

LETRAS

letrillas

LETRONES

CARTA DE BARCELONA

La música callada de Bergamín

Decía Jules Renard que la justicia existe, pero la imparte un bromista. Viene esto a cuento al observar el tratamiento cicatero que se da a la obra de José Bergamín en España. Como escribe González Troyano, “el paso de los años no ha *estabilizado* la figura literaria de Bergamín, sus obras continúan desprendiendo un cierto aire de escritor incómodo y evasivo ante los intentos mejor intencionados de catalogarlo”. Mientras sus compañeros de generación han sido ya sometidos y disecionados e incorporados al panteón nacional de los ilustres, Bergamín o, mejor dicho, su inclasificable obra presencia día tras día cómo las autoridades culturales españolas, autoridades bien bromistas, siguen sin hacerle justicia.

Tal vez sea mejor para él y para la “risa de su esqueleto”. Pero en cual-

quier caso no deja de ser revelador y asombroso que no se le haga ninguna justicia en lo que se refiere, por ejemplo, a su poesía, que se diría que nunca existió y, sin embargo, en cualquier país con un cierto sentido común ocuparía el lugar que merece y, es más, andaría por los cuernos de la luna. Para reparar esta injusticia que representa el trato que se da a su poesía y a su inclasificable obra en general —fue ensayista, autor teatral, articulista, crítico taurino, guionista de cine, entre otras muchas actividades, como la de entablar amistad con los ladrones que entraban a robar en su casa del Madrid de los años setenta—, y también por su condición de eterno exiliado, de repetidor de exilios, de “hombre sin mundo”, la revista *Archipiélago*, que se edita en Barcelona, le ha dedicado su último número.

Al destino de la obra de Bergamín en España se le podría aplicar uno de los aforismos de este escritor —“maestro del aforismo/ que gota a gota derramas”, le escribió Alfonso Reyes—, de este hombre

que navegó siempre contracorriente, que nunca se asentó y fue eterno exiliado, esqueleto él mismo de todas las paradojas del mundo, siempre buscando las raíces “en una forma subterránea del aéreo irse por las ramas” o por las ventanas: “De casi todos los sitios en que se entra fácilmente por la puerta, se suele salir por la ventana”. Yo veo ecos, en este aforismo del fundador en 1939 en México de la editorial Séneca, de otro aforismo más antiguo, escrito por el mismísimo Séneca: “La cosa mejor que ha hecho la ley eterna es que, habiéndonos dado una sola entrada a la vida, nos ha procurado miles de salidas”.

Oportuno —o mejor dicho, magníficamente inoportuno— este número de la revista *Archipiélago*, uno de los escasos focos culturalmente independientes de la España de hoy, revista de pensamiento y de crítica de la actualidad cultural que lleva ya 46 números publicados, en admirable resistencia contra la cultura oficial que inventaron los socialistas y ahora perfeccionan los políticos populares. “La cultura, ese invento del gobierno”, que dijera Sánchez Ferlosio en una de sus lúcidas salidas por la ventana nacional.

Parfraseando a Lope de Vega puede decirse que el gran y frágil Bergamín las artes hizo mágicas volando. Las artes mágicas del vuelo por la ventana: el cante, el baile, las corridas de toros españolas, como el toque de improvisación que acompaña al que canta hondo, las artes mágicas del vuelo. Esas artes, decía Bergamín, “sin huella o trazo literal que señalen su ruta para repetirse”. Sólo cuando volvía a exiliarse, Bergamín se repetía. Pero su arte no participaba de la repetición, quedan de él las huellas o los trazos literales, y eso dificulta a los que intentan atraparlo. De Bergamín son estos versos inéditos que publica ahora *Archipiélago*: “Somos los herederos de un lenguaje,/ tan lejano en el tiempo,/ que se pierde en oscura lejanía/ como una voz sin cuerpo”.

Como una voz sin cuerpo le ve Giorgio Agamben en el artículo que le dedica en este número de la revista barcelonesa y donde se pregunta cuál fue en

realidad el estatuto del yo poético en el autor de *La música callada del toro*. Y dice Agamben que Bergamín supo plantear alguna de las preguntas fundamentales sobre la cuestión del quién. Y que las figuras del fantasma y del esqueleto fueron las únicas respuestas que encontró aceptables. “Sólo soy una sombra”, solía decir Bergamín, que convirtió su nombre propio en un seudónimo, inventando, en palabras de Agamben, la “seudonimia al cubo, o mejor dicho, a la enésima potencia”, pues siempre quiso “sucederse a sí mismo” a lo largo de su obra aérea. Es de desear que el homenaje de *Archipiélago* contribuya a mover algo en las cosas en torno a la obra de Bergamín, aunque —no nos hagamos ilusiones— la justicia literaria española van a seguir impartíendola los bromistas. Claro que para bromistas se basta y sobra el propio Bergamín, que les decía a sus amigos: “Cuando yo me muera, no me recordéis”. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

HISTORIA

Por qué los indígenas aceptaron el catolicismo

Los frailes que en el siglo XVI se encargaron de la evangelización de los pueblos indígenas de la Nueva España proclamaron casi inmediatamente el éxito de su empresa cristianizadora: los indígenas acudían en masa a las iglesias, se bautizaban con avidez y participaban con entusiasmo en las atractivas procesiones y misas organizadas por los religiosos; además, con su trabajo se construyeron centenares de iglesias y monasterios que modificaron irreversiblemente el paisaje sagrado del país.

¿Qué atrajo a los indígenas a la nueva fe predicada por los franciscanos, dominicos y agustinos? En primera instancia, no hay que olvidar que los españoles destruyeron y proscribieron los templos, los cultos, los libros y las doctrinas de las antiguas religiones estatales mesoamericanas. Inhabilitaron de esta manera a las antiguas deidades tutelares, los dioses patronos que

regían la vida ritual y política de los Estados mesoamericanos y que definían su historia, su identidad y su fuerza, desde la fertilidad de su maíz hasta el poderío de sus ejércitos.

Pero esa persecución no basta para explicar por qué tantos aceptaron voluntariamente la predicación católica. En primer lugar, los mesoamericanos estuvieron dispuestos a conocer y adorar a los dioses cristianos —así concibieron la pléyade de santos, vírgenes y apóstoles que acompañaban a la Santísima Trinidad— porque sus religiones eran politeístas y tenían una larga tradición de aceptación de las divinidades de otros pueblos. Además, desconocían el principio de intolerancia constitutivo del catolicismo: la convicción de ser la única verdadera religión.

Por si esto no fuera suficiente, los nuevos dioses cristianos habían demostrado brutalmente su poder: para los españoles tanto como para los indígenas, la conquista de los mexicas fue, sobre todo, la derrota de su temible dios guerrero, Huitzilopochtli, por el sanguinario Santiago Matamoros, santo patrono de los conquistadores. La siguiente copla de la *Danza de moros y cristianos*, practicada hoy en día en muchas comunidades indígenas mexicanas, explícita, en un ficticio diálogo entre Cortés y Moctezuma, este razonamiento que equiparaba la fuerza bélica con el poder divino:

Cortés:

Es tan eterno este Dios,
que si quieres ver su gloria
olvida tu ley que tienes
y observa a un Dios verdadero.

Moctezuma:

¿Y para qué traes tu acero?

Cortés:

Porque si renuente estás
y no admites lo que quiero,
en él experimentarás
que éste es el Dios verdadero.

Los cronistas cuentan que ya durante la guerra de conquista los tlaxcaltecas se acogían a la protección de Santiago Matamoros y pronto hicieron lo mismo la mayoría de sus coterráneos, pues les

convenía buscar el auxilio de las poderosas deidades de los españoles para evitar el triste destino de los mexicas.

Este cálculo pragmático explica el rápido entusiasmo de los indígenas por las deidades católicas y marca claramente los límites de su conversión. Los indígenas adoptaron a los santos cristianos como sus nuevas deidades tutelares y los utilizaron, muchas veces, en contra del poder español e incluso de la Iglesia Católica. Los habitantes de Tlalmanalco sustituyeron a Tezcatlipoca por San Juan Bautista para preservar el lucrativo negocio de su centro de peregrinación. En los *Títulos primordiales* escritos por las pequeñas comunidades campesinas del Valle de México en el siglo XVII, encontramos testimonios de los sueños, revelaciones y milagros por medio de los cuales los pueblos nahuas establecieron pactos directos con Santiago o San Matías. Todas las rebeliones mayas hasta el siglo XIX fueron encabezadas por un santo, por la Virgen María o por Cristo.

Estos santos que hablaban náhuatl o tzeltal, que se proclamaban padres y protectores de los indios y que, incluso, se *nabualizaban* en diversos animales, no se conformaban a la ortodoxia cristiana, como tampoco lo hacen los santos que hoy en día se enamoran, se casan y se pelean para reflejar las alianzas, pactos y pleitos entre sus pueblos. El santo de las comunidades indígenas coloniales y actuales es un dios propio y particular que reside en la estatua de madera a la que adoran y castigan y que poco tiene que ver con la figura del santoral cristiano.

En suma, el culto a los santos patronos, que conforma la columna vertebral de la religiosidad indocristiana, es una combinación característica de las complejas negociaciones culturales que han marcado la historia indígena tras la conquista. Por un lado, los santos continúan la tradición prehispánica de los dioses tutelares, pues cumplen el mismo papel de símbolo y encarnación de la identidad comunitaria, pero por el otro su efectividad y su poder dependen precisamente del hecho de

que son diferentes de los antiguos dioses, de que son extranjeros, güeros y poderosos, y por ello pueden dar a los indígenas algo del poder y la fuerza que perteneció a los conquistadores. —

— FEDERICO NAVARRETE

VIOLENCIA URBANA

El miedo creador

Es dudoso que hoy en día Borges pudiese agotarse los insomnios, como solía, caminando a buen ritmo toda la noche por Buenos Aires, en compañía de Estela Canto, Mastrovardi, Xul Solar o Manuel Peyrou. Pues ahora resulta peligroso. Tanto, a juzgar por lo que dice la gente, ilustra en amarillo la televisión, o se siente en cualquier desierta calle del centro un solitario domingo por la tarde, que uno podría preguntarse —además de otros peligros como el de que las aceras de la ciudad parezcan obstáculos de un concurso de saltos— si hoy en día Buenos Aires es la misma ciudad de la que salieron —de la que *podieron* salir— creaciones tan libres como las del primer Cortázar, Borges, Macedonio Fernández, Silvina Ocampo, José Blanco y aquellos años privilegiados de *Sur*. En una intuición indemostrable, me parece que así como algunas páginas requieren del acoso (Sade), la experiencia (Saint-Exupéry) o hasta la urgencia del testimonio tras el peligro (Orwell), creaciones como la del “arte deliberado” de Borges necesitan entre otras cosas de poder andar de noche por la calle sin ninguna preocupación que distraiga la de si seremos capaces de dormir al llegar a casa, preocupación, por cierto, que terminó provocando el célebre “Funes el memorioso”.

Sucede que, con sus modernos peligros (que poco tienen que ver con el de los románticos malevos añorados por el escritor), Buenos Aires no hace otra cosa que enfilear el nuevo eje de inseguridad que alinea América, y al que, tras Nueva York, Washington y Bogotá, se han ido sumando Caracas, México, Río de Janeiro y Lima, y otras ciudades violentadas por la economía salvaje, la

inmigración que a menudo es búsqueda de asilo, el crecimiento incontrolado, en un fenómeno del que ya se ocupan sociólogos, políticos y *violentólogos*: un nuevo saber que, sobre la primera página roja de los periódicos, aún está buscando su lenguaje. Lo que aún no alcanzamos a percibir es, aparte de algún que otro cine sobre niños delincuentes o muchachas inmoladas en la elegancia *yuppie* de la droga dura, las consecuencias de todo ello sobre ese territorio de fronteras difusas llamado cultura.

Y sin embargo, comienza a ser palpable. En la emigración, por ejemplo. Pues entre la última y ecléctica oleada de intelectuales viajeros que, sobre todo desde América, llegan a España desde hace unos años, no es difícil distinguir, además de motivaciones que incluyen la del clásico *grand tour* que ya realizaron los próceres de la independencia americana, una suerte de búsqueda de refugio.

Aunque vienen también por otras motivaciones, no menos ciertas, como estudios, congresos, la prospección editorial, presentación de libros, el obligatorio viaje a Barcelona... No hay nada que, al cabo de una conversación un poco larga, sea incompatible con una razón común: la búsqueda del en apariencia soleado régimen de vida, sin demasiadas preocupaciones de seguridad, que en efecto caracteriza a España. A casi toda España. Más temprano que tarde, todo intelectual termina diciendo: “Aquí mi hijo puede andar solo por la calle”.

El miedo como generador cultural no afecta sólo a las ciudades apuñaladas por la inseguridad de rateros y secuestradores. En La Paz, por ejemplo, una ciudad en la que la ineficacia policial ha provocado una inquietante oleada de linchamientos hasta la muerte (como en otras ciudades americanas), la crisis económica, la incompetencia política y la presión estadounidense para que sea erradicada la hoja de coca han terminado por hacer revivir las siempre latentes reivindicaciones indígenas, hasta el punto de que hace dos meses El Maliku, el más radical líder indígena, entraba en La Paz, a bordo de un tractor y haciendo ondear la *wiphala*, la bandera

de siete colores, prometiendo que en noventa días ocuparía el palacio de Gobierno y... expulsaría del país a todos los *k'baras*, esto es, los blancos o todo aquel que no pueda acreditar pureza de sangre indígena. Lo delirante de su promesa no le quitaba amenaza, sino que se la añadía: decenas de millones de muertos causados sólo en el siglo XX por la entelequia de la raza, y de la nación como raza, demuestran que esos juegos de palabras casi nunca son incruentos. Lo asombroso es que todavía haya gente que agite banderas excluyentes en su nombre (y la *wiphala* es la más bonita que conozco).

Es posible que, en España, los muchachos puedan andar por la calle (dentro de unos límites). Pero no se debe olvidar que, en el País Vasco, la esquina de España que colinda con Francia por el noroeste, y a casi un paseo en barco desde Inglaterra, no pocos intelectuales y todos los políticos constitucionalistas se tienen que callar, o hacerse escotar, o exiliar, por miedo a ser asesinados. Y lo extraordinario es que algunos de ellos, como el escritor Fernando Savater o el escultor Agustín de Ibarrola, en la auto-satisfecha España y pudiendo encontrar una vida cómoda a poco más de una hora de viaje en coche, han decidido quedarse y defender su derecho a hablar, y a crear —y a crear sobre y a partir de su experiencia—, en una lección de compromiso que no es un mal modo de superar el miedo, y vencerle, y que ha terminado por convertirse en símbolo. —

— PEDRO SORELA

DEPORTES

Didí (1928-2001), El príncipe etíope

La muerte de Waldir Pereira, *Didí*, en estos momentos de enorme crisis del fútbol brasileño, donde las estrellas se interesan poco por su selección y los jóvenes no dan aún el ancho para sustituir a las figuras; en tiempos en los que todavía no sabemos si Brasil asistirá al Mundial de Corea y Japón, muere uno de los impulsores de

ese inolvidable *jogo bonito* que trazó un nuevo camino en el fútbol y que nos indicó, cuando todos jugaban caminando, que este deporte se juega corriendo, en un constante cambio de ritmo, y que el balón es nuestro mejor amigo en una época en la que la fuerza y la lentitud predominaban.

Didí, conocido como *El príncipe etíope* por los comentaristas deportivos brasileños gracias al cuidado que tenía para vestirse y, sobre todo, a su elegancia en la cancha, vivió la mitológica tragedia de Maracanã cuando el imparable equipo local, favorito de todos, perdió contra Uruguay ante la depresión del país entero. Joven de 22 años, Didí tuvo que sobreponerse a esto y en plena madurez futbolística, esto es, entre los 30 y 34 años, se convirtió en el líder armador del equipo mítico que ganó el Mundial de Suecia 1958 —único equipo en la historia que, siendo americano, ganó un torneo en Europa— y el Mundial de Chile en 1962. Dos competencias



El príncipe etíope.

importantes: en la primera, un joven de 17 años, llamado Pelé, demostró que el mundo conocería al mejor jugador de la historia. En la segunda, después de una lesión del rey Pelé, Didí se echó el equipo al hombro y lo llevó al campeonato, sin más ni más, junto con Garrincha, otro mito futbolero que no está ya con nosotros. En esos momentos el fútbol cambió, salió de la antigüedad y se modernizó hasta lo que hemos visto. Fue gracias a estos jugadores, a sus finezas, a sus improvisaciones y a que se conocían con los ojos cerrados.

No es fácil que el gran jugador acepte la influencia de otro y, sin embargo, Pelé reconoció siempre a Didí como su hermano mayor —trece años—, como su mentor creativo y como el jugador que le ofrecía la libertad necesaria para que luciera. Didí hablaba mucho en la cancha, daba instrucciones permanen-

temente y jugaba “tan fácilmente al fútbol que parecía que estaba comiendo una naranja”, comentó el rey.

Luego de la cancha y de sus contrataciones en el extranjero, pasando por el Real Madrid de Di Stefano y por el Veracruz, Didí quiso ser entrenador. Como su selección nacional la dirigía Zagallo, tuvo que entrenar a Perú para el Mundial de México 1970. Nunca los peruanos jugaron tan bien como en esa copa; parecía como si el entrenador hubiera repartido su magia entre las piernas de Chumpitaz, de Oblitas, de Barbadillo. Sólo su Brasil pudo con Perú, pero ahí estaban Pelé y Gerson, como el digno sucesor del príncipe etíope.

Se nos están yendo los grandes y, sobre todo, aquellos para los que el fútbol era un juego hermoso: “si jugamos bien, obligamos al rival a hacer lo mismo”, dijo Didí en una entrevista al final de su vida. Didí llegó en los setenta a River Plate, en un momento de crisis del club, y se la jugó con los jóvenes; esa política la mantiene la institución más ganadora de la historia del fútbol. Un brasileño querido en Buenos Aires no es algo fácil de creer, pero en las tribunas del estadio monumental de River las barras cantaban: “Tomala vos, dámela a mí, es el equipo de Didí”. Va por usted, maestro, y que su *boja seca* sea recordada por siempre en el toque inmortal de las canchas mundiales. —

— CARLOS AZAR

CIUDAD Y FANTASMA

La Praga kafkiana

Como toda ciudad, Praga es una y es muchas. Es la Praga judía del rabino Löw, el creador del mítico Golem, y es la Praga de Smetana, y la Praga de la Primavera sangrienta aque-

lla, pero también la de la Revolución de Terciopelo que impulsó el dramaturgo presidente Vaclav Havel, y quizá cuantas más que sólo sus habitantes conocen. Habiendo tantas Pragas, sin embargo, es dudoso que haya otra ciudad en el mundo que pueda ser definida con un solo adjetivo literario, como esta. Praga es “kafkiana”, le pertenece a Kafka. No sólo porque acá están los lugares donde transcurrió la mayor parte de su vida, sino porque de esos lugares emanaron los sitios fundamentales de su imaginación. Sitios que a su vez ya son lugares comunes, metáforas inevitables de la conciencia moderna.

En la calle Na Porici N° 7, por ejemplo, no lejos de la medieval Torre de la Pólvora, subsiste el edificio que fue de la Compañía de Seguros contra Accidentes del Trabajo, la entidad semiestatal del imperio austrohúngaro en la cual Franz Kafka trabajó durante casi doce años. Es un gran edificio de estilo neoclásico francés, de tres plantas coronadas por una cúpula. Quien ingresa al número 7 ve un pequeño *ball* de mármol dividido del interior por mamparas de vidrios vacilantes, con el empavonado medio corroído. A la derecha, un portero estira el cuello mal afeitado controlando al visitante desde su sucucho. Más allá de las mamparas se entrevén unos largos corredores atestados de cajas de cartón, de escritorios apilados, polvorientos. Podría ser la mudanza de una oficina, a no ser porque los trastos tienen el aire de llevar ahí muchos años, décadas quizá. Afuera, pasa uno de esos tranvías cacharrientos de Praga, que parecen buses sobre rieles, y las mamparas tiemblan y se sacuden en sus marcos... Es inevitable pensar que en este burocrático edificio nació *El proceso*. Que en estos largos corredores el eficiente abogado Franz Kafka sofocaba diariamente, cruelmente, de ocho a dos de la tarde a su alter ego, el desamparado K., el acusado de un crimen que no conoce. La sensación de opresión que produce el edificio es idéntica a la del libro. ¿O es que el edificio ha sido contaminado, tomado por el libro? De vuelta en la calle un hombre gordo, mal vestido,

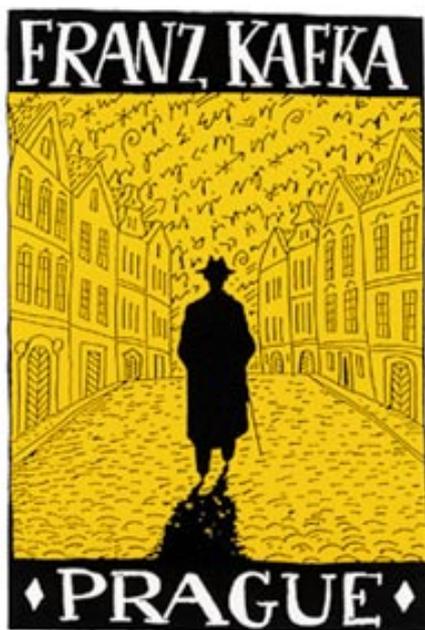
colorado, se me acerca con una sonrisa pringosa en los labios: “¿Americano?”, me pregunta en esa polilengua de todos los lugares turísticos. Y de inmediato me ofrece cambiar dólares por esos billetes búlgaros sin valor alguno con los cuales decenas como él estafan a cientos de turistas al día, en la nueva Praga.

El edificio venido a menos de la gran institución burocrática y el hombre gordo, trabajando en el floreciente mercado negro de divisas falsas para turistas. Dos imágenes de Praga igualmente kafkianas. Quizá en ninguna otra ciudad del mundo, como en esta turistizada Praga, se note mejor el desplazamiento posmoderno del paradigma kafkiano: del Estado totalitario y anónimo comunista, a la sociedad anónima de masas. De la alienación en los engranajes de la burocracia, a la alienación en los vacíos estándares del consumo.

Kafka tuvo la premonición de ese destino que lo ligaría a esta Praga moderna y masiva. En las famosas páginas finales de *El proceso*, K. revisa un álbum de estampas de su ciudad preparándose para servir como guía turístico de un visitante italiano. La cita con el turista es en la oscura catedral donde K. espera iniciar su tour. Es como si Kafka hubiese previsto esta ironía final. El autor que murió casi desconocido, casi inédito, ha llegado a transformarse en el cicerone fantasma de su ciudad natal, en un icono de ese consumo febril que es el turismo masivo en Praga. En la Praga poscomunista el destino póstumo de Kafka ha sido kafkiano. Se ha convertido en un póster, en el Café Milena, en el bar Kafka, en una T-Shirt desde la que nos mira un hombre orejón con cara de vampiro indefenso... Kafka se ha transformado en un souvenir. De la censura por prohibición en el Estado comunista a la censura por profusión —y la consiguiente pérdida de sentido— en el Estado capitalista.

Naturalmente, hay otras Pragas donde el recuerdo más secreto, más privado de Kafka, subsiste. Basta apartarse un poco del sendero trillado de la calle Karlova en la ciudad vieja, para encontrarse de pronto a la vuelta de una es-

quina con la adusta fachada y el mirador gótico del Carolinum, la Universidad Carolina en la calle Zelezná, donde el joven Kafka estudió Derecho. Cuenta Max Brod: “Sus estudios de Derecho fueron iniciados a regañadientes por ser la carrera poco definida y no llevar a meta alguna...” Uno se siente tentado de corregir a Brod. Por supuesto que la carrera llevaba a una meta, una que tal vez el joven Franz Kafka no intuía: era el precio para conocer el vacío de la ley. Ese vacío que es la médula y el alma ausente de *El proceso* y *El castillo*.



Kafka como postal.

Y a propósito de castillo, allá arriba, presidiendo el horizonte de la ciudad desde donde quiera que se alce la vista, está la fortaleza de Praga. La mole en lo alto de la colina con sus mil ventanas y las agujas de la catedral de San Vito (patrono de los epilépticos) en su centro. Kafka y su hermana Ottla arrendaron una casita en el N° 22 de la calle de los alquimistas, en pleno corazón del castillo. Visito la casita azul, casi de juguete, con un sótano y una buhardilla en los que no es posible erguirse. A diario, durante varios meses, Kafka cruzaba el puente Karluv y subía desde la ciudad hasta el castillo, al atardecer, para encerrarse en este estudio a escribir. Y al

anochecer, casi al amanecer muchas veces, rendido, se oían las pisadas del escritor sobre los empedrados brillantes de rocío volviendo a casa. Es imposible no asociar el inútil asedio del agrimensor de *El castillo* con estos diarios peregrinajes de Kafka en busca de la piedra filosofal de su literatura, escondida en esa callejuela de los alquimistas, enredada en el dédalo del castillo de Praga.

Kafka está en todas partes en Praga. Y por supuesto, cómo no, en el 11° Festival Internacional de Escritores, impulsado desde 1990 por ese “rey-filósofo” que es Vaclav Havel (festival al que este año está invitado el escritor en la situación más kafkiana del mundo, Salman Rushdie).

En la noche de inauguración, Gore Vidal conversa suelto, sarcástico, ingenioso. Le preguntan qué le parece que en este país tengan a un dramaturgo en el poder. Al menos es mejor que tener a un abogado, contesta. Y agrega: porque los artistas están dotados de esa capacidad imaginativa para ponerse “en el lugar de otros”. Esa capacidad, estoy pensando para mis adentros, que quizá haría menos kafkianos los “castillos” y sus “procesos”, en otras partes... Cuando en eso diviso al gordo, el mismo truhán que vendía los billetes falsos frente a la antigua oficina de Kafka, quien de algún modo se ha colado al cóctel y traga a toda velocidad unos panecillos antes de ponerse, kafkianamente, manos a la obra. —

— CARLOS FRANZ

LITERATURA

Reaparición de Franz Kafka en la provincia de La Habana

Franz Kafka se sienta a almorzar un plato de viandas que le coloca su madre sobre la larga mesa de majagua del comedor. O quizás la mesa era de jagüey. Ya se sabrá. La yuca y la malanga humean en el plato de porcelana percutido: un poco de mojo no vendría mal. Franz lo pide con un gesto apenas

perceptible, voz muda: bien se entienden la madre y Franz. O no. ¿Mojo qué? ¿Qué es mojo? Franz alza la vista, contempla el rostro pálido de la madre. ¿Y sabes qué es yuca, qué es malanga? La madre, alarmada, se retira. Quizás un cambio de clima no les vendría mal: a él por la enfermedad, a ella por la enfermedad de él.

Diez minutos después regresa a retirar el plato. Un plato hondo, desportillado. ¿Has masticado treinta y dos veces cada bocado como es debido? Se sostiene; ante la pregunta se sostiene; y ante cuántas cosas más. Un primer amago, consigue controlarlo (aún es posible) (luego, se verá). Consigue controlarlo mediante un bostezo: paliativo de la tos. ¿Paliativo? Se trata de un pensamiento. Tose, no bosteza. Cavila, no tose. No tose, gustaría sentarse a escribir algo, pero a qué; cada vez que lo intenta le sale espuma en aquel nuevo idioma que ya domina a la perfección.

No lleva a nada cavilar. Regresa la madre con el frutero esmaltado rojo mamey fondo blanco marfil: se está mejor aquí, pese a que el clima invariable produce una especie de levitación mental que no levanta un palmo de la superficie de la tierra: es poco. Así quién escribe. Contempla la fruta en el plato: la fruta bomba a cuadros, diríase, pedazos de invariable tamaño. Perfección de la madre. ¿O tendrá que ver con este nuevo lugar? Azúcar prieta salpicada sobre la fruta bomba, unas rodajas de mango filipino: luego todo lo espolvorean con canela, incluso a veces una pizca de sal: debe ser para contrarrestar el exceso de dulzor. ¿Habrás caimito?

Franz Kafka no es persona caprichosa, no lo fue antes, no lo es ahora: no lo fue allá, no tiene por qué serlo aquí. Sólo que esta tarde el caimito tiene para él un sentido nuevo, en verdad profundo: no lo podría explicar pero es así. No se trata de un valor simbólico, quita ya. Es otra cosa. Siente apetito. Tanto tiempo sin sentir apetito. Y mucho menos un apetito que se pone de manifiesto en la configuración del caimito: pulpa perfumada, inenarrable conversión del es-

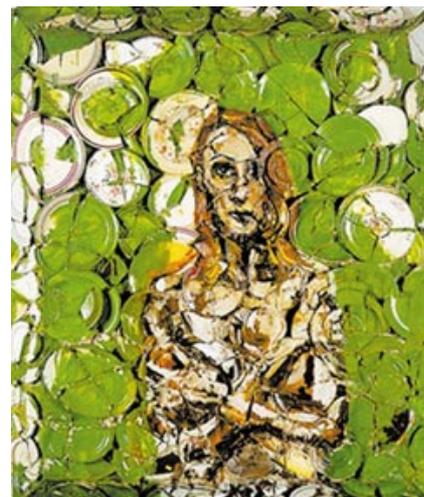
tiércol en carne perfumada. ¿Caimito qué es? La voz de la madre esta vez lo sobresalta. Viene de lejos.

¿Sabes qué es fruta bomba, qué es mango filipino? Hay un mango que llaman del Caney. Hay un mango que llaman manga. ¿Y qué es caimito? Las cerezas del frutero tienen aquella tarde un raro sabor a acetona. Domingo. Dormita, a la mesa. Vendrá visita. Parece que la papa y el nabo surtieron extraño efecto en el sistema vegetativo de Franz, parece que su paladar no se acostumbra. Pide yuca, pide mojo, pide malanga, Franz. Va y por ahí te salvas. Quiere decir, prolongar la vida; escribir algo más. No estaría mal, a la verdad que siempre viene bien un poco de escritura. Escritura, escritadera, escribidura, shmibidura.

Almorzar. ¿Qué es pan con timba? ¿Qué majarete? ¿Voz nueva la palabra jaba? Mira a la madre que regresa de la compra (sudada): oye el golpe de la jaba repleta contra la encimera: dos latas leche condensada, lata café, dos latas bonito, lata frijoles negros, par de libras boniato, plátanos para fufú. De la calle llega el fotutazo. Inenarrable picotear de la bijirita en el cristal de la ventana. Primeros indicios de que termina la siesta. Volver al trabajo: quizás no hay nada más seguro. *Sicurezza. Assicurazioni Generali*. Especioso, especioso. Mucho trabajo para lo que se trabaja en estas islas. Vieja costumbre. Hay cosas que nunca cambian. Tal vez yo trabaje mucho y así tenga esta tos que ya parezca tuberculoso. Inenarrable mancha rosácea, chafarrinón arrebollado de las mejillas (según el espejo del botiquín). Luz fría. Rostro contemplado al natural. La corbata, acicalada. Abluciones. Tomar el camino del trabajo. Salir tarareando mientras se desgranar unas palabras. Oír jutía, Jatibonico, mayombero.

Inenarrable repetición por el camino quemando quemando vámonos ya a oír la palabra bárbaro se oye decir qué bárbaro Papá Montero, tumba, canalla y rumbero, salud, la chispa de la vida clara, vida ligera, la vida sabrosa. —

— JOSÉ KOZER



Julian Schnabel, Iman, 1997.

ARTES PLÁSTICAS

¿El traje del emperador?

Julian Schnabel (1951), aquel que alguna vez aseguró que tarde o temprano el público acabaría por aburrirse de él, hoy, quince años después, se las ha arreglado para anular su propia predicción. De nuevo, las páginas de periódicos y revistas alaban su nombre. *Antes que anochezca* ha sido un éxito, y no sólo en términos del mercado hollywoodense (que esa clase de triunfos Schnabel los conoce bien), sino también en los suyos propios: los del llamado cine de arte. Hacer hincapié en este último aspecto es pertinente por dos razones: la primera es que hasta ahora, y aun cuando lleva mucho tiempo dando de qué hablar, Schnabel no había inspirado a la crítica a pensar en él como alguien que, además de presentarse en pijama a toda clase de actos públicos, podía sorprenderlos con una obra de calidad indiscutible. Y la segunda, muy simple, es que antes que director de cine, Schnabel es pintor. Y no cualquier pintor: uno de los pintores americanos más famosos de las dos últimas décadas y, para muchos, el más notable símbolo de la autoindulgencia y la corrupción que caracterizó al mundo del arte en la era de Reagan. Y bueno, Schnabel escandalizó al establishment artístico de los setenta por vender, en su primera muestra indivi-

dual, todos los cuadros antes de la inauguración. Lo cual, aparte de suscitar la elevación dramática del precio de su obra, le ganó una precoz retrospectiva itinerante de su trabajo, con magnas escalas en la Whitechapel de Londres y el Centre Pompidou de París.

Se decía entonces, y hay quien todavía lo cree, que a Schnabel le debemos no sólo el resurgimiento de la pintura figurativa en los Estados Unidos, sino la reconciliación de la abstracción con el realismo. Si esto quiere decir algo, sólo puede ser que, en efecto, las pinturas monumentales de Schnabel, inscritas dentro de la que más tarde sería llamada figuración libre, presentan algunos rasgos abstractos. Pero, en realidad, eso se puede decir de la obra de cualquier pintor figurativo serio (pensemos en Velázquez, por ejemplo). No hay duda de que los Estados Unidos tiene una relación paradójica y fetichista con lo nuevo (aunque lo nuevo sea lo más viejo del mundo). ¿Tan pronto se olvidó que incluso los mismos Jackson Pollock y Willem de Kooning regresaron a la figuración después de haber creado sus, esas sí, novedosísimas *action paintings*?

En todo caso, se hace evidente que Schnabel es un artista del que sólo se puede hablar en términos extremos. No hay medias tintas: o lo amas o lo odias. No sólo los críticos, también los curadores de los museos y los académicos eligen, por lo regular, la segunda opción. Sin embargo, una buena parte del público y, sobre todo, de los coleccionistas de arte, lo adora. Claro, a ellos no les ha tocado que Schnabel les interrumpa la cena en un restaurante con la ya célebre frase de: "Soy lo más cerca que estarás de Picasso en esta vida".

Se dice que los artistas revelan lo que son a través de su trabajo. Esto es especialmente acertado si se habla de Schnabel. La simple elección de formatos descomunales ya nos dice mucho de su autor. Para sus defensores, se trata de una forma artística que tiende a ponerse en el límite extremo de nuestra percepción y a llenar nuestro mundo con su existencia en un continuo intento por destruir los límites de la tradición pic-

tórica. ¿Destruir? Supongo que se refieren a la particular manía de Schnabel de pintar sobre materiales inusitados, como platos rotos, mapas o paisajes del siglo XIX. ¿Qué pensará Julian cuando le pregunta a Calvin Tomkins, del *New Yorker*, si es pretencioso desear que el público sea más inteligente? ¿Qué será eso que nos quiere decir y no entendemos? Algo grande, sin duda. Pero para descubrirlo se hace necesaria la lectura de su autobiografía, a la que él mismo (¿y si no, quién?) calificó de cruce entre Charles Dickens y Gertrude Stein.

En 1996 Schnabel debutó como director de cine con un retrato del artista del graffiti, Jean-Michel Basquiat. Desde entonces, mucho se ha dicho que Schnabel ha encontrado en el cine su verdadero oficio. *Antes que anochezca* parece confirmar las sospechas. Sin embargo, cuando se le pregunta si va a dejar de pintar para dedicarse de lleno al cine, responde: "He pintado más de mil cuadros y he hecho dos películas. Soy un pintor. ¿Eso responde tu pregunta?" ¿No dirían lo mismo si les pagaran ochocientos mil dólares por romper una vajilla? —

— MARÍA MINERA



Karina Gidi y Ari Telch, ¿una película más?

CINE

Bailar con la más fea

Otra vez, a empezar desde cero. Hace seis meses, se anunciaban signos de optimismo desbordante en el cine mexicano: la producción de 2000, aunque de sólo 27 largometrajes, era el doble de la del año anterior, y se veían signos de que podría

incrementarse en el siguiente; *Amores perros* batía récords de ingresos en taquilla y su carrera en el extranjero era un solo triunfo global, coronado con la nominación al Oscar. En seis meses, el panorama ha cambiado diametralmente: las películas mexicanas tuvieron que esperar hasta marzo para empezar a estrenarse (*Piedras verdes*), y, sea la que sea la película, el público simplemente no ha ido a verlas: el 24 de abril, Yissel Ibarra, productora de Altavis Films, expresaba (*Reforma*, sección "Gente", p. 6) su extrañeza porque *Sin dejar buella* hiciera honor a su título en su paso por la cartelera ("[...]no sabemos qué pasó, se le dio un lanzamiento como a las demás, el *soundtrack* de la película es genial... Pero si el público no va, no podemos hacer nada"). El 6 de mayo, otro episodio: Ernesto Rimoch reclama (*Reforma*, sección "Gente", p. 10) que, a una semana de su estreno, *Demasiado amor* perdiera casi la mitad de las salas, y se queja de la discriminación de los exhibidores contra las películas mexicanas; éstos se quejan de que la gente nomás no entra a verlas.

Demasiado amor, tercer largometraje de Rimoch (el documental *La línea, El anzuelo*), es un modelo de cómo lo que parece en principio una buena idea cinematográfica termina siendo otro promotor de la indiferencia colectiva. Para los muchos que no la han visto, una rápida síntesis. Beatriz (Karina Gidi) es una muchacha sin el menor chiste, a punto de que se le vaya el camión. Su hermana está en España buscando comprar una casa para instalar un hostel o algo así. Beatriz trabaja en una oficina indefinida, con un jefe previsi-

blemente acosador. En sus ocios, va a una cafetería a tomarse sus cafecitos: el cliente Carlos (Ari Telch) le paga dos y eso les lleva a un pasional encuentro en un cuarto de hotel y un recorrido por todos los sitios turísticos imaginables (de las mariposas monarca a Monte Albán) que se irá administrando en idílicos *flash backs* a lo largo de la película. Porque resulta que no vuelve a ver a

Carlos, sino que, sentada en su mesita en el café, le cae todo tipo de galanes caricaturescos: un ingeniero peloncito (José Carlos Rodríguez) que se viene en seco al bailar con ella en un antro, un ligue navideño de hablar cantinfleado (Silverio Palacios), un diseñador gay (Daniel Martínez) y un macho golpeador (Juan Manuel Bernal), el único que no le resuelve la vida a Beatriz, porque los demás, víctimas de unos encantos sensuales siempre escatimados al espectador, la colman de regalos y dinero que ella manda a su hermana para cumplir el sueño español, mientras ella espera el reencuentro con el turístico Carlos.

Adaptando una novela de la notable historiadora Sara Sefchovich, Ernesto Rimoch y su coguionista, Eva Saraga, incurren de entrada en uno de los pecados capitales del cineasta mexicano: la autocomplacencia ante lo que cree que es una buena idea. Porque es una buena idea tomar una novela que es un fantaseo sobre la suerte de la fea; porque es una buena idea dar el papel principal a una actriz con la pericia de Karina Gidi, incluso por sus peculiaridades físicas (una nariz inmensa, un sobrepeso amedrentador). Y ahí se acaba todo: Rimoch y Saraga no se ven en la necesidad de darle ninguna densidad psicológica o intelectual a ningún personaje, empezando por Beatriz, cuyo comportamiento pasa de lo abrupto a lo estúpido con leves brillos de autoafirmación (cuando le rompe la renuncia al jefe en su cara), de modo que no se sabe bien a bien si se acuesta con sus galanes a) porque le gusta; b) porque le pagan; c) porque se siente sola; d) por las tres cosas; e) otras. Tampoco ven la necesidad de explicar a qué horas, con su chamba de burócrata o lo que sea, recorrió el país con Carlos, porque, nacionalismos a un lado, México de costa a costa y de frontera a frontera, con sus obligadas escalas, es toda una odisea. Y finalmente, la indefinición de género: el espectador aspira a que lo que ve sea una comedia, porque, en términos generales, Beatriz y la anécdota están muy debajo de la media, pero resulta que es

un melodrama con sus adornos de intensidad que no conduce a nada: la hermana le sale con que se gastó todo el dinero, pero no pasa de un pleito por larga distancia; le acomodan una paliza de moretones y hospital que sólo lleva a juntar a sus cuates más entrañables, el gay y el vecino. Es fácil imaginar la misma anécdota en manos de Ripstein: una desconcertada burócrata pasa de un amante anodino a otro esperando el regreso de un galán que le disparó dos cafés. Por fortuna, Rimoch no explota el desprecio a sus personajes, simplemente no sabe cómo levantarlos.

No ayuda para nada que Rimoch mantenga su anécdota en un México irreconocible, ajeno a todo contexto real; al contrario, eso diluye más a Beatriz y sus pasiones. Basta enfrentar lo pobre de tanto esfuerzo al trabajo del brasileño Andrucha Waddington, que en *Tú, yo, ellos* (2000) cuenta una historia muy semejante, pero inspirada en hechos reales: una mujer de la condición social más baja se las ingenió para que convivieran en el mismo techo sus tres amantes. Para conseguir que el público se trague la extravagancia, hace lo más difícil: contarla en tono costumbrista y con fuertes rasgos realistas. Se acepta como una curiosidad de la vida. A Rimoch se le acumulan contradicciones en su fantaseo (los videos que le mandan de España a Beatriz no se podrían ver en una tele americana) y, al final, el público reescribe otra ley: no le pidan que se interese en una película que parece contada por su personaje, en vez de por un cineasta. —

— GUSTAVO GARCÍA

POLÍTICA

“Sin revolución...”

La conmemoración de la invasión de Bahía de Cochinos y de la revelación del carácter marxista de la Revolución Cubana quizá ha tenido este año una mayor intensidad retórica y litúrgica, por lo cuadrado del aniversario. Amparado por un incansable ángel de la guarda, a Fidel Castro lo

mismo le han surgido fraternales o interesados, incluso inéditos valedores (como Hugo Chávez, Marcos, China, Kevin Costner o John Lennon), que mitos casi bíblicos (como el de Elián rescatado de las aguas del cálculo egoísta, ya saben: del sinuoso abrazo de la gran perra).

Castro tiene la *baraka*, como casi todo héroe, y un algo de Viriato que aspirara a ser César, lo que impregna sus discursos. Si la dictadura se justificaba en Julio César porque garantizaba *manu militari* el orden en la república, la paz y la grandeza de Roma, apuntando su retórica a la monarquía; si el Estado de Obras ocupó buena parte de la oratoria operística de Benito Mussolini, así como la arquitectura y la ingeniería de un Estado que tenía vocación imperial hasta en el alcantarillado, son los “logros” de la Revolución Cubana: la sanidad, la educación y el aprovisionamiento universales, los mandamientos que animan al cesarismo castrista, su *imperium*, demandando la absoluta subordinación de las libertades a la supervivencia del régimen —bien entendida ésta como gloria. Asimismo romano y lusitano, el guerrillero ha hecho de una resistencia en parte sólo imaginaria la razón misma del Estado de Movilización Total, característico del totalitarismo y uno de cuyos pilares es —tanto si su mentalidad resulta premoderna como moderna, religiosa o laica— la guerra (no importa si servida fría, caliente o a pedradas de honda).

Y Fidel sostiene a Cuba en pie de guerra contra Estados Unidos. Esa es la ficción que se encarna y que pone a la isla en alerta permanente, siempre en alarma y en permanente sujeción al caudillo, Numancia sitiada y seducida por una dramaturgia que entrevera el materialismo dialéctico con pronunciamientos bolivarianos, con tronantes inyectivas martinianas o de Maceo; y sus rezos, estratégicamente conmovidos por invocaciones espartaquistas, algo melodramáticas... porque, simple y llanamente, Castro Ruz no es Espartaco.

Ni quiso, ciertamente, ni podría serlo: Espartaco, un esclavo, encabezó una

revuelta de esclavos que luchaban contra Roma para conquistar su liberación personal. Abogado y algo criollo, por gallego, Fidel nunca fue obrero ni campesino, clases sociales –por llamarlas de alguna forma– a las que defiende desde otra cultura, la de los independentistas: Bolívar, San Martín... de ideología tan criolla como la de Martí, o la de Maceo, muchas veces conservadores antes que liberales, y a los que adecenta y adelanta por la vía marxista-leninista; Fidel tampoco soñó con marcharse a casa –como un Espartaco moderno– vestido de paisano o de político, una vez derrocada la tiranía de Fulgencio Batista, sino de militar y siempre al mando, a la cabeza del Estado, como así lo ha hecho y como lo hicieron Tito o Franco, también campeones de una guerra civil.

Claro que Castro no es Espartaco sino Viriato y también un David criollo, un caudillo que será rey mientras Goliat viva, o más bien un César, sostenido por el heredero, su hermano Raúl, al frente

de los ejércitos. O todas esas cosas... El problema del David criollo que encarna Fidel Castro es que nunca ha abatido, como así lo hizo el héroe bíblico, a Goliat. David combatía contra otros que como él mismo eran pastores, agricultores, mercaderes o nómadas. Su fábula transcurre en la Arcadia campesina y su desenlace restaura un orden anterior, que ha sido quebrantado: el relato, a su manera, parece una comedia épica, a medias legendaria e histórica. En cambio, el David criollo defiende el orden nuevo que él ha instaurado en el más acá de una tragedia, y que sobrevive a sus enemigos interiores, ya vencidos, mientras Goliat exista, gracias a él, mientras haya guerra real o imaginaria. No importa que Goliat –sólo así visto– sea un molino de viento, porque no es la realidad, sino la ficción lo que importa; y quizá por eso, por necesitar que el gigantesco ogro muera y resucite con cada tiro de honda revolucionaria, nunca lo abate, sino que dramatiza, consagrándola

una y otra vez, la escena del mito primordial, reafirmando en cada nueva ceremonia con las hazañas presentes y coyunturales. De abatirlo, así fuera psicológicamente, lo mismo Goliat que David quizá se esfumarían, como fantasmas disueltos por la luz del día.

Y así, el pasado 16 de abril el César y caudillo, el mesiánico comandante en jefe y sumo pontífice, Viriato o el David criollo con el fusil al hombro repitió, despistándose entre cuartillas, la oración fúnebre pronunciada en 1961 –por él: aquí, en esta misma explanada de El Vedado– a los caídos en Playa Girón. En El Vedado, un barrio residencial donde antes de la guerra civil (¿qué otra cosa es una revolución sino una guerra civil, en la que un bando aniquila al otro?) vivía la corrupta alta burguesía de La Habana. El escenario no ha cambiado, pero es fantasmático y nada lo refresca del deterioro ruinoso de los edificios y de las mansiones batistianas, de la decrepitud del oficinista y de sus concelebrantes. David está viejo. Y Goliat, también. Nada se ha construido sobre las vivas ruinas de Numancia. Pero ahí están y la liturgia sacramental prosigue hacia su clímax: Castro, después de haber enunciado todo aquello que no se habría conseguido “Sin la revolución...”, como a él le gustaba y le gusta predicar, aún habrá de renovar el juramento revolucionario a una multitud de cien mil confirmados, que quién sabe si aún creen metrallita en alto en todo ello, si fingen y no le son tan fieles, o si tan sólo aguardan estoicamente a que el dictador fallezca, para así acabar con la miseria y recuperar el desarrollo y el progreso fatalmente postergados con tanta Historia y tanta leche. Qué cansancio.

En fin, de no haber sido secuestrada y sojuzgada por la Revolución *manu militari* –esto es: “Sin Revolución...”–, sin los hermanos Castro y sin Partido Ejército–, quizá la justificada y muy legítima *revuelta* de Sierra Maestra habría alumbrado una democracia vivible, aunque poco heroica y poco mítica –ya saben: simplemente de clases medias, humana y de andar por casa... pero próspera. –

– TULIO DEMICHELI

Ciencia y Desarrollo

La revista que difunde el acontecer científico y tecnológico de nuestro país y del mundo

El náhuatl en la historia de México

Los últimos 30 años del siglo
Los sistemas computacionales abiertos
Gases de invernadero generados de residuos sólidos
¿Qué es la agroclimatología de cultivos?
Diagnóstico de la industria cerámica de México

\$20.00

Suscripciones y Ventas 5327 7400, ext 7044. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Av. Constituyentes 1046, Lomas Altas, 11950, México, D.F.