

LA VUELTA DE LOS DÍAS

VICENTE ROJO EL CORAZÓN Y EL LABERINTO

ALBERTO BLANCO



*Sólo lo difícil es estimulante;
sólo la resistencia que nos reta...*

José Lezama Lima

Cuando el poeta cubano José Lezama Lima decidió comenzar el primer capítulo de *La expresión americana* con un soberbio elogio de la dificultad debió haber estado pensando en Vicente Rojo. Sólo lo difícil le resulta estimulante; sólo la resistencia de los materiales y el desorden reinante lo retan a prodigarse en una obra que no deja de crecer y de asombrar. Como aquel fulminante rayo que no cesa de Miguel Hernández, el chispazo de la intuición que enciende la obra de Vicente Rojo no deja de echar luces a lo largo, lo ancho y lo profundo de ese laberinto de líneas, colores y texturas que con ejemplar paciencia ha ido construyendo.

La obra sobre papel que hoy se presenta al público español (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, enero-marzo de 1997) en esta muestra cubre más de cuatro décadas de trabajo y remata con un políptico espléndido: el *Gran escenario primitivo*

pintado en 1996. Salvo esta última obra, todas las demás piezas que componen esta exposición son dibujos a tinta, gouaches, y técnicas mixtas. No pocas deben ser consideradas propiamente como pinturas —tanto por el uso del color, como por la textura y la calidad de su terminado— y, en cuanto tales, antecedentes del *Gran escenario primitivo*.

Hace algunos años, con motivo de la exposición "Escenarios" de Vicente Rojo en la Galería López Quiroga de la ciudad de México, dije en un texto dedicado a su trabajo: "La obra toda de Vicente Rojo —lo mismo en el terreno de la pintura que en el de las artes gráficas, el diseño, la edición y la tipografía— se cifra a un orden geométrico en busca de la clave que habrá de revelar la forma de ese laberinto que conforman nuestros días, nuestros pasos, nuestros temores, ambiciones, amores y sufrimientos sobre la faz de la Tierra."

Hoy, con motivo de esta "Obra sobre papel de Vicente Rojo" que exhibe el Centro Reina Sofía de Madrid, retomo la frase y le doy un giro a la formulación para llevarla un paso más adelante, o —si

se quiere ver así— para subir un piso más en esta construcción metódica y sin pausa que su obra nos ofrece: las obras sobre papel de Vicente Rojo —sus dibujos en particular— se cifan a un orden geométrico en busca de la clave que habrá de revelar la forma de ese laberinto que conforman sus cuadros pintados al óleo —o pintados con vinílica o con acrílico— y sus collages, sus diseños gráficos y sus esculturas en bronce, sus gouaches y sus objetos, sus técnicas mixtas y sus libros, sus piezas de cerámica y sus serigrafías.

Ese juego geométrico donde pareciera estar escondida la clave de estos laberintos es, en realidad, un velo, una pantalla más, en esa larga serie de descubrimientos y ocultaciones sucesivas que la obra de Vicente Rojo nos propone y con las cuales trabaja y reconstruye un orden siempre en entredicho. Al fin y al cabo detrás —o dentro o al margen o más allá— de la geometría del pintor alienta el espíritu libérrimo de la poesía. Porque —como bien lo observó Octavio Paz— Rojo "es riguroso como un geómetra y sensible como un poeta".

Ahora bien, me parece que esto de considerar a Vicente Rojo "sensible como un poeta" y comenzar a hablar de poesía en relación a una exposición de artes visuales amerita, por lo menos, un par de comentarios. El primero: que cuando hablamos de poesía en este contexto no estamos hablando de Poesía —así: con mayúsculas, la cima y la gloria de toda creación humana— sino de poesía —así: con minúsculas—

nada más y nada menos que un humilde, pero orgulloso género literario. El segundo: que cuando decimos que la poesía con minúsculas mantiene con la obra de Vicente Rojo una relación estrecha, signficativa, y hasta esencial, es porque el mismo pintor así lo ha reconocido muchas veces, tal como consta —por citar sólo un ejemplo— en la entrevista que el pintor mexicano concediera a Juan Buñill el 30 de marzo de este mismo año en *La vanguardia*, de Barcelona: “lo daría todo por poder plasmar en una obra frases leídas en un poema.”

Y como de la Poesía —como lo más alto, profundo, bello y extraordinario— no podemos decir nada porque no la conocemos (y aquí viene a cuento el amoroso apotegma de Wittgenstein: “es mejor no hablar de lo que no se puede hablar”) intentemos hablar entonces de lo que sí se puede —y aun se debe— hablar: de la poesía y la obra sobre papel de Vicente Rojo... una obra magnífica signada por las formas ancestrales y recurrentes del laberinto. No es por una mera casualidad que tanto poemas como dibujos hayan escogido a lo largo de la historia (sobre todo en Occidente) como su albergue predilecto a la hoja de papel en blanco: la pulpa misma del árbol de la vida. Después de todo, y tal como lo expresara Paul Klee en su *Filosofía de la creación*: “Escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos.”

Pero Klee, que fue toda su vida un apasionado del dibujo, nos legó otra definición excepcionalmente rica y sugerente: “El dibujo es el arte de eliminar.” Si tomáramos al pie de la letra el aserto del maestro suizo, entonces resultaría que esta muestra de Vicente Rojo —en la medida en que pudiéramos asimilarla única y exclusivamente al arte del dibujo— no es más que la comprobación de este principio: la exposición comienza

con trabajos muy abigarrados —laberintos— que poco a poco se van simplificando hasta desembocar en figuras más o menos reconocibles: ciudades, construcciones, olas, castillos, montañas, lluvias, homenajes a Klee, homenajes a Gaudí, ¿un rey? Tal vez las figuras de un improbable ajedrez.

Se trata, pues, de encontrarle un orden al laberinto. Aunque el laberinto mismo no es sino el intento de hallarle un orden al caos. O, todavía mejor, se trata de una expresión simbólica de ese caos que en las artes tradicionales ha sido llamado “las tinieblas exteriores”. Una forma primigenia que lo mismo protege a quien se encierra en ella, que lo aísla y lo pierde; que lo mismo guarda un tesoro pidiendo a gritos un liberador, que logra desconcertar en el camino a quien lo busca. Todo laberinto exhibe, por su constitución misma, una doble naturaleza que no es sino un eco de aquello que podría llamarse la posibilidad de un segundo nacimiento: un paso de las tinieblas a la luz. Aquel que ose emprender el camino iniciático que todo laberinto supone, ha de estar dispuesto lo mismo a encontrarse que a perderse. A perderse para encontrarse. Se trata de un viaje. Una peregrinación. Con arte y a través del arte hay que recorrer el laberinto como una prueba de la más alta especie para llegar a dar con el centro de uno mismo: el corazón.

Hace cuarenta años Vicente Rojo comprendió la aventura de iniciación de todo artista bajo la divisa del laberinto. Podemos ver estos dibujos y obras sobre papel como la bitácora de un viaje: las notas y cuadernos de apuntes de un Teseo en busca de su Minotauo. Y qué duda cabe que, como todo viaje, éste ha tenido sus etapas: ciclos, apogeos, perigeos, momentos de riqueza y de gloria, y momentos de dolor y de desánimo. Y como todas las figuras labe-

rinticas, éstas también cumplen una función protectora, análoga a la que cumplían aquellos dédalos trazados en los muros de algunas antiguas casas griegas, o como el que ostentaban las puertas de la Sibila de Cumas. Todo ello se encuentra presente en estas obras para aquel espectador que sea capaz de sentir con el pintor la aventura de su propia vida.

Y una de las características más notables que un espectador atento podrá advertir al contemplar esta muestra, es la que aquí se manifiesta musicalmente por medio de un ritmo. En efecto, hay una oscilación que lleva al pintor desde las primeras obras, pinturas y dibujos —complejas, densas y sofisticadas— a emprender un recorrido que paulatinamente busca la simplificación de las formas. Una vez que lo ha conseguido —como en la retícula emblemática (*Timbiriche 1*, 1964) a la que llegó tras algunos experimentos y que ya nunca habría de abandonarlo— lo deja atrás para ir de nuevo en busca de la complejidad perdida. Este proceso dialéctico entre complejidad y sencillez no es sino un eco de ese otro diálogo que toda la obra de Rojo encarna de una manera ejemplar: el contrapunto entre el orden y el caos; entre la red y la bestia; entre las necesidades constructivas y el vuelo de la música; entre la geometría y la poesía; entre el *son del corazón* y el laberinto; entre la forma cautiva y la libertad total.

Este diálogo no sólo se entabla dentro de cada obra y cada ciclo de obras, sino que se entabla también entre una obra y otra, un ciclo y otro; pero, se entabla —sobre todo— entre el artista y cada uno de los espectadores. El juego está planteado. Y el tablero donde ha de jugarse es una retícula: una red. Y es esta red, esta retícula, la que le ha permitido a Vicente Rojo articular para la retina el espacio visual por medio de cua-

drados que, siendo un eco perfecto de la hoja misma de papel, son también un sólido principio de composición.

La omnipresencia de las formas cuadradas en su obra no tardó en manifestarse en otra dimensión: las formas migraron del mundo bidimensional de los cuadrados al mundo tridimensional de los cubos. Acto seguido, las proyecciones isométricas de un cubo —como una caja de cartón que se desdobra y que genera una cruz— llegaron a dominar buena parte de las obras de papel de los años sesenta, dando pie a su serie de “Señales”. Y no en balde Rojo las llamó señales. En su bitácora plástica estas obras cumplen la función de aquel hilo que Dédalo obsequiara a la hija de la reina Pasífae y el rey Minos para que Teseo saliera airoso de la prueba: son las migajas de pan que el niño va tirando en el bosque para poder volver a casa.

Es evidente que Rojo ya había descubierto a esas alturas el hilo de Ariadna que le iba a permitir seguir avanzando en su exploración del laberinto: las formas geométricas elementales. A partir de este momento, cuadrados, cubos y triángulos —rarísimas veces el círculo— habrán de multiplicarse en su obra en un arte combinatoria que no ha terminado ni tiene para cuándo terminar. Después de todo el arte y la ciencia de Occidente llevan mucho más de dos milenios embelesados con semejantes descubrimientos.

Para fines de los años sesenta y principios de los setenta, Vicente Rojo, en un afán de depuración de las formas geométricas, desembocó en una suerte de minimalismo. Más que dibujos, hay aquí verdaderos cuadros, pinturas con todas las de la ley, donde el color reina y el pintor se encuentra en plena posesión de sus poderes de transformación. Desde luego no me parece una casualidad que ha-

yan sido los poetas —Octavio Paz con sus *Discos visuales*, y José Miguel Ullán con su desafío *Acorde* en amarillo (un color que Rojo no utilizó salvo en rarísimas ocasiones y sólo en una variante del color ocre muy quemado)— quienes dieron constancia del arribo del pintor al centro de su visión poética. Tampoco me parece una casualidad que haya sido en ese momento cuando Vicente Rojo decidió pintar una serie de papeles con formas que no cabría considerar más que como mandalas. Recordemos muy brevemente que un mandala —y Jung ya dedicó a este tema demasiadas páginas de gran belleza y sabiduría como para insistir sobre el tema— es una forma que contiene y que propicia la expresión total y armoniosa —visual y acorde— de un ser humano: una verdadera forma de integración.

Así, tal parece que una vez que Rojo hubo llegado a esa etapa de su transcurso por el laberinto, se sintió lo suficientemente fuerte y confiado como para mirar atrás sin convertirse en estatua de sal: aparecieron entonces las imágenes nítidas de su “Paseo de San Juan”, que se encuentran entre sus obras más entrañables y logradas. Las que en esta muestra se exhiben dan fe de su maestría. La retícula que les da sostén y forma se transparenta hasta convertirse en agua: una ligera llovizna barre las formas en los papeles de Vicente Rojo. Estamos ya muy cerca de “México bajo la lluvia”.

Como se puede apreciar en un recorrido por esta muestra, una vez llegados a esta etapa en el trabajo del artista, las obras sobre papel de Vicente Rojo han pasado de ser apuntes y bocetos para ser realizados en futuros cuadros a ser obras verdaderamente completas y terminadas, haciendo oscilar de nueva cuenta el péndulo hacia una mayor complejidad. En una dialéctica entre la simplici-

dad “románica” y el laberíntico barroco —tan caro a las tierras americanas— Vicente Rojo se brinca el gótico: “el gótico no me gusta —confiesa—, en cambio el barroco sí; me gusta esa libertad a partir de formas muy sencillas y de una propuesta simple y muy pura, muy limpia, sin la cual todo lo demás no se sostendría”. He aquí el corazón del laberinto: la libertad de las formas a partir de un primer axioma.

Las piezas de la serie “México bajo la lluvia” que Rojo pintó a todo lo largo de la década de los años ochenta se cuentan entre las más elaboradas y pictóricas de cuantas este pintor ha producido. Y aunque es cierto que siguen siendo formas geométricas elementales las que proporcionan las unidades semánticas, gráficas, de su muy personal sintaxis, la riqueza de su colorido —y en muchos casos de su textura— hacen que estas obras sobre papel, si bien pequeñas por sus dimensiones, puedan ser consideradas, casi unánimemente, entre sus grandes logros artísticos. Pequeñas grandes obras maestras de la paciencia y el pensamiento controlado donde se ha conseguido un admirable equilibrio entre las solicitudes dionisiacas del caos y el amor apolíneo por la forma. Obras estructuradas a la manera de una maliciosa composición de jazz donde las modulaciones armónicas proveen el soporte necesario y suficiente para que las inesperadas improvisaciones no se hagan esperar.

No debe extrañarnos, pues, que en este punto del viaje el pintor haya optado, siguiendo un impulso lírico y en alas de la intuición y la improvisación, por volver a simplificar sus propuestas hasta dar paso a una nueva serie: “Escenarios”. Ya los “Paseos de San Juan” nos apuntaban en esta dirección: monumentos, presencias incontestables en un espacio diseñado para su provecho; un es-

pacio que bien podría calificarse de teatral. Escenarios vacíos, donde las estrellas del espectáculo no aparecen. ¿O sí?

Y de pronto, en medio de los escenarios, un corte, un estallido, una tremenda llamada de atención. El color se subleva y tal parece que las formas estuvieran a punto de disolverse o de salir del cuadro. Al calor de la playa intuitiva y de los amaneceres de Ayamonte, al sur de España, y de los crepúsculos del trópico en las costas de Puerto Vallarta, en México, las obras sobre papel de Vicente Rojo alcanzan su cenit de lirismo y libertad. "Estudios", "Volcanes", "Escenarios". El corazón tiene sus razones: el pintor austero y sin el menor ánimo de hacer concesiones ha vuelto a ser un niño.

Pero antes de cerrar este capítulo, Vicente Rojo nos tiene reservada una sorpresa más: los recientes "Escenarios" en "blanco y negro". Entrecomillo estas palabras porque cualquiera que vea estas piezas con los ojos abiertos estará de acuerdo conmigo en que pocas veces los grises habían cantado con tal soltura y con tan refinada maestría. Podemos distinguir en ellos los matices más delicados del rosa, pasando por los reverberos del ocre y sus sombras suavemente azuladas. Estos papeles rebosan dominio de los medios y destilan la serena alegría de un ojo que ha visto de todo y que ha comprendido que todo se puede alquimizar a través de la forma.

Aceptar el mundo. Comprender que no se le puede comprender, y, al mismo tiempo, rechazar este simple y terrible hecho mediante el único recurso que un artista tiene a la mano: transformándolo. En *Escenarios* —el libro homónimo de la serie pintadas por Vicente Rojo a lo largo de los años noventa y que reúne los más recientes poemas del poeta mexi-

cano José Emilio Pacheco y trabajos sobre papel (entre los cuales se cuentan los que ahora podemos admirar) del pintor —encontramos, en el último poema, estos versos:

Ya es tarde para saber.
Soy ignorancia.

Conozco
lo que no sé.
La luz duerme.

Oscuro el libro del mundo.
Lleno de sombra.
Ilegible.

El artista ha hecho su recorrido por todo el laberinto, y lo que comenzara como un mero croquis, una anticipación esquemática y un poco ansiosa de lo que el futuro le tenía deparado, es ahora —más de cuarenta años después— una certeza cabal: el laberinto ha cobrado cuerpo. No por casualidad es hasta estos últimos años —fines de los ochenta, principios de los noventa— que el volumen se libera de la superficie de los cuadros de Vicente Rojo para reclamar el espacio tridimensional que por justicia estética les corresponde. Y así, la pintura busca a tientas a la escultura y por primera vez aparecen en los papeles las tres dimensiones en perspectiva: luces teatrales y sombras proyectadas dan testimonio del viaje del deseo. Pero sigue sin aparecer nadie en escena.

Pero los intersticios de estos escenarios, por las junturas de las piedras de este laberinto, asoman vertiginosos rayos de neón y deslumbrantes juegos de espejos. Pero, ¿por qué nos conmueven tanto estas pequeñas piezas sobre papel que, como en las insignias "Cárceles" del Piranesi, manifiestan una grandeza, unas dimensiones colosales, que nada tienen que ver con su tamaño real en una hoja de papel? Raquel Tibol

nos ofrece una respuesta en una reciente reseña sobre estos trabajos: "Por un aire de cosmos, de jardín, de ventana, que circula aún cuando los planos estén tapados."

Ventanas abiertas a espacios cerrados. En otras palabras, y luego del largo viaje del pintor a la Itaca de sus visiones, ¿qué viene después del laberinto? Otro laberinto. Pero, ¿qué hay más allá de los laberintos? Otros laberintos. A cada nuevo espacio conquistado a la libertad por la forma, corresponde una nueva forma —espacio cerrado a final de cuentas— y una nueva gesta de liberación.

Y si esta formulación pudiera resultar ominosa a alguno, habrá que tener presente, siempre, la otra cara de la moneda: la fiesta de los sentidos que ante cada nuevo desafío sabe responder con un acto de creación. Y con el ánimo de aligerar cualquier posible sensación de pesadumbre que un descubrimiento de tal especie pudiera traer aparejado, traigo a escena al inmenso poeta Fernando Pessoa que en una de sus deleitosas coplas dice:

Después del día, la noche;
después de la noche, el día...
después de tener *saudades*
más *saudades* todavía.

Séquito de cajas chinas o de muñequitas rusas, realidades concéntricas pulsando con un ritmo: al final del laberinto se incuba, inevitablemente, otro laberinto... construcción y destrucción de un orden en la obra de Vicente Rojo. En esta muestra alternan lo mismo proyectos y estudios para laberintos que "señales" y "marcas" a la mitad del camino, así como piezas con títulos tan significativos como *Destrucción de una marca* (1967), y *Destrucción de una señal* (1967). Una vez más, el doble carácter —de prueba y de castigo, de guardián y de criba— del labe-

rinto, conviene a la obra de Rojo en su conjunto. Es su cifra. Es su ritmo.

Es por eso que, hace cuatro años, al escribir sobre sus nuevos "Escenarios" titulé mi texto "Vicente Rojo: La música de la retina. Hoy que el laberinto superficial de la mirada resuena en el hondo laberinto del oído, confirmo mis intuiciones: "Esta es la música de la retina: trabajos que son un solo trabajo en continua reformulación: habrá que interpretar y reinterpretar esta obra una y otra vez."

Lo que sigue, a estas alturas del juego, no debe extrañarnos: Vicente Rojo va a ir con renovados bríos hasta el límite de una nueva complejidad. Dialéctica de la interpretación y la reinterpretación. El artista ya no sólo va a reorganizar su vocabulario y su sintaxis en aras de conseguir una mayor densidad, sino que va a enriquecer los papeles en profundidad. Con un trato netamente pictórico las últimas obras sobre papel de Vicente Rojo nada le piden a sus hermanas mayores pintadas en tela. Así, el *Gran escenario primitivo* que redondea esta muestra emana directamente de estas propuestas y se constituye, más que en un *encore*, en un verdadero compendio de la trayectoria del artista. Una *Summa*.

Aquí podemos encontrar de una forma u otra, las "Señales", los "Recuerdos", los "Paseos", los "Acordes", las "Lluvias", los "Códices" y los "Escenarios" que en otro tiempo dieran pie a series completas de cuadros, integrados ya en un solo laberinto. Un solo mundo. Como dice J.L. Borges en *La casa de Asterión*: "La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo". Una obra donde —las palabras son de Jean-Claude Lambert a propósito de Vicente Rojo— "el rigor semántico se ha ido disolviendo progresivamente en las redes cada vez más complejas de sus obras recientes".

Redes donde podemos ver por un instante todas esas células que en algún momento dieron lugar a los cuadros y a las series que con el tiempo conformarían la obra de este artista. Es por esta razón que cada vez que veo el ensamble del políptico final me gusta pensar en él con una ligera pero, a la vez, significativa variación en el título: estoy convencido de que, más que ante un *Gran escenario primitivo*, nos encontramos en presencia de un *Gran escenario primigenio*.

Pero dejemos ya de lado las especulaciones y las teorías, porque —como insuperablemente lo dijo Goethe— "Gris es la teoría y verde al árbol de la vida." Intentemos mejor, siguiendo el ejemplo del pintor y su *Gran escenario primitivo*, una síntesis, una coda, para que logremos ver al final del laberinto una caverna y al centro del laberinto un corazón. Emprendamos, pues, el viaje de la pintura que esta muestra nos ofrece siguiendo el ritmo de sus alternancias y sus hallazgos. Sístole y diástole de las apariciones. Podemos escuchar su cálido ritmo en la obsesiva gota de tinta y en las solicitudes del silencio y del ruido: música para volar.

Las bandas horizontales que estructuran los 60 cuadros del *Gran escenario primitivo*, pueden verse, desde una cierta distancia, como las líneas de un pentagrama. La pintura canta: la melodía es el color. Una canción para el corazón y el laberinto; o, podría pensarse, una canción para el cuerpo y la mente. Una canción para Icaro y una canción para Dédalo. La canción de cómo hacer más con menos y la canción de cómo hacer más con más.

Pero —como dice uno de los pintores cuyo trabajo está más cerca de Rojo: Jasper Johns— hay que irse con tiento: "Cuidado con el cuerpo y la mente. Hay que evitar las situaciones polares. Hay que pensar en las orillas de la ciudad y en el tráfico allí."

Porque si las formas en la obra de Vicente rojo constituyen un laberinto —el tráfico y su ciudad— la clave para entrar a él, así como el camino para salir del mismo, es evitar las situaciones polares: la música de la retina: la poesía de la pintura.

A final de cuentas, los escenarios no están vacíos... hay una estrella viva, hay un ritmo en las manos, hay un corazón latiendo... es el arte de Vicente Rojo. ◀

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO Y EL ANDANTE CON MOTO

RUBÉN GALLO



En una entrevista publicada unos días después de la inauguración de *Variaciones* —una muestra que se presenta en el Centro de la Imagen y que recoge más de un centenar de fo-

tografías tomadas entre 1995 y 1997— Manuel Álvarez Bravo explicaba que todas las imágenes de esta muestra fueron tomadas con cámaras que adquirió recientemente con los fondos de una

beca. Se trata de aparatos modernos que incorporan los últimos avances tecnológicos y que desde hace tiempo habían despertado la curiosidad del fotógrafo mexicano. Quizá este sea el aspecto más interesante de *Variaciones*, especialmente si recordamos que para un fotógrafo cambiar de cámara significa volver a aprender cómo tomar fotos: debe acostumbrarse al peso y a la forma del nuevo aparato, descubrir sus matices, adaptarse a la nueva visión del mundo que le ofrece el visor. Es un cambio drástico —como el del poeta que se aventura en un metro desconocido—, que explica la frescura y el carácter experimental de estas fotografías.

*

Quizá a raíz de su carácter experimental, estas fotografías han conundido a los críticos. ¿Cómo interpretar estas nuevas fotografías? ¿Representan acaso una ruptura total con la obra anterior del fotógrafo? ¿Hay en ellas continuidad, ecos de las imágenes más conocidas de Álvarez Bravo? Susan Kismaric, organizadora de una reciente y monumental retrospectiva del fotógrafo mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, aventura una interpretación: estas imágenes de jardines interiores, de árboles hinchados y muros de adobe, evocan el interés temprano de Álvarez Bravo en Eugène Atget, fotógrafo de edificios y callejones parisinos. Hay por lo tanto —asegura Kismaric— una rigurosa continuidad entre las primeras y las últimas imágenes del fotógrafo mexicano. Alberto Ruy Sánchez, en una breve introducción al catálogo de *Variaciones*, también ve en estas fotos otro tipo de continuidad. Tanto las primeras fotos como las de *Variaciones*, nos dice, contienen un alto grado de sensualidad y erotismo: “es evidente que su relación con el mundo es altamente

erótica. Mira un pequeño espacio o traspacio como quien corteja”.

Creo, sin embargo, que ninguna de estas dos interpretaciones logra descifrar el misterio de estas nuevas imágenes. Las fotografías de Atget, como las de la primera etapa de Álvarez Bravo, son obra de un *flâneur* incansable que explora los lugares más recónditos de su ciudad. Las imágenes que componen *Variaciones*, en cambio, pertenecen a otro tiempo, a otro ritmo. No son fotografías de juventud sino de madurez. En ellas el fotógrafo apenas se desplaza mientras su cámara recorre lentamente espacios íntimos de lo cercano: el jardín de su casa, los árboles del barrio, los paisajes reflejados en el automóvil familiar. Álvarez Bravo, como el viajero que vuelve a casa después de una larga odisea, se recluye en la intimidad de un espacio pequeño y conocido.

La intimidad, sin embargo, no siempre desemboca en el erotismo. Quizá algunas de las fotos anteriores de Álvarez Bravo —como la célebre imagen del obrero asesinado— pudieran ser calificadas de eróticas, si recordamos que el erotismo surge de la transgresión. El realismo de la imagen del obrero asesinado, escribe Octavio Paz, “es sobrecogedor, y podría decirse, en el sentido recto de estas palabras y sin el menor fideísmo, que roza el territorio eléctrico del mito y lo sagrado”. Ese cuerpo joven y deseable, bañado de sangre, despierta en nosotros sentimientos intensos y encontrados.

Pero las fotografías de *Variaciones* tienen un carácter muy distinto al del obrero asesinado: éstas son escenas sobrias y apacibles que nos hacen pensar en el formalismo de las imágenes del colchón enrollado (*Colchón*, 1927) o de *Calabaza* y *caracol* (1928). Son juegos de luz y sombra, composiciones de volúmenes y líneas que respetan el más estricto orden for-

mal y que poco o nada tienen que ver con la transgresión erótica.

Ni recorridos urbanos ni visiones eróticas: las fotografías de *Variaciones*, frutos de la intimidad y la razón, apuntan hacia otra interpretación.

*

Aun con su experimentación e innovación técnica, *Variaciones* no constituye una ruptura total con la obra anterior de Álvarez Bravo. En ellas hay ecos de otras fotografías, de temas y situaciones que siempre han fascinado al fotógrafo mexicano. Hay, por ejemplo, fotos que capturan los reflejos de varias imágenes sobre un mismo cristal —un fenómeno que nos hace pensar en las fotografías de aparadores tomadas en los años treinta. Una de las imágenes más complejas de *Variaciones* es un extrañísimo autorretrato: una fotografía de la ventana de un coche, en cuya superficie vemos dos imágenes sobrepuestas —el interior del vehículo y el reflejo del fotógrafo, apuntando su cámara hacia el coche. El resultado es una imagen doble, una composición fantasmagórica en donde la figura humana se desvanece entre una confusión alucinatoria de formas y texturas.

La doble imagen ha sido un elemento importante en la obra de Álvarez Bravo, aunque no siempre se manifiesta de manera literal. Octavio Paz pensaba que todas las fotografías de Álvarez Bravo, al igual que la poesía de Eliot o Pound, presentaban imágenes dobles en su contenido metafórico. “Cada imagen”, dice Paz, “convocaba e incluso producía otra imagen. Así las fotos de Álvarez Bravo fueron una suerte de ilustración o confirmación visual de la experiencia verbal a la que me enfrentaban diariamente mis lecturas de los poetas modernos: la imagen poética es siempre doble o triple. Cada frase, al decir

lo que dice, dice otra cosa. La fotografía es un arte poético, porque al mostrarnos esto, alude o presenta a aquello". La fotografía de unas sábanas tendidas sobre magueyes, por ejemplo, se vale del título —*Las lavanderas sobreentendidas*— para conjurar una imagen mental de las mujeres ausentes.

La fotografía de la ventana del auto lleva el juego de la imagen múltiple más allá de la metáfora. En esta foto, como en *Caballo en aparcador*, la doble imagen se hace visible sobre la superficie del cristal al combinar la transparencia y el reflejo. Este tipo de imagen doble fascinó a los surrealistas: Breton observó que con frecuencia las formaciones pétreas en los muros de las cavernas imitan a la perfección la apariencia de objetos del mundo exterior: son rocas y esculturas a la vez. Caillois, en sus ensayos sobre el mimetismo animal, se maravillaba de que la figura de un pequeño insecto, el *lanterna fulgoris*, imitara fielmente la cabeza de un cocodrilo. En *La femme visible*, Salvador Dalí escribió que las imágenes dobles, al igual que el delirio y la alucinación, revelan correspondencias insospechadas entre sus elementos: aprendió a pintarlas y las llamó "imágenes paranoicas".

De entre todas estas versiones de la imagen doble, la de Dalí es la que más se aproxima a la que Álvarez Bravo plasmó en sus fotografías. En 1930 —el mismo año en que el fotógrafo mexicano creó *Caballo en aparcador*— Dalí pintó *Durmiente, caballo, león, invisibles*, un cuadro lleno de juegos ópticos en el que una misma figura podía verse a la vez como un caballo, una mujer o un león. La imagen doble en pintura explicaba Dalí, "es la representación de un objeto que sin sufrir la menor modificación figurativa o anatómica es simultáneamente la representación de otro objeto totalmente distinto". Así como la pintura de Dalí

presentaba simultáneamente un caballo, un león, y una mujer, la fotografía de Álvarez Bravo nos muestra a la vez un caballo y un paisaje, el interior de un vehículo y un autorretrato.

Además del autorretrato, hay mucha otras fotografías en *Variaciones* que contienen imágenes dobles. Las fotos de la serie *Maniqués* presentan cristales de aparador en cuya superficie se combinan los productos del interior y los reflejos del exterior. En la serie *Espejismos*, el parabrisas de un auto estacionado se transforma en un espejo que refleja enormes copas de árboles que parecen salidos de una pintura china. Hay, en este juego de reflejos, una continuidad en la obra de Álvarez Bravo que se extiende desde 1930 hasta 1997.

No todas las fotografías de *Variaciones*, sin embargo, son reflejos de la obra anterior de Álvarez Bravo. Hay una serie en particular que nos sorprende por su diálogo con la fotografía contemporánea. Se trata de *Andante con moto*, un grupo de fotos que nos presentan la imagen enigmática de una mujer anónima que deambula por las calles de la ciudad empujando una motocicleta. El absurdo se vuelve aún mayor cuando descubrimos que en algunas fotos la mujer aparece usando un casco, como si su apacible caminata requiriera tan alto grado de protección contra accidentes.

Esta es una pieza que nos hace pensar en las obras de ciertos artistas conceptuales que a partir de los años setenta revolucionaron la función de la fotografía. Con la invención de nuevos géneros como los *happenings* y el *performance* —que surgieron del impulso por alcanzar la "desmaterialización" del arte— la fotografía adquirió un nuevo papel como documento de estas acciones. Las imágenes fotográficas ya no se juzgaban como creaciones

independientes sino como documentos de la acción efímera y del concepto que la animaba. Una de las obras más célebres de Vito Acconci, por ejemplo, consistió en seguir —durante horas, si era posible— a transeúntes elegidos al azar por las calles de Nueva York. Un puñado de fotos dan fe de que esta acción se llevó a cabo: nos muestran la figura amenazadora del artista en pos de sus víctimas. Al igual que este tipo de obras conceptuales, *Andante con moto* es el registro fotográfico de un *performance* impromptu en el que un peatón camina por las calles de la Ciudad de México con una motocicleta.

Hay otros elementos en estas fotos que nos hacen pensar en el arte conceptual. Un buen número de artistas conceptuales, incluyendo a Vito Acconci, fueron admiradores del teatro del absurdo, de sus situaciones extrañas, repetitivas, y de sus juegos con el lenguaje. Como las obras de estos artistas, las fotografías de *Andante con moto* también documentan una situación absurda, que bien podría figurar en una obra de Beckett. ¿Por qué insiste en caminar esta mujer, pasando tantos trabajos para empujar su motocicleta? ¿Por qué lleva puesto un casco mientras camina? Esta escena —como muchas escenas del teatro del absurdo— surge de un juego lingüístico. "Andante con moto" es una notación musical que indica el ritmo a seguir en una partitura, aunque en otro contexto también podría referirse a la imagen de un peatón con una motocicleta. Es la misma alteración de contexto que realza aquel personaje de Ionesco al advertirle a su interlocutor "tome un círculo, acarfielo, y se volverá vicioso".

*

¿Cómo interpretar las fotografías de *Variaciones*? Por un lado, en-

contramos una continuidad innegable, ecos de los temas que siempre han estado presentes en la obra del fotógrafo mexicano, como las imágenes dobles y los espejos. Por otro lado, estas imágenes constituyen una ruptura radical con la obra anterior: son fotos experimentales, tomadas con las cámaras más avanzadas,

que entran en diálogo con las estrategia vanguardistas del arte conceptual. Trátese de continuidad o ruptura, hay en estas imágenes una frescura que sólo admite una explicación: Manuel Álvarez Bravo, a sus 95 años de edad, sigue teniendo el espíritu travieso de un andante con moto. <

mento genético, incluso metafísico; algo así como el ser del mexicano. La verdad, suena un poco exagerado, improbable.

Por mi parte, tengo la idea de que esa incapacidad para cumplir con las reglas, o esa habilidad para sortearlas, obedece en efecto a una causa general, aunque en cada caso concurren otras específicas. En mi opinión se trata de que la forma básica, elemental de las relaciones sociales en México es el *muégano*.

Confío en que el tecnicismo resulte asequible y se entienda sin mayor dificultad. De hecho no es más que una extensión, por analogía, de la acepción conocida del término: dulce hecho a base de miel, melaza o caramelo con que se pegan trozos de pasta; para Santamaría es forma inexplicable pero derivada del español *nuégado* que, en el Covarrubias, aparece como "cierta golosina para acallar a los niños, que se haze de miel y de nuezes, aunque también se haze de almendras, avellanas y piñones y cañamones".

En el sentido técnico que quiero darle, el *muégano* es una forma de sociabilidad caracterizada por la aglomeración, sobre una base personal, de vínculos económicos, familiares, profesionales, políticos, de cuya mezcla resulta una confusión de ámbitos funcionales que, en la teoría, responderían a principios propios y distintos. El *muégano* complica a la gente en un sistema denso, también confuso de relaciones personales, de límites bastante imprecisos y del que cuesta mucho trabajo desprenderse. Lo decisivo, en todo caso, es que procura la generalización de una serie de obligaciones personales, que prevalecen sobre cualquier otro criterio a la hora de tomar decisiones.

Por eso sucede que, en general, no se cumpla con las reglas o que sea tan fácil darles de lado. Hay que atender siempre, antes

Estampas de Liliput
TEORÍA DEL MUÉGANO

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO



*Para Javier Elgueta,
afectuosamente*

Decir de algo que se ha hecho "a la mexicana" no suele ser un elogio. Equivale, poco más o menos, a decir que ha sido improvisado, amañado, hecho un poco a la buena de Dios y sobre todo sin hacer caso de las reglas. La idea obedece seguramente a lo que los sociólogos dirían que es un estereotipo auto-denigratorio; pero también es cierta. Quiero decir, que la entiende enseguida cualquiera que tenga tantito sentido común, y no le suena rara.

Arreglar un trámite a la mexicana, redactar una ley, ganar un concurso, hacer un negocio a la mexicana son cosas que parecen poco edificantes. Aunque no se diga —porque esas cosas no se dicen— todo el mundo lo piensa; por eso nos gana la risa cuando se habla del riguroso apego y el respeto irrestricto, del Honorable Congreso y demás cosas por el estilo. Tenemos la convicción, al menos la muy razonable sospecha

de que hay pocas cosas en este país que sean serias, unívocas y transparentes, que no tengan doblez y segunda y algún enredo de fondo. En particular las máquinas, las empresas, burocracias, reglas y servicios que por abreviar habría que llamar modernos (y que no terminan de serlo nunca).

Sabemos que casi todo puede, incluso debe arreglarse a la mexicana: desde el pago de impuestos o la contratación de un profesional hasta la administración de un mercado, la elección de un alcalde, la salida de una huelga, la redacción de un plan de estudios. Hay en todo una turbiedad característica (aquí una mordida, allí el empujón de una influencia), una manera de torcer los procedimientos que le dan al conjunto un aire de familia. Eso en que consiste, precisamente, hacer las cosas a la mexicana.

Desde un cierto punto de vista, todo eso no es más que inmaterialidad y corrupción. Pero es tan persistente, tan costoso e irracional a veces, que a más de uno se le ha antojado buscarle un funda-

que otra cosa, a lo que necesita el compadre, el ahijado, hay que pagar un favor de fulano, comprometer la lealtad de Mengano y hacerse cargo del linaje de cada quien. Y nadie tiene por qué tomárselo a mal: así se hacen las cosas.

Por algunos de sus atributos, el muégano suele asimilarse a la familia, al menos en un plano retórico o simbólico. Y en efecto hay entre ambas formas ciertas afinidades de mucho bulto: su naturaleza personal, casi forzosa y superior —o anterior— a toda diferenciación funcional. Ocasionalmente también sirve la familia como modelo o recurso de justificación, como cuando se dice de alguien que es "como de la familia", cuando se habla de la "familia revolucionaria" y cosas así.

No obstante, conviene dejar claro que, como forma de sociabilidad, el muégano no es una familia. Primero, porque la posibilidad de pertenecer a él no depende de la consanguinidad ni de otro tipo de parentesco; casi sucede lo contrario, que no haya ningún principio rígido de exclusión. La mayor virtud —la más característica— del muégano es su naturaleza pegajosa, su capacidad para crecer sumando arrimados, parientes, allegados, parientes de conocidos de arrimados, y prohibiendo contactos: con un jardinero, un tendero, un policía, un secretario de estado. Para todo lo cual sirven también, desde luego, los matrimonios, apadrinamientos y las demás estrategias del parentesco: no son suficientes, ni siquiera necesarias.

Pero hay algo más. A diferencia de la familia, el muégano no tiene nada que ver con la intimidad; sus lazos y relaciones, siendo personales, son de una emotividad escasa, superficial y gratuita, intrascendente. En lo que importa, son vínculos objetivos, en un cierto sentido públicos y funda-

mentalmente pragmáticos: se hacen y se mantienen sobre todo por su utilidad y no por el cariño que a uno pueden inspirarle el jardinero, el burócrata o el señor secretario.

Eso significa que vivamos en un paraíso benthamita, dominado por el puro e inocente cálculo de intereses. El muégano tiene su moral: objetiva, particularista, de una dureza muy considerable. Para ella las buenas intenciones, sin ser absolutamente inútiles, son prescindibles; lo que se exige es mucho más concreto, material y comprobable. A los "contactos" se les juzga por su relativa eficacia y su lealtad, y no por otra cosa, por su decisión de favorecer a los nuestros por encima de los otros que han esperado su turno, que tienen los papeles en regla, que tienen la calificación necesaria, pero están fuera.

Con eso se dice que el muégano funciona porque genera confianza y ofrece un mínimo de seguridad donde las instituciones no alcanzan a hacerlo. Donde no hay garantías casi de ningún tipo en las relaciones impersonales, anónimas. Ahora bien: por eso mismo es una forma peculiar de la confianza, imperativa, casi impuesta por la fuerza de las cosas y sobre todo inasequible a las decepciones o poco menos.

En efecto, nada garantiza que mi compadre vaya a hacer un mejor trabajo, que sea un mejor profesional o siquiera un profesional medianito. Lo prefiero, tengo que preferirlo y protegerlo por otras razones, porque ofrece otro tipo de seguridad. Sería, peor que injusto, desorientado y estúpido juzgarlo con el mismo criterio con que se juzgaría a un desconocido.

Es decir: el muégano puede producir resultados desastrosos, desde un punto de vista, digamos, técnico o desnudamente racional; puede ser más o menos ineficiente en eso (y es, en general, bas-

tante ineficiente), por las mismas razones por las que permite ignorar las reglas. Porque antepone siempre la lealtad personal a cualquier otra consideración.

Lo más interesante es la flexibilidad y la versatilidad de esa conexión básica. Lo mismo sirve para hacer un negocio o un trámite que para conseguir empleo, ganar una elección, controlar a un sindicato. Los favores personales, como la melaza, resultan pegajosos, al menor descuido producen obligaciones de segunda y tercera mano, de consecuencias remotas, enredadas, indiscernibles. Por eso también el crecimiento del muégano es accidental. No puede imponerse una racionalidad ajena, preconcebida, ni puede reducirse a un ámbito cualquiera, porque depende en todo de las oportunidades. Lo sabe quien sea que se haya pegado con entusiasmo a algún fracasado que prometía tantísimo.

Como quiera, su crecimiento es previsible en alguna medida porque la lógica de su mecanismo favorece la concentración del poder. Un poderoso que sabe hacer favores —hoy por ti, mañana por mí— se asegura del mejor modo un porvenir cómodo y asentado; el poder y la influencia de hoy, usados en beneficio del muégano, de los parientes, arrimados, cuates, compadres y paniaguados, garantizan —hasta donde se puede— la influencia de mañana y pasado mañana.

La ganancia es para el conjunto, se entiende, y por eso puede acumularse. El mismo principio, no obstante, sirve en la práctica para poner límites al ejercicio del poder: oblicuos, tal vez perversos, pero ciertos. Nadie las tiene todas consigo, porque nadie se ha hecho a sí mismo ni podría sobrevivir por su cuenta, mucho menos siendo poderoso; de donde resulta que el orden moral del muégano y sus implicaciones materiales imponen servidumbres explícitas (y

a-veces muy molestas) a los mandones e influyentes del día. Pocos habrá, entre nosotros, que no conozcan el dolor de cabeza de un hermano, un socio, un compadre tarambana a quien no hay más remedio que proteger.

Seguramente a eso se debe, dicho sea de paso, el enconado desprecio que nos inspira el individualismo de los Estados Unidos o Europa; también la fantasiosa idea de que los mexicanos somos más generosos y solidarios. Una ilusión como cualquier otra y que, a más no poder, sirve de consuelo.

Desde luego, la lealtad de que se habla no tiene nada que ver con la disciplina: incluso resulta, como tendencia, de sentido contrario. No se impone de manera genérica, no es automática, no deriva de las necesidades de un puesto, una función; más bien se opondrá a todo ello. En una frase, desde el punto de vista de cualquier institución la lealtad del muégano corre el riesgo de confundirse con el relajó.

Para entendernos, digamos que en general el muégano, como forma de organización social, previene y obstaculiza la especialización; interfiere con el funcionamiento normal, autónomo, de los diversos ámbitos en la medida en

que puede subordinarlos. Por eso resulta inmoral y también, en cierto sentido, irracional; pero tan sólo, que conste, porque no somos capaces de reconocer su moral y su racionalidad, que nos parecen impresentables.

Esa función básica explica tal vez algo de su naturaleza. El muégano sirve para contrarrestar algunas consecuencias típicas del proceso de modernización: para evitar exigencias desmesuradas de disciplina o capacidad profesional, moderar los riesgos del mercado, compensar las monstruosidades de la igualdad jurídica, los impertinentes requerimientos del Estado. Pero eso no significa que sea una forma tradicional; no necesita ninguna sanción trascendente ni es un residuo de núcleos comunitarios o prácticas ancestrales. Surge y prospera al paso de la modernización y como consecuencia suya, como excrecencia parasitaria de las instituciones modernas. No tendría razón de ser en el mazacote del orden tradicional.

Concluyo sin ánimo concluyente. Si algo de esto fuera cierto, podríamos empezar a entender algunos misterios de nuestra corrupción, nuestro autoritarismo y, por supuesto, nuestra pintoresca "sociedad civil". <

dos (Aguascalientes, Baja California Sur, Campeche, Coahuila, Chiapas, Chihuahua, Durango, Guerrero, Hidalgo, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Tabasco, Tlaxcala, Tamaulipas, Veracruz Yucatán y Zacatecas) el PRI obtuvo el triunfo. En Colima se registró un empate: un distrito para el PAN y otro para el PRI. Chihuahua es otro caso notable: de todos los estados gobernados por Acción Nacional, fue el único donde el PRI se impuso en la mayoría de los distritos.

2. Empate. El tripartidismo se ha instalado en nuestro país en forma paulatina, pero definitiva. No hay duda de ello. El proceso comenzó en 1991, cuando el Partido de la Revolución Democrática participó por primera vez en una contienda electoral. En esa ocasión los neocardenistas recibieron menos del 10 por ciento de la votación. Desde entonces su ascenso ha sido gradual: en 1994 obtuvieron poco más del 17 por ciento y este 6 de julio su votación fue prácticamente igual a la de Acción Nacional. Si se toma en cuenta el número de estados (6) y la población (35 por ciento) gobernados por el PAN, se puede afirmar que este partido es la segunda fuerza electoral. Pero si se considera el número de diputados federales (125) del PRD y el triunfo arrollador de Cuauhtémoc Cárdenas en la ciudad de México, las cosas toman otro cariz; se trata más bien de un empate entre panistas y neocardenistas.

3. Paliza. Todo el mundo sabía que Cárdenas ganaría en la ciudad de México, pero nadie se esperaba una victoria de esa magnitud: 47 por ciento de la votación, 38 de los 40 distritos y 29 de las 30 diputaciones federales. Cuauhtémoc no ganó, arrasó. Pero además, el PRI perdió más de 10 puntos respecto de las elecciones de 1994 y sólo obtuvo 164 distritos de

Casillero de Leviatán
EL HILO NEGRO

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY



1 Nuevo mapa político. El PAN consolidó su presencia en el norte y centro del país. En Baja California, Guanajuato, Jalisco, Nuevo León,

mayoría de las diputaciones federales. El PRD, por su parte, se levantó como primera fuerza en el Distrito Federal, Michoacán y Morelos. En el resto de los esta-

mayoría absoluta. A ese descenso se sumaron la derrota, más o menos esperada, en Nuevo León y los resultados, esos sí inesperados, en Querétaro donde también se impuso Acción Nacional. El PRI no desapareció y se conserva como la primera fuerza en el congreso y en un buen número de estados. Sin embargo, no hay duda de que el 6 de julio recibió una verdadera paliza.

4. ¿Adiós al PRI?. ¿Qué será del PRI fuera del gobierno? Difícil saberlo. La experiencia es contradictoria: después del triunfo de Francisco Barrio en Chihuahua en 1992, vino el reagrupamiento, a grado tal que los priistas se impusieron en las elecciones locales intermedias en 1995 y ganaron 5 de los nueve distritos el pasado 6 de julio; en Jalisco, en cambio, reina la confusión y no se ve cómo puedan repuntar. El problema en cada entidad es distinto; no resta sino observar la evolución de los priistas en el Distrito Federal. Como quiera que sea, la falta de identidad y principios ideológicos del expartido oficial es patética. Carece de rumbo y doctrina. El regreso al nacionalismo revolucionario y la condena tajante del liberalismo social fue una mascarada. Peor aún, no hay visos de ninguna corriente modernizadora que sea capaz de otorgarle un perfil moderno y atractivo. Los continuos llamados a regresar a los orígenes confirman la ausencia de proyecto y principios. Nos falta ver, además, la pugna por el control de la maquinaria y cómo se resolverá la candidatura por la presidencia de la República.

5. ¿El gran perdedor? A principios de año, las encuestas le otorgaban una ventaja definitiva al PAN en el Distrito Federal. El triunfo de Acción Nacional parecía seguro. En ese contexto Fernández de Cevallos declaró tajante: "¡A ver quién nos para!" Y no

hubo que esperar mucho para saber quién podía y quería detener a los panistas. Fueron los propios electores. La candidatura de Castillo Peraza a la jefatura de gobierno del DF fue mal recibida y de entrada perdió la ventaja que tenía su partido en enero. La campaña terminó de arruinar el asunto. En el plano nacional las cosas no pinta mejor para los panistas. Es cierto que ganaron dos gubernaturas más y en tres de los cuatro estados que gobernaban se mantuvieron como la primera fuerza; pero también es verdad que ganaron menos distritos de mayoría que el PRD y su votación global se mantuvo en los mismos niveles que en 1994 (26 por ciento). Para un partido que no había cesado de crecer en los últimos años y que albergaba la expectativa de convertirse ya en la primera fuerza política nacional, los resultados del pasado 6 de julio son desastrosos.

6. Cambio de guardia y misa de 7. La derrota de Carlos Castillo Peraza marca el fin de la hegemonía de la corriente "doctrinaria" en el PAN. Él fue, junto con Luis H. Álvarez y Diego Fernández de Cevallos, uno de los principales artífices de las reformas constitucionales y electorales del sexenio pasado. Y él también fue uno de los opositores ferreos a formar una alianza con el PRD para las elecciones en el Distrito Federal. Ahora, las cosas en Acción Nacional son completamente distintas. Los líderes más visibles son Santiago Creel y Medina Plasencia. El primero fue uno de los principales impulsores de la Alianza para la República y ahora ha logrado concretar ese proyecto con el acuerdo del bloque opositor. El segundo llegó a la gubernatura de Guanajuato gracias a una negociación entre la dirección nacional del PAN y el presidente Salinas y tuvo varios desplantes de moralina y mocherfa, que lo

volvieron célebre. Como quiera que sea, no forma parte de la corriente "doctrinaria" y se ha montado ya en los acuerdos con el resto de la oposición. El viraje tendrá repercusiones fundamentales. Si el bloque opositor conserva su unidad, el PRI permanecerá no como la primera de las minorías, sino como simple minoría lo que resta del sexenio. (Al margen y de paso: Creel y Medina le servirán apenas de botana en las negociaciones a Porfirio Muñoz Ledo).

7. Caminito de Los Pinos. Cárdenas tiene pavimentado el camino hacia Los Pinos. La jefatura del gobierno de la ciudad de México le otorgará una visibilidad que no tendrá ningún gobernador, secretario o jefe de la oposición. El trato que ya le acordó el propio presidente de la República al recibirlo en Los Pinos y dialogar con él, confirma el lugar privilegiado que ocupa y ocupará el resto del sexenio. A su favor tiene tres puntos fundamentales: 1) la cantidad enorme de recursos y puestos que representa el Distrito Federal; 2) el breve tiempo (2 años, antes de lanzarse a la campaña presidencial) que estará al frente de la administración; 3) la hegemonía completa en el seno de su partido. Desde la jefatura del gobierno, Cárdena podrá incorporar a todo un sector de la vieja clase política que ya no cabe en el PRI o que está inconforme. Ya sucedió con Layda Sansores, González Pedrero y García Safz. Pero eso es nada comparado con la avalancha que vendrá.

8. IVA. El debate sobre el futuro del IVA tiene una dimensión política innegable. Para el PAN y el PRD se trata de cumplir con un compromiso de campaña; para el gobierno de la República el objetivo es conservar el equilibrio fiscal. El impacto psicológico y simbólico de una reducción del impuesto es evidente: las co-

sas ya no son como antes; la oposición sí cumple, se diría el ciudadano medio. Sin embargo, tal como lo ha explicado Hacienda, los efectos entre los sectores menos favorecidos no serían relevantes. Los artículos básicos tienen cero tasa impositiva. ¿Modifica eso lo esencial? ¿Acaso las clases medias no votan? Sólo los ciegos lo niegan: para la oposición la reducción del impuesto representa grandes ventajas. Con todo, cabe preguntarse: ¿Tiene costos? Sí, aunque son menos evidentes. Para el PRD son menores. Su visión de la economía y su relación con la iniciativa privada es de sobra conocida. Muñoz Ledo y Cárdenas tienen años denunciando los perjuicios que causan las políticas "neoliberales". Para el PAN son mayores: por historia y convicción los panistas han actuado como partidarios de la economía de mercado y como enemigos del populismo. Un giro en esta materia les restaría confianza y credibilidad en los medios empresariales.

9. La nueva mayoría. ¿Será estable la nueva mayoría? Es difícil hacer una predicción. Las diferencias entre el PRD y el PAN no son menores. Sin embargo, la permanencia de un acuerdo de esta naturaleza depende mucho de quién y cómo lo negocia. Los nuevos líderes panistas lo hicieron posible y podrían darle continuidad. Porfirio Muñoz Ledo, por su parte, es un viejo y hábil negociador que enfocará de manera muy pragmática los costos de romperlo. Por lo pronto, los dividendos que está dando el bloque opositor están a la vista y no son menores. En este juego de suma cero, los partidos de oposición han ganado lo que el PRI ha perdido. Ese sólo hecho constituye un incentivo mayor para perseverar, más allá de las diferencias, en la misma vía.

10. El hilo negro. Lo que resta

del sexenio está decidido. El gobierno de la República deberá negociar con la oposición o, al menos, con una parte de la misma. La pregunta que hay que formular es si este esquema es deseable en el mediano y largo plazo. ¿Puede funcionar de manera estable un sistema presidencialista sin contar con la mayoría en la cámara de diputados? La experiencia internacional dice que no. Ningún país de Europa se rige por semejante esquema. En Francia la cohabitación supone exactamente lo contrario: cuando el presidente pierde el congreso, la nueva mayoría designa al primer ministro para que ejerza las funciones de jefe de gobierno; así se asegura que el gobierno en turno tendrá todos los elementos para poner en práctica su programa. El caso

de los Estados Unidos que se ha invocado reiteradamente para alabar lo que hoy sucede en nuestro país, es tan singular que no admite comparación: primero, porque se trata de un sistema bipartidista; segundo, porque los diputados no votan con disciplina de partido; tercero, porque la política se arma sobre intereses locales, cabildos e intercambios (tomos y dadas) entre el Ejecutivo y los legisladores. El único sistema presidencialista y pluripartidista que funcionó por largo tiempo fue el chileno. Sin embargo, naufragó víctima de sus propias contradicciones con el golpe militar contra Salvador Allende. ¿Seremos, pues, nosotros, los mexicanos, tan genialmente extraordinarios que acabamos de inventar el hilo negro? <

LA PERCEPCIÓN OBLICUA

JESÚS VELASCO



The Estados Unidos affair: Cinco ensayos sobre un "amor oblicuo"¹ recopila trabajos en su mayoría ya publicados por Jorge G. Castañeda. Me interesa comentar tres ensayos del libro ("Desafíos de la democracia en Estados Unidos"; "Vive la Diferencia: ¿la desigualdad?"; y "Los ciclos de la desdicha") para desentrañar la visión del autor sobre la historia y la política de Estados Unidos. Conviene hacerlo pues es una visión inusualmente publicitada y con mucha influencia en la opinión pública mexicana.

El capítulo dos fue un trabajo escrito originalmente para un

"público académico norteamericano" (p.11). En él, Castañeda estudia las "dificultades que confronta la democracia representativa en Estados Unidos", las cuales, en su opinión, "poseen tres características decisivas": 1) un problema de *accountability*; 2) una "exclusión de importantes sectores de la sociedad del gobierno democrático" y 3) la uniformidad del debate en el caso de las crecientes corrientes intelectuales sobre opciones políticas fundamentales". Estos tres problemas tienen "un origen común: la democracia en Estados Unidos no ha cambiado mucho... pero el

mundo ha cambiado, el papel de Estados Unidos en él se ha modificado" (p. 37). Las dificultades de Estados Unidos provienen de una disonancia fundamental: "un sistema político inamovible en una sociedad que cambia rápida y drásticamente" (p. 43).

La tesis no es nueva. Ya en los años sesenta Walter Dean Burnham expandía y perfeccionaba la teoría del realineamiento, iniciada por Arthur Schlesinger padre y formalizada por V. O. Key.³ Según Burnham, en Estados Unidos hay periódicamente unas elecciones más importantes que otras (1800, 1828, 1860, 1896, 1932, 1968) por su repercusión en el sistema y la vida política. Los realineamientos estimulan, al mismo tiempo, la polarización ideológica entre los partidos y las elites políticas y provocan cambios durables en la naturaleza y la ubicación social de las coaliciones partidarias, así como cambios significativos en la configuración y dirección de la política pública.⁴ Cada tanto Estados Unidos se redefina así sobre una misma estructura, fundamentalmente dictada por el liberalismo lockeano. Estos realineamientos son producto de las tensiones periódicas entre una economía política dinámica y una vieja estructura política:⁵ "mientras el sistema socio-económico se ha desarrollado y transformado con una energía y fuerza sin paralelo en la historia moderna, el sistema político desde los partidos hasta las instituciones políticas ha permanecido casi inalterado en sus características y métodos de operación".⁶ Todos los realineamientos, dice Burnham, tienen la misma causa pero en cada uno hay rasgos distintivos.⁷

Los conceptos burnhamianos son desde hace décadas un referente común en los círculos académicos estadounidenses.⁸ El argumento de Castañeda no es

original; ¿nos sirve para entender a Estados Unidos desde México? Tampoco, pues señala los síntomas sin explicar la enfermedad y, por lo mismo, abunda en lugares comunes (presentados como hallazgos analíticos) y en explicaciones equivocadas de diversos fenómenos políticos.

Un par de ejemplos. Para ello, señalaré dos de los cuatro rasgos fundamentales del realineamiento político en Estados Unidos desde fines de los sesenta⁹: por un lado, la decadencia de los partidos políticos como organizaciones de acción colectiva (que se expresa en el voto dividido, el deterioro de la identificación partidaria, el abstencionismo, el creciente número de independientes, etc.) y su sustitución por los medios masivos de comunicación como artífices de las campañas electorales; por el otro, y a causa de lo anterior, una política centrada en el candidato¹⁰, y no en el partido, como principal protagonista de las contiendas electorales.

Castañeda hace caso omiso de estas dos tendencias históricas centrales. Para él (como para muchos otros académicos), existe en Estados Unidos un problema de *accountability*.¹¹ "El dinero tiene mucho que ver con los problemas de confianza y responsabilidad" (p. 39). La argumentación es impecable: el dinero corrompe; las campañas son cada vez más costosas; para ser elegido se requiere de más y más recursos económicos; la reelección es casi segura debido a las ventajas de los *incumbents* (congresistas que buscan su reelección), los comités de acción política desempeñan un papel cada vez más importante. Así Castañeda deduce su tesis fundamental: "tal vez la explicación de la disminución de *accountability* radica, precisamente, en la relativa discordancia entre las aspiraciones transformadas de una

sociedad diferente y la sensibilidad de un sistema político construido en otros tiempos, con vistas a otros retos" (p. 44).

Pero es otro el origen del problema. No es el dinero lo que ha hecho menos *accountables* a los servidores públicos, tampoco lo son las estructuras anquilosadas del sistema político (que provocan los realineamientos, pero no determinan las peculiaridades de cada era política). Es la decadencia de los partidos políticos lo que ha hecho menos viable el ejercicio de la responsabilidad política.

Los nexos entre *accountability* y partidos políticos han sido explorados por importantes politólogos como E.E. Schattschneider en los años cincuenta y Morris P. Fiorina en la década de los ochenta. Para Fiorina, la "única forma en que la responsabilidad colectiva ha existido y puede existir en Estados Unidos (por la naturaleza de sus instituciones) es mediante los partidos políticos". Los partidos jugaron un papel muy importante, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, no sólo porque representaron los intereses de la sociedad civil ante el Estado sino también por su amplia capacidad para gobernar. No es extraño que para muchos politólogos estadounidenses la decadencia de los partidos sea un tema central.

Según Fiorina, los partidos generan "responsabilidad colectiva, ya que hacen posible el liderazgo otorgando a los líderes de partido la facultad de disciplinar a los miembros de su organización. Segundo, la subordinación del individuo al partido disminuye las posibilidades de que los individuos se separen de las acciones del partido. Tercero, las variaciones entre candidatos individuales disminuyen, por lo que los votantes tienen menos incentivos para apoyar a los individuos y más incentivos para apoyar u oponerse

al partido en su conjunto. Cuarto, el círculo se cierra desde el momento en que el voto partidario del electorado proporciona a los líderes de partido el incentivo de proponer políticas que atraigan el apoyo de mayorías nacionales.¹² El origen del problema no es, pues, el dinero, sino que los partidos ya no cumplen con sus funciones tradicionales.

Algo similar sucede con la lectura que Castañeda hace de las causas del gobierno dividido. Para él, una de ellas "reside precisamente en el estrecho vínculo entre dinero y política, al menos en el Congreso" (p. 41). Es cierto en parte, pero el origen del problema es otro. El meollo del asunto, aún en la propia perspectiva de Castañeda, no es el dinero sino las ventajas que tienen los *incumbents* sobre sus opositores, entre las cuales está el dinero. Sólo así tiene sentido el argumento.

Los *incumbents* tienen mayores posibilidades de éxito en las urnas, no sólo porque, en términos generales, obtengan más recursos económicos; también porque su posición como legisladores les confiere diversas ventajas (menor costo en el uso de las instalaciones de la radio y la televisión del Congreso, ayuda de sus *staffs*, más posibilidades de viajar a sus distritos o estados, etc.). El dinero puede ser una ventaja, pero no es la única, y el origen del gobierno dividido no se encuentra en los *incumbents* o en el dinero, sino en la decadencia de los partidos políticos. "En el núcleo del fenómeno del gobierno dividido", afirma Martin P. Wattenberg, "se halla la decadencia de los partidos políticos estadounidenses. El gobierno dividido no podría existir sin el alto índice de voto dividido, y este sólo se ha vuelto relevante en el período reciente de debilidad partidaria".¹³

En efecto, las causas que invocan el gobierno dividido en el

siglo XX,¹⁴ se remontan a la década de 1890, cuando se adopta en Estados Unidos la cédula australiana y el registro personal. Antes de esta fecha, los partidos políticos imprimían la cédula para votar, que enumeraba a los diversos candidatos de la organización. Los electores adquirían la papeleta y la depositaban en las urnas. Con la adopción de la cédula australiana, el Estado comenzó a imprimir las boletas, enlistando en ellas a candidatos demócratas y republicanos. Ello facilitó el surgimiento del voto dividido. Luego otros *events*¹⁵ todos ellos relacionados con la decadencia de los partidos, han acentuado el problema político.

Ignoremos lo dicho por los académicos estadounidenses y exploremos la viabilidad del argumento de Castañeda. Revisemos la historia. A fines del siglo XIX Estados Unidos goza de gobiernos unificados en momentos en que el dinero sigue teniendo un papel central. Por ejemplo, en la elección de 1896, que trajo consigo un gobierno unificado de mayoría republicana, el candidato de ese partido, William McKinley, gastó entre 6 y 7 millones de dólares, provenientes fundamentalmente de donaciones hechas por los grandes negocios. La penetración del dinero en las campañas políticas era tan grande, que en 1907 el Congreso aprobó la ley Tillman (Tillman Act), que prohibía que las corporaciones y bancos hicieran contribuciones de campaña a oficinas federales. Si el criterio fueran las importantes sumas de dinero en las campañas, hay que notar que éstas no provocaron gobiernos divididos sino unificados.

Tratemos de llevar el argumento de Castañeda aún más lejos. Aunque él no lo explica, me parece que detrás de su argumentación está la idea de que el dinero ha penetrado todas las esferas

de la vida política estadounidense y, por consiguiente, los candidatos con más recursos económicos son los que más fácilmente triunfan. En términos generales es cierto, pero no es una regla.¹⁶ En los últimos veinte o treinta años el financiamiento ha favorecido a los candidatos conservadores y republicanos más que a los demócratas y liberales. En 1980 los republicanos gastaron en contiendas federales, estatales y locales 170 millones de dólares; los demócratas sólo gastaron 35 millones.¹⁷ En la pasada elección los márgenes se cerraron, aunque los republicanos siguieron manteniendo la ventaja. De enero de 1995 a junio de 1996 el Partido Republicano recaudó 180 millones de dólares, mientras que los demócratas reunieron 102.3 millones. En el mismo período, los comités de acción política habían contribuido con 126 millones de dólares. De éstos, los republicanos recibieron 71.6 millones mientras que los demócratas obtuvieron 54.7 millones. En el Congreso sucedió algo similar, aunque en el Senado la diferencia fue de sólo siete millones. De enero de 1995 a octubre de 1996, se recaudaron 187, 812, 479 millones de dólares, 90, 039, 483 para los demócratas y 97, 133, 952 para los republicanos. En la Cámara, la diferencia fue más significativa. De los 374, 105, 096 millones de dólares recaudados para esta contienda, los demócratas obtuvieron 167, 989, 675 y los republicanos 202, 613, 951. Con sus altibajos, esta tendencia se ha conservado en las últimas dos o tres décadas y, sin embargo, no tenemos gobiernos unificados de cuño republicano. Los hechos no avalan la interpretación de Castañeda. Ni los problemas de *accountability* ni el gobierno dividido son producto de la penetración del dinero en la política sino del deterioro de los partidos.

Además, hay varias impreci-

siones. "El sistema bipartidista", dice Castañeda, "con sus equilibrios actuales entre los tribunales, el legislativo y el ejecutivo, el mecanismo de mayoría de *first-past-the post* y el financiamiento principalmente privado de las campañas permaneció intacto.¹⁸ No se ha modificado en más de medio siglo" (p. 43). No estoy de acuerdo: ya a principios de los años setenta, con el escándalo de Watergate como producto y telón de fondo, se inicia en Estados Unidos una serie de reformas al financiamiento de las campañas políticas. En 1971, 1974, 1976 y 1979 se promulgaron importantes leyes que trajeron cambios sustanciales, favoreciendo los intereses privados de los sectores con mayores recursos económicos. Algunas de las principales disposiciones son: 1) "El candidato puede donar una cantidad ilimitada de sus recursos personales a su propia campaña; 2) los individuos no pueden contribuir con más de 1 000 dólares por candidato ni más de 25 000 en el ciclo electoral de cada dos años; 3) los comités de acción política (CAP) pueden contribuir hasta con 5 000 dólares por candidato para cada elección. Puesto que muchos candidatos participan en primarias, un individuo puede contribuir con 2 000 y un CAP con 10 000 por candidato durante el ciclo electoral de cada dos años; 4) los individuos no pueden contribuir con más de 5 000 dólares a cada CAP".¹⁹ Las leyes que regulan el financiamiento de las campañas electorales sí fueron modificadas durante los años setenta.

Hay otra imprecisión importante. Según Castañeda, "durante décadas, Estados Unidos gozó de un mercado de empleo demandado, con paros reducidos en comparación con el resto del mundo industrializado... Las disyuntivas clásicas parecían carecer de senti-

do: entre proteccionismo y libre comercio... entre el subsidio y/o protección para ciertas industrias o la concentración del ingreso y la riqueza en ciertos sectores que no requerían de apoyo... Estos debates, que muchas otras naciones comenzaron a enfrentar hace años permanecieron ausentes en Estados Unidos por mucho tiempo, hasta finales de los años ochenta" (p. 46).

Es difícil coincidir con esta afirmación. Uno de los debates más constantes a lo largo de la historia norteamericana ha sido entre el proteccionismo y el libre cambismo. Ya en la época de los padres fundadores había importantes diferencias entre Hamilton y Franklin y Jefferson sobre el tema. Para el primero (que representaba los intereses industriales del norte) había que proteger a la industria norteamericana para estimular su desarrollo interno; para Jefferson (representante de los intereses agrícolas sureños) debía impulsarse el libre comercio. El siglo XIX se caracterizó por una eterna disputa entre estas dos corrientes.

En la historia de Estados Unidos el libre comercio y el proteccionismo han dominado en distintos momentos y a veces han coexistido. Como ha señalado Judith Goldstein, "en los setenta y cinco años transcurridos entre la promulgación de la Constitución y la Guerra Civil, la política comercial de Estados Unidos evolucionó del mercantilismo tradicional al énfasis cuasi liberal del libre comercio y, finalmente, al concluir la guerra, al proteccionismo".²⁰ En el último cuarto del siglo XIX hubo tarifas altas para la industria y tarifas reducidas para la agricultura.²¹

Los ejemplos podrían llegar hasta nuestros días. En todo caso, es innegable que el debate sobre proteccionismo o librecambismo, sobre la protección de

ciertos sectores como el industrial y sobre la liberalización de otros como el agrícola es anterior a la década de los ochenta del presente siglo. Es parte del debate histórico y de las diversas políticas comerciales adoptadas por Estados Unidos desde principios del siglo XIX.

En el capítulo IV de su libro, "Vive la différence: ¿la desigualdad?" Castañeda intenta explicar las diferencias existentes entre México y Estados Unidos. Para él, "tres diferencias en particular contribuyen a que seamos dos pueblos y dos culturas distintas". La primera es económica, Estados Unidos es fundamentalmente una sociedad de clase media, mientras que México es una sociedad polarizada con enormes contrastes. Las otras dos diferencias son culturales: una distinta noción del tiempo y el "papel y peso de la historia en ambas culturas" (p. 99).

Las diferencias económicas entre México y Estados Unidos son innegables. ¿Las culturales son las que señala Castañeda? Comenzaré por la segunda: "para Estados Unidos, la historia es el folclor más el pasado reciente; para México es la esencia del presente", entre otras cosas porque en Estados Unidos, país de inmigrantes, la "historia apenas ha servido para forjar lazos que conforman a una nación, pues las sucesivas olas de inmigrantes no comparten sus respectivos pasados...", mientras que México "tiene un solo origen... Si en Estados Unidos el elemento aglutinador es el 'sueño americano', la memoria histórica es lo que unifica a México" (p. 100-102).

Comentando lo acontecido en Chiapas, el autor señala: "¿En qué otro país, además de México, podría darse una discusión sobre el valor y la pertinencia de los símbolos históricos?... ¿Cómo era posible que un hombre como Zapata

siguiera tan presente en el imaginario social mexicano y los motivos a luchar y sacrificarse hasta ese grado? Una de las posibles respuestas", continua, "consiste en que el recurso de la historia como instrumento para el debate político, y la necesidad de referirse a ella constantemente, ya sea con propósitos electorales o de insurrección, probablemente se encuentra profundamente enraizado o incluso se haya convertido en un rasgo característico de la vida en México" (p. 102-103).

Resumamos. Primeramente, Estados Unidos es un país sin historia, donde ésta no constituye el elemento unificador de identidad nacional porque se trata de un país de inmigrantes. Segundo, en México los valores y símbolos históricos desempeñan un papel fundamental. Tercero, una muestra de la importancia que tiene la historia para los mexicanos (y por ende no para los estadounidenses), es que los personajes históricos se mantienen vivos en la mente de los ciudadanos, guardando especial importancia a pesar del paso del tiempo. Por último, los mexicanos usamos la historia con diversos fines y nos referimos constantemente a ella, de tal suerte que Clío forma parte de los rasgos distintivos de la vida en México.

Creo en cambio que algo muy similar sucede en México y en Estados Unidos, aunque quizás con características y manifestaciones distintas, la historia es y ha sido para los norteamericanos mucho más que folclor, y es un elemento unificador de la nación norteamericana. La historia y los símbolos históricos han desempeñado un papel central en el debate político, en la vida electoral, en la movilización social, y en la búsqueda de consensos. Estados Unidos es un país con historia. Castañeda cae en lugares comunes que no hacen más que perpetuar

nuestra ignorancia de la historia, la cultura y la política de Estados Unidos.

Hace algunos años, Warren I. Susman afirmó que "desde la fundación de las colonias, los norteamericanos han buscado —como una especie de conversión secular— justificación y santificación de la historia... Los padres fundadores", añade, "pensaron a la historia como una 'lámpara de experiencia', la fuente de importantes lecciones políticas y morales. Para el siglo XIX, los estadounidenses encontraron en la historia una forma de hacerse inmortales: ser parte de la historia, significó ser parte de la eternidad".²² Max Lerner, por su parte, señaló a fines de los años cincuenta, que "en el concepto norteamericano, el sentido de la historia no consiste en el manoseo de los antepasados ni en el sentimiento de nostalgia ante las ruinas. En todo caso, la seguridad de los norteamericanos sobre su propio futuro no excluye el orgullo por su pasado —un pasado cuyas raíces penetran profundamente y se extienden en todas direcciones."²³

Tres ejemplos. El primero, el papel que desempeñan los documentos fundamentales (la Declaración de Independencia y la Constitución) y los héroes nacionales en Estados Unidos. El segundo, la apropiación que las organizaciones de extrema derecha, conservadoras y aun comunistas hacen de la historia. El tercero, el uso que hacen los presidentes de la historia, lo cual se expresa nítidamente en los discursos políticos, en especial los de toma de posesión.

Los estadounidenses tienen un especial aprecio por la Declaración de Independencia y la Constitución. La Constitución es para ellos algo más que los principios fundamentales que rigen la conducta del gobierno norteamericano, es la "concepción de una na-

ción", es un esfuerzo por expresar "una identidad colectiva".²⁴

Por ello, no es extraño que diversas expresiones políticas hagan referencia a estos documentos como un medio para demostrar su autenticidad netamente estadounidense y ganar la simpatía de la población. Frederick Rudolph señala que la American Liberty League (organización conservadora durante la época del *New Deal*) "respaldaba con plena admiración la Constitución de los Estados Unidos", y "respetaba el juicio de los padres fundadores".²⁵ El pensador conservador Russell Kirk, se refiere a la Constitución estadounidense como el "invento conservador más exitoso en la historia de la humanidad".²⁶ En 1924, la plataforma del Partido Progresista indica que "la igualdad de oportunidades proclamada por la Declaración de Independencia y afirmada y defendida por Jefferson y Lincoln como la herencia de todo ciudadano estadounidense ha sido desplazada por los privilegios especiales de unos cuantos".²⁷ En suma, como señala Max Lerner, "durante siglo y medio la veneración por la Constitución ha formado parte del pensamiento y la emoción tradicional de Estados Unidos."²⁸

Los norteamericanos no sólo veneran su Constitución y la Declaración de Independencia, sino que conciben a Hamilton, Madison, Franklin, Jefferson o Paine como los padres fundadores de la nación y de la "grandeza norteamericana". Atribuirle a estos individuos una carga histórica tan fuerte, los convierte no sólo, como señala Anne Norton, en "figuras de la historia y mitos públicos", sino también en "los creadores de la prosperidad estadounidense. Los fundadores "no sólo sólo se convirtieron en los conquistadores sino en los conquistados de la historia. Este es, sin duda, el signo más claro de su éxito".²⁹

Al igual que en México, la fusión de mito-personaje histórico recorre toda la historia norteamericana y ha sido utilizada por distintos individuos y organizaciones con muy diversos fines. En la década de los treinta, expresiones de extrema derecha como el German American Bund trataban de fundir los principios fascistas con el exacerbado nacionalismo estadounidense, abogando porque el espíritu de George Washington nunca muriera, y adoptando el lema "American First".³⁰ Richard Hofstadter sostiene que el movimiento populista de finales del siglo XIX heredó la tradición de la democracia jacksoniana, destacando que "la mayoría de los slogans de 1896, hacen ecos de las luchas de 1836".³¹

Desde su creación, en 1919, el Partido Comunista estadounidense (CPUSA) criticó el sistema capitalista y la política norteamericana. A principios de los años treinta, atacó a Roosevelt como "fascista social" y se autodeclaró el legítimo promotor de la revolución proletaria en Estados Unidos. De acuerdo con William E. Leuchtenburg, esta posición no les trajo muchos simpatizantes y no fue sino hasta 1935 en que adoptaron la política del *Frente Popular* que comenzaron a captar más adeptos.³²

Como señala John P. Diggins, en el CPUSA la lucha de clases fue abandonada para dar paso a la "colaboración con la burguesía" y, en lugar de "exaltar el sistema de gobierno soviético, aplaudió las virtudes de la democracia estadounidense". Los comunistas comenzaron a declarar que ellos "representaban el americanismo del siglo XX". Esta nueva estrategia significó que "los trabajos menos corrosivos de Jefferson, Lincoln y Paine tenían que ser enfatizados sobre los escritos marxistas leninistas".³⁴ Para tener mayor impacto en la sociedad, los comunistas

no tuvieron que negar la historia, sus personajes o mitos, sino recuperar su pasado, dándole una nueva dimensión acorde con las necesidades del momento histórico que vivían.

El fenómeno mito-personaje histórico³⁴ se ha expresado con claridad en las luchas por los derechos civiles de los negros. Ello quedó plasmado en el uso que los negros hicieron del monumento a Lincoln de fines de la década de los treinta a principios de los años sesenta.³⁵ Esta estatua, concebida fundamentalmente para honrar la preservación de la nación, fue utilizada por los negros como una especie de centro ceremonial para protestar contra las injusticias sociales que padecían. En lugar de resaltar el papel de Lincoln como Salvador de la Unidad nacional, rescatador su figura como el gran emancipador de la población negra. "Los estrategas negros," señaló Scott A. Sandage, "se apropiaron de la memoria y del monumento de Lincoln como arma política y, en el proceso, cambiaron el significado público del héroe y de su monumento".³⁶

En el monumento a Lincoln se unieron mito e historia, realidad y símbolos, pasado y presente. La historia se tornó tanto en un ente vivo, que ayudó a dar significado a todo un movimiento político, como en un importante instrumento de movilización de la población en favor de los derechos civiles de los negros. Los rituales civiles en esta estatua cumplieron una "doble función, unificar y fortalecer a los activistas y legitimar las acciones políticas de los negros. Los líderes negros congregaron en la estatua un universo de símbolos nacionales —Marian Anderson y Eleanor Roosevelt, la bandera estadounidense, el himno nacional, predicadores y coros de iglesia, senadores y presidentes, boy scouts y Abraham Lincoln— todos ellos

uniendo la agenda política de los negros con el nacionalismo cultural reinante de la época".³⁷

Los discursos presidenciales son otro interesante documento para comprender la importancia que los presidentes le confieren a la historia con fines políticos. Los mandatarios norteamericanos a menudo hacen referencia al pasado como un vehículo para lograr consenso y unidad nacional. El caso de George Bush es interesante. Al igual que en los pronunciamientos políticos de los presidentes mexicanos el 15 de septiembre, cuando se refieren a los personajes históricos como los héroes que nos dieron patria, Bush afirmó en su discurso de toma de posesión: "he repetido, palabra por palabra, el juramento hecho por George Washington hace 200 años... Es justo que la memoria de Washington esté hoy con nosotros... porque Washington continúa siendo el padre de nuestra nación".³⁸

Finalmente, William Clinton buscando consenso para el ejercicio de su mandato presidencial, señaló en su discurso de toma de posesión: "desde nuestra revolución hasta la guerra civil, a la gran depresión, al movimiento de derechos civiles, nuestra gente siempre se ha unido con determinación para construir de estas crisis los pilares de nuestra historia. Thomas Jefferson creyó que, para preservar los verdaderos fundamentos de nuestra nación, necesitábamos cambios dramáticos de vez en cuando. Bien, mis compatriotas, este es nuestro momento, admitámoslo".³⁹

A Castañeda le sorprende que, a pesar del paso del tiempo, los personajes históricos estén vivos en la mente de los mexicanos. Sin embargo, esto no es privativo de México.⁴⁰ Los estadounidenses, al igual que los zapatistas mexicanos, han utilizado sus símbolos históricos como es-

tandartes de lucha político-militar. Recordemos el Abraham Lincoln Battalion, en el que aproximadamente 3 200 norteamericanos comunistas, socialistas y liberales antifascistas combatieron por la república española. John P. Diggins señala que el nombre del batallón "no fue un mero ejemplo de propaganda del Frente Popular. El batallón de Abraham Lincoln recibió instrucciones de que su función principal era preservar la república en España, no hacer de la guerra civil una revolución social, al igual que Lincoln había creído que su principal función era mantener la unión de la nación, aun si eso significara permitir la esclavitud".⁴¹

No pretenderé que la historia sea enteramente igual para mexicanos y los estadounidenses.⁴² Pero no podemos seguir afirmando que la historia es folclor para los norteamericanos. El tejido histórico estadounidense es mucho más complejo. La historia se encuentra enraizada en los diversos sectores de la población, con sus contrastes y contradicciones, con sus manifestaciones de orgullo y de vergüenza, con sus odios y rencores. Se trata de un pueblo donde la historia (y el uso que se hace de ella) es también un rasgo característico de la vida nacional.

Una última observación sobre este punto. Las razones que ofrece Castañeda para explicar el distinto papel de la historia en ambas culturas son cuestionables. Al afirmar que Estados Unidos es un país de inmigrantes y, por consiguiente, que la historia no puede ser un elemento unificador, ya que las "sucesivas olas de inmigrantes no comparten sus respectivos pasados", el autor toca una parte medular del viejo pero nunca agotado debate de la identidad norteamericana. Más aún, sin desearlo, se identifica con las posiciones nativistas (que tanto re-

chaza) y que históricamente han pugnado por restringir la inmigración por la incapacidad de los inmigrantes de asimilarse a su cultura anglosajona.

El debate entre los defensores del *melting pot* (los que consideran que en Estados Unidos todos los inmigrantes se fundieron en una nueva raza) y los nativistas, ha sido superado por una tercera visión, la de la diversidad dentro de la unidad.⁴³ Para los defensores de esta perspectiva es perfectamente posible que los inmigrantes mantengan muchos rasgos de su cultura original y, al mismo tiempo, asimilen lo propiamente estadounidense. Los norteamericanos, pues, no crecen excluyendo su cultura original y aceptando la norteamericana o viceversa. Por el contrario, su cultura afecta a la estadounidense, al mismo tiempo que la estadounidense afecta a la suya.

La identidad estadounidense no es estática sino dinámica, se encuentra en proceso de formación quizá sin fin. Estados Unidos no solamente ha recibido diversas olas de inmigración, sino que "ha adquirido una cultura inmigrante que es la clave para entender el desarrollo de la nación". En este sentido, "los blancos protestantes anglosajones no continúan siendo concebidos como el grupo central cuya cultura define la norma". Ellos son considerados como uno de los grupos étnicos —uno muy influyente— que ha contribuido y ayudado a forjar la cultura e identidad norteamericana. Los inmigrantes y los hijos de inmigrantes", sostiene Caroline Ware, "son el pueblo norteamericano. Su cultura es la cultura estadounidense, no sólo una mera contribución a la cultura norteamericana".⁴⁴

En suma, la diversidad de orígenes de los inmigrantes no explica el débil peso de la historia en Estados Unidos. Todos ellos

contribuyen a la formación de la historia y la cultura estadounidenses. Es esta amalgama cultural la cual da un signo distintivo a la historia y la identidad estadounidense. "Comprendí desde muy temprano en mi vida", afirma Lawrence Levine, "que no se esperaba que yo escogiera entre jurisdicciones culturales, sino más bien que negociara y navegara entre ellas".⁴⁵

Castañeda apunta una segunda diferencia cultural entre México y Estados Unidos: el "sentido del tiempo". Para él "no se trata de una cuestión de puntualidad o de responsabilidad, sino de un concepto de tiempo, de su papel en la vida y de su función social". Tres son las diferencias: 1) "la ausencia de una sociedad de masas" en nuestro país; 2) los mexicanos vivimos de "manera informal" y, por lo tanto, "el tiempo no es algo esencial"; 3) la puntualidad es irrelevante para nosotros, porque el "tiempo no es dinero", y de ahí que "resultan escasas las respuestas inmediatas y las secuencias rápidas de causa-efecto". Los estadounidenses se sacan de quicio, "cuando después de un acontecimiento" tan importante como la firma del TLC, Chiapas, fraudes electorales, o el asesinato de un candidato presidencial, "no sucede nada en México" (pp. 95-98).

Para Castañeda el tiempo es único y lineal, permea por igual a toda la sociedad. Esta concepción contradice los argumentos del último capítulo de su libro, donde sostiene la existencia de dos Méxicos: el fuertemente vinculado a Estados Unidos, compuesto por los inmigrantes, el sector exportador, la industria turística, etc., y el no integrado, sujeto a los vaivenes de la vida nacional. Si siguiera su propia argumentación afirmaría que los sectores mexicanos vinculados a Estados Unidos están obligados a respetar las re-

glas del juego impuestas en ese país, entre ellas la lógica de su tiempo. Es difícil pensar en un empresario exportador que no reaccione inmediatamente ante dificultades en las negociaciones, o que no entregue a tiempo sus productos.

Castañeda parece creer que en Estados Unidos el tiempo es igual para todos, se trate de un granjero de California, un pescador de Alaska, un empresario neoyorkino o un funcionario del departamento de Estado. Pero es difícil creer que todos reaccionen con la misma prontitud y, por lo tanto, tengan secuencias rápidas de causa-efecto. Es evidente que hay muchos Méxicos, pero también hay muchos Estados Unidos, que viven distintos tiempos.

Por lo demás, que en México no pase nada ante situaciones políticas importantes tiene que ver antes con el autoritarismo del sistema político mexicano que con nuestra noción del tiempo. El sistema, con todo y su incipiente apertura, tiene la capacidad (cada vez menor) de movilizar sectores de la población en favor de su causa, manipular opiniones, información y hasta la ley. El gobierno mexicano no responde con prontitud, no siempre porque no pueda sino porque no se lo dictan sus intereses. Argüir que las diferencias en cuanto a la noción del tiempo dificultan la comprensión entre ambos países es ir demasiado lejos.

En México todavía tenemos muchas visiones anquilosadas de la historia y la política estadounidense. Nuestros prejuicios son cuantiosos y nuestra ignorancia, descomunal. A pesar de los grandes avances hechos por connotados historiadores y pioneros en el estudio de Estados Unidos (como Daniel Costó Villegas, Josefina Vásquez, o José Ortega y Medina), de los trabajos de sociólogos y politólogos (como Jorge Busta-

mente o José Luis Orozco), de internacionalistas (como Lorenzo Meyer o Carlos Rico) y de extranjeros que dejaron una profunda huella en los estudios de Estados Unidos en México (como Luis Maira), mucho nos falta por recorrer. México sigue siendo un país sediento de conocimientos sobre Estados Unidos. Lamentablemente, el agua ha sido escasa y a menudo turbia.

En este ámbito radica una importante diferencia entre México y Estados Unidos. En nuestro vecino del norte hay varios centros especializados en política mexicana e importantes académicos que conocen profundamente la historia y la política de nuestro país. En México, con excepción de la UNAM, muy pocas instituciones de educación superior se dedican actualmente al estudio de Estados Unidos y cuando lo hacen, como el Tecnológico de Monterrey, es con un marcado énfasis en la relación bilateral. Los seminarios entre mexicanos y estadounidenses son encuentros para el análisis de México, no de Estados Unidos. Los mexicanos difícilmente presentamos trabajos sobre Estados Unidos. Cuando mucho, somos los "connotados comentaristas" de sus estudios. El diálogo entre las dos comunidades académicas, es, por decir lo menos, pobre y unilateral.

En la época de la globalización, nuestra ignorancia sobre Estados Unidos continúa siendo inmensa. México y Estados Unidos tienen, como afirma Mauricio Tenorio, "destinos compartidos, intereses que se juntan, historias que no se hablan".⁶⁷ Pero para iniciar el diálogo, es necesario alejarse de los nacionalismos y parroquialismos triviales y adentrarnos en el estudio serio y sistemático de nuestro vecino del norte. "Definir al otro es conocer la nación de uno mismo," afirma Kasuo Ogura.⁶⁸

NOTAS

¹ Jorge G. Castañeda. *The Estados Unidos affair: Cinco ensayos sobre un amor oblicuo*. México, Aguilar, 1996, p. 12.

² A partir de este momento, incluiré en el texto entre paréntesis el número de la página de la que he tomado las citas textuales de este libro.

³ Cfr. Arthur M. Schlesinger Jr. *The Cycles of American History*. Boston, Goughton Mifflin, 1968, pp. 234-238. V.O. Key. "A Theory of Critical Elections," en *Journal of Politics*. Vol 17, 1955.

⁴ Walter Dean Burnham. *The Current Crisis in American Politics*. Nueva York, Oxford University Press, 1982, p. 10.

⁵ Más aún, Burnham basándose en Samuel P. Huntington ha llamado a este régimen constitucional "Tudor Polity". Cfr. Walter Dean Burnham. "The 1980 Earthquake: Realignment Reaction or What?", en Thomas Fergusson y Joel Rogers. *The Hidden Election*. Nueva York, Pantheon Books, 1981, p. 120. Samuel P. Huntington. *Political Order in Changing Societies*. New Haven, Yale University Press, 1968, capítulo 2.

⁶ Walter Dean Burnham. *Critical Elections and the Mainspring of American Politics*. Nueva York, W.W. Norton, 1970, p. 176.

⁷ Sobre las particularidades de cada uno de los realineamientos véase también, John Aldrich y Richard G. Niemi. "El sexto sistema de partidos estadounidense: El realineamiento de los años sesenta y los partidos centrados en los candidatos", en *Estados Unidos informe trimestral*. Vol. II, No. 4, Invierno 1992.

⁸ Por citar sólo un caso: el análisis de la presidencia de Stephen Skowronek, quizás el trabajo más importante sobre este tema publicado en los últimos años, utiliza criterios muy similares (una vieja y estática constitución, y una economía y sociedad dinámica. Cfr. Stephen Skowronek. *The Politics Presidents Make. Leadership from John Adams to George Bush*. Cambridge

Mass, Harvard University Press, 1993.

- ⁹ Para un análisis detallado del realineamiento de fines de los años sesenta véase Walter Dean Burnham. "Critical Realignment: Dead or Alive?", en Bayron E. Shafer (De). *The End of Realignment? Interpreting American Electoral Eras*. Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991. Véase también, John Aldrich y Richard G. Niemi, *Op. Cit.* Sobre una aplicación de ese esquema a la primera elección de Clinton y a su primer año de gobierno consúltese, Jesús Velasco. "La crisis de Medio Mandato en Estados Unidos: Cambio y continuidad durante la administración Clinton", en Gustavo Vega (compilador). *México-Estados Unidos-Canadá, 1993-1994*. México, El Colegio de México, 1995.
- ¹⁰ Martin P. Wattenberg. *The Rise of Candidate Centered Politics: Presidential Elections of the 1980s*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1991.
- ¹¹ No existe una traducción exacta de este término al español. Lo más cercano es responsabilidad.
- ¹² Morris P. Fiorina. "The Decline of Collective Responsibility in American Politics, *Daedalus*. Vol. 109, 1980, pp. 26 y 27.
- ¹³ Martin Wattenberg. The Republican Presidential Advantages in the Age of Party Disunity", en Gary Cox y Samuel Kernell (Comps). *The Politics of Divided Government*. Boulder Westview Press, 1991, p. 39. Otras perspectivas sobre el gobierno dividido se pueden encontrar en los diversos artículos sobre este tema publicados en *PS Political Science and Politics*. Vol XXIV, No. 4 Diciembre 1991.
- ¹⁴ Aunque en el siglo XIX hubo períodos de gobierno dividido, las causas que los provocaron y los momentos en que surgieron fueron diferentes a los del siglo XX.
- ¹⁵ La proliferación de las primarias es uno de ellos. Además, los partidos ofrecen distintos beneficios al electorado. Los republicanos han tenido el control de temas económicos y de la

política exterior, los cuales se insertan a nivel presidencial, mientras que los demócratas, en temas de seguridad social, los cuales están más relacionados con el trabajo del Congreso.

- ¹⁶ Bastaría con recordar que a pesar de que Oliver North gastó 21 millones de dólares en su campaña para senador por Virginia en 1994, fue derrotado por Robb quien gastó sólo 5.5 millones de dólares.
- ¹⁷ Benjamin Ginsberg. Money and Power: The New Political Economy of American Elections", en Thomas Ferguson y Joel Rogers (Eds). *The Political Economy. Readings in the Politics and Economics of American Public Policy*. Nueva York, M.E. Sharp, 1984, pp. 164 y 171.
- ¹⁸ Las cursivas son mías.
- ¹⁹ Dan Clawson, Alan Neustadt y Denis Scott. *Money Talks: Corporate PACSS and Political Influence*. Nueva York, Basic Books, 1992, p. 10. Véase también. Larry J. Sabato. *PAC Power. Inside the World of Political Action Committees*. New York, W.W. Norton, 1984, pp. 7-10.
- ²⁰ Judith Goldstein. *Ideas, Interests and American Trade Policy*. Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 23.
- ²¹ Peter Gourevitch, *Politics in Hard Times, Comparative Response to International Economic*. Ithaca, Cornell University Press, 1986, p. 105.
- ²² Warren I. Suman. *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. Nueva York, Pantheon Bopoks, 1984, p. 3
- ²³ Max Lerner. *America as a Civilization*. Nueva York, Simon and Schuster, 1957, p. 10
- ²⁴ Anne Norton. "Transubstantiation: The Dialectic of Constitutional Authority", en *The University of Chicago Law Review*. Vol. 55, 1988, p. 459.
- ²⁵ Frederick Rudolph. "The American Liberty League, 1934-1940", en *American Historical Review*. Vol. XLVI, No. 1, octubre 1950, p. 22
- ²⁶ Russell Kirk. *The Conservative Mind. From Burke to Eliot*. 6a. ed. rev. South Bend, Indiana, Gateway Editions, Ltd, 1978, p. 96

²⁷ "The Progressive Party Platform, 1924", en Richard Hofstadter (Ed). *Great Issues in American History*. Nueva York, Vintage Books, 1958, p. 333.

- ²⁸ Max Lerner, *Op. Cit.* p. 29.
- ²⁹ Anee Norton. *Op. Cit.* p. 460.
- ³⁰ Cfr. John Roy Carlson. *Under Cover*. Nueva York, Dutton and Company Inc., 1943, p. 114.
- ³¹ Richard Hofstadter. *The Age of Reform*. Nueva York, Vintage Books, 1955, p. 62-63.
- ³² William E. Leuchtenburg. *Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940*. Nueva York, Harper & Row, 1963, pp. 281-282
- ³³ John P. Diggins. *The American left in the Twenty Century*. Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich, 1973, pp. 128-129.
- ³⁴ Otra manifestación de la unión de mito-historia-nación que por razones de espacio no puedo tratar, es la teoría del excepcionalismo estadounidense. De esta, dos aspectos resultan importantes para mi análisis. Primero, esta teoría difundió la noción de que Estados Unidos ocupa un lugar único y especial en la historia de la humanidad. Estados Unidos es una nación distinta, "la primera nación nueva" que se liberó de las ataduras coloniales y nació y creció en la libertad. Segundo, el excepcionalismo ha ayudado a difundir la idea de Estados Unidos como prototipo de la democracia, donde la ley es el marco que rige la vida ciudadana y, por ende, donde se respetan las libertades. Este excepcionalismo ha sido para algunos autores lo que ha forjado la ideología nacionalista en Estados Unidos.
- ³⁵ Mis comentarios sobre este punto estaban basados en el trabajo de Scott A. Sandage. "A Marble House Divided: The Lincoln Memorial, the Civil Rights Movement, and the Politics of Memory, 1939-1963", en *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 1, Junio 1993, p. 135-167.
- ³⁶ *Ibidem*. p. 136.
- ³⁷ *Ibidem*. p. 159.
- ³⁸ "The Inaugural Address of President

George Herbert Walker Bush", en Gerald M. Pomper (Ed). *The Election of 1988: Reports and Interpretations*. Chatham, New Jersey, Chatham House, 1989, p. 207

³⁹ "The Inaugural Address of President William Jefferson Clinton", en Gerald M. Pomper (Ed). *The Election of 1992: Reports and Interpretations*. Chatham, New Jersey, Chatham House, 1993, p. 220.

⁴⁰ En América Latina rápidamente nos viene a la mente el caso de Sandino en Nicaragua.

⁴¹ John P. Diggins. *The Rise and Fall of the American Left*. Nueva York, W. W. Norton, 1992, p. 177.

⁴² A manera de hipótesis o mera especulación, me parece que hay por lo menos dos diferencias interesantes. La primera es muy elemental, la historia política en México es una historia laica, mientras que en Estados Unidos existe una mezcla en la simbología de la historia entre lo político y lo religioso. Esto es lo que Robert Bellah ha denominado "American Civil Religion". Segundo, me parece

que la historia en México es menos confrontada, menos cuestionada que en Estados Unidos.

⁴³ Esto no quiere decir que en Estados Unidos no se registren posiciones en favor del *melting pot* o el nativismo. Estas abundan y se manifiestan permanentemente. Mis observaciones sobre la perspectiva de la diversidad dentro de la unidad se basan en el análisis del excelente libro de Lawrence W. Levine. *The Openning of the American Mind. Canons, Culture and History*. Boston. Bacon Press, 1996.

⁴⁴ Cfr. *Ibidem*. pp. 139-142 y 143.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 135.

⁴⁶ Mauricio Tenorio. "Encuentros y Desencuentros: De la Escritura de la Historia en Estados Unidos; Ensayos de una Visión Forastera". (Mimeo), p. 2.

⁴⁷ Citado por Seymour Martin Lipset. "El Océano Pacífico: ¿Separación entre el excepcionalismo estadounidense y la singularidad japonesa?", en Estados Unidos Informe Trimestral. Vol. III, No. 4, Invierno 1993, p. 6. <

zando hacia la platea, como un cuerpo desnudo de pura luz, una nube de humo astutamente subrayada por un foco cenital. Humaredas de Marlene Dietrich, con el labio inferior avanzando como una decisión, cigarrillos que Dorothy Malone o Ida Lupino erguían en el mostrador de un bar, con manos ilustradas por pulseras de dijes y bajo la inapelable luz del neón. Si Alan Ladd o Ray Milland cedían a la debilidad de encender aquellos pitillos con la lumbre de un yesquero alimentado con la misma gasolina que había colaborado en la derrota de Hitler, su guerra personal estaba perdida. ¿Cómo aceptar, en efecto, que una mujer tuviera impulsos eróticos? ¿Dónde quedaba el primado varonil, el arrojo del caballero al asalto de la torre de las damas?

Es difícil persuadir a un espectador actual de la importancia alquímica que cobraba una nube de humo exaltada por un trasluz, en el cine de estudio, filmado en blanco y negro. Aquella ausencia de color nos llevaba al otro mundo del arte, y el humo iluminado era la luz negra de la revelación nocturna, como la cara de Greta Garbo en el retinto jardín donde John Gilbert le ofrece fuego (o lo recoge, da igual, sigamos con la ambivalencia alquímica) en ese enorme festival de la fotogenia Garbo que es *Demonio y carne*.

Igualmente difícil, o simplemente imposible, es traducir la promesa de otra vida que emitían esas mujeres de cuya boca salía la luz humosa del tabaco, nube de un cielo bajo, doméstico, con su chaparrón de verano en ciernes. ¿De qué eran capaces esas mujeres? ¿Qué contraseña sin palabras nos ofrecían, encerrada en el humo de un tabaco que adivinábamos rubio y *blended*, con un punto de dulzura de higo seco, seguramente cosechado en lejanas huertas de Esmirna o Biskra, la

Carta de Madrid

HUMO

BLAS MATAMORO



He visto, en medio siglo, pasar el humo del tabaco del castigo al castigo, dejando en el centro una época de "permisionismo" que, más o menos, coincide con mi juventud. En mi niñez resultaba sospechosa, en un barrio de clase media de aquel Buenos Aires de posguerra que no había conocido la guerra, cualquier mujer que fumase. O bien eran inmigrantes, aquellas italianas famosas che avevano

fatto la guerra, o bien imitadoras atolondradas de los grandes malos ejemplos del cine.

En la pantalla, el humo del cigarrillo era una señal de vicio (del grande, no del pequeño) o, tal vez, de algo peor: de la iniciativa sexual, de eso que no correspondía a una mujer correcta, mera respuesta a la demanda masculina. Las actrices que encarnaban esa mitad codiciada y prohibida de la erótica, solían fumar, lan-

contraseña segura para entrar en la vida siguiente, la tierra de la Gran Promesa?

Si en una virtuosa reunión de familia; esa tía fulanita, que vivía en el centro, encendía un cigarrillo o —mucho peor— le pedía fuego a un hombre, conseguía que las conversaciones se fueran apagando de a poco —al revés que su tabaco— y las miradas, furtivamente, se concentraran en la brasa que se acercaba a su boca. Los hombres, para sus adentros, se preguntaban: ¿de qué no será capaz esta mujer, en privado, si es capaz de fumar en público?

Los perfilados varones de entonces tenían con el tabaco una relación comparable a la que se adquiría con el alcohol, el servicio militar, el póker o el preservativo: era un grado iniciático en la empeñosa carrera de ser macho. Hasta había grados de tabaquismo que traducían —si cabe la pedantería— una elección cultural. Los que fumaban tabaco rubio bailaban jazz y los que fumaban tabaco negro bailaban tango. Estos últimos resultaban más claramente viriles y argentinos. Mantenían en el baile una compostura de soldados y evitaban contonearse porque no eran bellos como las damas, sino reicos como los caballeros.

A un amigo, como premio de fin de curso, le ofrecieron una noche de boleros en la confitería *Goyescas*, instalada en un pasaje subterráneo de la calle Corrientes. Elvira Ríos le echó una humarada de su Pall Mall que todavía lo circunda. Y que el viajero indiscreto nos contó que otra noche, esta vez en el *Lido* de París, María Félix se olvidó la letra de *María Bonita* al encender su cigarrillo entre las manos de un mariachi brillante de lentejuelas.

Estos anuncios se nos ofrecían a los adolescentes del cincuenta. Pero, como suele ocurrir, resultaron anuncios falsos. Lo que nos

tocó vivir en nuestra juventud fue la revolución sexual, las mujeres fumadoras, la decadencia del cocktail en favor del whisky, la militarización de la vida en lugar de un fastidioso pero inocuo ejercicio de milicia.

Los chicos fumábamos a escondidas unos cigarrillos difíciles de ocultar en casa. Disimulábamos el aliento a tabaco con pastillas de menta u orozuz. Un más precavido compañero llevaba siempre un cepillo de dientes y un tubito de pasta dentífrica para borrar las huellas en los baños de los bares; el tubito era un regalo de propaganda.

Estas viñetas fueron reducidas a tontería cuando una hermanita o una primita enarbolaron un cigarrillo en pleno comedor doméstico. Una nueva época empezaba. El humo había dejado los filmes y los tangos (*fumando espero* declaraba una señora en un tango, ignorando que la espera de una buena mujer es serena y no necesita quemar su ansiedad con cigarrillos encendidos) y ahora las muchachas lo arrojaban a la cara de los chicos. Ya no eran el reposo del guerrero, sino personajes aguerridos, algunos hasta guerrilleros.

El humo borraba el mundo y el alcohol nos borraba en el mundo. Las amenazas de la vida desaparecían pero tal desaparición nos evitaba las maravillas de la vida, siempre asociadas a una fuerte presencia, a estar enérgicamente presentes para hacer el amor, encontrarnos con la bella palabra, quedarnos atónitos pero firmes ante un paisaje o una música. Para una buena intervención del cuerpo en eso que los alemanes llaman *Erliebniß* (Ortega propone la curiosa palabra vivencia) y los italianos, mejor, deciden llamar *ci essere* (tal vez un "estar aquí", un "aquí estoy") lo mejor es una ascesis previa, una nítida emergencia del deseo. No

hay agua insípida para una buena sed. Y dejar la vivencia —con todo respeto y agradecimiento hacia las precisiones orteguianas— en lo inefable, en eso que conviene callar para oírlo mejor. Callar y no acallar.

Estaba contando una historietita y me he puesto a pensar, divagante como una humareda. Es que el haschich y la marihuana los conocí ya bastante grandecito, el mismo año en que viajé por primera vez en avión. Y es todo lo que puedo narrar sobre mi modesta relación con las drogas, que ojalá se vendieran en cada esquina y perdieran su aura maldita y sus precios de especulación. El hasch me produce bruscas caídas de tensión, taquicardias y frioleras a la cuarta pitada, pero le debo algunas memorables audiciones de música: la cabeza se me convirtió en una sala sinfónica y la casa se llenó de instrumentos. También, una incomparable noche de amor, lenta y gigantesca como un dúo de titanes. A los melómanos mexicanos les recomiendo un temible anís seco español, el *Machaquito*, disuelto en agua helada. Deberían venderlo en todos los conciertos y funciones de ópera.

Ahora veo proliferar las prohibiciones para el fumador en los lugares públicos. El humo es arrinconado. Hay razones para hacerlo: no obligar a fumar involuntariamente a quien no quiere. Con lo que volvemos al fumador—rareza de mi infancia, porque el tiempo hace volutas como el humo. Pero con ello se pierde lo que el fumar tiene de social, el color, el sabor y el olor compartidos en un local donde nos juntamos un montón de desconocidos. ¿Cuántas veces hemos intentado un reconocimiento pidiendo u ofreciendo fuego, como metonimia de algo que ardía de golpe?

Quisiera escribir como se fuma. La vida, lenta o violenta, es

una brasa, a veces fogosa, otras, helada. Pequeña hoguera en el claro del bosque, durante una caminata nocturna. O rubí en la noche ficticia de un cofrecillo casero. Me gustaría escribir con la decisión que tiene el humo para construir y disipar sus nítidas esculturas, efímeras en su eternidad, eternas en su vanidad. Me gustaría algo más: que mis pala-

bras, estas mismas, por ejemplo, alcanzaran la gris dignidad de las cenizas, capaces de toda forma y de la disolución en el tiempo que pasa sin dejar de pasar, como el humo de un cigarro. El gris dispuesto a todos los colores. Y la ceniza enmarcada por la página, desierto de pacotilla, señorío del silencio donde, a veces, arde el justo decir. ◀

Digitalia
HANS WERNER HENZE

JUAN ARTURO BRENNAN



En 1996, con motivo de los setenta años de Hans Werner Henze (1926), la casa discográfica Deutsche Grammophon lanzó al mercado una fascinante colección de 14 discos compactos con lo mejor de la obra de este compositor alemán. Dada la estatura de Henze en el contexto de la música de nuestro tiempo, no es difícil que esta colección se convierta pronto en un clásico. De la audición de esta serie de discos surge un retrato sonoro muy completo de Henze, en el que destacan algunas de sus cualidades básicas: un pensamiento musical de corte siempre dramático, muy anclado en conceptos teatrales; una capacidad singular para la orquestación, que genera un mundo tímbrico de gran riqueza y amplitud; una gran habilidad para sintetizar, estilizar e integrar a su propio lenguaje influencias muy diversas; una actitud siempre honesta y clara ante el fenómeno de la creación musical, que pone de relieve la intuición personal por encima de las

modas y las vanguardias del momento. A través de las reseñas de algunos de los discos de esta serie, intento dar un panorama amplio de estas y otras cualidades de ese gran compositor de hoy que es Hans Werner Henze. Cabe mencionar el hecho de que esta serie de grabaciones tiene como atractivo especial que la mayoría de las obras han sido registradas bajo la dirección del propio Henze, lo que da a la colección una autenticidad y una credibilidad singulares.

Diseñada en dos movimientos más complementarios que contrastantes, la Sonata para arcos (1958) abre con un *allegro* enérgico, decidido y de textura densa y plena. El movimiento concluyente, a su vez, está diseñado como una serie de 32 variaciones sobre un tema muy claro y de amplios perfiles melódicos. Las variaciones mismas se desenvuelven en una gran variedad de ámbitos expresivos y formales. La obra entera posee un inconfundible sabor neoclásico.

En el Doble concierto para oboe, arpa y cuerdas (1966) destaca sobre todo el inteligente empleo que Henze hace de los nuevos recursos técnicos del oboe. En este rubro es importante sobre todo la utilización de la respiración circular, que amplía notablemente el espectro melódico posible. Otro detalle atractivo de este Doble concierto es la habilidad de Henze para convertir el material temático de los instrumentos solistas en acompañamiento y viceversa; esto da a la obra una unidad conceptual singularmente bien lograda. No está de más mencionar que si la combinación de oboe y arpa remite de inmediato, por tradición, a lo pastoral, el compositor ha evadido cualquier inclinación a la expresión de este tipo. El momento más atractivo de este sólido Doble concierto es la *cadenza* para arpa sola del segundo movimiento, que está especialmente bien lograda. La tercera obra de este disco compacto es la Fantasía para cuerdas (1966), otra obra de gran empaque tanto en la concepción como en la realización. Concebida en seis movimientos sabiamente interconectados, la Fantasía tiene como sus momentos culminantes el *adagio* inicial y el tercer movimiento, marcado *espressivo*, en los que Henze demuestra que la lucidez intelectual de su música no siempre está refrendada con la expresión emotiva. Los otros cuatro movimientos de la Fantasía son, sobre todo, breves y extrovertidas piezas muy bien escritas para el instrumental de cuerdas. Para los cinéfilos, va el dato de que esta Fantasía para cuerdas fue construida por Henze a partir de materiales originalmente compuestos para la pista musical de la película *El joven Törless* (conocida en México con el deafortunado título de *Nido de escorpiones*, 1966) del realizador Volker Schlöndorff.

HANS WERNER HENZE: Sonata para arcos; Doble concierto para oboe, arpa y cuerdas; Fantasia para cuerdas

Heinz Holliger, oboe; Ursula Holliger, arpa

Collegium Musicum de Zürich

Paul Sacher, director

DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 864-2

El Primer concierto para violín (1947) de Henze está basado en algunos parámetros de la técnica serial, aunque aplicados de una manera menos rigurosa de la que es posible hallar en la música de algunos de sus contemporáneos. Dicho de otra manera, algunas partes de este concierto pueden ser una buena muestra de que (a la manera de Alban Berg) sí hay lugar para el lirismo al interior del pensamiento serial. Entre las influencias notables en este Primer concierto para violín de Henze puede detectarse la sombra de Bela Bartók y, al mismo tiem-

po, certeros toques de expresionismo sonoro. Destaca en general el modo casi tradicional en el que Henze contrapone al solista con la orquesta, así como sus numerosos momentos de afortunada instrumentación, entre los que destaca el inteligente uso del piano orquestal.

Inspirada en sonetos de Percy Bysshe Shelley (pero no narrativa ni descriptiva) la *Oda al viento de occidente*, (1953), para violoncello y orquesta, es una pieza particularmente intensa y expresiva en la producción de Henze. Hay, al mismo tiempo, una serie de pulsos internos de alta energía, marcados por el extenso uso de las percusiones. De especial interés en la *Oda al viento de occidente* es el hecho de que su estructura musical refleja, en sus propios términos, la estructura de los sonetos de Shelley a los que alude.

La última pieza de este compacto es el Concierto para contrabajo (1966), caracterizado por

sus tres movimientos de duración creciente, cosa poco usual en el esquema concertante. La orquestación de Henze es aquí muy cuidadosa y refinada, hecha con la evidente intención de proteger el limitado alcance acústico del instrumento solista. Al interior de la obra destaca sobre todo el *vivace* central, de gran complejidad técnica para el solista. Entre las tres obras agrupadas en este compacto, el Concierto para contrabajo es de alguna manera la más clara y la más tradicional en cuanto al concepto del instrumento solista frente a la orquesta, así como en el trata-

miento de la forma general y la estructura interna. También muy atractivo es el tercer movimiento, una chacona extensa y compleja en la que el esquema de variación continua tiene como base un material de corte serial. Hay en este singular Concierto para contrabajo de Henze numerosos momentos poéticos trabajados a través de atmósferas sonoras rareficadas, de gran refinamiento.

HANS WERNER HENZE: Concierto para violín y orquesta No. 1; *Oda al viento de occidente*, para violoncello y orquesta;

Concierto para contrabajo y orquesta

Wolfgang Schneiderhan, violín; Siegfried Palm, violoncello; Gary Karr, contrabajo

Orquesta Sinfónica de la Radio-difusión Bávara

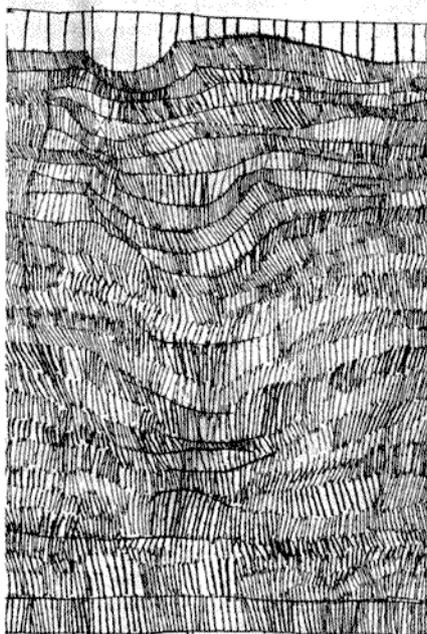
Orquesta Inglesa de Cámara

Hans Werner Henze, director

DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 865-2

La Cantata de la fábula última (1963) es una de las obras de Henze en las que se hace más presente el refinamiento latino surgido probablemente de su larga permanencia en Italia. La cantata está construida sobre una estructura en la que sobresalen algunos trozos que semejan danzas bucólicas. La voz de la soprano navega con brillo propio por encima de las texturas corales e instrumentales; el ámbito expresivo es de una languidez que refleja con propiedad el contenido y la intención del poema de Elsa Morante.

Para *Las musas sicilianas* (1966) Henze propone un coro que tiene como contraparte un conjunto instrumental sin cuerdas y con dos pianos. Si la dotación de la obra remite a *Las bodas de Stravinski* y a *Catulli Carmina* de Carl Orff, la referencia también existe en el estilo mismo de la obra y en algunas de sus sonoridades. De manera análoga a la



Homenaje a Klee 2, 1964.

obra de Orff, *Las musas sicilianas* tiene como base textual la antigüedad clásica, en esta ocasión a través de fragmentos de las *Églogas* de Virgilio.

Más compleja y ambiciosa que las dos obras anteriores es la pieza titulada *Moralidades* (1967), que guarda numerosos puntos de contacto tanto con la *Cantata de la fábula última* como con *Las musas sicilianas*. Cuarteto vocal, narrador, contralto y barítono solistas, voces habladas, coro y orquesta forman la dotación de estas *Moralidades*, basadas en las versiones de W. H. Auden a las fábulas de Esopo. Si esta obra se antoja más sencilla en su desarrollo que las dos anteriores, es también evidente su destino teatral, en el entendido de que su estructura parece exigir su puesta en escena con todos los recursos posibles e imaginables. *Moralidades* es, en suma, una breve pero sustanciosa colección de fabulitas con un claro subtexto político y social que Henze ha elegido presentar en forma lúdica y ligera en lugar de acudir al melo-panfleto tremendista que utilizaron en su momento algunos de sus colegas.

HANS WERNER HENZE: *Cantata de la fábula última*; *Las musas sicilianas*; *Moralidades* Edda Moser, soprano; Dieter Leffler, contralto; Andreas Scheibner, barítono; Friedemann Jäckel, soprano; Titus Paspigilis, contralto; Frieder Lang, tenor
Coro de Cámara de la RIAS de Berlín; coro de Dresde
Miembros de la Filarmónica de Cámara de Berlín y de la Orquesta Estatal de Dresde Hans Werner Henze, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449-870-2

Una de las obras más significativas del catálogo de Henze es el ciclo *Cinco canciones napolitanas*, que data de 1956. Los textos anó-

nimos del siglo XVII tienen como tema la belleza, el amor y la muerte, enfocados desde distintas perspectivas. A estos textos el compositor ha aplicado una delicada instrumentación camerística que complementa idealmente la voz de Dietrich Fischer-Dieskau. A su vez, el gran barítono alemán aprovecha su excepcional voz para sacar el mejor partido posible de las oscuras y misteriosas inflexiones del dialecto napolitano. En este sentido conviene recordar que siendo Fischer-Dieskau uno de los grandes especialistas en la interpretación del gran repertorio alemán de *lieder*, su temperamento como ejecutante encaja idealmente en este ciclo, en el entendido de que lo napolitano de la inspiración no excluye el temperamento alemán del compositor. Particularmente atractiva es la cuarta de las *Cinco canciones napolitanas*, que va precedida por un extenso y muy bien trabajado preámbulo instrumental.

Murmillos de la muerte celestial (1948) es una breve cantata basada en el poema homónimo de Walt Whitman. En esta obra Henze logra un soberbio acompañamiento instrumental con sólo ocho ejecutantes; la clave está en la sabia combinación de trompeta, celesta, arpa, violoncello, vibráfono, xilófono, glockenspiel y percusión de mano, de la que el compositor extrae combinaciones tímbricas muy evocativas que complementan muy adecuadamente el trabajo de la soprano Edda Moser. El resultado general de la cantata es un ambiente sonoro frío y distante, contemplativo y poético, refinado y depurado.

Más extensa y más ambiciosa es la cantata *Being Geauteous* (1963) que tiene como base textual el poema homónimo extraído de las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud. Aquí Henze transita alternativamente entre el expresionismo y el neoclasicismo, inte-

grando ambas vertientes de una manera orgánica y lógica. La partitura exige la participación de una soprano coloratura, y la escritura vocal de Henze plantea grandes dificultades de tesitura y de fraseo, sobre todo en el registro más agudo de la voz. De nuevo, una sabia combinación tímbrica en la base de esta obra: cuatro violoncellos y arpa sustentan a la voz femenina en el difícil discurso poético de *Being Beauteous*, que en manos de Henze ofrece algunos fascinantes momentos en que la vertiente expresionista se torna exquisitamente decadente.

La última obra grabada en este compacto es el *Ensayo sobre los puercos* (1968), para voz, conjunto de metales y orquesta de cámara, pieza demencial, surrealista y agresiva que por momentos tiene algo de irritante. La pieza fue concebida para la multifacética voz de Roy Hart, cuyo rango de tesitura y expresión es realmente asombroso; Henze ha aprovechado al máximo estas cualidades del intérprete para producir un agotador *tour de force* sobre el extraño poema de Gastón Salvatore. El análisis de los recursos musicales empleados en este *Ensayo sobre los puercos*, aunado con la audición atenta de los textos mismos permite descubrir una de las partituras más politizadas de todo el catálogo de Henze, una obra en la que el compositor hace numerosas interpolaciones que tienen significados que rebasan lo puramente musical, como por ejemplo la aparición de un extraño *blues* tocado por la guitarra eléctrica. Es probable que la clave principal para descifrar la intención de Henze en este extraño *Ensayo sobre los puercos* se encuentre en el año de su composición.

HANS WERNER HENZE: *Cinco canciones napolitanas*; *Murmillos de la muerte celestial*; *Being Beauteous*; *Ensayo sobre los puercos*

Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Edda Moser, soprano; Roy Hart, voz instrumentista de la Filarmónica de Berlín y de la Filarmónica de Cámara de Berlín; Ensemble de Metales Philip Jones; Orquesta Inglesa de Cámara Richard Kraus, Hans Werner Henze, directores
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 869-2

Quizá la mejor herramienta para comprender el desarrollo de la estética de Henze es el álbum de dos discos que contiene sus seis primeras sinfonías. Compuestas entre 1947 y 1969, estas seis obras contienen numerosas señales para seguirle la pista al compositor durante esos 22 años.

La primera sinfonía (1947) es breve y compacta, construida sobre tres movimientos de duración casi idéntica. Sus texturas son sobrias, claras y transparentes, al grado de que el oyente no puede evitar pensar, a la distancia, en Haydn. La orquesta que propone Henze en su primera sinfonía es una orquesta de dimensiones moderadas, y las proporciones de la obra son fundamentalmente clásicas.

La segunda sinfonía (1949), por contraste, es una pieza más densa, oscura en su planteamiento y ejecución. En contradicción a la añeja tradición que viene desde el barroco, Henze plantea una estructura de dos movimientos lentos que enmarcan a uno rápido. He aquí una sinfonía sombría, de intensidad contenida, en cuya expresión el compositor ha evadido, por una parte, las vertientes sentimentales del post-romanticismo y, por la otra, los abismos decadentes del expresionismo. De orígenes eclécticos pero finalmente muy personal, esta sinfonía tiene algunos puntos de contacto con la escritura del Stravinski neoclásico.

Por su parte, la Tercera sinfo-

nía (1950) es la más teatral de todas, no sólo en su contenido musical sino también en los títulos de sus tres movimientos: *Invocación a Apolo*, *Ditirambo*, *Danza de conjuro*. El primero de estos movimientos es, sobre todo, un soberbio ensayo tímbrico, mientras que en el segundo el compositor se muestra como un gran creador de ambientes sonoros muy sugestivos. En el movimiento conclusivo hay algunas interpolaciones de lo que podría llamarse *free jazz*, en el contexto de un discurso por lo demás altamente organizado. La sinfonía toda es una buena muestra del muy intelectualizado eclecticismo de Henze, y de su capacidad para incorporar a su propia música la influencia de diversos clásicos de la primera mitad del siglo XX.

La Cuarta sinfonía (1955) de Henze se desarrolla en un solo movimiento continuo de gran coherencia interna, estructuralmente muy complejo. El material musical, alternativamente austero y expansivo, está derivado de la ópera *El rey venado*, una de las más singulares obras escénicas del compositor. Este complicado discurso sinfónico de Henze está marcado por numerosos toques expresionistas.

Compuesta en 1962, la Quinta sinfonía de Henze tiene una doble inspiración. Por una parte, la imagen urbana de Nueva York y Roma, ciudades queridas por el compositor, y por la otra, materiales de la ópera *Elegía para jóvenes amantes*, que son incorporados aquí como propuestas temáticas. De singular atractivo es el *adagio* central de esta obra, delicadamente orquestado y lleno de tensión interna. Por su parte, el movimiento final es un *moto perpetuo* con numerosos y sutiles cambios de humor, generados y realizados sobre una idea básica prácticamente inmutable. Es notable también la simetría del diseño ge-

neral de la Quinta sinfonía, muy similar al de la Primera sinfonía.

Compuesta siete años después que la Quinta sinfonía, la siguiente de la serie es en cierto modo radicalmente distinta a sus predecesoras. En efecto, la Sexta sinfonía (1969) presenta un discurso en general más áspero, tenso y agresivo que las anteriores sinfonías de Henze. Parecería estar latente la tentación de utilizar aquí el término *vanguardia*, aunque en el caso de Henze esta palabra no tiene mucho sentido. Al interior de un discurso más fragmentario y menos continuo que el de las otras sinfonías, el compositor propone presencias sonoras inesperadas: el banjo, la guitarra, el órgano eléctrico y el violín amplificado sirven como hitos importantes en el desarrollo de las complejas ideas de Henze. Escrita en Cuba y estrenada en ese país, la Sexta sinfonía de Henze es una obra de claros matices políticos, mismos que han sido verbalizados con claridad por el compositor mismo. La obra está concebida para dos orquestas de cámara cuyas funciones se alternan, se complementan, se mezclan o se contradicen en diversos momentos; la impresión general es la de una pieza complicada y llena de contradicciones internas, mismas que no son sino un reflejo particular del conflicto general que Henze ha querido expresar a través de su Sexta sinfonía.

(Cabe anotar aquí que Henze ha compuesto una Séptima sinfonía (1984) que no ha sido incluida en esta colección, pero que puede escucharse en la estupenda versión de Simon Rattle dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, en un compacto del sello EMI CDC 54762.)

HANS WERNER HENZE: Sinfonía 1-6
Orquesta Filarmónica de Berlín

Orquesta Sinfónica de Londres
(No. 6)

Hans Werner Henze, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 861-2 (Dos discos)

Como complemento a estas reseñas, ofrezco a continuación las fichas de los demás discos de la Colección Henze, en el entendido de que también pueden ser obtenidos individualmente.

HANS WERNER HENZE: Concierto para piano No. 2; *Tristán*; Dos variaciones de ballet; Tres tientos para guitarra
Christoph Eschenbach, piano; Homero Francesch, piano; Siegfried Behrend, guitarra; Orquesta Filarmónica de Londres; Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia; Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín
Hans Werner Henze, Ferenc Fricsay, directores

DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 866-1 (Dos discos)

HANS WERNER HENZE: *La balsa de Medusa*, oratorio vulgar y militar en dos partes Edda Moser, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Charles Regnier, narrador

Orquesta y Coro de la Radio del Norte de Alemania

Hans Werner Henze, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 871-2

HANS WERNER HENZE; *El Cimarrón*, autobiografía del esclavo fugitivo Esteban Montejo
William Pearson, barítono; Karlheinz Zoeller, flauta; Leo Brouwer, guitarra; Stomu Yamash'ya, percusión y armónica
Hans Werner Henze, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 873-2

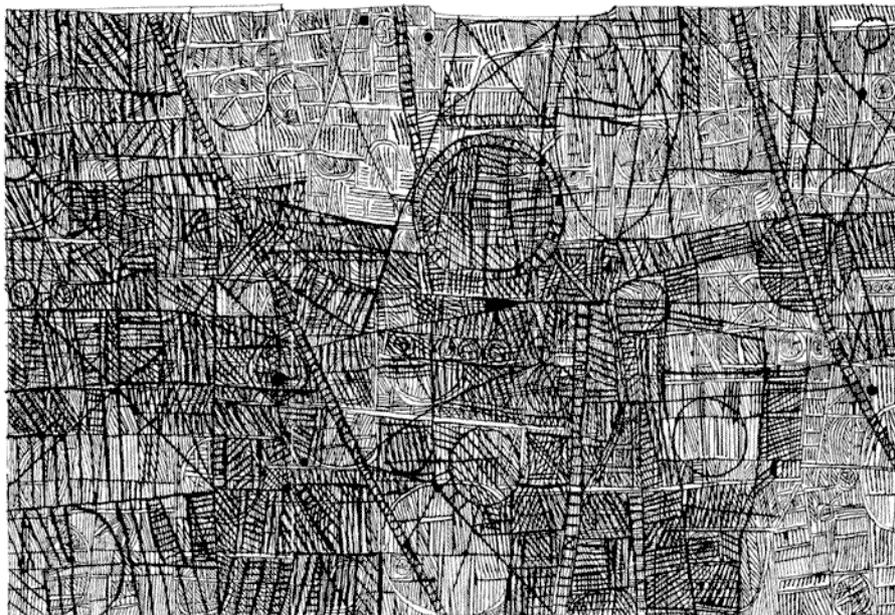
HANS WERNER HENZE: *Escenas de Elegía para jóvenes amantes*
Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Hemsley, Loren Driscoll, Liane Dubin, Martha Mödl, Catherine Gayer, Hubert Hilten
Miembros de la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín y de la Orquesta de la Opera de Berlín
Hans Werner Henze, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449 874-2

HANS WERNER HENZE: *El joven lord*

Barry McDaniel, Loren Driscoll, Vera Little, Manfred Röhrli, Patricia Johnson, Edith Mathis, Bella Jasper, Donald Grobe, Günther Treptow

Coro y Orquesta de la Opera de Berlín; Coro Infantil de Schöneberg

Christoph von Dohnanyi, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON
449-875-2 (Dos discos) ◀



Universo 4, 1963.