



## PAZ SOBRE LA UNAM

### Canción de Rectoría

Octavio Paz dedicó varios escritos pertinentes a reflexionar sobre la UNAM que se reúnen en el tomo VIII de sus Obras completas, El peregrino en su patria: historia y política de México (sección IV: "Ocasiones"). En uno de ellos, remite a un escrito de su autoría, no recogido (pues que aparece sin su firma), de la sección "Letras, letrillas, letrones" de la revista Plural. Esta sección era responsabilidad —y casi siempre la escritura— de Octavio Paz (en varias ocasiones lo dijo así en la misma columna: "los espíritus chocarreros que escriben esta sección no tienen nombre, pero el responsable de sus dichos es el director de Plural"). Esos espíritus —y en este caso, el poeta— redactaron en el número 12 (septiembre de 1972, pp. 53-54) unas observaciones sobre la situación de la UNAM que, en una de sus múltiples, delirantes aventuras, se hallaba intervenida por dos de los más espectaculares especímenes que el alma mater ha prohibido: los activistas y revolucionarios y artistas señores Falcón y Castro Bustos. Con la excusa de propiciar el ingreso de

los normalistas a la Facultad de Derecho, habían arrojado al rector González Casanova de sus oficinas y llevaban un mes con la rectoría "tomada" (al mediodía acudían, con su corte de cheguevaras, a nadar a la alberca olímpica y luego regresaban a "despachar"). Un mes después de escrita la columna, González Casanova renunció. Me parece importante recordar esa entrega ahora, 27 años después, en esta nueva vuelta de tuerca unamita que, sin embargo, creo que tiene el mismo común denominador.

Guillermo Sheridan

La torre de la Rectoría —el centro de la vida académica y administrativa de la Universidad Nacional— fue ocupada durante todo el mes de agosto por una banda heterogénea: "fósiles" que han abandonado las aulas hace mucho pero que merodean por las facultades provistos de dudosas tarjetas de "estudiantes", alumnos de la Escuela Normal, un "pintor revolucionario" y un puñado de matachines y espantabuñados. El pretexto para la ocupación: los normalistas querían forzar el ingreso a la Facultad de Derecho sin presentar

exámenes en tres materias que ellos no cursan en su escuela. Debe señalarse que los demás alumnos, procedentes de otros planteles preparatorios, sí las han cursado y aprobado. La finalidad era pequeña e injustificable; en cambio, los medios puestos en obra para lograrla fueron colosales: los ocupantes estaban armados y amenazaron con incendiar el edificio si se intentaba desalojarlos. El rector tuvo que despachar durante 31 días en otro local. En ningún momento los asaltantes fueron molestados físicamente: todos los días, al mediodía, se veía descender de la Torre a los dirigentes, enfundados en sus disfraces de guerrilleros "a la Sierra Maestra", atravesar pausadamente los prados y dirigirse a la gran piscina, donde se asoleaban y nadaban un rato. La "revolución" combinada con los placeres. La desocupación, inopinada como el asalto, fue el resultado de la presión de la opinión pública y de una transacción: la Universidad cedió a medias y los normalistas podrán inscribirse *sin* presentar los exámenes de las tres materias aunque *con* el compromiso de hacerlo en el curso del año. Una nueva quiebra moral e intelectual. El nivel académico descenderá aún más y la demagogia crecerá. Mejor dicho, creció ya: los ocupantes desalojaron la Torre pero se han instalado en la Facultad de Derecho y se proponen abrir una Facultad Popular para todos los que no han podido ingresar en esa institución.

El rector se abstuvo de llamar a la fuerza pública para expulsar a los intrusos. El presidente indicó que la policía no intervendría, salvo llamada por las autoridades universitarias. Esta actitud frustró la provocación; gracias a la prudencia del rector y del gobierno se evitó un zafarrancho que habría sido una sangrienta caricatura de octubre de 1968. Eso era lo que probablemente buscaban los matachines. Creemos, sin embargo, que la comunidad universitaria pudo, puede y debe hacer más, mucho más. En primer término, las autoridades universitarias deberían haber convocado inmediatamente al Consejo Universitario. Es el órgano representativo de la Universidad en su conjunto.

La defensa de la democracia universitaria debe comenzar por la práctica de la democracia en la Universidad. No acertamos a comprender por qué se esperó hasta el 4 de septiembre para reunir al Consejo. En segundo lugar, ha sido lamentable la pasividad, como cuerpo colegiado, de los profesores. En tercer lugar, ha sido también lamentable la actitud de los estudiantes. Ciertamente, algunos comités de lucha han adoptado resoluciones condenando la invasión, pero todas han sido más bien vagas, como si nadie quisiese correr el riesgo de la impopularidad atreviéndose a poner en duda la legitimidad de la exigencia de los normalistas. Vale la pena subrayar que los comités de lucha, compuestos por “activistas”, son elegidos por voto público en asambleas que poquísimas veces reúnen a la mayoría estudiantil. Como, por otra parte, las antiguas sociedades de alumnos —elegidas por la mayoría mediante el sistema de voto secreto— han caído en justo descrédito, la democracia estudiantil pasa por un mal momento. Desgarrada entre el espejismo de la democracia directa y su desconfianza ante la democracia representativa, oscila entre la demagogia y la apatía, frenesí y letargo. En suma, ni las autoridades ni los profesores ni los estudiantes quisieron o pudieron oponer a la agresión la única respuesta pacífica posible: una movilización democrática.

Las declaraciones de la mayoría de los grupos estudiantiles revelan una extraordinaria confusión intelectual y política. Un ejemplo: el Comité de Lucha de la Facultad de Ciencias, tras de darle la razón a los normalistas, denunció la actitud de los asaltantes como “pseudorevolucionaria”. Una verdad de Perogrullo pero que muestra hasta qué punto los muchachos sufren una intoxicación verbal: no puede aplicarse el vocabulario revolucionario, sin deformarlo, a la pretensión de los normalistas. Las categorías de “revolucionario” o “contrarrevolucionario” no sirven para definir o calificar el incidente, aunque los “fósiles” hayan citado en sus discursos a Che Guevara y el “pintor” —émulos de Siqueiros— haya cubierto un muro

con los retratos de Zapata y Genaro Vázquez Chabacanería y delirio: los lemas cómicamente heroicos como *Inscripción o muerte*, los atuendos de revolucionarios de *music-ball*, las frases melencidas y los discursos mostachudos, el Padre Ubú disfrazado de guerrillero sudamericano. El incidente se ha convertido en un espectáculo insólito. Parece que asistimos a una “farsa revolucionaria” escrita y dirigida por un perverso pero gracioso sainetista reaccionario. Un nuevo género que a Valle-Inclán le habría encantado: el esperpento ideológico.

¿Qué mano mueve a los títeres y, sobre todo, cuál es el *sentido* de la pieza? El rector de la Universidad, Pablo González Casanova, es un hombre eminente y su libro *La democracia en México* es una contribución fundamental al estudio de nuestra realidad contemporánea. Pero su hipótesis nos parece un ejemplo de lo que podría llamarse “la teoría astronómica”: atribuir los sucesos universitarios a la crisis del capitalismo mundial equivale a explicar la historia de la humanidad por la situación del planeta Tierra en el sistema solar. No es falso: es remoto. La otra teoría consiste en ver en el incidente la intervención más o menos disfrazada de fuerzas políticas ajenas a la Universidad. En 1968 se habló del comunismo internacional; en 1972 de una maniobra de la reacción. La gente se muestra más y más insatisfecha con estas denuncias demasiado generales e ideológicas, y pide, con razón, nombres. Nombres y pruebas. Aparte de esto, la teoría de la conspiración nacional y/o internacional tiene defectos parecidos, aunque en sentido inverso, a los de la “teoría astronómica”: no es falsa sino circunstancial. La intervención de grupos extraños ultrarreactionarios con caretas revolucionarias no es imposible, mejor dicho, es muy posible. Pero no es causa suficiente: hay otras más profundas y constantes. Aunque esas causas se configuran como de orden demográfico, su origen real, según se verá, es político y económico. Es evidente que hay miles y miles de muchachos —los normalistas no son una excepción— que se sienten con derecho a ingresar en la Universi-

dad Nacional y en el Instituto Politécnico; es evidente asimismo que la mayoría de esos muchachos carecen de los conocimientos mínimos para seguir con provecho los cursos universitarios. (Lo mismo sucede, hay que decirlo, con muchos de los que han logrado entrar: el descenso de nuestra educación secundaria y preparatoria es abismal.) Los muchachos quieren forzar las puertas de la Universidad y el Politécnico porque sencillamente no tienen otra parte a dónde ir. Lo malo es que, cuando logran entrar, la decepción es inmediata: la Universidad y el Politécnico se han convertido en aglomeraciones inhumanas y abstractas. Un escritor inteligente dijo el otro día que la Universidad había alcanzado venturosamente —y recalcó el adjetivo— la cifra de cerca de 200 mil estudiantes. Discrepamos: esa cifra sería venturosa si hubiese una cantidad proporcional de profesores, aulas, laboratorios y libros. ¿Cuántos libros por estudiante tienen las bibliotecas universitarias? Si dijésemos el número, el país entero enrojecería de vergüenza. No, México no necesita una Universidad inflada y que, como la rana de la fábula, un día puede reventar. No lo deseamos y esperamos que no sea tarde para evitarlo. Si es verdad que los universitarios son responsables de la situación de la Universidad, también lo es que la responsabilidad del gobierno es aún mayor: durante muchos años, embriagado por una retórica sobre la que es mejor no hablar, ha desatendido la educación secundaria y postsecundaria (sería excesivo llamar a esta última: superior). Necesitamos muchas, muchas escuelas postsecundarias —llámenlas como quieran: universidades, politécnicos, institutos— que preparen un poco a la multitud de jóvenes que piden educación (aunque la pidan con mala educación). Necesitamos esas escuelas en todo el país, no sólo en México-Tenochtitlán. Y necesitamos también una o dos pequeñas, auténticas universidades, en las que de veras sea posible dedicarse con un poco de seriedad a las ciencias y las humanidades. —

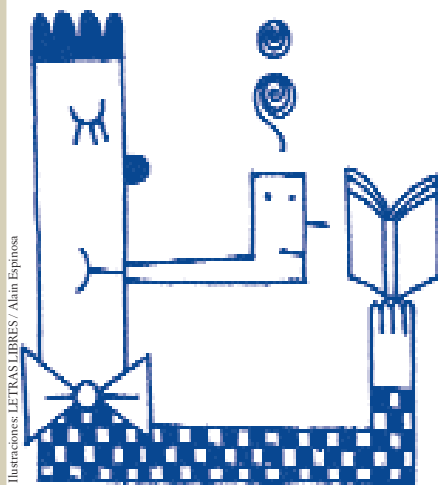
— OCTAVIO PAZ

## DESPEDIDA

### Joaquín Diez-Canedo (1917-1999)

Un tenue desencanto ocultaba Joaquín Diez-Canedo tras una ironía sigilosa y vigilante. ¿Escepticismo? Más bien el reconocimiento de que, en efecto, como quería Leibnitz, vivimos el mejor de los mundos posibles. ¿Conformismo? Muy al contrario: Diez-Canedo fue, con las mayores certidumbres, un hombre creador. Insatisfecho, no raramente malhumorado —según recuerdan algunos de los que lo conocieron cercanamente—, conocedor de los límites y de cómo memorable, no pocas veces erróneamente, era imposible dejar de salvarlos, tuvo casi siempre buen ojo literario, un abierto sentido del riesgo, un orgullo recoleto, como resignado y a la vez socarrón, gusto fino que guardaba para sí y compartía con los demás. Era don Joaquín para los mexicanos muy español sobre todo en el hablar, cerrado, como tropezado en masas del tabaco desprendidas de su pipa infaltable, como proferido para que lo entendiera quien de veras tuviese interés, y no poca paciencia, un hablar que recordaba al de Ramón Xirau. Su estampa inmediatamente remitía a la imagen de un elegante inglés: su angulosa delgadez adornada por camisas de seda, corbatas sobrias y estrechas, impecables sacos de *tweed*... Una sonrisa cómplice iluminaba unos ojos breves y vivaces. Siguió la trayectoria editorial como una suerte de destino: por el ejemplo y el legado de su padre, el ilustre Enrique Diez-Canedo, y con una alegría que mal disimulaban sus refunfuños y sus continuos lamentos. Siguió esta trayectoria en un medio de tradición ilustre y escasa. Había estudiado letras en su natal Madrid y desplegó los conocimientos escolares y sobre todo los que recibió en su casa y entre amigos en las duras tareas editoriales. Comenzó como atendedor en el Fondo de Cultura Económica, donde ascendió hasta cumplir el primer trecho notable de su rica carre-

ra: la colección de Letras Mexicanas, donde —como se ha repetido por estos días— aparecieron obras excepcionales, como la novela y los cuentos de Juan Rulfo, *La feria* de Juan José Arreola, las primeras novelas de Carlos Fuentes, *La estación violenta* de Octavio Paz, *El bordo* de Sergio Galindo, *El solitario Atlántico* de Jorge López Páez y otras obras fundamentales. Se trata de un catálogo de veras excepcional en la historia de nuestra literatura, que incluye también libros ya inconseguibles, como algunos de Guadalupe Dueñas o de Emma Dolujanoff. Además Diez-Canedo logró entonces lo que sería su sello en su larga trayectoria posterior e independiente: libros de breve formato, elegantes y sobrios en su sencillez. En 1962 —y bajo el nombre compacto con el que recibía correspondencia de la España franquista: Joaquín M(ante)ca Ortiz, los apellidos de la abuela— estableció, en un local de la pequeña calle de Guaymas, acceso a Romita, la editorial Joaquín Mortiz, motivo de sus mayores alegrías y de sus crecientes zozobras. Orientada a la publicación de obras literarias, Mortiz alcanzó los necesarios excedentes con textos de psicología y



de sociología, primero, y luego merced al lanzamiento de los últimos libros de Daniel Cosío Villegas. Así logró Diez-Canedo hacer del lujo —el lanzamiento de nuevos narradores sobre todo, en la Serie del Volador, y la edición de poesía en *Las Dos Orillas*— la marca per-

manente. Los conflictos financieros comenzarían ya en los años setenta, como reflejo de la crisis nacional, el soslayamiento de apoyos a la industria del libro y, como sostenía con alarmada sonrisa el propio Diez-Canedo, la casera mala administración. Don Joaquín sería un gran editor, hasta que no hace mucho se desprendió de la editorial, que quedaría en manos de hábiles comerciantes. Al contrario de ellos, ese editor excepcional, de buen gusto y feliz audacia, sería un mal empresario. —

— JUAN JOSÉ REYES

## POLÉMICA

### Carpizo en El Colegio Nacional

Se habla de que el sitio que dejó vacante Octavio Paz en El Colegio Nacional será entregado al doctor en leyes Jorge Carpizo. No dejaría de ser lamentable que, más allá de los posibles méritos académicos de quien fuera rector de la UNAM y procurador de la República, ese sitio no se reservara para un escritor. Un escritor que tuviese, si no la inalcanzable altura creativa y crítica de Paz, sí una original capacidad de reflexionar creativamente, de crear imaginativamente, de imaginar literariamente. No estamos escasos de nombres meritorios.

No se puede sino calcular que al ceder una de las sillas literarias de El Colegio Nacional a una disciplina distinta, se produciría un desequilibrio que podría institucionalizarse. No se puede sino conjeturar que, por no proceder directamente de las áreas del pensamiento y la creación, sino de la política, en la elección de alguien como el Dr. Carpizo pudiesen haber intervenido criterios alterados por deudas o pactos no necesariamente afines al espíritu de una institución cuya altura, en buena medida, radica en que hasta ahora ha logrado escapar de la cautividad de grupos políticos, o político-académicos.

— GUILLERMO SHERIDAN

## ARQUITECTURA

### González Gortázar en el Museo Tamayo

En pocas ocasiones la obra y la persona coinciden tanto como en Fernando González Gortázar (Ciudad de México, 1942). Muchas veces la presencia arrolladora de personajes carismáticos eclipsa trabajos más efímeros que consistentes; otras, cuesta reconocer la autoría de obras maestras en personajes discretos y anónimos. González Gortázar es fiel reflejo de su obra, y viceversa: barroco, complejo, de aspecto cuidadosamente descuidado, de detalles precisos pero informales, está más interesado en escoger bien las preguntas que en dar respuestas oportunas e inmediatas.

Ahora, treinta años después de su exposición *Fracasos Monumentales*, en el Palacio de Bellas Artes, González Gortázar expone su obra completa, *Años de Sueños, 1965-1999*, en el Museo Tamayo de la Ciudad de México. Su obra es escultura que alude a la arquitectura, arquitectura escultórica y espacios urbanos. La exposición es resultado de la compleja y rica personalidad de su autor, donde confluyen ética y estética, práctica profesional, crítica e investigación histórica, poesía y música popular mexicana, juego, sentido del humor y una sensualidad que se manifiesta con claridad y brillantez.

Sus esculturas urbanas remiten a elementos arquitectónicos que, liberados de su función y escala, se cargan de significado, como sucede con los muros curvos concéntricos del Monumento Nacional a la Independencia (1966), con reminiscencias del expresionismo escultórico del holandés Van Eyck, y en las travesas asimétricas de concreto en voladizo, que apuntan como cañones hacia el infinito, del Monumento a la Batalla de Ayacucho (1969) o el parque González Gallo (Guadalajara, 1972). La relación entre elementos arquitectónicos y escultura urbana se hace más evidente todavía en las sugerentes propuestas de la Gran Puerta (Guadalajara,

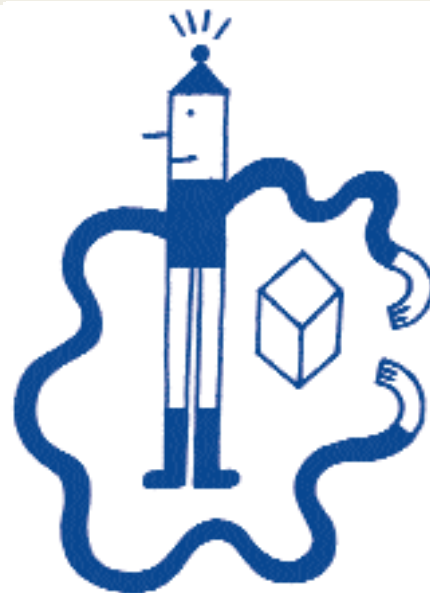
1969), la Fuente de las Escaleras (Madrid, 1987), la Gran Espiga, en el cruce de Tlalpan y Taxqueña de la Ciudad de México, y la Torre de los Cubos en Guadalajara, que, como campanarios, van punteando de significado las extensiones anodinas de nuestras ciudades.

Otras intervenciones urbanas nos remiten a las ciudades invisibles de Italo Calvino que, más allá de la escultura, son paisajes urbanos, ciudades y abstracciones de concreto y agua, como la Fuente de la Hermana Agua (Guadalajara, 1970) o las ondulantes topografías en la Plazuela Palmas (Ciudad de México, 1996), que dialoga con el edificio de Augusto Álvarez sobre la avenida de las Palmas.

En su reivindicación nostálgica y apasionada de los valores de la ciudad como lugar para vivir, convivir, desear o soñar —más allá de la mera supervivencia—, González Gortázar propone objetos heroicos e inútiles luchando contra los anuncios que se han apropiado de la ciudad contemporánea. Su arte urbano trata de rescatar los valores de pertenencia y goce ciudadano.

En los edificios de este arquitecto, tapatío por adopción, las mayores virtudes están en los elementos complementarios, en los accesos, las pérgolas, las escalinatas, que son a la vez formas y símbolos, donde la naturaleza siempre está presente y se permea entre luces y sombras. Así, en la Escuela de Policía sobre la barranca de Oblatos (Guadalajara, 1993), la pérgola, nube de travesas curvas y formas libres, exhibe toda la plasticidad del concreto. También en el Centro Universitario en los Altos, Tepatlán (Jalisco, 1993), los elementos conectores, las bóvedas escalonadas que remiten a las de Porro en la Ciudad de las Artes en La Habana (1963), son los elementos más destacables del nuevo conjunto universitario.

La exposición ha sido curada con rigor por Carlos Ashida y Patrick Charpenel, quizá bajo el ojo meticuloso de González Gortázar. Destacan los dibujos sobre papel milimetrado a medio camino entre la expresión arquitectónica como instrumento y como obra de arte,



en una exhaustiva muestra que se excede al tratar de manifestar la monumentalidad de algunas obras con murales pintados en blanco y negro sobre las paredes del museo.

Así, su expresionismo volumétrico, lírico e ingrátido flota entre los muros de concreto sólido y enraizado del berlinesco Museo Tamayo. La arquitectura, la escultura y el espacio urbano de este Borromini mexicano se entrelazan en un juego sensible y apasionado que refleja la suma dinámica de experiencias, viajes y luces. La persistencia de las ideas junto a las formas. —

— MIQUEL ADRIÀ

## CINE

### Hitchcock: crueldad, humanismo y la caída del hombre

El aniversario cien del natalicio de Alfred Hitchcock, que se cumple este mes, ha dado lugar a una serie de retrospectivas, muestras y homenajes en todo el mundo (real y virtual). Sin embargo, más que otra celebración de un gran cineasta cuyo talento es casi universalmente reconocido, este evento ofrece la oportunidad de revalorar la trascendencia de su obra (de la cual ha habido una extraordinaria

cantidad de *remakes* este año) y es una excelente ocasión para reflexionar en torno a algunos de los males más comunes del cine contemporáneo.

Dos cosas suelen ser consideradas sospechosas por buena parte de la crítica: la extrema precisión del trabajo formal y el éxito comercial desmedido. Hitchcock se caracterizó por ambas cosas. Su genialidad quedó demostrada desde su tercera obra, *The Lodger* (1926), la cual fue recibida con gran entusiasmo por la crítica. No obstante, la siguiente media docena de filmes que hizo pasaron desapercibidos hasta que el enorme éxito de *Blackmail* (la primera película hablada hecha en Inglaterra, 1929) volvió a ponerlo en el panorama. Después de otros seis filmes la crítica lo tomó en cuenta otra vez, debido a dos de las mejores obras de su fase británica: *El hombre que sabía demasiado* (1934) y *Los 39 escalones* (1935). Sin embargo, el cineasta cayó de la gracia de los críticos de su país cuando emigró a Hollywood en 1939, a pesar de haber dejado la buena impresión de *La dama desaparece* (1938). A partir de entonces el trabajo de Hitchcock fue menospreciado en su patria y considerado mero entretenimiento comercial en el resto del planeta (incluso por la sensiblera Academia de las Ciencias y Artes Cinematográficas, que año con año le negaba el Oscar), hasta que François Truffaut y sus colegas de la *nouvelle vague* lo nombraron el santo patrón del cine moderno. No fue sino hasta la publicación de la monumental entrevista de Truffaut, que apareció en forma de libro como *El cine de acuerdo con Hitchcock*, que los críticos serios del mundo comenzaron a analizar sin prejuicios y con humildad la obra del cineasta. Lamentablemente esto sucedió a finales de los sesenta, tres películas antes de que culminara la carrera del maestro.

Hitchcock declaró alguna vez a Peter Bogdanovich que los actores debían ser tratados como ganado. Muchas veces se han contado anécdotas de los abusos que cometía contra sus estrellas, del control despiadado que ejercía sobre todos los elementos (incluyendo los hu-

manos) de sus películas. No obstante, la realidad es que, independientemente de la crueldad de sus métodos, era un excelente director de actores. Algunas de las más grandes estrellas hollywoodenses hicieron sus mejores papeles bajo su férreo control, como Cary Grant, Ingrid Bergman, James Stewart, Kim Novak, pero muy particularmente Anthony Perkins y Tippi Hedren (a quien le provocó por lo menos una crisis nerviosa durante *Los pájaros*, 1963).

La impecable perfección y aparente simpleza de cada uno de sus planos y secuencias es legendaria, al grado de que en innumerables ocasiones una imagen lograba condensar la historia del filme, una toma podía revelar por completo las emociones de un personaje y el simple *close up* de un objeto economizaba diálogos enteros. Y así como empleaba maravillosamente pequeños objetos domésticos (teléfonos, cuchillos, encendedores, tijeras o plumas) como elementos narrativos, también tenía un genio inigualable para expresar el peso moral de los monumentos y símbolos de la iconografía de su país adoptivo, como el monte Rushmore, la Estatua de la Libertad o el edificio de la ONU. Además, este cineasta tenía un talento especial para valerse del lenguaje corporal, así como para hacer *hablar* a las masas por medio de intrincadas y asombrosas coreografías.

Hitchcock siempre consideró que el suspenso era superior a las simples explosiones de violencia y contaba a menudo la metáfora de la bomba: si tenemos a dos personajes platicando y de pronto los volamos en pedazos con una bomba, el público quedará sorprendido por quince segundos; si, en cambio, mostramos la bomba, después un reloj, los vemos conversar plácidamente y volvemos a ver la bomba y el reloj una y otra vez, el público estará en estado de angustia por diez minutos y la conversación de los personajes, por inocua que sea, se volverá importantísima. La mayoría de los cineastas, en especial los hollywoodenses (o aspirantes a serlo) han olvidado esta enseñanza básica y el suspenso está en vías de extinción. Hoy,

en especial tras la moda hiperviolenta impuesta por el cine de Quentin Tarantino (*Perros de reserva*, *Tiempos violentos*) y sus muchos imitadores, el espectador está perdiendo el sentido de la paciencia, por lo que quiere gratificación inmediata, mensurable en explosiones, muertes estrepitosas o música manipuladora, en vez de mecanismos narrativos envolventes y complejos. El placer narrativo está siendo sustituido por el abuso de la nerviosa edición hiperacelerada al estilo videoclip o las interminables secuencias de cámara en mano o *steadycam*, que la mayoría de las veces son inexpressivas.

La aparente simpleza del cine hitchcockiano no implica que éste sea superficial o que carezca de ideas; por el contrario, prácticamente todas sus películas contienen símbolos freudianos, fetichismos diversos (en particular voyeurismo, masoquismo y sadismo), críticas a la autoridad, al fascismo y al consumismo. Camille Paglia escribió al respecto de la más misteriosa e inquietante de sus cintas, *Los pájaros*, que una de las cosas más maravillosas de Hitchcock era su “doble visión”, que consiste en “ver la dimensión trágica y los horrores de la vida, como en *Psicosis* (1960), pero también ve la comedia, y los combina de manera macabra”. Sin embargo, el hecho de que Hitchcock encontrara el humor en la muerte y la violencia no quiere decir que no las tomara en serio, ya que inevitablemente obliga al espectador a identificarse con las víctimas. A pesar de que gustaba presentarse como un sádico sarcástico, Hitchcock enfrentaba al bien contra el mal en casi todas sus obras e inevitablemente mostraba al mal como una poderosa fuerza seductora, capaz de confundir hasta al más justo. Hitchcock dividía a sus villanos en diferentes categorías, ya que el mal podía ser encarnado por individuos despreciables capaces de matar por ambición (*Con M de muerte*, 1954) y por diversión (*La sogá*, 1948), pero asimismo el mal podía ser representado por seres aterradores por su incapacidad de controlar su imaginación (*Psicosis*) o bien por la naturaleza misma (*Los pájaros*). Hitchcock era, a pe-

sar de todo, un moralista obsesionado con la caída del hombre (una imagen que emplea en muchas cintas, como *De entre los muertos*, 1958 y *La ventana indiscreta*, 1954), quien cuando no hacía triunfar al bien mostraba un universo en descomposición o un mundo amenazador y en caos, como aquella isla de la que escapan sigilosamente una pareja y una niña con un pájaro ante la mirada ineluctable de miles de pequeñas pero mortíferas aves. —

— NAIÉF YEHYA

## FOTOGRAFÍA

### Henri Cartier-Bresson, el mago

*A los fotógrafos que arriesgaron y/o perdieron su vida documentando los hechos.*

Vamos a desenterrar algo que sucedió, hace muchos años, en una tumultuosa capital de provincia situada sobre el extremo sur del continente: por esos días el presidente francés Charles de Gaulle visitaba el país y, de acuerdo al protocolo, recorrió junto al gobernador en turno una de las avenidas de la urbe en un coche desca-potado. Iba parado Charles de Gaulle, mirando y saludando a los vecinos, moviendo la cabeza a derecha e izquierda. De pronto, desde uno de los costados del automóvil, y desde una carota grande, morena, de nariz ancha y boca enorme, salió un grito: “¡Mesié un cachité un cachité!”. De Gaulle miró asombrado al emisor de la insólita frase, pronunciada en insólita lengua, y así aquel hombre rudo, grandote y alto pudo obtener la mejor foto del visitante publicada en los tres periódicos que entonces circulaban en la ciudad. “Dame un cachito” (un poquito) puede usarse para pedir un trozo de pan o la atención de alguien. Así, coliclicando, es decir, adaptando la popular frase a la pronunciación francesa, ese hombre pudo colarse entre los guaruras y obtener un notable primer plano del visitante ilustre. Aquel fotógrafo ocupó sus días captando escenas de ejecutivos regionales, discusiones parla-

mentarias, asambleas obreras y estudiantiles y partidos de fútbol, siempre en su ciudad natal. Y pasó sus últimos años atormentado por un zumbido incesante en el oído: cierta tarde de verano, cubriendo un amistoso de campito, se le metió una mosca que ningún médico pudo extraer. Yo no recuerdo ahora el nombre de aquel reportero gráfico; sí recuerdo sus mestizos rasgos, pero a nadie escapaba que, cámara en mano, lograba verdaderos prodigios. Así de humilde y anónima puede ser la fotografía, atraviesa el planeta capturando fragmentos de realidad sin artificios.

La foto documento, la que no recurre a montajes ni ensambles técnicos, la que no busca sorprender como condición *sine qua non*, devuelve al ojo una secuencia de lo real pegada a lo real mismo. Leal a la consistencia de la realidad, busca ubicar sobre su campo focal y sobre la densidad de la imagen resultante una condensación de lo real. Si su territorialidad concreta depende de sus medidas y su marco, esa delimitación entra en expansivo contacto con el territorio infinito de las secuencias elegidas. Captación de un momento, ese momento se enlaza a un arco temporal indefinido: suspensión y transcurso, ambas cosas dice y sugiere la foto documento: no compone la glosa de las formas externas, son éstas las que le entregan —a través del ojo selector y de la lente— su articulación compositiva. En esta esfera de la fotografía se inserta Henri Cartier-Bresson, nacido en Francia el 22 de agosto de 1908. Fotógrafo itinerante, sus escenas en blanco y negro han recorrido el mundo y, entre el 15 de julio y el 26 de septiembre, una retrospectiva antológica integrada por 150 obras se presenta en el Museo de Arte Moderno de México.

“Fotografiar... es poner sobre la misma línea de mira la cabeza, el ojo y el corazón. Es una manera de vivir”. Así habla sobre su oficio este talentoso, paradigmático y sagaz manejador de la bruma y el alto contraste, del claroscuro y de lo que late piel adentro de un rostro imperturbable, de los grandes acontecimientos y de las periferias urbanas, de las multitudes y de una

figura solitaria. Anoto algunas tomas: Ezra Pound (1970) anciano sentado en un sillón, la melena desordenada, la mitad del cuerpo pleno de luz, la otra mitad en sombras, negro el entorno y el sufrido, resignado rostro: un estremecimiento; Alberto Giacometti (1961), borroso entre dos de sus nítidas esculturas; el mismo Giacometti (1961), ya viejo, cubriéndose la cabeza con su gabardina, trata de cruzar, en medio de la lluvia y el anochecer, la parisina rue d'Alesia; la célebre foto de Jean Paul Sartre junto al Sena (1946); corren los últimos días de la Segunda Guerra, en un campo de deportación una informante de la Gestapo es reconocida por una mujer que fue su víctima en Dachau (1945); varias secuencias de los últimos días del Kuomintang en China (1949); dos enfoques desde arriba del Muro de Berlín (1963); la Resistencia: entre la niebla de la madrugada o el anochecer, un hombre muerto junto a un puente del Río Rin en su cruce por Francia (1944); el Papa Pio XII en Montmartre (nada menos que en 1938!; Nueva York y sus márgenes: un mendigo que duerme junto a un charco de orín o de agua (1947); al final de un oscuro y angosto callejón, un hombre conversa con un gato (1947); México ciudadano y marginal: las famosas prostitutas de la calle Cuauhtémoc (1934); México rural: una niña que lleva bajo el brazo un retrato femenino enmarcado se dispone a atravesar la barda de cactáceas de una vivienda. Cartier-Bresson frecuenta todos los matices: desde la delicada bruma a lo Turner en la Ile de la Cité, pasando por el espejo de agua en el que se refleja un transeúnte alrededor de la Gare Saint Lazare (1932), hasta el humor crítico en un grupo de curas recorriendo la campaña sevillana en pleno franquismo (1955). Además, es capaz de convertir las mesas que ocupan la terraza de un cerrado café florentino en un conjunto escultórico. Todo cabe bajo la lente del mago Cartier-Bresson, todo, lo sutil y lo brutal, un personaje anónimo que en un día invernal camina entre un marsellés sendero de árboles (formidable imagen de 1932), hasta el prisionero que asoma

una huesuda pierna y un delgado brazo entre las rejas de una cárcel estadounidense. También, las fotos antes descritas que hacen historia, para que, una vez más, no olvidemos la historia. —

— LELIA DRIBEN

## APÓCRIFOS BORGESIANOS

### *La superstición del autor*

Durante toda su madurez, y acentuadamente en sus últimos años, Jorge Luis Borges se negó a aceptar el reciclamiento de buena parte de sus primeros trabajos, con los resultados que todos conocemos: abundantes reediciones, reimpressiones, “recuperaciones” y compilaciones de su etapa primera, todas posteriores a su muerte, en una verdadera campaña de rescate de lo que suele llamarse su “obra secreta” u “oculta”. Es así como hoy tenemos a nuestra disposición sus tres primeros volúmenes de orden ensayístico, es decir, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, más tres compilaciones de obras no publicadas anteriormente en libros: *Textos cautivos* (1986), que reúne sus colaboraciones con la revista *El Hogar*; *Borges en Sur* (1999), que incluye varias decenas de textos publicados en la revista de Victoria Ocampo; y *Borges en Revista Multicolor: obras, reseñas y traducciones inéditas*, publicado en 1995 y reeditado este año como *Obras, reseñas y traducciones inéditas*.

Esta campaña de rescate ha servido para mover las aguas. Ya la reedición, en 1994, de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* provocó algunas reacciones francamente airadas entre algunos borgesianos. En opinión de éstos, la aparición (o reaparición) de ese material carecía de legitimidad desde el momento en que resultaba opuesta a la voluntad expresa del autor. Borges, hay que recordarlo, no sólo excluyó muchos de sus trabajos de las diversas ediciones de sus obras completas, sino que corrigió a conciencia muchas de sus piezas antes de entregarlas a sus editores. La discusión derivó, predeciblemente, hacia el problema irresoluble de

qué intereses deben prevalecer: si los del autor o los del lector, enfrentados de manera un tanto paradójica.

A juzgar por la rotundidad de sus decisiones editoriales, Borges prefirió defender los derechos del autor. Por lo demás, su intervención en esta polémica fue indirecta, tangencial, aunque sugestiva. Con un ingenio indudable, habló de una “superstición del lector”, fundada en la creencia de que la impresión de una obra implica que ésta ha alcanzado su forma definitiva, cuando en realidad la reescritura, la corrección, en fin, la labor creativa ejercida sobre dicha obra, pueden continuar indefinidamente. Es cierto, aunque debió pensar que también existen las supersticiones del autor, que sin duda le conciernen. Podemos pensar en dos. Una, que sólo puede nacer de la ingenuidad, es la

de creer que en la era de los tirajes masivos, las grandes empresas editoriales y las bibliotecas inagotables es posible evitar por decreto la publicación de un libro que, mal que bien, fue distribuido comercialmente hace unas cuantas décadas. La segunda conduce a entender que el hecho de que un texto pueda ser reescrito tantas veces como se desee, incesantemente, implica la cancelación de toda oportunidad para el lector de leer sus versiones previas.

Con *Borges en Revista Multicolor* este debate ha quedado relegado a un plano secundario, pues lo que está en discusión es, nada más, la autoría de muchos de los textos incluidos. El libro tiene su origen en los esfuerzos de Irma Zangara, quien, tras lo que se presume fue una larga y complicada búsqueda, decidió incluir en el volumen todas los textos publicados por Borges en *Revista Multicolor* que no hubieran formado parte de otros volúmenes (concretamente, *Historia universal de la infamia e Historia de la eternidad*). Tales textos,

según los criterios seguidos por Zangara, caben en las siguientes categorías: los firmados por Borges, los firmados bajo seudónimo y aquellos que, simplemente, no aparecen firmados. Desde luego, son las últimas dos categorías las que provocaron el inicio de la batalla. Abundan quienes dudan que todo el material recogido en el libro sea obra de Borges, y no parece faltarles razón.

Es fácil percibir que Zangara conoce bien los temas y autores borgesianos, y que los tuvo presentes a la hora de hacer su selección: Chesterton, Shaw, Schwob, los dragones, la filosofía clásica, las paradojas, el tiempo y la ciencia son, en efecto, el alma de *Borges en Revista Multicolor*. Lo que no parece haber tenido presente es la naturaleza del trabajo en las revistas. Como es sabido, cuando el director del diario *Crítica* le

propuso a Ulyses Petit de Murat que se hiciera cargo de dirigir una revista literaria para el periódico, éste propuso a su amigo Borges como codirector. Conforme a su propio testimonio, Borges invirtió muchas horas no sólo en definir los temas y autores a incluir en la publicación, sino también en corregir concienzudamente el estilo y las traducciones de los textos entregados

por los colaboradores, lo que ofrece una explicación razonable, y no difícil de alcanzar, a la sensación de que la mano del autor está por ahí. Tener presente estas consideraciones, y quizás un poco más de meticulosidad, le hubieran evitado a la compiladora caer en el error, señalado por Annick Louis, de atribuir a Borges la escritura de “Hermanos enemigos”, firmado por Andrés Cortis, seudónimo que en realidad pertenece a la escritora francesa André Husson.

Hay algo de crueldad en que a Borges, tan cuidadoso con su nombre, con un orgullo comprensible y poco común en él, tan meticuloso con la



difusión de su obra, se le haga responder ahora incluso por líneas que no escribió. Por lo pronto, y a pesar de los malos pasos de Irma Zangara, o del entrañable pudor de Borges, la batalla la ganamos sus lectores. No hay por qué ceder a los sentimientos de culpa. —

— JULIO PATÁN TOBÍO

## CINE

### *La justicia del sueño*

El título original en inglés de *Sueños de un asesino* es más sencillo y directo: *In Dreams*, “En sueños”. En sentido formal es un filme de terror, en el fondo una suerte de meditación visual sobre el inconsciente y lo preconsciente, los sueños, la memoria y la realidad. El director irlandés Neil Jordan es uno de los últimos artistas freudianos, un devoto del carácter, de la personalidad como destino y de la sexualidad como una fuerza ciega, de la infancia y el trauma y sus consecuencias kármicas —una concepción que Freud articuló (y que también impuso durante buena parte del siglo) por medio de la riqueza poética de unas teorías en parte válidas. Pero el cine de Jordan (en sus mejores momentos) tiende a apartarse, por ejemplo, del rígido determinismo del gran freudiano de México, Arturo Ripstein, para quien el carácter y la amilia son una fatalidad siniestra, y los riesgos del nacimiento son el pecado original y la ineludible condena tanto del culpable como del inocente —una verdadera religión secular que, en la obra de Ripstein, carece de su sacerdote redentor, de un psicoanalista salvador. Pero la idea de que carácter es destino en el hombre, como la mayoría de las afirmaciones de gran importancia, puede tener más de un sentido moral. La idea de que todo lo que sucede está determinado y es en suma definitivo (llámese sociedad o carácter) y por lo tanto es de algún modo correcto, orilla al conservadurismo en la vida, la moral y la política. Pero el carácter también puede implicar capacidad de adaptación, preferencia por la acción en lugar

de resignación, una tendencia que puede conducir al individuo a la obra buena, incluso a la venganza justificada en contra de la maldad. En *The Crying Game* (y *Dreams* bien puede ser el mejor filme de Jordan desde aquel éxito de crítica y público) un pistolero arrepentido del ERI (interpretado por Stephen Rea) cuenta el relato de un escorpión que le pide a una rana ayuda para cruzar el río, pero que la pica, orillado por su “naturaleza”, a media travesía, lo que lleva a los dos a la muerte. Pero la naturaleza del narrador ha sido obrar en pos del bien (aunque de manera violenta) a fin de conseguir la salvación y la redención en lugar de someterse a lo que su “carácter”, su formación, le dicta que está mal. Jordan, cuyo estilo une un ojo frío y observador con destellos de intensa compasión por seres humanos nada edificantes, a menudo encuentra la esperanza (al menos de justicia) en el cauce de la fatalidad.

Ubicada en Nueva Inglaterra, el sitio clásico donde transcurren las historias del terror gótico estadounidense, y en su temporada más bella, el otoño de brillantes hojas caducas, buena parte de *Sueños* transcurre en las inmediaciones de un bosque, el consabido símbolo psicoanalítico del delirio, la confusión y la grave incertidumbre, si bien el filme da inicio, surge (y regresa) de una fuente mucho más elemental: las aguas elementales de la vida. *Dreams* comienza bajo el agua, cuando un subtítulo nos informa de un pueblo en el estado de Massachusetts abandonado y sumergido luego de la construcción de una presa. (Estas escenas subacuáticas se rodaron en realidad en Baja California.) Dos buzos, con máscara y aletas, se desplazan por calles sumergidas, un cementerio, una iglesia y también frente a un edificio en el que (lo sabremos después) vivió el asesino una infancia bestialmente ultrajada. En ocasiones la cámara los sigue, pero también se eleva abruptamente por las fachadas de los edificios, o da un salto, por medio del montaje, a ámbitos nuevos y desconcertantes. La elegante, sutilmente aterradora secuencia establece el espacio líquido

que subyace a la conciencia como matriz del filme e incluso anuncia su ritmo narrativo —un recorrido a través del presente, el pasado y el futuro donde los límites de la conciencia son siempre fluidos y permeables.

Cuando los buzos emergen a la superficie, se nos conduce sin pausa al tema de *Sueños* y a dos de los tres personajes principales. Los buzos han ido en busca de una niña extraviada. Claire Cooper (Annette Bening), una joven ama de casa, y su hija Rebecca (Katie Sagona) han estado mirando desde la orilla. La hija pronto será asesinada, si bien forma parte de un personaje múltiple, incluido un segundo protagonista y otros fugaces representantes de la “niñez” a lo largo del filme, y quien representa la desvalida pero aterradora imagen freudiana de la infancia (y de los cuentos de hadas y mitos sobre la infancia vistos través del prisma freudiano). Claire Cooper y el tercer personaje principal, Vivian Thompson (Robert Downey Jr.), el asesino en serie de infantes, están unidos por un lazo inexplicable y sobrenatural. Ella nada sabe de él —no conoce su rostro ni su nombre— sino hasta muy avanzado el filme, pero sus pensamientos y obsesiones e incluso las visiones de sus actos posteriores invaden la mente de Claire cuando duerme.

El sueño más recurrente y perturbador es el de una jovencita que camina por el bosque llevada de la mano y a la que una vaga figura andrógina le ofrece manzanas. El carmín de las manzanas (un fruto otoñal en Nueva Inglaterra) y el rojo de la sangre en una mano la obligan a despertar con un grito. El filme fluye como un sueño, por lo general a través de la mirada interior de la conciencia de Claire, entre la ensoñación de su vida invadida por la mente del asesino, sus horas de vigilia y los vislumbres del futuro y del pasado —siempre en el espacio del asesino, como si estuviese poseída por la historia entera de su vida, incluso por lo que aún no ha sucedido. Las inquietantes tomas de la cámara hacen hincapié en la vulnerabilidad y el aislamiento de Claire, pues



nadie comprende su situación. La vemos siempre, sola o acompañada, desde sitios en los que una figura oculta podría estar observando: tras la balaustrada de un segundo piso o entre los árboles del bosque cercano. Los rasgos afilados y tensos de Annette Bening son el medio idóneo para expresar la angustia dominada, la ansiedad que busca comprender y ser comprendida. Y en estos momentos iniciales Jordan manipula el miedo con pudor, a través del ojo fijo de la cámara, del modo más impresionante, en una larga toma ascendente que comienza con un nervioso perro en la terraza y se eleva sin sobresaltos por la fachada de la casa de los Cooper hasta una ventana donde Claire, profundamente preocupada (aún encantadoras las líneas del rostro, aunque después reflejarán el dolor y el sufrimiento) y arropada con una manta roja, mira el bosque y el agua. La escena termina con Claire en la cama, obsesionada por los sueños e incapaz de hacer el amor con su esposo.

Es la única escena del filme alusiva al sexo. Pero la sexualidad —como casi todo en *Sueños* hasta su fin— es una amenaza, una ausencia casi palpable, y en el caso del asesino una fuerza distorsionada por el maltrato infantil antes de que ésta pueda adoptar una forma adulta. Se alude a que él no maltrata sexualmente a las niñas. Las secuestra con el fin de recrear una familia que nunca tuvo (albergando en su persona a la madre y al padre), pero entonces la ira se apodera de él y lo lleva al asesinato. Sin embargo, el temor a la violación y la implicación sexual siempre están presentes, y cuando se encuentra con Claire finalmente, intenta convertirla en una esposa que habite con él y con una “hija”, otra niña que ha secuestrado pero que todavía no ha atestiguado su “ira”.

La hija de Claire es raptada y asesinada por Vivian, quien tiene una larga cabellera pelirroja y al principio ella reconoce como “Rojo” en el sueño. (El sueño de las manzanas y la mano ha sido una premonición del asesinato, del futuro y no del pasado.) Desaparece en el bosque durante la representación

escolar de *Blanca Nieves y los siete enanos* (la hija personifica a Blanca Nieves), la cual Claire goza al principio y después —al extraviar a su hija— se convierte en una secuencia casi surrealista de rostros infantiles intimidatorios y vertiginosos, de una infancia amenazante y aterradora. También su esposo (antecedido por otro sueño premonitorio) será asesinado por Vivian, mientras Claire es enviada a un manicomio y con un psiquiatra que intenta ayudarla pero no tiene idea de cuál es la verdadera situación “sobrenatural”. Con todo, ella misma resolverá el problema, asistida por su “naturaleza”: la clarividencia y la compasión por las víctimas inocentes de Vivian, quien es así debido a que en la infancia lo dejaron morir atado a una cama en el pueblo antes de la inundación, pero que logró escapar nadando hasta la superficie y la locura. Ella misma huye del manicomio (en una secuencia de montaje paralelo que refleja con precisión la huida del joven Vivian del mismo manicomio años antes, ambos vestidos de enfermeros, pero con la diferencia de que Vivian mata a dos personas). Todavía unida a él en un trance, da con el asesino y —en una frenética persecución policiaca— se zambulle con Vivian en el lago. Y allí, en la indiferenciada profundidad de las aguas, se topa con la viva imagen de su hija muerta, la cual, en un momento muy conmovedor —el amor de madre e hija presentado en términos de gracia redentora y no como vía de destrucción— la conduce a la superficie.

No volvemos a verla, sólo a Vivian con el cabello corto, condenado a una prisión para criminales dementes. Lo vemos sin música, en un momento muy eficaz de ausencia de pista sonora en un filme en el que la música es alta e insistente. Entra en su celda, tranquilo y convencido de que “puedo con esto”. Y entonces, repentinamente, sus sueños y su vigilia se ven invadidos por Claire y su feroz voluntad vengativa, que literalmente lo arroja de un lado a otro del cuarto. Pasará el resto de sus días torturado en cuerpo y mente por la poderosa conciencia de esa mujer. El “buen” escorpión pica a la rana “malvada” y en

algún sitio, ya no visto en pantalla, sobrevive y sigue con su vida. —

HANK HEIFETZ

## MÚSICA

### Joaquín Rodrigo (1901-1999)

El siglo XX musical se caracteriza más por hallazgos formales que por la potencia melódica y armónica, propia del XIX. La música, principalmente la posterior a la Segunda Guerra Mundial, es un intento científico basado en la premisa de *es mejor ser nuevo que bello*. Boulez, Stockhausen o Milton Babbitt dirigieron una creación cerca del laboratorio y lejos del público.

Dentro de este ambiente se desarrolló un compositor con un estilo de creación fresco, espontáneo: Joaquín Rodrigo. Es bien sabido que en el campo de la composición uno puede aprender cada regla de la armonía y sus distintos caminos para infringirla; también aprendemos las leyes del ritmo y cómo lo aplicamos; incluso se enseña orquestación y otras formas de enriquecer la obra. Pero crear una melodía inmortal es algo que lleva el compositor en la sangre, nadie se lo puede enseñar. Rodrigo es un convencido de que la materia prima de la música no son las notas sino la relación entre ellas, es decir, la melodía.

De una manera también muy propia del siglo XX, Rodrigo basó su éxito en la publicidad y en la promoción de sus obras, sobre todo de una: *El concierto de Aranjuez*, su piedra de toque, ya que su gran éxito lo llevará a ensayar una y otra vez la misma fórmula sin los mismos resultados prácticos. La promoción de esta obra fue universal, ya que el gobierno español decidió tomarla como ejemplo de la riqueza musical de su país.

Curiosamente, de las grandes obras de Albéniz, De Falla o Granados, ninguna tiene a la guitarra como solista, cuando España ha dado a los grandes guitarristas del siglo. *El concierto de Aranjuez* es una obra grande para guita-

rra y orquesta. Además de Andrés Segovia y Narciso Yepes, los Romero, principalmente Pepe, se encargaron de tomar este concierto como caballo de batalla y lo difundieron por el mundo.

Gracias a su enorme éxito, Rodrigo repitió la fórmula en sus obras siguientes, que no son para guitarra: el *Concierto heroico*, para piano y orquesta; el *Concierto de estío*, para violín y orquesta; el *Concierto galante*, para violoncello y orquesta, y el *Concierto Serenata* y los *Sones de la Giraldá*, dos obras logradas y profundamente inspiradas por la tradición musical española del pasado —incluso, usa en ellas pasajes de la zarzuela—, en las que acude al instrumento quizá más parecido a la guitarra: el arpa. Después, Rodrigo regresa a la guitarra y crea su segunda obra de gran popularidad: la *Fantasia para un gentilhombre*, a la que siguen el *Concierto madrigal*, para dos guitarras, y el *Concierto andaluz*, para cuatro.

Ciertamente la ambición estética de Joaquín Rodrigo no es enorme, pero su música tiene una personalidad indiscutible y un estilo inmediatamente reconocible. Su propia definición del *Concierto de Aranjuez* como “ceñido como una verónica y alado como una mariposa” implica toda una proclamación de estética creadora. —

— CARLOS AZAR

## MATEMÁTICAS

### Teoremas borgesianos

No es difícil hacer el repertorio de temas sobre los que escribió Borges: tigres, laberintos, espejos, libros aparecen por doquier, a veces incluso a borbotones. Menos obvio es el tema de la lógica, quizá porque más que hablar acerca del arte del silogismo Borges lo practicaba con astuta incorrección, y aún menos notorio es su bien encauzado interés por las matemáticas. No pretendo negar que en sus relatos aparezcan con frecuencia alusiones a la aritmética o el álgebra, ni que la recurrencia del infinito como símbolo sea infrecuente en su prosa; lo interesante es que Borges comprendía

hondamente —o al menos escribía como si así fuera— algunos conceptos matemáticos y que, para apuntalar ciertos efectos narrativos, se valía de ideas que perturban el tosco sentido común. Sin ser experto en hilvanar teoremas y corolarios, Borges era un espectador sensible, un amateur que desde afuera del escenario goza y entiende la intemporalidad del espectáculo matemático, como puede deducirse del prólogo a un volumen de su celebrada Biblioteca Personal, *Matemáticas e imaginación*, de E. Kasner y J. Newman: “Un hombre inmortal, condenado a cárcel perpetua, podría concebir en su celda toda el álgebra y toda la geometría”. Por suerte —casi está de más decirlo— fue inmune al grotesco canto de las sirenas que lleva a escritores con apetito científico a cometer el pecado de la ciencia ficción.

En 1973, en una entrevista con María Esther Vázquez, Borges expresó los límites de su fascinación por las matemáticas: “Me interesa la obra de Bertrand Russell y lo que he podido ver del matemático alemán Georg Cantor. He leído muchos libros con total incredulidad sobre la cuarta dimensión. Pero no me veo como matemático, porque no tengo ninguna facultad para ello”. Cantor fue un pensador revolucionario, desdeñado por sus contemporáneos, acaso porque no entendieron que había domesticado el infinito. El autor de *Ficciones* conocía los rudimentos de la teoría de conjuntos fundada por el matemático de Halle; la expone, con las mismas palabras y los mismos ejemplos, en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, de *Discusión*, y en “La doctrina de los ciclos”, de *Historia de la eternidad*. Ahí puede leerse una afortunada inyección de literatura al concepto matemático de infinito, operación que sugiere una feraz y aún no realizada simbiosis entre científicos y hombres de letras: “La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo”. No cabe duda de que Borges admiraba y respetaba el infinito, palabra “de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata”.

Sabía que “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal, cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito”. Para un hombre sinceramente interesado en la moral —no en balde compuso una *Historia universal de la infamia*— esta aparente hipérbole refleja la jerarquía con la que ordenaba su mundo de ideas. Es a tal punto grande el interés por esa noción que, como confiesa en “Avatares de la tortuga”, se propuso escribir una *Biografía del infinito*, proyecto nunca cumplido y cuya inexistencia me produce una melancólica frustración de lector.

Esa habilidad para hacer de inobjetable ideas científicas un tema literario de gran finura reluce en “El libro de arena”, relato que podría servir de ejemplo de la literatura practicada por Borges, pues posee muchos de los elementos que le son característicos: el narrador en primera persona que se confunde con el escritor mismo, la parsimonia desconcertante con que se entra en el nudo narrativo y que al final de la lectura se revela como una preparación magistral, la gana de poner las ideas y no tanto a los personajes en el centro de la escena. Inquietante, el volumen que el buhonerero ofrece al Borges del texto es la representación viva de un conjunto de números reales, un objeto en el que actúa la propiedad arquimediana, tan querida de los especialistas en análisis matemáticos. Según este principio, siempre es posible hallar, dado un número real positivo, otro que sea menor que éste y mayor que cero, y así por siempre. Fundamental en el análisis real —recuérdese que la nomenclatura matemática impone sus condiciones—, en la pluma de Borges esta propiedad se encarna en “un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad”.

Hay una tentación mística en el estudio de la aritmética. Borges hacía guiños a los números, quizá por la carga simbólica de, por ejemplo, la unidad o la trinidad, pero en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y en “Piedras azules” el sencillo procedimiento de contar sufre un trastocamiento esencial, del que podría derivarse una matemática distinta,

deforme, impredecible. Tanto las leyes de la aritmética de la inasible Uqbar como las piedras color tigre-de-los-sueños atentan contra la mecánica de la numeración, lo que insinúa la posibilidad de una tragedia o de un modo incomprensible de enfrentarse al mundo. Borges no sugiere alternativas al modo usual de contar, tan sólo percibe la centralidad de esa operación trivial y su naturaleza de cimientamiento para toda cosmovisión.

Este apretado recorrido matemático de los temas borgesianos ha de llevarnos necesariamente a la conclusión de que la combinatoria ejercía en el argentino una seducción desenfadada. En “La biblioteca de Babel” y “La lotería de Babilonia” forma parte esencial del argumento; aún más, el narrador se vale de razonamientos en los que late esta rama menor de la probabilidad para crear la sensación de infinitud, de inabarcabilidad. El panal libresco en el que está escrito todo lo que se puede escribir deslumbra al lector porque la descripción del narrador es pasmosamente simple; la certeza del cronista babilónico de que las combinaciones infinitas habrán de equilibrar todas las balanzas vuelve verosímil el sistema de justicia a largo plazo sobre el que gira el relato. Falsos, los teoremas que Borges esboza en estos relatos confirman lo que escribió en el prólogo citado arriba: “la imaginación y las matemáticas [...] se complementan como la cerradura y la llave”. Aunque pobre, la metáfora señala la fértil convivencia de matemáticas y literatura que ese ciego visionario hizo posible. —

— TOMÁS GRANADOS SALINAS

## HUELGA EN LA UNAM

### *Marcos y sus ultras*

La escena de video ocurre en una cafetería de la ocupada UNAM, probablemente la de Ciencias Políticas, facultad donde estudia *El Mosh*, que es el protagonista. Se menciona que fue rockero. Discretos y relajientos, los muchachos improvisan ante la cámara. La reflexión, de todos modos, no parece ir más allá de la repetición de

principios morales: no somos *ultras* sino radicales, porque vamos a la raíz de los males: el neoliberalismo, la pobreza.

Le preguntan cuál es su inspiración: “la filosofía del EZLN”. Pero, ¿qué es el EZLN en este caso? Lo que permea el estilo de los *ultras* parece ser directamente el Subcomandante Marcos. En ningún otro lugar destaca más su figura que proyectada sobre el campus de la Universidad Nacional.

Marcos encarna al eterno universitario radical de la Ciudad de México. Dada su muerte civil, su existencia terrenal quedó fijada en el estudiante de filosofía de la UNAM que fue: el luchador inspirado, simpático, antidogmático, inteligente e idealista. Como Marcos, *El Mosh* es muy buen estudiante. *El Mosh* escribió su tesis de licenciatura sobre la teoría de la dependencia. Los teóricos que declara seguir son Ruy Mauro Marini y Teotonio dos Santos. Es decir, repite exactamente una de las propuestas académicas de su facultad en la época de Marcos, hace veinte o 25 años. Se trata de un anacronismo flagrante, una suspensión del tiempo tan extrema como significativa.

Aunque la herencia estructural sea siempre el 68, lo que aparece como una fijación intemporal más que como una continuidad es el estudiante radical posterior al 68. El horizonte moral y sentimental del estudiante radicalizado que pasó por la UNAM en 75-80 eran las diversas guerrillas de esos años, y su programa de acción se basaba en la lectura del marxismo y del leninismo, en sus diversas tendencias. La idea subyacente era que el *logos* proporcionaba una plataforma racional para la transformación del mundo. En realidad, se pasaba de “lucha ideológica” en “lucha ideológica”, casi siempre dentro de la propia izquierda universitaria y con mucha frecuencia al interior de la propia organización. En los estudiantes de izquierda de esa generación fue tomando fuerza el rock, lo que constituía de alguna manera una reivindicación del espíritu del 68 francés. Tal vez por eso en Marcos tiene fuerza la fusión de militancia y pensamiento anticonvencional.

Marcos le añadió al marxismo-leninismo mexicano el pluralismo democrático y el ideario de la izquierda radical europea (los indios, la ecología, las mujeres, los sin techo). Desde la selva, le dio a la izquierda radical universitaria pasaporte internacional y acceso a la modernidad. Pero su propuesta fue un producto desfasado: fraguado desde el aislamiento. Marcos, metido a recuperar al México ancestral de los indígenas, creyó que el tiempo histórico se había detenido para esperarlo. Mientras Marcos, desde su desplazamiento geográfico o suspensión temporal, construía la renovada propuesta político-cultural de la izquierda radical de los setenta, el siglo continuó su curso. La fundación del PRD y la democratización del país crearon un nuevo marco para la acción política de reivindicación de los oprimidos. Pero Marcos fue ajeno a la entrada de la izquierda a la contienda democrática, por ausencia tanto como por incompatibilidad. El punto de vista revolucionario pospone a una edad casi mítica el acceso al gobierno, todo ejercicio político o gubernamental con atmósfera de paz; el Ejército Zapatista construyó en los pueblos de Chiapas una estructura social alternativa y semiclandestina, más orientada a la guerra que a promover soluciones productivas entre las poblaciones.

En el espacio de la reflexión teórica y política, el marasmo que lanzó a Marcos hacia nuevas perspectivas quedó sin solución en el seno de la UNAM. La caída del bloque socialista y la desaparición del marxismo-leninismo como eje de acción política no fueron analizados con honestidad y sentido autocrítico por quienes, en Chiapas o en la Ciudad de México, habían vivido con ese horizonte paradigmático. Ni los mayas de Chiapas, ni el rock, ni la estética o el ideario del radicalismo europeo pueden justificar o esconder, en Marcos o *El Mosh*, la suspensión de la reflexión y del análisis teórico y político, bloqueados de raíz por el dogmatismo y autoritarismo intrínsecos a la militancia marxista-leninista. —

— ANDREA MARTÍNEZ BARACS

## MUSEO

### Sudor de colores

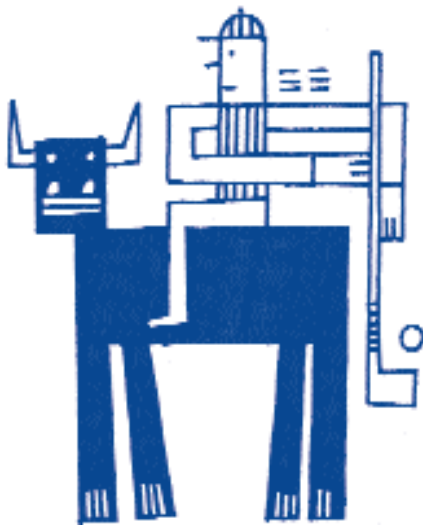
Quizá la frase clave de este final de temporada en España es sentir la camiseta, o también sentir los colores. Es la gran justificación que se sacan los amos del fútbol cuando explican por qué despiden a quien hace unos meses presentaban como una reencarnación de Aquiles, Batman y Bill Gates (por el dinero que ganaban e iban a hacer ganar al club): “Es que no siente los colores”, dicen; “es que no siente la camiseta, y con eso basta” (obsérvese que no es sudar la camiseta, como se decía antes, sino sentirla). Con ese delito de lesa patria, algo difícilmente superable en el moderno código español, ya no hace falta justificar más. Al pobre Aquiles-Batman no le queda más remedio que hacer la maleta y sonreír de medio lado mientras sale con discreción del estadio que ayer mismo le aclamaba, y se marcha a combatir en algún otro equipo multirracial por colores un poco más tolerantes.

Podría parecer que estas bravatas pertenecen sólo a la acostumbrada fanfarronería deportiva, pero no es cierto: es también lo que se escucha —aparte de en el lenguaje empresarial, cultural o de cualquier otro tipo—, en el amplio marco de las retóricas nacionalistas en España. Esto es, las retóricas catalana, vasca y gallega, como las más audibles, pero también la valenciana, andaluza, asturiana... y así hasta la del valle De Arán, un rincón de los Pirineos ideal para el esquí, con una mayor cercanía de Francia y un dialecto catalán propio: hoy en Europa no hace falta mucho más para la identificación de una identidad, una patria, un destino.

Pero no es una manida nueva comprobación nacionalista lo que motiva estas líneas sino la feliz contradicción interna (que dirían los clásicos) que empieza a ser llamativa en estas autonomías, cuanto más nacionalistas mejor: y es que al tiempo que los respectivos gobiernos apoyan el instrumento y el baile locales, y convierten la defensa de la

lengua nacional en una ofensiva en regla, como sucede con la normalización lingüística en Cataluña, permiten y apoyan de forma entusiasta el nacimiento de centros culturales que pueden convertirse en verdaderos focos de llamémosle internacionalismo, cosmopolitismo o simplemente cultura.

El caso más espectacular (y del que se está tomando buena nota en todas partes, y si no, al tiempo) es el del museo Guggenheim de Bilbao. Aceptado en su día por el gobierno vasco tras el rechazo de varias ciudades europeas; necesitado de una inversión descomunal y sin embargo con una autonomía dudosa respecto de la casa-madre en Estados Unidos; recibido de uñas por los artistas locales, que no tienen garan-



tizada su presencia; y estrenado con el asesinato de un guardia e intentos de bomba a cargo del terrorismo nacionalista (lo que tiene su lógica), el Guggenheim de Bilbao se ha convertido en un fenómeno cultural, turístico, económico, sociológico, y es de prever que político. Baste un solo dato: desde su inauguración, el turismo ha aumentado en un 25%, no en Bilbao... ¡sino en todo el País Vasco!

El asunto no pasaría de ocupar sendas notas en revistas de turismo o economía, sección “La idea del año”, de no ser porque la trascendencia cultural del hecho resulta indisimulable. Como decía una profesora de la Universidad del

País Vasco, “por primera vez vemos a extranjeros en Bilbao”. Quizás exageraba, pero se entiende lo que quería decir.

Y lo que a estos efectos tiene mayor interés: más que extranjeros —que en efecto, vienen de todo el mundo a admirar el ostentoso, casi obsceno y sin embargo deslumbrante edificio-escultura diseñado por Frank Gehry—, lo que se ve es a miles de vascos (la asistencia ha sobrepasado varias veces todas las previsiones) admirando las esculturas gigantes de Richard Serra, la extraordinaria exposición de cinco mil años de arte chino, la de varios siglos de dibujo o, también, la del escultor vasco (y no nacionalista) Eduardo Chillida.

Aunque con un acierto total, en realidad el País Vasco no ha inventado nada. Si algo ha caracterizado a la España democrática (y la anterior: ahí está el museo del Prado) es la conversión de la cultura en bandera, aunque a menudo se trate de una cultura de escaparate, más de museos y conciertos que de bibliotecas (casi siempre de tercera). No se trata sólo de Madrid, la Barcelona olímpica y la Sevilla de la Expo; muchas ciudades compiten para confirmar el carácter de España como país de cultura, o por lo menos de espectáculo.

Aunque la intención está clara —salir al mundo sin pasar por Madrid—, se mire por donde se mire todos estos hechos son incompatibles con el pintoresco y esforzado folclorismo nacionalista que las autoridades catalanas, vascas y de otras autonomías han favorecido (y siguen favoreciendo), del mismo modo que el nacionalismo español abusó en su día, y abusa, del flamenco, los toros y el *España es diferente*. A este ritmo de mezcla y alto riesgo de contagio, cabe cierta esperanza de que diferentes seamos todos dentro de no mucho, de forma que ya nadie pueda simplificarnos en una lengua, un instrumento, un baile; unos colores, una camiseta.

Veremos. —

— PEDRO SORELA

[www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)