataque al corazón: horas antes de muerte, planeaba por teléfono algunas estrategias de venta para su recién concluida *Eyes Wide Shut*, con Nicole Kidman y Tom Cruise (dejando de lado prejuicios



contra Hollywood, el carácter *post mortem* de la cinta desviará la atención de la falta de rigor que se olfatea en el reparto). Más allá del estreno próximo y de su plena actividad, Kubrick se resiste a ser un recuerdo en tanto pionero de las tendencias más actuales del cine estadounidense: *Naranja mecánica* inauguró en 1971 (junto con *Perros de*

paja, de Sam Peckinpah) la era de la “ultraviolencia” en el cine comercial de ese país. Es también representante de la fusión, en las últimas tres décadas, de los límites entre el cine de géneros, anterior a la ruptura de los sesenta, y el cine de tesis que le siguió. Los nuevos *auteurs*, de los que Kubrick fue un caso emblemático, transgreden las reglas genéricas para filtrar sus constantes y obsesiones.

Con una filmografía que incluye películas bélicas, policíacas, épicas, de ciencia ficción, de terror y hasta comedias, este director, nacido en el Bronx y representante prototípico de la intelectualidad judía liberal del este de los Estados Unidos, alteró en cada una de ellas las normas convencionales a través de un rigor que le valió ser distinguido como uno de los directores más pesimistas de la actualidad (fue también acusado de ser un formalista extremo: Susan Sontag calificó a 2001: *Odissea del espacio* como un ejemplo perfecto del cine que reflejaba la estética fascista, de imágenes subyugantes). También los aniversarios lo habían hecho presente. Entre tantas incertidumbres que nos trajo la conmemoración mundial de los 30 años de 1968, contamos con la certeza de que 2001 es una de las cintas más importantes del siglo. En ella el género de la ciencia-ficción es transgredido y el filme evoluciona para convertirse, al lado de *Blade Runner*, en la reflexión cinematográfica más fascinante sobre la condición humana y su angustiosa relación con el desarrollo de la tecnología y

el perfeccionamiento de la inteligencia artificial. En este año, el centenario del nacimiento de Vladimir Nabokov y el estreno en cine de la nueva *Lolita* lo traen a colación como el primer osado en adaptar la deliciosa e inaprehensible historia de amor pedófilo.

De entre los iconos populares del siglo que concluye, quizá Hal 9000, la computadora protagonista de 2001, capaz de pensarse a sí misma —el extremo más acabado de la inteligencia artificial—, asesina y falible al sentirse amenazada, resulte el más profético sobre la condición del hombre abandonado a las preguntas del próximo milenio. Stanley Kubrick se extingue a la par del siglo y —víctima de una muerte que pareciera, por imprevista, ominosa— encarna la incertidumbre sobre el destino humano, angustia que yace en el centro de su mitología. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

El rojo espejo de la serie

“Escenarios secretos, espejos y códigos enterrados”, con esas palabras nombra Vicente Rojo al módulo de obras expuestas hasta hace poco en la Galería López Quiroga que, simultáneamente, dan origen a una nueva subserie incluida en la serie “Escenarios”. Comenzado en 1990, este ya numeroso conjunto está a punto de completar una década, el mismo tiempo que ocupó, en la producción de este artista, “México bajo la lluvia”, la serie anterior. ¿Coincidirá el año 2000 con el fin de “Escenarios”, o este agrupamiento excederá su duración gracias a la apertura otorgada por su ordenamiento, desde el principio, en diversos núcleos: códigos, estelas, volcanes, pirámides, el Paseo de San Juan de Barcelona? No lo sabemos y en esta no respuesta ondula otra pregunta nunca del todo develada, que ronda en torno a la propositiva disposición seriada de la obra de Vicente Rojo.

Sin embargo, la frase puesta al comienzo de esta nota arroja probablemente cierto indicio de conclusión pero, sobre todo, pese a su sentido oclu-

sivo, abre la significación hacia movimientos visibles en toda la pintura del autor. Así, por ejemplo, si las imágenes de “Señales”, “Negaciones”, “Recuerdos” y “México bajo la lluvia” se replegaban en una abstracción unificada sobre elementos formales propios del género (el triángulo y la diagonal), o evocaban otro sistema gráfico —el de la lengua mediante la letra T y la parodia escritural—, “Escenarios” volvía muy tenue, socavadamente, a lo figurativo. Y lo hacía con sus apenas reconocibles pirámides, volcanes y monumentos. En los últimos cuadros, por el contrario, palabras como “secretos” o “enterrados” no parecen meros adjetivos o recursos poéticos, sino la alusión desviada de un retorno a lo abstracto y a la geometría: el cuadrado, el círculo. Un círculo que, por debajo del intenso espesor del relieve, oculta a una serie de espejos para expandir una doble fulguración simbólica: la del punto que recorre el espacio y vuelve a su origen y la de ese pequeño trozo de cristal que refracta un rasgo central: la reiteración.

Tal puede ser la llave y la clave del nuevo elemento introducido por Rojo en sus cuadros recientes: el espejo —ese que podría mostrarse intacto y no obstante se oculta tras las pinceladas— alude a una obra que se mira a sí misma para reconocerse transformada. De ahí su legitimidad y su vigencia, sus sepulcramientos que hacen de cada escenario un antiescenario, su cuestionar a la tela cubriéndola con capas y más capas de objetos sobre objetos pare reengendrar, sobre ella, a la pintura, sus transparencias y matices. —

— LELIA DRIBEN

Adolfo Bioy Casares (1914-1999)

Nacido en Buenos Aires en 1914 (sus abuelos paternos eran franceses), Bioy pasó su infancia transitando, como Alicia, del mundo real al mundo imaginario, concediendo más importancia a este último.

A los cuatro años, según contó en sus *Memorias*, “en el curso de un juego imagino que soy un caballo, como pasto. Alarmada, la familia me administra una medicina”. Al contrario que a Borges, le fascinaban los espejos (a pesar de que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” aparece diciendo que abomina de ellos). Cuenta Bioy que a los siete quería “internarse en un espejo de tres cuerpos, donde las imágenes nítidamente se repiten.” En ese mundo de invenciones y reflejos irrumpieron las mujeres y le dieron peso, sabor y realidad a su vida. Escribió Bioy: “El portero de casa, Joaquín, me dice: ‘Ahora tenés diez años. Sos un hombre. Ya no te interesan los juguetes. Pensá en las mujeres’. Me lleva a un teatro de revista... las coristas, semidesnudas, me deslumbran. Sin dificultad pienso en las mujeres y olvido la superstición y los temores”. Empezó a enamorarse indiscriminadamente, sin ningún éxito. No podía acceder a las mujeres, a la realidad que ellas representaban, y comenzó entonces a escribir, a imaginar, para tratar de acercarse a ellas, para tratar de hacer, a través de la imaginación, real a la realidad misma. Escribe, a los diez años, su primer cuento de amor: “Iris y Margarita”. Escribió Bioy Casares, en “Aprendizaje”: “Alguna vez dije que escribí esas páginas para enamorar a mi prima. Ahora me inclino a creer que las escribí porque estaba enamorado de ella”. Es curioso: Bioy Casares, escéptico por naturaleza, sólo concedió realidad a lo que antes pasó por el tamiz de la imaginación. Por otra parte, esa idea que concede a la mujer el papel de puerta por la que se penetra a la realidad, Bioy la siguió sosteniendo hasta la muerte. Un papel alto y bajo a la vez. “Entre el amor y el opio —escribió Bioy en *Guirnalda con amores*— elige el opio. En los espejos de su laberinto soñado sólo encontrarás tu pobreza, pero el amor te impondrá una mujer y la degradación infinita de su tontería y de su realismo”.

Tal vez, como señaló Borges, la división que ha propuesto la crítica entre los escritores del “grupo de Boedo” y los del “grupo de Florida” haya sido producto só-

lo de una broma. Lo cierto es que Florida, Bloomsbury porteño, cristalizó en una de las empresas culturales más importantes de América: la revista *Sur*. Le falta aún, al grupo vinculado a *Sur*, su Quentin Bell. Quizá dentro de ese hipotético estudio, dentro de esa atmósfera, la figura de Bioy Casares —policultural, irónico, escéptico, apreciador agudo de lo cotidiano, de las idiosincrasias— resultara natural; fuera de ese ambiente lució siempre como un individuo excepcional. Bioy Casares ejerció su talento con amabilidad, no quiso explicar otra cosa que el asombro de saberse efímero, enamorado, acaso irreal. Como escritor de relatos fantásticos y satíricos, amante de la claridad, Bioy Casares fue uno de los más grandes de nuestro idioma en este siglo que agoniza, un verdadero héroe de la imaginación.

Escribió Bioy en “Notas para la edición escolar de cualquier libro mío”:

Al profesor

Ni contra el torpe, de cabeza enhiesta,
Le sirva de instrumento de tortura.
Usted inicia a la gente en una fiesta,
No es otra cosa la literatura.

Obra inteligente que no admitió concesiones y de imaginación que admitió todos los vuelos, la de Adolfo Bioy Casares no es otra cosa que una extraordinaria, fantástica y lúcida fiesta. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Letras Libres y la aldea global

Si en algo soñaba McLuhan cuando pensó en la aldea global, era en la formación de un medio de comunicación donde la información fluyera casi como la voz en un pequeño poblado. En *Letras Libres Interactivas*, el sitio en Internet de *Letras Libres*, existe una sección dedicada a ser la voz de los vecinos que habitan en los distintos puntos de esta pequeña ciudad: “Red Hispana” (<http://www.letraslibres.com/onlinea2.asp?sec=rh>). La red de *Le-*

tras *Libres Interactivas* pretende tomar el pulso de casi cualquier cosa que ocurra en las ciudades que acogen a nuestros seis corresponsales: Luis Humberto Crosthwaite en Tijuana; Eduardo García Aguilar en París; Beatriz Lecumberri en Río de Janeiro; Naief Yehya en Nueva York; Tulio H. Demicheli en Madrid, y yo en la Ciudad de México.

En Red Hispana se han publicado, hasta el primero de abril, cerca de 100 artículos. La cantidad de momentos literarios que se han recogido en Red Hispana habla de una verdadera revista dentro de la revista. La diversidad de temas ha sido notable. La ensalada César fue, por ejemplo, protagonista de un texto. El inconfundible sabor de la lechuga bañada con la salsa de huevo y anchoa, tiene su origen, para sorpresa de muchos, no en la antigua Roma sino en la moderna Tijuana. No fue inventada por algún cocinero que paseaba por el foro romano pensando qué hacer con una lechuga desabrida, sino por César Cardini, un colorido chef “dueño de un restaurante italiano que se encontraba entre la Calle Segunda y la Avenida Revolución de Tijuana.”

El parisino Harry's Bar también apareció alguna vez en las páginas virtuales de Red Hispana. En el legendario bar sobran los turistas desorientados que calman su sed de pasado con un *bloody mary* (no cualquiera: el original) y buscan con la mirada algún fantasma (tal vez a Scott Fitzgerald o Ernest Hemingway). Eduardo García Aguilar, quien escribió el texto, dice que en el Harry's Bar “puede uno venir a tomarse un *bloody mary* de diez dólares, no lejos de la Ópera, para pensar en este París que se despide del siglo XX, como entonces ellos se despidieron del siglo XIX. Ezra Pound contra Verlaine; Joyce contra Pierre Loti: un *bloody mary* en el Harry's Bar.”

Pero no todo son anécdotas culinarias o étlicas. Por ejemplo, Red Hispana también acoge al cine, sobre todo a ese al que pocos tienen acceso, por ejemplo la filmografía iraní, de gran peso mundial y de escaso impacto –por desgracia– en el ámbito local. Y es que

lo que se ha filmado en Irán en los últimos años es sorprendente. Basta pensar en el caso de *La Manzana* de Samira Makhmalbaf, una cineasta que ha sorprendido al mundo con este cuento mágico que es su *opera prima*. El azoro ante el filme tiene que ver, por supuesto, con su calidad, pero también con la edad de la directora: apenas rebasa los 18 años. Hija de uno de los cineastas más reconocidos de Irán, Samira Makhmalbaf tiene un futuro promisorio que, seguramente, volverá a encontrar un espacio dentro de Red Hispana.

La fiesta *per se* también ha tenido un lugar en la sección. Los sabores del Carnaval de Río de Janeiro, con sus escuelas de samba, carros alegóricos y verdadero festejo epidérmico, ocuparon, durante dos miércoles consecutivos, la atención de nuestra corresponsal en la hermosa bahía carioca. El ritmo que se vive en las calles de Río no tiene comparación: 200 bateristas con la misma melodía en mente; centenas de bahianos cantando semidesnudos; “dragones tocando el tambor”, y una temperatura que “no baja de los 30 grados centígrados, ni siquiera durante la madrugada”. El *sambódromo* es, dicen algunos, el paraíso.

Así es como, a dos meses de haber nacido, la Red Hispana de *Letras Libres Interactivas* es una voz dentro de la que ya emite *Letras Libres*. Las palabras y los tonos que se mezclan en el sitio le dan un verdadero enfoque universal. Al fin y al cabo, no todos los diálogos son como aquél que reprodujo Luis Humberto Crosthwaite el 7 de marzo, entre un oficial fronterizo estadounidense y un mexicano que intenta –legalmente– cruzar la frontera:

–¿Qué trae de México?

–Nada.

–¿Qué trae de México?

–Nada.

–Tiene que contestar “sí” o “no”.

–¿Qué trae de México?

–No.

–Está bien. Puede pasar. –

— LEÓN KRAUZE

Paz y Gironella: complicidades estéticas

Cuando, en 1962, apareció en la primera plana del diario *France Press* el encabezado que rezaba “¡El surrealismo no ha muerto!”, a partir de una declaración de André Breton, maravillado por la pintura de Alberto Gironella “Transfiguración y muerte de la Reina Mariana”, la comunidad intelectual francesa dirigió su mirada hacia el joven pintor mexicano, entonces prácticamente desconocido. Entre los más sorprendidos se encontraba Octavio Paz, radicado en París, quien, a instancias de Breton, descubrió el trabajo de su coterráneo. No es difícil imaginar que el poeta, en esos años participante del movimiento surrealista, haya mostrado simpatía por el joven pintor. En diferentes escritos comenta Paz que del grupo surrealista lo que más admiró fue su rebeldía, intransigencia y libertad. Pienso que el poeta intuyó estas mismas cualidades en la pintura de Gironella, quien realizaba sus paráfrasis subversivas de las pinturas de los maestros españoles, impregnadas de ese espíritu iconoclasta que hasta la fecha caracteriza su obra.

Cuenta Gironella que, durante su estancia en París, Paz y él se trataron poco, aunque compartieron amistades como Pierre Alechinsky y Luis Buñuel. No fue sino hasta el regreso del poeta a México, en 1971, que la amistad se consolidó y dio paso a un puente de correspondencias literarias. Sobre el pintor escribe Paz uno de sus más luminosos y emotivos ensayos de arte: “Los sueños pintados de Alberto Gironella” (1977), más tarde corregido y rebautizado como “Las obvisiones de Alberto Gironella”. Por su parte, Gironella –lector atento, minucioso y obsesivo de la obra paciana– cita y evoca, una y otra vez, las lúcidas y sugerentes ideas del poeta.

Además de su mutua admiración, los vínculos entre Paz y Gironella giran en torno a sus pasiones compartidas, entre

ellas la literatura española. Pero quizá la más importante, aparte de Breton, fue la que sintieron por Buñuel y Gómez de la Serna. Del primero les seduce su espíritu subversivo, mientras que del segundo —un surrealista *avant la lettre*— les maravilla su incomprendida modernidad. Paz habla de las películas de Buñuel como de “la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico”, y define a Gómez de la Serna como “el Escritor o, mejor, la Escritura”, mientras condena a los españoles e hispanoamericanos por “esa obtusa indiferencia ante su obra”. Por su parte, Gironella no se cansa de afirmar que los dos han sido las más importantes influencias en su vida, y su obra plástica da cuenta de ello. Una tercera pasión compartida es Baudelaire. De él, tanto Paz como Gironella adoptan el principio de la analogía como punto medular de su poética.

En los setenta Paz se adentra en los ambiguos claroscuros de la pintura de Gironella y, cautivado por su “ferocidad”, escribe “Los sueños pintados de Alberto Gironella”, cuyo tema central fue la transgresión y descontextualización del cuadro “El sueño del caballero”, de José de Pereda. Para Gironella, este ensayo es el más lúcido y acertado que se haya escrito sobre su pintura. En él Paz hace hincapié en la doble y ambigua naturaleza de Gironella y lo dibuja como un pintor-poeta que “concibe el cuadro no sólo ni exclusivamente como una composición plástica, sino como una metáfora de sus obsesiones, sueños, cóleras, miedos y deseos”. Y agrega: “El cuadro se transforma en poema y se ofrece al espectador como un manojito de metáforas entrelazadas”.

Gironella ha sido un esmerado lector de la obra de Paz, y éste lo sabía bien. Cuando, en 1983, el Instituto Cervantes de Madrid le encargó al pintor un retrato del poeta para incluirlo en su galería de Premios Cervantes, Gironella realizó una de las obras cardinales dentro de su producción retratística. Por razones de índole burocrática, el retrato nunca se integró a la colección del Instituto, y fue adquirido por Miguel

Alemán, quien lo regaló al poeta en su cumpleaños número setenta.

El año pasado, la revista francesa *Nouvelles du Mexique* pidió a Gironella su autorización para reproducir el retrato de Paz. Surgió entonces el interés del pintor por hacer una pieza nueva en la que pudiera actualizar las referencias. Al poco tiempo aconteció la muerte del poeta, con lo que Gironella decidió crear toda una serie que funcionara como homenaje póstumo a su amigo. Fue así como surgieron las nueve cajas reunidas bajo el título “*Potlatch* de Alberto Gironella a Octavio Paz”.

El motor que animó la realización de estas cajas-*collages* fue el afecto y admiración de Gironella hacia Paz. El título lo dice todo: *Potlatch*, palabra que tiene su origen en la lengua nootka de los indios del noroeste americano, significa “don”, y se refiere a una suerte de ritual festivo en el que el jefe de una tribu ofrecía ostentadamente sus riquezas o bienes más preciados a un rival para desafiarlo. El contrincante tenía que responder de manera aún más espectacular, con lo que estas peculiares muestras de poder alcanzaban las extravagancias más inconcebibles. Esta fue de gran interés para los surrealistas y otros partidarios de las vanguardias. En su *Potlatch*, Gironella ofrece a Paz una profunda muestra de cariño y respeto, a partir de nueve metáforas plásticas que hablan del poeta “pictóricamente”.

“El eco tiene una función cardinal en la obra de Gironella y consiste en la repetición casi maniaca de ciertas imágenes, sometidas a deformaciones y mutilaciones inquietantes”, apunta Paz. Ecos, reverberaciones, ambiguas combinaciones: las cajas-*collages* de Gironella son variaciones sobre un tema central: el indisoluble binomio literatura-pintura. El espectador atento —y en especial quien conozca la obra de Paz— irá “leyendo” y descifrando en cada una de estas singulares cajas las prolijas metáforas que Gironella utiliza para configurar, a manera de mosaico caleidoscópico, el retrato conceptual del poeta. Para ello, el artista se sirve, ante todo, de alusiones y analogías,

sutilmente engarzadas entre pinceladas de humor e ironía: “Ningún arma más poderosa que la del humor”, escribe Paz. Y el humor está siempre presente en la producción gironelliana, ese humor negro que fascinaba a Breton.

Como en toda la obra de Gironella, cada elemento o referencia tiene un sustento predeterminado, ya sea metafórico, conceptual o puramente estético. Predominan el azul y el blanco, que son los colores emblemáticos de Mixcoac, lugar de nacimiento del poeta. El empleo de los dorados nos remite a la suntuosidad de los retablos barrocos. La efigie del poeta aparece en el centro de todas las piezas, flanqueada por fotografías, portadas de libros y objetos varios que aluden a sus autores predilectos, obras de su interés personal o temas centrales en su reflexión literaria, artística y política.

“El término *homenaje* está ya muy gastado”, comenta Gironella. “Mi intención en este *Potlatch* a Octavio fue más bien evocar conversaciones que quedaron pendientes entre nosotros, hilos sueltos en la trama de una larga amistad...” Y Gironella dedica al amigo estos poemas plásticos, nueve prodigiosas ofrendas hechas de *saudades*. —

— GERMAINE GÓMEZ HARO
germainegh@csi.com

LETRAS LIBRES

INVITAMOS

A LOS ILUSTRADORES

Y CARICATURISTAS

DE MÉXICO A COLABORAR

CON NOSOTROS.

ENTRE EN CONTACTO AL

TELÉFONO 554-8810.