

LETRAS

letrillas

LETRONES

CARTA DE MADRID

Puritanas con piel de lobas

Lo siento mucho, señoras y señoritas, damas en general, que tan a menudo se ocupan de su género en diferentes grados de veracidad, novedad y humor. Lo lamento por ustedes y aún más por mí. Ustedes todas se enfadarán y yo perderé la simpatía que les haya inspirado hasta hoy. Pero, se pongan como se pongan, cada día estoy más convencido de que en las organizaciones feministas se han infiltrado —y en algunas tomado el poder— mojígatas, puritanas, remilgadas, beatas, represoras, gazmoñas y, por supuesto, curas, párrocos, sacerdotes, predicadores, presbíteros, pastores, frailes y meapilas sin distinción, de todas las confesiones imaginables. Y lo creo sobre todo porque lo que las diferentes iglesias no consiguieron a lo largo de

siglos, lo están logrando, y con rango de ley —es decir, de imposición a toda la sociedad—, algunos de estos grupos fanatizados. Y de poco o nada me sirve que los “motivos” o “argumentaciones” esgrimidos ahora sean “buenos” —siempre la coartada de “salvaguardar la dignidad de la mujer”—, si lo que buscan coincide con lo buscado siempre por las mentalidades más retrógradas y tiránicas, con sus “malos” motivos. Si hoy viniera alguien con un “buen” motivo para acabar con los judíos (por ejemplo la Liga Árabe), no por eso aceptaríamos nuevos campos de concentración. De la misma manera que el fin no justifica los medios, tampoco los motivos avalan las prácticas ni sus resultados.

Pues bien, todos los indicios de mojígatería disfrazada ya habidos (censura del habla y de la mirada, condena de toda espontaneidad entre mujeres y hombres, caza de brujas masculinas en muchas universidades, falseamiento del arte y del pasado, ostracismo de la literatura “incorrecta”, empezando por

Shakespeare, persecución de tetas y culos en la publicidad y demás) han palidecido al lado de la ley que ha entrado en vigor en Suecia. Suecia, país de la Unión Europea con nuestra misma moneda, tradicionalmente tenido por el más liberal del mundo en materia de sexo. Esa Suecia de anticuadas fantasías y que —ojo— nos queda ya cerca, va a condenar hasta a seis meses de cárcel a quien contrate el servicio de una prostituta; y no sólo, sino a quien se acerque a una en la calle, en un club privado o en un local de masajes; y no sólo, sino a quien se permita “aminorar el paso” para hablar con una puta, lo cual será ya prueba de delito (!). No todo es tan inflexible: los tribunales analizarán cada caso, y harán distinciones si se trata de una situación excepcional, en la que el reo perdió la cabeza, acaso tentado por el demonio, o, por el contrario, de un acusado asiduo a los antros de indignidad. Si todo esto no huele a religión y a moralina, y además medievales, que venga cualquier deidad y lo vea. Los defensores —o defensoras— de la ley ya vigente tienen la desvergüenza de señalar a las prostitutas, sólo convertidas en apastadas, como a sus “beneficiarias”. Así que no se entiende por qué son ellas quienes más la combaten, desagradecidas. Los colectivos feministas añaden cínicamente que su intención no es “erradicar la prostitución”, sino “disuadir a los potenciales compradores”, como si fueran distintas cosas (¿se imaginan a los escritores si se castigara adquirir libros?), “proteger a la mujer del denigrante comercio sexual” e impedir que los clientes “compreñan impunemente cuerpos”, lo cual aquéllos nunca han hecho, según mi escaso conocimiento, sino si acaso —y sería discutible— “alquilarlos”.

Al parecer “se denigran” hoy en Suecia entre cinco y seis mil mujeres (para ciento y pico mil “usuarios”), en buen número inmigrantes de los países del Este, esto es, personas que seguramente no dispondrán de más recurso para comer. Que exista esa profesión es triste, pero más lamentable es aún que quienes deben ejercerla —no creo que nadie lo haga por vicio, a no ser alguien

adinerado y aburrido, por “probar”– se mueran de inanición. Encuentro despreciables a los hombres que recurren a eso, pero mucho más si ante la prohibición se convierten en violadores ocasionales, cuando “ya no puedan más”. Y mucho más denigrante para las mujeres es que se las prive de libertad y albedrío sobre sus cuerpos, aunque sea para prostituirlos si no hay otro remedio, sin daño nunca a terceros. Esas feministas gazmoñas que ensucian un movimiento noble, y cuyo lema ha sido uno de los más bobos y tautológicos de la modernidad –“Mi cuerpo es mío”–, cuando se trataba de defender el aborto unilateralmente decidido por las mujeres, no se sonrojan ahora al negar a éstas esa propiedad y derecho sobre sus cuerpos, si se trata de dar con ellos placer a varones y ganarse malamente la vida. Ese comportamiento, esa doble moral, tiene nombres. Elijan ustedes, aun enfadadas, entre engaño, hipocresía y falacia. Todos valen. –

— JAVIER MARÍAS

LITERATURA

Olga Orozco (1920-1999)

I.
Olga Orozco nació en 1920 en Toay, Provincia de la Pampa, en Argentina, bajo el signo de Piscis, y murió en Buenos Aires en agosto de 1999. Antes de publicar su primer poema, ya había aprendido a tocar el violín. Se le ubica en la llamada “Generación del 40” a la que pertenecen poetas muy distintos como Alberto Girri (1919), María Granata (1923) y autores de mayor edad como Enrique Molina, que comparte con Olga una idea magnética del universo y una gramática inspirada en el surrealismo. Figura entre los colaboradores de la revista *Canto* –dirigida por Miguel Ángel Gómez, Julio Marsayot y Eduardo Calamaro– pero colabora también en diversas publicaciones argentinas de la época como *Reseña*, *Reunión*, *Cabalgata*, *Correo Literario*, *Anales de Buenos Aires*, *A Partir de Cero*, *Papeles de Buenos Aires*, *Espiga*, *La Nación*, *Sur*, *Testigo* y en el exterior en

Vuelta y *Cuadernos Hispanoamericanos*. A su labor como poeta debe añadirse su tarea como traductora, y quizá no sea superfluo recordar que sus versiones, versificadas principalmente del italiano y del francés, han trasladado a nuestro idioma obras de Luigi Pirandello (como *Vestir al desnudo*), de Eugenio Ionesco (como *La lección y las sillas*), de Arthur Adamov (como *La invasión*), de Jean Anouilh (como *Becket o el honor de Dios*).

Olga Orozco inicia la publicación de su obra poética en 1946 con el título *Desde lejos*, editado por la casa Losada. A partir de entonces, sigue un itinerario lírico fielmente ceñido a una constelación de preocupaciones atentas a las *Mutaciones de la realidad*, para decirlo con otro de sus títulos (publicado en 1979). Otros títulos suyos son *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), *Museo salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* –su gata– (1977), *La noche a la deriva* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca, en este mundo* (1994), además de las antologías (una media docena) y la compilación de su obra realizada por Corrigidor en 1979.

En 1961, Olga Orozco viajó por diversos países de Europa –Suiza, Italia, Francia, España– para realizar un estudio que no hemos podido localizar, significativamente titulado “Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna”. En todo caso, el interés por las vertientes ocultas de la realidad, por el subsuelo mágico y mítico que recorre y sostiene la superficie prosaica del mundo no es algo novedoso para sus lectores: “Mis amigos –dice en las citadas ‘Anotaciones para una autobiografía’– me temen porque creen que adivino el porvenir. A veces me visitan gentes que no conozco y que me reconocen de otra vida anterior”.¹

Las referencias, emblemas, talismanes y demás signos que prosperan en el bosque de los símbolos no están ausentes de una obra donde “La Cartomancia” no es sólo el título de un poema sino un principio de realidad imaginaria a condición de entender que la poeta dibuja su propia baraja fabulosa. Memoria

¹ Olga Orozco, *Relámpagos de lo invisible. Antología*, p. 305.

e imaginación, fábula, recuerdo y profecía juegan con libertad en el campo asociativo que es campo magnético de su poesía. Ese juego es, además, una representación, un ensayo dramático. No en balde, al intentar definir la poética de Olga Orozco se ha hablado de un “desdoblamiento de Dios en máscara de todos”.² Poesía radicalmente lírica, la de Olga Orozco conjuga una vertiente dramática, como si la búsqueda del yo profundo y la identidad tuviese como consecuencia una revelación: que cada ser ostenta y encubre una persona, que las diversas fuerzas que mantienen en equilibrio al mundo tienen un nombre secreto y en consecuencia un Destino. De ahí que el sacerdocio mágico del poeta entrañe una responsabilidad pues que el nombrar es un oficio delicado, tenso, en la medida en que está comprometido con la transfiguración, es decir con la conversión de la historia profana en sentido. Cabe decir, en cualquier caso, que el oficio sacerdotal de Olga Orozco se define en términos de una religión y una experiencia personales, y no en función de una acción pública.

La política verificada por Orozco es una política de la experiencia y no una política de la comunión.

Esta experiencia poética arranca de la infancia y, dentro de ella, se enraza en un territorio emblemático: “La casa”, a la que dedica por cierto uno de sus primeros poemas.

Ese territorio encantado donde se alojan los cuerpos como signos en un cuaderno pide ser descifrado y nombrado en términos que incluyen pero trascienden la poesía. El relato se impone como un cauce ineludible para desahogar la líquida materia de la edad mítica llamada infancia. La casa vuelve a aparecer pero ahora en relato que la desdobra.

II.

Al leer la obra narrativa de Olga Orozco llaman la atención diversos hechos. El primero es su brevedad abismal. Se contiene en dos libros, *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo*

² Elba Torres de Peralta, *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*.

(1995), cuya simetría sugieren los títulos que parecen reflejarse entre sí y que confirman, de un lado, el hecho de que cada obra cuenta quince relatos y, del otro, la compartida sustancia narrativa, pues ambas describen el mismo mundo, deslindan los territorios de una misma memoria; configuran entre ambos “unas oscuras alas de mujer” (evoco aquí un título de Enrique Molina) que recuerda su alada y mágica infancia. A diferencia de otros poetas que escriben en prosa narrativa, los relatos de Olga Orozco no sólo están embebidos de zumo lírico y de impulso contemplativo: las narraciones verifican un riguroso desdoblamiento y acompañamiento de la materia poética, y en muchos casos parece cumplirse un juego de fuga y variaciones —en la acepción musical del término— entre los juegos infantiles descritos en las narraciones y los exorcismos y fórmulas rituales inscritos en los poemas. Prosas y poemas abren un espacio de alusiones y complicidades recíprocas. Arman “unas tijeras para unir” —título de uno de los relatos incluidos en *La oscuridad es otro sol*— como si la tapicería tramada por los poemas pudiese enmarcarse y enfocarse mejor al ser tendida sobre los bastidores de la narración. Se da entre poesía y relato un *léxico de afinidades*, para decirlo con el título de la uruguaya Ida Vitale, entre cuyos poemas y prosas se constata un péndulo comparable.

La poesía de Olga Orozco deletrea en un incesante y arriesgado autorretrato la geología de la experiencia soñada y presentida. En la estirpe visionaria, romántica y surrealista, su idioma —“procesión de antorchas subterráneas”— plantea la paradoja de la vida interior cifrada en paisaje y naturaleza contemplada renovando la antigua alianza órfica. Dilata el ritmo en órbitas de musicalidad tan pronto amorosa, tan pronto galopante, gobernada por la armonía impredecible del vértigo. Una y otra vez acosa la palabra a la imagen propia ante el espejo, o acomete las radiografías del abismo soñado y soñándolo, organiza los testamentos enigmáticos de la pasión, confiesa los avata-

res de la caída y la transfiguración mediante un examen de conciencia cuyas materias son el fuego y la analogía. Historias y prehistorias: el saber sobre el alma no sabría prescindir de las sustancias fantásticas para instaurar el álgebra de sus mitologías, pero tampoco sabría progresar si no la guiara un sentido radical de la fantasía sustantiva.

Gramática y plegaria, cábala, oración y sueño, ubicua piedad y severa exactitud en el arte terapéutico del nombrar, la poesía de Olga Orozco sabe someter al régimen diurno del decir poético las oscilaciones y réplicas de una geología moral cuya exploración afirma la autenticidad de su vocación poética, es decir, trágica. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

ARTES PLÁSTICAS

Warhol, un innovador frívolo y revulsivo

Hijo de inmigrantes checoslovacos de humilde extracción social, más exactamente de un obrero minero llamado Ondrej Warhola y de un ama de casa que llevaba el nombre de Julia, Andrew Warhol nació en Forest City, Pensilvania, entre 1928 y 1931. Su fecha de nacimiento, en efecto, resulta incierta, porque él mismo desdijo varias veces la autenticidad del acta fechada en 1930. Lo que de ninguna manera parece incierto es que el hombre de la peluca dorada, que después pasaría fulgurantemente a la historia de esta segunda mitad del siglo bajo el apelativo de Andy representa, en primer y personal lugar, al individuo de origen desfasado y anónimo que alcanza un tan controvertido como contundente estrellato en la dinámica escena neoyorkina de los años sesenta. La trama de su vida permite establecer analogías con el canon de las telenovelas: el de la niña pobre que se convierte en rica. Y la relación no es forzada, si pensamos que Warhol hizo de la cultura popular otro canon, o mejor dicho un sistema iconográfico al que sus seguidos

res —y él mismo en su última época— convertirían en canon.

Pero volvamos a lo anterior: Warhol no perteneció a la primera generación nacida en la *¡América América!*, hijo de una pareja extranjera que cruzó el Atlántico buscando un nuevo sitio de enclave, no amenazado aún por la guerra. Su familia venía de la Europa pobre del Este, nada jerárquica, sin ningún lazo con los restos del *british style* atestigüado por los nuevos tipos sociales que conformaron a la nación del norte. He aquí entonces un primer estadio de extrañamiento, de identidad parcialmente descentrada, marcada por la nostalgia: la lengua materna —como sonido y habla definitorios— es una lengua permeada de extranjería, doble. Y, acentuando aún más las diferencias respecto a su posterior proyección a la fama, la infancia de Warhol transcurre en el seno de la clase obrera. Si a ello se agrega su condición homosexual, el arco diferenciador —en la esfera de lo autobiográfico— se completa un poco más.

“Comprar es más americano que pensar y yo soy más americano que ningún otro”. “Lo más hermoso de Tokio es McDonald’s. Lo más hermoso de Estocolmo es McDonald’s. Lo más hermoso de Florencia es McDonald’s. Beijing y Moscú no tienen todavía nada hermoso”. “El arte como negocio es el paso que viene después del arte. Yo comencé siendo un artista comercial y me gustaría acabar como un artista negociante”. El autor de estos comentarios, después de graduarse como *Bachelor of Fine Arts* en el Carnegie Institute of Technology de Pittsburg en 1949, se trasladó inmediatamente a Nueva York, donde comenzó una exitosa carrera de diseñador gráfico. Y el diseño gráfico, efectivamente, será el suelo inicial de su trabajo artístico. Mientras tanto, para costearse los estudios, trabajaba en grandes almacenes.

¿Creía Warhol en las afirmaciones antes transcritas? Probablemente sí, y todavía más: tal vez fervientemente, con la misma fervorosa carga de ironía, burla y desenfado que imprimía a esas mismas palabras. Esta contradicción constitutiva

se desplaza, por supuesto, hacia toda la obra del autor, sobre todo a aquella que está inserta en su periodo fundacional, y que coincide con la década de los sesenta. Cuando Warhol alterna y a veces mezcla el método serigráfico con el acrílico sobre papel o tela para colocar, en un golpe de vista instantáneo, una botella de Coca-Cola, una caja de sopas Campbell's, otras de duraznos Del Monte o sus igualmente archiconocidos tomates Heinz, anula ferozmente toda operación analítica. Pese al laborioso trabajo artesanal que ello conlleva —acción que lo separa de su antecedente ineludible, el *ready made* de Marcel Duchamp—, los objetos iconizados cuestionan esa misma iconicidad, para construir una acción mimética que borra



Andy Warhol, *Marilyn*, 1964.

toda intermediación con la cosa reproducida. Se trata de un borramiento que exagera su eficacia ilusionista cuando el artista volumetriza los materiales citados. Warhol, insisto, no analiza, informa sobre lo ya conocido, complace al espectador (y al coleccionista) con los objetos que éste tiene a la mano constantemente. Parodia y cree en aquello que está parodiando, cree gozosamente. Con estas exactas reconstrucciones y su desparpajo frente a las mismas, así como con los retratos (algunos por encargo, otros acoplándose a los ídolos que resplandecen en el momento) de Marilyn Monroe, Elvis Presley, Liz Taylor y Jackie Kennedy, Warhol disuelve los límites entre la alta cultura y la cultura de masas, separándose, insisto, de las investigaciones analíticas propias de la

primera. Sin embargo, en su observación del mundo, como él mismo la designara, dispara un relevamiento placentero e irónico de las transformaciones que mueven a ese mundo. Léase: el vertiginoso crecimiento y atomización de los objetos de consumo en medio de un auge capitalista, que incrementa la presencia concreta del papel moneda. Entonces crea un cuadro completamente cubierto con la imagen del dólar y otro que repite, con análogo sentido, las botellas de Coca-Cola.

Al mismo tiempo gesta su taller llamado Factory, es decir su “fábrica” de obras generadas colectivamente, al modo de un *revival* contemporáneo de los estudios renacentistas. Y no falta a ningún acto del *jet set*, se convierte, como dice Klaus Honnet, en “la primera estrella del arte”. Su intenso protagonismo y sus películas, basadas en la repetición asfixiante de un solo acto, resultan tan magnéticos como revulsivos, tanto que en 1968 una de sus seguidoras, Valerie Solanis, le dispara con un revólver dejándolo seriamente herido.

Warhol generó una ruptura con todas las convenciones pictóricas que dominaron la escena norteamericana hasta finales de los años cincuenta y, dado que Nueva York ya era decididamente el sitio direccional de las tendencias de la época, su innovación se desplegó hacia otros ámbitos mundiales. No fue un inventor a ultranza, la originalidad extrema le corresponde a los primeros movimientos de vanguardia de este siglo. Pero sí activó un giro de 180 grados contra el expresionismo abstracto y la abstracción minimal que componían los estatutos pictóricos hasta la aparición de su anticonvencional iconografía. Frente a la “aparición de lo invisible”, su obra se propuso expandir una neta, extrema visibilidad; éste es otro de los aspectos de su reflexiva observación irónica. Retornó al realismo, no a la representación ilusionista, no al relato en suspenso abierto por el Renacimiento. Su disposición de un solo elemento sobre el cuadro es deudora del diseño y de la cosa por la cosa misma, una sobrerrealidad disgregada.

Su ordenada repetición del billete o de las botellas de Coca aluden a una proliferación que neutraliza y desencionaliza al objeto y, con ello, instauran una puesta entre paréntesis de lo reproducido.

Retomó, asimismo, el retrato, ya no de los personajes de la corte, sino de un mundo en el que los reyes pertenecen a la esfera de un espectáculo más masivo, idolátrico y profano. Él mismo inventó para sí un personaje transitando a medias entre el arte y la farándula. Abrió y cerró, en un extenso, prolongado y al final desgastado fogonazo, puertas al futuro, la estética visual de nuestros días. En sus últimos tiempos, la ironía que alguna vez fue hallazgo se convirtió en la misma repetición que antes vehiculizara un eje edificante.

Ya convertido en mito, Andy Warhol murió en una cirugía el 22 de febrero de 1987. Seguramente su acta de defunción desempolvó un viejo y anónimo nombre, Andrew Warhola. ¿Habrà alguna relación entre ese singular, desplazado anonimato, y la centelleante fama posterior? Si la hubiera, esto ya es materia de otro estudio y de otra disciplina. —

La exposición de Warhol se inauguró el 17 de agosto en el Museo del Palacio de Bellas Artes y concluirá el 31 de octubre.

— LELIA DRIBEN

ASTRONOMÍA

¿Quién es el universo?

La cosmología es una disciplina tan antigua como el pensamiento. Trata de aclarar de dónde venimos y explicar hacia dónde vamos. Recientes observaciones —gracias a telescopios más poderosos, tanto en tierra como en el espacio, a la matemática asistida por el supercómputo y al avance de la física de altas energías durante las últimas décadas— nos permiten volver a las preguntas: ¿Qué sabemos del universo? ¿Estamos solos? ¿Cuál es el sentido de la evolución de la vida en el contexto del cosmos? Apenas hace unos meses se confirmaron datos que permiten suponer un vuelco en nuestra concepción del mundo y de por qué estamos en él. De ello nos habla el

profesor Martin J. Rees, astrónomo real de Gran Bretaña y una figura de la ciencia muy querida por su sencillez y brillante carrera en la cosmología contemporánea.

Tal parece que la vida es un raro accidente, un evento cósmico trivial en un espacio cerrado. ¿Conseguirán sobrevivir en un futuro infinito nuestros descendientes, reales o metafóricos (los robots), como deseaba Freeman Dyson?
Algunas personas ponen un énfasis exagerado en un universo obtuso, sin sentido. Incluso no entiendo qué quieren decir cuando afirman que el universo deba de tener un “objetivo”. Responden así porque consideran que la vida y la inteligencia parecen insignificantes frente a la inmensidad del universo. Se equivocan. Si hay vida extraterrestre, cosa que es poco probable pero que nos encantaría descubrir, podemos dejar de comportarnos como si fuésemos la culminación de la evolución, suponiendo que después de nosotros no habrá nada más. Pero si la vida es la experiencia única en el único de los mundos posibles, entonces no estaríamos más que en el comienzo, lo cual nos ofrece la oportunidad de que la vida adquiera significado cósmico.

¿Qué tan lejos se puede ver en el pasado del cosmos?
Mil millones de años. Podemos ver galaxias cuando estaban en plena formación, constituidas principalmente de gas y que aún no alcanzaban densidad estelar, lo cual resulta muy impresionante. Estamos tratando de entender la evolución de las galaxias comparándolas ayer y hoy.

En cuanto a la materia oscura, ¿hay alguna clave para entender su presencia?
Uno de los misterios de la astronomía contemporánea es la naturaleza de la materia dominante en el universo, pues aunque observamos estrellas y galaxias, materia luminosa por doquier, la densidad del universo no supera el átomo en cada diez metros cúbicos, en promedio. El vacío es notable. Hay razones para pensar que muy probablemente exista muchísima más materia en alguna otra

forma, invisible aún para nosotros, pues de no ser así es difícil entender qué es lo que mantiene unidas a las galaxias, por qué la gravedad es tan fuerte. No sabemos qué es, pero la mayoría de los astrónomos cree que se trata de un tipo de partícula proveniente del Gran Estallido, sin carga eléctrica y que no interactúa con nada excepto la gravedad. La materia oscura es como el oleaje oceánico, uno sólo ve la cresta pero hay un valle inmenso, invisible, del cual nos gustaría conocer su identidad.

¿Y sobre el gran ausente, el alienígena?
Bueno, si la idea de los universos paralelos es pura imaginación, la posibilidad de vida en otros planetas de otros sistemas solares es real. En este aspecto ha habido avances, pues se ha descubierto que existen muchas estrellas semejantes a nuestro sol con planetas en órbitas a su alrededor. Tal vez en algunos de ellos se mantenga la temperatura adecuada para generar vida, aunque hasta ahora todo parece indicar que ésta es un raro accidente. Y si bien estos son temas propios de los biólogos y no de los astrónomos, nos gustaría mucho descubrir algo. Por eso soy decidido partidario de seguir utilizando los radiotelescopios y otras técnicas en busca de señales de vida extraterrestre fuera de nuestra galaxia.

¿Por qué tenemos libertad en el espacio y no en el tiempo? ¿Por qué el tiempo sucede de la manera como lo hace? ¿Tuvo un principio, es el tiempo finito?
El hecho de que no podamos extrapolar la flecha del tiempo antes del Gran Estallido plantea cuestiones fundamentales. Muchos creen que, ante las condiciones extremas de los agujeros negros o del origen y el final del universo, tenemos que reconsiderar nuestras ideas acerca del tiempo, como sucede con algunos fenómenos subatómicos. Todas estas ideas han adquirido consistencia; aún carecen de evidencia experimental pero nos enfrentan a preguntas clave acerca de la función y naturaleza del tiempo en esas condiciones extremas.

¿Cómo se ve el futuro del universo?
Lo que quisiéramos descubrir es si se expandirá eternamente o se detendrá y recolapsará en un Gran Apretujón. Esto depende de la cantidad y la naturaleza de la materia oscura, como dije, aún desconocida. Sólo una enorme cantidad de esta materia podría provocar que, por efecto de la gravedad, la expansión se detuviera y se revirtiera. Pero no parece haber tal. Pensamos entonces que el universo seguirá expandiéndose y nunca sucederá el famoso Gran Apretujón. Hace poco no sólo se confirmó la expansión sino que, incluso, el universo está acelerándose. Esto sugeriría que existe una fuerza extra que acentúa dicha expansión.

Así que ¿quién es el universo?, ¿un expansionista acelerado? —

— CARLOS CHIMAL

CINE

Luz y oscuridad

El título *La vida soñada de los ángeles* (*La Vie rêvée des anges*) parece anunciar un filme como *Las alas del deseo* (*Der Himmel über Berlin*) de Wim Wenders y sus hermosos y evocativos —aunque emotiva y narrativamente incongruentes— actores alados. Sin embargo, el título es un comentario caprichoso, preciso e irónico (cuando se ha visto el filme) de la historia de dos muchachas obreras en el norte de Francia, de la ciudad industrial de Lille, las cuales —a partir de muy distintas personalidades— salen al encuentro mutuo, de la vida y de su futuro. Y con todo, el título “mágico” se ajusta también a la impresión del filme: una obra sorprendente, una primera presentación plenamente madura (de mano del joven director Erick Zonca), construida por acumulación, sabia en el tratamiento del tejido de relaciones que constituye la raza humana y en última instancia profundamente conmovedora. Como el primer filme de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cent coups*), es un singular avance en el panorama artístico y emocional.

Ya en las primeras tomas, cuando Isa (Élodie Bouchez) —una joven de 21 años con cabello oscuro, encantador rostro ovalado y amplia y radiante sonrisa— se presenta en una calle citadina llevando auestas su inmensa mochila y bolsa de dormir, parece que el filme completa formalmente (y mejora) la estética propugnada por la Nouvelle Vague francesa de los años sesenta. Sólo transcurre el tiempo justo en cada circunstancia, un rápido corte cuando la información ha de mostrarse con pulcritud, tiempos más prolongados pero nunca aburridos para los diálogos que siempre vienen a cuento y cierto avance en una trama que parece transcurrir sin esfuerzo, incluso sin objetivo, pero que progresa gradualmente, al igual que las revelaciones del carácter de



Natacha Régnier y Élodie Bouchez

los personajes. Al comienzo Isa se nos figura una descarriada sin hogar, acaso (se nos ocurre) una vagabunda, y las primeras imágenes recuerdan uno de los últimos filmes de Agnès Varda, director de la Nouvelle Vague: *Sans toit ni loi* (*Ni techo ni ley*), sobre una joven sin hogar que finalmente vaga hasta la muerte con su mochila al hombro. Pero Isa —aunque duerme en el piso, en los rincones de edificios a la mano cuando no hay más remedio— se nos muestra muy pronto como una mujer que enfrenta sus problemas y busca soluciones sencillas a las dificultades de la vida a medida que se presentan. Cuando no puede dar con la única persona que conoce en Lille, recorta fotografías de arte de revistas y libros en la biblioteca, las pega en tarjetas postales para luego venderlas por las calles y pronto acepta un empleo de costurera en una fábrica (aunque no lo hace bien) que le ofrece un sujeto al cual se las había mostrado. Allí conoce a otra muchacha, Marie (interpretada por la actriz belga Natacha Régnier), una habitante de la localidad a quien fácilmente persuade de compartir el departamento que cuida sin pagar alquiler. Despiden a Isa por incompetente, Marie renuncia

en un momento de enojo y las dos inauguran una amistad, cuyas simpatías, contrastes e intercambios de información íntima constituyen el centro de *La vida soñada de los ángeles*.

Las actrices compartieron un departamento durante el rodaje a instancias de Zonca, una decisión inteligente que sin duda incrementó el brillo de su luminosa interpretación de la próxima y repentina amistad de dos mujeres que apenas salen de la adolescencia. (Bouchez y Régnier recibieron conjuntamente el premio a la mejor actriz en el Festival de Cannes de 1998.) Los rostros de la rubia Marie y de la morena Isa, en primeros planos o planos medios, llenan de continuo la pantalla con los detalles de sus reacciones la una frente a la otra y

ante los hombres, con sus placeres y preocupaciones, a menudo bajo el interior del departamento con tomas en la luz intensa o esbozadas con sombras durante los momentos más tristes. Pero Marie tiene un lado iracundo y amargo, una delgada piel psíquica propensa a las heridas, y Régnier —en un verdadero *tour de force* de capacidad actuarial— despliega este rasgo al impedirle siempre a Isa la sonrisa fácil y abierta —incluso sus carcajadas nunca son del todo francas— hasta una escena crucial hacia el final de la obra. Entre sus muchas virtudes, *La vida soñada de los ángeles* es uno de los mejores filmes que he visto sobre el tema de las clases sociales, aunque completamente sin prédica. Y si bien Marie hace más evidente su rabia debida a los resentimientos de clase, también está mucho más sola y es más egoísta, desprecia mucho más su suerte económica en la vida y es mucho menos capaz de solidaridad con otros seres humanos. “Me gustará verte cuando te des cuenta de que necesitas a los demás”, le recrimina Isa en un momento de enojo. Marie le responde: “Te mandaré una foto”.

Isa, si bien no es una santa, muestra su preocupación por los demás hasta en

los encuentros más fugaces. Se la ve claramente en la relación de las muchachas con dos motociclistas, Charly y Fredo, a los cuales conocen en calidad de guaruras a la puerta de un club nocturno. Éstos albergan un creciente y conmovedor afecto por las dos muchachas. Isa no se acuesta con Fredo, pero Marie sí con Charly, un gordo enterecedor, cuyos sentimientos son uno de los momentos más dulces en la vida de ella, los cuales, en efecto, Marie desdén y en última instancia ignora. En otra trama subsidiaria —siguiendo el hilo de los “sueños” en el filme— Marie le comenta a Isa que el departamento que cuida pertenece a una madre y su hija que han sido heridas gravemente en un accidente de tránsito. Si bien a Marie no le interesa su destino, Isa descubre el diario de la chica, comienza a leerlo y a visitarla en el cuarto del hospital, donde yace en coma. Poco a poco comienza a participar de la vida presente y pasada de la chica, añade notas propias al diario y anhela su recuperación.

En tanto, Marie comienza a salir con el dueño del centro nocturno, un joven al que conoce —aunque lo han visto antes— cuando paga en una tienda la chaqueta de cuero que ha sido descubierta robando. Y mientras Isa —que no sueña despierta sino que se las arregla— ha entrado no obstante (como en un sueño hecho de misericordia pura) en la vida de la chica en coma, Marie se inclina por algo mucho más falso y fatal, la fantasía de telenovela de un cambio de vida por la intervención del rico príncipe azul. En contra de la presentación simplista de los villanos que con frecuencia lastra (por ejemplo) los filmes de los sesenta sobre obreros ingleses del movimiento del New Cinema, Cris (Grégoire Colin) no es un estereotipo del mal. Es un fresa, nació para utilizar a los demás, y no tiene cabal conciencia de lo que está haciendo. “A él no le importan las muchachas como nosotras”, afirma Isa en un momento en el que Marie no escucha. Sus encuentros sexuales están regidos por una violencia contenida hasta que él la invita a su casa de playa un fin de semana, donde por

primera vez Marie sonríe esplendorosa y corre por la playa como una niña. Y poco después él se presenta afuera de la puerta del departamento y le pide a Isa que le diga a Marie que ya nada quiere con ella.

El filme ofrece dos desenlaces. Finalmente, cuando descubre que Cris la abandona y el departamento está en venta, Marie se arroja por la ventana a la muerte (en un genial montaje que la proyecta de un modo casual, pasmoso y repentino a un callejón), mientras Isa —que se había peleado con Marie y dejado el lugar poco antes— ha llegado a dejar una nota en la que le dice que la chica se está recuperando del coma y que ella, Isa, le desea a Marie el cumplimiento de todos sus sueños. Isa, al final, entra en una fábrica por un nuevo empleo (que parece tener que ver con simples conexiones de computadora) que desempeña bien desde el principio y en donde —en contraste con la primera fábrica— el supervisor la trata decentemente. Y luego la cámara se aleja (y concluye) a lo largo de una sucesión de otras obreras que pueden o no cumplir sus sueños pero que, como Isa, hacen lo que se precisa, en ese instante, en la brillante luz de la realidad. —

— HANK HEIFETZ

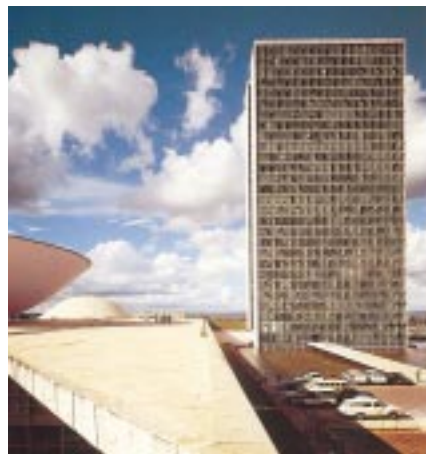
Traducción de Aurelio Major

URBANISMO

Brasilia, la modernidad consolidada

La nueva capital brasileña prepara orgullosa su cuarenta aniversario tras el esplendor hierático y escenográfico de su eje monumental. La polémica propuesta urbana de Brasilia chocó con el escepticismo de la crítica internacional en la época en que los últimos CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) dejaban lugar a los jóvenes del Team X holandés y británico, a los *neo-liberty* italianos y al Grup R catalán, alejándose de la ortodoxia del primer Movimiento Moderno.

El carismático presidente Juscelino Kubitschek, elegido en 1956, retomó la idea de los primeros años del siglo, al fundar una nueva capital lejos del ruido carioca de Río. El encargo recayó en Oscar Niemayer, quien a su vez indujo la convocatoria de un concurso a nivel nacional en el que participaron arquitectos de la talla de Rino Levi, Vilanova Artigas y Lucio Costa. Niemayer, como



Oscar Niemayer, Complejo del Congreso, 1958.

presidente del jurado, otorgó el primer lugar a su amigo y maestro Costa, con el que diseñó el pabellón brasileño de la Feria Mundial de 1939 en Nueva York. Además, la propuesta de Costa era sin duda la más interesante. El proyecto de Brasilia como nueva capital reaccionaba al caos de Río de Janeiro, a su serpenteante trazado sobre la costa atlántica y, hasta cierto punto, al anodino y montañoso trazado de Sao Paulo. Brasilia podía ser algo objetivo, científico, y a su vez un proyecto de tal envergadura que requería aunar todos los esfuerzos económicos y políticos.

Se decidió, pues, alejar la nueva capital del ruido y las intrigas de la vieja, se escogió el lugar estratégico, a mil metros sobre el nivel del mar, con un clima uniforme y benévolo, suficientemente lejos de las grandes metrópolis, donde no había más que algunos árboles, y se buscó una cierta centralidad geográfica en el extenso territorio brasileño, para desarrollar el proyecto ganador en tan sólo cuatro años.

Sobre el plan regulador de Lucio Costa, estructurado y vertebrado según

un eje monumental que alberga los edificios públicos como el Parlamento, el Senado, los Ministerios, la Catedral, etcétera, y con extensas áreas residenciales conformadas por supermanzanas *corbusianas*, Oscar Niemayer tuvo ocasión de proyectar todas las variantes de arquitectura representativa. Cabe destacar el Ministerio de Defensa, con su diáfano y glacial vestíbulo de 3,000 m² en el que flota una escalera helicoidal en un extremo, mientras que en el otro la geometría tropical de un jardín de Burle Marx invade el espacio interior. También sobresale la Catedral transparente, como elemento asimétrico dentro del conjunto hierático y marcial de los edificios para Ministerios, así como los esbeltos paralelepípedos que coronan los dos platos —cóncavo y convexo— del Senado y el Parlamento.

Estas obras brillantes y expresivas pertenecen a la época madura de este genial arquitecto carioca, que culmina con las oficinas para Mondadori. El edificio para esta editorial italiana sería su última obra de calidad —ensimismada y manierista—, a pesar del excesivo parecido fotogénico con el Ministerio de Defensa antes mencionado. Niemayer nunca renunció a seguir proyectando y construyendo en Brasilia, ni en los años de la dictadura militar que públicamente denigraba, desde su militancia comunista del autoexilio europeo. A sus 92 años sigue proyectando, y sus croquis se convierten en maquetas del tamaño de edificios, por arte de colaboradores, discípulos, acólitos y especuladores. Así, un nuevo platillo volador se posará en la explanada de los Ministerios. El nuevo Conjunto Cultural de República es el último objeto arquitectónico de Niemayer, al que sólo queda inventar un programa que dé función a su forma.

La Brasilia de ahora sufre de sobreprotección del Patrimonio Monumental Moderno, asumiendo sin ver los crecimientos de nuevos barrios satélites donde vive la mayor parte de la población brasileña. Sólo las *boutades* del nonagenario genio son aceptadas en el centro monumental, a poca distancia de los nuevos y vulgares centros comerciales.

Fotografía de Julius Shuman

Paradójicamente, Río de Janeiro, donde Niemayer construyó recientemente un museo en forma de copa de martini sobre el Pao de Azucar, recorre el camino opuesto. La capital mundial de la samba ha reaccionado activamente desde que en 1994 el nuevo alcalde y arquitecto Luiz Paulo Conde empezó un proceso de renovación sin precedentes con varios programas de actuación, de los que los más conocidos y divulgados son el de Río-Ciudad y el de Favela-Barrio. Estos tratan de recuperar los espacios más cualificados de la ciudad, actuando directamente sobre puntos bien escogidos. Se proponen intervenciones estratégicas concretas en el tejido urbano, capaces de contaminar las áreas próximas y transformarlas. Aquello que Oriol Bohigas, consejero de Conde, denomina “metástasis urbanas” que deben ser intervenidas con “acupuntura urbana”.

Ahora, a los cuarenta años de la inauguración de Brasilia, se extraña la presencia de Lucio Costa, quien equilibraba la espontánea y efusiva creatividad de Niemayer con el juicio justo y ponderado, en una ciudad que, lejos de corroborar el fracaso anunciado de los postulados del Movimiento Moderno para una nueva urbe, muestra desde su madurez y sus síntomas de esclerosis burocrática y arquitectónica la consolidación de la modernidad. —

— MIQUEL ADRIÀ

CRÓNICA

Arañando el Atlántico

Un cartel situado junto a un edificio en construcción en una avenida de Bogotá pide estos días a los colombianos: “No se vayan, que ya lo estamos componiendo”. Más allá de su optimismo, lo que llama la atención de este anuncio, de varios pisos de alto, es su capacidad de información. Con ocho palabras, borra de un plumazo las docenas de titulares de una prensa interesadamente autista,

ensimismada en las mezquinas batallas políticas de siempre, y, como el negativo de una foto, informa de un hecho del que no tardaremos en oír hablar: los colombianos se están marchando. Hace ya tiempo que se van del campo a las ciudades, desplazados (ese es el eufemismo de la retórica política local) por los sangrientos episodios de la guerra civil colombiana, la más vieja del mundo. Desde hace unos cuantos meses, quien puede se marcha del país. En un colegio de paga de unos mil alumnos, en Bogotá, setenta se dieron de baja este año por causa de emigración.

Es de prever, así, que en los próximos tiempos los colombianos se unan de una forma más apreciable a ese enorme proceso de mezcla e intercambio en el que está sumida la comunidad hispanoamericana desde hace ya tiempo, casi siempre forzada por la pobreza, la guerra y otras múltiples formas de la desgracia, y que está armando una cultura, una cosa, algo, de lo que todavía no se habla.

No se trata de un boom literario, u otras etiquetas creadas por una ávida industria periodístico-cultural (también, pero eso ya es viejo), sino de ese fenómeno lento y tenaz que va tendiendo sobre el Atlántico la más tensa y enrevesada tela de araña de la Historia. Las pruebas abundan: más allá de indicios como que nunca fue tan difícil encontrar billete en un vuelo a Buenos Aires, Lima o México, y eso que los aviones se reproducen y crecen como grandes Iberosaurios o Aeromexicanus Rex, se pueden oír, si se escucha, evidencias incontestables.

Por ejemplo, que algunos psicoanalistas españoles tienen un deje argentino (lo que produce un exótico efecto). O que el cine español actual es el primero europeo que logra vencer el cerco norteamericano y se vuelve a ver en los cines de bulevar de Buenos Aires o Bogotá. O que la jerga de los barrios populares madrileños incluye palabras porteñas como *piba* (chica) o *birra* (cerveza). O que los chistes de argentinos (porteños) son comprendidos en todo el orbe hispano. O que por primera vez

el centenario de un escritor americano, Borges, fuese asumido como algo propio en todo el territorio de la lengua: véase *Letras Libres* de agosto (¿ocurrió lo mismo con Rubén Darío?). O que por unos dos mil dólares un español se crea que ha estado en América porque ha hecho turismo sexual en Cuba o ha pasado su luna de miel en Cartagena o Santo Domingo. O que, aunque Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, entre otros indiscutibles, sigan siendo prácticamente desconocidos y sus obras inencontrables, no pocos escritores mexicanos visitan España como una especie de romería anual, lo que también se da a la inversa, aunque en menor número.

Quizá sea mi caso particular, pero yo tengo amigos mexicanos, con residencia en México, que frecuento más que a otros amigos madrileños: sucede que uno se siente obligado a ver a quien llega y no tanto a quien está, sin darse cuenta, o no queriendo dársela, de que el primero llega a veces con periódica puntualidad. Son muy pocos los escritores latinoamericanos de importancia comercial que no visitan España al menos una vez al año, cuando no dos. Eso incluye a los mexicanos, en un fenómeno apoyado por la intensa actividad del Instituto de México en España. Con el retraso habitual cuando se trata de América, los españoles, a menudo engolosinados con Europa como un niño a quien por primera vez invitan a un cumpleaños de niños ricos, se esfuerzan por no perder de vista lo que desde siempre les han dicho que es la tierra del futuro aunque de momento no parezcan creérselo del todo. Ni que decir tiene que no eso ocurre ni con los empresarios ni con los banqueros, que copan los aviones.

Pero no se trata de creérselo o no creérselo. No falta mucho para que en España utilicemos el verbo *engentarse* (unas de las grandes aportaciones de México a la cultura universal), y para que los mexicanos utilicen las expresiones *empollar* o *gilipoyas* que, al menos a mis amigos, entusiasman. —

— PEDRO SORELA



Armando Soto La Marina, *Chicote*.

Del libro *Centros del cine mexicano*, Américo Arte Ediciones

TEATRO

Sobre bufones y payasos

“Sin poner freno a la lengua, alborotaba. Sabía muchas palabras groseras por disputar, no de un modo decoroso, con los reyes. Fue el hombre más feo que llegó a Troya, pues era bizzo y cojo de un pie. Tenía los hombros encorvados sobre el pecho y la cabeza puntiaguda, cubierta por una cabellera rala y sarnosa”. Escrita hace casi tres mil años, esta es una de las descripciones más antiguas de un payaso. Se trata de Tersites y su breve aparición en el segundo canto de *La Iliada*. En esta escena, nuestro singular personaje se levanta, interrumpiendo el consejo de guerra, para increpar al general Agamemón. Después de vejarlo, invita a los soldados a que vuelvan a sus casas y dejen de aumentar las riquezas de los reyes. Ulises lo calla con un recurso muy eficaz que sigue utilizándose en las rutinas de los cómicos: le da un zape. Todos revientan en carcajadas.

Sabemos que Tersites distaba de ser un guerrero valiente y que divertía a las tropas con sus gesticulaciones, diálogos grotescos y burlas, siempre dirigidas a las gentes poderosas. Shakespeare lo revive, como bufón isabelino, en *Troilo y Crésida* (esa oscura comedia sobre el absurdo de la guerra que por equivocación de algún editor aparece en la lista de sus tragedias). El bardo es más gene-

roso con él, ya que le permite hablar sin que nadie lo golpee. “¡Lubricidad, lubricidad, siempre guerra y lubricidad!”, grita Tersites mientras cruza el campo de batalla a tropezones.

El paradigma del bufón impertinente que no reconoce ninguna jerarquía política o social reaparece con frecuencia no sólo en la galería de los personajes shakespearianos, sino en la dramaturgia de varias épocas. Además de los bufones isabelinos y españoles, están todos los arlequines con sus incontables mutaciones. Es una familia grande. Pese a no ser muy agraciado, Tersites encontró la manera de engendrar una prole bastante numerosa y sumamente fértil.

Las características de estos personajes son muy claras: siempre sienten la obligación de violentar el orden establecido, provienen de los estratos sociales más bajos y generalmente encuentran la forma de poner en evidencia los defectos de los demás. Aunque acusan una marcada debilidad por la obscenidad, sus observaciones no dejan de tener alguna enseñanza, siendo común que tengan razón en lo que dicen. Provocan la risa de unos y la indignación de otros (un buen cómico siempre tiene que ofender a alguien, sino probablemente no sería chistoso). Sus blancos predilectos son los ricos, los gobernantes, los enamorados, los cornudos. Demócratas precoces, no es extraño que su familiaridad de trato y su liberalidad los coloquen en situaciones peligrosas.

En los escenarios populares de México, esta especie vivió una época dorada. Las carpas no sólo engendraron a los célebres Cantinflas y Tin Tan sino también a Palillo, Chicote, Chaflán, Panseco y Mantequilla (por mencionar a algunos, ya que la lista es infinita). En una sociedad injusta y jerarquizada, estos personajes encuentran su hábitat natural.

Sin embargo, me llama la atención que no hallan dejado una huella más profunda en nuestra literatura dramática. Tal vez este desencuentro no deba sorprendernos y sea el resultado normal de un distanciamiento entre la cultura masiva y el teatro. De cualquier modo,

habría que señalar algunas obras del repertorio moderno, como *Esperando a Godot*, que parecen estar escritas especialmente para nuestros bufones impertinentes. ¿Podemos imaginar una puesta de *Godot* con Cantinflas y Tin Tan haciendo a Vladimir y Estragón? Yo pienso que sí. Me viene a la mente también la enorme influencia de los hermanos Marx en las obras de Bertolt Brecht.

En el *Manual del actor*, un diccionario que reúne la terminología teórica del gran maestro de la actuación Konstantin Stanislavsky, no aparecen las palabras *comedia*, *bufón*, *payaso*, *risa* o *humor*. Probablemente, estas omisiones se deben a que el actor y director ruso, padre del modelo psicológico de actuación, no le daba demasiada importancia a estas figuras en sus enseñanzas. Por otro lado, Stanislavsky sigue siendo la influencia más importante de la pedagogía teatral. ¿Acaso nos ha enseñado a desdeñar a la comedia y a los cómicos? —

Dos versiones de payasos en cartelera: para los estetas, el Circo erótico, con su delicado striptease de bermosos payasos, está por concluir su temporada en el

Centro de las Artes. Para los de gusto más grueso, la divertida puesta de Carlos Corona y Marco Antonio Silva sobre el clásico de Jarry, Ubu Rey, continúa su temporada en ese pequeño y heroico teatro del Centro Cultural Helénico que se llama La Gruta.

— ANTONIO CASTRO

ROCK

¿Derecho autoral o ley del embudo?

Lo que en el rico es alegría, en el pobre borrachera: un estudiante universitario de 22 años se convirtió hace poco en el primer convicto por piratería en Internet. Aprehendido por el FBI, Jeffrey Levy se declaró culpable de infringir la legislación de derecho autoral al distribuir música gratuitamente en su *website* personal mediante tecnología MP3.

Desarrollada hace pocos años con el incómodo nombre MPEG (*Moving Picture Experts Group*) 1 layer 3 audio, esta técni-

ca reduce a la doceava parte la información musical de un disco compacto, sin pérdida audible de calidad sonora. Los hoy llamados MP3 son archivos musicales de calidad próxima a la de los CDs comerciales que pueden ser “bajados” al disco duro de una computadora y reproducidos.

Este potencial revolucionario provocó pánico en las compañías fonográficas, que vieron en él un amenazante enemigo que podría aumentar aún más las alarmantes cifras de piratería. No sin razón: sin más requisito que una tarjeta de crédito fue posible adquirir discos compactos “quemados” caseramente, con más de 150 canciones cada uno, al precio aproximado de un CD comercial.

El caso del incauto joven Levy sienta precedente en el mutante panorama cibernético, y parecería obvio a no ser por otro, surgido de la más conservadora ala política estadounidense: el de Pat Buchanan, recalcitrante y ultraderechista aspirante republicano a la presidencia del vecino país, que usó impunemente y sin autorización la canción “Born In The U.S.A.” de Bruce Springsteen como introducción para un discurso reciente de campaña.

Aunque esto no lo convierta en pirata fonográfico, el daño moral infligido por él y otros republicanos en la transgresión a la imagen del cantautor rockero es incuantificable al asociarlo a sus posturas ultranacionalistas. Antes que él, Ronald Reagan abusó también del título y coro “Born In The U.S.A.” para encauzar los más bajos instintos retrógradas de cierto sector de la población hacia su reelección.

Springsteen es un artista popular cuyas canciones reflejan visiones y problemáticas de la clase trabajadora, y cuya historia personal y actitud ratifican su postura: es hijo de un obrero, solidario con huelgas y con los trabajadores agrícolas migrantes mexicanos, tan ferozmente asediados por la propia derecha republicana.

En 1996, durante su campaña por la presidencia, también el precandidato republicano Bob Dole fue recibido por “Born In The U.S.A.” a su arribo a Red

Bank, Nueva Jersey, estado natal de Springsteen. Esta vez, el compositor se preocupó por la engañosa impresión que esto podría producir en el público y escribió al diario local: “Sólo para que conste, me gustaría aclarar que fue usada sin mi permiso y que no apoyo la fórmula republicana”.

Evidentemente, cualquier político derechista puede abusar impunemente de un gran artista de su país para sus propios fines, pero un estudiante utopista es reo de cárcel por el mismo motivo. Que la ley no sea igual para todos no es novedad; lo interesante en este caso son los motivos no sólo del convicto, sino de varios artistas que han intentado hacer lo mismo con el producto de su propia inspiración.



Bruce Springsteen, *The Boss*.

Un tema incómodo quedó en el aire: ¿a quién pertenecen en realidad los derechos de autor? Músicos independentistas, como la canadiense Loreena McKennitt o el politizado rapero Chuck D, no se alinearon con quienes se reservaban *la mitad* del producto de su trabajo... y sufrieron las consiguientes demandas y amenazas; a Tom Petty su casa fonográfica lo obligó, contrato en mano, a retirar su música del espacio franco cibernético.

Así, ¿qué es peor: la piratería o el lenocinio? —

— ÓSCAR SARQUIZ F.

MULTIMEDIA

Kalispherion

La interacción de la música con otros medios y otras disciplinas es, en nuestra época, un asunto fascinante y lleno de posibilidades, potenciadas de manera especial por el auge de las nuevas tecnologías y los recursos cibernéticos. Al mismo tiempo, es un terreno minado, lleno de riesgos e incógnitas. El problema fundamental de la multimedia en cuanto a su relación con la música es un asunto de síntesis; en numerosas ocasiones ha ocurrido que el nivel técnico, estético, expresivo y formal de la obra musical no es reflejado de manera análoga en los medios elegidos para complementar el discurso sonoro. Y no se trata aquí de un asunto de imitación. De hecho, muchos de los primitivos intentos de añadir otros medios a la ejecución musical resultaron fallidos en la medida en que los creadores no fueron más allá de imitar mecánicamente la gestualidad de la música con la gestualidad de los recursos corporales, coreográficos, iconográficos, filmicos o cibernéticos. Aunque la mayoría de quienes hoy se involucran en este tipo de confluencia estética han superado esa etapa, aún hay aristas por pulir, en el entendido de que sobre todo los novatos en cuestiones de música y multimedia todavía caen en la tentación de la analogía mecánica.

Es evidente que los mejores resultados, en cuanto a la interacción de la música con otros medios, tienen que ver fundamentalmente con la posible dialéctica que se establece entre unos medios y otros, y con todo aquello que define la forma, el fondo, el lenguaje y el estilo de los elementos sonoros y sus complementos en las otras artes, técnicas u oficios involucrados. Es posible observar con frecuencia, sin embargo, cómo muchos intentos de combinación de la música con otros elementos escénicos fracasan no tanto por errores o discrepancias en su marco conceptual, sino por errores primitivos en el manejo de las más sencillas tecnologías. Sin ir

más lejos: ninguna presentación de música y multimedia será exitosa si la sonorización del espacio no es de primer nivel, si las transparencias no son proyectadas en la superficie adecuada y con el nivel técnico necesario, si la película o el video no están en sincronía con el acontecimiento musical del momento, si la manipulación cibernética del sonido no se hace a través de una rigurosa compatibilidad de hardware y software. En épocas recientes, nuestros escenarios han sido testigos de diversas formas de aproximar los fenómenos de música y multimedia, y los resultados han sido más o menos exitosos en la medida en que a la solidez en las cuestiones de concepto y fondo se ha añadido el rigor en el manejo de la parafernalia técnica. Así, los medianamente logrados intentos de la Orquesta Sinfónica Nacional para musicalizar en vivo las proyecciones de filmes como *Redes* o *Alexander Nevsky*. En otro nivel, las soberbias realizaciones musicales de Philip Glass para las películas *Koyaanisqatsi* y *Powaqqatsi* de Godfrey Reggio, ejecutadas con precisión intachable por Michael Riesman y el Ensamble Philip Glass. O el riguroso trabajo del grupo francés Art Zoyd en su interacción con la Sinfónica Nacional, con una vasta batería de equipo cibernético y con diversos elementos iconográficos en movimiento.

Como ejemplo tangible de lo hasta aquí expuesto, cabe mencionar la reciente presentación de Kalispherion en el Auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes. Este grupo de músicos, fundado hace un par de años y dirigido por el compositor Marcelo Gaete, tiene como línea de conducta principal el quehacer de la música contemporánea de concierto en sus múltiples relaciones interdisciplinarias, con una especial atención a la multimedia. Una breve reseña de lo visto y oído en esta presentación de Kalispherion permitiría señalar los pros y los contras de realizar este tipo de trabajo en las condiciones específicas en que se ha dado, que no han sido las ideales. El resultado neto de las carencias es, ante todo, la ausencia de una visión coherente de lo

que un espectáculo de música y multimedia puede ser; en ocasiones, el convocar a creadores y obras sin tangentes y puntos de contacto entre sí puede llevar a la dispersión y a enormes diferencias entre los logros obtenidos. Es claro que el trabajo artístico interdisciplinario, con las vertientes de modernidad que le son propias, es de un gran atractivo para el público; prueba de ello, la multitud que se congregó para ver y oír a Kalispherion. Es evidente también que los miembros del grupo están tomando este difícil trabajo con seriedad y empeño; lo que falta para la integración cabal y coherente de este tipo de proyectos es lograr de manera independiente la excelencia de la música, la excelencia de la danza, la excelencia de los medios visuales, y después hacer que la interfase entre unos medios y otros sea más que la simple suma de las partes. Y puesto que muchas

de las manifestaciones convocadas hoy en día a interactuar con la música presentan una importante componente tecnológica, es indispensable también el lograr un nivel mínimo de eficiencia técnica en la preparación y presentación de estas sesiones interdisciplinarias. La adecuada conjunción de todos estos elementos permitirá el crecimiento de Kalispherion como grupo, el perfeccionamiento individual de sus miembros y, en el mejor de los casos, una cabal comprensión de los complejos fenómenos multimedia que son ya una presencia cotidiana en el discurso del arte contemporáneo. —

— JUAN ARTURO BRENNAN

ÓPERA

Krausiana

Con no poca frecuencia el obituario se transforma en un género que rebasa el ámbito de la biografía y el recuento de una obra, para colindar —a veces peligrosamente— con

el del ensayo. No es extraño que la muerte de alguien sea muchas veces más reveladora que su vida misma, que su desaparición física dé mayor relieve a lo que su presencia y su trayectoria fueron.

Ese es hoy el caso del tenor español Alfredo Kraus. Nacido en las Islas Canarias en ya un lejano 1927 y apenas fallecido el pasado 10 de septiembre en Madrid, Kraus no es (resisto la tentación finisecular) ningún “último”.

Limitar su carrera y su herencia a este manoseado adjetivo que ofrece siempre salidas fáciles y que, con el fin de particu-

larizar, termina generalizando groseramente, sería poco homenaje para una auténtica gloria del canto operístico. Mucho más certero y cabal puede ser este mínimo homenaje póstumo si, por el contrario, nos acercamos a él desde el terreno del epónimo. Apenas a unos días de la muerte del tenor, la noción de “krausiano” ya

se hace sentir y se arraiga.

¿Qué querrá decir para futuras generaciones de cantantes y aficionados operísticos esto de krausiano? Los primeros elementos de la definición echan mano de palabras como: técnica implacable e infalible, sensatez extrema, respeto incorruptible, longevidad vocal fáustica, tino estilístico definitivo, autolimitación del repertorio ejemplar. Luego habrá que sazonar la acepción con términos más genéricos: coherencia empecinada, rechazo asqueado a lo masivo y a lo populachero, divismo olímpico y sereno, celo artístico a flor de piel, ascetismo vocal y profesional franciscano. Finalmente, ya que se alude a un individuo real, será necesario matizar el panegírico incorporando calificativos más ponderados: timbre discreto, facultades modestas, poca libertad en la emisión vocal, debilidad obsesa por sus alumnos y alumnas.

Lo krausiano es, pues, todo esto y algo que, como siempre en los epónimos, no puede definirse con facilidad. Alfredo Kraus es sobre todo una suerte



Kraus, maestro del *bel canto*.

Fotografía de Mariana Filiz

de trayectoria vocal y artística ascendente que deviene (valga el pleonasma) asíntota infinita. Insuperable exponente del *bel canto*, entendido éste como la auténtica capacidad de “pintar” melodías a través del fraseo, el matiz y la dinámica, y no como un instrumentalismo circense y fútil; Werther definitivo, y catedrático del repertorio español, Kraus rechazó de tajo la comercialización tenoril hoy en boga y se convirtió en furioso denostador de todo lo que consideró atentaba contra sus principios de dignidad y ética artística.

Muerto Alfredo Kraus, la ópera se ve desprovista de esa suerte de conciencia amonestadora —por ejemplar e intachable— que su carrera y su figura proyectaron. Con él se van su línea de canto y la certeza de que el estilo es algo más que un frío libro de consulta. Se van la cordura y la intransigencia, el empecinamiento y la nobleza, la caballería y el pasado. —

— GERARDO KLEINBURG

DEPORTES

Sobre el diamante

El beisbol, cuyos adeptos parecen despertar en México luego de largas temporadas de tribunas semivacías, es un deporte espectacular que en mucho depende de las facultades físicas y de la destreza técnica de sus practicantes, pero también —no en último lugar— del despliegue de su inteligencia. De ahí que los mejores partidos sean los conocidos como “duelos de pitcheo”, juegos cerrados, de muy escasas anotaciones, que suelen ser decididos por el buen fildeo o por el homerun solitario.

En el beisbol —como en ningún otro deporte de conjunto— los números hablan, se activa la memoria, se forjan las leyendas. Lamentablemente es imposible reconstruir, en este sentido, las estadísticas de las Ligas Negras norteamericanas, existentes mientras en las Ligas Mayores se mantuvo absurdamente la “barrera del color” (traspuesta en 1947 por el segunda base de los Dod-

gers de Brooklyn, Jackie Robinson). Aquellas ligas —de las que la mexicana pudo sacar provecho, importando a sobresalientes figuras, en tiempos del empresario Jorge Pasquel—, junto a la cubana, contaron en sus equipos con jugadores de leyenda. La memoria trae, desordenadamente, los nombres de Josh Gibson, Martín Dihigo, Roberto Ortiz, Ray Mamerto Dandridge, James Cool Papa Bell, Leon Day, Theolic Smith, Burnis Wright, Cristóbal Torriente, Silvio García, Ramón Bragaña, Luis Olmo. ¿Qué aficionado que haya sabido de ellos podría sustraerse a la seducción de su leyenda? A la República Dominicana, al comenzar la Gran Depresión norteamericana, el dictador Trujillo llevó grandes jugadores de las Ligas Negras, provocando en éstas caos y suscitando en su país una mayor afición y el enriquecimiento de una tradición cuyos frutos se disfrutan hoy en las Ligas Mayores.

Los números hablan: dan cuenta de las dilatadas hazañas de lanzadores como Nolan Ryan, que actuó durante 27 temporadas, o como la del pitcher negro Satchel Page, que llegó a las grandes ligas a sus 42 años para ganar seis juegos y perder uno en su primera temporada, y que dejaría los diamantes siendo casi un sexagenario. Entre los pitchers hay un grupo que puede ser considerado como el de los cinco grandes, integrado por el propio Page, Christy Mathewson, Walter Johnson, Grover Alexander y Cy Young. Luego de ellos han llegado a la cima desde el breve montículo personajes de ayer y hoy, que la memoria nos devuelve felizmente. Cito en desorden cronológico: Whitey Ford, Lefty Grove, Vic Raschi, Sandy Koufax, Sal Maglie, Warren Spahn, Nolan Ryan, Ed Walsh, *Three Fingers* Brown, Adie Joss, Steve Carlton, Gay-

lord Perry, Tom Seaver, Allie Reynolds, Bob Lemon, Bob Gibson, Bob Feller, Don Drysdale, Early Wynn, Sam McDowell, y los salvadores, algunos todavía activos: John Franco, Dennis Eckersley, Randy Myers, Jeff Reardon, Rollie Fingers, Jeff Montgomery, Doug Jones, Rich Aguilera, hombres que llegan al rescate cuando la pelota está caliente, participan en más de mil juegos,

en promedio lanzan menos de dos entradas por aparición y son ganadores o perdedores de un partido menos del 25% de las ocasiones. Los cerradores son pitchers de buen control, nervios muy templados, muy buenos ponchadores. Entre los abridores en activo no podrá olvidarse a Roger Clemens (que ha ganado cinco veces el premio Cy Young al mejor lanzador), a Greg Maddux, al dominicano Pedro Martínez (la nueva gran figura), Tom Glavine, Dave Cone y, ya de salida, Orel Hershiser y Dwight Gooden. En el pitcheo existen marcas que parecen insuperables:



Babe Ruth, pelotero del siglo.

las 7,355 entradas tiradas por Cy Young, las 511 victorias alcanzadas por este héroe de las escuadras de Cleveland y Boston, las carreras limpias admitidas por Ed Walsh (1.81), el porcentaje de ganados y perdidos de Ford (.690), el número de ponchados por Ryan (5,714), el ritmo de ponchados de Randy Johnson (once por nueve entradas), el número de victorias de Jack Chesbro (41, obtenidas en 1904), los ponchados por juego de Sandy Koufax durante su carrera tan corta como brillante con los Dodgers (un promedio de 9.28, sólo inferior a los 9.55 de Ryan y desde luego a los 10.60 que mantiene el zurdo Randy Johnson ahora con los Diamantes de Arizona). Los números hablan y los mitos florecen también entre bateadores. Para mí los cinco mejores del siglo han sido Babe Ruth (del que dicen que *construyó* el Yankee Stadium,

al tiempo que consolidó la magia de este deporte), Ty Cobb, Roger Hornsby, Ted Williams y Lou Gehrig, sin olvidar a Honus Wagner, Eddie Collins, Joe Jackson, Ed Delahantay, Tris Speaker, Billy Hamilton, Willie Keeler, Nap Lajoie, Al Simmons, Stan Musial, Joe Dimaggio, Mickey Mantle, Jimmie Foxx, Mel Ott, Hank Greenberg, Ralph Kiner, Jackie Robinson, Willie Mays, Frank Robinson, Harmon Killebrew, George Sisler, Harry Heilman, Roberto Clemente, Pete Rose y, entre los activos, Tony Gwyn, Wade Boggs, Cal Ripken Jr., Ricky Henderson, Ken Griffey Jr., Marck McGwire, Sammy Sosa, Barry Bonds, Larry Walker, Frank Thomas, Albert Belle, Juan González, José Canseco...

Los números hablan: los 714 homeruns de Babe Ruth fueron conectados en muchas menos veces al bat que los 755 de Hank Aaron, y la frecuencia de sus grandes batazos no ha sido alcanzada. McGwire, por su parte, tiene cinco temporadas con cincuenta o más homeruns. Sólo diez bateadores retirados han superado esa barrera: Ruth (sesenta, en 1927), Roger Maris (61, en 1961), Foxx (58, en 1932), Greenberg (58, en 1938), Mantle (54, en 1961), Wilson (56, en 1930), Kiner (54, en 1949), Mays (52, en 1965), George Foster (52, en 1977), Mize (51, en 1947); entre los activos lo han hecho McGwire (que llegó a setenta la temporada pasada), Sosa (66, en 1998), Griffey Jr. (56, en 1997 y 1998), Cecil Fielder (51, en 1990), Greg Vaughn (cincuenta, en 1998), Albert Belle (cincuenta, en 1995).

Jugando con los números llegamos a resultados asombrosos: si McGwire jugara 22 temporadas superaría los ochocientos cuadrangulares. Griffey, con menos turnos, podrá superar, con el ritmo que sigue, a Aaron. En el 2001 McGwire será el cuarto mejor jonronero de la historia, sólo detrás de Aaron, Ruth y Mays. Muy probablemente no tarden Bonds, Canseco y Griffey Jr. en rebasar los quinientos homeruns. En 1927 Ruth disparó un cuadrangular, en promedio, cada nueve veces al bat; en el 98 McGwire lo hizo en 7.27 ocasiones...

Los números hablan en un diamante infinito: el de la memoria, la imagina-

ción, la creación de leyendas. La afición al beisbol se renueva: de nuevo juega la inteligencia. —

— CARLOS SLIM HELÚ

HUELGA EN LA UNAM

Universitarias

Hasta hoy, 10 de septiembre, no ha sucedido nada nuevo en el conflicto de la UNAM. Lenta, morosamente deviene uso y costumbre, un largo bostezo agrio en una boca de consignas fastidiadas y argumentos abatidos. La cotidianeidad de la anomalía. La desesperación sustituye a la desesperanza. Cinco meses de paro anuncian ya a un sietemesino que nacerá berreando no, no, no. En fin.

Con la fuerza que ejerce hacia los interlocutores de afuera y somete a los disidentes de adentro, el llamado Consejo General de Huelga (CGH) hincha de subpeticiones su pliego petitorio y organiza marchas con antorchas intimidatorias de genealogía nazi y Ku-Klux-Klan.

Algunos académicos se reúnen aquí y allá sólo para hacer concursos de impotencia: vagos intercambiando de noticias y conjeturas (“fulano se apresta para ser rector; el Congreso rebaja tanto por ciento el presupuesto; es el mejor plan que pudo diseñar Salinas para...”), o en calcular qué sectores de la investigación van a ir a dar —cuando desaparezca la UNAM— a qué dependencias federales y en qué condiciones adversas, etc.

Las autoridades universitarias, enerradas en un escepticismo fincado en la experiencia y el previo conato de diálogo, saben que hasta la posibilidad de conceder la totalidad del pliego petitorio no resolvería nada. *Ya no se trata de eso.* Académicos y autoridades lamentan que no exista un Ghandi que lideree la resistencia pacífica. Los trabajadores del STUNAM ya emplazaron a su ritual huelga anual y se preguntan cómo compartir la toma de los edificios con el CGH y si conviene a sus propios intereses, o los perjudica.

Las autoridades federales, por su parte, ante cada demostración de que no

habrá salida racional, posponen el empleo de la fuerza legal. Saben que, dentro de los edificios secuestrados, los jóvenes del CGH se han convertido en los rehenes de sus propios profesores ideólogos. Saben que en el casco hay armas y gente radical dispuesta a no olvidar el 2 de octubre propiciando otro, y que los detenidos, liberados en 72 horas, regresarían de inmediato a los edificios.

La prensa y los editorialistas se incomodan porque ya se dijo todo y se editorializó todo y no hay nada que agregar y ya a casi nadie le quedan arrestos para seguir diciendo cursiladas sobre estos jóvenes maravillosos, ni sobre la “casa de la inteligencia”, ni que el autoritarismo de los funcionarios ineptos, ni que la libertad ni la justicia ni nada. La UNAM pasó de faro de luz a hoyo negro, uno que succiona toda la energía y la inteligencia y la crítica y las iniciativas y las anula en su denso hollín. El CGH sigue igual de inescrutable, obedeciendo a quién sabe quién, recibiendo órdenes de quién sabe dónde, con quien sabe cuáles objetivos y gritando a diestra y siniestra su siniestro lema: “La democracia *ces’t moi!*”

Por lo pronto, para todo efecto, la Universidad Nacional Autónoma de México ya no es pública: ha sido privatizada por un pequeño directorio jacobino. Ya no es democrática: es una universidad en la que “los únicos interlocutores somos nosotros”. Ya no es popular: es una universidad en poder de la selecta aristocracia de la indignación. Ya no es autónoma: es una universidad intervenida por un puñado de mesías villistas, marquistas, zapatistas, cheguevaristas, maoístas, rosaluxemburguistas. Ya no es nacional, sino copilqueña; ya no es de México, sino intergaláctica.

En suma, ya ni siquiera es universidad, sino una cabeza de playa político-militar. Lo único que sí es, es que es gratuita, que es de lo que se trataba originalmente. La UNAM es gratuita. Es absolutamente gratuita. Su existencia misma es ya radicalmente (quizá definitivamente) gratuita. —

— GUILLERMO SHERIDAN