



CARTA DE MADRID

Sostenes muy repartidos

Uno de los motivos por los que nuestra época ofrece en conjunto un muy bajo nivel de razonamiento, capacidad argumentativa, intelección más allá de lemas o eslogans y sobre todo interpretación de la realidad, es a mi parecer la santificación de esa dudosa ciencia conocida como estadística. Cada vez más se guía el mundo por eso, por estadísticas, sondeos, porcentajes y cuestionarios, lo cual equivale a decir que se guía más por datos y números que por análisis o pensamiento. No son pocos los escritores y articulistas que de hecho han renunciado a pensar por ello: se limitan a consignar esos resultados como si fueran la verdad suprema y a sacar simplistas y reduccionistas conclusiones a partir de monosílabos y cifras.

También para los políticos y su crónica falta de ideas es la estadística el

gran asidero. No hay intervención, declaración o debate en que el ministro, diputado o alcalde de turno no esgrima un papelito con una ristra de datos y números —casi nunca comprobables en el instante— con los que cree apabullar a sus críticos y contrincantes. Y resulta casi imposible afirmar algo si no viene avalado por ellos. La estadística, ya digo, ha suplantado a la interpretación, y por tanto ha desterrado los matices, las sutilezas, las complejidades de todo lo humano, hasta la sensatez ha suplantado. Nadie se extraña ya, ni se ríe, cuando lee idioteces y absurdos del tipo: “Los españoles tienen 1.34 hijos por pareja”, como si los hijos pudieran en verdad ser troceables y fuera posible que alguien tuviera efectivamente 1.34 vástagos.

Parece haberse olvidado que para elaborar una de esas sacrosantas estadísticas es preciso, por principio, reducir y simplificar la realidad al máximo, y por tanto falsearla; de modo que la estadística sería, en el mejor de los ca-

sos, algo vagamente orientativo y —en contra de lo que se cree— obligadamente inexacto. Si se trata de computar cuántos fumadores hay en un país, los responsables del estudio decidirán que lo es cualquiera que se lleve algún cigarrillo a los labios, sea alguien —como por ejemplo mi señor padre— que se fuma uno diario después del almuerzo, o alguien —como yo mismo— que se ventila más de un paquete por jornada. Es decir, las estadísticas suelen estar viciadas desde su origen, porque los resultados variarán enormemente según los criterios de inclusión y exclusión que adopte quien las propone. Así, a menudo leemos que mueren “por culpa del tabaco” fosfaticientas mil personas al año; con eso quiere decirse, las más de las veces, que los fosfaticientos mil han perecido por enfermedades que el tabaco *puede* propiciar o agravar. Pero no todo el mundo con cáncer de pulmón o con infarto los ha sufrido sólo “por el tabaco”. Algo puede haber tenido que ver en el asunto su organismo, su configuración genética, su inhalación de humos automovilísticos o su demencial ritmo de trabajo. Lo más probable es que el mismo muerto sirva para varias estadísticas, a saber, la del tabaco, la del estrés, la de las herencias genéticas y la de la contaminación ciudadana; y que sea incluido y “aprovechado” en todas ellas. No sé si lo más desagradable y tramposo es hacer así que los muertos mueran varias veces y por diferentes causas, según convenga.

Recuerdo haber leído en una ocasión que en España había unos once millones de alcohólicos. Es de suponer que los autores del cálculo habían considerado “alcohólico” a cualquiera que ingiriese un determinado mínimo de alcohol diario, acaso el contenido en un vaso de vino o en un par de cañas. Porque de otro modo había que concluir que los españoles eran un pueblo de muy serenos e incomparables bebedores, ya que semejante número de alcohólicos nos haría ver por las calles verdaderos ejércitos de individuos en estado lamentablemente curda, y no es el caso.

En realidad, a mi modo de ver, no

hay un solo dato enteramente fiable que venga de una estadística o un sondeo, no al menos en lo referente a intenciones, opiniones y hábitos. Porque, para empezar, todos sabemos que un alto porcentaje (¿será el 52.4 o el 46.7?) de los encuestados miente. Aunque uno sepa que no va a figurar su nombre, alguien escucha siempre nuestra respuesta. Y si a uno le preguntan cuántas veces hace el amor a la semana o cuánto gasta al año en calzoncillos, es muy probable que mienta. Y yo, como anticuado que soy, aún no he perdido de vista el lado hilarante de esos titulares tan frecuentes, según los cuales cada española compra 3.26 sostenes cada doce meses o tal futbolista marca 0.79 goles por partido. Lo siento, pero no consigo convencerme de que un gol sea divisible ni dejar de imaginar lo contenta que iba a quedar la usuaria cuando en la tienda le dieran tan sólo el 26 por ciento de un sostén muy repartido. —

— JAVIER MARÍAS

LITERATURA

Curador de las letras mexicanas

Pocas lenguas, de miles que se hablan, han llegado a tener literatura. Es un milagro que aparezca la conciencia literaria y se proponga producir obras perdurables. También es un milagro que aparezca la conciencia histórica de la producción acumulada. Esta segunda conciencia literaria, esta conversación, análisis, recuento, de lo que se ha hecho, abre horizontes de lo que se puede hacer. Así surgen las literaturas conscientes de su propio devenir.

Toda la obra de José Luis Martínez es un servicio al desarrollo de esta conciencia en México. Su principal trabajo puramente histórico, sobre Hernán

Cortés, ha sido un esfuerzo por superar el trauma de la Conquista, que todavía deforma la conciencia mexicana. Pero, ante todo, ha sido el historiador de la emancipación literaria de México. Nadie ha leído tan completamente la literatura mexicana desde la Independencia, empezando por reunir la física en su casa. Ninguna biblioteca pública o privada tiene una colección como la suya. Hace años, por ejemplo, se puso a leer toda la novela crístera (que nadie había leído, y que puede considerarse una prolongación de la novela de la Revolución), para añadir tres páginas, después de meses de lectura, a *La literatura mexicana del siglo XX*, cuya primera parte escribió.

Cuando nadie creía en la importancia de historiar la literatura de México independientemente, subestimada como floja, aburrida, decimonónica, estudió sus obras, su nacionalismo y la constitución de nuestra república literaria, que ya no era, ni quería seguir siendo, un virreinato literario. Hay cierto paralelismo en esta empresa con los trabajos de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla para la literatura indígena, de Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte para las letras novohispanas, de Vicente T. Mendoza y Margit Frenk para la canción popular. Como José Luis Martínez, dedicaron esfuerzos

menéndezpelayescos a campos literarios declarados inexistentes o de poco interés, hasta que ellos demostraron lo contrario.

Estos esfuerzos son un lujo y una buena suerte de pocas literaturas. Favorecen el desarrollo sostenido y consciente, aunque no lo aseguran. Las obras inmortales, de los

clásicos griegos o el Siglo de Oro español, nos hacen olvidar que las literaturas son mortales, y que hasta grandes literaturas han venido a menos, con resurgimientos posteriores o muertes definitivas. Nadie sabe cómo empiezan

y terminan los milagros: nada los garantiza. Pero la buena suerte que ha tenido la literatura mexicana desde hace poco más de un siglo le debe mucho a la conciencia histórica de su propio devenir que le han dado los grandes ciudadanos de nuestra república literaria, desde Ignacio Manuel Altamirano hasta José Luis Martínez.

Es un historiador que se ha ocupado de leerla, documentarla, historiarla, editarla, con un sentido de responsabilidad poco común; con un cuidado en la prosa y en el dato que es elocuente por sí mismo. No sólo hay que contar la historia: hay que cuidarla, con la esperanza de que siga el milagro. —

— GABRIEL ZAID

TEATRO

El sentido de la vida

“Ésta es una columna que mide cincuenta metros”, nos dice el actor apoyando en el piso una caña de bambú que le llega a la cintura. “Hay que alcanzar la cima y luego tratar de ir más lejos. ¿Pero cómo? ¿Tú a qué altura estás? ¿Subir hasta arriba para luego bajar? ¿Es ésta tu manera de ver la vida? ¿Saltar? ¿No subir? No, ignorar la columna no se puede”. Ésta es una de las situaciones que propone Yoshi Oida en su acción escénica dedicada a los maestros Zen.

“El actor es una de las criaturas más frágiles que existen”, dice Peter Brook en la película *Can You See the Moon?*, dedicada al trabajo de Oida. Y, sin embargo, el contacto con un verdadero actor infunde una dimensión de enorme potencia. Tal vez la paradoja resida en que esa fuerza deriva de una capacidad de exponer la propia fragilidad, de ir más allá del miedo. Entonces se produce la metamorfosis.

Es un hecho tan poco frecuente ver a un actor. No es que falten profesionales de talento a la hora de representar un personaje. Pero no se trata de eso, sino del actor como alguien que “actúa” (lleva a cabo una acción) y con su presencia genera esa intensidad que



José Luis Martínez.

Foto: Pablo Ortiz Monasterio

permite olvidar las convenciones y los trucos del oficio, para proponernos una experiencia que no “representa” sino que “es”.

Una de las grandes fuerzas del teatro, con sus múltiples variantes y aditamentos escénicos, consiste en esa presencia que no trata de imitar nada; capaz de transportarnos a una dimensión distinta, pero presente, concreta, íntima, donde la sorpresa y la verdad confluyen en un gesto simple y contundente, que nos hace partícipes de una realidad, no de un simulacro.

Algo de todo esto emana Yoshi Oida, quien durante el pasado mes de junio realizó una serie de actividades en la Ciudad de México: un taller de movimiento para actores, la proyección de una película sobre su trabajo y un monólogo de su autoría, *Interrogaciones, palabras de los maestros Zen*. Un espectáculo en la frontera entre el teatro y la acción pura.

Formado en la tradición del teatro Noh y de las artes marciales, desde hace treinta años Oida forma parte del Centre International de Créations Théâtrales de París, dirigido por Peter Brook, con quien ha protagonizado obras como *La conferencia de los pájaros*, *Orgast*, *El Mahabarata*, *La Tempestad*, *El hombre que*. También es autor de los libros *El actor invisible* y *Un actor a la deriva* (de próxima publicación en México). Muchos recordarán su reciente actuación en la película de Peter Greenaway *El libro de cabecera*.

Esta trayectoria lo ha convertido en un personaje celebrado tanto en Oriente como en Occidente. Aunque nada más ajeno a Oida que las veleidades de la fama o el narcisismo del estrellato. Si algo llama la atención en su presencia, es la extrema simplicidad, de gestos y de palabras. O el respeto que expresa e infunde al hablar del propio trabajo. Esa autoridad natural de quien ha vivido lo que sabe y nunca se sitúa por encima de lo que cuenta. Un saber que poco tiene que ver con la arrogancia de quien ejerce un poder... o un papel.

Las respuestas que dio al público eran agudas por su concisión y desar-

mantes por su capacidad de eludir la linealidad, instalándonos de lleno en el tema: no la explicación prevista sino el itinerario que permite intuir una experiencia; la frase que no cierra la puerta a la duda, sino que abre el camino a otra pregunta.

Una actitud de concentración expectante, que era una interrogación en sí misma. La sorpresa como resultado de quien ha aprendido a recibir lo desconocido como un don, renunciando a cualquier forma de control. Un espíritu fiel al de los maestros Zen, que Oida evoca en su monólogo *Interrogaciones*.

“¿Cuál es el sentido de la vida?” era la pregunta recurrente que iba pautando el espectáculo, como un llamado de



Yoshi Oida.

Foto: Tomàs Mascunt.

alerta o una invitación a meditar más allá de las apariencias. Una pregunta ilustrada a menudo por una parábola o anécdota emblemática, blandiendo en ocasiones un metafórico bastón, como el que utilizan los maestros Zen para castigar la respuesta errónea del discípulo. En su mayoría, las respuestas del público aspiraban a desentrañar una lógica, ostentaban sutilezas intelectuales o bien liquidaban la interrogación con un infantilismo pseudohumorístico.

El rigor expresivo de Oida, inseparable de las preguntas y relatos que planteaba –dialogando con las sugerencias sonoras del músico Wolf-Dieter Trüstedt–, se sustraía a la pretensión de resolver una hipotética adivinanza, lanzando al espectador hacia una nueva pregunta. Preguntas que demandaban respuestas que el lenguaje racional no consigue atisbar, ya que colindan con la

poesía o el silencio: “Conocemos el sonido del aplauso. Pero ¿cuál es el sonido de una sola mano?”

Tal vez la respuesta estuviese en la elegancia del gesto, cuya estética expresaba una síntesis entre lo funcional y lo necesario. Al igual que la intensidad de su decir, carente de toda retórica. Un vocabulario en el que la ilustración gestual del relato dialogaba con momentos de abstracción alusiva a los distintos pliegues de un suceso, que no se agotaba en un significado unívoco.

La actitud de Oida también podría leerse como una sucesión de trazos o ideogramas en movimiento. Una “escritura” cuyo sentido está en esa secuencia de garabatos transparentes, que van dejando una estela en la mente del espectador. Como un tejido sutil de correspondencias donde la magia se amplifica, precisamente, porque la mecánica de la acción está a la vista: contar de uno a diez, levantándose y acostándose, con una varilla de bambú apoyada en la cabeza, colinda con la nada y el sinsentido. Llevada a cabo por Oida, esta acción tenía algo conmovedor. Como preguntarse por el sentido de la vida. —

— JAVIER BARREIRO CAVESTANY

ENGAÑO Y DESILUSIÓN

El engaño

A pesar de sus considerables altibajos, verdaderas obras maestras y logros moderados, Robert Altman es sin duda –sobre todo después de la muerte de Stanley Kubrick– el mejor cineasta veterano estadounidense. *El engaño* (*The Gingerbread Man*) se encuentra lejos de ser una obra maestra, pero es la obra de un maestro, y –a pesar de que la cinta finalmente decepciona– la maestría aún se deja ver por entre sus fallas. *El engaño* es un *film noir* contemporáneo; ese género norteamericano de sombras, atmósferas amenazantes y visiones oscuras de la animalidad humana que surgió del expresionismo alemán (y de las manos de los exiliados antinazis), y que fue bauti-

zado con su perdurable nombre por los críticos de cine franceses. El *noir* tuvo su época de oro inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la ubicuidad de la debilidad humana y la corrupción moral –“amoralidad” en el verdadero sentido de la palabra: el uso instrumental y cruel de otros seres humanos– parecen haber sido puestos en evidencia de manera persuasiva en los tiroteos de guerra, con el derrumbamiento de la solidaridad y bajo los horrores de la “ocupación” del Eje. (Es de interés sociológico el hecho de que la década de los ochenta en los Estados Unidos haya sido testigo de un resurgimiento del *noir*, durante uno de los periodos moralmente más condenables de la historia política estadounidense: la era reaganiana.)

El engaño es fiel al espíritu del *noir* en el sentido de que muy poco puede decirse a favor de sus personajes –excepto quizá de Lois Harlan (Daryl Hannah), un personaje complementario, pálido y dramáticamente insignificante. Rick Magruder, un abogado criminólogo –astuto, dominante y muy exitoso– es interpretado por el prestigiado actor shakespeariano de origen inglés Kenneth Branagh, con un acento del sur de los Estados Unidos consistente y verosímil, mucho más convincente que los intentos, por parte de varios actores no sureños, por conservar una pronunciación local. A través del drama de su seducción –en Savannah, Georgia, bastión del viejo Sur– por parte de una lista mesera que lo atrapa con una elaborada historia de peligro mortal para, a la larga, conducirlo hacia el asesinato “accidental” de su padre, Branagh mantiene la energía trepidante propia de un hombre que se maneja de forma deshonesto y egoísta por la vida: la quintaesencia del abogado tramposo y de alto nivel, en un país en el que la balanza de la justicia está desequilibrada no por el soborno a los jueces, sino por la compra de los abogados más caros y hábilmente despiadados.

Magruder también es un mujeriego, atraído por “mujeres que tienen problemas con las palabras rebuscadas”, según

el reproche sarcástico que le hace su ex esposa, quien (en un excelente acierto de *casting* visual) es retratada como una morena espigada, que, aunque más sofisticada y con el glamour de la clase alta, tiene un vago parecido con la *femme fatale* de la “escoria blanca” estadounidense, Mallory Doss (Embeth Davidtz). Desafortunadamente, Altman tiene que luchar con las limitaciones de la línea argumental. Se trata de una lucha propia de muchos *noirs*, pero en este caso la narrativa proviene de John Grisham, el exitoso escritor de *thrillers* sobre abogados (de prosa abominable), con tramas a menudo complicadas pero artificiosas y psicológicamente simplistas. Altman había amenazado con retirar su nombre de la edición final, impuesta por sus productores y, aunque esto no sucedió, la cinta está obviamente mutilada y es muy probable que sólo haya quedado una historia vacía y sin suficiente construcción de personajes y acumulación de incidentes, los puntos fuertes de Altman. Incluso la trama presenta enormes huecos inexplorados, que nos dejan confundidos sobre cómo fueron llevadas a cabo ciertas maniobras –por ejemplo, un secuestro momentáneo de los hijos de Magruder, que ocurre en un parpadeo y por lo mismo requeriría de una precisión y planeación militar que rebasan por mucho las capacidades de los villanos de baja monta involucrados en él. Dixon Doss, el padre vagabundo, es interpretado por Robert Duvall con sus usuales matices precisos e inteligentes; sin embargo, le es concedido muy poco tiempo a cámara y la vaga afirmación de que pertenece a una “secta” nunca se desarrolla más allá de la aparición de sus compañeros, que son solamente unos vagos tan viejos y deteriorados como él.

Y sin embargo, en términos cinematográficos, la cinta alcanza su punto de mayor interés cuando resulta creativamente confusa. Las mejores películas de Altman –*Nashville* (1975) y *Vidas cruzadas* (1993)– son polifónicos poemas morales con varios personajes en movimiento, viñetas colocadas una al lado de la otra por su poder afectivo y mon-

tajes de sonidos en niveles superpuestos –todos ellos fusionando diversos elementos dispares en un flujo de varias texturas que, a la larga, al entrelazar todo, tendrá una descarga emocional; todo esto conforma el retrato que hace Altman de una época y una sociedad, sin la necesidad de una solución argumental nítida. Por momentos (aunque escasos) *El engaño* destila esta cualidad a través de escenas individuales. En la seducción del inicio, por ejemplo, Mallory emite en tonos altos una historia de angustia y persecución (que después se revela como falsa), mientras Magruder deja fluir una corriente de pretenciosos consejos de autoayuda en una voz arrogante que suele inundar la realidad con palabras; a la vez ella –en un aparente tercer gesto desesperado– se despoja de su ropa empapada detrás de una cortina tejida que la hace perfectamente visible: ambos monólogos culminarán súbitamente en un abrazo. Por otra parte, la fotografía lírica de Gu Changwei tiene la virtud de unir imágenes de manera brillante basándose en semejanzas formales de estructura, fusionando momentos creativamente y trascendiendo una narrativa heterogénea. (Gu Changwei fue el operador de cámara de Chen Kaige en *Adiós a mi concubina*, que compartió la Palma de Oro en Cannes en 1993.)

El *noir* típico es una fábula que carece de un centro moral personificado, en tanto que los protagonistas son por lo general corruptos, corrompibles o de una debilidad despreciable. El mal que se lleva a cabo tiene sus raíces en la lujuria o en el dinero (en *El engaño* descubrimos que Mallory espera heredar una propiedad de inmenso valor por su madera explotable). Hubo en los *noirs* de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta (antes de que la oprobiosa plaga política del macartismo destruyera vidas creativas y valores estéticos durante más de una década en Hollywood), revoloteando en el trasfondo, una crítica implícita (y de izquierda) en contra del dinero como valor y la avaricia como motivación. En esta cinta, el villano tácito –y

mucho más limitado ideológicamente— es la corrupción (o bien, la peligrosa posibilidad de manipulación) del sistema legal estadounidense en manos de abogados poderosos; un sistema que Mallory ha puesto en práctica a través de Magruder para recluir a su padre en un asilo y después culpar totalmente al abogado por la muerte de aquél. Para ganarle la jugada a Mallory y demostrar que ha estado fingiendo en todo momento, Magruder le miente respecto al testamento de su padre, afirmando de manera falsa que ella no está incluida en él. Mallory se delata y trata de matar a Magruder: una vez bajo arresto, ella le grita al abogado: “¡Me *mentiste!*” Esta acusación, pronunciada por una mujer que no ha hecho más que mentir, flota, sin embargo, en el aire: sobre la práctica legal estadounidense con su ética generalizada de ganar a cualquier costo, y sobre el consistente Magruder interpretado por Branagh, que persigue y persigue ninguna causa que sea noble, buena o justa. —

— HANK HEIFETZ

— Traducción de Fernanda Solórzano

CARTA DE WASHINGTON

Jóvenes narradores

Cada antología consiste en la superposición de dos mapas: el del prestigio literario —más un acuerdo sobre lo que se considera decente que un voto al genio— y el de las ilusiones del antologador —lo que le gusta imaginar sobre el territorio que abarca su muestrario. En este sentido, la suma de textos y autores —el volumen mismo de una antología— es también una ficción: la mejor cara de una literatura, tocada con un sombrero que se pretende revelador. El fenómeno se agudiza cuando lo editado son relatos de jóvenes: tierra fértil para el diseño de un futuro que acomode a cierta sensibilidad. Si la antología de David Miklós en Tusquets quiso tener —me imaginó— un delicado albornoz, la de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en Mondadori un casco de motociclista, y la de Leo-

nardo da Jandra en Joaquín Mortiz una visera de cartón, otra de proyecto similar que apareció recientemente en los Estados Unidos lleva más bien una gorra de beisbol.

El número especial de narrativa de la revista *New Yorker* fue dedicado este verano a los autores gringos más jóvenes, y se llama, con saludable arrogancia: “Veinte escritores para el siglo XXI: el futuro de la narrativa estadounidense”. Los amplios parámetros de selección por prestigio están expuestos en una nota introductoria de Bill Buford, responsable a la vista del compendio: menores de cuarenta años, con obra de alguna resonancia publicada. La mayoría de los relatos que llegaron a letra impresa —18 de veinte— tienen como tema y paisaje la soledad estadounidense en varias de sus presentaciones: el inmigrante satisfecho y el melancólico, la vida campesina como depositaria final de la inocencia americana, la tecnología como droga, la rabia juvenil y el drama del divorcio; versiones conocidas del viejo motivo de la desolación americana —a veces demasiado conocidas— para quien haya frecuentado la extraordinaria producción narrativa de los Estados Unidos en el siglo XX.

Hay algunas cifras interesantes para la lectura del mapa ilusionado de la antología: de todos los autores, cinco —la cuarta parte— pertenecen a minorías: un chino, una haitiana, un dominicano, un hindú y un indio. La proporción adquiere interés si se considera que entre los veinte relatos se pueden contar ocho de buena calidad, cuatro de los cuales pertenecen a narradores no blancos. Junot Díaz —el dominicano— y Sherman Alexie —el indio— escribieron las únicas obras realmente memorables —“Otra vida, otra vez” y “The Toughest Indian in the World”—, junto con George Saunders —él sí gringo clavado—, que ha publicado una pieza —“I CAN SPEAK!”— notablemente parecida a las ironías de ficción tecnológica que escribía Juan José Arreola a principios de los años cincuenta. Otro cuento, también de los mejores —“The Saviors”, de William T. Vollmann—, utiliza un

recurso que Alejandro Rossi casi ha patentado para nuestra lengua: la imposición de distancia entre el relato y el narrador por medio de la inserción de reflexiones en torno al método que el autor está siguiendo para escribir. En este tenor, el trabajo de Junot Díaz remite en el tratamiento de ciertas imágenes fantasmales al del Juan Rulfo cuentista. Señalo las coincidencias por lo que tienen de curioso: es tristemente improbable que alguno de estos escritores haya leído o vaya a leer en su vida a un autor mexicano.

Hay otras generalidades interesantes: 18 de los relatos son realistas; los veinte están planteados con un lenguaje directo y eficiente; todos narran una sola historia, situada en una sola geografía, y siguiendo una lógica temporal que va del pasado al futuro; como en la vida real, la memoria supone la única flexibilidad en la flecha del tiempo. Las variaciones estructurales entre un cuento y otro radican principalmente en la voz del narrador: a veces una primera persona memoriosa e íntima, otras una tercera universal —en ocasiones alucinada—, en dos casos un par de personajes dialogando. Una lectura atenta de los temas, lenguajes y sistemas narrativos utilizados por los autores de la selección revela que la tasa contra la que miden su escritura es la del profesionalismo: buena factura, poca imaginación, miedo a incursionar en territorios no validados por los prestigios del pasado; resulta fácil rastrear en ellos al narrador reputado que imitan.

Si nos atenemos a la apuesta del *New Yorker*, la literatura estadounidense por venir será cautelosa y convencional; nada que ver con lo que hicieron en su momento Melville, Faulkner, Ellison o Carver.

La lectura obvia de este balance —que, por cierto, no arrojaría resultados muy distintos en el caso de las antologías de narradores jóvenes mexicanos e hispanoamericanos mencionadas al principio— es deprimente y pasa por la queja perpetua e indemostrable sobre la dependencia del mercado: el siglo de las revoluciones literarias con-

cluye con un gracioso retiro hacia las formas tradicionales, los temas seguros y la total rendición de los esfuerzos renovadores de la prosa al poder del argumento; los últimos escritores del centenario que vio pasar a Joyce, Kafka y Borges prefieren simplemente contar una historia.

También está la posibilidad de que al leer la antología del *New Yorker* suceda lo que Christopher Domínguez ha llamado la presbicia de la crítica: debido a que los referentes literarios están siempre en el pasado, es casi imposible que el lector de un texto reciente descubra lo que hay en él de novedoso; toda innovación, necesariamente, refiere sólo a sí misma. Pudiera ser, entonces, que los escritores estadounidenses más jóvenes se encuentren absortos en el intento de restaurar al arte antiguo y elemental de la narración, liberándose de los estruendos de la reforma secular, pero anotando sutilmente sus lecciones. Si tal es el caso, estamos ante una reacción afortunada que todavía guarda su secreto. —

— ÁLVARO ENRIGUE

URBANISMO

En busca de los lagos perdidos

En 1997 nació el Taller de la Ciudad de México, liderado por el arquitecto Alberto Kalach. Desde su creación ha trabajado sobre el planteamiento visionario de revertir el proceso de desecación del mar interior de la cuenca de la Ciudad de México —compuesto por un sistema de seis lagos—, como estrategia de supervivencia para la concentración de población más grande del planeta. La tesis fundamental de este trabajo se basa en la simple idea de que la Ciudad de México no fue solamente un gran lago sino que, en potencia, lo sigue siendo.

Las primeras hipótesis del Taller se han convertido en certezas sustentadas en el conocimiento científico de numerosos especialistas, corroborando que la única opción para evitar una inminente

catástrofe es restablecer el funcionamiento del sistema hidrológico de la cuenca, reconciliando a la Ciudad de México con su geografía.

Estas ideas, recogidas y ampliadas por Kalach y apoyadas por Teodoro González de León, provienen de las propuestas de Nabor Carrillo, para quien la solución de tres problemas capitales como las inundaciones, el abastecimiento de agua y el hundimiento del suelo de la ciudad pasaba por la recuperación de los lagos.

La labor del Taller de la Ciudad de México ha sido retomar este pensamiento, traducéndolo en cuatro puntos de carácter global: reducción del consumo de agua; aprovechamiento máximo del agua pluvial; reciclaje de las aguas residuales y rehidratación de los lagos,



Captura de aves con red (detalle), Códice Florentino, BML, AS.

y rescate de ríos y canales. A partir de estos criterios se propone intervenir con proyectos puntuales.

El proyecto principal es la recuperación del lago de Texcoco, cuya cuenca está urbanizada en un 85% —Ciudad Azteca, Ciudad Netzahualcóyotl, Chimalhuacán y Ecatepec—, pero el resto es propiedad federal y podría inundarse. Se trata de recrear un lago rodeado por un enorme borde-parque sobre el cual construir y de tal forma dotar de servicios a la población de la nueva ribera, con beneficios ecológicos para toda la ciudad.

También se propone convertir el valle de Chalco en un ejemplo sustentable económica, ecológica y urbanamente para el resto de la cuenca, inundando 4,000 hectáreas y protegiendo otras tantas para agricultura de riego y chinampas de alta productividad. Finalmente,

se plantea intervenir en las cañadas al poniente del valle, reteniendo su caudal y ligando canales a nuevas infraestructuras viales y a parques lineales.

Posteriormente, el Taller de la Ciudad de México tuvo como objetivo profundizar en algunas de las ideas presentadas en el Plan Maestro elaborado por los alumnos y profesores de la UNAM. La discusión giró en torno a la imagen futura de la ciudad, la necesidad de discutir la dimensión urbana en la práctica de la arquitectura y la pertinencia de la escala megalopolitana. Esto resultó en una variedad de propuestas que abordaron desde la problemática de la planificación a gran escala y el tema de las grandes infraestructuras —como un nuevo aeropuerto en el lago— hasta programas más específicos, como el de la vivienda y el espacio abierto.

Asumiendo estas coordenadas como instrumentos de trabajo, se puede proyectar el futuro de la ciudad, tratando de alcanzar esta utopía urbana. Con cierta voluntad política, puesto que la ciudad es algo más que un fenómeno socioeconómico, se puede redirigir el trazo de este magma metropolitano como hicieran los Haussman, Owen y Fourier, Cerdà, LeCorbusier o Bohigas. Esta propuesta invita no sólo a confrontar la ciudad del futuro, sino a trabajar desde ahora en la búsqueda de los lagos perdidos. —

— MIQUEL ADRIÀ

CINE

Kubrick: la irreverencia del matrimonio

En *Wide Shut*, la última película de Stanley Kubrick, está basada en una novela que el austriaco Arthur Schnitzler publicó en los años veinte, llamada *Traumnovelle* (*Sueñonovela*). Schnitzler fue amigo de Freud y adoptó, gracias a su influencia, la noción de que buena parte de la actividad sexual humana se debate entre la fantasía y la cotidianidad: entre el sueño y la realidad. La película de Kubrick retoma esa premisa y la lleva hasta sus

últimas consecuencias; teje una trama que se desarrolla en un ambiente irreal —casi un sueño—, producto de la confección de una fantasía.

La realidad no tiene gran cabida en la película de Kubrick. Sólo la bizarra secuencia inicial y la conclusión transcurren con los ojos bien abiertos. El resto es un trayecto sobre las tentaciones del mundo moderno y la historia de un hombre fiel y cabal que debe rechazarlas. Cuando el doctor Bill Harford se entera de la fantasía —desgarradora, es cierto— que tiene su mujer acerca de un oficial naval que conoció en un viaje de familia, se lanza en una aventura dividida en distintos encuentros con el peligro de las trampas sexuales a finales del siglo xx. Kubrick enfrenta a su personaje con una seductora que confiesa su amor por Harford frente al cuerpo recién fallecido de su padre. Después lo lleva al borde de un linchamiento homofóbico a manos de una banda de jóvenes intolerantes y lo hunde en el mundo de la prostitución, del que sólo se salva gracias a una llamada a tiempo de su esposa: “¿a qué hora vas a llegar?” Más tarde lo invita a una orgía gótica en la que Harford, curiosamente, no participa. Es sólo un espectador de los misterios que hay en el mundo de la infidelidad.

Eyes Wide Shut es un tratado psicoanalítico. Los sueños de Bill Harford son los de un hombre horrorizado con la posibilidad del adulterio. Si bien es verdad que las fantasías —y los sueños— son impredecibles y no se rigen por las normas de la razón, también es cierto que las acciones desarrolladas en el mundo de lo onírico pueden —y deben— tener una explicación. En el caso del personaje central de *Eyes Wide Shut*, los sueños son el vehículo de la moralidad. Harford es, durante todo el filme que es su sueño, un *voyeur* que se adentra cada vez con mayor peligro en el mundo del

deseo prohibido. Desde la mera indignación hasta el peligro de muerte, Harford se somete, en sueños, a una prueba de fidelidad.

Y el personaje de Kubrick pasa el *examen* sin miramientos. Ni siquiera cuando tiene la ventaja omnipotente del anonimato es capaz de consumir su fantasía. Mientras el resto de los participantes de la orgía tienen sexo en diversos estilos y posiciones, Harford se pasea por la sala como un fantasma al que no se le permite —que no se permite— ni el más mínimo desvío.

El subconsciente de Harford se encarga de enviarle señales de todo tipo. Una de ellas, quizá la más sorprendente, es un salvoconducto: la palabra “Fidelio”, que sirve como “clave secreta” para entrar a la orgía. Vale subrayar que *Fidelio*, la única ópera de Beethoven, tiene un título más largo: *Fidelio o el amor conyugal*. En ella, Leonora busca rescatar de la prisión a Florestán. Para hacerlo se viste de hombre y adopta el nombre de Fidelio. En *Eyes Wide Shut*, el valor del amor conyugal está

presente a cada momento. Al Florestán de Cruise no lo salva su amada Leonora: lo rescata su propia moral que, vestida de Fidelio, le da una lección onírica.

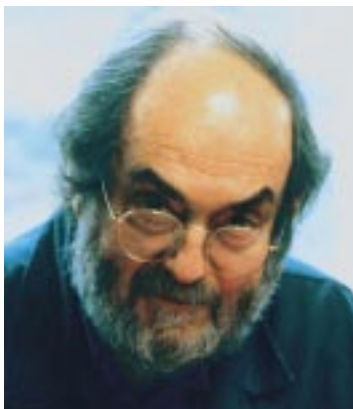
Pero Harford no sólo se reprime a la hora de actuar. En la segunda parte del sueño —al “día siguiente”— el joven doctor se cobra factura tras factura en un constante “te lo dije”. Harford cae en la cuenta de que se ha salvado. La prostituta con la que estuvo a punto de hacer el amor descubre que tiene sida; Nick Nightingale, el pianista amigo que lo “invitó” a la orgía, es golpeado y desaparece; la joven hija de un vendedor de disfraces con la que estuvo a punto de acostarse es en realidad una prostituta “manejada” por su padre; la dama que le salvó la vida en la orgía muere tras una curiosa sobredosis. Y mientras la

inmoralidad despacha a los otros personajes, él, respetuoso e inofensivo, sigue vivo. No es casualidad que Kubrick, en otro de los mensajes “escondidos” que su propio subconsciente manda a Harford, ponga en las manos del médico un periódico que lleva como titular la frase “Lucky to be alive” (“Suerte de estar vivo”).

Kubrick sabía leer los tiempos. La irreverencia kubrickiana no está, en esta ocasión, en la violencia o la parodia de filmes pasados. En algún sentido, Bill Harford es la antítesis de muchos personajes en la filmografía del cineasta. Cuando el protagonista de *Eyes Wide Shut* se encuentra con la posibilidad de ejercer la pedofilia con la hija del dueño de la tienda de disfraces, la moral se impone. Bill Harford no es Humbert Humbert. Lo mismo ocurre cuando puede aprovechar el mencionado anonimato que le ofrece una máscara para desatar algún enloquecido deseo sexual. El joven doctor moral de *Eyes Wide Shut* no es Alex la Grande, el carismático sociópata de *Naranja mecánica*, ni Jack Torrance, el asesino de *El resplandor* que se deja llevar por las malas pasiones. Harford jamás actúa, jamás desea vengarse realmente. Es un hombre fiel hasta en sus sueños

La conclusión del filme es una breve reconciliación entre Bill y Alice. Ahí, Harford pregunta a su esposa qué hacer tras el barullo. Ella se quita los lentes, seca una lágrima y le confiesa que sólo queda una cosa por hacer: “fuck”. Tras horas de infidelidad simulada, el joven matrimonio de Manhattan sabe que a final de cuentas todo se reduce a demostrar, en el terreno justo, su indeleble fidelidad.

Hacer un filme que eleve el valor del amor conyugal en los tiempos que corren requiere de una visión particular. Por eso *Eyes Wide Shut* es una película típica de Stanley Kubrick, el director cuyo nombre es sinónimo de irreverencia y contracorriente. En estos tiempos de “franca inmoralidad”, el cineasta convirtió a lo más original y respetado en lo más irreverente. El filme de Kubrick es como la lata de sopa



Stanley Kubrick.

Foto: Beques Sasser

Campbell's que Warhol convirtió en obra de arte. En *Eyes Wide Shut* la sorpresa es un matrimonio feliz que decide permanecer unido. Más irreverente —más kubrickiano—, imposible. —

— LEÓN KRAUZE

ROCK

Woodstock 99: treinta años de rock y marketing

Tres décadas hace que medios de difusión y comerciantes franquiciaron la “nación de Woodstock”, cual interpeló a incalculada audiencia el *yippie* Abbie Hoffman, apoderado del micrófono para exigir solidaridad con John Sinclair, rockero miembro del partido Panteras Blancas preso por posesión de marihuana.

La reciente tercera edición del legendario festival, que reunió en 1969 a casi medio millón de personas a la intemperie en una finca habilitada cual foro, confirmó que rock y campismo son agua y aceite. Otras emulsiones viscosas que fluyeron durante el festival Woodstock 99 ratifican que quienes ignoran la historia están condenados a repetirla; tuvo razón aquel grafito del 68 que recomendaba desconfiar de mayores de treinta años.

Hoffman huyó a la clandestinidad y ahí murió, atropellado. En cambio, Rubin, acusado de perturbar la Convención Demócrata de 1968, optó por cumplir sentencia reducida y reintegrarse al sistema como exitoso corredor de bolsa en Wall Street. Aquella pretendida “contracultura” engendró un lucrativo mercado: discos, pantalones, motocicletas, hamburguesas, cereales y refrescos fueron vestidos de rockeros para vender. Subcultura metalizada, su museo es el Hard Rock Café.

Por eso reincidió en 1994 Michael Lang, su promotor original, asociado con el veterano John Scher, con apoyo de una transnacional de espectáculos. Pero su ambición volvió a frustrarla el descontrol del acceso a ese segundo festival, caracterizado por el desencanto

existencial de la llamada Generación X y el ceno que bañó a sus asistentes. El evento volvió a perder dinero, pero no los disuadió de intentar, una vez más, capitalizar simultáneamente su trigésimo aniversario, el fin de siglo y —claro— del milenio.

Paradójicamente, ningún festival de Woodstock se ha llevado a cabo en esa apacible población de artistas y bohe-



Último beso en Woodstock.

mios del norte neoyorquino. El primero hubo de desplazarse a Walkill y luego a la finca del granjero Max Yasgur en Bethel, comunidad que ya no recibió al del 94, a su vez trasladado a la vecina Saugerties. Esta vez, los organizadores se manifestaron seguros de haber hallado el sitio ideal, dotado de todos los servicios necesarios para la efímera ciudad instantánea que ahí se asentaría: la vieja e inhabilitada Base Grifiss de la Fuerza Aérea, lo cual constituye la primera en la serie de ironías y contradicciones del último Woodstock del siglo y probablemente de la historia. Su seguridad —se ufanaron— impediría la intrusión en el evento sin boleto, con un alto muro de tres millas de largo erigido para el efecto y eufemísticamente dedicado “al pueblo de Kosovo”.

El énfasis sería dar a la juventud actual “su propio Woodstock”, a un costo de 150 dólares por tres medios días de concierto, a cambio de un atractivo elenco musical de más de quince artistas o grupos repartidos en dos escenarios, uno de ellos para “artistas emergentes” (voluntarios en pos de exposición) y *raves* nocturnos con célebres *D.J.*'s. Al parecer, una ganga.

Pero las habitaciones en Rome y alrededores subieron de setenta a 275

dólares, con listas de espera que dejaron a artistas tardíos sin alojamiento; así, 80% de los más de 200 mil asistentes acampó en la propia base aérea, ocho veces mayor que el sitio del festival 94.

La presencia en el interior no sólo de cajeros automáticos, sino hasta de promotoras de tarjetas de crédito, fue agorera. Una botella de agua valía cuatro dólares, un sándwich diez, una bolsa de hielo quince. A las previsible insolaciones siguieron brotes de males gastrointestinales de origen terroríficamente simbólico: algunos, decepcionados de la falta de lluvia y lodo, aprovecharon las fugas de los retretes para retozar en ese caldo de cultivo, uno de los pocos elementos gratuitos de Woodstock '99, pues hasta los tatuajes que ornaron muchos orgullosos torsos femeninos desnudos costaban cuarenta dólares.

La actuación de los grupos más agresivos provocó centenares de fracturas, sofocamientos y al menos una de las numerosas violaciones, denunciadas o no. Muchos más sucumbieron a la escasez monetaria, las enormes distancias hasta la comida y la cada vez más escasa agua y los rebosantes retretes que el alcalde de Rome —republicano, apropiadamente llamado Joe Griffo— dijo haber supervisado personalmente.

Durante la actuación de Red Hot Chili Peppers, la agrupación Pax (presente para hacer proselitismo en pro de movimientos civiles) repartió velas para un final dramáticamente iluminado. El público, que la noche intermedia ya había vandalizado las instalaciones, usó las velas para su protesta contra el lucro, incendiando los empaques amontonados en montañas de basura. El vandalismo dio paso al pillaje y a indocumentables abusos físicos. El festival —cuyo viejo lema, “Tres días de paz y música”, fue “modernizado” como “¡Tatuados, perforados y listos para el rock!”— concluyó así como una grotesca alegoría de lo que sucede cuando la búsqueda de libertad individual deviene, vía su comercialización a través de los medios, en una ciega búsqueda de placer inmediato, a cualquier costo o —de ser posible— gratis. —

— ÓSCAR SARQUIZ

CARTA DE BARCELONA

Las visitas de Kafka

Odradek no es más que un objeto, el objeto más objetivo de todos cuantos Franz Kafka puso en su obra literaria. Aparece en *Las preocupaciones del padre de familia*, un relato de 1916. Ahí se nos dice que, a primera vista, Odradek parece un carrete de hilo, chato y en forma de estrella, y también parece que tuviera hilos arrollados. Pero por supuesto —nos dice Kafka— sólo son trozos de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores, no sólo anudados, sino también enredados entre sí. Pero —atención— no sólo es un carrete, porque en medio de la estrella emerge un travesañito, y sobre éste, en ángulo recto, se inserta otro. Con ayuda de esta última barrita, de un lado, y de uno de los rayos de las estrellas del otro, el conjunto puede erguirse como sobre dos patas.

Ante Odradek, uno tiende a creer que esta criatura tuvo en otro tiempo alguna especie de forma inteligible y ahora está roto. Lo cierto es que Odradek es extraordinariamente ágil y no se le puede apresar; se esconde alternativamente en la buhardilla, en la caja de la escalera, en los corredores, en el vestíbulo del inmueble en el que vive “el padre de familia”, que anda preocupado con este objeto que, por otra parte, a veces se vuelve inlocalizable durante largos periodos de tiempo.

Ahora Odradek está en Barcelona, ha venido de visita. El artista canadiense Jeff Wall viajó hace cinco años a Praga en busca de Odradek, no sabía entonces que le encontraría y acabaría trasladándolo a Barcelona. Hace cinco años Jeff Wall, aun sabiendo que el objeto más objetivo de Kafka no tenía domicilio fijo, fue a Praga y realizó una pequeña escultura que representaba al raro Odradek y lo situó en un viejo edificio de la ciudad al tiempo que realizó una fotografía en la que éste aparecía en un hueco de la escalera por la que bajaba una joven, una de las hijas del preocupado padre de familia. La fotografía llevaba este título: *Odra-*

dek, Taboritska 8, Praga, 18 de julio de 1994.

Ahora esta fotografía y el objeto kafkiano se encuentran en el pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona. La fundación que lleva el nombre del arquitecto ha decidido proponer a diversos artistas —dos o tres por año— que intervengan en el pabellón y lo modifiquen ligeramente, a su aire, como les venga en gana. Desde luego, es una propuesta arriesgada porque cualquier día de estos algún loco les puede hacer una chapuza. En realidad, el pabellón de Van der Rohe es casi perfecto, parece muy arriesgada la idea de ofrecer a los artistas que lo cambien. Con Jeff Wall no ha habido problema, porque él mismo fue el primero en darse cuenta de que su intervención debía ser muy discreta, mínima.

Y Odradek es discreto, es mínimo, aunque represente a todas las preocupaciones de un pobre padre de familia. Jeff Wall ha venido con su pequeño Odradek y junto a la fotografía que hizo en Praga en el 94 lo ha colocado en un rincón del pabellón, un rincón tan discreto que, cuando el otro día fui a encontrarme con Odradek, me costó mucho dar con él. Fue una visita, por otra parte, poética y agradable. Porque, ¿quién iba a decirme a mí, que siempre tuve tan mitificado a ese enigmático personaje literario, que un día saldría de mi casa de Barcelona para encontrarme con él?

Fue una visita que, por otra parte, veo como una devolución primera a las otras visitas que Kafka está a punto de realizar en Barcelona. Cada visita suya será, por supuesto, debidamente correspondida. La próxima se anuncia para este verano. Es la segunda de una serie de tres visitas, que me permiten ahora el juego de escribir que Kafka siempre llama tres veces (una más que el cartero), aunque también hay que precisar que Kafka es de esas visitas que en muchas ocasiones no tocan nunca el tim-

bre. En fin. Para este verano, otro museo de Barcelona, el CCCB, planea una exposición que reúne arquitectura con literatura. Al Dublin de Joyce y a la Lisboa de Pessoa se les unirá ahora la laberíntica Praga de Kafka. Es la tercera, pues, de una serie de exposiciones que el CCCB viene realizando sobre las ciudades de la literatura.

Expectación que no hará más que preceder a una mayor: la tercera visita de Kafka. Hace dos años ya que se está

trabajando a fondo en ella. Con sede en Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculos de Lectores preparan el primer tomo de una nueva edición de las obras completas de Kafka. Coordina Jordi Llovet, para quien Kafka ha sido siempre muy mal traducido al español (aunque existan tra-

ducciones como las de Wilcock o la de Borges). Para Llovet, la compleja trama que se esconde detrás de cada frase compleja de Kafka no ha sido debidamente traducida hasta ahora a nuestro idioma, tal vez porque generalmente no se tradujo directamente del alemán, que es lo que ahora están haciendo los tres grandes espadas de esta especialidad: Miguel Saenz, Juan José del Solar y Andrés Sánchez Pascual. Tal vez con ellos descubramos otro Kafka. Yo, por ahora, me he limitado a buscar y finalmente a descubrir a Odradek en su rincón de la Van der Rohe. A la espera de que Kafka —un timbrado más que el cartero— visite dos veces más este año Barcelona. No sé, me gustaría que se quedara. —

— ENRIQUE VILA-MATAS



Franz Kafka.

IN MEMORIAM

Claudio Rodríguez (1934-1999)

El pasado 22 de julio moría en Madrid Claudio Rodríguez, una de las voces más representativas

de la llamada “Generación poética de los cincuenta” (la de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, ya desaparecidos, o la de José Ángel Valente, Francisco Brines, Ángel González y José Manuel Caballero Bonald), pero también desaparecía uno de los poetas españoles más importantes y singulares de este siglo. De hecho, pocos autores han sido tan unánimemente respetados, queridos y valorados como él, incluso por sus propios colegas. Y, sin embargo, hubiera sido muy difícil encontrar a alguien con menos conciencia de sí mismo y que se diera menos importancia. Los elogios, las distinciones y los premios lo abrumaban, y le producía un gran asombro que los estudiosos quisieran ocuparse de su obra.

Y es que la poesía, para él, no fue nunca una cuestión de voluntad o decisión, sino de carácter y destino, e incluso yo diría que de fatalidad. Era la poesía la que lo había elegido a él, y él se había limitado a cumplir lo mejor posible su tarea, una tarea que, por cierto, era, a la vez, un don o un carisma y una pesada carga. Nadie encarnó como él la figura del poeta en la sociedad contemporánea. Como el célebre “Albatros” de Baudelaire, Claudio Rodríguez fue siempre un hombre desgarrado, dual y paradójico, puesto que con su obra aspiraba a lo más alto y vivía, de hecho, en contacto permanente con lo sagrado, pero, al mismo tiempo, estaba muy apegado a la tierra y en relación constante con los otros. Era, sí, un hombre “sencillo de reseña”, como él mismo escribió en uno de sus poemas, pero también un ser profundamente enigmático.

Claudio Rodríguez experimentaba la realidad como misterio y, en consecuencia, sentía una inmensa curiosidad y respeto por todas las cosas. Si en un poema hablaba, por ejemplo, de una llave o de una cerradura, aunque fuera de forma simbólica, era porque se había pasado largas horas observando con paciencia y asombro el trabajo de los cerrajeros. Y si hablaba con frecuencia del vuelo de las aves era porque sabía, entre otras cosas, que el vuelo de la paloma tiene tres tiempos, y es muy distinto al

de los otros pájaros. Asimismo, Claudio Rodríguez experimentaba una profunda simpatía por todo lo humano, y, en este sentido, su necesidad de compañía y de comunicación eran inexcusables. No sólo estaba de buena gana entre la gente, sino que ejercía constantemente su ciudadanía como quien participa en una fiesta. No en vano su “oficio sin horario era la compañía”, y la amistad, su única vocación verdadera.

A pesar de su brevedad (tan sólo cinco libros publicados en casi cincuenta años de escritura: *Don de la ebriedad* [1953], *Conjurios* [1958], *Alianza y condena* [1965], *El vuelo de la celebración* [1976] y *Casi una leyenda* [1991]), su obra no sólo es extraordinariamente rica y compleja, sino también coherente y unitaria. Se trata, por lo demás, de unos versos en los que vida y poesía convergen y se unifican. De ahí que las diferentes etapas de la trayectoria vital e intelectual de Claudio Rodríguez tengan su correspondiente reflejo y expresión en cada uno de sus libros: desde la infancia y adolescencia, marcadas por el entusiasmo y la exaltación y por la comunión con el cosmos y la naturaleza, hasta la vejez y la muerte, que es uno de los temas centrales del libro que el autor ha dejado inconcluso, bajo el título provisional de *Aventura*.

Es, pues, la vida de un hombre —y la de cualquier hombre— la que late y permanece en esos versos. Pero es también la muerte, concebida por Claudio Rodríguez como algo positivo y paradójico, esto es, como una vía de conocimiento y de renacimiento, como el final y el principio, a la vez, de un ciclo regenerador. Así sea. —

— LUIS GARCÍA JAMBRINA

ARTES PLÁSTICAS

Centenario de Tamayo

Rufino Tamayo no ha ingresado a la estela del mito, tal vez porque su muerte es bastante reciente o por su especial modo de moverse en ese espacio que va del ambiente artístico a su obra y viceversa, un

modo que no desdennó, aunque tampoco se acomodó totalmente al caudillismo, a cierto estilo bien definido de caudillismo. Esta comentarista conoció poco a Tamayo; si mal no recuerda su único acercamiento a él fue, en compañía de Jorge Alberto Manrique, una entrevista en su casa de San Ángel para Radio UNAM. Sin embargo, tal vez no sea erróneo pensar que era de hablar parco y severo, y que, pese a sus varios escritos, prefería delegar el lenguaje hacia el interior de su obra. Si, por los motivos que fueran, Tamayo no responde totalmente o no responde de ninguna manera a las características del mito, sí está inserto en el sitial de la consagración. Y aquí entonces cabe preguntarse cómo separar ese estatus de esta otra aproximación a la obra. Quizá lo más edificante sea volver sobre sus cuadros.

En 1926 Tamayo se fue a vivir por primera vez a Nueva York. Esa estancia significó el comienzo gradual de una proyección internacional que incluyó, con el paso del tiempo, exposiciones en los más importantes museos y galerías del mundo. En 1979 el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York organizó una gran retrospectiva del artista para conmemorar su ochenta aniversario. Sin embargo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York nunca realizó una muestra individual de este pintor, pese a haberlo exhibido en la colectiva “Veinte siglos de arte mexicano” (1939) y a haber adquirido, en 1943, un cuadro suyo. Tal vez algún biógrafo pueda explicar esta voluntaria o involuntaria, sin duda extraña, omisión.

Hace algunos años, el ahora extinto Centro Cultural de Arte Contemporáneo presentó una exposición de Tamayo que recogía aproximadamente los primeros treinta años de su producción. Si recuerdo bien, las fechas iban de los primeros años veinte hasta 1954. La muestra fue un gran acontecimiento porque permitió una visión integral de esa larga etapa formadora. Allí estaban las marcas, el sustrato, sólido como un prisma bajo el sol, del posterior estilo propio forjado por el artista, ese estilo que, aunque permeable a ciertas con-

fluencias, fijó su singularidad. Habría que aclarar, abusando de la metáfora, que en ese largo periodo la densidad prismática de sus telas desplegaba aún un concierto de sombras. *Una capilla de Oaxaca* (1920) y sobre todo *Pátzcuaro* (1921), con sus pinceladas impresionistas, poseen colores claros y luminosos; en *Naturaleza muerta* (1928) una pequeña zona se ilumina de rojo y éste se amplía en *Musas de la pintura* (1932). Sin embargo, pese a la presencia de tonos vibrantes y a la reiterada aparición del rojo, la atmósfera que domina en muchas superficies tiende a una paleta baja en la que alternan sienas claros y oscuros, grises, azules apagados. La articulación de formas tiende a aglomerarse o reducirse, oscila entre el realismo y una leve tensión abstractizante, entre rasgos suavemente geométricos (cézannianos y cubistas), fauves (*Retrato de un aviador*, 1929, *Atleta*, 1930), o expresionistas (*Hombre gritando*, 1936, *Desnudo en gris*, 1931). Tamayo elabora imágenes de corte metafísico y se prueba en el retorno al clasicismo de Picasso con *Bañistas*, de 1930. Una pintura magistral realizada en 1934 es *Venus fotogénica*: en una estancia colmada de



Rufino Tamayo, *Retrato de Olga*, 1964.

objetos, vertical y ondulante sobre el centro del cuadro, el cuerpo de la mujer condensa y expande su sensualidad hacia muebles, cortinados, rejas, frutas y mandolinas. Tamayo se despliega así en esta época: del abigarramiento a la síntesis que muestra su *Retrato de niño* (1928), de esta fina figura a la monumentalidad de sus *Bañistas* o de su *Desnudo en gris*, de la penumbra que sumerge al retrato del niño y a los fumadores pintados en 1931 a la claridad que impregna *Vendedora de frutas* (1938). Y ensambla planos y volúmenes esféricos, la clásica organización de horizontales y verticales junto a juegos de diagonales que complejizan la estructura. Completa, en suma, un amplio friso, un cruce “hetero-

doxo” entre tendencias propias de la modernidad internacional. Dialoga con esas tendencias, explora y combina sus rasgos para recorrer las primeras décadas de su consolidación pictórica. Simultáneamente, se acerca y se aleja de lo verosímil, pero sus personajes se asientan sobre el suelo imaginario de la superficie. Los años cuarenta atestiguan una más aguda, abstracta esencialización de las figuras, también su contextura fantasmal, así como el gradual tránsito hacia la conformación de su nítido, diferenciado perfil. Y en ese contexto las *Músicas dormidas*, de 1950, con su despojada caligrafía formal, significan

un momento clave. Las dos oscuras manchas en suspenso sobre la oscuridad más suave de la tierra, una envuelta por ella, la otra recortada sobre el azul del cielo, emergen como la llave que cierra los ambientes sombríos y hace hablar a un vacío iluminado, aún cuando la claridad pugne por aflorar del crepúsculo.

En *Hombre y su fantasma* (1980), éste toma la forma de una cerradura que imita la postura hierática de su doble. Las *Dos figuras* de 1975 glosan los trazos del dibujo infantil, el rojo

Hombre sonriente del mismo año parece contener una rueda o sol incrustada en su torso, *Las gemelas* (1975) crean una sinfonía de rosa intenso y franjas verdes. Tamayo juega festivamente con cromatismos intensos y gestos humorísticos; o acciona coloraturas bajas, como en la rica intersección de planos que se entretajan con el fondo del cuadro titulado *Insomnio* (1958); o como en la aún más intrincada y libre expansión de *Olga, retrato dinámico* (1958), con sus ásperas pinceladas violetas sobre fondo gris. Y va del gris al siena, de los contrastes tonales a las monocromías. Un cuadro blanco de Tamayo contiene infinitos blancos, como infinito, diverso y homogéneo es su imaginario. En 1978 nos

sorprende con el esbozo de un paisaje a pleno sol intensamente amarillo. Mientras el *Retrato de Olga* (1964) lo reencauza hacia una figuración geometrizada, un hombre con sombrero es una oscilación de manchas, dos o tres figuras apenas perceptibles emergen de fulguraciones rojas y otra figura negra se fuga velozmente hacia los márgenes del lienzo. Lo grotesco: en la década de los sesenta podía entregar una apariencia exacerbada; hoy no, pero esto no desdice el vigor y la genuina pictoricidad tamayesca, que no es épica, sino reconcentrada. La epicidad de este pintor estuvo en su contundente embate contra la doctrina de la escuela mexicana, con su palabra y específicamente con su obra, una obra central que surca y sobrepasará el siglo.

A partir de 1955-1956-1957 Tamayo reintroduce tonalidades umbrías dentro de otro contexto, un espacio sellado a fuego y aire por luz-materia-color. Las figuras no habitan ese espacio, se fijan en suspenso no sobre, sino en él. A veces el color escande la luz, sus tenues, sutiles gradaciones, o sus marcados clarososcuros. Otras veces la luz realiza la ofrenda del color. Y siempre el espesor de la materia, su consistencia, hace a la visibilidad. La materia es esencia y concreción, fusionada en engarce perfecto con la luz y el color: serena tríada, nunca violenta, esplendorosa para provocar un estremecimiento de la mirada, un estado en vilo del cuerpo, del ojo que se posa ahora, en este fin de siglo, sobre las telas pintadas por Rufino Tamayo. —

— LELIA DRIBEN

Postal desde Managua

Como casi todo en este país, el debate en torno a las huellas de la revolución nicaragüense, veinte años después, ha quedado atrapado en las redes de la polarización política. La discusión oscila entre los que sólo ven destrucción, traición y dogmatismo ideológico, y los que continúan aferrados con nostalgia a la época revolucionaria, achacando la responsabilidad exclusiva del fracaso a la agresión



Foto: Marvin Collins/Impact Visuals

Daniel Ortega y Sergio Ramírez en campaña.

estadounidense. Entre estas dos posiciones extremas, la memoria de Sergio Ramírez, *Adiós Muchachos*, constituye una excepción alentadora en el esfuerzo, todavía minoritario, que intenta conectar el balance autocrítico de la revolución sandinista con los dilemas actuales de la construcción democrática.

Siendo una memoria que revela a muchos de los protagonistas, es sintomático que al menos los más conspicuos muchachos se hayan sentido aludidos más por su retrato personal en la fotografía de la revolución que por la historia misma. Como siempre, el más folclórico ha sido el *Comandante Cero*, Edén Pastora. “Me pone ante el mundo como un payaso”, se quejó, con absoluta seriedad, este arrojado ex combatiente descrito cándidamente por Ramírez como el ocurrente e histriónico personaje que fue y continúa siendo.

El ex general Humberto Ortega, más parco y calculador, saltó para reivindicar que sí le correspondían méritos históricos suficientes para haber sido nombrado jefe del ejército, en los albores del triunfo, por encima del comandante Henry Ruiz (*Modesto*). Mientras, el máximo líder del FSLN, Daniel Ortega, deslizó una clásica descalificación practicada desde tiempos inmemoriales para quitarse de encima a los intelectuales: “Desde antes de su integración al Frente, Sergio era un excelente cuentista y ahora continúa siendo un gran cuentista”, ironizó.

Pero la aversión patológica de la izquierda hacia la autocritica encuentra

una correspondencia gemela en una derecha que tampoco está dispuesta a reconocer su propia responsabilidad en la tragedia del pasado. El presidente Arnoldo Alemán, que en estos días está terminando de cocinar un pacto político con Ortega, lanzó su juicio sumario contra *Adiós Muchachos*: “Tuvieron diez años en el poder y no pudieron, y ahora vienen con cuentos y nombres de tangos”, sentenció.

Lo cierto es que el intento de diálogo en torno a este libro, cuyo tiraje se agotó en pocas semanas, ha sido escaso. Con seguridad cosechará una atención más fructífera entre las generaciones de jóvenes que, en ambos bandos políticos, resultaron desgarradas por la revolución. Precisamente, fue un joven, no sandinista, el primero en reconocer el aporte de la reflexión de Ramírez sobre la crisis ética de los revolucionarios, y a la vez ha reclamado que en el inventario de valores imprescindibles para reconstruir el país, también se incluya la ética de los jóvenes que repudiando la revolución se fueron al exilio.

Y es que para muchos la autocritica de *Adiós Muchachos* será una recepción de bienvenida, una invitación al diálogo en torno al espíritu del 79, para juntos inventar una utopía democrática mucho menos heroica que la revolución que abrazamos hace veinte años, pero que paulatinamente apunte hacia el puerto seguro que Nicaragua se merece. —

— CARLOS F. CHAMORRO

La recomendación del mes...

Alto paseante errabundo, baz una escala instantánea con objeto de acatar la señal inesperada que reclama tu sesera para que, maceta al fin, se deje regar un poco por la linfa estrepitosa del saber y la razón. Este mes ya premilenio barás bien, lector amigo, empapándote un instante en la prosa nutritiva, y en las ideas desde luego, de un autor fundamental. José Cueli se nomina y en *La Jornada publica (qué digo publica: teje; qué digo teje, tatúa)* crónicas alabastrinas sobre toros y la UNAM. ¡Qué florituras verbales!

¡Qué escarbadadas de psiquismo! ¡Qué de encajes sabrosos! ¡Qué claridad luminienta! Los párrafos que calamos en este menú del arte aparecieron de origen el día 23 de julio de este año finmilenial.

Suyo ante el altar del buen decir,

— EDDIE DE TOURS Y TOWERS

La lucha es cada día más encarnizada. Ahora bien, sólo lo victorioso alcanza prestigio. Quien gana gana, y cualquiera puede ser la forma en que gane, no importa.

A pesar de la subjetividad, estas abstracciones pueden no serlo porque del cultivo de la subjetividad y de su independización de toda forma violenta emerge la cultura.

La UNAM expresa, cercada por el silencio, lo que la realidad muestra, lo que el logos encubre: la contradicción, el inconsciente, lo oscuro. La parte sombría, el lado oscuro del radical trágico mexicano.

El aquí y el ahora puede verse representado por las pláticas entre el CGH y los representantes de la Rectoría, sin embargo, ese pero nunca contener la sombra, las sombras que no acogen el sentido que manifiesta el conflicto que parece trasciende la coyuntura al traspasar la complejidad de la superficie política, en cuyas dos partes convergen diferentes ideologías, grupos y lenguajes (simbologías).

No es por su filosofía por lo que los estudiantes del CGH alcanzan notoriedad, sino por la frescura de su pasión, por el lánguido misterio de su escepticismo frente a la realidad, expresado en su “escribir interno” que no implica dejar huellas sin borrarlas. No mostrarse presente, sino ausente en el encubrimiento del ser al escapar de las leyes de la política y situarse en la pasión irracional que crea un lenguaje sin sentido, pero que comunica aún sin informar. —