

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## GONZALO ROJAS: DESDE EL RELÁMPAGO

ADOLFO CASTAÑÓN



Pido que el lector me perdone esta ingenua pregunta: "¿Qué es el Apocalipsis?" No sorprende la ingenuidad de la pregunta sino la de la respuesta. Si usted pregunta a 10, 100 o 1000, verá que 9 de cada 10, incluso 99 de cada 100 y quizá 999 de cada 1000 le dirán: "¿Cómo?, ¿qué? El fin del mundo... ¿Apocalíptico?, es decir funesto, lúgubre, condenado..." No, ¡no es así! No es cierto ni es correcto, ni es verdad. En realidad, el Apocalipsis (el último libro de toda la Biblia, de todo el Nuevo Testamento), el último discurso para quienes emprenden el camino es simplemente la *Revelación* en griego. Asimismo se define en el Nuevo Testamento: *Revelación de San Juan*. ¿De qué se trata la Revelación? No sólo y no tanto el "fin del mundo" ni el juicio final, sino el inicio "de una nueva tierra y de un nuevo ciclo" y del "reino milenar de Dios en la tierra". Pero lo principal es que el Apocalipsis no es un mensaje de muerte sino de salvación.

Yuri Kariakin, *El Apocalipsis según Dostoiévski*.

**1** México, octubre de 1979. El poeta mexicano Jaime Reyes me invitó a su casa para "compartir algo muy valioso". Era *Oscuro*, el libro de Gonzalo Rojas que se acababa de publicar en Caracas con el sello de Monte Ávila. Jaime Reyes me leyó varios poemas del libro en voz alta. Ahora tú, me dijo, y me pidió que leyera los mismos. Luego volvió a leerlos y me miró con ojos de pregunta: "¿Te diste cuenta?" "Sí, el poema cambia con el lector", —dije. Él insistió: no, no sólo eso: el poema te obliga a leerlo.

**2** Noviembre de 1986. De visita en casa de Álvaro Mutis: Álvaro ¿por qué estás tan contento? Es que hoy me escribió Gonzalo Rojas.

**3** Nueva York. Julio de 1992. —¿Qué tal el viaje?, me pregunta al llegar el poeta cubano José Kozzer. Antes de que pueda responder: —¿me trajiste el libro de Gonzalo Rojas que Julio Sau del Fondo de Cultura Económica publicó en Chile?

**4** Lima, marzo de 1994. Y ¿cómo empezaste a leer a Paul Celan?, le

pregunto a Blanca Varela. El culpable es Gonzalo Rojas, claro.

**5** Medellín, Colombia, junio de 1995. Gonzalo Rojas ha viajado a Medellín al Festival de Poesía de la Revista *Prometeo* que se inaugura en un auditorio al aire libre. Es de noche y comienza una lluvia torrencial. El auditorio aguanta valiente e imperturbablemente el chaparrón: Gonzalo Rojas lee, hace olvidar la lluvia, hace refr al auditorio, lo conmueve. Al salir mezclado con la multitud de jóvenes, oigo las siguientes frases: "...el que más me llamó la atención fue ese chileno, Rojas, ese señor sabe masticar el aire".

"Deme algún tiempo para masticar esta materia preciosa" le escribió Gabriela Mistral a fines de los años cuarenta para agradecerle el envío de *La miseria del hombre*.

**6** A Gonzalo Rojas siempre lo he sentido cerca de Quevedo y esto tiene que ver con la densidad, con el peso de su palabra a la vez desnuda y suntuosa: polen de aquel polvo enamorado: en él la piedra se hace semilla.

El diálogo de las serpientes —Prosa y Verso— se cumple como un comercio entre la velocidad oral y la parsimonia escrita, un comercio entre la conversación de los difuntos y la charla viva. El mestizaje de que habla Eduardo Milán se cumple como una alianza amorosa y desesperada entre la voz y su oscuridad.

Inspiración, soplo: *Antología del aire*: Recapitulación del aliento vital. Cada poema de Gonzalo

Rojas expresa un momento único: cada uno despliega un ritmo respiratorio específico.

No es un secreto que la poesía latinoamericana está enferma de adornos y elocuencia altisonante. La experiencia del Desierto, de la aridez de la palabra, de la imposibilidad de decir nada verdadero que marcó a la poesía europea posterior a la Segunda Guerra al parecer afectó tardíamente a la florida elocuencia americana. Escasas excepciones han devuelto a la palabra poética la grave dignidad de su oficio.

Una de ellas, Gonzalo Rojas: gracias a la poesía de Gonzalo Rojas algunas palabras de la tribu son menos impuras. Gracias a Gonzalo Rojas algunas voces están salvadas.

"Si me preguntaran quién fue Celan debo decir: yo soy Celan" sostiene Gonzalo Rojas y decide así encarnar al sobreviviente, al testigo del Holocausto y de la zarza ardiente. Esa conciencia de la devastación presta a la palabra de Gonzalo Rojas un poder singular entre la Heterolalia y la Acalculia:

"Justamente —escribe Enrique Lihn— lo que esa poesía tiene de crispadamente hermético pone de relieve la proximidad con cierta zona de incomunicación. Es una poesía que llega a un punto en el que verdaderamente está hablando de algo que no se puede comunicar". Comunicando algo de lo que no se puede hablar.

Cuando a Paul Celan se le dio el Premio Bremen por su poesía en el año de 1958, en su discurso recordó al auditorio que Denken (pensamiento) y Danken (agradecer) son palabras que vienen de la misma fuente: ambas nos recuerdan a los otros ausentes cuyo lenguaje compartía. Gracias a Gonzalo Rojas por su gratitud, gracias por su pensamiento.

7 En su obra Gonzalo Rojas crea un vasto y poderoso aliento. La riqueza de su mundo gravita en torno a un eje imaginario cuya justicia poética se ordena en constelaciones a la par musicales y conceptuales, emotivas y votivas. En el concierto de su diversidad rítmica Rojas suscita los armónicos de una tradición ineludible y singular: la lírica arcaica griega, la poesía elegíaca latina, la agudeza punzante de la poesía del siglo de oro español (Quevedo y Aldana), amén de la turbulencia seminal de la lírica expresionista y de van-

guardia. Avanza la poesía de Rojas en una línea espiral, obstinada serpentina que es a un tiempo regla ascética y compás trágico. Canasta de frutas aterciopeladas y espinosas, la poesía de Rojas aparece como un reservorio de semillas cuya susceptible latencia sólo espera el contacto con la raíz receptiva, inteligente del lector. De ahí su incesante urgencia, su vigencia perdurable. <

*Porque dicho en confianza:  
¿cuándo no se pierde?  
Gonzalo Rojas*

## CENSURAS SELVÁTICAS

MAITE RICO



"**V**ox populi, vox Dei!" El hombre se apellidaba Sánchez, y posiblemente no conocía el significado de la frase, pero la consideró muy apropiada para explicar la razón por la que el periodista francés Bertrand de la Grange había sido vetado en el Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo. Corría el mes de julio de 1996 y nos aprestábamos a asistir a aquella inusitada sesión de psicoterapia planetaria que el subcomandante Marcos, dirigente del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), había convocado en la selva de Chiapas. "¿Perdón?" "Que vox populi, vox Dei". Vaya. Apenas una semana antes el mismo interlocutor había asegurado por teléfono que la credencial del corresponsal de *Le Monde* estaba lista. Pero esa

tarde, en San Cristóbal de Las Casas, apelando a quién sabe qué pueblo y quién sabe qué dios, le anunció a De la Grange que no podría acceder a ninguna de las cinco sedes donde los "soñadores" del mundo unidos iban a diseñar un futuro incluyente y armónico.

La absurda explicación era bastante más educada que la que proporcionó doña Concepción Villafuerte, directora del diario *El Tiempo*, de San Cristóbal, a los periodistas vetados en la Convención Nacional Democrática, en agosto de 1994: "¡Todos ustedes!", les dijo, "¡son una bola de indeseables, unas porquerías!" Momentos antes había leído la relación de los medios excluidos de la convención que pretendía reunir a la "sociedad civil" con las bases zapatistas. Casi medio centenar de reporteros mexicanos habían sido proscritos. A doña

Concepción le sabía a poco. "Si por mí fuera, hubiera vetado a más", apostilló. Pocas voces de protesta se alzaron en el patio porticado del hotel Diego de Mazariegos. La emoción de poder acceder al magno acontecimiento selvático se impuso a la tradicional defensa corporativa del derecho a la información y demás proclamas que se esgrimen en estos casos. Es más, pensaron algunos: se lo merecen, por trabajar en los medios equivocados. Errónea percepción. En los meses sucesivos, el subcomandante daría muestras sobradas de tener unos criterios censores muy flexibles. El castigo podía recaer en quien menos lo esperaba.

Desde que se mostró al mundo al frente de un ejército indígena, en enero de 1994, Marcos supo que tendría que bregar con los medios de comunicación. Nadie podía prever cómo iba a terminar aquella aventura, y el subcomandante vio en la prensa un escudo frente a los eventuales ímpetus represivos de las autoridades. Cuando comenzaron las negociaciones de paz con el gobierno, un mes más tarde, Marcos se había convertido, sin grandes esfuerzos, en un caudillo mediático venerado por los enviados especiales.

Se han repetido hasta la saciedad las cualidades que adornaban al líder guerrillero: era atractivo, culto, fresco, ingenioso, coqueto, simpático, y despertaba tanta ternura como su gente. Denunciaba la miseria que atenazaba a los indígenas y la falta de democracia ante un Estado poderoso, representado por burócratas acartonados. Marcos encarnaba el descontento de amplios sectores de la sociedad mexicana (periodistas incluidos) con un sistema político que ya no podía disimular el olor a naftalina. Que la prensa quedara deslumbrada por este personaje resulta comprensible. "Nunca he visto a nadie tan ca-

rismático desde el Che", comentaba un corresponsal estadounidense, que había sucumbido, como tantos otros colegas, a la fascinación por las armas.

Marcos era perfectamente consciente de su éxito. Y conocía además la lógica de los medios de comunicación. Decía, con toda la razón, que los periodistas eran "previsibles". Sabía del ansia por la primicia informativa, del afán protagonista de los reporteros —casi tan grande como el suyo—, de la premura con la que se trabaja, de la tendencia humana a seguir por el camino más cómodo... Sintió que tenía todas las cartas en la mano y entretejió con los medios una relación sin parangón en la historia de las guerrillas. Una relación con tintes sadomasoquistas: exigió pleitesía y sometimiento, y a cambio proporcionó emociones calculadas. Empezó a repartir castigos y apapachos. Las listas de preferidos y las listas de apestados, la censura revolucionaria, las esperas, los desplantes y las prohibiciones adquirieron carta de naturaleza en la cobertura del conflicto. Como la necesidad de los "visados" para entrar en territorio zapatista, firmados, dicho sea de paso, por el obispo de San Cristóbal, Samuel Ruiz. Visto en perspectiva, resulta risible. Pero entonces acudíamos muy serios a recoger nuestras credenciales plastificadas. Era la guerra.

No contento con eso, Marcos explicaba a los reporteros cómo tenían que hacer su trabajo. Quería "objetividad, seriedad y rigor". Los periodistas debían contar lo que veían. Ni más ni menos. "Decir la verdad", les recordaba, "es tan subversivo como empuñar un arma". Sin embargo, a la hora de llevar a la práctica esos principios teóricos surgían malentendidos. Un reportero de la agencia británica Reuters, por ejemplo, escuchó unas críticas de un insurgen-

te zapatista a Marcos. Otro reportero, del diario *Reforma*, presenció un mes más tarde el entrenamiento de niños en las filas del EZLN. Ambos contaron lo que vieron. La ira del subcomandante les cayó encima en forma de exclusión temporal de su territorio. A veces Marcos no era tan estricto, y se contentaba con una regañina pública o algunas alusiones irónicas. Y a empezar de nuevo.

Esta actitud del jefe guerrillero tuvo efectos inmediatos. Muchos periodistas (mexicanos y extranjeros) optaron por la autocensura para poder seguir en el séquito del subcomandante. Un nuevo código deontológico entró en funcionamiento. Ningún testimonio que cuestionara al líder carismático sería recogido. Nada que pudiera contaminar la imagen idílica de la nueva Arcadia que Marcos estaba construyendo en la selva tendría espacio en las crónicas. Nunca jamás se cuestionaría ni se contrastaría una información procedente del EZLN o de la diócesis de San Cristóbal.

Las sombras del conflicto se diluyeron. No había desplazados, ni divisiones internas en las comunidades, ni invasiones de tierras, ni pugnas religiosas. Algunos reporteros descubrieron una repentina vocación de bardos. Ya no eran periodistas. Eran, por encima de todo, poetas. Pulfan la realidad tanto como sus textos. Y parían un armónico planeta indígena donde todos, desde los recién nacidos hasta los más ancianos, alababan a su protector y dejaban constancia de su fe revolucionaria. "Después de leer los reportajes sobre La Realidad que publicaba *La Jornada*, me preguntaba si no se habían confundido de lugar", decía recientemente María en un programa de radio. María había estado trabajando como voluntaria en un taller de costura en esta comunidad zapatista. Y cualquier parecido entre

lo que ella conoció y lo que lefa era pura coincidencia. "El reportero ponía en boca de mujeres y niños cosas que no habían dicho. Se inventaba conversaciones. Ni siquiera hablan así, con ese vocabulario".

Uno de los problemas de la autocensura es que difícilmente queda circunscrita a un acto individual. Más allá del debate ético que plantea, podría pensarse que la decisión de escamotear información o manipularla en aras de una causa (cualquiera que sea) atañe sólo a quien la toma (y, obviamente, a sus lectores). Pero quien practica la autocensura acaba resintiéndose que otros no adopten este código de conducta. En Chiapas, de la mano de la autocensura llegaron los intentos de controlar el trabajo ajeno y la intolerancia hacia aquellos que sí contaban lo que veían y dejaban al descubierto otras realidades.

Las pulsiones inquisitoriales se desataron en grados variables. Su expresión más inocua eran los aplausos con que algunos periodistas acogían las respuestas de Marcos en las conferencias de prensa, o los abucheos que enteraban las preguntas "inadecuadas". El siguiente paso consistía en hacer el vacío a los compañeros que decidían ir por libre. "Os presento a Gloria", nos dijo una tarde en San Cristóbal un amigo mexicano, cuya buena predisposición hacia los zapatistas no le impedía hacer periodismo serio. "Es la única colega que me sigue dirigiendo la palabra".

Un par de grados por encima (grados etílicos, generalmente) se encontraban los pequeños matones de barrio, como aquel que mostró su inconformidad con una crónica televisiva agrediendo a patadas al autor, o como ese otro que nos increpó porque sabía de buena fuente que habíamos entrevistado "a unos empresarios", lo que debía ser algo sobrecogedor

visto el estado del quejoso, al borde de la apoplejía.

En el máximo nivel (y sin excluir necesariamente a las demás categorías) estaban los guardianes de la ortodoxia marxista, que participaban directamente en la elaboración de las listas de vetados y hacían un seguimiento enfermizo de las actividades informativas de los colegas sospechosos, organizando incluso campañas de protesta ante sus jefes.

El veto impuesto a Bertrand de la Grange puso de manifiesto su *modus operandi*. Los organizadores del Encuentro Intergaláctico sabían que, junto a su corresponsal en México, el diario *Le Monde* iba a enviar a una redactora de cultura para que siguiera a la comitiva francesa. En los días previos hicieron creer que todo estaba en orden. Incluso cuando uno de los comisarios políticos arriba mencionados anunció en *La Jornada* que De la Grange no había sido acreditado por "haber presentado su solicitud fuera de tiempo", el propio Sánchez, sabedor de que los papeles del francés habían llegado entre los primeros, desmintió la especie. "Es un error", nos dijo por teléfono. "Sólo ha habido un pequeño retraso burocrático, pero no hay ningún problema".

La maniobra estaba clara: anunciar el veto desde el principio hubiera indisputado a la organización zapatista con el periódico francés. Por eso esperaron a que la enviada de París llegara a Chiapas para, después, impedir la entrada a De la Grange. Si pensaban que la jugada iba a pasar inadvertida, se equivocaron. La agencia France Presse recogió el suceso. Sánchez se mostró esta vez un poco más explícito. El corresponsal no había sido acreditado porque era "lo conveniente para la salud del encuentro" y para "evitar generar una serie de

discusiones que se iban a dar ahí". "Su trabajo", añadió, "no coincide con el perfil de lo que se considera un periodismo objetivo, y nosotros acreditamos a la prensa que es más o menos objetiva".

El escándalo les estalló en las manos a los organizadores. La Asociación de Corresponsales Extranjeros en México y la organización francesa Reporteros Sin Fronteras denunciaron y condenaron el veto. *Le Monde*, por su parte, respondió con una protesta titulada "La censura de Marcos", en la que consideraba el "castigo" como una agresión al periódico. Tras recordar la imagen de rebeldía que el subcomandante zapatista pretendía dar, el editorial concluía: "La exclusión de que fue víctima nuestro colaborador recuerda, desgraciadamente, una realidad que jamás hizo la felicidad de los pueblos: la censura de Estado".

La cobertura dada a este suceso por el semanario *Proceso*, que recordó otros casos de censura zapatista y recabó la opinión de diversos corresponsales, levantó ronchas entre los sectarios. Y fue aquí donde salieron a la luz algunos personajes peculiares del entorno inquisitorial de Marcos. Un miembro de una organización no gubernamental francesa, que había estado inundando la redacción de *Le Monde* con cartas en contra de su corresponsal en México, acusó a los periodistas de "ofuscarse" con un veto de cuya existencia dudaba. El ex sacerdote y antropólogo Andrés Aubry, residente en San Cristóbal, justificó la censura con unos argumentos rocambolescos: "*Le Monde* ya no es *Le Monde*", "Fuimos muchos los que expresamos a la Dirección nuestro deseo de vetar a Bertrand de la Grange en las columnas de *Le Monde*", "El veto no es ideológico ni de opinión, (...) El veto no castiga las ideas, tan sólo es una precaución, en el

contexto muy particular de un grupo rebelde, el que, en apariciones públicas, arriesga su porvenir si no son dadas garantías elementales”...

¿Qué “garantías” son esas? ¿Qué “porvenir” pone en peligro la prensa? ¿El de las comunidades indígenas, sembradas ahora de “orejas” vigilantes? ¿El de un dirigente guerrillero obsesionado con su imagen? ¿O el de toda una colección de arribistas dogmáticos que se han aferrado al pasamontañas del Gran Jefe?

¿Arriesgaba más el EZLN en su Cumbre Intergaláctica que el Frente Sandinista nicaragüense, que el Frente Farabundo Martí salvadoreño o que la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca en unas guerras sin cuartel que dejaron decenas de miles de muertos? Curiosamente, las guerrillas centroamericanas nunca cayeron en la práctica del veto. En cambio, la lista de medios que fueron víctimas de la censura de Marcos (o de sus asesores, según el testimonio de varios afectados) es realmente apabullante.

No puede hablarse, pues, de decisiones coyunturales, sino de un hábito preocupante, de un atropello sistemático de la libertad de expresión y del derecho a la información cometido por quienes se dicen abanderados de la “democracia verdadera”. Los medios de comunicación toleramos los abusos (que nunca hubiéramos permitido si vinieran del Gobierno) como si fueran “pecadillos” de un líder inexperto, y no expresión de su comportamiento autoritario. Había mil justificaciones: la simpatía por la parte débil, la antipatía por la parte fuerte, la indolencia, la presión del grupo, la presión del redactor jefe... Después de todo, era la guerra.

Han pasado cuatro años del inicio del conflicto. Hoy se conocen muchos más detalles sobre el

levantamiento y sus protagonistas. El panorama es cada vez más complejo y las interpretaciones maniqueas ya no sirven para explicar lo que ocurre en Chiapas. La inercia, sin embargo, sigue haciendo de las suyas en la profesión. Por contar estas y otras cosas, una periodista nos preguntó recientemente en qué “bando” estábamos (como si fuera obliga-

torio estar en alguno). Y si nos pagaba Gobernación. Otra vez la misma cantinela para tratar de descalificar a quienes no se ajustan a los cánones impuestos por la pereza intelectual. Lo más chistoso es que la reportera en cuestión trabajaba para un medio, ese sí, financiado por el Gobierno. Pero al parecer no había reparado en ello. <

## EL JARDÍN ROJO DE SEVERO SARDUY

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN



**E**n *Pájaros de la playa*, el adiós novelado del escritor cubano Severo Sarduy, la desolación y el decoro de quien con eso se despide y se escribe, arrojado de sí y al borde del abismo de lo incoloro, han confinado el mal, el suyo propio y el de sus personajes contagiados de sida, en la móvil orilla del mar, que resulta que sí será el morir. Para que allí disponga del lugar ideal, “¡menos mal!”, del único lugar a la altura, el postrero, donde no hay forma ya de no fijarse, con enfermizo esmero, en todo y en tan poco, y de tan diferente manera: sin choteo o disfraz que no sea eco, con la melancolía de observarlo todo para retenerlo por última vez. La mirada, reco-

nociéndose en su término, aislándose en la idea de dejar de ser, sueña con una isla de ensueño —Lanzarote, jamás nombrada—, donde le es dado ver, como por vez primera, lo que nunca quisiera dejar de ver. Lo inasible: el color de las cosas.

Para seguir soñando en color, en el color colorado, en el más restallante. Nada del otro mundo, en suma. Todo a lo que agarrarse como a un clavo ardiendo. Unas huellas de pies desnudos sobre la arena rojiza. Las crestas rojas de los camaleones. Los chisporroteos purpúreos de los atardeceres. Los humores densos, las manzanas sanas, los coágulos, una boca fucsia, las sábanas manchadas de sangre y de yodo. El seseo del mal, del nuevo mal: sangre, semen, sudor, saliva.

Sabe el agonizante ver el paisaje en franjas yuxtapuestas: beige rojizo, una; otra, ocre rugoso. Clava los ojos en las bombillas rojas de encima de las puertas de las habitaciones, día y noche encendidas, de un hospital-hospita-

• Texto a propósito de la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía Severo Sarduy, *una pintura del silencio*, que recoge 76 obras pictóricas, que viajarán a La Coruña, Las Palmas y Miami para finalizar su itinerancia en el Museo José Luis Cuevas de la ciudad de México.

cio-circo. Y se compadece de la bata, roja y rafa, de una niña. Y, puesto que el exceso no puede figurarse muy fuera de lugar en este caso, incluso lo simplón o lo normal se funde con lo cómico: el cosmos es un pañuelo; y las ambulancias, por supuesto, son de la Cruz Roja. Las migraciones, anaranjadas. Los arrecifes, rojos.

Intensamente rojos. Lo mismo que un abrigo de piel, las cuatro mechas de un blando sombrero *art nouveau*, los bonetes de un grupo de enanitos (color ladrillo, que la proximidad de Blanca Nieves realza), un manto tejido de flores de flamboyán y las innumerables cuentas de un collar (rojo bordó/Bordeaux) alternadas con otras de blanco mate. Una excursionista viste traje sastre salmón. Los arabescos del egugio lucen ocre y ensangrentados. Una señora trenza emite unos reflejos rojizos. Un Cristo sevillano es evocado con su aspecto sanguinolento. Y hasta una cacatúa exhibe su pupila anaranjada. (La de Bo Juyi, si mal no recuerdo, era rosada como la flor del melocotonero.)

El mal, que ya no ignora que la moda es la muerte, repara, sobre todo, en Siempreviva, la Lázaro aterrada de un cuento que ha dejado de serlo en carne y hueso: enferma imaginaria, loca desatada. Que saca del baúl y desempolva lo pasado de moda, aunque esté a punto de volver a estarlo: guantes salmón, sombreros con sus cerezas barnizadas, pelo teñido con zanahorias y alheña... Un cromo al rojo vivo, pero que se beneficia al doctor, un médico con cara de caballo, desesperado o nada escrupuloso, que calza

unos deformes zapatones de cuero rojo. Mientras tanto, Auxilio y Socorro —“aunque piadosas, eficaces”— recogen los despojos de dos ensangrentados peleones y ve que el rojo pasa “del escarlata fresco y fluido al coágulo rupestre”. Hay quien devora succulentas frutillas, “entre la frambuesa y el ateje”, de color rojo granate. Hay plantas de raíces amoratadas, objetos oxidados, jeringuillas ensangrentadas.

Pasean las enfermeras una bañera en forma de concha, rosada y nácar, que casi rueda sola. Hay una mesa roja de baquelita, en la que se alinean naranjas y jugos de naranja en botellas. Una prerrafaelita se encasqueta una boina de pana roja. Los crepúsculos son un derroche ramplón de rosados pálidos y filamentos de oro. Y el maquillaje más propicio es ese “rosa fresco con ramalazos nacarados que los pintores de retratos municipales obtienen con el tubo de óleo denominado oportunamente *carrión*”. Y el espanto es del mismo color: “Cortarse las uñas, y aún más afeitarse, se convierten aquí en una verdadera hazaña de exactitud, a tal punto es grande el miedo a herirse, a derramar el veneno de la sangre sobre un objeto, sobre un trapo cualquiera que pueda entrar en contacto con otra piel”. Y, para colmo, el cuerpo lo moldea Giacometti: filiforme, inclinado hacia adelante, ausente. Como cumplimiento de una profecía, de una previsión del arte. El cortante sanseacabó. El punto rojo.

En la exposición de pinturas recién inaugurada en el madrileño museo Reina Sofía, Sarduy de-

positó, literalmente, más de una gota de su propia sangre. En símbolos, sudarios, escrituras, mensajes, espejos. En mitigar el alarido. En súplica a Changó. En ese salmónete que apresa un hombre gris con su mano. Y en la vegetación de un jardín, libro abierto, que se titula igual que lo que pudo ser: *Jardín rouge* (1991). Exploración de todos los rojos: Rothko, Brueghel, Ucello, Fra Angelico, el escarlata, el carmín, el cobre de las hojas otoñales, el lacre de los sellos, el granate, el japonés claro, el *naphthol*, el Oriente, el de las amapolas que cortaba Marina Tsvietáieva, el de los colorettes, el de las heridas —rojeces—, el del apocalíptico alazán, el de la chinchilla, el de la sandía, el de la pasión, el de la ira y el de la llama. El capaz de latir y derramarse sobre el afecto y el vacío.

El rojo que redime. Y el que no nos salva de nada, pues lo suyo es saber morir, explotar o secarse, encarnecerse en dejar de ser la sangre de su sangre, escritura o pintura, al perder su color verdadero. El del jardín. El del rojo jardín. Entre el escenario de lo alcanzado (manchas, signos) y el de haberlo recorrido con tanta rapidez. Con femenina o solidaria prisa, la única ajustada a desdeñar el azaroso lado de cada caso (ella ve su destino en todas) y con mayor sobriedad de la imaginable en un principio. Una sobriedad, a fin de cuentas, hecha de tachaduras rojas contra ese despropósito de tener que decir algo acerca de no se sabe qué, tan nuestro. Tachaduras que aún vibran, ya muertas, desde los muros de un antiguo hospital y ante nuestros titubeantes ojos. <

## EL CUERPO ESCRITO DE SEVERO SARDUY: LA PASIÓN DEL CUERPO, LA PASIÓN DE LA ESCRITURA\*

GUSTAVO GUERRERO



Quisiera descartar de entrada toda interpretación biográfica o autobiográfica del tema que nos reúne esta noche. Creo que el mejor testimonio sobre el cuerpo escrito de Severo Sarduy se lo debemos al propio Severo Sarduy en aquellas páginas memorables de *El Cristo de la rue Jacob* donde describe sus cicatrices y compone, con ellas, un posible relato de su existencia. La marca que le dejó una espina en el cráneo, los cuatro puntos de sutura en la ceja derecha, la operación del apéndice, un labio roto, una verruga e incluso el ombligo son allí los capítulos esenciales de la vida de nuestro autor, tal y como él quiso releerla a través de sus estigmas. Cada uno es signo de una historia personal que se dispersa fragmentariamente en el tiempo y sólo alcanza una cierta continuidad gracias al soporte espacial que el cuerpo representa. Ingeniosa y, quizá algo más, genial, esta autobiografía dérmica limita, a mi ver, todo lo que pueda decirse *stricto sensu* sobre el cuerpo escrito de Severo Sarduy y los conmina a la glosa o a la tautología. Y es que, como él mismo escribiera en la introducción a esa arqueología de

la piel, "sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió".

La semblanza de *El Cristo de la rue Jacob* cierra así una puerta, pero, a la vez, abre otra más amplia y más libre: la que da acceso al vasto solar donde se anudan y se reanudan los vínculos entre escritura y cuerpo dentro de la obra del cubano. En efecto, difícilmente hemos de encontrar otro texto de Sarduy que ilustre con mayor fuerza el papel destacadísimo que este paralelo desempeñó en su imaginación y en su reflexión. Con una gracia única, la autobiografía de las cicatrices subvierte y parodia, entre bromas y veras, nuestra arraigada tradición fisonomista, el viejo hábito mental que nos invita a descubrir en el aspecto físico de un individuo un claro trasunto de sus cualidades morales y que construye así a la persona de adentro hacia afuera, como el reflejo previsible del espíritu en la materia. Sarduy cambia las reglas del juego en su texto y se forja una identidad de afuera hacia adentro, pero hacia una interioridad que es ya puro cuerpo y donde la superficie de la piel se ha convertido en el fondo de la memoria. No sería difícil citar otros ejemplos de este afán de reivindicar y de reinventar el cuerpo, pues basta recorrer las novelas, los poemas y los ensayos del autor, para comprobar que fue,

sin lugar a duda, una de sus grandes pasiones. Aún más, fue el eje constante de su crítica a las jerarquías y oposiciones categoriales de nuestra ya muy exhausta herencia dualista que distingue entre naturaleza y cultura, entre fondo y forma, entre apariencia y verdad, y, por supuesto, entre soma y psique. Así, los numerosos travestidos que cruzan por sus páginas en un variopinto desfile cosmético le permiten jugar con el equívoco juego de las identidades sexuales y analizar la construcción social del cuerpo como *fetiché*, la elaboración de una imagen que nuestra cultura tiende a reificar, naturalizándola, para negar la arbitrariedad de sus signos. En un sentido análogo, su interés en el arte del tatuaje, en la pintura corporal de Holgerson y en el *body art* no sólo le llevan a explorar las posibilidades del cuerpo como soporte artístico sino la elevación misma de ese soporte a la condición de obra en su más puro carácter de materia desnuda que se expone y cuya exposición marca un evento: la presencia del cuerpo como retorno de lo reprimido en la conciencia moderna. El erotismo, en fin, abre otros derroteros que, en las novelas y en la poesía de Sarduy, desembocan en una celebración de los misterios gozosos de la encarnación. Siguiendo a Sade, a Bataille y a Klossowski en la estela de *Tel Quel*, el cubano concibe el placer como una fuerza transgresiva que, disolviendo las antinomias entre interior y exterior, entre sujeto y objeto, engendra una plenitud nueva: la de un cuerpo en majestad que no es ya vector de otros contenidos sino fin en sí mismo, un cuerpo libre como la elección amorosa y autotélico como el deseo. Junto a él, no podía faltar, evidentemente, su reverso: el cuerpo para la muerte. Muy poco se ha ocupado la crítica sarduyana del tema, pero lo cierto es que,

\* Texto leído en la mesa redonda "El cuerpo escrito de Severo Sarduy" organizada en el marco de la exposición *Severo Sarduy, una pintura del silencio*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 13 de enero al 30 de marzo de 1998.

a todo lo largo de la obra del escritor, desde el Cristo de madera que se pudre en *De donde son los cantantes* hasta las confesiones desgarradoras de *Pájaros de la playa*, vemos sucederse las pinturas negras de un barroco funerario, que representan la enfermedad, la decrepitud y la descomposición, y nos recuerdan así que el cuerpo es también nuestro límite o, como solía decir el propio Sarduy, "un llamado jeroglífico de la muerte".

No creo que esta escueta enumeración agote el prolijo catálogo de los motivos del cuerpo y la escritura en sus textos. Hay más y mejores cosas en esas páginas que merecerían más y mejores lecturas. Es posible entrever, sin embargo, otro nivel en la relación que correspondería más bien al campo de lo imaginario y a una suerte de fantasía creativa que rodea a la obra de Sarduy. No es un secreto que el título de su primera novela, *Gestos*, es un homenaje a Franz Kline y a su *action painting*. Muy temprano, a comienzos de los años sesenta, el cubano descubre la obra de este expresionista abstracto y queda totalmente fascinado con las extrañas danzas que el artista ejecuta sobre los lienzos mientras pinta. *Gestos* trata de reproducir el mismo protocolo creativo y, como lo dice y lo repite entonces su autor, se concibe ante todo como *action writing*, la novela de la escritura gestual. El título de la traducción francesa de *De donde son los cantantes*, *Écrit en dansant* —literalmente, "escrito bailando"—, celebra nuevamente a Kline y prolonga la idea de una escritura que sería como un efecto de su génesis, una escritura que exhibiría la huella corporal de su realización. Desafortunadamente, sabemos que, en la literatura de nuestro ámbito cultural, la distancia que impone el lenguaje entre el escritor y la página reduce las posibilidades de concretar tales sueños. En Occi-

dente, se habla del espíritu y la letra, no de la letra y el cuerpo. Es verdad que nuestra muy antigua tradición retórica reconoce desde siempre la importancia del lenguaje gestual y de la entonación como medios corporales que permiten intensificar los discursos y modular el sentido. Pero Sarduy sueña con algo más: con una escritura translúcida que, a la manera de un sudario, conservara las formas del cuerpo que la produjo. Sí, a Sarduy le hubiera gustado, textualmente, *escribir bailando* y dejar la impronta de sus movimientos como una suerte de verbo encarnado. A mi ver, su ambición más íntima no fue, pues, escribir o pintar sobre un cuerpo, como a menudo se dice, sino escribir y pintar con el cuerpo; y su mayor fantasía no consistió en imaginar al cuerpo como lienzo o página sino más bien como pincel y pluma. De ahí su acercamiento al arte de la caligrafía oriental, a esa suma de disciplinas religiosas, plásticas y literarias que hace de

la ejecución un ejercicio físico, un auténtico *performance*, y ve en el pincel o en la espátula una articulación suplementaria del brazo del artista. No es improbable que haya también alguna influencia mallarmiana en esta visión de una escritura sin instrumentos que uniera al escritor y a su literatura en un todo análogo al que forman el bailarín y la danza. Pero lo esencial no está allí. En mi sentir, lo que realmente cuenta es que Sarduy llegó a pensar alguna vez su obra como un acto de presencia que nos llevaría a descubrir sus gestos en cada trazo de su pintura y nos haría reconocer su voz en cada línea de sus textos. No creo que hoy nos pida otra cosa. Si su más secreta vocación fue esa entrega apasionada que lo condujo a identificar lenguaje y cuerpo, no le debemos menos que una lectura atenta a todo aquello que, en sus cuadros y en sus libros, quedó *incorporado*, a todo aquello que nos legó inscrito como cuerpo. ◀

---

## VÓMITO

ELIOT WEINBERGER



**D**e puro aburrimiento, Kafka anota en su diario, se lavó las manos cinco veces sucesivas. Vivió en una era previa a MTV. Hoy día los aburridos, los deprimidos, los fatigados, los desconcertados y los apenas indispuestos pueden fijar la vista en una serie incesante de imágenes extrañas e impresionantes que centellean vertiginosas, con personas mucho más atractivas

que las presentadas en nuestros sueños. (¿Para qué molestarse en dormir?) La transgresión de ayer es el decorado de hoy: MTV es *Un perro andaluz* con el presupuesto de una empresa internacional y a la velocidad de la luz: un gabinete de rarezas del tamaño de Xanadú.

De puro aburrimiento y con las manos limpias, sintonicé MTV dos veces en las últimas semanas y



las dos me decepcionó descubrir que el ensueño entrecortado de los *videoclips* había sido sustituido con programas progresivos y convencionales. El primero era una comedia que presentaba a una joven bonita, aunque nada singular, en el papel de abogada. Entra a un salón de reuniones lleno de *yuppies* con traje, hombres y mujeres sentados a lo largo de una mesa lustrosa, y vomita en el acto tan continuada y abundantemente que la mesa queda cubierta por entero. Imperturbables, sus colegas proceden a extraer trozos con los dedos identificando los restos de ciertos platillos de diversos restaurantes elegantes. (No vimos nada más aquella tarde).

Unas noches después fijé la mirada de nuevo, esta vez en el autobombo anual de los "Premios MTV". El sexo, el baile o el pasárselo bien —antes aspectos intrínsecos al rock & roll como la amplificación o el *double entendre*— al parecer se han abandonado del todo. El tema central era la mutabilidad: homenajes lacrimógenos a estrellas del *rap* que habían sido asesinadas un año antes e ineptas referencias humorísticas al hecho de que casi ninguna de las estrellas presentes había sido conocida el año anterior y sin duda serían olvidadas un año después. El tema secundario eran las excreciones: se presentó un popular conjunto de cantantes sinuosas sentadas en retretes, y los chistes sobre el vómito, nada memorables, fueron implacables. Pronto comencé a advertir vómito por doquier; mucho más vómito en la televisión, en el cine o en las novelas más recientes que el que se distingue por lo regular en la acera.

La explicación más simple es que MTV, como toda cultura popular, está oprimida en dos flancos. Las imágenes se agotan aprisa y han de abastecer sin tregua a un público apático y hastiado, en su mayoría adolescente, que exige

más atrocidades. La extravagancia, sin embargo, se restringe severamente debido al ecosistema moralizante que rige la televisión en Estados Unidos: las pequeñas jaurias de quienes obedecen los designios divinos hacen presa de los legisladores (que deben camuflarse con posturas enérgicas sobre asuntos alejados de toda polémica a fin de obtener la reelección) y las empresas (cuyos anuncios sostienen la televisión y por tanto están obligados a atraer al mayor número de posibles compradores en potencia sin repeler a ninguno). El sexo, en MTV, en esta tirantez entre la atracción y la repulsión, ha alcanzado en lo fundamental el límite de la insinuación. Para perpetuar las tentaciones de lo prohibido, de los tabúes que se transgreden y para impedir que los chicos cambien de canal, la emisora ha de depender de funciones corporales igualmente fascinantes aunque menos apetecibles; de aspectos del cuerpo frente a los cuales, por extraño que parezca, los moralistas son indiferentes.

(Una digresión: En Estados Unidos los temas morales, en particular los concernientes a la "corrupción" de la juventud, están entrelazados de modo inextricable con la salud física. El siglo XIX fue la época de los apóstoles del ejercicio vigoroso como medio de mantener a la juventud apartada de los malos pensamientos y las malas obras. (Hoy día, por supuesto, se da por sentado que el cuerpo musculoso tiene contacto más frecuente con otros cuerpos, igualmente musculosos.) En mi infancia, durante los años cincuenta, se creía que el corruptor de menores más importante era la historietta —gracias a un libro de gran venta titulado *La seducción de los inocentes* de Frederick Wertham. Aunada a la epidemia de polio se originó la leyenda de que la enfermedad se

extendía debido a las historietas; hubo multitudinarias quemaduras por todo el país. En fechas más recientes, los iluminados morales han achacado la diseminación de un virus a la "pornografía" de la televisión y la música popular. Y a la inversa, cuando la juventud está involucrada, los temas de salubridad se abordan en términos morales, sobre todo en los casos del sida y las drogas.)

La explicación más compleja de esta manifestación de lo digerido a medias es que a partir de que la juventud se apartara de la sociedad de los adultos, poco después de la segunda guerra mundial, y se convirtiera en una cultura propia aunque paralela, ha sido un indicador confiable de la sociedad en su conjunto. La exageración de sus respuestas y acciones no sólo son nuestros canarios en las minas de carbón sino a menudo versiones extremas de lo que es o será la norma. El vómito se ha vuelto una preocupación adolescente, no sólo en cuanto espectáculo sino en cuanto obsesión: un prevalente desorden psicológico entre las adolescentes de los países industrializados. La bulimia es una respuesta tan violenta como razonable: en esta sociedad, ¿qué se puede hacer sino echar las entrañas?

Durante los últimos veinticinco años, aquellos que no son pobres en el Primer Mundo se han visto sitiados por las fuerzas de producción. Sólo en las artes, las tiendas de discos tienen en sus existencias cientos de miles de unidades; la tienda de videocintas de la esquina tiene diez mil películas; la televisión de mi ciudad ofrece setenta canales; el Directorio de Poetas de Estados Unidos registra a unos siete mil, todos al parecer vivos y publicando; hay un sitio en la red que vende un millón de libros y otro con cuatro millones de títulos agotados; la cantidad de galerías, teatros y

conjuntos de música y danza en una gran ciudad cualquiera nos invita a quedarnos en casa a contemplar el vacío. Hace unos días precisaba de cierta información sobre un escritor muerto hace diez años: la biblioteca tenía doscientos estudios críticos por extenso y miles de artículos; la búsqueda en la red dio una listada de 7 mil sitios en los que se citaba el nombre del escritor. Decidí llevar mi curiosidad a otra parte e intenté recordar a alguien que hubiese sido olvidado por completo.

Uno de los resultados de este exceso en todos los órdenes es que el amante de una materia en particular —digamos poesía o cine— es muy probable que no haya leído los mismos libros o visto las mismas películas que el resto de los entusiastas. No hay nada de qué hablar cuando se reúnen. Esta falta de conocimiento compartido o de asunto de interés mutuo —no de una “tradición”, sino de una noción de lo contemporáneo, de lo que se produce en el presente inmediato, ya sea para defenderlo, modificarlo u oponerse a ello— no tiene precedentes. A caso sea lo único, además de los artilugios, verdaderamente nuevo.

Esto implica, en las artes, que es casi imposible obtener resonancia alguna. La primera edición de *La tierra baldía* sólo constó de quinientos ejemplares, pero transformó la poesía de varias lenguas y fue referencia, elogiada o denostada, de todos los lectores de poesía moderna. Esto se ha vuelto inimaginable: el último libro que produjo un efecto internacional inmediato en la literatura en general, *Cien años de soledad*, se publicó hace treinta años, justo antes de esta Era de la Proliferación.

También implica, para el creador artístico, que producir conlleva la decisión asumida de no consumir, aunque sea por un momento; de proclamar con arrogancia

el derecho o la necesidad de situar solemnemente su hoja en esta selva tropical. En la población ordinaria la sensación de desamparo en medio de la multiplicación de la humanidad y sus productos ha llevado, entre otras cosas, a la creación de identidades de grupo, las cuales no son sólo afirmaciones comunitarias e individuales frente a la desintegración de las unidades sociales tradicionales sino también un medio, por involuntario que éste sea, de mantener la dimensión humana del consumismo. La afiliación religiosa, en su modalidad más estricta, divide con claridad buena parte del mundo entre lo aceptado y lo tabú. Los defensores monolíticos de la identidad étnica o sexual pueden ocuparse alegremente de la labor de sus aliados y olvidar desvergonzadamente a los demás. Destinadas —en sus aspectos constructivos— a suprimir las peores variantes del provincianismo, las identidades de grupo buscan refugio en un nuevo provincianismo del mundo cosmopolita: el sueño de una vida más ordenada y orientada en la que se sabe qué se quiere descubrir y saber.

A los demás sólo nos queda atiborrarnos y vomitar para atiborrarnos de nuevo. No es el vómito de los banquetes romanos, parecido al *potlatch* de los indios norteamericanos: ostentación de riqueza o poder por medio de la mayor exhibición de derroche posible. Éste es un vómito culpable, el vómito de una bulfímica, que bien puede ser el emblema de la era.

En los estudios psicológicos la bulimia de las adolescentes se considera por lo general una de las respuestas destructivas ante las percepciones de insuficiencia (*Soy tonta, fea, gorda*); de vergüenza (*Mi familia es pobre, me han sometido a abusos sexuales*); y de fracaso (*No obtengo buenas notas, no tengo amigos, no conozco chicos...*); así como una estrategia

de elusión (...por lo tanto, no voy a intentarlo). Apenas traducidas, estas son las sensaciones de casi todos ante la superproducción de Occidente: *He consumido demasiado; es imposible seguirle el paso a todo lo que hay que consumir; siempre yerro al consumir; soy demasiado tonto o estoy mal informado para saber qué he de consumir; he consumido demasiadas cosas equivocadas. es demasiado, así que no consumiré nada...* El consumidor occidental vive preso en la culpa del exceso, del vértigo de las opciones, de la identificación al elegir (en el inglés actual de Estados Unidos uno de los modos de decir “me gusta el espagueti” es *I am a spaghetti person* —“soy persona de espagueti”), de las dudas sobre la identidad vista a través de las preferencias, de la creencia constante de que se ha optado por la posibilidad equivocada (la marca de la reproductora de video, el color de la pintura para la pared, el sofá, el amante o la esposa) pues hay muchas otras.

El atractivo de los medios de comunicación siempre ha estribado en que presenta lo que no somos y quisiéramos ser: vivir en la abundancia, la aventura y la pasión. Las imágenes de vómito que aparecen cuando se pulsa nerviosamente el mando a distancia no sólo se nos presentan en cuanto novedades grotescas para que hagamos una pausa en determinado canal y su propaganda. Sino porque quisiéramos despejar el lugar, hacer plaza, erradicar todo lo que está a medio digerir en nuestra cabeza, frenar por un momento el consumo interminable y sus ansiedades concomitantes, conocer de nuevo la sensación de hambre y la de satisfacción. Miramos a gente echar las entrañas porque desearíamos poder echarlo todo a un lado —incluso las imágenes de gente vomitando. <

TRADUCCIÓN DE AURELIO MAJOR

## CÁRDENAS EN LA UNIVERSIDAD GRATUITA

GUILLERMO SHERIDAN



El pasado 25 de febrero se llevó a cabo una singular comida en la UNAM entre Cuauhtémoc Cárdenas y el rector Francisco Barnés. Singular porque Cárdenas declaró que ni él ni su partido verían con buenos ojos un aumento a las colegiaturas, en días en los que Barnés más se empeña en explicar que ese aumento es determinante para ayudar a la UNAM a compensar sus atávicos problemas financieros.

Cárdenas opinó lo anterior al mismo tiempo que declaró que visitaba la Universidad con el propósito de "concretar proyectos" que aceleren "la vinculación entre la ciudad y la UNAM". Parece que, por un lado, Cárdenas desea la colaboración de la UNAM (pues no desea hacer "erogaciones en otros lados") en materia de consultoría y estudios especializados que beneficien a la Ciudad, y, por el otro, a la vez aspira a que esos servicios provengan de una institución que además de competente sea pública y gratuita, una competitividad que, insiste el rector, supone un mejoramiento de sus finanzas.

Que quienes puedan pagar paguen sería una forma de lograrlo. Pero el líder de un partido que presume de amar a la justicia, por defender a las decenas de miles de estudiantes que no pueden pagar colegiaturas, acaba por defender a las decenas de miles de estudiantes que sí pueden, y que en lugar de hacerlo, llevan dinero mensual a las agencias Nissan, compran

loción Brut y realizan consuetudinarias pruebas del ajejo. Todo parece indicar que para Cárdenas, tan reticente ante los horrores de la libre empresa, ese dinero tiene así un destino superior al de la educación. Menos curioso es que, con esa medida, Cárdenas dañe por parejo a los alumnos que no pueden pagar y a los que sí —y de pasada a los académicos que los educamos—, pues a todos los condena a prepararse en una institución vulnerada por su insuficiente presupuesto, a la que orilla peligrosamente al desastre financiero terminal que tanto les gusta a los privatizadores (que Cárdenas aborrece).

Cuando Cárdenas era un líder opositor no tenía obligación de razonar sus opiniones; ahora que es gobernante las cosas han cambiado. En el corazón del PRD, la gratuidad de la enseñanza superior ocupa un nicho expedito de óptima utilidad política: es un principio ajeno a la razón, pero útil a la fuerza. No le importa que la educación superior se desmorone con tal de que siga siendo gratuita. La obsesión por el libre acceso, la gratuidad y el pase automático en la UNAM, traslada así a un segundo plano problemas mucho más serios, pero menos reductibles políticamente, como el bajo índice de culminación en los estudios profesionales. Cárdenas ya no puede externar una opinión meramente personal y partidaria sobre la forma en la que la UNAM debe manejarse: debe discutirla,

si vale, con la opinión de quienes gobiernan y administran —y entienden— a la UNAM. Su vehemencia supondría que ya ha realizado los necesarios estudios, aquilatado las propuestas y sopesado los complejos análisis que ha generado la UNAM sobre el tema de las colegiaturas, y que, desde su superior autoridad, los ha encontrado improcedentes. Pero hay otra posibilidad: que sin necesidad de adentrarse en estudios y pronósticos, Cárdenas entienda que el fortalecimiento de su clientelismo en el ámbito estudiantil depende de alzar esa bandera airosa que ha hecho de la gratuidad de la UNAM un imaginario triunfo de la justicia social.

"Defiende Cárdenas que la universidad sea gratuita", dijo el encabezado de *La Jornada*. ¿De qué o de quién la defiende? La respuesta es previsible: de los monstruos neoliberales y de la privatización. La solicitud de que la eficiencia de la UNAM se logre sin un presupuesto suficiente, no deja de ser la misma que Cárdenas ha declarado insufrible en el caso de su propio ámbito, la ciudad. Pero Cárdenas tiene el poder político para acudir a la UNAM a defenderla (por ejemplo, de la razón), mientras que el poder académico del rector no le basta para acudir al DDF a defenderse del poder de su titular, no digamos ya para decirle cómo debe hacer las cosas. No dejaría de ser divertido que el Rector acudiera a las oficinas del DDF para declarar que, en su opinión personal, los servicios del DDF deberían ser gratuitos y públicos. ¿Por qué si hay que pagar un tinaco de agua, y no una clase de álgebra? La respuesta es otra previsible simpleza: la educación superior es un derecho público (politizable), que no un servicio en venta, como el agua; es más derecho público tener un título que tener que bañarse.

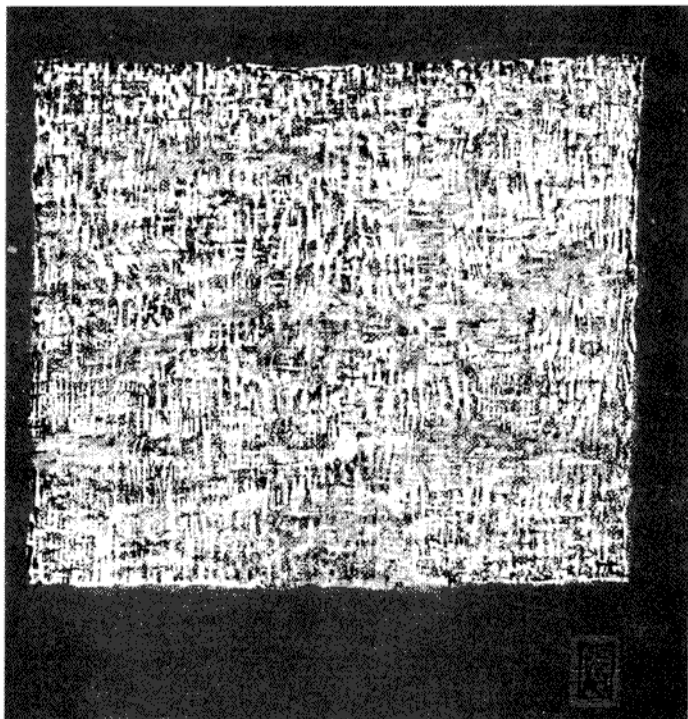
Lo que dijo Cárdenas sobre el asunto de las cuotas, como individuo y como líder del partido gobernante, lo compromete muy seriamente. No se pueden hacer ese tipo de declaraciones con irresponsabilidad; no se puede ser gobierno en la ciudad y demagogo en la UNAM. Lo que dijo Cárdenas lo obliga, y muy seriamente, a explicar su postura y a demostrar su razón. Parte de esa razón supondría, toda vez que excluye las colegiaturas, aportar otras alternativas de financiamiento sin apelar a las consabidas y fáciles acusaciones al presupuesto federal. ¿Podrá el DDF otorgar cien mil becas a otros tantos estudiantes de la UNAM? ¿Podrá el DDF eximir a la UNAM del pago de impuesto predial? ¿Podrá ofrecerle trabajo a todos los ceufistas de la UNAM, y no sólo a sus líderes?

Si Cárdenas no explica en base a qué argumentos, estudios, análisis y diagnósticos sostiene que la UNAM no necesita aumentar las colegiaturas, demostrará, con un acto cuyo corte no tendría por qué ser distinto al de cualquier político autoritario, que se siente más capacitado que el rector para explicar a la UNAM y a entender sus problemas; es decir, demostrará que sus intereses son como sus opiniones: particulares y partidarios, todo lo contrario a los intereses educativos de la UNAM.

Por otro lado, me parece que el rector haría bien en rechazar la colaboración de la UNAM a las peticiones del regente, para obligarlo así a contratar asesorías y estudios "en otros lados", en lados que sí cobran, como suele suceder en toda la realidad (menos en la

UNAM). Si el regente no respeta la autonomía y la inteligencia de la UNAM para diagnosticar sus problemas y aplicarse a sí misma las medidas que considere necesarias para resolverlos, mal hace en contratar convenios con ella. Además, ¿quién quiere contratar servicios con una empresa que carece del presupuesto necesario para realizarlos adecuadamente, cuantimás porque así es como les gusta a sus clientes potenciales? Es como contratar a un pintor cuya brocha ya no tiene pelos, decirle que así nos gusta su brocha, y luego contratarlo para que nos pinte la casa.

En fin. Para terminar, Cárdenas y treinta asesores que lo acompañaron a la UNAM—incluyendo a sus ceufistas—disfrutaron de una grata comida: gratuita, pero no pública. ◀



Lettre à ma mère