

1992
NOVIEMBRE

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

502

◆ Rossi: Italia
en camino
hacia América

Yurkiévich:
Textos

◆ Moreno Durán:
Los motivos del
halcón peregrino

◆ Poemas de Pozas
y Montalvo

◆ Pérez Tamayo:
En defensa de las conferencias

Guzmán:
Bajo la noche

◆ Curiel:
Epitafio

◆ Guitton:
Althusser

◆ Pereira:
Sobre Cardoza

◆ Gutiérrez Vega:
Suite de Praga

◆ Entrevista
a Ramón Viñas

◆ Beatriz
de la Fuente
◆ Louise Noelle
Tatiana Falcón ◆ Diana Magaloni ◆ Martha Fernández

LEGÍTIMA DEFENSA
El patrimonio cultural

Radio UNIVERSIDAD

xeun 860 A.M. 96.1 F.M.

Radio Universidad le recomienda:

- *Mezclas y precipitados*, rock de todos los tiempos y todas las tendencias.
Producción y conducción: Luis Ignacio de la Peña
Sábados, 20:00 horas

noviembre 7 ■ Tsunematu Matsui
noviembre 14 ■ Buddy Holly
noviembre 21 ■ Chuck Berry
noviembre 28 ■ Buben & The Jets

- *Panorama del jazz*, con la presencia de todos aquellos que han hecho la historia de la música de nuestro siglo: el Jazz.
Producción y conducción: Roberto Aymes.
Lunes, miércoles y viernes, 19:00 horas

Durante noviembre, transmisión de XXVI
Festival de jazz de Montreux, Suiza, 1992

- *Radioteatros*, la experiencia teatral de Radio UNAM ayer y hoy.
Domingos, 16:30 horas

noviembre 1º ■ *El espacio exterior*, de Héctor Manjarrez.
Dirección: Alejandro Aura
noviembre 8 ■ *Corrido de Pablo Damián*, de Héctor Azar.
Dirección: Óscar Chávez
noviembre 15 ■ *Panal*, de José Estrada.
Dirección: José Estrada
noviembre 22 ■ *La princesa de Sansarandan*, de Carlos Illescas.
Dirección: José Estrada
noviembre 29 ■ *Sacrilegio*, de Ramón de Valle Inclán.
Dirección: Óscar Chávez



Universidad de México

Director: Fernando Curiel *Editor en Humanidades:* León Olivé *Editor en Ciencias:* Miguel José Yacamán

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitlor, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro.

Secretario de Redacción: Armando Pereira *Edición:* Carmina Estrada *Corrección:* Eloy Urroz y Julio Trujillo *Publicidad y Relaciones Públicas:*

Nancy Sanciprián *Administración:* Javier Martínez *Asistente Editorial:* Natalia Henríquez Lombardo

Diseño: Bernardo Recamier / *Fotografía de portada:* Jorge Pablo de Aguinaco

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D. F.
Tel. 606 1391. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición, formación e impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102, Col. Granjas Esmeralda, C.P. 09810

Precio del ejemplar \$ 10 000 00 Suscripción anual: \$ 100 000 00 (U S \$ 90 00 en el extranjero) Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Índice

	2	<i>Presentación</i>
Hugo Gutiérrez Vega	3	<i>Suite de Praga</i>
Saúl Yurkiévich	5	<i>Textos</i>
Jean Guilton	7	<i>Althusser</i>
Beatriz de la Fuente	12	<i>Reflexiones en torno a la conservación de las obras de arte</i>
Tatiana Falcón/Diana Magaloni	16	<i>En torno a la conservación de la pintura mural prehispánica</i>
Louise Noelle	21	<i>Conservación del patrimonio y creación arquitectónica</i>
Martha Fernández	24	<i>La conservación del patrimonio virreinal de México</i>
Armando Pereira	29	<i>Luis Cardoza y Aragón (1904-1992)</i>
Fernando Curiel	31	<i>Epitafio</i>
Ricardo Pozas Horcasitas	32	<i>Poema</i>
Eloy Urroz	33	<i>Marcos Davison: La forma frente a la nada</i>
Eugenia Montalvo	37	<i>Pausa</i>
Ruy Pérez Tamayo	38	<i>En defensa de las conferencias</i>
Mercedes Loperena	41	<i>Arqueología del sexo. Entrevista a Ramón Viñas I Vallverdú</i>
Rafael Humberto Moreno Durán	45	<i>Los motivos del halcón peregrino</i>
Annunziata Rossi	50	<i>Italia en su largo camino hacia América. Ideas y presagios del descubrimiento. Segunda parte</i>
Humberto Guzmán	59	<i>Bajo la noche</i>

Miscelánea

Hernán Lavín Cerda	64	<i>Tununa Mercado y la tomografía del exilio</i>
Julio Patán Tobío	66	<i>Memoria de la locura</i>



Presentación

El patrimonio cultural y artístico de una nación no sólo constituye una buena parte de su pasado y de su historia; es también, y sobre todo, una memoria colectiva que abre la posibilidad de una identidad real y de un futuro posible. Ese patrimonio, en el caso de México, es amplio y diverso: abarca desde las zonas arqueológicas precolombinas hasta los monumentos coloniales y decimonónicos, desde la tumba del Señor de Palenque o los frescos de Bonampak hasta los retablos y pinturas de iglesias y conventos, desde los códices indígenas hasta la vasta bibliografía que seguiría después, durante la Colonia y el México Independiente.

A lo largo de la historia, ese patrimonio se ha visto seriamente amenazado de muchas maneras: desde el deterioro al que el olvido de autoridades negligentes lo han condenado hasta el persistente saqueo que aún hoy continúa. Su rescate, protección y conservación, entonces, no sólo son absolutamente necesarios sino urgentes. Esa urgencia es algo que no admite discusión posible. Es a esa certidumbre a la que se abocan los ensayos que conforman la sección monográfica de este número.

Agradecemos a la Dra. Beatriz de la Fuente su colaboración para elaborar este número.

Hugo Gutiérrez Vega

Suite de Praga

Para Lucinda y Pablo
Todo ángel es terrible

Rilke

1

La postal de la noche en Praga
tiene la negrura absoluta
de la mañana
en que Franz Kafka
ya no pudo despertar.

En la basílica barroca
el saxofón y el órgano
juntan Harlem y Bohemia.

Una primavera cálida
recorre las calles
de esta ciudad
tan terriblemente armoniosa
como los ángeles
presentidos por Rilke
en la atardecida
de la Mala Strana.

2

EL PUENTE DE KAREL

Este puente no es para los pasos.
Es para los ojos.

3

Praga, en abril de 1992,
es una pregunta larga.
Más larga que sus flores
absortas en la esperanza.

4

Los libros leídos,
los amores,
los desencuentros
y hasta el mismo olvido
van formando estas vidas
que se acaban.
Explicar lo inexplicable
es un vano ejercicio
sin figuras,
la superficie plana
de un dormir sin soñar,
de un sopor tenso
en el que el alma flota
y nada pesa, nada permanece,
sólo el vacío
y el copioso silencio
del minuto final,
pero...esta calle,
y las flores ardiendo
bajo la estatua de Wenceslao,
y este cielo,
y la rara perfección
de la ciudad,
y los muchachos
decididos a vivir,
lo que nos queda de vida,
y los ángeles,
y Dios...

5

FRENTE A LA SINAGOGA

Al sol de la primavera
que se hizo esperar,
los cuervos del cementerio judío
graznan ansiosamente.
El pequeño Mordecai dibujó lilas
junto a las alambradas de Terezin
y la sólida tumba
del rabino Jehuda
se llena de papeles
con deseos y pensamientos.
Los turistas alemanes
pasean indiferentes
-¿qué otra cosa pueden hacer?-
entre las estrellas de David
y el rostro trágico
de una extra de cine
habla del viaje
en vagones de ganado,
del humo azul del sacrificio.
El graznido sarcástico
recorre tumbas,
perplejidades,
vergüenzas por ser
de la raza humana,
mientras las flores de Mordecai
dicen que en Terezin
era la primavera.

6

El asedio es incansable,
la escapatoria no tiene
objeto ni sentido.
Nos rodean
el dolor,
la alegría,
la desesperanza,
la quemadura constante
de un amor
que redime y asesina. ◇

*El éxodo de Dios
es una marcha hacia Dios.
Siascia.*

Textos

Alegoría

¿Qué representa esa pulposa, esa opulenta mujer sentada sobre un globo terráqueo y colocada en pleno corazón de la contienda? Acaso es la Fortuna, y se la muestra maltrecha en este mundo abyecto de belicosos, sanguinarios y abusivos. Por eso se la disputan los combatientes con frenesí feroz. El vigoroso brazo de un soldado acorazado tira de sus cabellos para tumbarla, arrastrarla y enlodarla. Otro, con cota de cuero, parejamente robusto, desgarrar su vestido; quiere desnudarla, y ya un seno tan redondo como el mundo aparece, turgente, al descubierto, atizando la lasciva saña de los guerreros. Una lanza punza el paño de la doña en busca de su tierno vientre. Ella levanta sus brazos e implora auxilio a los arcángeles que, cáliz y llaves en mano, contemplan desde el cielo tamaño ultraje. Pero, aunque la legión angélica hiende con una cuña de claror el manto de tenebrosas nubes, unos rayos rasantes hacen suponer que la luz dimana de otra fuente.

O se trata más bien de un martirologio y los mensajeros aladados bendicen el tormento de la dama. O mejor aún, ella encarna a la mortificada Iglesia que, no obstante la malignidad del mundo, siempre vela por la virtud de los hombres. Asistimos entonces al enfrentamiento encarnizado de cristianos con sarracenos. Por eso el arquero moruno rasga la bandera que enarbola el caballero de la pavonada armadura. Por eso es tan cruel el encono, tan bárbara la furia, igual de los fieles que de los infieles. De ahí ese amasijo de cadáveres que los guerreros en su atropello hollan. Pero el rey, con donaire y parsimonia tales, no puede sino ser benéfico. El empujón brutal de la soldadesca contrasta con la bonanza del soberano que, corveteando su corcel, único signo de inquietud, presencia serenísimo la refriega.

El Martirio

A un lado está el palacio y al otro, las ruinas. La condenada ocupa el centro de la escena. De rodillas sobre un pedestal de piedra, guarda una actitud contemplativa; eleva los ojos hacia el cielo, echa los brazos hacia atrás a la par que los abre, presta a ser poseída. Piadosamente se ofrece al verdugo que le franqueará, con el sable que tronche el largo cuello, el pasaje hacia la felicidad eterna. Tanta unción benévola insinúa que la víctima anticipadamente goza de la plenitud que pronto y para siempre podrá disfrutar. A esta gloria se ha prometido la grácil devota. Todo sufrimiento suyo, cualquier ultraje que el destino le deparara fueron para ella pruebas preparatorias de su supremo sacrificio. Acontece ahora el acto culminante. La ejecución consumará, consagrará por fin la santidad de la mártir.

El déspota impío, el bárbaro ejecutor de un designio divino presume el alcance de la inmolación. Ha tomado todas las disposiciones para otorgarle la requerida magnificencia. La víctima es también una reina. Lozana, garbosa, su escotado vestido deja entrever la belleza del busto. El victimario hubiera preferido gozar de ella antes que ultimarla. Pero prescrito está el papel de cada actor en este pesaroso y a la vez festivo

drama. Su ineluctable desenlace sólo tolera variantes de detalle, no del orden ni de las relaciones, no de los caracteres ni de los procederes. El sanguinario no puede condescender, ser compasivo con la inmolada. No puede indultarla. Un extraño arbitrio reclama la ultranza, irrecusablemente le impone el crimen.

Desde lo alto de la escalinata, bajo el peristilo engalanado a manera de palio con purpúreos paños, sentado sobre su trono, el rey asiste a la decapitación. Lo acompaña su corte, el séquito de dignatarios y la guardia militar. Un capitán con casco empenachado la comanda. Monta un espléndido alazán. Otro grupo más humilde, con atuendos largos, representa al pueblo. También presencia el ajusticiamiento.

Severo, ceñudo, el rey se apronta a dar la señal al verdugo. A su diestra, un Vulcano esculpido perpetuamente arroja un fulminante rayo. Las nubes se entreabren, el cielo esplende. Bandadas de ángeles revolotean en torno del patíbulo, acuden para glorificar a la beatífica y escoltarla en su ascensión.

Destierros

Te expulsan. Te desentrañan. Cortan el ligamento que te aúna: te desunen. Ya no te infunden tu sustento. Debes sorberlo. Debes comerlo. Desmenuzar la presa a dentelladas, hacer pasar lo ajeno por tu fauce, engargantarlo. Apartado de lo que te asemeja, descubres que no todo es uno ni de uno. Y lo que más se quiere no se puede, no se tiene. Lo que más llama, eso que reclamas, puede quedar lejos de tu alcance. Queda afuera y te resiste. Opaco y duro, lo otro, lo no tuyo, dista, no accede, agrede. Todo aquello te desoye, repulsa tu apetencia que siempre te desborda y que no cesa. Aunque te falte tanto, debes contentarte (te inducen) o por lo menos contenerte. Ni gritar ni llorar. Insaciable, te ensimismas, buscas por dentro. Sueñas con lo que se persigue y no se logra. Sueñas a poseerlo. Semejante juego algo te aplaca. Pero cuando lo dejas, cuando de ti sales, de tu fuero, te destierras. Revives tus separaciones. Cada salida te descarna. Como si te desprendiesen de nuevo del pezón. Es como si te amputaran esa lechosa pulpa que con halago embocas y te colma. Te despegan; para que te acostumbres a la arrancadura, otra vez te destronan. Y siempre sin quererlo. Hay partes de tu cuerpo que debes postergar, que no complaces. Frustradas, se sublevan, implantan la discordia: te disocian. Cada cosa que te gusta quieres apropiarte, incorporarla, hacerla consubstancial. Pero te la suplantán. Te la suplen por algún sonido que hace las veces. Cuando lo oyes, tienes que reconocer lo que no ves ni tocas, no hueles ni saboreas. Al fin, te habitúas a apalabrar el mundo sin asirlo. Dices lo que puedes, pero resulta poco; lo más queda sin nombre. Tan lejos estás de lo que mientas que las palabras andan por un lado y tú por otro, apenas coincidiendo. Cuando más intenso lo que vives, cuanto más vivo lo que sientes, en ellas menos cabe. Hablas de prestado, en una lengua de la que no te posesionas, donde no aposentas. Por ella, nunca llegas a manifestarte enteramente. Ella te desasiste: te destierra. La historia sigue, es larga, ésta de tus desalojos. A cada rato te sacan de tu casa. Quedas a la intemperie. En vano llamas, nadie responde. Por ti no acuden. No consigues regresar del todo. Cambias de paradero, pero habitas siempre a medias. Algo de ti queda vacante. Aunque mitigues la añoranza, tu memoria te traiciona. No comandas tus recuerdos. Te acucian. Éstos hacen de las tuyas. Extrañas aquel tiempo, aquel lugar, anhelas lo nutricio, tu reino de la semejanza donde todo contigo vuelve a ser, se empareja, es indistintamente uno y para ti, deseas la cariñosa casa donde ni más ni menos, justo el calor que te hace falta, dentro del muelle seno del sosiego. Entrás en la amorosa esfera, ésa, ésa, entras en posesión (parece), recobras la sedosa guarida, la caricia duradera, por fin completamente, por fin disfrutas, aunque nada de esta dicha logres retener. ◇



Jean Guilton: Althusser

En 1988, Jean Guilton publicó su autobiografía *Un siglo, una vida*¹. Fue el último de sus libros. Muerto hace poco, merece que hoy lo recordemos.

Durante su paso por las aulas, se convirtió en el discípulo predilecto de Henri Bergson. Con el correr de los años, los dos trabaron una estrecha amistad, a tal punto que el antiguo discípulo será escogido por el maestro como uno de sus albaceas testamentarios. Compañeros suyos en esa misma época, convive y discute con Sartre y Merleau-Ponty.

Luego de terminar la *École Normale Supérieure*, ingresa en la Sorbona como titular de la cátedra en Historia de la Filosofía. Para aquel entonces, Guilton es un ferviente católico. Combina sus estudios con viajes y amistades que resultarán decisivas. Una de las más relevantes, la que mantuvo con un sacerdote lazarista ciego. Esa experiencia lo lleva a escribir *Portrait de Monsieur Pouget*, obra que, según confesaría Camus, lo deslumbró.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, pasa tres meses en la Escuela Bíblica de Jerusalén. De vuelta en Francia, y fiel a Pétain, publica *Journal de captivité*, lo que le valió ser retirado de su cátedra. Gracias a la intervención de Georges Pompidou, muchos años después, regresa a dar clases en la Sorbona. Nombrado miembro de la Academia Francesa, su obra filosófica y de crítica religiosa es en lo sucesivo ampliamente reconocida. Dos hechos marcan un hito en la vida de Guilton. El primero, haber sido consagrado como el primer teólogo laico en la historia de la Igle-

sia. El segundo, ha sido el único laico en tomar la palabra en un Concilio, el Vaticano II, presidido por Paulo VI.

En 1982, François Mitterand lo visita en su casa de la Creuse². Las palabras con que Guilton despidiera al actual presidente francés resumen a la perfección su pensamiento:

Mi solución no es el absurdo [se refiere a Sartre y Camus], sino el misterio. Avanzamos en la bruma de las cosas, envueltos en un nubarrón. Subimos por la escala de Jacob. A cada peldaño de la escala, la luz aumenta, hasta llegar al término del más allá, donde esperamos ser deslumbrados por la luz. Es preciso elegir entre el absurdo y el misterio. ¿También en política?, dirá usted. En ese terreno existen compromisos, equívocos. Aquí, estamos embarcados, hay que apostar.

De página en página, el lector de *Un siglo, una vida* advierte la importancia que Guilton siempre atribuyó a la fe y al lento, laborioso esfuerzo común que exige toda auténtica amistad. Allí aparecen retratados con viveza Teilhard de Chardin, Bergson, Brunschvicg, Heidegger, Camus, Charles de Gaulle y otros. No obstante, entre esos retratos, destaca el de Althusser, un fugitivo del país de la razón.

A continuación se ofrece completo el capítulo que le dedica. Hay muy poco, casi nada, que añadir. Jean Guilton recuerda y nos cuenta como si el tiempo mismo fuese intemporal. ◇

² Sitio donde vivió los últimos años de su vida, ubicado en la región de Planteaux du Limousin, parte central de Francia. (N. del T.)

¹ *Un siècle, une vie*, Robert Laffont, Col. "Vécu", Paris, 1988.

Dentro de la galería de los filósofos que he conocido, que me han ayudado, deseo colocar aparte a quien fue para mí completamente lo opuesto de un maestro o de un discípulo: mi semejante, pero también mi contrario: Luis Althusser.

Varios lectores se sorprenderán al escuchar el relato de mi amistad con Althusser, conocido como el más radical, el más riguroso de los filósofos marxistas de nuestro tiempo.

Pero es importante, para la verdad de la historia profunda, que los secretos de esta historia sean un día revelados, y también es importante, para la verdad del corazón humano, que las relaciones entre seres contrarios y complementarios sean sacadas a la luz. Agregó que la historia que ahora voy a contar es tal vez profética.

Recuerdo que Althusser fue, según Jacques Derrida, "el

filósofo marxista francés más conocido de su generación". El 17 de noviembre de 1980 estranguló a su esposa, Helena Rytman.

Durante dos años, de 1937 a 1939, tuve a Althusser como alumno en el Lycée du Parc, en Lyon, en la clase de la *première supérieure*, clase donde se prepara la *École Normale*.

Me acuerdo: estaba en la segunda fila de la izquierda, y me asombró el brillo de su frente. La primera disertación que me entregó era en el estilo lamartineano y lánguida. Lo llamé aparte para decirle que tenía que cambiar de estilo, lo que él entendió: Lamartine se transformó en Hegel. Me entregó una disertación sobre "lo ficticio y lo real" a la cual le puse la mejor nota. Era el más dotado de los alumnos de Lyon. Su inteligencia era vasta, lógica, rigurosa (escribiría conmigo un

tratado de Lógica formal). Pero Luis era también un ser delicado, sensible, particularmente tierno. ¡Es tan raro encontrar esa alianza entre el espíritu y el corazón, entre la lógica y la sensibilidad! Había visto en Althusser un discípulo privilegiado. Me recibían en casa de su familia; yo lo recibía en la mía.

La filosofía que yo enseñaba en Lyon era el realismo espiritualista de Bergson, la cual había predicho Ravaisson sería la filosofía del futuro. Althusser, quien era entonces un afanoso católico, participaba en la Acción Católica.

Vino la guerra. Althusser estuvo prisionero durante cinco años, como yo. Volví a verlo en Avignon, en 1947. Había cambiado.

Me presentó a una joven mujer de nombre Helena. Me dijo que bajo la influencia de Helena, y siguiendo su ejemplo, se había convertido al ateísmo y al comunismo, que en lo sucesivo estaríamos separados por las *ideas*, pero no por el cariño, el afecto, el corazón. Me confió que desde su cautiverio padecía crisis nerviosas muy graves y que me pediría ayudarlo.

Treinta años pasaron.

Uno y otro cumplimos nuestra promesa.

Fuimos tan opuestos como era posible en el campo filosófico. En política, consideraba el marxismo de Marchais un marxismo burgués. Quería llevar el marxismo al absoluto, es decir, al misticismo.

He guardado las cartas de Althusser en un cajón secreto. Releo la del 11 de julio de 1938:

Querido Maestro: esta mañana recibí, milagrosamente, su preciosa edición del Nuevo Testamento. Digo milagrosamente porque iba a quedarme un solo día en Lyon, y ese mismo día me llegó su pequeño libro. Voy a llevármelo a las montañas de Suiza... Las palabras son demasiado torpes, y no puedo decirle cuánto me beneficia y me calma su pensamiento, cuánto lo quiero. Lo bendigo por haberme ofrecido este librito...

Después me hablaba de la pérdida de su fe:

No sé de qué depende. Quizás me parezco a ese hombre al que se refería Oscar Wilde, quien a fuerza de enseñar el conocimiento perfecto de Dios, había perdido el amor perfecto por Dios. ¡Qué desgracia! La verdad es que no tengo un conocimiento perfecto de Dios, pero a menudo he tenido la impresión de ser igual a aquél que conocía perfectamente a Dios, sin embargo, había perdido su amor por Él. Pienso que el apostolado es muy bello, pero exige, al menos entre nosotros, una cierta puesta en escena... Sentí con frecuencia ese malestar cuando incluía en la pizarra el anuncio de nuestras reuniones. Me hubiera gustado estar entonces en una Trappe³, desconocido, lejos de todas las miradas, solo con el silencio y el perfecto amor de Dios. Le confieso que para mí éste es un caso de conciencia muy serio... He permanecido

³ Althusser alude aquí a la abadía de los benedictinos Notre-Dame-de-la-Trappe, ubicada en Soligny, en la región de Orne. (N. del T.)

despierto esta noche para escribirle y decirle simplemente lo que desde hace tiempo, sordamente, me ha torturado durante este año.. En usted pienso porque me dio esa enorme alegría de saber que, más que nunca, yo lo quería y que regresaría más puro hacia Cristo.

En julio de 1972, Althusser me escribió una larga carta donde recordaba el origen de nuestra amistad:

Querido Jean G., debió haberme llamado mientras estaba solo en el hospital. Hubiera ido. Usted es una persona a quien no olvido.

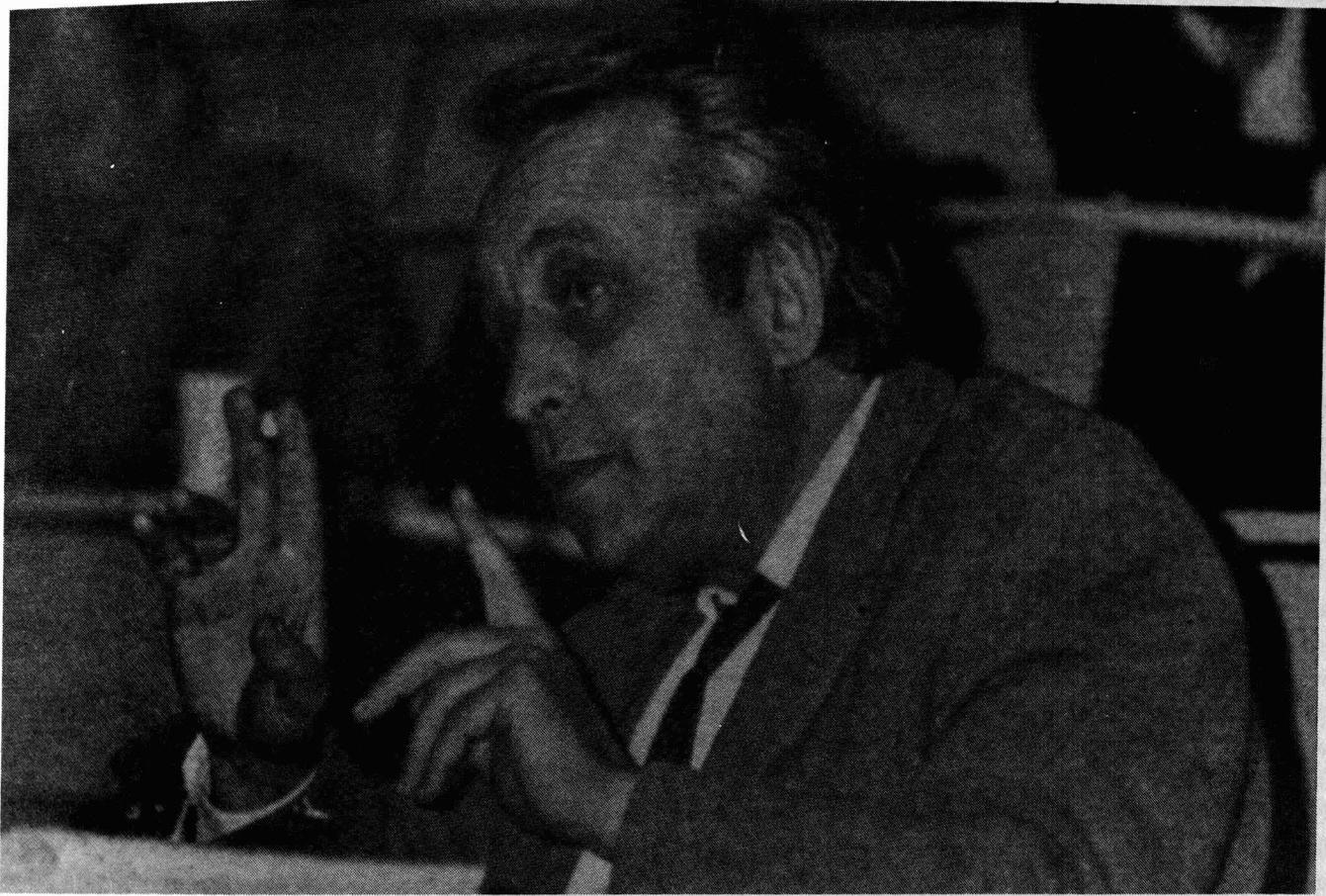
¿Por qué me aprecia? No lo sé. Por qué puedo apreciarlo, creo saberlo. Cuando llegué a Lyon en 1936, a la escuela, yo no era nadie y lo sabía: un viajero sin equipaje, un adolescente sin pasado, un estudiante sin cultura. Mis abuelos eran unos campesinos pobres del Morvan⁴. En tiempos de Jules Ferry, mi abuelo fue guarda forestal en los bosques más salvajes de Argelia. Mis padres hicieron lo que pudieron. Mi madre había sido institutriz seis meses antes de su matrimonio. Mi padre, salido de la nada, trabajó en un banco a los trece años.

Creyéndolo benéfico, mi madre nos hizo tomar, a mi hermana y a mí, lecciones de piano y de violín. Nos llevaba todos los domingos a los conciertos de música clásica. Eso no me "entraba". No era un "heredero". A menudo era el primero de clase, pero no me lo creía. ¡Pamplinas! En Lyon, topé con usted y algo singular ocurrió: un auténtico encuentro. No me enseñó gran cosa (no vea en estas palabras un reproche; Jean Lacroix me enseñó aún mucho menos debido a una profunda razón: jamás he podido aprender, jamás he *sabido*, y continuo igual), pero usted me dio "las claves". Me enseñó a relacionarme con un concepto, con dos, a combinarlos, oponerlos, unirlos, desglosarlos, a darles la vuelta como crepas sobre una estufa y "servirlos" para que fueran comestibles. Lo he entendido, a mi manera seguramente, pero lo he entendido, pues lo reconozco. Había un "juego" en el arte suyo, y sin duda por eso reconocí en él algo bueno para mí: una especie de trabajo artesanal de la materia-pensamiento con herramientas forjadas a mano -tratamiento muy similar al que había aprendido de mi abuelo, estando en sus campos y bosques del Morvan, cuando trabajaba su materia-materia. Había también (en lo que tal vez no le fui fiel) un sentimiento recobrado de que esa materia-pensamiento carecía de la dignidad eminente que le confiere la cultura, ya que se podía tratarla del mismo modo que la materia común, la materia-materia. ¿Lo supo usted? ¿Lo había presentido, adivinado? Usted confirmaba y reforzaba en mí algo parecido a una antigua tendencia materialista proveniente de mis orígenes y de mi relación con el mundo de la "cultura", de mi certeza práctica y de mi salvación.

Entonces era certeza y salvación. Después, la salvación ingresó en la evidencia.

Luego, fue usted capaz de comprender (me acuerdo de Avignon y de otros lugares), con medias palabras y en silencio, por amistad y discreción, muchas de las "cosas" que otros sólo piensan en evitar mirar de frente. "Nada cuesta tanto co-

⁴ En Borgoña. (N. del T.)



mo soportar las desgracias de los otros". Usted no soportaba las mías. Señal de que, aun de un modo oscuro, las comprendía. Eso no sucede con frecuencia, créame; soy un buen testigo de ello.

Por todo eso lo aprecio.

No sufra por verme tan alejado de usted en el ámbito de las "ideas". "Hay varias moradas en la casa del Señor". Yo no sufro al verlo tan alejado de mí. Respeto lo que piensa, aun cuando tenga sus razones. Por lo demás, me lo dijo: usted es de otro mundo, a la vez muy anticipado con respecto a éste, pero más anticipado todavía cuanto más lejos retrocede. Siempre me han fascinado esas situaciones en las que el retraso se combina con el adelanto (Lenin tenía pasión por los casos de "desarrollo desigual", expresión que nada tiene de juicio valorativo). De ahí pueden salir descubrimientos sorprendentes. Leo siempre con placer lo que usted escribe. Me gusta su voluntad de claridad, lo atinado de su estilo, su inventiva. Y lo que más me gusta, por encima de todo, es esa relación directa, diríase *material*, que mantiene con las cosas que dice. Tengo un amigo que está trabajando en una tesis sobre el... materialismo de Platón. Sostiene la idea de que el materialismo está presente, por necesidad, en toda gran filosofía. Permítame pensar, no porque yo lo desee, sino por experiencia, que usted confirma a su manera esta ley. No forzosamente en lo que dice, sino en cómo lo dice y en lo que hace. Por ejemplo, esta capilla.

La Creuse está un poco lejos para que vaya a visitarlo. Además, después de un fin de año muy activo, siento que

regreso a un "agujero". Estoy condenado, pues, a los altibajos, aun en el momento en que suponía librarme por fin de ellos. Es "mi cruz". Pero pienso mucho en usted, y estoy feliz por haberme escrito y respondido este verano.

Reciba -sabrá que no lo digo en vano- mi afectuosa amistad.

Algunas semanas más tarde, en agosto de 1972, Althusser me escribía de nuevo:

Tengo opiniones, o la presunción de tenerlas, que molestan a la gente, en primer lugar a mis "camaradas" que creen detentar la "verdad" sobre esto y aquello. [...] Y lo cierto es que la filosofía es una batalla. Sin duda, me equivoco a menudo, pero me gusta su talante combativo. Y cuando retomo el combate, prueba que recupero un poco mi salud. Ya que ha sido siempre mi amigo durante los días aciagos -cuán comprensivo y generoso-, cada vez que creo emerger de la noche, guardo un recuerdo silencioso para usted semejante a la gratitud.

Otra carta que data de 1974:

Usted no me enseñó mucho de filosofía, si bien no considero que lo haya pretendido ¿Quién puede pretender enseñar filosofía a alguien? ¿Acaso la filosofía puede enseñarse? Por otra parte, nadie, después de usted, me la enseñó, lo sabe de sobra. Basta leer mis desatinos para convencerse de mi igno-

rancia, excepto lo poco que me forjé, pequeño artesano rural que se inventaba vagas herramientas. Pero usted me enseñó a escribir y hablar como filósofo, la construcción de las frases, la modulación de las preguntas, el interrogarse, el asombro fingido, la conclusión falsa; en suma, todas las reglas que constituyen la retórica "teórica", las reglas o sus artificios (un poco de rigor y un poco del arte de "persuadir", en ocasiones uno apuntalando al otro). Si filosofar significa razonar acerca de las convicciones, está claro que usted me lo enseñó, incluso llegar a una convicción razonando. Le gustaba "jugar" en voz alta (tuvo siempre un talento prodigioso de actor y de mimo) con la seriedad de las reglas, y apenas se sabía si las practicaba sin creer en ellas, o si aparentaba, por pudor, no aceptarlas y jugar con ellas. Estaba seguro que toda su capacidad como maestro radicaba en eso, en la seducción de ese equívoco, de donde quizás aprendí a considerar la filosofía como un teatro, y el deseo de mirar un poco tras bambalinas.

Afirma que nuestros "pensamientos" son del todo opuestos, cosa que puede unirlos, pero que usted duda cuando enuncia los suyos, y yo no, cosa que nos separa. Tal vez se deba a la idea que cada cual se hace del "teatro". Es normal que opinen que soy "dogmático". Que lo digan. Simplemente advierto que las filosofías de mayor influencia en la historia, la de Spinoza, la de Hegel, por ejemplo, fueron "dogmáticas". Las "críticas" influyeron menos, salvo en la tradición filosófica, a la cual atiborraron con sus comentarios. Me refiero a sus efectos fuera de la filosofía. Creo que es hacerse una idea bastante peculiar de la filosofía el hecho de querer inscribir en ella la crítica o la duda. Me parece que únicamente Dios (suponiendo que este término tenga un sentido), si hablara, podría abarcar en lo "verdadero" lo que Él llamaría la hipótesis de la "falsedad" de sus palabras. "Sabe, puedo equivocarme", frase que sólo puede inscribirse en una filosofía de Dios. Los humanos no tienen derecho a esa fórmula, sino a esta otra: "Me equivoqué". Me refiero a proferirla públicamente. Porque la relación privada con una filosofía (con la propia) se "suspende" en el instante en que esa filosofía se publica. Voy hasta el extremo: cuando uno parece no dudar, es para provocar la duda, poner en duda tal o cual opinión, aun incluyendo lo que uno dice. Cuando se duda en público, ¿no equivale a decir que uno *Cree* (en el sentido más exacto)? Puede usted concluir que soy incoerciblemente spinozista. No le faltará razón. En realidad sé muy poco de filosofía; sin embargo, creo al menos haber comprendido, y comprendido bastante bien, que Spinoza es en verdad, de todos los filósofos, y sin comparación, el más grande.

En 1978, Luis fue atendido en una clínica psiquiátrica del Vésinet. Pasé largas horas con él. Se encontraba entonces en una especie de angustia metafísica. Se curó.

En 1980 me invitó a comer en su casa, en la École Normale. Presentía que la humanidad iba a entrar en una crisis sin precedentes. Vi a Helena a solas, me contó su vida de obrera pobre. Me dijo que los católicos, al igual que los comunistas, seguían siendo *burgueses*, sin alcanzar nunca la entrega total de sí mismos. Helena y Luis se habían unido para consagrarse al Absoluto, abandonando cualquier deseo de fama, cualquier

honor. Mantenían una estrecha relación con las Hermanitas del Padre de Foucauld, quienes tenían una casa al lado de la École Normale.

Una de nuestras últimas conversaciones fue dramática. Vino a mi casa para decirme que los dos tenían la impresión de que la humanidad entraría en una fase definitiva, que vislumbraban un único sitio donde esa crisis podría resolverse: el lugar era Moscú. No obstante, más que Moscú, Roma. Dicho de otro modo, veían la salvación del mundo en una reunión entre Roma y Moscú. Y Althusser me pidió que fuera yo con Juan Pablo II a decirle: "Sea el hombre que franquee las últimas barreras, pues solamente Usted, en este momento, tiene una autoridad moral sobre la humanidad".

Althusser vino a Roma, donde conversó durante varias horas con el Cardenal Garrone, a quien se lo había recomendado. Éste hizo un reporte a Juan Pablo II para pedirle que recibiera a Althusser. Yo mismo vi al Santo Padre y me dijo: "Conozco a su amigo; es ante todo una persona rigurosa que llega hasta el final de sus pensamientos. Con gusto lo recibiré".

El drama sucedió al mes siguiente. Ayudado por Bernard Billaud, director del gabinete de Jacques Chirac en el Ayuntamiento de París, hice gestiones para que Althusser, eximido por la justicia al habersele considerado irresponsable, lograra abandonar el Hospital Sainte-Anne y lo admitieran en una clínica de los alrededores de París. Fue así como lo atendieron primero en Sainte-Anne, luego en una clínica de los alrededores de París llamada *Las aguas vivas*.

Me había escrito el 3 de diciembre de 1978:

Mi ámbito de pensamiento está abolido. Ya no puedo pensar. Para hablar el idioma *Tala*⁵, le pido que rece una plegaria por mí.

Y le escribí entonces esta carta:

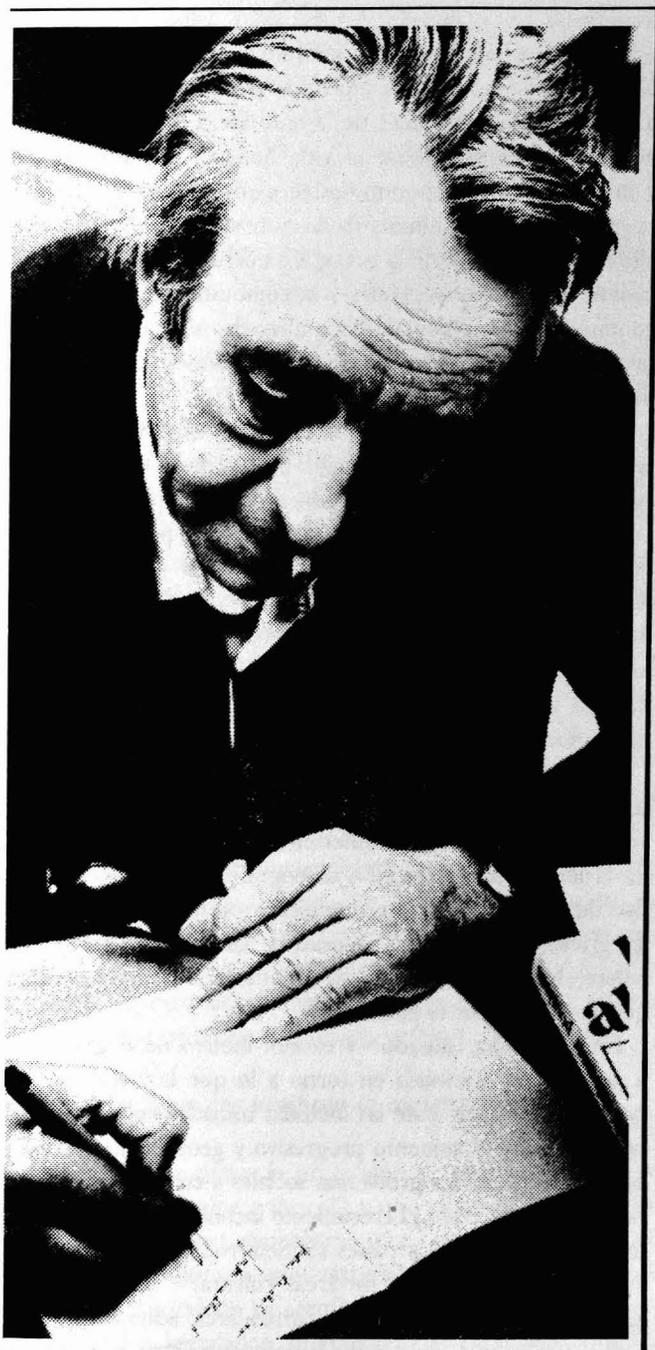
Ni siquiera imaginaba que, en lo relativo al pensamiento, la fe, la acción, sería usted un día lo opuesto de lo que soy, hecho que constituye una ironía del destino. Y ayer lo vi con el mismo rostro, pero ajado, grave, y siempre con esa sonrisa un poco maliciosa, los cabellos dorados ahora de color plata. Sin embargo, sentí la misma afinidad de hace cuarenta años; no puedo evitar el pensar en que nuestros dos destinos están vinculados uno con el otro. Por otra parte, sepa que si me manda llamar, suceda lo que suceda, esté yo donde esté, dejaré todo para venir a verlo. Cuando tenía veinte años y participaba en la Acción Católica, usted me escribió una larga carta que recuerdo muy bien y que quería decir esto: que estaba a favor del catolicismo, pero sin convicción, y que el sistema que usted exponía y defendía le resultaba extraño a su yo. Ahora bien, ayer, al escucharlo, tuve la impresión de que mantenía el mismo tipo de desapego ante el sistema marxista, y que su yo profundo veía en él un pensamiento del que estaba ausente.

⁵ Alusión a la época en que los estudiantes católicos eran llamados por los otros los *talas* (ceux qui vont à la messe, los que van a misa). (N. de Jean Guitton).

Esta noche me he preguntado la razón de esa similitud. Me respondí que, antaño, el catolicismo le fue propuesto, impuesto desde fuera por una familia autoritaria, por influencias sentimentales, y que ahora experimentaba algo análogo.

Su naturaleza profunda está prendada de lo absoluto, de lo puro. Y cuando no encuentra ese absoluto, se repliega sobre sí mismo. En otras palabras, ni antes ni después su yo profundo ha estado comprometido. La prueba de todo esto se halla en la amistad fiel, oculta, tierna, profunda, conservada en secreto, floreciente durante las crisis, que me ha guardado y que tanto me conmovió ayer cuando nos despedimos.

Entonces volví a encontrar al Luis misteriosamente distinto del Althusser. Ese Luis unido a mí como Sócrates a Platón o Jesús al discípulo que amaba, ese Luis a quien ofrecí una amistad más allá de la muerte y sin importar lo que él hiciera, aun si creyese necesario obligarme a morir.



Imagine mi confusión con usted. Respeto su libertad. No quiero influenciarlo. Pero como creo que la fe es verdadera, no puedo dejar de desear que podamos unirnos secretamente en ella. Permanezcamos en silencio, y como usted dice, en la oración.

4 de diciembre de 1978.

Al releer esta carta en 1987, compruebo que exponía a Althusser la explicación que me he dado siempre sobre el misterio de su destino. Para mí, su vida estuvo ritmada por la oscilación del misticismo puro. Y me pregunto si el marxismo no fue entonces para él un medio de sobrevivencia, al igual que lo hubiese sido cualquier otra doctrina *totalitaria*, exclusiva.

El médico de Sainte-Anne me dijo que un delirio de amor lo había empujado a matar lo que él amaba.

Por otra parte, ¿existe acaso gran diferencia entre un criminal y un santo? François Mauriac y Paul Claudel no lo creían. Hay criminales que son santos en potencia, como el ladrón bueno. También hay santos que saben que sin la gracia se hubieran convertido en criminales. Teresa del Niño Jesús opinaba así, y no se consideraba diferente del asesino Pranzini, a quién acompañó en pensamiento rumbo a la guillotina.

En una de nuestras últimas conversaciones, Althusser me dijo: "Escriba la historia de su vida. Yo, estoy escribiendo doscientas páginas que son la historia de mis traumas espantosos"⁶. Luego me dijo: "Nunca pude alcanzar la transparencia. Practiqué entonces, como Mallarmé, como Alain, como Heidegger, *l'obscurum per obscurius*, o sea, lo oscuro a través de lo más oscuro".

Digo que la historia de nuestra relación es profética porque creo, como Althusser, que nos dirigimos hacia un momento en que la humanidad deberá escoger entre todo o nada. Ya no habrá situaciones intermedias, por así decirlo, burguesas, como era el caso del siglo XIX y hasta antes de Hiroshima.

¿Qué será la humanidad del mañana? ¿Qué será la Iglesia del mañana? No lo sé. Estoy convencido de que dos facultades se despertarán en nosotros para intentar resolver el problema supremo. Una de esas facultades es el pensamiento, la cual Althusser y yo intentamos ejercer. La otra, empero (la expliqué en mi libro sobre Marthe Robin), es en definitiva el sufrimiento. ¿Cómo armonizarán esos dos pilares, el pensamiento y el dolor? No lo sé y ninguno lo sabe.

Otro problema que me ha planteado Althusser es el problema que ocupó toda mi vida, a saber, el del cambio. Althusser era católico; se hizo ateo y marxista. En su habitación, veo las obras de Lenin al lado de las de Santa Teresa de Ávila, y a propósito de él, me planteo el problema que siempre me ha obsesionado: el cambio. ¿Cambió Althusser en su fuero interno?

Todavía ayer fui a visitarlo en su retiro. Lo encontré igual que siempre, profundamente idéntico a sí mismo. ◇

⁶ En efecto, Jean Guittou redactará *Un siècle, une vie*. Althusser, por su lado, menciona aquí el último de sus libros que apareció póstumamente, *L'avenir durable longtemps*, publicado en fecha reciente por Stock-IMEC. (N. del T.)

Reflexiones en torno a la conservación de las obras de arte

Acerca de los principios de la conservación

Por conservación de la obra de arte se comprende, en lo general, la suma de todas las medidas tomadas por una comunidad para contribuir y garantizar –en lo posible–, el resguardo y con ello el reconocimiento de la sociedad hacia objetos que constituyen valiosa herencia cultural.

Requisito indispensable para aspirar a la conservación, es el interés colectivo en la custodia de la obra, interés que se ha de manifestar en palabras y en hechos de representantes calificados para estos quehaceres por la propia comunidad. Para establecer los medios idóneos en la conservación se debe tener también la capacidad para apreciar valores artísticos y culturales, tanto los que son inherentes a los objetos, como las cualidades que la sociedad les imprime. Las dos acciones, legislar y evaluar, están entrañablemente relacionadas.

La conservación incluye también medidas preventivas ejercidas a través de la aplicación de regulaciones técnicas y legales, que restrinjan y definan el uso de la obra de arte, así como de los recursos para salvaguardarla. El reconocimiento de la obra, en cuanto a valores artísticos y culturales, su cuidado justo y protección adecuada, deben ser campo exclusivo de académicos y de técnicos calificados. Estos son quienes decidirán acerca de las políticas adecuadas –incluyo primordialmente las tareas de educar y de legislar para la más íntegra conservación.

De otra parte, la conservación en sí es de interés principal para el cabal cumplimiento del historiador, y del historiador y crítico de arte, estudiosos todos del quehacer humano ya que investigan los hechos artísticos que permanecen, para obtener así una mejor comprensión de su destino.

Proteger la obra de arte es una acción plural que incorpora, me parece, tres aspectos fundamentales que, de suyo, tienen múltiples ramificaciones: 1) determinar cuáles son los objetos que deben ser considerados dignos de conservación; 2) fundamentar las razones para ello y, 3) establecer los medios legales y técnicos para llevarla a cabo.

Cuando los valores estéticos, antropológicos, sociales e históricos de la obra se han definido, el interés por guardarla para futuras generaciones suscita diversas acciones para lograr su permanencia. La amenaza de daño o de aniquilamiento del objeto de arte –debido a fuerzas de la naturaleza, a hechos intencionales o no deseados por el hombre– pone en marcha

esfuerzos para detenerlos. El hombre consciente de la significación de la obra de arte, en el ámbito de su comunidad y de su propio ambiente vital, debe propiciar los medios para conservarla.

Mencionaré dos de las causas inminentes de destrucción de la obra de arte: 1ª) la motivada por efectos externos al hombre mismo, específicos de la naturaleza, y 2ª) la causada por actividades propias de la vida humana. En la degradación natural se incorporan –entre otros– los efectos de las propiedades físico-químicas de la atmósfera, las condiciones climáticas, la erosión de la tierra, los microorganismos, los parásitos –animales y vegetales–, la combustión y la creciente contaminación ambiental. Para aliviarla se toman medidas preventivas, medidas de conservación o mantenimiento, y medidas restauradoras.

He de poner énfasis en que la causa más efectiva y frecuente de destrucción es la producida por acciones humanas. Para enfrentarla se aplican, también, medidas de prevención, de conservación, y de restauración. Los criterios para establecerlas han sido, y son, hondamente polémicos y, desafortunadamente –para los objetos en cuestión– también políticos; lo mismo para asuntos de regulación amplia y general, que para los específicos y particulares; para los de condición internacional, que para los de carácter nacional y aun para los rigurosamente locales.

Muchas de las acciones que destruyen o mutilan los objetos de arte son resultado del avance inevitable de la “civilización”, de las necesidades inherentes a la vida urbana actual, de la incontenible explosión demográfica y de la imposibilidad de alcanzar equidad económica y social. La expansión de las grandes ciudades, en especial de las que carecen de recursos –humanos y económicos–, motiva el descuido y la negligencia para cuidar el patrimonio.

Gran daño ha causado –y es aún motivo de degradación a pesar de la conciencia en torno a lo que hoy nombramos patrimonio artístico, y de las medidas tomadas en favor de su conservación– el aumento progresivo y geométrico de la población, así como los problemas sociales y económicos que de tal aumento derivan. El crecimiento incontrolable, por ahora, de la población en los países subdesarrollados, ha cambiado radicalmente el carácter de áreas cultural e históricamente integradas y el de estructuras particulares: edificaciones, esculturas, pinturas, terracotas, metales y muchas más. Resulta

tan innumerables los casos en donde la vida comunitaria y la planificación contemporánea, han conducido a la demolición de estructuras del pasado: construcciones, jardines, plazas, calles, y otras áreas públicas. En no pocos casos, el uso inadecuado de monumentos llamados “artísticos”, las ha desfigurado y descalificado en cuanto a su presencia inicial. El desarrollo comercial de la tierra y de las vías acuáticas ha resultado, a menudo, en alteraciones irreversibles del paisaje y de zonas de interés histórico y artístico.

Otras acciones del hombre –aun cuando carezcan de intenciones destructivas– resultan, sin embargo, en grave alteración del producto original. Es el caso de los cambios de lugar de la obra de arte, de los daños que eso acarrea, y de la incompetencia para ejercer medidas de mantenimiento y conservación. Son acciones que, por lo general, derivan de la ignorancia y de la indiferencia. Por ello, ha sido necesario fabricar herramientas legales que protejan las creaciones del hombre más allá de su quehacer cotidiano y destructivo.

Las leyes no son sino herramientas fabricadas por el hombre culto para frenar las acciones devastadoras del hombre inculto. Aclaro que por hombre culto entiendo –en el contexto de conservación del patrimonio– no al teórico erudito, sino al que cultiva íntegramente el respeto por los bienes culturales. El inculto, por su parte, es el que a pesar de su posible información, carece de sabiduría, de la sabiduría esencial; de ahí su actitud irreverente y descuidada hacia el patrimonio.

Actos de vandalismo premeditado o lesiones graves anticipadamente concertadas son infrecuentes. En muchísimas ocasiones el mayor daño surge de un supuesto *conocimiento* del valor artístico del objeto, lo cual puede equivaler, en la actualidad, a confusiones de índole comercial, por ejemplo: cierta obra es de gran calidad porque vale tantos millones. En todo caso con el solo hecho de remover un objeto de su destino original, se altera irremisiblemente su función y su significado histórico. De tal suerte que, dentro de esta óptica, el “coleccionismo” de obras de arte, a pesar de que asegura su permanencia, favorece la dispersión y los efectos irreversibles y negativos de la desubicación histórica.

Enorme sería la lista de casos que abarcaría los afanes coleccionistas con toda suerte de distinciones y matices; desde el hurto de obras de arte que pertenecen a instituciones públicas, a las excavaciones arqueológicas cuyo propósito principal es encontrar objetos valiosos, y a la exportación clandestina de obras de arte de interés particular. Si el “coleccionismo” asegura –se dice–, la supervivencia física de la obra de arte, propicia, de otro lado, la desintegración contextual y evita la mejor comprensión de la herencia artística y patrimonial.

Sobre las razones que justifican la conservación

Desde épocas antiguas la protección de objetos, que hoy se consideran de “valor artístico”, y que en su tiempo tuvieron significado religioso, simbolismo social o institucional, representatividad política, o valor material, fue motivo de atención especial por parte de un sector de la sociedad. Los “bienes” adquiridos o heredados, se convirtieron en objetos singula-



res que ameritaban cuidado y protección. Muchos de estos "bienes" eran sagrados y tenían, de suyo, un culto también sagrado. Los anhelos por conservar no se desarrollaron a partir de la apreciación de "cualidades artísticas", de hecho el concepto "arte" apareció tardíamente en la historia de la humanidad; los objetos se guardaban por la carga, por la energía —mágica, religiosa, moral, política— que emanaban. El objeto, que hoy día llamamos "monumento" expresaba, simbolizaba, comunicaba el *ethos* colectivo; sus "valores estéticos" no eran primordiales, eran las cualidades antes dichas las que permitían certero reconocimiento de la necesidad de su permanencia.

Es éste un criterio de valoración que se vincula a conceptos antropológicos actuales. Otro fue el camino de desarrollo ideológico cuyo refinamiento progresivo alcanzó el "goce estético". De tal modo que se valoraron como "obras de arte", a monumentos que no cumplían, exclusivamente, con finalidades de índole social, política y religiosa, sino que asumían un carácter que podríamos llamar ornamental. En este cruce de caminos: el del arte con contenido y el del arte decorativo, se inició la bifurcación de dos conceptos que si bien son opuestos resultan también complementarios; el arte con profundo significado social y el arte por el arte.

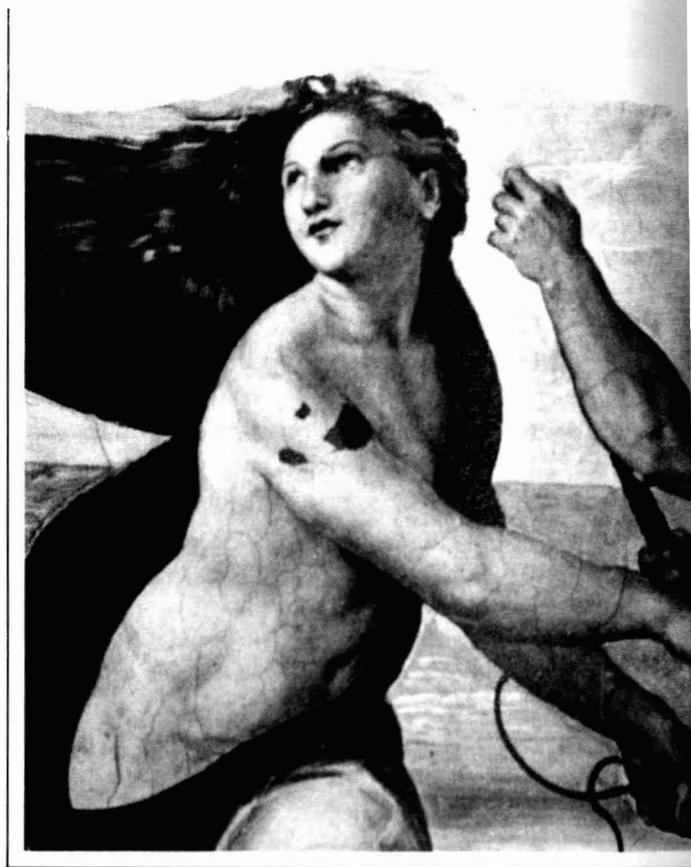
Hoy día la valoración estética no es ajena a la antropológica, a la histórica, a la sociológica; las obras que justifican su conservación incorporan, en distinto grado, diversos valores del quehacer humano.

Conciencia poderosa ha sido, y es, el reconocimiento de obras que guardan la vida espiritual de una sociedad; son por ello —en sentido ideal— propiedad de la comunidad, de ahí el carácter de identidad que en ellas se afina. El propósito subyacente al saqueo de una región por sus conquistadores es, además de apropiarse de su riqueza, de sus insignias religiosas y de sus emblemas políticos, es, repito, sobre todo, despojar a la comunidad conquistada de símbolos en los cuales arraigaba su identidad. En manos de los victoriosos, los objetos usurpados adquieren nuevo valor simbólico, es material ganado en la victoria: *monumenta victoriae*.

Asunto diferente es el de saqueadores del orden común cuyo botín es, simplemente, de orden económico y comercial. En el primer caso los objetos reciben debida atención, se registran fechas y datos en relación a su adquisición, y si bien les va, llegan a ser colocados en lugares públicos de interés para la nueva sociedad, que los conserva y los exhibe en orgullosa propiedad. En el segundo caso, su destino es lamentable, el incentivo principal para despojarlos de su contexto, sea el primario o el adquirido posteriormente, es de carácter económico; su destino es, en la mejor opción, ocupar lugar de honor en subastas y colecciones.

Hay otro motivo grave que ha dado lugar a regulaciones de orden internacional; me refiero a los efectos devastadores de las guerras que han asolado a la humanidad a lo largo y ancho de su historia. Es lamentable, desconsolador y patético que en muchísimas ocasiones, que vivimos de día en día, tales regulaciones sean impunemente desatendidas.

El patrimonio artístico-cultural sugiere, hoy día, un concepto integral que incorpora, en esencia, objetos de arte y



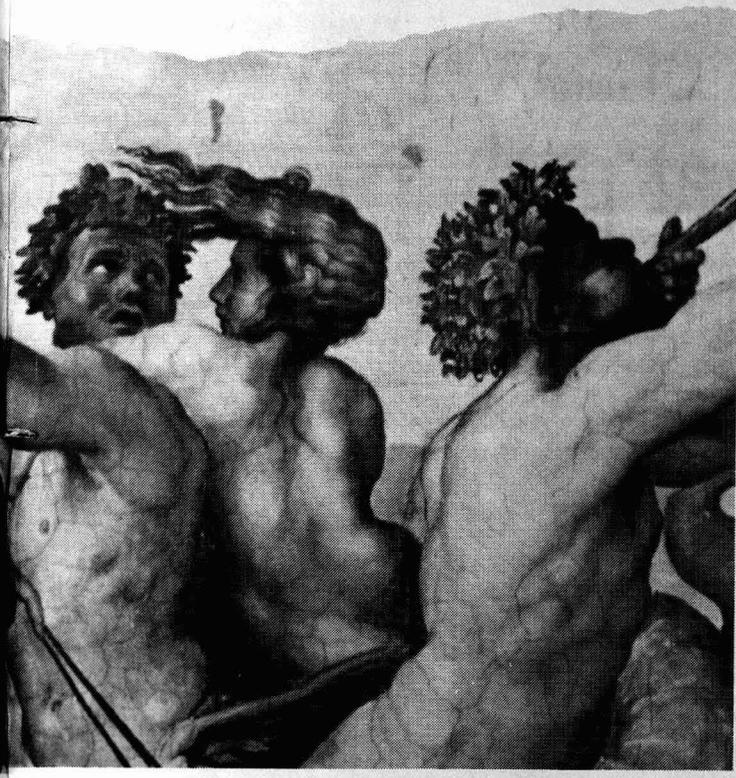
"monumentos" concebidos como documentos históricos; ambos fundamentan los criterios de lo que ha de ser conservado. Las culturas modernas, históricamente orientadas, han afirmado el carácter permanente y universal del concepto del "monumento". Tal aproximación histórica ha hecho posible también la definición del fenómeno artístico; es así como las obras de arte son de naturaleza histórica y deben, a la vez, ser consideradas como documentos históricos. Inherentes a este concepto, son las ideas en torno a lo típico y lo característico, y también la idea de unicidad que en perspectiva ampliada incluye fenómenos de la naturaleza.

El patrimonio así concebido incorpora tanto la herencia cultural como la natural. De tal suerte que lo que debe ser protegido abarca la más amplia variedad de sitios y de cosas: lugares sagrados, pertenencias de gente famosa, curiosidades, trofeos de guerra, reliquias de santos, ecosistemas y obras de arte. Tal principio teórico de orden general ha dado lugar a la definición de "patrimonio artístico y cultural", que comprende también toda clase de objetos que colaboran con la comprensión de nuestro pasado.

En suma, para propósitos de conservación de objetos creados por el hombre, que es la que aquí interesa, la definición de "obra de arte" obedece al valor histórico-cultural que le asigna la sociedad; su valor puramente estético no juega el papel principal.

En relación a las medidas generales para la conservación

Cierto es que en la actualidad las medidas para la conservación de la herencia artística y cultural toman el cauce de le-



gislaciones apropiadas, a menudo demasiadas reglas y poca aplicación; por ello se piensa, a veces, que un poco de sentido común valdría más que todo un *corpus* legislativo. Cada país tiene problemas propios, y aun cuando se parte de regulaciones internacionales, éstas se han de ajustar a las circunstancias locales. Las leyes reflejan la actitud de una sociedad —o país— acerca de sus monumentos y obras de arte, y están —con frecuencia— condicionadas por criterios generales en torno a los derechos individuales y a la propiedad privada. Los criterios subyacentes a las acciones protectivas caen, en lo fundamental, en dos categorías ya mencionadas: medidas de prevención y restrictivas, y medidas de conservación y mantenimiento.

Es frecuente que sea el estado quien aplique las medidas restrictivas, por medio de organismos colegiados que establecen las normas para llevar a cabo su cometido. La naturaleza de las regulaciones debe variar —en su aplicación y sanciones según el interés histórico, valor artístico, cualidad de unicidad del objeto, del monumento, o del sitio en cuestión. En las leyes se ha de evaluar también la magnitud del posible daño a la herencia patrimonial y, en su caso, y no por ello menos importante, distinguir entre lo accesorio y lo radical: no es lo mismo restaurar una pintura colonial que demoler una edificación de la misma época virreinal. Otras variables de distinta importancia deben tomarse en cuenta para legislaciones preventivas y restrictivas. En caso de que el organismo estatal responsable deposite en un particular bienes que de suyo caen bajo su jurisdicción, debe establecer la obligación del depositario para su mantenimiento adecuado, y su accesibilidad al estudioso o interesado. Para ello se procurará tomar como modelo las re-

gulaciones establecidas por el propio organismo responsable.

Tal parece que el modo más efectivo de aplicar medidas de conservación es mediante un fideicomiso activo de la comunidad o del estado, que provea directamente, por medio de acciones apropiadas, el cuidado justo de su propio patrimonio. De esta suerte, se podrán remover intereses privados en los bienes y así convertirlos en objetos de propiedad pública con la legislación que les corresponde.

Es legítimo aspirar —en nuestros tiempos y en vísperas del siglo XXI—, a que los objetos de herencia patrimonial sean declarados inalienables e inalterables, y que sea la comunidad madura y responsable quien provea su custodia y mantenimiento a través de organismos no políticos que propicien estabilidad en sus acciones. Objetos, sitios, edificaciones, conjuntos urbanos, monumentos, bienes arqueológicos y tantos más, deben tener el sitio que por derecho les corresponde en la vida pública de la comunidad. Con ello quiero decir que la comunicación debe continuar entre las obras, que son dignas de conservar, y la comunidad que, históricamente, las recibe en propiedad.

Finalmente, es necesario recordar que los objetos, y las razones que subyacen a su custodia y conservación, deben ser dados a conocer —en términos actuales, deben ser publicitados— para que de tal manera puedan ser comprendidos por la sociedad. Lo que se mira y se explica, se estima y se vuelve inteligible. Sólo por vía de la educación y del conocimiento es posible una más cabal comprensión, y sólo así se logrará la más certera conservación. Es evidente, y la historia repetida lo ha comprobado, que las medidas legales más rigurosas son de poca valía si no hay el correspondiente sentido de responsabilidad por parte de los individuos que componen la sociedad. Ello significa hondos sentimientos de estima, admiración y orgullo hacia el patrimonio artístico-cultural. Es, en suma, un compromiso que se ha de afincar en la conciencia cívica de toda la comunidad.

Definir las razones que fundamenten la valía de un objeto para su conservación, establecer los recursos encaminados a lograr tales propósitos y, por encima de todo, orientar, enseñar y educar, son acciones de orden social que han de ser confiadas al académico, al especialista y al técnico, para su justo cumplimiento. Esa es nuestra obligación y responsabilidad con la sociedad. ◇

Referencias bibliográficas:

- Argan, G. C., *Autonomia regionali e difesa del patrimonio artistico*, Ulise, I, 1947: 343-349.
- Assunto, R., *Introduzione alla critica del paesaggio*, De Homine, V-VI, 1963: 252-278.
- Council of Europe, *Rapport sur la Defense et mise en valeur de sites et ensembles historiques ou artistiques*, Strasbourg, 1963.
- Constable, W. G., "Curators and Conservation", S, en *Conservation*, I, 1954: 97-102.
- Ferrari, O., "Preservation of Art Works" en *Encyclopedia of World Art*, New York, Toronto, Londres, 1966: 687-703.
- Pallotino, M., *Ches cos'e l'archaeologia*, Florence, 1963. *The National Trust: A Record of Fifty Years Achievement*, London, 1948.
- The UNESCO Courier*, Antiquities Law, No. 33 of 1953: 79-81.

En torno a la conservación de la pintura mural prehispánica

*Dedicamos este trabajo al
Maestro Humberto Flores*

La metodología de intervención por parte de los restauradores en las zonas arqueológicas de México ha experimentado cambios importantes en los últimos años. Se ha venido creando una nueva conciencia y con ello metodologías de intervención más específicas y acordes con la naturaleza compleja del problema de conservación *in situ*. A continuación presentamos una breve reseña sobre los avances y perspectivas de la restauración y estudio de la pintura mural prehispánica.

Antecedentes

Los primeros restauradores fueron formados por sus experiencias de trabajo, algunos estudios en el extranjero y por los conservadores europeos que en la década de los 60 participaron en el curso organizado por Churubusco y la UNESCO en la ciudad de México. Este primer grupo de conservadores y científicos entre los que se encuentran Luis Torres, Sergio Montero, Jaime Cama y Manuel Serrano, posibilitó la existencia de la conservación como una disciplina profesional.

La problemática principal a la que se enfrenta este grupo inicial es la de formar nuevos profesionistas en el campo de la restauración y la de ser capaces de proponer soluciones para una gran variedad de bienes culturales de distinta naturaleza material que requerían de metodologías de intervención específicas.

Hoy en día, las especialidades en conservación han madurado. Existen técnicas particulares para cada material que han probado buenos resultados; los talleres de restauración de pintura de caballete, de papel, de pintura mural, han seguido evolucionando, adquiriendo nuevos conocimientos y sistematizando procesos y métodos basándose sobre todo en la propia experiencia de trabajo.

Sin embargo, debido a la problemática multifacética de la conservación de sitios arqueológicos y específicamente de pintura mural *in situ*, las medidas tomadas por los conservadores están lejos de haber encontrado soluciones reales al problema del deterioro. Luciano Cedillo, actual director de la Dirección de Restauración del INAH, comenta en su tesis profesional que "las intervenciones en zonas arqueológicas se caracterizaron por la aplicación de viejas recetas y procesos

aprendidos"¹, los cuales no estaban destinados a ser procesos de restauración *in situ*, sino más bien de gabinete para obras destinadas a museos.

La pintura mural *in situ* se trató durante las décadas de los 60 y 70 como si fuese pintura de caballete. Los procesos de *strappo*, *stacco*, para desprender las pinturas de sus soportes originales y proporcionarles un soporte artificial, son un ejemplo de ello.

Los materiales más ampliamente usados en la conservación y restauración de pintura mural en zonas arqueológicas hasta hace pocos años siguieron siendo los mismos que entonces se utilizaron. Los polímeros sintéticos fueron empleados como consolidantes, fijadores de capa pictórica, para la fabricación de pastas de resane, relleno de oquedades, etc. El fácil manejo de estos materiales y la pronta solución a la problemática del deterioro que aparentemente ofrecían, condujeron a una automatización del oficio del conservador.

Sin embargo, los propios restauradores desde hace una década comenzamos a observar que el empleo de polímeros sintéticos expuestos al intemperismo extremo de algunas zonas arqueológicas conducía a un deterioro precipitado e irreversible. Tal es el caso de tratamientos con polímeros realizados en algunos sitios de Campeche, Quintana Roo, Yucatán, Chiapas e inclusive en el altiplano central Teotihuacán y Templo Mayor².

Ahora bien, sería por demás superficial concluir de esta experiencia en sitios arqueológicos, que la culpa de los resultados negativos es adjudicable exclusivamente a las resinas sintéticas. Ello no contesta de ninguna manera la buena calidad de los materiales sintéticos elegidos por científicos y conservadores conjuntamente para prevenir y restaurar el deterioro de bienes culturales.

Los polímeros sintéticos, como las resinas y las emulsiones acrílicas y vinílicas que se emplean mundialmente en la restauración, son materiales que han probado su estabilidad física y química. Para la conservación se eligieron dentro del amplio mundo de las resinas sintéticas aquellas de mayor estabilidad y mejores propiedades. Con esto queremos decir que su empleo ha estado justificado. No podemos obviar, por otro lado,

¹ Cedillo, Luciano, *La Conservación en Zonas Arqueológicas. Tres Décadas de Trabajo*, Tesis profesional, ENCRM-INAH, 1991.

² *Ibidem*

que su aplicación como materiales de conservación en sitios arqueológicos ha sido decididamente contraproducente en la mayor parte de los casos.

Resumiendo, el conservador de sitios arqueológicos hoy se enfrenta a una problemática de doble filo, aparentemente un callejón sin salida. La intervención con resinas sintéticas ha contribuido al deterioro: enconchamiento de la capa pictórica por el fenómeno de contracción de la película plástica aplicada para fijar los pigmentos, impermeabilización de la superficie con la consiguiente separación de estratos internos, amarillamiento general de los colores originales por la oxidación de la capa sintética de protección, hinchamiento de los polímeros en el interior del muro provocando pérdida de cohesión en los materiales constructivos e irreversibilidad del tratamiento, entre los más graves.

Por otro lado, nos encontramos con que las resinas sintéticas elegidas para la conservación son materiales de gran versatilidad y con un margen amplio de seguridad en su aplicación. Por ejemplo, la resina de polimetilmetacrilato, comercialmente conocida como Paraloid B72, empleada mundialmente como material de restauración, posee una versatilidad difícil de igualar. Puede ser aplicada como película de protección, ser diluida de tal forma que se comporte como consolidante y la emulsión de esta resina acrílica, Primal AC 33, puede ser utilizada sobre superficies húmedas sin alterarse ópticamente. Esta resina es prácticamente indispensable en cualquier proyecto de conservación ya que se utiliza en la intervención de una gran variedad de objetos: papel, cerámica, textiles, pintura de caballete, pintura mural, lítica, etc.

Los anteriormente expuesto no nos permite plantearnos de manera simplista la búsqueda de soluciones y la crítica irreflexiva de las medidas adoptadas en el pasado. Debemos aceptar que la mecánica de los procesos de deterioro que se presentan en sitios arqueológicos nos ha rebasado y que los factores a considerar van más allá de la crítica a los materiales de intervención, a las condiciones climáticas y a los modos de aplicación.

Lo que queremos decir es que posiblemente sea un problema de principio, de teoría de la conservación, el que nos ayude a resolver y comprender la interacción de los factores que han alterado drásticamente los materiales constitutivos de las obras presentes en sitios arqueológicos.

Un ejemplo de conservación coherente: el método del hidróxido de bario³

Con la inundación de la ciudad de Florencia en 1961 y frente a la urgencia de intervenir los frescos deteriorados y contaminados por los materiales disueltos en el agua, los conservadores y científicos italianos mejoraron una técnica de consolidación de piedra para condicionarla a la limpieza y consolidación de la pintura mural.

El método conocido como del hidróxido de bario se basa



en una reacción química muy sencilla y, lo más importante, semejante a la reacción propia del fraguado de la cal, principal material constitutivo de las pinturas murales. Teóricamente el método plantea la extracción de las sales solubles contenidas en el muro, y la estabilización de las sales insolubles —sulfatos de calcio—, que son responsables de romper las paredes capilares de los aplanados al momento de cristalizar y expanderse.

Como resultado se obtiene una limpieza de la superficie, una reestructuración de la red cristalina de los aplanados disgregados, y un aumento del índice de refracción de la capa pictórica que por consiguiente vivifica los tonos originales. Todo ello sin la aplicación de agentes superpuestos al material original como lo son las películas plásticas que forman las resinas sintéticas. Los componentes empleados en la reacción se vuelven parte integral de los aplanados y del enlucido⁴.

No es nuestra intención extendernos en la exposición sobre las ventajas de esta metodología, queremos sin embargo, ejemplificar con ello una aproximación teórica que puede ayudar a responder la pregunta enunciada con anterioridad: ¿cuál es el factor preponderante en la elección de materiales y estrategias de intervención en pintura mural *in situ*?

Los conservadores convivimos muy de cerca con la obra que intervenimos, la naturaleza misma del oficio nos permite, a través de los años de experiencia, intuir en la estructura de los objetos materiales a sus creadores. Desde este punto de

³ Mateini, M., y Moles, A., "Twenty years of application of Barium on Mural Paintings, Fundamentals and Discussion of the Methodology", ICOM, 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 1984.

⁴ Lavin S. and Baer, N., *Rational of the Barium Treatment of Decayed Stone, Studies in Conservation*, 19 (1974), 24-35.

vista, se plantea posible sistematizar este conocimiento para comprender integralmente los bienes culturales. Estamos hablando de la transformación propositiva de una serie de materiales que juntos conforman el ser-material del objeto artístico. La materia transformada puede ser, a los ojos del restaurador, un documento histórico, con antecedentes y trayectoria, y puede ser considerado un fin en sí mismo, es decir una unidad de sentido que debe ser intervenida como tal.

Desde esta óptica, aquello que es importante señalar en el método del hidróxido de bario, es que es una metodología basada en la filosofía de ejecución propia de la técnica al fresco. Aprovecha las mismas propiedades del fraguado de la cal en la formación de una red microcristalina con el hidróxido de bario. Esto es, los artistas y técnicos que idearon una pintura en la que los pigmentos fuesen fijados por el proceso de formación de una "película inorgánica" de carbonato de calcio en superficie al momento de secado de la cal -técnica al fresco-, fueron comprendidos y respetados por los conservadores, quienes desarrollaron un método de conservación análogo y coherente con la propia técnica pictórica.

Podemos concluir que el principio teórico de comprensión del objeto como una unidad técnico-estilística en este caso sirvió de base a una intervención consecuente con la naturaleza de la obra. Los resultados obtenidos siguen siendo válidos después de treinta años.

A manera de contraste y con el fin de aclarar más este concepto podemos extrapolar la situación: una pintura mural realizada con piroxilina, como lo hizo Siqueiros, nunca podría ser consolidada y fijada por el método del hidróxido de bario, para ello, sin lugar a dudas, emplearíamos un polímero sintético que lograra mejorar las propiedades cohesivas y adhesivas de la piroxilina misma. Estaríamos usando el mismo principio teórico de respeto y comprensión de la técnica pictórica como fundamento a la intervención.

Las técnicas pictóricas prehispánicas

Cacaxtla. En el año de 1989, después de haber sido rescatado el Templo Rojo⁵, un grupo de conservadoras, entonces estudiantes de la Escuela Nacional de Restauración del INAH, comenzamos a realizar, por petición del Profesor Jaime Cama, al tiempo director de la escuela, una documentación exhaustiva de la pintura mural y de sus deterioros para la posterior intervención del Templo Rojo en Cacaxtla, Tlaxcala. Durante la observación minuciosa de las pinturas comenzó a parecer evidente que la supuesta naturaleza técnica de éstas, consideradas como *frescos* hasta ese momento, debía ser puesta en duda. Resolver este dilema nos pareció importante fundamentalmente por dos razones: a) durante mucho tiempo se había asimilado a la pintura mural prehispánica con las técnicas pictóricas europeas, dejando a un lado el estudio de un mundo propio, rico en conocimientos y aportaciones; b) consideramos importante conocer la naturaleza técnica de la obra para proponer una estrategia de conservación más adecuada y específica.

⁵ Peláez, Gabriela y Torres, Inés, *op. cit.*



Se logró elaborar una metodología de análisis directo de la obra que hacía suponer que las pinturas no habían sido realizadas cuando el enlucido estaba fresco y que, por consiguiente, era factible la presencia de una materia que aglutinara y fijara los pigmentos. Entonces la incipiente metodología de análisis de técnica pictórica prehispánica contempló por una parte, tomar en cuenta las tradiciones indígenas de la pintura en Tlaxcala, donde se utiliza todavía la "baba" del nopal mezclada con la cal para "impermeabilizar y pintar los muros", las características del entorno que muestran una abundancia de cactáceas en la zona y, por último, se planteó realizar en México los estudios físicos y químicos, necesarios para la identificación del posible aglutinante orgánico desarrollado desde hace más de veinte años por los institutos de conservación de la National Gallery en Londres, por el Institute Rôyale de Patrimoine Artistique de Bélgica y por el Laboratoire de Conservation de la Pierre, del Politécnico de Lausana, Suiza. La hipótesis de trabajo fue: las pinturas murales del Templo Rojo presentaban las características de una técnica de ejecución *a secco*, el aglutinante podía ser goma de nopal.

Acudimos entonces al Instituto de Química de la Universidad Nacional y gracias a la generosidad e interés mostrado por el Dr. Fernando Walls, entonces director, y por el Dr. Raúl Enríquez, quien ya tenía un proyecto de investigación sobre algunas cactáceas mexicanas, se nos brindó la gratificante posibilidad de comenzar a trabajar en sus instalaciones y recibir la asesoría necesaria. Se planteó emplear, en los análisis de identificación sobre fragmentos originales de la pintura

mural del Templo Rojo, la cromatografía de gases, método empleado por los laboratorios mencionados por ser el más preciso en la identificación de los materiales orgánicos contenidos en los estratos pictóricos.

Los resultados fueron positivos en varios sentidos. La hipótesis había sido comprobada, el aglutinante de las pinturas era efectivamente un polisacárido del nopal⁶. Se había abierto una posibilidad de estudios interdisciplinarios en donde participamos activamente químicos, físicos y conservadores y por último, se daba inicio a una nueva forma de trabajo en la intervención de pintura mural *in situ* que respetara la naturaleza técnica de la obra⁷. Por otra parte, y gracias a la colaboración del Dr. Víctor Castaño del Instituto de Física de la UNAM, se realizaron análisis de los pigmentos por medio de microscopía electrónica de transmisión.

El resultado más significativo de estos ensayos fue el poder fotografiar la estructura de doble naturaleza –orgánica e inorgánica– del pigmento azul maya.

Teotihuacán. Teotihuacán fue una ciudad enteramente pintada. El desarrollo de su técnica pictórica data de comienzos del siglo primero y se extiende hasta fines del siglo octavo. Uno de los aspectos más importantes que el estudio de este sitio puede ofrecer al investigador en conservación es comprender la evolución de la técnica pictórica. En este sentido, en el año de 1991, dentro del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México que se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, bajo la coordinación de la Dra. Beatriz de la Fuente, se inició el estudio de más de 800 años de realización de pintura mural en Teotihuacán.

La metodología en este caso, conjuntó técnicas de análisis físicos, como la microscopía electrónica de barrido, gracias a la colaboración del Argonne National Laboratory a través del Dr. Richard Siegel, con un método de análisis de elementos técnicos y estilísticos constantes desarrollado en el trabajo *in situ*. Se pudo obtener una cronología técnica con base en las características materiales de los enlucidos finos que fungen como soporte de la pintura. Esta cronología puede ser de gran utilidad para el estudio de la pintura mural teotihuacana ya que desde la década de los 60 los investigadores han señalado la dificultad de hacer una secuencia cronológica de la pintura mural en Teotihuacán. Por otro lado, el estudio de la evolución del color aportó datos importantes sobre la naturaleza de los estratos pictóricos. Gracias a la colaboración de la química Leticia Baños del Instituto de Investigación en Materiales de la UNAM se pudieron identificar los pigmentos de manera precisa y con ello se complementó la cronología desde el punto de vista del color. Se logró hacer evidente la adaptación de las técnicas de fabricación de tonos a las necesidades conceptuales y plásticas características de momentos distintos⁸.

⁶ Magaloni, Diana, *Metodología de análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo, Cacaxtla*. Tesis profesional, ENCRM-INAH, 1990.

⁷ Falcón, Tatiana, *Valoración de los polisacáridos del nopal como materiales de conservación*, ENCRM-INAH, en proceso.

⁸ Magaloni, Diana, *et. al.*, "El espacio pictórico teotihuacano: tradición y téc-



Durante el trabajo en la zona de Teotihuacán pudimos constatar que la problemática de deterioro de la pintura mural *in situ* es fundamentalmente de capa pictórica. Muchos estratos se encuentran en un estado avanzado de exfoliación debido en parte a la naturaleza de algunos colores, por ejemplo los verdes, pero principalmente como consecuencia del empleo de resinas sintéticas diversas en el fijado de la capa pictórica.

Se intentó hacer una identificación por medio de cromatografía de gases de una posible sustancia aglutinante de los pigmentos. Sin embargo las resinas sintéticas aplicadas como material de restauración no nos permitieron poder llegar a una conclusión.

Bonampak. Sin duda, es el sitio más complejo en cuanto a la técnica pictórica en pintura mural. La composición y el movimiento que se genera por medio de la utilización de una multiplicidad de degradaciones tonales y colores distintos sorprende a primera vista. El estudio del color desde el punto de vista de su empleo naturalista dentro del arte pictórico prehispánico resulta de suma importancia. Después de haber realizado un estudio de observación directa de la obra y de la observación al microscopio óptico –en el Laboratoire de Conservation de la Pierre– de los estratos pictóricos, dentro del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, hemos comenzado una búsqueda de un nuevo material aglutinan-

nica" en *La Pintura Mural Prehispánica en México, Teotihuacán*. IIE-UNAM, en prensa.

Los tres sitios mencionados presentan las siguientes características comunes:

1. El uso de la cal como principal material de los enlucidos finos que soportan la capa pictórica.
2. La presencia de un detallado dibujo preparatorio directamente sobre el enlucido fino.
3. La presencia en Cacaxtla y Teotihuacán, más limitada en Bonampak, de un contorno oscuro para ocultar la línea del dibujo preparatorio.
4. El empleo de transparencias, esto es, sobreposición de estratos pictóricos para generar tonos secundarios.
5. La ausencia de marcas que indicarían la unión entre áreas de enlucido, conocidas en la técnica al fresco como "ta-reas" o "jornadas".
6. La evidencia, por medio de la observación al microscopio óptico de los estratos pictóricos, de penetración del color en el enlucido fino.

Estas características, que a nuestro parecer señalan una técnica de aplicación *a secco* en la que es necesaria la presencia de una materia que aglutine los pigmentos para poder pintar, aunadas a la identificación del polisacárido de nopal en la pintura de Cacaxtla, nos hace suponer una tradición pictórica basada en el conocimiento de la cal y de los exudados vegetales o gomas, que de alguna forma mejoran las características de la cal y sirven como aglutinantes a la capa pictórica⁹.

El empleo de resinas sintéticas en la conservación no sólo transforma la naturaleza química y física de la pintura original, sino que la oculta para siempre, impidiendo conocer su técnica y por tanto mejorar las estrategias y métodos de conservación que puedan surgir a partir del estudio de las técnicas del pasado.

Estamos conscientes de que es necesario intervenir para conservar el patrimonio, pero los métodos deben procurar una intervención acorde al menos con el material constructivo, en el caso de la pintura mural prehispánica, con la cal.

Al respecto opinamos que la consolidación de los enlucidos y morteros puede ser llevada a cabo empleando la cal como material de restauración. Así lo prueban las intervenciones realizadas por la Dirección y la Escuela de Restauración desde hace varios años en Palenque, Chiapas¹⁰.

Conocer el manejo y las propiedades de la cal como método de intervención alternativo, ha sido propuesta también en la restauración de los frescos pompeyanos¹¹.

Otra estrategia de intervención factible es la de consolidación, limpieza y aumento del índice de refracción de la capa pictórica realizada con el método de hidróxido de bario. Este procedimiento se elige cuando la alteración de los enlucidos se debe a la presencia de sales contaminantes. El método fue empleado con buenos resultados en el tratamiento de la pintura mural del Templo Rojo en Cacaxtla, Tlaxcala¹².

Ambos métodos respetan el material aglutinante y permiten un estudio posterior de la técnica pictórica. ◇

⁹ Falcón, Tatiana, *op. cit.*

¹⁰ Informe de trabajo de campo, Proyecto Palenque, INAH, 1990-91.

¹¹ Meyer-Graft, Reinhart, comunicación personal.

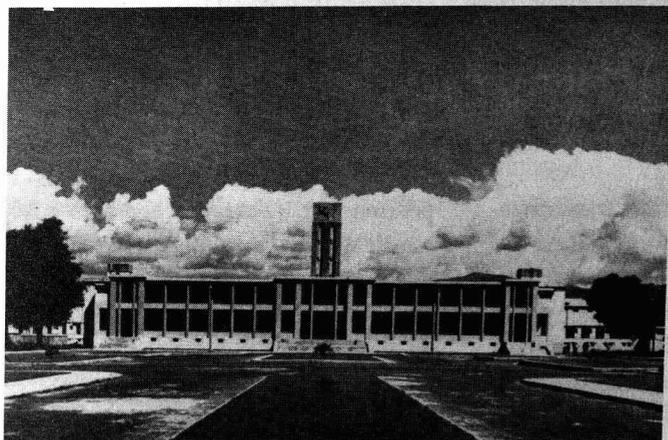
¹² Proyecto Cacaxtla, 1990-91, INAH.

te de los pigmentos. Para ello, nos fundamentamos en la metodología empleada en el estudio de Cacaxtla, tomando en consideración las tradiciones indígenas que aún se conservan y el conocimiento que los habitantes de la foresta tienen de las resinas exudadas por árboles diversos. Este trabajo se encuentra en proceso de desarrollo. Un estudio paralelo de las causas y materiales que influyen en su deterioro se ha comenzado a realizar. Los resultados de estos estudios, así como de los trabajos sobre Cacaxtla y Teotihuacán serán publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas gracias al proyecto de La Pintura Mural Prehispánica en México.

Propuestas de conservación

Conocemos aún poco sobre las técnicas pictóricas empleadas en el México antiguo. Sin embargo, el camino hasta hoy recorrido nos permite hacer una serie de generalizaciones sobre su naturaleza técnica con base en las cuales proponer una alternativa al empleo de resinas sintéticas. Sabemos que cada sitio debe ser considerado como único y que las metodologías se deben adaptar a cada caso específico.

Conservación del patrimonio y creación arquitectónica



José Villagrán García, Hospital de Huipulco, México, D. F., 1929. Estado Original. Foto Esther Born.



Archivo General de la Nación, México, D. F., remodelación de Jorge Medellín, 1982. Vista aérea.

Dentro del actual sistema capitalista que privilegia el consumismo, el patrimonio arquitectónico se ha visto constantemente afectado. Así, los inmuebles que han dejado de cumplir su función de manera óptima se destruyen o en el mejor de los casos, se “renuevan”; estas transformaciones de los edificios pueden ser benéficas, si las soluciones propuestas se aplican respetuosa y correctamente. Sin embargo, ante un mundo cada vez más industrializado y deshumanizado, se producen intervenciones que no son fieles al espíritu original de la obra, propiciando su deformación.

Por otra parte, es comprensible que algunas construcciones pierdan su vigencia, convirtiéndose en enormes espacios sin uso, con altos costos de mantenimiento; con el agravante de que su terreno, por razones de urbanismo y plusvalía, podría ser ocupado por otro tipo de estructuras. No obstante, la desaparición de toda obra que pierde su destino original sería un error, puesto que redundaría en detrimento del acer-

vo edilicio, y cambiaría radicalmente el perfil histórico de ciudades.

La solución a algunas de estas cuestiones no puede encontrarse en la conservación indiscriminada de todo género de obras; más bien, debe apoyarse tanto en el valor y significado del inmueble como en el estudio detenido de costos y espacios urbanos para determinar la posibilidad de una remodelación. Más aún, es muy importante encontrar un nuevo destino para el edificio y que éste pueda, al ser útil, no sólo ocupar un sitio real de la vida cultural, también debe cumplir con una condición primordial de la arquitectura, que es la de tener una función.

Ante estas consideraciones se puede recurrir a numerosas obras arquitectónicas que pueden ilustrar estos conceptos ya sea positiva o negativamente. Así, a través de los años se han realizado algunas restauraciones y revitalizaciones que pueden considerarse afortunadas, aunque hay asimismo un buen número de ejemplos desafortunados; por ello puede ser ilustrativo revisar algunos de

los casos mexicanos, para comprender su alcance.

Dentro de aquellas acciones que se consideran desacertadas están ciertos edificios significativos en la historia de la arquitectura contemporánea; aunque no se pretende una revisión exhaustiva, dos ejemplos muestran la falta de cuidado que, en general, se tiene frente a las creaciones del siglo XX. Así, el hospital para tuberculosos de Huipulco, construido en 1929 por José Villagrán García, con el pabellón de cirugía anexo de 1941, ha sufrido una deformación injustificable; efectivamente, el proceso de curación de la tuberculosis ha cambiado radicalmente a partir del descubrimiento de la penicilina, por lo que las habitaciones antes abiertas al aire pudieron ser cerradas. Sin embargo esto no explica cómo, además de colocar ventanas en las aberturas, los encargados del nosocomio engrosaron falsamente las columnas de concreto con ladrillos aparentes y aplicaron azulejo poblano a los paramentos de concreto en busca de un supuesto naciona-

lismo. El resultado es especialmente lamentable puesto que se trata de una de las primeras obras del funcionalismo mexicano, proyectada por quien fuera el teórico de este movimiento.

Un segundo suceso desafortunado es el del antiguo edificio de la Embajada de los Estados Unidos en Paseo de la Reforma y Artículo 123. Este inmueble, realizado en 1950 por Mario Pani y Jesús García Collantes, sufrió graves daños durante el sismo de 1985, por lo que fue necesario reforzar su estructura. Sin embargo, no sólo perdió los pisos superiores en aras de una mayor seguridad estructural, sino que su fachada se recubrió engañosamente con vidrio espejo, lo que alteró francamente su propuesta. En este caso, como en el anterior, los "renovadores" no consultaron a los arquitectos autores del proyecto, quienes hubiesen ofrecido una solución más acorde con la intención original del inmueble.

Por otra parte se puede encontrar ejemplos en que las decisiones adoptadas para revitalizar un edificio justifican los cambios, hasta cierto punto radicales, que se proponen. De este modo el Hospicio Cabañas, del ilustre Manuel Tolsá, ha pasado a ser centro cultural con la conversión de algunos de sus espacios para enfrentar las nuevas funciones. Asimismo el mercado de la Victoria, de Puebla, obra de Julio Sarasibar, 1913, se ha librado de una profunda degradación, gracias a los trabajos encabezados por Mauricio Romano, convirtiéndose en un centro comercial y de actividades comunitarias.

En la ciudad de México, varios pala-



Mario Pani y Jesús García Collantes, edificio en Paseo de la Reforma y Artículo 123, México, D. F., 1950. Estado Original. Foto Guillermo Zamora.

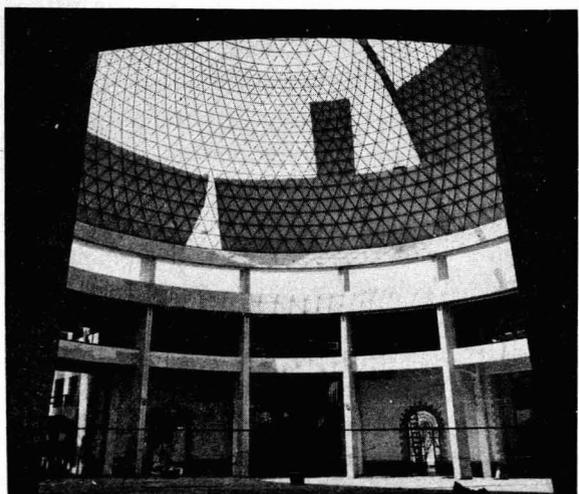
cios coloniales se han visto transformados gracias a un techo que cubre sus patios y permite incrementar sus actividades. En 1972, Ricardo Legorreta restauró el Antiguo Palacio de Iturbide, obra de Francisco Antonio de Guerrero y Torres, lo que permitió su actual uso por una institución bancaria; así, al techarlo y ampliar las áreas útiles del patio y de la azotea, pudo cumplir con sus funciones administrativas y culturales. Por otra parte, diversos museos que han ocupado las antiguas construcciones del Centro Histórico, han optado por esta solución, que coadyuva a la salvaguarda de sus tesoros artísticos. Es el caso, entre otros, del Museo Franz Mayer, del Museo de la Ciudad de México, y del recientemente inaugurado Museo Cuevas, cuya restauración y techumbre corrió a cargo de Alejandro Rivade-

neira; tal vez en este último ejemplo la cubierta del claustro no es totalmente acertada en sus proporciones, pero cumple ampliamente con su función a la vez que permite las vistas hacia la cúpula de la capilla anexa.

Dentro de esta línea de intervenciones, destacan dos acciones realizadas en la década de los ochenta; se trataba de edificaciones antiguas que habían perdido su destino original, y que para conservarse requerían un nuevo uso y por consiguiente toda una nueva relación de espacios. En ambos casos, los arquitectos involucrados aportaron con su creatividad, los diversos avances tecnológicos de nuestro tiempo, para revitalizar acertadamente los inmuebles históricos.

El primer ejemplo es el de la antigua penitenciaría, conocida como el Palacio de Lecumberri, realizada a finales del siglo XX, con un proyecto de Antonio Torres Torija sobre otro anterior de Lorenzón de la Hidalga. Con la reforma penal de 1976, se construyeron nuevos reclusorios en el Distrito Federal, con lo que la enorme estructura quedó sin función. Diversas organizaciones y personalidades se opusieron a su demolición y, finalmente, el 27 de mayo de 1977 se decretó acondicionarlo para que se transformase en Archivo General de la Nación.

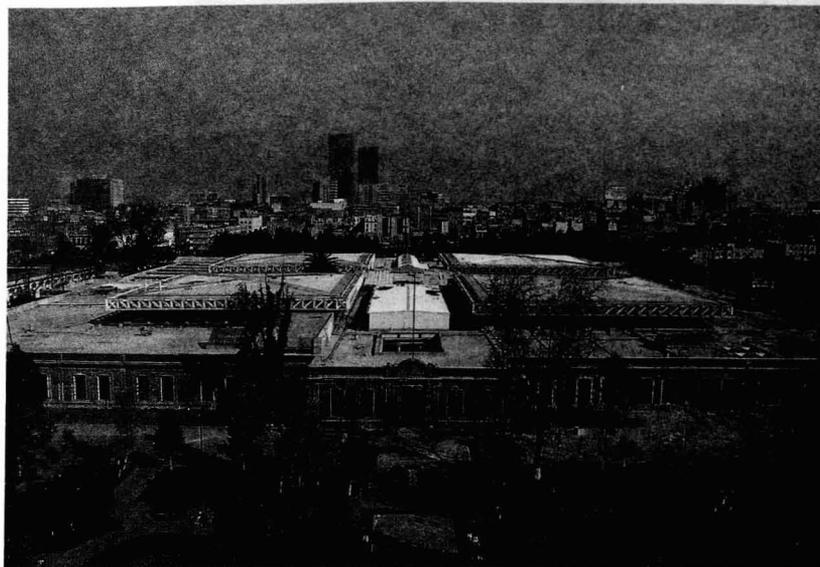
En esta empresa colaboraron el arquitecto Jorge L. Medellín y la doctora Alejandra Moreno Toscano, quienes consultaron a diversos especialistas para lograr un conjunto realmente funcional¹. Por otra parte, el arquitecto buscó borrar la imagen siniestra que tenía co-



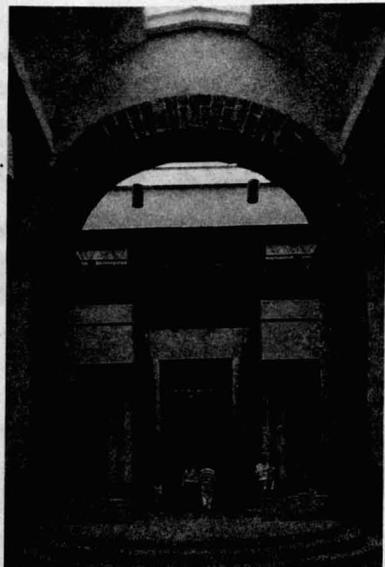
Archivo General de la Nación, México, D. F., remodelación de Jorge Medellín, 1982. Cúpula durante el proceso de construcción.

Archivo General de la Nación, México, D. F., remodelación de Jorge Medellín, 1982. Aspecto exterior de la cúpula y del nuevo cuerpo de acceso.





Biblioteca México, "La Ciudadela", México, D. F., remodelación de Abraham Zabłudovsky, 1989. Vista aérea. Foto Pedro Hiriart.



Biblioteca México, "La Ciudadela", México, D. F., remodelación de Abraham Zabłudovsky, 1989. Acceso. Foto Pedro Hiriart.

mo prisión, aquilatándolo artísticamente. Así el edificio principal sobre la calle de Eduardo Molina se destinó a la administración, mientras que la zona de celdas se acondicionó para localizar el acervo del archivo y los cubículos de los investigadores. Se demolieron los enormes muros circundantes, así como algunas pequeñas adiciones internas, y se techaron los patios de las crujías, para darle cohesión y protección al inmueble. La principal aportación es la del salón central al que acceden los siete edificios de celdas en forma de estrella, y que se ligó al acceso por medio de un octavo brazo. Este nuevo espacio, cubierto por un cúpula de amplias dimensiones, con un ambulatorio y balcón superior, dignificó y renovó el espíritu del conjunto permitiendo en su seno diversas actividades culturales.

En este proyecto se integraron una serie de estudios interdisciplinarios, que ayudaron a respetar y restaurar el edificio original, permitiendo su nuevo uso, de manera segura y congruente. Asimismo, se utilizaron técnicas novedosas como los pilotes de sustentación o la cúpula ligera, realizada a base de un sistema de articulación metálica aparente recubierta exteriormente de placas de cobre. En suma, se conjugaron acertadamente las técnicas de conservación y las nuevas aportaciones para lograr

¹ Para mayor información ver Noelle, Louise, "El Archivo General la Nación. Transformación de una antigua penitenciaría en centro cultural", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 53, pp 137-144.

un ámbito apropiado para su destino cultural.

Por su parte, el edificio conocido como La Ciudadela² ha admitido diversos usos a lo largo del tiempo, por lo que había sufrido ya numerosas modificaciones. Esta construcción colonial estuvo realizada a finales del siglo XVIII para albergar a la Real Fábrica de Tabacos de la Nueva España; el autor del proyecto, José Antonio González Velázquez, era el Director de Arquitectura de la Academia de las Bellas Artes de San Carlos, y diseñó el inmueble bajo los preceptos del neoclasicismo imperante en el momento. A pesar de haber sido inaugurado en 1807, para 1816 fue destinado como fortaleza y en 1829 recibió los talleres de maestranza; posteriormente fungió como hospicio, depósito de armas, cuartel, fábrica de cartuchos, archivo de la nación y escuela de diseño y artesanías, conjugando algunas de estas actividades en ciertos momentos.

El proyecto original se caracterizaba por una clara distribución simétrica con cuatro grandes patios para el secado del tabaco, y otros cuatro más pequeños, con una gran sala al centro, que albergaba al cernidor. Las labores de restauración buscaron recuperar la composición original, eliminando muchos de los agregados de diversas épocas y funciones. Asimismo se buscó adecuarlo

² Una relación pormenorizada se puede consultar en *La Ciudadela. Biblioteca México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991.

para sus nuevas funciones como biblioteca México, además de una escuela de biblioteconomía y dos pequeñas bibliotecas, para niños y para invidentes.

La solución arquitectónica a cargo de Abraham Zabłudovsky, contempló el techar diversos espacios abiertos para optimizar el funcionamiento del inmueble. En especial destacan las cubiertas de los antiguos patios de labores transformados en salas de lectura. En ellos se optó por utilizar una techumbre metálica que no toca el edificio antiguo, donde se localiza la iluminación y la ventilación; esta techumbre está sostenida por un núcleo central de cuatro columnas de diez metros de altura conformando una singular estructura que utiliza una tecnología avanzada tanto en su construcción como en su cimentación. El resultado es el de espacios donde coexiste la arquitectura clásica con las propuestas actuales, ofreciendo un sitio de estudio acogedor y eficiente.

Los postulados de conservación y recuperación de inmuebles han tenido en estos dos casos un resultado positivo, al no sólo preservar una obra valiosa, sino al dar un destino útil a las obras arquitectónicas. Es evidente que si bien éstos son los ejemplos más destacados, otros edificios han corrido con una suerte similar. Por ello es de desear que este tipo de acciones se conozcan y se aprecien, como un camino más para la salvaguarda de nuestro patrimonio, a la vez que se incrementan las instituciones que promueven la cultura nacional. ◇

La conservación del patrimonio virreinal de México

Introducción

Plantear un artículo sobre la conservación del patrimonio virreinal de México se antoja de entrada, un reto, pues lo primero que a uno le viene a la memoria no es por supuesto su conservación, sino precisamente su destrucción: todo lo que se ha perdido, todo lo que se ha modificado, el estado ruín y vergonzoso en que se encuentran muchas de sus obras, etcétera.

Sin embargo, merece la pena enfrentar el reto, no tanto para aplaudir el rescate y la conservación de monumentos, objetos y zonas de excepción, sino para conocer, así sea de modo general, el valor que oficialmente se ha concedido al patrimonio cultural de la época colonial a lo largo de la historia y las políticas que, al menos en teoría, se han implementado para protegerlo por medio de decretos, proyectos, acuerdos y leyes.

Esa rápida revisión estará dividida en cuatro apartados que pueden dar idea —a manera de muestreo— del concepto en que se ha tenido al patrimonio virreinal de México. A saber: los antecedentes ilustrados, de la Independencia a la Reforma, el porfirismo y la legislación posrevolucionaria.

Los antecedentes ilustrados

Entre las características más importantes de la Ilustración dieciochesca, se encuentra el interés que despertó en aquella época el rescate, el estudio y la conservación de las “antigüedades”. En la entonces Nueva España, “antigüedad” fue sinónimo de “anterior a la conquista”, pero no despreciaron, para fines de estudio, las obras pictóricas coloniales procedentes de los conventos, que llegaron a formar parte de las colecciones con las que se fueron conformando las Galerías de San Carlos.

Ese interés cientificista no llegó, sin embargo, a concretizarse en normas sobre conservación de monumentos de ninguna época¹ y además debemos recordar que de hecho el barroco en el siglo de la Ilustración, y muy especialmente a partir de que abriera sus puertas la Academia de San Car-

los, fue considerado como digno de desprecio “...del gusto del día...”²

De la Independencia a la Reforma

A partir de la Independencia y a lo largo de todo el siglo XIX, el valor principal que se concedió a las obras producidas en la época colonial fue el de ser testimonios históricos, por lo que las disposiciones que se emitieron durante todo ese tiempo estuvieron encaminadas a conservar aquello que se considerara importante para reconstruir la historia del pasado inmediato, incluyendo los monumentos. De este modo, el Instituto Nacional de Geografía y Estadística de la República Mexicana dedicó sus esfuerzos a:

[...] investigar y describir el país y sus regiones para su desarrollo potencial, incluyendo las características culturales de su población, aportando trabajos importantes para el conocimiento del pasado tanto prehispánico como colonial, en el cual figuraban muchas veces los monumentos.³

Del mismo modo, una circular emitida por la Secretaría de Estado y del Despacho de Gobernación el 19 de diciembre de 1856 disponía la elaboración de una Memoria de la administración colonial que debía contener, entre otras cosas, el “valor de propiedad rústica y urbana, incluyendo los edificios públicos, conventos, etc.”⁴

Pero como lo que interesaba en aquel momento eran, como he dicho, los testimonios históricos, lo que se procuró realmente conservar de la época virreinal por medios oficia-

² Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972 (1ª ed. de *El Retablo de los Reyes*: 1959), p. 217, *Apud*: Fernández de Lizardi, José Joaquín, *Diálogo de un francés y un italiano sobre la América Septentrional*. “El pensador Mexicano”, México, 10. enero, 1813, t. II, núm. 13, p. 103. Reproducido en el núm. 15 de la Biblioteca del Estudiante Universitario, UNAM, 1940, estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yañez.

³ Lombardo de Ruiz, Sonia y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 15, *Apud*: Enrique Olavarría Ferrari: *La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, reseña histórica*.

⁴ “Circular. Previsiones para la conservación de documentos concernientes a la historia de la dominación española en México”, publicada en Lombardo de Ruiz, Sonia y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 50-51.

¹ Lombardo de Ruiz, Sonia y Solís Vicarte, Ruth, *Antecedentes de las leyes sobre Monumentos Históricos (1536-1910)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988 (Colección Fuentes), p. 13.

les fueron sólo los archivos y las bibliotecas que habían logrado sobrevivir, tal como lo demuestran los artículos I y II de la citada circular, que a la letra dicen:

Art. 1. Que se cuide con escrupuloso empeño de la conservación de los archivos de los ayuntamientos, intendencias, comandancias militares, tribunales y demás oficinas públicas, formándose índices claros de cuanto en ellos se contenga, y remitiéndose copias a este ministerio. 2. Que V.E. excite eficazmente el patriotismo y la ilustración del reverendo obispo y de los preladados de los conventos, para que dispongan se cumpla con lo prevenido en el artículo anterior en los archivos y bibliotecas que de ellos dependan, remitiéndose también copias de los índices, y cuidándose muy especialmente de la conservación de las crónicas y de las noticias relativas a misiones.⁵

Por su parte, el artículo 12 de las *Leyes de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos*, expedidas el año de 1859, nos permite ver que de la época virreinal fueron dignos de conservarse en “[...] museos, liceos, bibliotecas y otros establecimientos públicos”, los “[...] libros impresos, manuscritos, pinturas, antigüedades y demás objetos pertenecientes a las comunidades religiosas suprimidas...”⁶ Es decir, que el concepto cerrado de que sólo lo escrito debía ser conservado, se amplió para incluir también “[...] pinturas, antigüedades y demás objetos...”

Lamentablemente, quedaron fuera de toda consideración de esa naturaleza los edificios conventuales. Como es de todos conocido, el artículo 5º del *Reglamento para el cumplimiento de la Ley de Nacionalización*, emitido el 13 de julio de 1859, dispuso que “la primera autoridad política” debía nombrar:

[...] uno o más peritos, para que dentro del preciso término de ocho días formen planos de división en los edificios que ocupaban las comunidades suprimidas, y los sometan a la aprobación de dicha autoridad... y una vez aprobados los planos de división, se valuará separadamente cada una de las fracciones que resulten.⁷

El objetivo de los avalúos fue vender las fracciones “en subasta pública”, tal como lo especifica el artículo 6º del mismo *Reglamento...*⁸ y con las terribles consecuencias que tuvo para el patrimonio virreinal.

Pese a ese antecedente, no faltaron quienes no permitieron que la herencia de la época colonial –aun la arquitectónica– se abandonara del todo. El 30 de agosto de 1862, por iniciativa del presidente interino de México, Félix Zuloaga, una comisión formada por integrantes de la Sociedad Mexicana

⁵ *Idem.*

⁶ “Ley. Nacionalización de los bienes eclesiásticos”, publicada en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 51-53.

⁷ “Reglamento para el cumplimiento de la Ley de Nacionalización”, publicado en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 53-56.

⁸ *Idem.*

de Geografía y Estadística, entregó al Ministro de Justicia, Fomento e Instrucción Pública, un *Proyecto de Ley relativo a la conservación de monumentos arqueológicos*. Aunque este documento centra su atención en las obras prehispánicas, incluye también algunas coloniales:

Las obras arquitectónicas construidas en tiempos posteriores e inmediatos a la Conquista, tales como los arcos de Zempoala, de Tlalmanalco y el Matadero de esta capital,⁹ [...] así como las monedas de plata y cobre acuñadas en México durante el siglo XVI [...] ¹⁰

Maximiliano también mostró una marcada tendencia a proteger el patrimonio prehispánico, mientras que de los demás periodos se interesó fundamentalmente por los testimonios históricos, de manera que en el decreto en que ordenó el establecimiento de un Museo Público de Historia Natural, de Arqueología e Historia en el Palacio Nacional, sólo contempló que:

[...] en la Biblioteca se reunirán los libros que fueron de la Universidad, los que pertenecieron a los extinguidos conventos y los que se compren para este objeto por cuenta del tesoro.¹¹

En cuanto a los edificios, el 8 de julio de 1870, todavía bajo la presidencia de Benito Juárez, la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público emitió una muy interesante circular en la que disponía que:

Con el fin de evitar el demérito que pudieran padecer los edificios pertenecientes a la nación cuando se hacen en ellos obras de reparación, composturas u ornato sin los conocimientos que para ello son indispensables [...] por ningún motivo hagan en ellos las obras referidas, sin recabar antes [...] el correspondiente permiso del supremo gobierno.¹²

Aunque el interés de las autoridades se vio en aquel momento restringido solamente a los edificios propiedad de la nación, este documento viene a constituirse como el primer intento de regular las intervenciones en los monumentos y como el primero en reconocer la necesidad de que las obras que en ellos se realizaran, debían ser efectuadas por personas con conocimientos suficientes.

De este modo tenemos que de la Independencia a la Reforma el valor concedido a los monumentos no prehispáni-

⁹ “Proyecto de Ley relativo a la conservación de monumentos arqueológicos”, publicado en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ “Decreto. Se establece en el Palacio Nacional un Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia...”, publicado en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 59-60.

¹² “Circular. Ordena que no se hagan obras de reparación en los edificios de la Nación sin el permiso del Gobierno”, publicada en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 63.

cos, fue el de testimonios históricos, de ahí que las disposiciones de conservación se encaminaran principalmente a proteger los archivos documentales y las bibliotecas tanto religiosas como civiles.

En relación con el gobierno del presidente Juárez, a pesar de que las *Leyes de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos* provocaron la destrucción de los conjuntos conventuales de la época colonial, mostró interés por conservar, además de los testimonios escritos, otros objetos, como las pinturas procedentes de los conventos suprimidos y —ya hacia el fin de su mandato— la protección de edificios propiedad de la nación, no permitiendo que intervenciones no calificadas pudieran demeritarlos.

El porfirismo

Con el gobierno de Porfirio Díaz se inauguró una nueva etapa respecto a lo que en teoría serían los criterios de conservación de monumentos. Por lo que se refiere a los virreinales, parece que no fueron tan dignos de descrédito. En cuanto a leyes, un *Decreto sobre la clasificación y régimen de bienes inmuebles de Propiedad Federal* firmado por José Ives Limantour el 18 de diciembre de 1902, definió como “bienes del dominio público o de uso común dependientes de la Federación, los siguientes: Los edificios o ruinas arqueológicas o históricas” y en cuanto a su jurisdicción, el artículo 35 del capítulo IV del mismo decreto disponía que:

[...] los monumentos artísticos en los lugares públicos federales, y la conservación de los monumentos arqueológicos e históricos son de la incumbencia de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública.¹³

Con esto tenemos que por primera vez se añadió un nuevo valor a los monumentos: amén del arqueológico y del histórico tradicionales, también fue considerado el artístico, del cual hicieron asimismo partícipes a las obras virreinales, tal como se comprueba en una circular del 11 de marzo de 1907, rubricada por Limantour, en la que afirmaba que:

[...] tiene conocimiento el gobierno de que los párrocos o encargados de los templos de propiedad nacional destinados al culto católico, se consideran facultados para disponer a su arbitrio de los objetos que decoran esos edificios, y enajenan los que representan un valor real, histórico o artístico [...]¹⁴

Por lo tanto, recomienda prevenir a los obispos:

¹³ “Decreto. Sobre la clasificación y régimen de bienes inmuebles de propiedad federal”, publicado en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴ “Circular. Se recomienda a los obispos prevengan a quienes corresponda, en las diócesis de su jurisdicción, que por ningún motivo dispongan de los objetos con que fueron destinados al culto los templos que quedaron en poder del clero” publicada en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 76.

[...] que por ningún motivo han de disponer de los objetos con que fueron destinados al culto los templos que quedaron en poder del clero, como altares fijos o portátiles con las imágenes y pinturas que les correspondan, cuadros, sillerías, rejas, confesionarios, campanas, fascistoles de coro, púlpitos, barandales, tribunas, etc., si no es con autorización del gobierno federal [...]¹⁵

A este tipo de disposiciones de orden general, también se añadieron otras relativas a monumentos virreinales concretos. Por ejemplo, cuando se contempló la posibilidad de demoler la capilla de la plazuela de la Concepción de la ciudad de México, se emitió un oficio —al parecer del año de 1909— en el que se consideró que tal capilla debía conservarse por las siguientes razones:

1ª La capilla en cuestión es de aquellas que constituyen un ejemplar rarísimo y sumamente valioso por determinar una época muy poco posterior a la conquista [...] 2ª Desde el punto de vista arquitectónico y por su estilo no es un ejemplar despreciable, en vista de la armonía de sus proporciones y de los elementos decorativos que la forman.¹⁶

Quizá uno de los acuerdos más importantes que se tomaron en este sentido durante el porfirismo fue el relativo al templo de la Enseñanza de la ciudad de México, el cual por solicitud del arzobispo de México del 15 de noviembre de 1910, volvió a abrirse al culto católico por considerarse que:

[...] cualquiera de los destinos que hubiera podido dar a dicho templo, importaría un cambio perjudicial a sus condiciones artísticas [...]¹⁷

Tal acuerdo imponía asimismo la condición expresa

[...] de que tanto su parte arquitectónica como lo que constituye su decoración interior (altares, pinturas, etc.) serán objeto de especial cuidado para que no sufran deterioro, y de que no se hará modificación alguna sin previa autorización del ejecutivo.¹⁸

En resumen, podemos decir que durante el gobierno de Porfirio Díaz por primera vez se conceden valores artísticos a las obras virreinales, antes consideradas únicamente como históricas. Y asimismo, por primera ocasión, se emitieron disposiciones para proteger de un modo expreso monumentos virreinales concretos y objetos de valor artístico que se encontraban en los templos.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ “Oficio. Por el que se comunicó a la Dirección General de Obras Públicas el Acuerdo del Presidente de la República relativo a la conservación de la capilla existente en la plazuela de la Concepción de la ciudad de México”, publicado en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷ “Acuerdo. Que el templo de la Enseñanza, ubicado en la calle de Cordobanes de esta capital vuelva a abrirse al culto católico”, publicado en Lombardo de Ruiz, Sonia, y Solís Vicarte, Ruth, *op. cit.*, p. 87-88.

¹⁸ *Idem.*



La legislación posrevolucionaria

Las leyes de protección del patrimonio cultural de México que se han elaborado a partir de los años treinta de este siglo, han surgido de la confluencia de los antecedentes que hemos revisado, de la legislación internacional que se ha elaborado al respecto y del propio interés nacionalista de los mexicanos.

Las dos legislaciones de orden federal que se han emitido en nuestro país son: la *Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural*, expedida el 18 de enero de 1934 y la *Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* del 28 de abril de 1972, vigente hasta ahora.

En la primera, es decir, la de 1934, "monumentos" eran, de acuerdo con el artículo 1º:

[...] las cosas muebles e inmuebles de origen arqueológico y aquéllas cuya protección y conservación sean de interés público por su valor histórico.¹⁹

El artículo 13 consideraba "monumentos históricos":

[...] aquellos muebles o inmuebles posteriores a la consumación de la conquista y cuya conservación sea de interés público, por cualquiera de las dos circunstancias siguientes: a) Por estar vinculados a nuestra historia política o social. b) Porque su excepcional valor artístico o arquitectónico los haga exponentes de la historia de la cultura [...]²⁰

¹⁹ "Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural", 18 de enero de 1934, publicada en Díaz-Berrio Fernández, Salvador, *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976 (SepSetentas: 250), p. 149-157.

²⁰ *Idem.*

Esta ley mantuvo entonces vigentes los dos valores que se habían otorgado desde el porfirismo a los bienes no prehispánicos: el histórico y el artístico, pero en este caso, no se limitaba a englobar en ellos únicamente objetos muebles, archivos, bibliotecas o edificios concretos, sino que abarcaba todo aquello que reuniera los requisitos citados. Podemos decir que es la primera ocasión en que los edificios construidos en el virreinato contaron con una normatividad de tipo general para su conservación.

Más aún: conscientes de que en el territorio nacional existen poblaciones y ciudades dignas de ser conservadas íntegramente por sus cualidades históricas y artísticas, en el artículo 19 de la misma ley de 1934 se dispuso por primera ocasión que:

[...] a efecto de mantener el carácter propio de las poblaciones situadas en el Distrito y Territorios Federales y el de la ciudad de México especialmente, el Ejecutivo de la Unión podrá declarar de interés público la protección y conservación del aspecto típico y pintoresco de dichas poblaciones o de determinadas zonas de ellas.²¹

Ahora bien, mientras que durante el porfirismo y en la ley de 1934 se contemplaban monumentos históricos que podían poseer valores artísticos, la *Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* de 1972, hace una clara distinción entre lo que son "monumentos artísticos" y lo que son "monumentos históricos", legislando la protección de cada uno de ellos. Así, el artículo 33 de la citada ley define como monumentos artísticos:

[...] los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante.

Para determinar el valor estético relevante de algún bien se atenderá a las siguientes características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas y otras análogas.

Tratándose de bienes inmuebles, podrá considerarse también su significación en el contexto urbano...

La declaratoria de monumento podrá comprender toda la obra de un artista o sólo parte de ella [...]²²

Por su parte, de acuerdo con el artículo 36, son monumentos históricos:

- I. Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso; así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las

²¹ *Idem.*

²² "Ley Federal de Monumentos y Zonas arqueológicas, Artísticas e Históricas", 28 de abril de 1972. *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo de 1972.

autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive.

II. Los documentos y expedientes que pertenezcan o hayan pertenecido a las oficinas y archivos de la Federación, de los Estados o de los Municipios y de las casas curales.

III. Los documentos originales manuscritos relacionados con la historia de México y los libros, folletos y otros impresos en México o en el extranjero, durante los siglos XVI al XIX que por su rareza e importancia para la historia mexicana, merezcan ser conservados en el país.²³

En el mismo sentido se encuentran diferenciadas y definidas las zonas de monumentos. El artículo 40 dispone que es zona de monumentos artísticos:

[...] el área que comprende varios monumentos artísticos asociados entre sí, con espacios abiertos o elementos topográficos, cuyo conjunto revista valor artístico en forma relevante.²⁴

Asimismo, el artículo 41 declara como zona de monumentos históricos:

[...] el área que comprende varios monumentos históricos relacionados con un suceso nacional. O la que se encuentre vinculada a hechos pretéritos de relevancia para el país.²⁵

Tanta diferenciación parece, a primera vista, de una gran lógica. Sin embargo, con lo que respecta a los valores que concede esta Ley al patrimonio virreinal, se limita nuevamente sólo a los históricos. Claro es que en apariencia no impediría que las zonas o monumentos históricos tuvieran además valores artísticos, pero cuando nos encontramos con el asunto de la "competencia" en materia de protección, ese razonamiento ya no resulta tan claro. Según el artículo 44:

[...] el Instituto Nacional de Antropología e Historia es competente en materia de monumentos arqueológicos e históricos.²⁶

Es decir, de aquéllos creados en los siglos XVI al XIX: esos son los históricos y como tales deben ser protegidos. La categoría de artísticos merecen tenerla sólo los bienes patrimoniales del siglo XX, cuya competencia corresponde al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, tal como lo especifica el artículo 45 de la misma ley²⁷, a quienes al mismo tiempo se

les niega la cualidad de ser también históricos.

Con este criterio, aunque el listado de bienes patrimoniales procedentes de la época virreinal, considerados dignos de ser protegidos, se haya ampliado hasta abarcar desde zonas hasta edificios y desde pinturas hasta documentos, resulta que el único valor que se les concede es el mismo que se les otorgó en el siglo pasado, esto es, únicamente el histórico.

Para colmo, como heredera que parece ser de todos los prejuicios que hemos arrastrado desde la Independencia, la Ley concede toda la prioridad debida en materia de protección y conservación a los bienes arqueológicos. El artículo 46 a la letra dice:

[...] para efectos de competencia, el carácter arqueológico de un bien tiene prioridad sobre el carácter histórico y éste a su vez sobre el carácter artístico.²⁸

Esto coloca al patrimonio virreinal y, por supuesto al contemporáneo, en franca desventaja frente al patrimonio arqueológico, dentro de un territorio plagado de edificios construidos sobre ruinas prehispánicas.

Tal disposición, amén de obsoleta y altamente peligrosa para el patrimonio no prehispánico, se encuentra en contradicción con las normas internacionales que se han emitido al respecto. La *Conferencia de Atenas* del año de 1931 determinó en su artículo 2 que:

[...] en caso de que la restauración sea indispensable [...] se recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado sin proscribir el estilo de ninguna época [...]²⁹

En tanto que la *Carta de Venecia* del año de 1964, dispone en el artículo 11 que "las aportaciones válidas de todas las épocas en la edificación de un monumento deben respetarse [...]"³⁰

Conclusiones

De la revisión que hemos llevado a cabo se desprende que, con excepción de la época porfirista y de la inmediata a la Revolución, en que se concedió también valor artístico al patrimonio virreinal, desde el siglo XVIII el único valor que se le ha otorgado ha sido el histórico; por tanto, las disposiciones para protegerlo se han limitado a todo aquello que parece útil como testimonio del pasado.

A pesar de que la lista de bienes virreinales dignos de ser protegidos y conservados se ha ampliado, especialmente en este siglo en que ya no sólo se contemplan obras aisladas, sino también zonas enteras, su valoración se mantiene restringida y relegada su protección, de manera que siempre se encuentra en peligro de perderse para sacar a la luz la belleza de una ruina prehispánica. ◇

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ "Conferencia de Atenas", año de 1931, publicada en Díaz-Barrio Fernández, Salvador, *op. cit.*, 69-73.

³⁰ "Carta de Venecia", 25 al 31 de mayo de 1964, publicada en Díaz-Barrio Hernández, Salvador, *op. cit.*, 121-125.

Luis Cardoza y Aragón

(1904-1992)

El legado literario que Luis Cardoza y Aragón nos deja al morir lo constituye una obra plural y diversa, que no sólo abarca casi todos los géneros (la poesía, la crítica literaria y de artes plásticas, el ensayo social y político, la novela autobiográfica), sino que se abre ante el lector como un abigarrado mosaico de voces que conjuga los tonos más ríspidos y los más tiernos, que nunca elude la polémica o el acuerdo franco y abierto. Pero tal vez la característica más significativa de su obra es que a través de ella una época (casi un siglo de vida cultural y política) se expresa en sus momentos más críticos, en sus luchas y sus anhelos, en sus afirmaciones y sus contradicciones. Su voz ha sido un instrumento, sin falsa humildad, sin pedanterías ególatras. La habíamos escuchado ya en algunos de sus libros de madurez. En *Guatemala, las líneas de su mano* son los sectores marginados, tradicionalmente silenciados por el poder, los que toman la palabra, los que dicen lo suyo, abiertamente al fin, sin ambages. En *Dibujos de ciego* es una ciudad –sus tradiciones, su historia, su cultura– la que habla a través de la voz que la recorre. La memoria de Cardoza es el esfuerzo de una época por reconocerse, por comprenderse, por comentarse.

De ahí el carácter constantemente crítico, polémico, agónico que asume su escritura. Sus textos, como caleidoscopios que en lugar de cristales mezclan palabras, conjugan voces que provienen de distintas regiones: la memoria (a través de recuerdos de la infancia y de su ciudad natal, Antigua Guatemala), la reflexión (esa incesante valoración de lo vivido que deja de lado todo dogmatismo o ideas preestablecidas), la crítica (constituida por comentarios siempre polémicos sobre el fragmento de historia que le tocó vivir y la cultura que lo formó y con la que tuvo que medir sus fuerzas) y la poesía (en la que supo alcanzar momentos memorables, junto a Neruda o Vallejo, junto a Huidobro o Cuesta). Voces distintas que dialogan en una escritura cortante, siempre tensa, de ritmo abrupto y vertiginoso, como un río que se precipitara nervioso en aguas cada vez más profundas, cargada de aliteraciones, de paradojas, de juegos de palabras que en él son juegos de sentido, de asonancias y disonancias, de ascensos y descensos, frases cortas que se anulan en el momento de enunciarse, que se muerden la cola en un limpio gesto de autofagia. En definitiva, ese gozo de la escritura que hace del lenguaje una región paradisiaca en la que la subjetividad puede descansar de los usos cotidianos y extasiarse. “La musicalidad que

me enciende –escribe Cardoza– no es la retórica, la cadencia, el sonsonete; es la interior, la de los seres a quienes les duele la vida o saben enunciar el gozo de la vida con el ritmo de sus ideas y el ritmo de sus hemorragias, los huesos en llamas y los cojones machacados”. Y en otro sitio, agrega: “El trato con las palabras me ha apasionado igual que el trato con las mujeres”. Si tuviéramos que señalar otra característica esencial de la escritura de Cardoza tendríamos que hablar de la pasión que recorre a todo lo que escribe, esa emoción que mezcla el gozo y el dolor, y que en algunos casos, como en el suyo, camina de la mano de una lucidez que la torna siempre certera, segura, que sabe dar en el blanco cada vez que tensa sus cuerdas.

Si la infancia de Cardoza y Aragón en Guatemala representó para él una experiencia de ahogo, de “vida represada”, de “suplicio de cada minuto envilecido de monotonía”, de “cuerpo mutilado, detenido horas, días, meses, años, siglos”, su llegada a París estará signada en consecuencia por una avidez adolescente que lo recorre todo: libros, cuadros, música, amigos, mujeres. Las páginas de su autobiografía que describen ese tránsito prefiguran la imagen de un adolescente hambriento de un hambre de siglos y para quien todo lo que lo rodea y se le ofrece a manos llenas no alcanza a saciarlo. París es, sobre todo, el ingreso de Cardoza, ese niño tímido e ingenuo, en esa selva de signos sibilinos y contradictorios que es la cultura de Occidente. Vivió en ella cada día como un cable de alta tensión: asumiendo y rechazando, afirmando y negando, confrontado siempre a la necesidad de elegir para alcanzar así, allí, una identidad mínima, aunque esencial: esa identidad intelectual que otros climas y otras latitudes le habrían vedado.

No se trata, sin embargo, de la identidad intelectual del colonizado, ese sujeto que acepta acriticamente todo lo que devora o lo devora, sino de una identidad forjada en el crisol de sus propias contradicciones y en la que la memoria de su infancia juega en todo momento un papel activo. Lee ávidamente y se cuestiona: está más cerca de Artaud que de Breton; Vallejo le habla con más fuerza, con más desgarrada intensidad, que los juegos creacionistas de Huidobro. Está buscando una fibra que hay en él y que necesita despertar. Explorará caminos, incursionará selvas y desiertos hasta encontrar el timbre de una voz que le permita expresar ese mundo soterrado que le aprieta la garganta, que lo ahoga.

Con fervor, discute la concepción del erotismo de algunos libertinos de la literatura francesa: Sade y Bataille, principalmente. Y desde las primeras líneas su escritura pone distancia, a veces abismal, en relación a ellos: "lo cubierto seduce más que lo desnudo", y agrega: "no nací para el erotismo sino para la pasión". Los libertinos -su maníaca reiteración de una escena centrada en el cuerpo a través de una experiencia de placer o de dolor- lo aburren, lo hastían. Prefiere no lo desnudo, lo que en abierta pornografía se muestra a los ojos que lo miran, sino las zonas de sombras, de claroscuros, en donde cada gesto acepta por lo menos una doble lectura, como esa "mirada que al detenerse en el cuerpo de una mujer la humedece toda". Más que el de Sade o el de Bataille, prefiere el erotismo de Santa Teresa o de San Juan de la Cruz: "Juan y Teresa nos quitan los gusanos de la carne y la vuelven celeste".

Si incursiona en el surrealismo, no es definitivamente para

quedarse allí. Abreva en él, toma lo que necesita; luego sopesa y valora, se distancia. La desmesura surrealista estaba ya en sus orígenes: reunir a Marx y a Rimbaud, transformar el mundo y cambiar la vida: "Proponerse lo inalcanzable es el único destino del poeta -escribe Cardoza refiriéndose a Breton-; no le bastaba la poesía, anheló la acción, sin encontrar nunca, sin crear nunca, el espacio que precisaba más allá de los sueños y las palabras".

En realidad, el poeta y el crítico que hay en Cardoza han mantenido siempre una prudente distancia con relación a cualquier *ismo*, con relación a cualquier escuela o movimiento literario: "No me afilié a disciplina alguna y me adherí a la refutación de la vida que encontré, de las reglas conocidas, de la lógica que manejaba los razonamientos... Nunca me atemorizó pensar solo y quedarme solo; más de una vez me ha sucedido y entonces mi soledoso pensamiento solidario no me causó inquietud sino satisfacción."



Al dejar París, al arribar a México después de una breve estancia en La Habana con García Lorca, Cardoza no sólo está ya en posesión de una sólida cultura, sino también y sobre todo de un criterio propio, formado en la confrontación crítica con esa cultura. Ha colaborado en la prensa europea y latinoamericana, ha publicado dos libros de poesía, *Luna Park* y *Maelstrom*, éste último prologado por Gómez de la Serna, y viene de esbozar su *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. En México lo reciben viejos y nuevos amigos: Alfonso Reyes y el grupo de Contemporáneos, principalmente. Sus primeros trabajos son en la Universidad Obrera y en la Escuela Nocturna para Trabajadores, impartiendo cursos sobre historia del arte y pintura europea. Más tarde comienza a colaborar en el periódico *El Nacional*, donde inicia una amistad con Fernando Benítez que el tiempo volverá definitiva.

Desde su llegada a México, la actividad crítica de Cardoza se desarrolla incansablemente, sobre todo en dos terrenos: la crítica literaria y la crítica de artes plásticas. (*Círculos concéntricos* recoge precisamente estas dos vertientes críticas). Rompe lanzas en favor de los Contemporáneos. La polémica entre "europeizantes" y "mexicanistas" le parece hueca, vacía, pues sólo a partir de una visión plena de la cultura universal puede alcanzarse una comprensión cabal de los problemas nacionales. "Los Contemporáneos — escribe Cardoza y Aragón — fueron nacionales y no nacionalistas; no se encerraron en el pasado, en la ilusión de tradiciones inamovibles. Vivían una nueva sensibilidad que para no pocos fue descasamiento... Los Contemporáneos tienen el alto destino que merecen: se les respeta y se les odia. Se les odia todavía. Fueron nefandos para la furia de una admiración torcida e involuntaria, una admiración impuesta por su talento. Respiraron con dificultad, y se hizo lo posible para asfixiarlos. Vivieron como buzos. Su legado es notable".

La pintura mexicana — Mérida, el muralismo, Tamayo, Toledo, Gerzso, Rojo, entre otros — conoció también, en Cardoza, a uno de sus mejores críticos. Su relación, desde el prin-

Fernando Curiel

EPITAFIO

Aquí yace, hueso duro de roer, campante, Luis Cardoza y Aragón. Vivió lances para nosotros, pero también para sus contemporáneos, impensables. Antiburócrata, un tanto dogmático, sabio por raigal, mundano. Contribuyó a la invención de la pintura mexicana. Posó para Orozco, comparable a Posada. Despertó envidias embozadas y un opuesto culto ajeno a devociones fundamentalistas. Las líneas de sus manos: Guatemala, el retrato, el aforismo. Lo conocí, en 1973, en Radio Universidad. Atesoro, de su amistad, sazónada por Lya, visiones de Breton y Artaud y Cuesta, una firmeza moral frente a la chabacanería y simulación de la vida cultural nuestra, desacuerdos, una marca de whisky. Me doy el pésame.

cipio, fue polémica; si no con Tamayo o Toledo, sí, por lo menos, con el muralismo, con la excesiva verbosidad de Diego Rivera y Siqueiros ("No hay que pintar con la boca", exigía Holbein), contra su estética doctrinaria y ramplona ("El arte es propaganda o no es arte", decía Diego). Orozco, en cambio, mereció, por parte del crítico guatemalteco, una extensa y acuciosa reflexión que devino libro y que hoy constituye un clásico dentro de la crítica de artes plásticas mexicana. Su juicio sobre el muralismo es contundente: "Rivera quiso gustar; Orozco, pintar; Siqueiros, contender". O bien, y no sin cierta sorna: "A Orozco, Rivera y Siqueiros se les denomina Los Tres Grandes. Los Tres Grandes son dos: Orozco". Pero vale la pena dejar que la cita corra y que Cardoza razone los motivos de su elección: "Rivera y Siqueiros defendieron la estética del stalinismo, la cual además de error es horror. Mi estimación por Orozco se debe a su estética abierta, a que no es un pintor concretamente político, a que no hay en él un académico nacionalismo ideológico. No lo movió idea doctrinaria alguna, preocupación catequista, postulados didácticos".

Estas cualidades que Cardoza y Aragón descubre en la estética de Orozco permiten también definirlo a él como crítico y poeta: su actitud en todo momento abierta, antidoctrinaria y ajena a todo dogmatismo ideológico lo ha caracterizado siempre, tanto a lo largo de su vida como militante de la izquierda guatemalteca, como en cada uno de sus libros. Y es esa actitud crítica e independiente la que le ha valido también una buena parte de sus polémicas. Si Cardoza las asume es porque sabe, con Martí, que "la crítica es el ejercicio del criterio". Y él ha sabido siempre ejercer ese criterio en un sentido o en otro, tanto con respecto a las ideas reaccionarias que se ocultan bajo cualquier clase de oropel verbal, como en relación a sus propios compañeros de viaje: la intelectualidad de izquierda latinoamericana. Tanto en un sentido como en otro, Cardoza ha sido claro: "La crítica interroga, siembra desconfianzas y certidumbres, mina el terreno que explora".

Esa concepción de la crítica ha estado presente en cada uno de los libros de Cardoza. Vuelvo a encontrarla ahora, cuando su muerte me sorprende leyendo las últimas páginas de *Miguel Angel Asturias (casi novela)*, un libro que parece desprenderse, como un afluente necesario, de *El río (novelas de caballería)*. También aquí vuelvo a confrontar la fuerza, la densidad y la indiscutible honestidad intelectual del escritor guatemalteco. Un escritor — sin lugar a dudas, entre los latinoamericanos más significativos de este siglo — que encontró en México su "tierra de elección", un territorio siempre propicio al intercambio, a la conversación fraterna, a la confrontación franca y abierta.

En el destierro mexicano, en ese prolongado exilio que ha sido toda su vida, Cardoza y Aragón ha vivido desgarrado entre el amor a la tierra que lo acogió y la añoranza de Antigua Guatemala, su ciudad natal. De esa extraña conjunción de realidad y añoranza nace lo imaginario, ese universo que conjuga hasta confundirlos, lo vivido y lo deseado. "Sólo lo imaginario es verdad", dice Cardoza. Y es allí, sólo allí, donde volveremos a encontrarlo. ◇

Ricardo Pozas Horcasitas

Poema

Para mis amigos, Manuel Ulacia y Horacio Costa

ciudad

montón de palabras rotas
Octavio Paz

ciudad

frontera de la sombra
arsenal de las formas
contrahechas
por el tiempo

calle

(naturalezas sobrepuestas)

tajo abierto

a los sentidos
bajo un viento que hierve

como espuma

de

una furia , sin mar
adosada a los muros
de una hondanada gris

en movimiento

hombres,

trazos de luz,

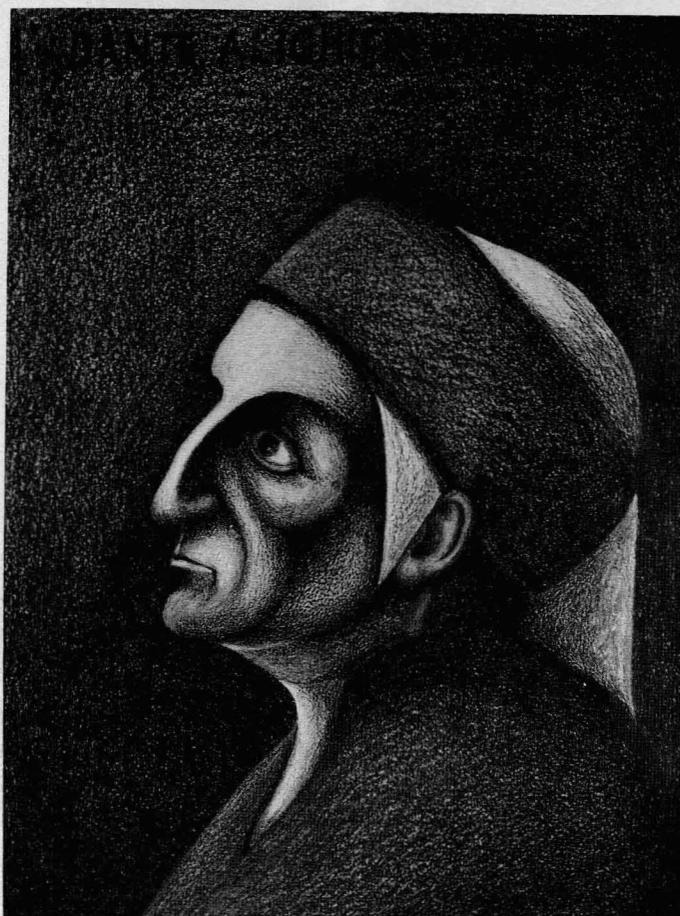
colores que van

hacia un horizonte

que se herrumbra. ◇

Eloy Urroz

Marcos Davison: La Forma frente a la Nada



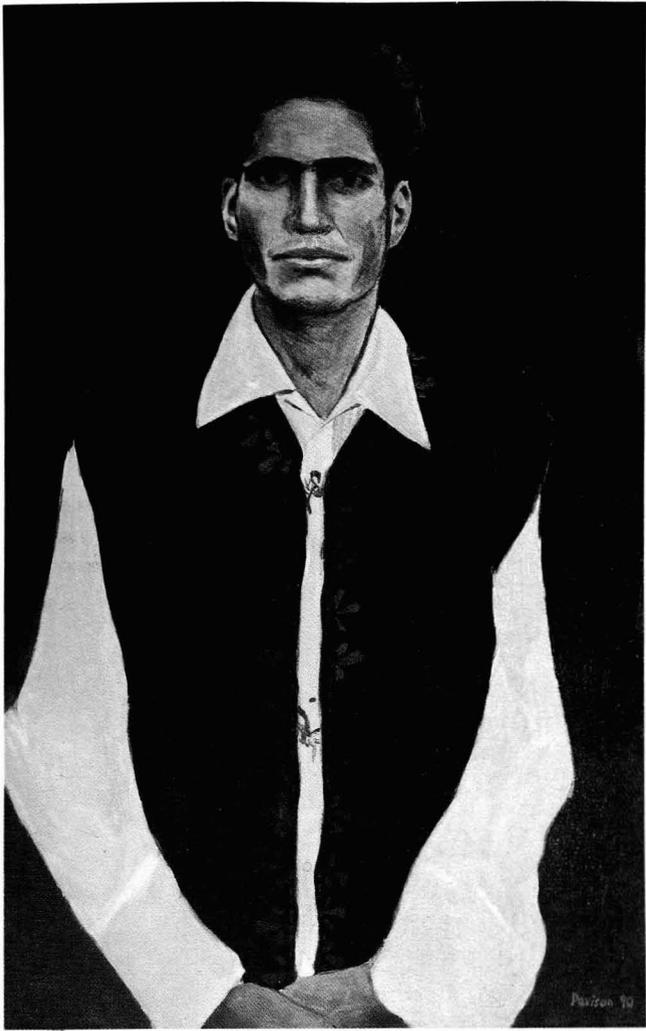
*Me inundas con tu mar y yo te inundo
y cada instante duele porque acaba
y nos quedamos solos en el mundo.*

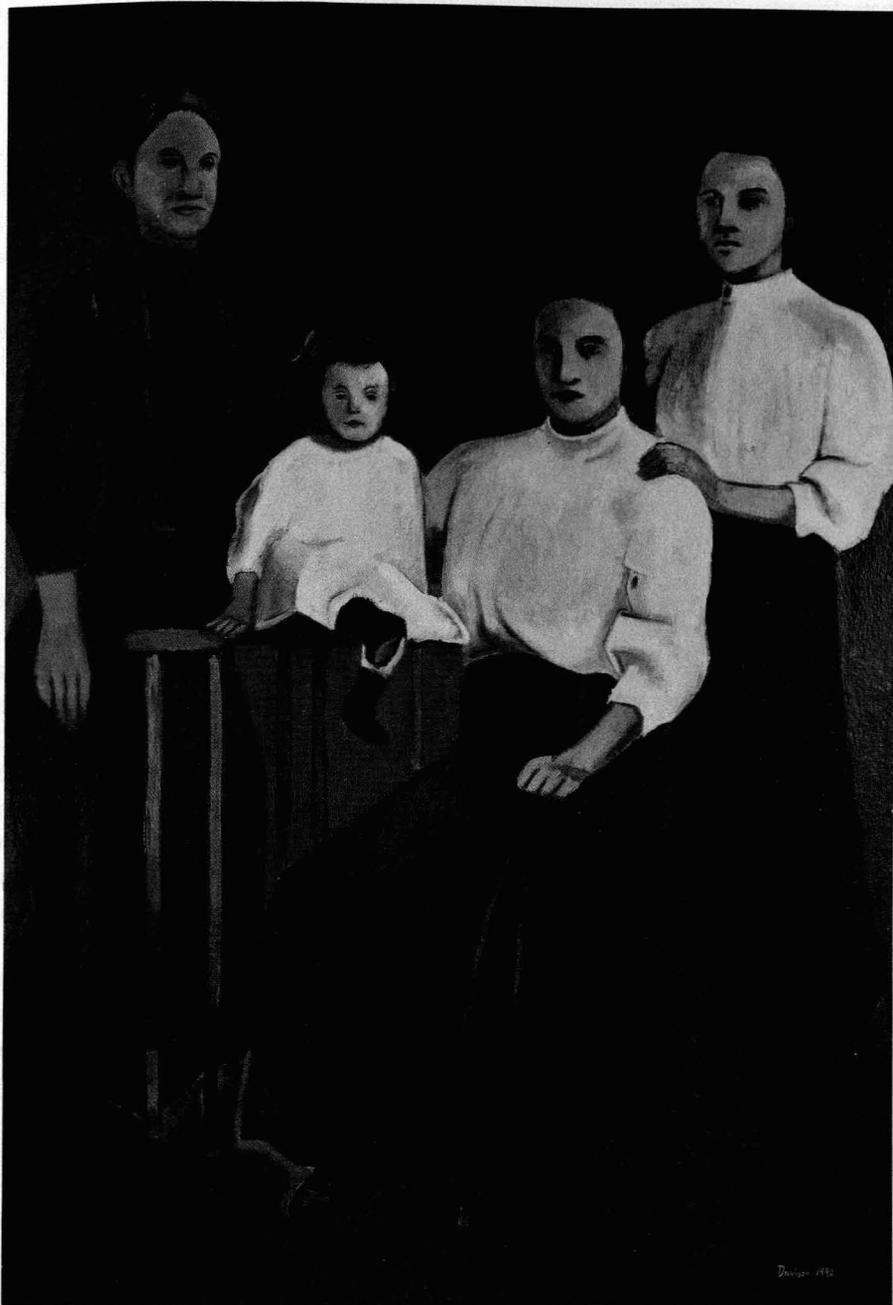
M. D.

Como Lawrence, Hugo o Rossetti, quienes unieron (más tarde o más temprano) la escritura a la plástica, Marcos Davison mantiene aparejadas desde hace años y en un singular diálogo ambas faenas de su itinerario vital. Ante la disipación de los cuerpos, el absurdo de la realidad y sus enormes incongruencias, Davison impone el rigor y el orden a la Vida del arte: al de la pintura tanto como al de la poesía. Contra el sinsentido de la masa en que todos perecemos, Davison intuye una vida allende, equilibrada y acorde, que

presenta a través de personajes dispuestos, predispuestos, predestinados. Melancólicos o taciturnos que en su anonimato nivelan las partes de la obra, difundiendo con ellos o sólo a través suyo la sensación de Equilibrio y Conjunto.

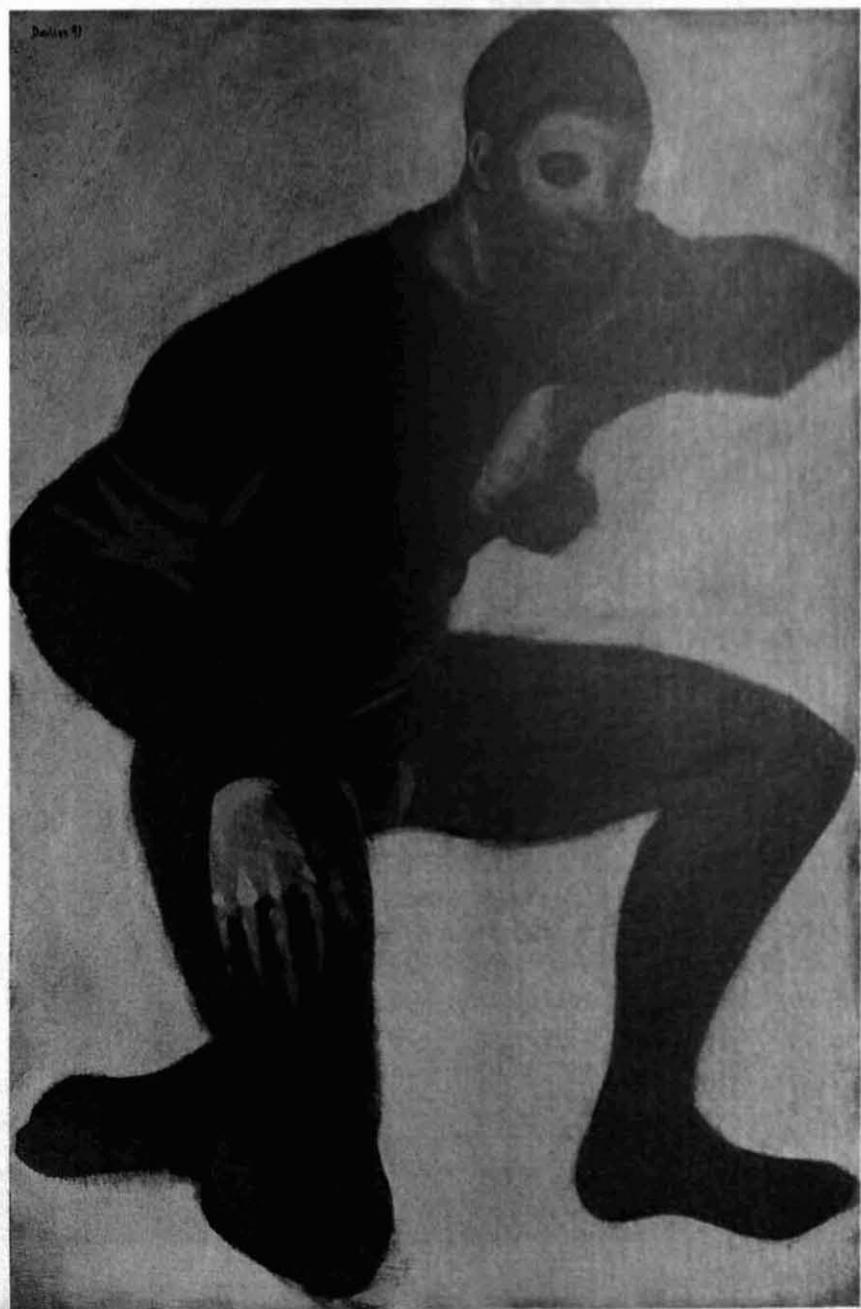
En los óleos de Davison observamos la misma obsesión característica por la forma que impera en sus monólogos y sonetos de Narciso. Sin embargo, no se va a tratar esta vez de Narciso sino de Cristo Redentor aun cuando éste





aparezca en ocasiones sólo como una figura paradigmática con qué representarse él mismo —el autor— y ofrecernos esa belleza que infunde el dolor o la muerte propiciatoria. Así, a Davison no va a importarle otro fenómeno que el de la estética; no es otro su propósito sino el de producir angustia y parálisis por medio de una carga inmensa de belleza que antes él se ha propuesto mostrar haciendo coincidir las partes. Su mundo nada tiene que ver con lo filosófico y menos aún con lo teológico; los desconoce. El mundo que habita y

nos habita a través de sus cuadros es el de la pura forma, la misma que en sus poemas-vaso erguidos se muestra al ávido y al insaciable. Ahora se trata de seres que en los óleos de Davison se alzan incólumes, hieráticos la mayoría de las veces. Mucho más atentos al retrato o al icono que a la acción. Davison no persigue el movimiento o la transgresión del espacio; al contrario, va a negarlo, va a negar cualquier tipo de acción. Ante la fugacidad y la desfiguración a que nos somete el movimiento, Davison opta por el



stasis, la forma inmóvil, tiesa, de un arte espacial, donde lo que más importa, otra vez, es el Conjunto.

Si no al Greco, Davison lleva a pensar en esos cuerpos recortados sobre un fondo liso de Cézanne. Del primero, Davison rescata el color y las formas —el color es forma en cualquier pintor, recordémoslo. Del segundo, la fatal inexpresividad de los rostros, el tedio, la indiferencia: rostros diferentes y sin embargo los mismos. En "Padre e hijo", el hijo bien pudiera ser el padre. Los retratos de familia también revelan más en el mutis y el silencio que los acompaña, que en una posible propuesta argumental de la escena. ¿De dónde tomó Davison estos grupos, cómo los escogió? Fuera del tiempo, los viejos de la taberna arguyen, aunque —yendo más allá, adentrándonos un poco más en la pintura— sabemos que no discuten nada, ni siquiera parlotean pues no hay nada de qué hablar, no hay nada fuera del propio cuadro. Tal vez sí el abismo, quién sabe. La nada es el tema recurrente en Davison. O mejor: la Forma frente a la Nada. Así los Cristos, los hombres o los Narcisos de sus poemas ante la Nada y ya no ante Dios. Pero repito, ante esa Nada, ante ese escepticismo excepcional, Davison se salva con la Forma, con el equilibrio de la forma. Y sin ninguna duda, la forma es para él sinónimo de equilibrio, conjunción irreplicable de ese instante eterno en que sus figuras se van a agotar.

El Dante que Davison se inventa pertenece todavía al mundo de lo inmóvil, al mundo ptoleméico, al cual Davison guarda un último resquicio de fe como si se tratara de un Giordano Bruno egocéntrico y moderno, un Bruno pintor. Otra vez: ante la disipación de la vida y el desprendimiento de las moléculas con que está construido el cuerpo y todo pintor reconstruye siempre, ante ese miedo abisal que es el tiempo y su devenir (como si éste fuera un exceso de la vida), surge lo apolíneo de la forma en la pintura de Davison, la primera muestra de un arte natural y, por tanto, perfectamente geométrico. ◇

En defensa de las conferencias

En el número 188 de la revista *Vuelta*, correspondiente al mes de julio próximo pasado, apareció un texto de Gabriel Zaid titulado "Tesis sobre administración cultural". Además de buen amigo de Gabriel, también soy admirador de su inteligencia y de su calidad como poeta y ensayista, por lo que persigo y leo con interés y gran gusto todo lo que escribe. Me encanta su poesía y con frecuencia estoy de acuerdo con sus análisis y críticas sobre diversos aspectos de la cultura; otras veces no, en especial cuando arremete en contra de su *bête noire* favorita, que es la vida y milagros de la universidad pública mexicana, y en especial de la UNAM (UNA-Megalomanía, según Gabriel). En sus "Tesis sobre administración cultural" asoma una vez más su desencanto con los universitarios, a los que acusa de haber transformado "el mundo cultural en administración". Como siempre ocurre con sus ensayos, éste también está repleto de observaciones agudas y de frases felices; durante su lectura, aplaudí las primeras y disfruté las segundas. Pero al llegar a la última tesis, la número 22 (que también es la más larga) sentí que no podía aceptarla. Gabriel presenta con lucidez característica su oposición a la conferencia como actividad cultural, basada en una formidable batería de argumentos; después de leer cada uno de ellos, me encontré diciendo "Si, pero..." Al final me sentía tan abatido que decidí levantar el guante arrojado por Gabriel y salir en defensa de esa antigua dama, elegante y aristocrática, que es la conferencia.

Conviene empezar con un breve repaso de los argumentos de Gabriel en contra de la conferencia. La andanada empieza diciendo "Las conferencias existen para tejer los intercambios de prestigio, no los intercambios culturales. En términos de eficacia cultural, no son nada frente a la lectura o la tertulia". A continuación señala lo absurdo que es recorrer "media ciudad congestionada a una hora imposible" para asistir a una conferencia (como si la lectura o las tertulias siempre ocurrieran en la biblioteca de mi casa y a horas civilizadas). Además, sólo de milagro el conferencista tiene algo importante que decir, lo dice muy bien y lo escuchan quienes deberían escucharlo; la regla es que la conferencia esté mal dicha, vacía de contenido y dirigida a un público equivocado. "El verdadero mensaje de una conferencia —señala Gabriel— es que la hubo, como diría McLuhan". Gabriel también llama a las conferencias *media events*, actos vacuos, medios para beneficiar al conferencista "aunque sus textos sean desconocidos",

para "ganar puntos de cumplimiento", y para las "cuentas gloriosas que necesitan presentar los administradores culturales para justificar el presupuesto de la institución". Para todo esto sirve la conferencia, aunque el conferencista "no haya dicho nada o lo haya dicho en una sala vacía".

Es difícil no estar de acuerdo con Gabriel en que muchas conferencias corresponden fielmente a su descripción. ¿Pero todas? ¿De veras es un milagro que el conferencista tenga algo que decir, lo diga bien y lo escuchen quienes deberían escucharlo? Si es así, me felicito de haber asistido en mi vida a tantos milagros, porque de todas las conferencias que he escuchado, muchas han sido no sólo buenas sino extraordinarias. Cuando era estudiante, a principios de los 40, muchas de las escuelas universitarias estaban en lo que hoy es el Centro Histórico de la Ciudad de México, y siempre que podía iba a escuchar las conferencias en El Colegio Nacional. Ahí hablaban Ignacio Chávez, Diego Rivera, Samuel Ramos, Guillermo Haro, Arturo Rosenblueth y otros más, ante un público mixto que atestaba el pequeño auditorio. Recuerdo que en 1950, en la reunión anual de la Asociación Americana de Patólogos, celebrada en Chicago, el famoso Dr. Paul Klemperer dio una conferencia magnífica ante más de un mil asistentes, que fijó mis intereses científicos durante los siguientes 30 años. Después, a lo largo de mi vida he escuchado muchas otras conferencias por otros grandes pensadores, en las que he aprendido y además me he divertido muchísimo. Una de las últimas fue la dictada por Salvador Elizondo en el homenaje luctuoso que El Colegio Nacional rindió al Maestro Rufino Tamayo. De modo que mi primer punto de desacuerdo con Gabriel Zaid es que, en mi opinión, no todas las conferencias son "actos superfluos de comunicación cultural, cuya producción teatral es necesaria para las cámaras, las constancias culturales y la comunicación social". También las hay que son eventos de gran valor cultural, oportunidades para que se expresen la sabiduría y la elocuencia, para que se divulguen las ideas y la poesía, y que causan un impacto enriquecedor y de duración variable pero a veces muy prolongada e importante en la vida del público.

Gabriel prefiere la lectura o la conversación en tertulias o cenáculos, como medios para el intercambio de opiniones, visiones o experiencias. Aquí también estoy de acuerdo con él, pero no al grado de excluir por completo a las conferencias. Después de todo, uno de los atractivos del contacto humano es

su variedad, su riqueza en modalidades, su capacidad casi infinita para multiplicar y renovar las distintas formas en que se puede llevar a cabo. Todas ellas tienen en común que permiten y facilitan la interacción de emociones y pensamientos, pero cada una posee componentes peculiares que la distinguen de las demás. La conferencia se caracteriza porque se trata de un acontecimiento programado sobre un tema específico; es decir, no es una reunión casual en donde puede hablarse de cualquier cosa. Además, hay un ponente que diserta y un público que escucha, aunque a veces al terminar su exposición el conferencista acepta dialogar con los asistentes; de todos modos, en la conferencia la comunicación es predominantemente vectorial y ordenada, mientras que en la tertulia es múltiple y anárquica, aunque no necesariamente desordenada.

Finalmente, Gabriel critica que las conferencias cumplen únicamente funciones ceremoniales y curriculares, y que su contenido es irrelevante a tales funciones. Que esto ocurre con muchas conferencias ya lo había planteado yo en una (¡ejem!) conferencia que dicté en 1975 y publiqué después, en 1980, con el título de "La Conferencia Magistral"*. En ese texto clasifiqué a las conferencias (magistrales) en cuatro tipos, a saber: 1) apolíneas o narcisistas; 2) dionisiacas o sensoriales; 3) cefalálgicas o somníferas; y 4) platónicas o es-

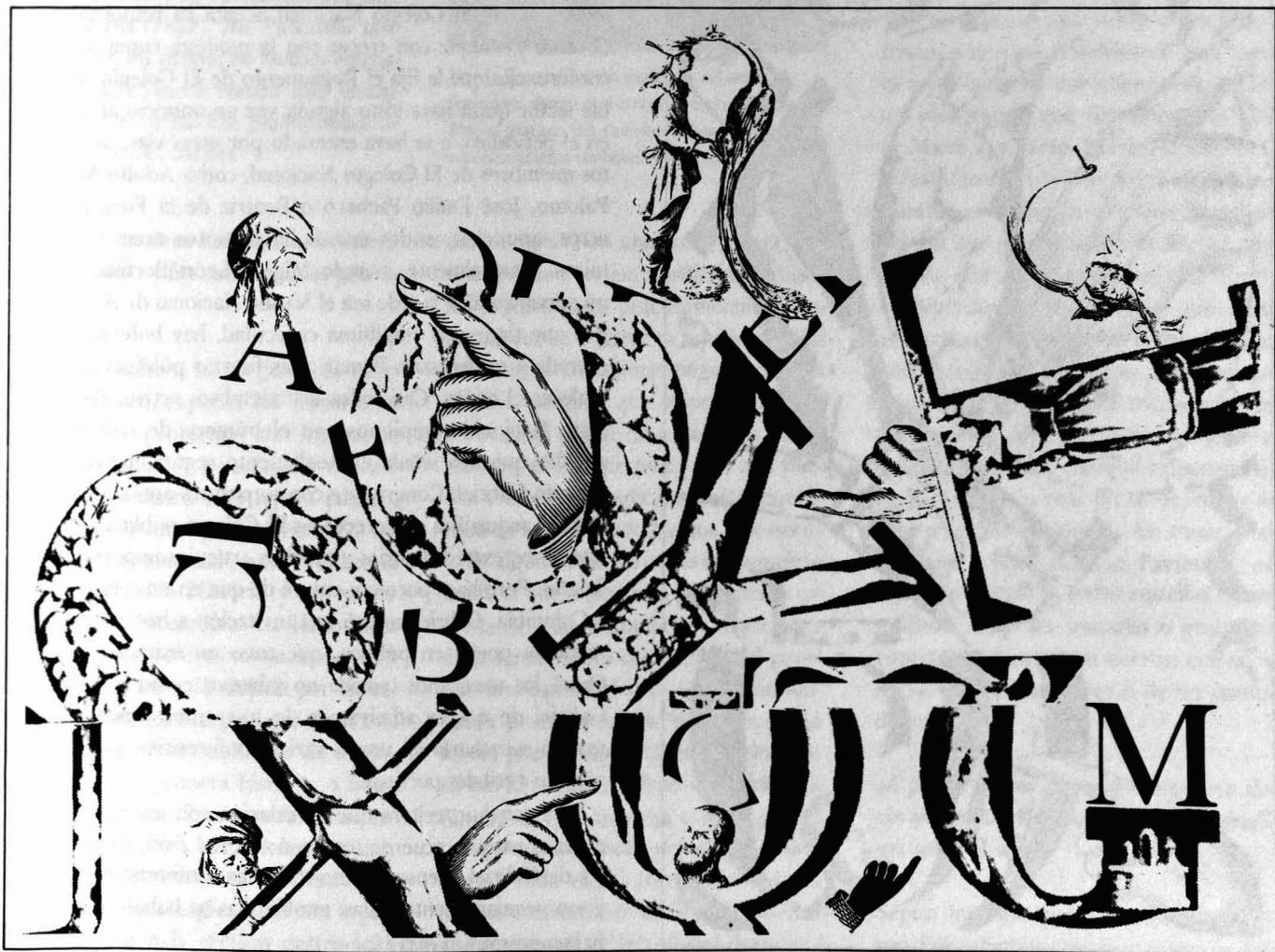
timulantes. No voy a repetir aquí lo ya escrito; lo menciono para señalar que Gabriel sólo contempla los tres primeros tipos de conferencias, y que hasta ahí yo estoy de acuerdo con él desde 1975. Para Gabriel el tipo 4 de mi clasificación de las conferencias, las platónicas o estimulantes, sólo ocurre de milagro. En mi ya tantas veces mencionado escrito señalé que las conferencias platónicas o estimulantes se caracterizan porque el ponente sigue las Tres Reglas de Oro de la Conferencia Magistral Perfecta, que son:

Tener algo que decir
Decirlo
No decir nada más

Sinceramente creo que no es necesario un milagro para que un conferencista siga estas Tres Reglas ante un público atento, interesado y numeroso. Pero esto no excluye que, otra vez de acuerdo con Gabriel, yo también piense que todas las conferencias (de los cuatro tipos mencionados) cumplen, además de las muchas ya mencionadas, otra importante función humana ceremonial: *la liturgia*.

Homo sapiens es un animal bípedo, implume, gregario, inteligente, con historia, que evoluciona no sólo por factores biológicos sino también culturales, y que está enamorado de una de sus invenciones más absurdas e irracionales, que ya se vislumbra en las hileras perfectas que forman las hormigas,

* "Conferencia Magistral", en Pérez Tamayo, R.: *Serendipia*. México, Siglo XXI Editores, 1980, pp 123-133.



en el vuelo coordinado de los pájaros, en la belleza deslumbrante del pavo real macho cuando despliega su cola iridiscente. Estamos fascinados no sólo por las cosas que hacemos sino por *cómo* las hacemos; en otras palabras, somos animales de rutina, condicionables, sujetos más de costumbre que de razón o de ética, dispuestos a transformar un hecho reiterado por la conveniencia primero en un mito y después en un acontecimiento sagrado. Nos comunicamos de muy distintas maneras, pero cada una de ellas posee un ceremonial, una rutina, una liturgia que la caracteriza y la distingue de las otras, que la hace única entre las demás. La conferencia (como el saludo matutino, el apretón de manos, el abrazo, la petición de la palabra, el "¿bueno...?" al contestar el teléfono, la des-



pedida, etc.) es y ha sido desde tiempo inmemorial una de las muchas formas estereotipadas en que se da la comunicación humana, que cumple con un ritual definido. Hay un programa, un tema, un conferencista y un público; el acto se inicia, el ponente habla, los asistentes lo escuchan, el acto termina. Los detalles de esta liturgia pueden ser muy variables, pero su esencia como modalidad de comunicación humana es constante. Gabriel lamenta su prostitución y yo lo acompaño en sus lamentos; pero no *todas* las conferencias culturales que se dieron ayer y se dictan hoy en nuestro país han sido y son meretrices. Además, *todas* las conferencias cumplen con ese ritual, con esa liturgia que las hace tan esencialmente humanas. En un libro de cuentos que hace unos años leían mis nietecitos, el Rey de la Selva (el León, claro) convoca a los animales del bosque a una reunión; ahí están todos, en una hermosa figura a colores, haciendo una rueda para escuchar al León, quien les dicta una conferencia. Es una escena muy humana, porque ilustra una de las liturgias más característica de nuestra especie.

Tanto Gabriel Zaid como yo somos miembros de El Colegio Nacional. Esta casi cincuentenaria institución (fue fundada en 1943) señala como una de las obligaciones anuales más importantes de sus miembros menores de 65 años de edad la de dictar 10 conferencias en instituciones académicas nacionales (entre los 66 y los 70 años de edad la obligación se reduce a 5 conferencias anuales, y después de los 70 años de edad la obligación desaparece). La gran mayoría de los miembros de El Colegio Nacional acepta su responsabilidad docente y cumple con creces con la modesta cuota anual de conferencias que le fija el Reglamento de El Colegio. El amable lector quizá haya visto alguna vez un anuncio al respecto en el periódico, o se haya enterado por otras vías, que distintos miembros de El Colegio Nacional, como Adolfo Martínez Palomo, José Emilio Pacheco o Beatriz de la Fuente, entre otros, anuncian sendos cursos en distintos recintos académicos. Naturalmente, cuando Miguel León Portilla anuncia un curso, aunque la sede sea el Museo Nacional de Antropología, que tiene una amplísima capacidad, hay bofetadas en la entrada y es necesario llamar a las fuerzas públicas para restablecer el orden. Casi todos los miembros activos de El Colegio Nacional cumplimos con el número de conferencias anuales que nos señala el Reglamento según nuestra edad, excepto Gabriel. Congruente con su postura anti-conferencia, Gabriel se justifica con creces en El Colegio publicando dos o tres libros extraordinarios y muchos artículos importantes cada año. Pero hace poco me enteré de que en un reciente viaje a Colombia, Gabriel aceptó una invitación a hacer una lectura de su poesía en público, que tuvo un éxito sensacional. Quizá los mexicanos todavía no sabemos cómo convencer a Gabriel de que lo admiramos, lo queremos y nos gustaría mucho escucharlo en una o varias conferencias, o en uno o muchos recitales poéticos.

Para concluir, reitero que en relación con las *malas* conferencias, estoy en acuerdo total con Gabriel Zaid. Pero en contra de Gabriel, pienso que no todas las conferencias han sido y son necesariamente malas; también las ha habido y las sigue habiendo muy *buenas*. ◇

Arqueología del sexo

Entrevista a Ramón Viñas I Vallverdú

Ramón Viñas I Vallverdú. Nació en Barcelona en 1947. Cursó la maestría en Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona y ha realizado cursos de doctorado en la Universidad de Barcelona y en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Ha publicado los siguientes libros: La fuente de Bor y las cavidades del alto valle de Segré (1978), La Valtorta. Arte prehistórico del Levante español (1980), La vall del Matarranya (1983), La pintura rupestre en Cataluña (1982). Ha Publicado también numerosos ensayos en revistas especializadas. Actualmente realiza una investigación sobre los pueblos prehispánicos de Baja California, México.

¿Qué opinión tiene del papel que desempeña el sexo en las comunidades prehistóricas?

Para responder a tu pregunta es necesario, primero, exponer las limitaciones y aclarar los problemas con los que se enfrenta cualquier investigador o historiador de nuestro más lejano pasado, mal denominado "prehistoriador". Digamos, para empezar, que Prehistoria sería antes de la Historia y eso ya no funciona, es incorrecto. La Historia es algo que se construye con cualquier tipo de evidencia material dejada por los seres humanos, sea una piedra o un texto. Tal vez lo correcto es hablar de Protohistoria, de la primera historia, o bien, de Pre-escritura. Pero, en fin, más vale dejar ese tema terminológico para otra ocasión y pasar a ver cuáles son las evidencias arqueológicas que han logrado sobrevivir a la erosión destructora

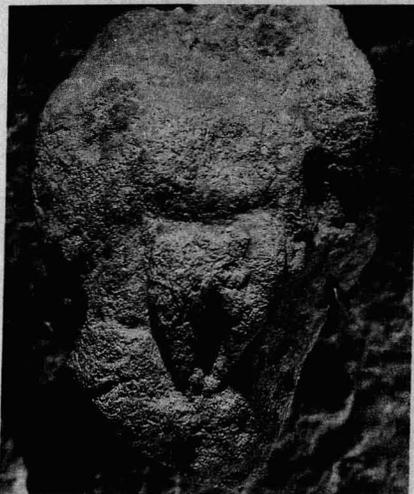


Fig. 1. Representación simbólica del sexo femenino, abrigo de Ferrassie, Dordogne, Francia. Bloque grabado del Paleolítico Superior con representaciones simbólicas del sexo femenino.

del tiempo. Por una parte, diría que comprenden un extraordinario y fascinante libro, pero prácticamente sin hojas; tal vez las evidencias representen las primeras o las últimas páginas de una historia increíble que se presta a la especulación, ya que no cuenta con textos escritos, ni con personas que nos puedan contar, por tradición oral, el significado de lo que exponemos. Por decirlo de algún modo, es como un esqueleto mudo al que le pedimos información sobre la vida, las costumbres y el quehacer de la mente. Para comprender el papel que desempeñó el sexo en las comunidades protohistóricas, sería necesario saber, por ejemplo, cómo concibieron su mundo, cuáles fueron sus principios filosóficos, qué leyendas y mitos inventaron y con qué escala de valores se movieron; toda esta información todavía la desconocemos; es un bagaje cultural que se esfumó, se transformó y se per-

dió. Creo que por el momento debemos conformarnos con investigar, interpretar y, por qué no, especular con los escasísimos restos arqueológicos que, gracias a su soporte, pétreo u óseo, han logrado superar la acción destructiva de los siglos. Como ves, no me es nada fácil responder a tu pregunta.

¿Entonces, con qué pruebas materiales o evidencias podríamos abordar este tema?

Por el momento la única forma que tenemos de introducirnos en esta área es a partir de los documentos de carácter ideográfico que denominamos Arte Mueble y Arte Parietal. Las manifestaciones o evidencias del Arte Mueble se refieren a todos aquellos objetos que muestran algún diseño; son objetos que generalmente se descubren en depósitos arqueológicos y que, a su vez, son capaces o tienen la facultad de poder viajar; es decir, son piezas o materiales que pudieron ser trasladados de una región a otra o de un continente a otro. Por ejemplo, cualquier instrumento para la caza, una pieza de collar o una pequeña escultura. En cuanto al segundo grupo, el Arte Parietal, es aquél que engloba todas aquellas obras gráficas, como las pinturas o grabados rupestres, ubicados en cerros, cuevas y rocas, difíciles de mover o de ser trasladados.

¿A partir de qué momento se podría decir que aparecen manifestaciones gráficas sobre el sexo?

Según los hallazgos y las investigaciones, hoy sabemos que, más o menos, por

el 35,000 antes de nuestra era la población de cazadores-recolectores del periodo Paleolítico superior experimenta grandes cambios en el continente Euroasiático; concretamente, una serie de modificaciones tecnológicas e ideológicas que en definitiva, transformarán el curso de la humanidad. Apparentemente, son ideas y ritos sin importancia, como las creencias en otra vida; creencias que perduran en nuestros días y que representan un cambio sustancial en el pensamiento. Por primera vez se entierra a los seres humanos con ofrendas y materiales que nos hablan del viaje hacia la otra vida, hacia el más allá y, por otra parte, aparecen las expresiones "artísticas", manifestaciones de un nuevo espíritu, de un espíritu más sensible y sofisticado, que por suerte se conservan resguardadas en covachas y cavernas e incluso al aire libre y en donde se revela, a través de miles de imágenes realistas y abstractas, un medio de expresión y de comunicación visual... como una película muda, pero que responde a un mensaje, a una búsqueda de respuestas eternas, a preguntas inquietantes, como el origen de las cosas, del universo y de nosotros mismos; es decir, responden a una forma particular de entender el mundo. El sexo está dentro de esa visión cosmogónica.

Para mí todo parece indicar que ese momento, el de las antiguas comunidades del Paleolítico superior, culmina en un largo proceso que podríamos denominar el inicio de la gestación del pensamiento "moderno" y actual. A juzgar por los innumerables signos ideográficos existentes en el planeta, es innegable que somos una especie que funciona con símbolos; basta con dar una ojeada a las revistas que se editan en cualquier país para comprobar que todavía la astrología y los horóscopos, por ejemplo, juegan un papel importante en nuestro tiempo.

Aquellos grupos de cazadores debieron inventar historias, mitos y leyendas, lo que fuera necesario para hacer comprensible lo incomprensible y así dar explicación a su propio mundo. A través de los ritos y ceremonias intentaban comunicarse con ese mundo sobrenatural y, muy posiblemente, por esa razón es que aparece por primera vez

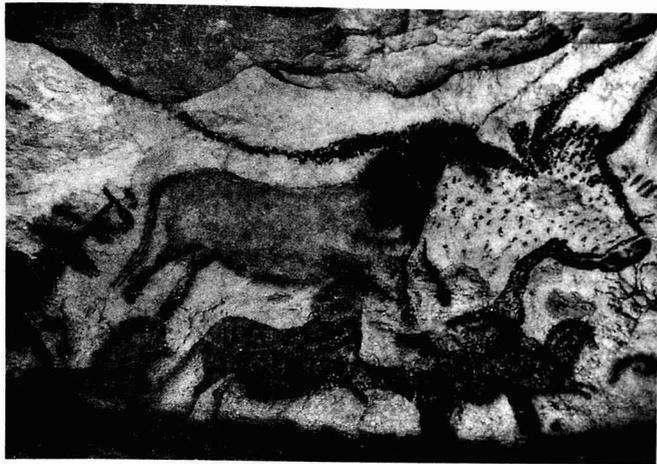


Fig. 2. Asociación entre animales que representan al mundo femenino y masculino.

en la historia el diseño de vulvas femeninas en algunas regiones de Europa y Asia y, posteriormente, en América, en donde van a perdurar hasta épocas muy avanzadas. En general se representó al órgano sexual femenino con un simple triángulo u óvalo y con una línea vertical en su interior (Fig. 1). Estos diseños se complementan con otra serie de signos pertenecientes al sexo opuesto, algunos de ellos falos muy realistas.

¿Qué es lo que se ha podido deducir o interpretar de este conjunto de signos sexuales?

Lo primero que podemos notar es que los signos responden a reglas estrictamente ideológicas y frecuentemente los encontramos asociados o emparejados, como expresando la unión o fusión de un conjunto binario femenino-masculino. Además se ha podido comprobar que tanto la vulva como el falo están vinculados a otros símbolos abstractos y a ciertos animales. Por ejemplo: las vulvas están asociadas, o representadas por imágenes en forma de estructuras rectangulares, como tabloncillos de ajedrez, llamados "tectiformes", o bien, emparentadas con el bisonte y los bóvidos; es decir que signos femeninos abstractos y animales forman un todo orgánico, al igual que sucede con el mundo masculino, en donde los trazos verticales, las barras o líneas ramificadas y los caballos representan a esta parte complementaria.

Por el momento, todavía no son muy numerosos los estudios interpretativos de la iconografía del Paleolítico, pero de todos modos hay que mencionar los trabajos de Mme. Laming-Empe-



Fig. 3. Las Venus Paleolíticas representan al canon femenino, pero con un interés por la reproducción y la fecundidad.

raire y los de A. Leroi-Gourhan, los cuales descubrieron, con sus metódicas investigaciones, la constante asociación de las figuras de bisonte-caballo, así como de los signos femeninos y masculinos (Fig. 2).

Cuando contemplamos un conjunto rupestre de este periodo, enseguida nos llama la atención esta combinación de imágenes; muchas veces se superponen entre ellas, o bien, se sitúan unas al lado de las otras. Es innegable que estas composiciones forman códigos e indican, según los citados autores, mitogramas que deben estar vinculados a temas de fecundidad y reproducción. El tema es sumamente complejo y creo que aún no conviene imponer interpretaciones muy precisas y definitivas, pues aunque en cierta medida pudieran ser correctas, hay que seguir investigando en la búsqueda de significados y, por el momento, es mejor pedir a los especialistas prudencia y perseverancia.

Parece evidente que las composiciones o esquemas ideográficos están perfectamente ordenados y determinados por un pensamiento, digamos, religioso,

centrado en ese carácter de oposición y complementariedad de los valores femeninos y masculinos. En esa misma línea cabe observar que cuando vemos una retícula (símbolo femenino) al lado de un caballo o de un trazo ramiforme (símbolo masculino), es como si viéramos el dibujo de un corazón atravesado por una flecha y dos iniciales: son códigos amorosos y de complementariedad.

Aparte de las representaciones pintadas o grabadas en las cuevas, tenemos a las famosas "Venus" paleolíticas, que son pequeñas esculturas de Arte Mueble que nos muestran a mujeres de cuerpo macizo y compacto, con grandes pechos, rasgos de esteatopigia (grasa en las caderas), brazos endebles, muy poco marcados, situados sobre los pechos o el abdomen; todos estos detalles parecen apoyar la interpretación de la reproducción y la fecundidad femenina (Fig. 3).

Es lógico pensar que la mujer desempeñó un papel fundamental en el pensamiento mágico-mítico de los pueblos cazadores como elemento creador. Por lo tanto, hay que suponer que a través de ella se originó lo que podríamos llamar el paso mágico-biológico, de aquí seguramente la existencia de los signos femeninos emparentados con determinados animales, con el fin de crear a los ancestros míticos y divinos. Con esa interpretación entraríamos de lleno en el mundo de los mitogramas, muy difíciles de comprender en su estricto sentido original.

¿Se puede hablar de regiones o de épocas en las que aparecen ideogramas de este tipo?

Parece ser que durante todo el Paleolítico superior se realizaron en Euroasia innumerables representaciones gráficas sobre el sexo; es un periodo que podemos estimar entre el 35,000 y el 10,000 antes de nuestra era, pero, en el fondo, no depende estrictamente del tiempo, sino, más bien, del estadio cultural y tecnológico. Por ejemplo: en otros pueblos de cazadores más recientes o incluso actuales podemos encontrar expresiones gráficas muy parecidas; es decir, que en gran parte el nivel socio-cultural parece determinar estas respuestas a necesidades ideológicas afines. En el suroeste de los Estados Unidos



Fig. 4. Grabados de vulvas femeninas en la cueva de San Borjitas, Baja California Sur, México.



Fig. 5. Pintura rupestre del Tassili, África del norte. Una pareja hace el amor.



Fig. 6. Cerámica romana con una pareja haciendo el amor.

existen grandes vulvas femeninas esculpidas en las rocas, muy similares tipológicamente a las del Paleolítico euroasiático, pero realizadas, al parecer, en el primer milenio a.C. También en las cuevas de Baja California, en México, aparecen miles de estos diseños (Fig. 4). En este caso parece tratarse de expresiones realizadas durante determinadas ceremonias y tal vez en ritos de iniciación o de paso. En esta misma área mexicana se localizan imágenes de mujeres pintadas a tamaño natural y en donde se aprovechó el relieve voluptuoso de la roca para indicar el vientre embarazado de las mujeres. Aquí, de nuevo, se puede comprobar el papel creador que la mujer debió desempeñar.

¿Se podría hablar de ceremonias o ritos relacionados con el sexo entre los pueblos protohistóricos?

En muchas evidencias arqueológicas y etnológicas se demuestra que la luna es un elemento de carácter femenino y que sus fases están simbólicamente asociadas con el concepto de la gestación, de tal modo que la luna llena está relacionada directamente con las mujeres embarazadas. Para poner un ejemplo podría hablar de los actuales

cazadores Kalahari, los Bosquimanos de Sudáfrica, en donde la denominada danza del Eland (antílope) constituye un rito de paso femenino, el cual se relaciona con la luna; digamos que lo que se celebra es la primera menstruación o regla de las jóvenes, una fiesta que, en definitiva, podría ser muy similar a la que se celebra en México para las quinceañeras. En la ceremonia bosquimana participan hombres disfrazados de antílopes, hombres jóvenes y mujeres embarazadas; se dice que el sol fecundará a la luna. Si repasamos las composiciones pictográficas del Cono Sur de África encontraremos escenas de cierta antigüedad, en donde se representa y se describe esta misma ceremonia.

Otras festividades relacionadas con el sexo las hallamos en las evidencias arqueológicas de los pueblos agrícolas en donde el nexo tierra-mujer-fecundidad aparece de manera determinante y con claridad. De todos modos, cabe observar que en sociedades más desarrolladas del mundo antiguo no faltan dioses masculinos relacionados con la creación y haciendo el amor con mujeres o diosas. Esto lo podemos contemplar en ciertos códigos del México prehispánico, como Chac, dios de la lluvia, que aparece con la diosa lunar. En otras ocasiones

vemos a las deidades haciendo el amor debajo de una manta o al dios del placer, el coyote o el dios mono, con el miembro viril bien marcado e incluso en los mitos podemos advertir que el dios Quetzalcoatl, después de recoger los huesos de los antepasados humanos en el Mictlan o inframundo, los pulveriza y se autosacrifica punzándose el pene con un fémur puntiagudo para dar vida a los nuevos mexicanos con su sangre derramada sobre sus huesos. También en la Grecia antigua tenemos otros ejemplos sobre el papel del sexo: el dios Cronos mutila el miembro de su padre Urano y de este órgano masculino nace Afrodita, la diosa del amor. En épocas más recientes tenemos manifestaciones muy claras y evidentes, como el caso de la India medieval, en donde, de manera similar al mundo romano, se rendía culto al sagrado *Lingam*, el órgano masculino del dios Siva. En México tenemos fiestas en donde la diosa Tlazolteotl, la personificación de la Madre Tierra, era venerada con ceremonias en las que diversos individuos aparecen con el fallo en la mano para fecundar la tierra. Todo ello prueba que existieron diversos ritos y ceremonias en las que el sexo era venerado con devoción.

¿Cree que el concepto de dualidad, de complementariedad de lo femenino y lo masculino, se ha perdido en las creencias?

Bueno, en realidad llega un momento en la historia o, mejor dicho, en el desarrollo de las culturas, en el que el sistema ideológico y la organización social se vuelve más patriarcal y domina una sola divinidad o fuerza creadora: la masculina. Esto lo podemos rastrear en la misma Biblia, en donde aparece la serpiente, un antiquísimo dios creador que representaba a la Madre Tierra, pero ahí lo encontramos en un segundo plano; alguien la margina y aparece como la mala de la película, le cambian el papel que había desempeñado hasta entonces. Si recordamos a las antiguas diosas del Mediterráneo, notaremos que uno de los atributos es la serpiente, un signo femenino similar al de Quetzalcoatl: es una serpiente emplumada o bien, muere entre las garras del águila para dar vida a los pueblos de México.

Esta es la parte femenina, la imagen de la naturaleza, de la fecundidad, que desafortunadamente irá desapareciendo de muchas creencias y religiones en donde impera el dominio masculino. Son culturas patriarcales en donde lo femenino queda restringido a un segundo plano.

¿Existen registros de sexualidad como práctica cotidiana, al margen de las creencias religiosas?

Según las evidencias arqueológicas, parece ser que no fue un tema que les

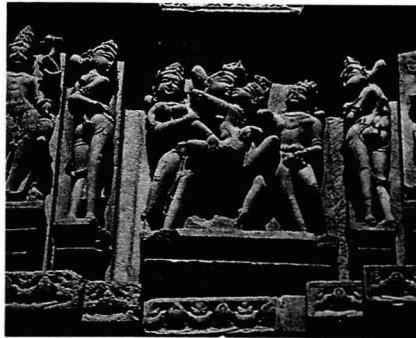


Fig. 7. Parejas divinas haciendo el amor en la fachada de los templos hindús. Edad Media.

preocupara demasiado; no creo que existieran tabúes y, menos, represión por el tema. De todos modos, existen manifestaciones de grabados paleolíticos y postpaleolíticos, sobre todo en Europa, en donde se perciben parejas haciendo el amor, pero con un diseño muy esquemático y poco realista. También entre las pinturas y grabados rupestres de Australia se hallan hombres desnudos cuyo pene se encuentra en contacto con la vulva de varias mujeres. En África, en el Tassili, se pueden contemplar representaciones de tipo amoroso, escenas que corresponden a comunidades pastoriles del Neolítico, composiciones que recuerdan las pinturas de las tumbas etruscas en Italia, en donde vemos a las parejas en pleno acto sexual (Fig. 5).

¿Se conocen imágenes que expresen sexualidad o erotismo en el arte prehistórico o, mejor dicho, protohistórico?

Lo primero que deberíamos saber es si para los autores del denominado Arte Paleolítico el diseño y la estética de un bisonte o de un caballo les podía resul-

tar erótico. Yo no lo sé, pero creo que el erotismo, tal como ahora lo concebimos, es decir, al estilo que marcaron los griegos como símbolo de amor y deseo, no lo conozco en los registros arqueológicos. Tal vez las Venus paleolíticas expresaron erotismo para sus creadores, pero debo confesar que están muy lejos del canon de la Afrodita griega o de la Venus romana. De todos modos, los gustos varían con el tiempo; recordemos a las mujeres pintadas por Rembrandt. Posiblemente debió existir una cierta dosis de erotismo y sensualidad entre ciertas imágenes. Entre las composiciones rupestres de Australia, África, Europa y América, aparecen mujeres desnudas, a veces corriendo, danzando e incluso posando para el artista y que, sin ánimo de comparar, podrían estar concebidas siguiendo el simbolismo o la idea de las ninfas griegas. Creo que sí se podría hablar de un cierto grado de erotismo, interpretado como deseo amoroso, pero no llegan al nivel de calidad de las representaciones del mundo romano (Fig. 6), o de las esculturas de los templos hinduistas de la Edad Media (Fig. 7). Por poner un claro ejemplo de erotismo, en los santuarios de la India, el dios Siva aparece junto a su Sakti, la divinidad femenina que lo complementa; lo mismo sucede en México con los señores de la dualidad del principio divino. Si recordamos las fachadas de estos santuarios de la India, nos vienen a la mente las numerosas imágenes femeninas que, bajo los ojos de ciertas culturas, sobre todo las occidentales, resultan de un marcado carácter erótico. Pensemos en el *Mithuna*, es decir, las posiciones de amor de las parejas divinas inspiradas en el libro del Kama-Sutra. En fin, digamos que con esas características no conocemos nada en las etapas más antiguas de la Protohistoria, solamente algunos diseños muy esquemáticos. Se podría pensar que todavía tenemos pocas evidencias sobre este tema. No sé. De todos modos, no parece un tema tabú al que se intenta reprimir, sino todo lo contrario. Me parece que el amor se vio como algo muy natural, nada sofisticado, algo que había que venerar y en donde naturaleza, religión y sexo estuvieron íntimamente unidos; es un tema sacralizado. ◇

Los motivos del halcón peregrino



Que toda partida es potencia en la muerte y todo regreso es infancia que deletrea...

Corsino Fortes
Emigrante.

En los años de mi adolescencia la imagen de una hermosa dama, hierática e imperturbable, con su larga cabellera al viento y un halcón en la diestra, cautivó mi atención y alimentó buena parte de mis sueños. Esta imagen, transformada en una heráldica persistente y altiva, fue de alguna forma premonitória, ya que durante trece años exactos la dama presidió, obsecuente y amable, las íntimas veladas que animaron las estancias de *Femina Suite*. Pero un día, en el otoño de 1982, su mano liberó al halcón y éste escribió en las rutas del aire su ágil señorío. La castellana, hasta entonces alerta en las almenas de su fortaleza, volvió a sumirse en la majestad de la morada interior, ensimismándose en una liturgia sensual de manera similar a como Constanza, Catalina y Laura –las damas de la trilogía, esas extremas formas femeninas de lo posible– se volvían una sola en el alcázar común de sus vicios magistrales. El halcón, por su parte, trazó para sus afanes un itinerario particular, de oeste a este, fiel a la ruta de la escritura y contrario al trayecto de la religión y la fe, pues sabido es que los prodigios y las causas primeras, el sol y las cosmogonías más remotas nacen en el oriente y desde ese punto desplazan su dirección hasta confundirse con las compostelas y fábulas crepusculares, en las lindes del *finis terrae*.

Como en las líneas de un libro, el halcón escribió con su vuelo los motivos de su página e hizo suya la sentencia que el

visionario Blake registró en *El matrimonio del cielo y el infierno*: “¿No comprendes que cada pájaro que hiende el camino del aire / es un mundo inmenso de delicias cerrado para tus cinco sentidos?” Del estuario del Tajo a las riberas del Tíber, esto es, del sueño atlántico al ancestro latino, el halcón marcó su tránsito metropolitano y en todas las ciudades de su búsqueda seis voces de mujer le hicieron recordar el origen de su vuelo. Porque si para el halcón la presa es sólo la forma de sus ansias, su nostalgia es la diligente mano que lo preparó para la travesía. Como la escritura misma, el arte de la cetrería es una lección de estilo y es ahí donde se identifican la dama del halcón y sus iguales –una vez más Constanza, Catalina, Laura–, multiplicadas por el sueño hecho caligrafía en la imaginación del autor. Cetrería o escritura, el estilo de la diestra mano es lo que define la común vocación del halconero y el poeta. Por eso, como contraste de damas heráldicas, a la hermosa castellana del halcón en el puño cabe oponer la alegoría que describe a la diplomacia como una inmensa y gorda matrona, ceñida de laurel y que sensatamente pisotea las armas de la discordia. Es el mismo tránsito que va de *Metropolitanas* a *Los felinos del Canciller*, de la trashumancia europea al retorno americano, dos formas de anular fronteras: el indómito vuelo del halcón y la misión diplomática.

Por eso, a los vaivenes protocolarios vividos por la Piara de Epicuro –como alguien en la novela apoda a los funcionarios del Servicio Exterior– es preciso oponer la fiesta fabulosa del halcón, eso que tan bellamente dio en llamarse Falcoaria. Y es en este punto donde los motivos del halcón se confunden con

los de la escritura –que se hace transeúnte– y donde el peregrino sacia su curiosidad al comprobar que, ciertamente, todos los caminos conducen a Roma; se acoge entonces a las razones de su vuelo y, consumado el texto, emprende de este a oeste la ruta del retorno. Y es en este amplio escenario abierto donde se unifican los intereses de *Metropolitanas* y los de *Los felinos del Canciller*, textos marcados por una voluntad de hallazgo y que en Roma y el Vaticano –o lo que es lo mismo, la urbe magna y su metáfora sacralizada– encuentran por igual una respuesta a sus preguntas. En el epígrafe de *Metropolitanas* se busca una ciudad en cuya puerta un ángel consagra los motivos del tránsito, en el epígrafe de *Los felinos del Canciller* el transeúnte expone los motivos de su regreso al país natal. Halcón y diplomático, *flâneur* y *homo viator*, ¿qué son sino dos formas de asumir la vida como una permanente errancia, dos vocaciones hechas peregrinación y búsqueda, metáfora andante de la escritura?

Como un libro abierto a la curiosidad de todos, el vasto cementerio de Spoon River nos cuenta la historia de un hombre sin lápida que eligió para sí la soledad de la muerte porque sólo en la muerte creyó encontrar el alma de su halcón. De la misma forma, en la elegida soledad de un texto que es a la vez vuelo y voluntad de estilo, espacio y mapa para el transeúnte, deseo que el lector encuentre la nostalgia de la hermosa dama de mi adolescencia, el alma de mis búsquedas y el ángel de la escritura en las infatigables alas del halcón.

I. El espacio, el transeúnte

Para un narrador ¿qué es la ciudad sino esa amplia página en blanco en la que poco a poco adquiere forma y sentido la escritura? Espacio abierto y plural, la ciudad me asedió siempre como una cartografía que imperiosamente pedía la definición de sus claves: sus coordenadas, sus grados de latitud y longitud, el salvoconducto para deambular por sus calles sin nombre. La ciudad devino así un plano pletórico de guiños y secretos, que constantemente me invitaba a sumergirme en su tráfico, a perderme incluso en sus cruces y avenidas, en sus antros y jardines, en sus innombrables vericuetos. Pero la ciudad –no la mía, que en esto es también parodia de otras ciudades– suele manifestarse como un cúmulo de elementos exteriores, tangibles, opresivos, visión que yo cambio por su anverso, esa vasta red de pulsiones interiores que reivindica su metáfora: biblioteca o casa, útero o laberinto, lenguaje en pos de un orden y un sentido.

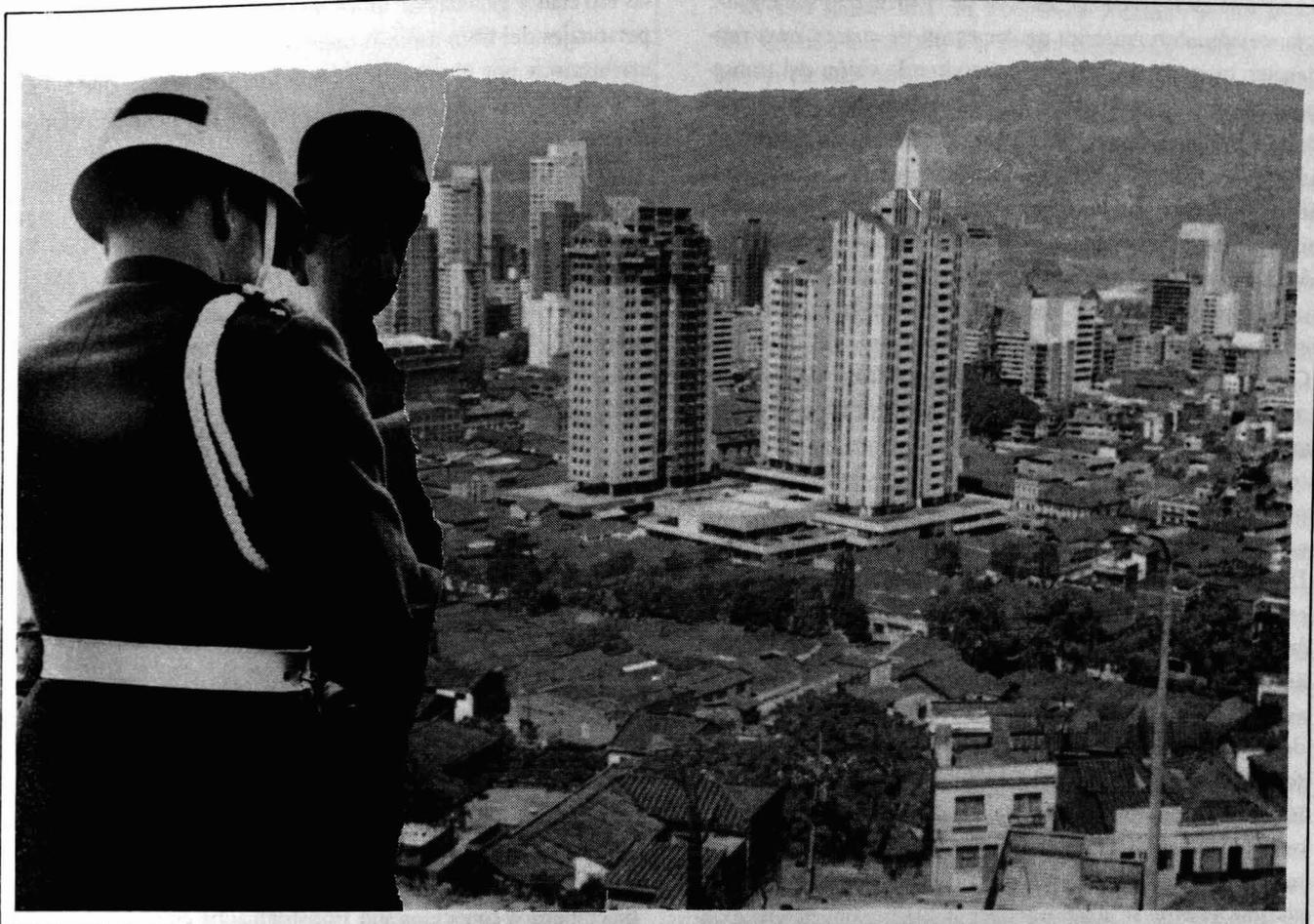
Espacio dentro del espacio, la ciudad es una caja china de infinitas resonancias, tantas como habitantes tenga. Pero la ciudad es también pretexto para fundar equívocos, para vender sofismas, para introducir el maniqueísmo en el relato. De ahí ese viejo juego que pretende sacar partido al enfrentar la urbe con el agro, la metrópoli con la arcadia, el burgo con el campo. Es como si de esta forma se buscara hacer del edén perdido de las fábulas una perspectiva única de la que está desterrada la vocación promiscua de los hombres. ¿Fatalidad histórica? Nada de eso: mera argucia conceptual que llama *barbarie* a todo lo que aparentemente es refractario a lo que previamente llamó *civilización*, sin advertir que ambas denomi-

naciones no son más que el haz y el envés de la misma figura. ¿Necesidad sociológica? Tampoco: hábil demagogia elaborada sobre la inicial argucia, que busca colocarme en éste o aquel lado de la cuestión, como si la suma de adeptos de una u otra postura gestara una identidad que nadie reclama. Como narrador, no sólo derogo esa antinomia sino que a diario palpo en la ciudad la presencia de ambas pretensiones, como supongo que otros podrán sentirla también en sus bucólicas especulaciones. Y porque odio las categorías en general y las excluyentes en particular, hace ya varios lustros mi juicio quedó claro en ese proceso que se desplaza *de la barbarie a la imaginación*. Y porque la imaginación también se define y amplifica en ese particular teatro que es la urbe, opté por instalar en dicho escenario la anécdota de mis ficciones apoyándome en los dos sentidos de la palabra *suite*: cámara privada o serie armónica, o lo que parece ser la misma opción, me limité a suscribir dos definiciones para un libro al tiempo que ratificaba dos momentos de mi vida como autor.

Más allá, pues, de argucias y equívocos, quiero ver en la ciudad lo que por temperamento, afinidad y gusto me es inherente, sin descalificar por ello lo que otros dicen ver allende los muros. Pero la palpable exterioridad de la ciudad, sus monumentos y avenidas, su fauna díscola o amable, sus tugurios y catedrales, sus transeúntes, ocultan su verdad más profunda: su interioridad, es decir, la subjetividad de la convivencia urbana. Al pasar de un sector al otro, del frontis a la intimidad doméstica, el transeúnte deja de ser un mero peatón y deviene *flâneur*, un atento lector de su entorno. La ciudad es entonces ese libro cuyos distritos se hojean como capítulos, sus calles se agotan como párrafos y sus monumentos se glosan como inmejorables notas a pie de página: un asterisco para profundizar un ápice más en su cultura o su historia.

Esa subjetividad que se opone a la chata lectura turística que unifica todas las ciudades es lo que como narrador me interesa, aunque me arrogo cierta ventaja. Quien globalmente escribe sobre la ciudad –esas novelas que sólo hablan de calles, plazas y citas de café– no siempre accede a su intimidad, quien escribe sobre la subjetividad urbana engloba siempre su exterioridad, de ahí que extienda paulatinamente mi lectura sobre la cartografía humana y social que las anima. Como el cojuelo diablo Asmodeo de Vélez de Guevara o el no menos curioso y *amoureux* de Cazotte, también a mí me gustaría levantar los techos de las casas para ventilar humores más secretos y que son los que en suma trazan la verdadera identidad del vecindario. Mi visión pretende ser así más auténtica, lejos de los *tics* que adopta la gente en sociedad: me interesa su *atrezze* privado, es decir, su indefensión ante el espejo, lejos de la atención vicaria del escenario y el público.

Pero esta visión conlleva un doble extrañamiento: si la narrativa urbana, vista desde su mera exterioridad, resulta ajena a la mayor parte de los narradores de mi país, con mayor razón se manifiesta exótica cuando no intolerable una visión que muestra la ciudad desde sus gabinetes más íntimos, como puede ser el caso del triple mosaico de *Femina Suite*. Por indiferencia o desconocimiento de nuestra tradición, el narrador colombiano hace caso omiso de hitos tan memorables como los que nos ofrecen el nacimiento de una ciudad en las páginas de



El Carnero o los que afianzan nuestra sensibilidad en las anécdotas de *De sobremesa*. Porque si el extraño libro de Juan Rodríguez Freyle inaugura nuestra suerte literaria desde los aposentos y calles de la urbe fundacional, la exquisita memoria de José Asunción Silva nos instala en el centro mismo de la modernidad gracias al periplo cosmopolita de su texto y lo que menos importa es que éste sea ficticio o real. Como la mano al escribir, también la imaginación se hace tránsito y con ella se reivindica o instauro una más ágil y perdurable tradición.

De ahí la sugerente necesidad de convertir al transeúnte en lector y al habitante de la casa en autor de una escritura que no es otra que la de la cotidianidad libre y desnuda. Porque al formar parte de un recinto que es un texto y de una ciudad que esconde una lectura, los involucrados se ven impulsados a mudar su identidad en lenguaje. Seres de lenguaje serían esos habitantes y el ámbito de sus pasiones el libro. Un libro extraño e ininteligible para quienes sólo conocen una lengua excluyente y violenta, inmediata y agraria, multicolor y telúrica: un lector que sólo ve lo que tiene delante de su ventana, sea una calle huérfana de *pathos* o un establo, nunca lo que define el propio ámbito que habita; sus pasiones, sus miserias, sus fastos, el párrafo más directo e importante de su vida diaria, multiplicado página tras página hasta conformar el capítulo más intenso y complejo de la vida colectiva: el libro de la urbe.

¿Por qué entonces no se prodiga una escritura urbana en un país que, como el mío, es un país de ciudades? Escribir sobre la ciudad en un medio como Colombia resulta una peculiar

forma de asumir un doble exilio. Ya no el exilio gratificante y voluntario del autor en su estudio, sino el patético exilio de quien habita una ciudad que no existe, y no porque la realidad la niegue sino porque sus habitantes no la ven y por ende, no la asumen. Una ciudad que es un vasto potrero lleno de iglesias, bancos y burdeles no es una paradoja sino una apabullante verdad. Quien no puede leer no ve su entorno, y ese entorno es la ilustre cultura de la ciudad desde que en ella se asentaron la universidad, la editorial, el foro y la prensa. Doble exilio: el del ciudadano que vive una ficción urbana y el del escritor que habita una página aún no escrita.

En mi país, el bosque se ha introducido en la ciudad. Las calles de Bogotá o Medellín, de Cali o Barranquilla, de Bucaramanga o Manizales han visto sin asombro cómo la realidad le da una vuelta completa a la última frase de *La Vorágine*, a los émulos del escritor Arturo Cova ya no se los traga la selva sino que, sin darse cuenta, los devora una ciudad que ni siquiera han visto. Una vez más queda el recurso de la ciudad en tanto biblioteca abierta a la curiosidad del transeúnte. Pasear por sus parques, calles y tugurios es tanto como recorrer con avidez los párrafos de un libro que nos depara una doble evidencia: la sorpresa que nos revela su cartografía menos visible y el íntimo sentido que nos ofrece la sucesión de las frases. En mi caso, como si estuviera ante dos patrias enfrentadas, ciudad y libro son las dos caras de una misma soledad a la que sólo mi escritura y la atención del otro —transeúnte lector— le otorgan todo su sentido.

Por todo ello, para mí resulta más estimulante y expresivo

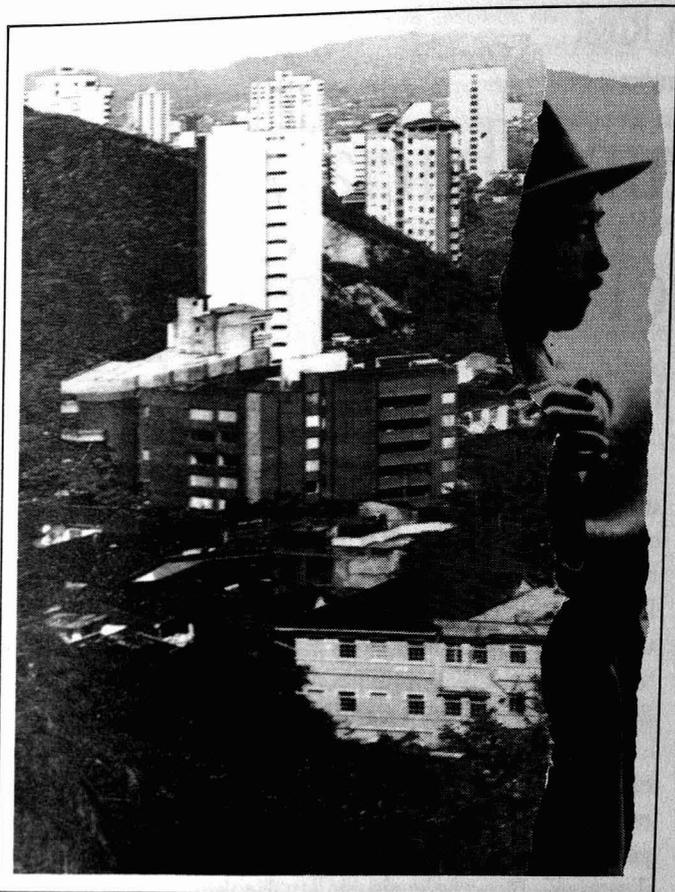
trazar una cartografía sentimental de la urbe que someterme a la servidumbre empírica de dar razón de cuanta zona residencial, monumentos y barriadas asalten la visión del transeúnte. Contra las exigencias de un realismo obsesivo, empeñado en imponerle a la ficción las minucias de un croquis en el que se enmarañan hasta la exasperación calles y transversales, diagonales y carreras, he optado por recrear las vivencias más íntimas de mi relación con la ciudad a través de coordenadas más flexibles y menos apremiantes en su obediencia a la verdad postal. Más allá de lo que significa para la ciudad la opresiva humanidad que deambula a lo largo de la Avenida Caracas o la Carrera Décima, me interesa trazar un mapa no menos humano aunque más sensiblemente tributario de esa anécdota que de alguna forma postula mi narrativa. En consecuencia, ningún lector debe extrañarse al ver cómo en *Finale capriccioso con Madonna* sus pasos recorren una avenida que, como si reemplazara a la sórdida paralela de la Caracas y la Décima, atraviesa toda la ciudad de norte a sur, y que, bajo el explícito nombre de Avenida Constitución del 86, exhibe las lacras sociales no sólo de la ciudad sino también de esa patética historia que el nombre de la avenida consagra. El origen de la avenida es, como casi todo lo nuestro, pomposo y solemne, y de ahí que su largo trecho inicial se vea escoltado por amplios parques y sectores residenciales signados por un *caché* indudable, por monumentos altivos y, sobre todo, por hoteles que ostentan las cinco doradas estrellas de su alta suerte. Pero a medida que la Constitución del 86 se democratiza y se hace chusma, el *caché* se apaga o reduce su fulgor y los hoteles exhiben la penuria de tres, dos o una sola estrella aunque pronto, en el centro nodal del parque de Los Mártires o Las cruces —nombres que ya de por sí sentencian el carácter de triste Calvario en el que confluyen todas nuestras ilusiones—, el número comienza a crecer, aunque al revés. A tenor de la indignancia del sur, comprensible polo de la opulencia del norte, las dos o tres estrellas del nuevo trazado se convierten en cuatro rojas divisas cuando la Constitución del 86 pasa por el barrio Centenario y adquiere cinco fastuosos destellos de increíble sordidez cuando la avenida que delata el proceso de nuestra patria a través de sus calles llega a los tugurios mejor conocidos bajo el nombre de Lucero Alto. Y no es una paradoja que las iniciales cinco estrellas de lujo y refinamiento se confundan, al final de la Constitución del 86, con ese elevado Lucero de miseria infrahumana que resume mejor que cualquier tratado sociológico la absurda crónica de los traumas urbanos. Tampoco debe extrañar lo que *Juego de damas* postuló a finales de los años sesenta como centro vivencial de nuestra perfumada frivolidad y que asentó sus reales en ese céntrico promontorio que la novela llamó con ironía no disimulada la Colina de la Deshonra. Si la fiesta central del libro ocurre en una mansión de Teusaquillo, muchas de las anécdotas que el morbo de los invitados deja filtrar gracias al entusiasmo etílico o al efecto de los estupefacientes, suceden en la mencionada Colina a espaldas de la plaza de toros, del Planetario y del parque de La Independencia, triple ubicación cuyos nombres no están exentos de mordacidad en la intención del autor; una plaza donde más que a la Fiesta Brava se le presta prioritaria atención a la colección de cuernos que ilustran las intimidades de la faena,

las estrellas y galaxias de un observatorio al que los ambiciosos personajes del libro aspiran merced a sus particulares dosis de arribismo, y por último, esa Independencia que vuelve a darle a la palabra un sentido que contrasta en todo con nuestra penosa claudicación de siempre.

En ese marco, coronado por las rojas torres de Salmona, réplica de las más bien tristes Torres de Pekin, suceden eventos que el novelista consideró más elocuentes en la pasmosa interioridad del trato humano que todo lo que los gacetilleros de lo social pretenden vender como narrativa urbana. Nunca pude imaginarme que la Colina de la Deshonra terminara por consolidarse como uno de los núcleos en los que habrían de radicarse la mayor parte de los miembros de la sociedad mental de nuestra ciudad —sociólogos, literatos, actores, filósofos, la *intelligentzia* plena— y que su breve ámbito se vería enmarcado por un par de calles atiborradas de bares, galerías, restaurantes, *boites* y toda clase de centros nocturnos con nombres tan extremos como el Pierrot o el Boliche, el Burujón o La Teja Corrida, El Palomar o La Orilla, y que algunos nostálgicos cosmopolitas no vacilarían en comparar con un pequeño Saint-Germain aunque el suscrito, apoyado en razones inconfesables, prefiere llamar la Verdadera Decadencia de Occidente.

Ese mismo desplazamiento de los términos topográficos oficiales, su transmutación o cambio por nomenclaturas más afines a los propósitos de la ficción, se advierte también en algunos apartados de *El toque de Diana*, donde lugares y establecimientos conocidos son transformados en otros aparentemente nuevos, en correspondencia con el código semántico que rige la toponimia del libro. Flandes, Salamina, Cartago, Aquitania, Filadelfia o Corinto dejan de ser los pueblos nominalmente más presuntuosos de la provincia colombiana y, gracias a la alta prosapia del protagonista y al doble y triple sentido que les endilga el narrador, se convierten en patéticos sinónimos de la grandeza histórica de las ciudades cuyos nombres han usurpado. De la misma forma, algunos lugares y establecimientos de la capital sufren una mutación en el sentido de su nombre y, sin dejar de ser lo que pobremente son, adquieren merced a las leyes del relato una gradación distinta, más rica y elocuente en el tratamiento irónico con que las arropa el libro.

La ciudad sugiere y ratifica su presencia de manera fundamental en la anécdota que rige los dominios ficticios de *Femina Suite*, a pesar de que el relato se prodiga poco con incidencias exteriores. Sin embargo, el carácter mismo de los personajes, sus preocupaciones y nostalgias, sus obsesiones y sueños más variados están indisolublemente inscritos en un marco social específico: el de la clase media ilustrada que, por supuesto, no puede concebirse sino en un ámbito urbano preciso. La mencionada y —a pesar de todos los proyectos del burgomaestre— aún apócrifa Avenida Constitución del 86 que atraviesa la ciudad en *Finale capriccioso con Madonna* tiene su origen y complemento en el conocido itinerario que tradicionalmente ha acompañado la protesta de los estudiantes desde la Ciudad Universitaria hasta la Plaza de Bolívar, es decir, desde las aulas al Parlamento, y que ocupa un lugar preferencial en la anécdota de *Juego de damas*, el volumen inaugural de



la trilogía. Y lo que tal itinerario significa en el proyecto irónico de libro –evidente en una manifestación política que desde 1948 hasta 1971 no ha variado y que de *paso* entroniza la rutina insustancial de los hábitos políticos de la juventud colombiana, contestataria al comienzo pero transigente y pactista ante la proximidad de los cargos públicos–, es lo que también se advierte en la larga avenida que atraviesa la última novela de *Femina Suite* y que casi con mordacidad resume ya no la consabida manifestación estudiantil sino la oscura historia de un país legalista y presuntuoso pero incapaz de brindar soluciones a los problemas que aquejan a sus habitantes y que la avenida delata crudamente en su trayecto.

En cualquier caso, la preocupación urbana va más allá de las intimidades que ventilan los personajes de la trilogía y se hace explícita en las seis escalas de ese largo itinerario europeo que le da sentido al volumen *Metropolitanas*. El mismo título abuelve cualquier duda sobre el escenario de una anécdota plural en la que las seis voces están indisolublemente unidas a seis ciudades diferentes, aunque el timbre de la voz esencial puede también otorgarle definición y carácter a la ciudad arquetípica. La diferencia de la urbe que aparece en *Metropolitanas* con la ciudad que subyace en la trilogía va más allá del cambio continental de escenario e inaugura no sólo una nueva gradación de sintaxis, que se prolonga en *Los felinos del Canciller*, sino también una óptica propia.

A la minuciosa recreación del orbe íntimo y a la prosa casi uterina de las tres novelas de *Femina Suite*, corresponde a partir de *Metropolitanas* la recreación de un orbe exterior apoyado en lo que, estilísticamente, podría llamarse prosa transeúnte.

De esta forma, una vez más, texto y ámbito se funden en una relación que aspira a la unidad última. Escritura y ciudad son los elementos de una misma pasión: la ciudad, que como el libro, es un espacio habitado por una forma particular de lenguaje, por una sensibilidad convertida en un acervo de signos, por una prosa que se desplaza de los recintos de la subjetividad a los meandros de la realidad exterior.

Eso es lo que de alguna forma justifica la preocupación filológica que anima la novela *Los felinos del Canciller*; a los desplazamientos de escenarios, ya ejercitados por *Metropolitanas* en ámbitos europeos, se agrega la práctica de una prosa que alterna escenarios locales y ajenos y que cuestiona en su tránsito esa otra historia de nuestro país que es su presunta tradición filológica, a partir, precisamente, de los orígenes de esa urbe que la petulancia o la falta de pudor quiso convertir en la Atenas Sudamericana. Esa ciudad –que desde la inaugural visión de *El Carnero* hasta las finiseculares *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* de José María Cordovez Moure y, por oposición, el fresco cosmopolita de *De sobremesa*– ofrece un vasto repertorio de eventos, en gran parte desatendidos por la narrativa, y conforma una vasta red de lenguaje, un mosaico oral, una dicción con acento propio y que revela de manera sutil la idiosincrasia de sus habitantes.

Esa presunta Atenas Sudamericana, por ampararse precisamente en la jurisdicción de lo verbal –no en vano presume hablar el mejor castellano del mundo–, ofrece peculiaridades narrativas que la convertirían por derecho propio en una singular arquitectura semántica. La fetichización de la lengua en una ciudad preocupada más por la forma que por el contenido es lo que le da sentido a los propósitos de *Los felinos del Canciller*, a la crítica del discurso meramente formal, al cuestionamiento de un soliloquio sonoro pero carente de sentido, crítica, en fin, de un lenguaje apoyado sólo en la apariencia y que por lo mismo, encuentra su mejor correspondencia en los protocolos de la diplomacia. De ahí que diplomacia y lenguaje florido se identifiquen en la común retórica que define a una ciudad y a unas gentes atraídas más por el tono fluorescente del discurso que por la lógica propia de una lengua adulta. Ciudad de palabras, Bogotá ha construido con su petulancia un tinglado oral orlado de *tics* y lugares comunes, una vasta sucesión de recintos donde la retórica fluye y se acumula sin concierto ni método. A esa ciudad cuya locuacidad es la mejor prueba de su esterilidad le falta una gramática autónoma, un orden y una preceptiva que por lo menos le den sentido y forma a su intemperancia verbal.

De ahí la preocupación por formular una crítica desde dentro de la obsesión filológica; desglosar sin piedad una prosodia altiva y minar la historia verbal de la patria, desde los inflados ancestros del arcaísmo hasta la hipocresía formal del eufemismo con que barniza las lacras del presente. Gracias a esa crítica sería posible trazar sobre la topografía del texto nuevas coordenadas, devolverle a la urbe una sintaxis rica pero también comprensible, conformar a escala un *habitat* espiritual que, como sucede en algún fragmento de la novela, haga factible edificar sobre los dominios que la lengua ofrece una casa ubicada entre la Transversal del Alba y la calle Donde la Pasión fue necesaria para que se cumplieran las Escrituras... ◇

Italia en su largo camino hacia América

Ideas y presagios del descubrimiento

Segunda parte

El espacio humanista y su apertura a nuevos mundos

El tiempo siempre conlleva cambios generacionales, graduales, de progreso, de regresión, innovaciones acumulativas, modificaciones; pero en el siglo XV convergieron factores culturales, ideológicos, económicos, técnicos que operaron una honda transformación. Hoy se rechaza la idea de ruptura entre Edad Media y Renacimiento, y se sostiene su continuidad, que minimizaría, y hasta cancelaría, la novedad del Renacimiento en favor del Medioevo, como si la grandeza de una Edad pudiera disminuir la de otra. Hay medievalistas fanáticos que hasta ponen en duda la existencia misma del Renacimiento, cuyo nombre —como dice P. O. Kristeller— quisieran casi borrar del vocabulario. Sin entrar en esta discusión y sin querer negar la persistencia o la sedimentación de elementos anteriores en contextos diferentes, convencida además de que, como dice Lucien Febvre, nada se pierde aunque todo se transforma, me limitaré a subrayar los cambios significativos que opera el Humanismo florentino, tales que no sólo abrirán el cambio hacia el Descubrimiento, sino que serán premisa de la revolución científica del siglo siguiente. Centro de esta transformación es la espléndida, refinada y popular Florencia del *Quattrocento*, habitada por los espíritus más originales, fascinantes y fáusticos de Europa. Florencia es, en el siglo XV, ese “espíritu del tiempo”, que se encarna en los diversos pueblos que se alternan en la historia. Del papel guía determinante que desempeñó en la *renovatio* operada por el Humanismo tuvieron conciencia los propios contemporáneos y un eco de ese convencimiento lo encontramos en las palabras de conmovido agradecimiento que, a principios del siglo siguiente, Melancthon de Nurimberga dirige a Florencia en nombre de toda Europa.

El año de 1400 se inaugura en Florencia bajo el signo del Descubrimiento: el florentino Palla Strozzi descubre un manuscrito de la *Geografía* de Tolomeo que hace traducir al latín. El éxito es inmediato. La cosmovisión del siglo se renovó gracias a ese libro y a otros datos de la ciencia griega (en esos años empezó a circular en el original griego también la obra del siciliano Arquímedes). En Tolomeo se basaron las nuevas obras de cartografía y de geografía y la *Imago mundi* de Pierre D'Ailly publicada en 1410, uno de los libros de cabecera de Cristóbal Colón. La *Geografía* tolemaica alentó también el interés y la pasión de artistas y poetas hacia los viajes y el estudio de la navegación. Leonardo, después de varios proyectos, viajó a oriente entre 1470 y 1480. Angelo Poliziano dedicó sus úl-

timos años a una “Historia de las navegaciones” que dejó inacabada al morir. La geografía, además, pudo alcanzar en Florencia un gran desarrollo gracias a sus intensas relaciones con Portugal, que en la primera mitad de siglo estaba a la cabeza de la navegación marítima, y gracias también a la colaboración de los artistas con los matemáticos que contaban en Florencia con una gran tradición.

Es opinión difundida que en el *Quattrocento* Florencia fue exclusivamente un centro literario, artístico y filosófico, casi en oposición a Padua, el centro universitario científico más importante de Europa, en el que estudiaron Nicolás de Cusa, Toscanelli, Pico, el alemán Müller, Kepler, como también Copérnico y Galileo. Sin embargo, si por algo se caracterizó el ambiente cultural florentino fue por la profunda fusión de los intereses artísticos, literarios y filosóficos con los científicos, y por la estrecha colaboración de artistas, filósofos y literatos con los hombres de ciencia (Toscanelli revisaba las obras de Cusa, daba clases de matemática a Pico della Mirandola y a Brunelleschi y, más aún, colaboró con éste durante la construcción de la cúpula de la catedral florentina). Y la creación humanista, libre en su búsqueda y exenta de toda referencia obligatoria a la autoridad que ataba a los hombres del Medioevo, se caracterizó por una novedad más: el arte jugó en la *renovatio* un papel protagónico, fue, en lugar de la ciencia, el instrumento primordial del conocimiento, y en ese papel hay que detenerse para entender los cambios que se operaron en el siglo XV.

La reflexión sobre el arte, la teoría que empezó a elaborar L. B. Alberti, seguido por Leonardo, otorga al artista una dignidad y una autonomía que no poseía en la Edad Media, cuando era sólo un artesano que se limitaba a ejecutar los temas y los contenidos que la tradición y la autoridad —Iglesia y señores feudales, mercaderes, etc.— le indicaban. Ahora el artista es un intelectual, filósofo, hombre de ciencia, “portavoz de una nueva cultura y de una nueva técnica: teoriza, inventa, crea, escoge” (G. C. Argan). Se afirma así la autonomía del artista, del arquitecto y la prioridad del ingenio sobre la pericia y la ejecución. La experiencia individual emerge sobre la colectiva: es el ocaso del corporativismo medieval y la afirmación del individualismo.

Desde principios del siglo el arte modifica profundamente la concepción del espacio y crea una nueva perspectiva tridimensional que, al romper con la dimensión bidimensional,

ahistórica de la Edad Media, sitúa al hombre en el espacio terrenal y en el tiempo histórico, amplía los horizontes de la tierra y abre camino hacia las tierras desconocidas. Panofski habla de la perspectiva humanista como una ampliación de la esfera del yo y como un triunfo de la voluntad del hombre quien aspira a anular toda distancia. Y en efecto, el Descubrimiento fue resultado de la exigencia del espíritu europeo, de la obsesión europea por la conquista del espacio y del tiempo. Ya en los primeros años del siglo los artistas manifiestan una inquietud y un interés agudo por el espacio, que es la forma de nuestra percepción inmediata de la realidad: lo estudian, y lo estudian junto con los científicos en un diálogo apasionado e ininterrumpido, experimentando sin parar. La perspectiva no fue, pues, fruto de un genio aislado, sino el resultado de intuiciones ya presentes en el arte anterior (Giotto) y de las instancias y de las exigencias del tiempo, a las que contribuyeron todos los artistas. Y no hay que olvidar la participación intuitiva, coral, del pueblo florentino en ese clima cultural; en ese quehacer que, como veremos, sale del ámbito de la cultura especializada y se vuelve del dominio público.

Al indicar la nueva visión del espacio como la idea motriz hacia el nuevo continente, se hacen necesarias unas consideraciones, a pesar de que puedan resultar para muchos obvias. El espacio no es una realidad en sí, no tiene existencia externa al hombre y a la sociedad que lo crea. Cada visión del espacio, dice Pierre Francastel, es la expresión histórica y socialmente condicionada de la diversas civilizaciones. Al dar forma a su nueva visión espacial, los florentinos tomaron como punto de partida la antigüedad clásica, cuya visión, empero, respondía a otro sentimiento del espacio, como vacío en el que los cuerpos se encontraban aislados y en oposición, mientras que el espacio humanista es un *continuum* en el espacio en el que los objetos se relacionan en un todo unitario; y los florentinos lo lograron no sólo por un sistema geométrico de relaciones proporcionales, sino también por la luz, la luminosidad de origen metafísico, neoplatónico, como la teorizó Ficino. El sentimiento finito del espacio clásico respondía a una visión estable y serena del mundo, y si bien los florentinos, ellos también, buscan la medida, la clásica serenidad, en ellos se acompaña con una inquietud, un ansia del infinito que encontramos en los textos de Ficino quien habla de la *anxietas* como de la condición humana; y esa *anxietas* es la que lleva en el arte —escultura y pintura del cuerpo humano— a un movimiento ausente en la representación fundamentalmente hierática y estática de la Edad Media y que ahora, teorizado por Alberti, Ficino, Leonardo, mimetiza el movimiento del alma, la agitación espiritual. En las páginas iniciales de la *Crise de la conscience européenne*, Paul Hazard, partiendo de la confrontación entre mundo clásico y mundo moderno, indica como ideal del primero —que consideraba el viaje y el movimiento como una disipación— la estabilidad, en contra de la curiosidad y del movimiento —típico del segundo. La perspectiva humanista puso en marcha ese cambio que de la estabilidad llevó al movimiento, premisa de las ideas científicas de Copérnico y de Galileo que sacarán la Tierra de su posición céntrica, privilegiada, y llevarán al heliocentrismo y al vértigo de un desplazamiento que nadie ha sabido recrear como J. L. Borges, en las

dos o tres páginas de “La esfera de Pascal”; en ellas el poeta argentino revive el mismo sentimiento de terror que acongoja a Pascal cuando confiesa: “Los silencios de estos espacios infinitos me aterran”, el sentimiento de vértigo y soledad que hizo presa a los hombres, quienes, dice siempre Borges, “se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de los infinitesimal, tampoco habrá un dónde; nadie sabe el tamaño de su cara”. Por supuesto los años de la primera mitad del *Quattrocento* están llenos de entusiasmo y de optimismo. Los hombres de la época no sufrieron de inmediato los cambios psicológicos que intervinieron después.



El inventor de la perspectiva humanista, más bien el “portavoz” del entorno cultural florentino, es Filippo Brunelleschi, florentino como casi todos los otros artistas, arquitecto, orfebre y pintor. En 1418 se le encomienda terminar Santa María del Fiore, gran construcción gótica que Arnolfo di Cambio había dejado inacabada. Le faltaba la cúpula y la alternativa que se le presentaba a Brunelleschi era completarla respetando el estilo gótico, acentuando la dispersión hacia “arriba”, o darle una solución histórica actual, concentrando el espacio e imprimiéndole una unidad que exaltara el nuevo espíritu “latino”, contrapuesto a la rigidez de lo gótico y de lo bizantino. Brunelleschi tiene que recurrir a nuevas técnicas para construir esa cúpula que se sostiene por su solo peso en el espacio y que domina el paisaje urbano hasta abarcar el panorama de dulces colinas que lo rodean y que, a su vez, le devuelven, como a un punto de convergencia, las luces que circulan en ellas. Hoy la vemos todavía levantarse “majestuosa en los cielos, uniendo alrededor de sí a Florencia y a todos los pueblos toscanos”, como la describe L. B. Alberti, quien acompañó a Brunelleschi durante todos sus experimentos y le dedicó su *Tratado de la pintura*.

La formulación teórica del espacio hecha por Alberti permite la representación de la realidad en el espacio ilusorio del

cuadro bidimensional que organiza todos los aspectos de la realidad –lo humano y el mundo de la naturaleza– reduciéndolos, como se ha visto, a unidad. En fin, la perspectiva representa aquella parte finita del espacio abierta hacia el infinito, en la que el hombre se mueve, se relaciona con los otros hombres, actúa, hace historia. Porque lo que cuenta es la acción del hombre –y me sirvo de las palabras de G. C. Argan en su estudio sobre Brunelleschi– y cada acción es un constante relacionarse en el espacio con alguien o con algo. Lo que interesa no es ya la calidad intrínseca de los objetos, la esencia que preocupaba a los hombres de la Edad Media, sino su relación en el espacio. Más aún: el espacio representado por el artista será un espacio más verdadero que el real, en cuanto el artista elimina de él todo lo que es casual, todo lo que no es pertinente, significativo; de la misma manera que la historia –insiste el estudioso italiano– elimina de sí todos los hechos no significativos, casuales y sin consecuencia.

La perspectiva cuatrocentista es, pues, la “forma simbólica”, el signo sensible e intelectual de la nueva visión espiritual que sitúa al hombre, en posición privilegiada y libre de la tutoría divina, en el espacio concreto de la tierra. Inaugura la línea horizontal del tiempo histórico, pone en marcha el movimiento concreto sobre la tierra, un movimiento horizontal, “hacia adelante”, que sustituye el movimiento vertical, simbólico y jerárquico, propio de la visión medieval que ignoraba, como dice Bajtin, el “adelante” y el “atrás” horizontales y conocía sólo el movimiento simbólico hacia “arriba” (el cielo, la verdadera patria del hombre: ascensión, elevación espiritual) y hacia “abajo” (la tierra, el lugar del exilio del hombre: caída y condenación, como hemos visto en la *Comedia* dantesca). El movimiento horizontal es el de la cúpula de la catedral de Santa María del Fiore que se dilata en todas las direcciones, alrededor de sí, abarcando todo el paisaje y uniéndolo, mientras que la iglesia gótica se proyecta con sus pináculos hacia arriba, apuntando hacia el cielo y en él dispersándose. El movimiento horizontal se vuelve programa claro de acción cuando el impulso espiritual colectivo se conjuga con otros factores: el desarrollo de la técnica, los conocimientos de alta mar, así como los intereses de tipo económico y político que nacen de la urgente necesidad de hallar otros caminos hacia oriente.

Es así como en el *Quattrocento* el arte se ha vuelto proceso de conocimiento, filosofía, ciencia. Y el conocer del arte es “conocer y hacer”, un “conocer haciendo”, como dice Leonardo. La integración conocer-hacer es en el siglo xv uno de los logros importantes para la acción. En la cultura europea teoría-práctica había constituido, casi siempre, momentos separados; el Humanismo supera la antinomia. Las ideas de Leonardo son, al respecto, fundamentales. Para Leonardo, todo conocer se refiere al ojo –el órgano intelectual por excelencia– que predomina sobre los otros sentidos. Sin embargo, observa Leonardo, “lo que los ojos ven será claro cuando la mano lo reproduzca y ponga de manifiesto”, o también, cuando “todo lo que se halla en el espíritu en virtud de la contemplación, puede alcanzar cumplimiento perfecto mediante la ejecución manual”; y el artista concluye: “El conocer como tal es al propio tiempo ver y hacer, es visión intelectual y percepción reproductiva por medio de la mano”. Es decir, la

observación tiene que ser comprobada por la experiencia: hay que conocer las cosas por la experiencia que –“madre de toda ciencia”– puede verificar concretamente el saber y hasta demostrar verdades no supuestas. Niega entonces Leonardo la impureza de la acción que empeña al hombre en este mundo, impureza que los clásicos hombres del Medioevo sostenían, al privilegiar la contemplación, el conocimiento. Se llega así a la estimación del trabajo manual, despreciado tanto en la Edad Media como en el mundo clásico, y por tanto, a la evaluación de la técnica, estimulada por las necesidades prácticas de la industria, por las modificaciones que sus máquinas requerían y asimismo por los viajes marítimos. La sincronía teoría-práctica, *episteme-techné*, es por tanto determinante para el Descubrimiento porque exige que el presagio del nuevo mundo llegue a una comprobación y permita que el impulso espiritual hacia la *tierra incógnita* se convierta en experimento, en acción, concluyendo un siglo –el siglo xv– de búsquedas y de esperanzas.

La nueva visión espacial es paralela y está estrictamente entrelazada –no hay una sin la otra– a la afirmación de hombre. Nace, simultánea a la búsqueda espacial, una rica tratadística sobre la libertad individual, sobre la unidad cuerpo-alma, sobre los varios aspectos que integran la personalidad del hombre que, descuidada y rechazada en la Edad Media, es ahora recuperada en su totalidad, en su unidad. *De dignitate et excellentia hominis*, *De libero arbitrio*, *De Libertate*, *De voluptate*, son a lo largo del siglo unos de los tantos títulos significativos de estos tratados. En la segunda mitad del siglo, Pico della Mirandola, influido por las corrientes herméticas, llevará la libertad del hombre hasta sus extremas consecuencias –al libre albedrío– y afirmará su naturaleza divina, creadora. El hombre ha sido creado por Dios dueño y artífice de su destino, señor del universo, libre de elegir el camino que quiera, sea en el sentido del bien sea en el del mal. He aquí la inspirada apelación que el Divino Artífice dirige al hombre después de haberlo creado, en el *De dignitate hominis* de Pico, que puede considerarse el manifiesto de individualismo humanista:

No te hemos dado, Adán, una morada fija, ni una forma que te pertenezca a ti sólo, ni una función peculiar tuya, para que, de acuerdo con tu antojo y de acuerdo con tu juicio puedas tener y poseas la morada, la forma y las funciones que desees. La naturaleza de los otros seres está limitada y constreñida dentro de los límites de las leyes prescritas por nosotros. Tú, que no estás constreñido por ningún límite, que serás conforme a tu propia y libre voluntad, en cuyas manos te hemos puesto, fijarás por ti mismo los límites de tu naturaleza [...] No te hemos hecho de cielo ni de tierra, ni mortal ni inmortal, para que en libre albedrío y honorablemente, como hacedor y modelador de ti mismo, puedas configurarte a ti mismo como prefieras...

Es decir: el hombre no es un ser acabado, hecho, sino inacabado, abierto al destino que elige, dotado de una naturaleza múltiple, disponible para la forma que quiera darse (un puente, dirá siglos después Nietzsche, entre la bestia y el superhombre). La nueva concepción del hombre, del espacio y del tiempo

abre ahora al ser humano dotado de libertad total –una elección libre, pero bajo su riesgo–, el dominio del mundo, de la naturaleza, la exploración de la tierra. A este hombre, ¿quién y qué lo podrá detener, prohibirle la conquista del universo? Nada ni nadie se opondrá a su conocimiento. Él podrá franquear los océanos, podrá disponer de la tierra como quiera.

Sin las transformaciones operadas por el humanismo florentino, no hubiera habido sino viajes ocultos, “Colones desconocidos”, como dice Alfonso Reyes. Pero el viaje a América tenía que ser un viaje manifiesto, “oficial”, responder a una afirmación de principios: una acción práctica tenía que derivarse de la afirmación teórica del derecho del hombre a conocer toda la naturaleza; lo que había sido transgresión y desafío de unos cuantos, transformarse en el abierto ejercicio de un derecho: tenía que convertirse, en una palabra, en un “credo” espiritual que superara y se enfrentara a la hostilidad que la Iglesia alimentaba hacia cualquier viaje de exploración que pudiera comprobar esa pluralidad de mundos que los dogmas negaban. Y por cierto, la prohibición no cesó inmediatamente, porque el miedo de un enfrentamiento con la Iglesia propició posiciones cautelosas (hasta por parte de hombres eminentes como Nicolás de Cusa y Silvio Eneas Piccolomini). Resultaba preferible no hablar claramente de cuanto era incompatible con los principios teológicos. Y es probable que la “incapacidad” de Colón de darse cuenta de que se encontraba –y por signos manifiestos– ya no ante la China de Polo sino ante un *mundus novus*, haya sido una forma de reticencia premeditada o inconsciente, una simulación.

Una utopía popular

Es importante señalar cómo la visión tridimensional del espacio y la exaltación de la preeminencia del hombre no fueron un hecho aislado que operara a nivel de una élite de hombres de doctrina, sino que en él se mezclaba también la espera de un mundo nuevo, sobre todo por parte del pueblo. Es un momento en que la cultura popular y la nueva ciencia experimental se combinan orgánicamente. Si por un lado la cultura oficial traza los planes para descubrir el mundo entero, la cultura popular la anticipa y propicia con la fuerza de su fantasía y de su clarividencia; y sería una labor interesante investigar cómo y cuánto la misma cultura popular contribuyó, con su parodia de la topografía medieval, a liberar al mundo de entonces de los miedos que la concepción jerárquica, con sus prohibiciones y terrores, había creado alrededor de los antípodas. *Guerrin Meschino*, obra popular de Andrea de Barberino, escrita a principios del siglo y publicada en 1473, habla del Nuevo Mundo con la desenvoltura que da la convicción. Guerrin Meschino conversa con el Preste Juan –figura legendaria medieval– como si éste fuera un hombre de carne y hueso. No hay que sorprenderse, si el mismo rey de Portugal envía en 1486 a un emisario en busca del Preste Juan.

Sobre esta fantasmal y singular figura de monarca, una creación de la fantasía colectiva que persistió algunos siglos, hay que detenerse porque su leyenda es la primera configuración de utopía que, junto con la utopía joaquinista, se anticipa al género utópico del Renacimiento y nos revela el contenido de

los sueños de las sociedades europeas, sus anhelos; es, además, una leyenda que contribuyó no poco a crear el clima de expectación típico de la segunda mitad del *Quattrocento*. El Preste Juan es el enigmático monarca de un reino imaginario situado, como si tuviera el don divino de la ubicuidad, ora en los desiertos de Asia, ora en las montañas ciclópeas. Según su primer cronista, Otto von Frisingen, el Preste Juan había fundado un gran reino cristiano, perfecto, del cual era monarca y sacerdote. Esta leyenda se mezcla con datos históricos concretos, como lo demuestran los documentos conservados. De hecho, en el siglo XII, Federico Barbarroja, el papa Alejandro III y Manuel de Constantinopla recibieron unas cartas firmadas por el Preste Juan que fueron inmediatamente traducidas a varios idiomas romances y que tuvieron una gran difusión en Europa. En ellas, el Preste Juan delinea una utopía al revés del mundo real (la utopía, popular o culta, nace de la inconformidad con el mundo real, equivocado e injusto): habla de su reino como de un lugar ideal, feliz, libre de las necesidades, donde él, el rey, es un hombre como los demás; donde no existe la propiedad privada, tampoco la economía monetaria; donde la guerra se rechaza como principio y donde existe una paz permanente. Es el anhelo colectivo, la nostalgia de la perfección de los orígenes, el sueño de la humanidad convertido en realidad. El entonces papa Alejandro III contestó y confió la carta a su médico Maitre Philippo para que se pusiera en viaje y la entregara. El médico no regresó nunca. ¿Quién escribió esa carta que dibuja algunos rasgos de la Utopía, el feliz “ningún lugar” siempre añorado?

Más sorprendente, quizás, que el libro de Andrea de Barberino, es la obra de Luigi Pulci, el poeta y literato florentino protegido de Lorenzo el Magnífico, quien en su *Morgante*, novela épico-cómica de raíces populares, publicada en su edición definitiva en 1483, pero escrita doce años antes, salta las prohibidas columnas de Hércules y llega con el filósofo Astarotte (¿Paolo dal Pozzo Toscanelli?) a los antípodas veinte años antes que Colón. Es literatura utópica que canta una empresa posible que los más grandes Ariosto y Rabelais exaltarán después de que haya sido realizada.

El ideal neoplatónico

El presentimiento del mundo nuevo está presente en las últimas décadas del siglo XV, junto con las exigencias de paz y de unidad del género humano. Se trata de una aspiración que nace en el alma de la colectividad y de ella, estrictamente entrelazada con la cultura humanista. Que las ideas neoplatónicas, científicas, cosmográficas, eran de dominio público en Florencia, lo comprueba un hecho de pocos años después, cuando en 1506 la república florentina invita –“hecho único en la historia de la sociología de la cultura” (L. Olschki)– a todos sus ciudadanos, a cada habitante de la ciudad y del campo, a expresar sus opiniones acerca de la reforma del calendario decretada por el concilio lateranense. La invitación iba acompañada de un opúsculo que explicaba los términos de la iniciativa del pontífice. Las ideas acerca del nuevo mundo que circulaban entre la élite culta y la plebe ignorante nos recuerdan que las “ideas que se adquieren a través de la lectura y

por medio de la sociedad, son los gérmenes de casi todos los descubrimientos" (D'Alembert). En ningún lugar como en Florencia, en el ocaso de ese espléndido siglo y a pesar de la crisis política, moral y religiosa que perturba la sociedad florentina, se sueña tanto con la construcción de un nuevo mundo, de un hombre nuevo.

En la segunda mitad del siglo xv Florencia sigue siendo un importante centro de cultura pero pierde el ímpetu, la seguridad, el optimismo que habían caracterizado las primeras décadas, cuando la cultura había sido instrumento de la acción política y sus intelectuales —exponentes de la alta burguesía: mercaderes, banqueros, hombres de negocio— alternaban los *studia* con los cargos públicos que desempeñaban de manera ejemplar, en calidad de cancilleres, administradores de la cosa pública. En esa etapa Florencia ofrecía el raro ejemplo de un Estado-ciudad, de una república gobernada por hombres de doctrina, intelectuales. En la segunda mitad del siglo, con la instauración de la *Signoria*, el clima político cambia profundamente. La tiranía inaugurada por los Medici debilita las instituciones republicanas, niega la libertad cívica que hasta entonces había caracterizado la vida de la Comuna y ahoga en sangre cualquier tipo de protesta, de levantamiento, de conjura, desafiando la larga tradición itálica en contra del tirano, y sirviéndose del pueblo cuyo consenso el viejo Cosme de Medici había conquistado con su política paternalista.

En esa segunda mitad del siglo, Cosme, hombre de gran inteligencia, astuto y corrupto fundador de la dinastía Medici, crea un imperio comercial y financiero que se ramifica por toda Europa. En esos mismo años, Cosme dirige su atención a Platón, si bien naturalmente sólo al Platón metafísico, así como a las obras de Hermes Trismegisto que serán traducidas por Marsilio Ficino y que influirán en la formulación del ideal neoplatónico. Bajo la protección de Cosme, el neoplatonismo se vuelve una moda en la ciudad: la huida del mundo real procura a no pocos artistas, literatos y filósofos, el sueldo del mecenas Lorenzo, y convierte a los intelectuales en cortesanos. Ficino es la primera gran figura de cortesano de la que la corte medicea se sirve "con sutiles intenciones de propaganda política" (Eugenio Garin). Por fortuna, su espléndida obra no presenta huellas de esa sumisión. La doctrina del *Corpus Hermeticum*, del que fue traductor, influyó no poco en su pensamiento y también en la formación del ideal neoplatónico de una *prisca philosophia*, de una revelación eterna y antigua, que concluirá en el ideal de la conciliación entre las diversas religiones y diversas filosofías y de la unificación de la humanidad dividida; en fin, de una *concordia discors*. El objetivo de todos los hombres del tiempo, cultos e incultos, es, como dice W. Pater en su ensayo sobre Pico, "conciliar formas de sentimiento que a primera vista parecen incompatibles, armonizar los diversos productos del espíritu humano dentro de un tipo variado de cultura intelectual". Es el ideal del joven Pico della Mirandola quien concentra su atención hacia oriente como tierra de la verdad y de la sabiduría; quien insiste más que nadie en la unidad fundamental de lo real y, por tanto, en la convergencia de las doctrinas y de las religiones en una sabiduría fundamental común a toda la humanidad, aunque se exprese de manera diferente. Pico decidió llevar estas ideas a la

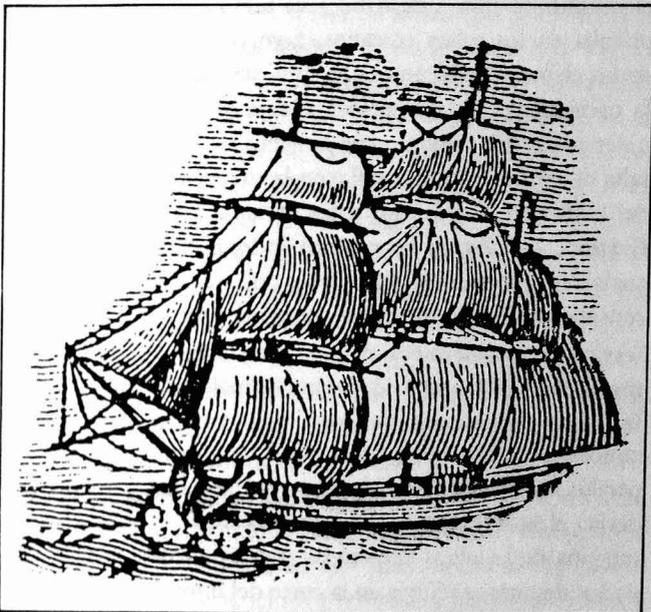
práctica reuniendo en Roma a todos los sabios del mundo conocido para realizar el *topos* humanista de la paz universal y del reino del hombre. Quería juntar a los representantes de todas las religiones y de todas las doctrinas, a hombres de todas las razas y culturas —griegos, judíos, hindúes, árabes, etc.— para descubrir en todos ellos, como dice Garin, un solo rostro, para sacar de ellos los temas que ayudaran a la comprensión recíproca y a la paz. Pero algunas de las 900 tesis que quería discutir en Roma en 1486 fueron declaradas heréticas y Pico tuvo que huir. Años después, en Florencia, en una carta a su sobrino, Pico habla de su decisión de salir a peregrinar para persuadir a los pueblos a la paz. Su muerte precoz le impidió realizar el proyecto.

De la convicción neoplatónica de que existe una verdad universal, totalizadora, de que cada doctrina es expresión parcial de esa verdad universal y de que, por tanto, se puede encontrar sólo la verdad parcial en las distintas doctrinas, de esa convicción surge la exigencia de una relación armónica con el "otro". La interrogación sobre el "otro"—hoy objeto de análisis de filósofos como Levinas y de literatos como Bajtin— favoreció en los humanistas una actitud irenista, ecuménica, una disposición a renunciar a partes de sus convicciones doctrinarias. Y esta disposición se acompañaba con la duda, declarada, acerca de la superioridad del mundo cristiano. Silvio Eneas Piccolomini (Pío II) reconoce la quiebra del ideal cristiano, de la Iglesia como guía de la humanidad y hasta llega a ver en los cristianos seres infinitamente más despreciables que esos infieles a los que se creen superiores. Su visión del occidente cristiano es tan amarga y desconsolada que en una carta a Mahomet el Grande lo exhorta a convertirse al cristianismo para asumir, como Constantino el Grande, el mando de occidente y el oriente, unificando así a la humanidad dividida. Renunciará a esta idea por miedo a la escisión de las *res publica* cristiana que de hecho se consumó un siglo después. Sería difícil no advertir en esta tensión neoplatónica hacia la unidad la presencia de componentes joaquinitas manifiestos también en el ambiente savonaroliano: la reunificación de toda la humanidad bajo un solo pastor, en esta tercera edad del espíritu anunciada por el fraile calabrés Joachino da Fiore; es decir, cuando "*omnes nationes conflagrunt gladios suos in falce et lancias in vomeres*", cuando, en lugar de las masacres de las Cruzadas, se organicen concilios y congresos.

A finales del siglo, ya próximo el Descubrimiento, Florencia es la ciudad, dice Garin, en la que triunfan los zorros, los lobos, los leones de Maquiavelo y, sin embargo, de sus perturbaciones renace la utopía, el "ningún lugar", la Arcadia, la ciudad feliz, resultado de la educación humanista que quiere llevar a la *renovatio*, a la instauración de una edad nueva en la que reinarán la concordia, el orden en el Estado, la paz, la tolerancia religiosa. Llegará, sin embargo, el momento en que los intelectuales y parte del pueblo se darán cuenta de la vanidad de un ideal que no puede tener cabida en un Estado-ciudad gobernado por un tirano. Esa toma de conciencia crea la ambivalencia entre el deseo de *renovatio* y la tristeza del ocaso que lo acompaña.

En 1493, a un año de consumarse el Descubrimiento, las expectativas escatológicas de lo últimos decenios concluirán

en un estallido de rebeldía y violencia. Bajo la influencia de las predicaciones del fraile dominico Girolamo Savonarola (al que escucha también Maquiavelo, entre escéptico y lleno de asombro por el valor del “profeta desarmado”), el pueblo se levanta en armas contra los Medici y proclama la república popular. Empieza la destrucción de las obras del humanismo que el pueblo veía como símbolos de lujo, de privilegio y de la corrupción. En este trágico fin de siglo, la figura del fraile de Ferrara intensifica las expectativas escatológicas que habían empezado a manifestarse en los ochenta. Son expectativas contrastantes que revelan la inestabilidad y la confusión. La espera de un Mesías salvador, una especie de Veltro dantesco, se confunde con la espera del Anticristo; el mesianismo como



salvación milagrosa, desde afuera, se mezcla con el milenarismo joaquinista que es, por el contrario, la conquista consciente –por medio de la voluntad– de la perfección interior. Catástrofe y renovación van unidas y son contradicciones que Eugenio Garin señala en Leonardo quien, en esos años, alterna proyectos de nuevas ciudades y de máquinas maravillosas con imágenes de destrucción universal. Estallan sueños, visiones, previsiones y presagios, fenómenos naturales que serán utilizados para conocer la realidad. La conjunción astral entre Saturno y Júpiter de 1484 –dice Marsilio Ficino– es una forma superior de la inteligencia normal. La conjunción de 1484 para unos es la señal del fin del mundo, para otros de una nueva fase histórica, del advenimiento de la edad de oro. Aparecen los libros de Antonio Arquato y del amigo de Ficino, Paul de Middelburg quien, en 1483 (el año de nacimiento de Lutero), profetiza la venida de un hombre que provocará la escisión religiosa del mundo europeo. Los presagios, dice un gran historiador, acompañan siempre a los grandes acontecimientos de la historia. Así el sueño y las visiones –cuya importancia hemos subrayado– aparecen siempre en los movimientos proféticos, como expresión poderosa de la voluntad de renovación en contra de la opresión; y son, como lo comprueban los estudios de V. Lanternari, fenómenos presentes en las

sociedades arcaicas como en las de alta civilización. Por dondequiera aparecen signos del presentimiento de muerte, de destrucción y de esperanza. Todas las crónicas italianas atestiguan la conmoción escatológica de esos años y la espera de una transformación, de la llegada de una nueva era. Hay que observar que esos presagios, adivinaciones, apariciones de astros, incendios y el sentimiento de una era que llega a su fin coinciden en el mundo azteca. Sin embargo en el mundo prehispánico está ausente la esperanza de un mundo nuevo que brote de las ruinas del viejo. El presagio de la muerte, los signos de la derrota que anticipan en México la llegada de los españoles, a pesar de que se relacionan con la creencia en el retorno de Quetzalcóatl, no disiparán la turbación de Moctezuma cuando no encuentra en los nuevos dioses ningún parecido, ninguna afinidad con los antiguos dioses toltecas.

El presentimiento de la muerte está presente también en la pintura, y no sólo en la florentina. De esos años son los frescos del “Fin del mundo” y de la “Llegada del Anticristo” que Signorelli pinta en la catedral de Orvieto, contemporáneos al “Apocalipsis” de Durero. Alberto Tenenti, en una obra ya clásica, analiza esa sensibilidad morbosa hacia los temas de la muerte y el gusto por lo hórrido. Pero también la evasión, la huida hacia un mundo de sueño son la contrapartida que triunfa en la *Arcadia* de Sannazaro que, publicada en 1483, tendrá una enorme influencia en toda la literatura europea, junto con la poesía de Petrarca: su melancolía del tiempo que todo destruye, con su sentido de la vanidad de todo, del hastío.

Este clima apocalíptico en el que se está gestando el mundo moderno presenta un gran parecido con el de finales de la Edad Media. Chastel y Huizinga subrayan las analogías entre el espíritu del Medioevo en su ocaso y el del joven humanismo, la conmoción que estalla de repente y el surgimiento de un estado de ánimo que crea un deseo de retroceder, de borrar las novedades que amenazan con alejar al hombre de Dios. Como en el ocaso de la Edad Media, se tiene conciencia de que el mundo no tiene ya sentido, de que todo está cambiando, y esto lleva a dos direcciones opuestas: el pasado como refugio (la Edad de Oro) y el futuro como proyecto (la Utopía o la Tierra prometida). *Mundus senescit* –el mundo envejece– es un motivo constante de esos últimos años (y de todos los momentos de cambio), agitados entre la conciencia de una edad decrepita y la certidumbre de una edad nueva. Sin embargo, entre el sentimiento del fin y el sentimiento de una edad nueva no hay contradicción: una edad decrepita siempre prepara una *renovatio*: la negación, la afirmación; la muerte, el nacimiento. El mito de la *renovatio*, del renacer, supone la conciencia de la muerte, del final de una cultura y la posibilidad de otros mundos.

El siglo xv concluye en Florencia con la quiebra del ideal político religioso de la reforma y la desaparición de su protagonista. En 1498 Girolamo Savonarola, el “profeta desarmado”, el gran promotor de la reforma frustrada, muere en la hoguera, en la Piazza della Signoria. Desaparece el hombre que quería retroceder al pasado y que había logrado aglutinar alrededor de sí al pueblo y a los representantes del refinado humanismo, desde Pico della Mirandola que se había retira-

do al convento de San Marcos (donde murió a la edad de treinta y un años), hasta Miguel Ángel, encargado de las obras de fortificación de la República. Lo que sorprende —y que Cesare Vasoli subraya espléndidamente— es que “doctrinas y creencias propias de ciertos ambientes de la alta cultura, se encuentran a veces y casi se confunden con la ansiedad, los miedos y las oscuras expectativas y esperanzas del hombre que no tiene otro horizonte intelectual que el dominante de la tradicional religiosidad popular”.

El Nuevo Mundo

En 1492 el genovés Cristóbal Colón concluye el largo *iter* hacia América, un *iter* que duró siglos, durante los cuales las dos riberas estuvieron señalándose mutua e ininterrumpidamente su presencia, como dice Oskar Peschel. El mundo está ahora unificado, cerrado (“el mundo es poco”, comenta Colón) aunque “el universo se vuelve infinito” (A. Koyré). Pero 1492 es una fecha importante no sólo porque es el año del Descubrimiento y del comienzo del mundo moderno, sino porque a partir del Descubrimiento empiezan la expansión y la dominación europea, es decir, da inicio ese “encuentro con el otro” inaugurado por Cristóbal Colón que tendrá consecuencias no sólo para la cultura europea sino para la del mundo entero.

Sobre el protagonista del Descubrimiento han corrido ríos de tinta. La figura tan compleja y contradictoria del almirante genovés suscitó entre sus mismos contemporáneos los sentimientos más opuestos: desde Bartolomé de las Casas quien le manifestó afecto y admiración hasta López de Gómara quien le criticó ásperamente. Un retrato del gran explorador visto radicalmente en uno u otro sentido es imposible y pocos han sido capaces de asir una personalidad de tantas y contradictorias facetas. Entre los pocos, los literatos, desde Lope de Vega que dejó en una muy poco conocida pieza —*El nuevo mundo descubierto por Colón*— un retrato inolvidable del genovés, hasta T. Todorov quien, en su ya citado libro, subraya la incapacidad de Colón para entender al “otro” (Colón ha descubierto a América pero no a los americanos). De hecho, el genovés, al contrario de su admirado Marco Polo, no entiende que pueden existir códigos diversos, modelos culturales diferentes a los suyos, e impone su metro de europeo, con un comportamiento que contradice su misma fe cristiana.

No es tarea del presente escrito delinear un perfil psicológico del explorador genovés, tampoco la de hablar de los demás exploradores italianos que cruzaron el Atlántico, como Giovanni Caboto quien, descubriendo Terranova y el Cabo Bretón poco después de la llegada de Colón, desempeñó en América Septentrional el mismo papel que el del almirante en el Caribe. Lo que interesa ahora es ver cuáles son sus lazos con Italia, con la cultura italiana. Y en este sentido la vida de Colón sería paradigmática de la de los otros italianos que adolescentes abandonaban su tierra para dedicarse en alma y cuerpo a la búsqueda de tierras desconocidas.

Ahora bien, la “italianidad” de Colón ha sido hasta recientemente, y por razones prevalentemente nacionalistas, cuestionada en España, o negando su nacimiento en Génova —cosa ya

fuera de cuestión— o sosteniendo que su nacimiento en un punto u otro de Europa tiene un valor episódico y causal porque él mismo no se sentía ligado a ningún estado italiano. Pero al decir esto se está machacando una peculiaridad italiana que no consiste sólo en los rasgos individuales que caracterizan al italiano del siglo XV y XVI —una entrega libre de todo compromiso, familia o patria, extraña a la pasión visionaria que dirige sus acciones, su hacer; una audacia que desafía cualquier obstáculo que se interponga a la meta anhelada y, en fin, una voluntad de hierro al servicio de la pasión— sino una peculiaridad propia y muy ostensible de la cultura italiana que por siglos tuvo una función cosmopolita y no nacional, europea y no italiana. La herencia directa del cosmopolitismo romano y del universalismo de la Iglesia, había desarraigado en los italianos el instinto de raza y de tribu y el sentimiento nacional que privaba en los países cercanos, favoreciendo la emigración de sus elementos dirigentes que consideraban con indiferencia la nacionalidad de sus patrocinadores y que vivían en cualquier parte del mundo como si fuera su hogar. Además, la falta de sentimiento nacional (con la excepción, por supuesto, del visionario Maquiavelo) había creado, como dice Antonio Gramsci, “un estado de espíritu independiente por el cual cualquiera provisto de capacidades políticas y diplomáticas las consideraba como un talento personal que podía poner al servicio de sus intereses o de cualquier causa” y, hay que subrayarlo más, de las curiosidades intelectuales que única y exclusivamente dirigieron la inteligencia italiana. Un ejemplo entre tantos: Leonardo, quien antes de abandonar Milán ocupada por los franceses, registra friamente el hecho: “El duque (Federico el Moro) perdió su estado, sus bienes y su libertad, y ninguna de las obras empezadas para él ha sido terminada”, y años después se refugia en la corte del mismo invasor de Milán, Francisco I, donde vivió sus últimos años continuando su labor. Es el mismo espíritu al que obedece Colón cuando, para realizar su empresa, se pone al servicio de uno u otro rey.

¿Por qué, podría preguntarse, no fue patrocinado por Italia el viaje que en Italia fue preparado? Porque por su misma configuración política Italia carecía de un poder central que decidiera en beneficio de toda la península. Lo que funcionaba era la iniciativa aislada de los varios príncipes y ninguno de ellos quiso hacerse promotor de un viaje alrededor del mundo. Esto, a pesar de las presiones de muchos exploradores, entre ellos Ciriaco l'Anconetano quien acudió reiteradamente a Cosme de Medici recibiendo siempre un no. Por otro lado, lo que importaba, como se dijo, era la empresa y no quien ayudara a concretizarla. Este espíritu, típico de los italianos de entonces y difícil de entender, fue el que hizo de los italianos los “hijos primogénitos” de Europa, como dice J. Burchardt, y les permitió dejar a Europa un enorme legado, parte del cual es la unificación del mundo, la *ecumene*, una unificación que, al desplazarse los tráficos del Mediterráneo al Atlántico, costó a la península su decadencia económica y política.

En cuanto a los vínculos de Colón con la cultura italiana de su tiempo, son también incuestionables: es hijo tanto del misticismo medieval italiano —Joachino da Fiore y Francisco de Asís— como del Humanismo cuatrocentista con el cual tuvo una relación determinante, si bien parcial. Pero tampoco glo-

bales, sino parciales y personales, fueron las relaciones que los humanistas mantuvieron con el movimiento cuatrocentista del cual tomaron sólo lo que más se adecuaba a sus intereses. Maquiavelo no se incorporó enteramente al Humanismo ni compartió sus ideales filosófico-religiosos; Leonardo manifestó indiferencia cuando no ironía hacia el "retorno" al mundo clásico. La única pasión del genovés fue la exploración, así como lo fueron para Maquiavelo la política y para Leonardo la ciencia. Y sin embargo los tres resultaron innovadores.

Antes de salir de Génova, el adolescente Cristóbal Colón había estudiado en la escuela de cartógrafos y pilotos de su ciudad. Aprendió luego el suficiente latín para leerlo. A pesar de haber nacido en pleno siglo XV, es hombre de transición, con todas las ambivalencias que caracterizan a los hombres nacidos entre dos edades. Si bien su mentalidad pertenece a la cosmopolis medieval, su espíritu se mantuvo siempre abierto a las transformaciones científicas operadas por el Humanismo. Sus lecturas son el testimonio de su interés exclusivo por la religión y por los viajes de exploración. Lee sobre todo las *Escrituras*, Joachino da Fiore –no se sabe si directamente– y la literatura franciscana, sin descuidar a los clásicos. A finales del *Quattrocento*, Colón cree todavía en el paraíso terrenal alcanzable en el más aquí y en las Cruzadas que habían ya fracasado en la baja Edad Media y de manera definitiva en la segunda mitad del siglo XV, con la última y dramática tentativa hecha por Pío II (Piccolomini) quien había retomado el proyecto casi en las vísperas de su muerte. Sin embargo, Colón emprende su viaje a las Indias de Marco Polo cuyas riquezas le hubieran proporcionado los fondos para la reconquista del Santo Sepulcro y de Jerusalén. Del Humanismo toma las ideas que pueden servirle para realizar su viaje, como lo atestiguan los libros, leídos y releídos, algunos anotados por su puño; y que son libros que nacieron o tuvieron su consagración y difusión en el ambiente florentino del *Quattrocento*: la *Historia rerum* del humanista Piccolomini, la *Geografía* de Tolomeo, la *Imago mundi* de D'Ailly; *El millón* de Marco Polo en latín y la correspondencia de Toscanelli, de la que hemos citado la carta dirigida a Fernando Martins, que fue encontrada dentro del ejemplar de la *Historia rerum* sin el mapa que la acompañaba, perdido, pero que se puede apreciar en el globo construido por Martín Behain en 1492. Son pocos libros, pero fundamentales; los mismos que acrecentaron en el ambiente florentino la pasión por los viajes y la exploración. De la mezcla del ideal religioso de marca medieval con las ideas nuevas del Humanismo y del no menos importante patrocinio de los Reyes Católicos, nace la empresa del Descubrimiento, que dio inicio a la Edad Moderna.

Parece increíble que Cristóbal Colón, quien filtraba la realidad a través de los pocos libros leídos y releídos, y entre ellos la muy anotada *Imago mundi* de D'Ailly que suponía la presencia de un cuarto continente, no haya concebido ni un sólo momento la idea de que las tierras encontradas –de las cuales subraya el parecido con África– pudieran pertenecer a un continente intermedio. Su silencio, su terquedad en interpretar los signos alterando su mensaje, pudieron haber sido fruto de una simulación análoga a la concerniente al oro que no se encontraba y que sin embargo promete a manos llenas a los

reyes españoles para justificar sus viajes y no perder su apoyo. Porque, ¿qué hubieran hecho los reyes al saber que las tierras encontradas por Colón no coincidían con las fabulosas Indias? Queda pues la hipótesis, que por supuesto debería de verificarse con una atenta lectura de los textos colombinos, de una posible simulación.

El inalcanzado ideal neoplatónico

Hasta aquí llega nuestro balance, porque aquí, a las orillas del nuevo continente, concluye la aportación italiana. Si las ideas nacidas y maduradas en la Florencia del *Quattrocento* se concretaron a través de la iniciativa individual de uno de los más audaces viajeros italianos, no puede afirmarse lo mismo de la reforma neoplatónica, anhelada y auspiciada de manera consciente y con firme voluntad por artistas, filósofos y por el mismo pueblo. El clima inestable, ambivalente, de inquietud y de esperanza, de miedo y de ilusiones, que anticipó en Florencia –y no sólo en Florencia– el Descubrimiento, no tuvo el eco que merecía. El Descubrimiento nació de un sueño colectivo, fue la conclusión del noble impulso de las sociedades europeas hacia un mundo nuevo y diverso, sin embargo al llegar a América ese sueño fue desplazado por el poder –un poder en sentido lato, no el poder central y distante de la monarquía española– y el Descubrimiento y luego la Conquista se realizaron bajo el signo de la violencia y de la masacre; de esa enfermedad, y utilizó las palabras del milanés Pedro Mártir –el primer cronista no ocular de los acontecimientos americanos–, que es rabia de dominio: "una enfermedad que nunca ha desaparecido y es, de alguna forma, innata en el hombre".

De hecho, la conquista española y portuguesa no fue sino el primer eslabón de la escalada europea a la colonización y la opresión del resto del mundo en los siguientes quinientos años, pues si bien es verdad que la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* –con la que el gran Bartolomé de Las Casas estigmatizaba la "insaciable codicia" de los españoles y la destrucción de un mundo inocente– suscitó de inmediato la indignación de toda Europa en contra de España, no es menos verdadero que muy pronto los países europeos se lanzaron a la conquista del continente asiático y africano –a cuyas antiquísimas culturas los humanistas habían mirado con veneración– y las nuevas empresas no fueron menos execrables que las primeras. La reacción en contra de España ante el panfleto del obispo de San Cristóbal fue parecida a la que en contra de Italia provocó *El Príncipe* de Maquiavelo que, sin embargo, pronto dirigió la política de toda Europa. Valga un ejemplo por todos: la conquista inglesa de Irlanda por parte de Walter Raleigh, considerado como el iniciador o precursor de la potencia colonial británica. Lector y estudioso de Maquiavelo –como lo fue por lo demás el círculo de Cambridge–, "secreto adepto del maquiavelismo" como lo llama Mario Praz, Raleigh se sirvió de las reglas sugeridas por el florentino para anexar Irlanda a la Corona Inglesa, incluso superándolo en crueldad. Años después de su expedición a América del Norte, acusado de alta traición y encarcelado por trece años en la torre de Londres, Raleigh escribió en la cárcel *The Prince or Maxims of State* (1603-1607) en el que, buscando adaptarse

a los cambios provocados por la transición del Renacimiento al puritanismo de la corte inglesa, atacó las doctrinas de Maquiavelo que lo habían inspirado. Sin embargo, su "conversión", real o fingida, no le sirvió para salvar su cabeza. El hábil Jaime I le ganó en su mismo terreno y armó una estrategia "maquiavélica" para obtener las pruebas que luego justificaron su ejecución. Lo cual comprueba la tesis de que los gobernantes, bajo la máscara de un aparente antimachiavelismo, reproducían en la realidad de la praxis política los principios de Maquiavelo, ocultando su fuente de inspiración.

La colonización europea iniciada por España que había al principio suscitado tanto escándalo, terminó por inaugurar una relación amo-esclavo que Europa justificó con su supuesta superioridad espiritual y, por supuesto, con el pretexto de la fe, motivaciones que han siempre encubierto la mala conciencia europea. Sin embargo, las mentes más iluminadas de la inteligencia europea tomaron una posición de rechazo y de violenta protesta en contra de la nueva gesta americana, y a los escritos de fray Bartolomé siguieron los de Pedro Mártir de Anguería, Montaigne y luego de Leibnitz, C. Wolff, Algarotti, etc., una literatura que generalmente veía en América un mundo incontaminado e inocente, y en China, la sabiduría y la moralidad del mundo. De la conquista de América nació además, la utopía renacentista de Tomás Moro, Tomaso Campanella y otros, quienes en el nuevo continente, se inspiraron para delinear la utopía de un Estado justo y feliz.

Con la Conquista empezó entonces a delinarse, en el terreno de la cultura europea, una tensión entre una serie de posiciones contrastantes que Eugenio Garin así sintetiza: "...por un lado la cuatrocentista concepción de que la dignidad humana es igual en todos y, por el otro, la tesis aristotélica del esclavo por naturaleza; por un lado la justificación de la conquista por la superioridad del conquistador "moralmente" autorizado para dominar y, por el otro, la revuelta en nombre de los más altos derechos de libertad, que había que defender en el interior de la misma situación europea en contra de todo vejamen y toda tiranía; por un lado la celebración de la inocencia del salvaje americano y de la sabiduría del mandarín chino y por el otro, el anatema de la barbarie inhumana de los canibales americanos y la inmovilidad cruel y corrupta del asiático..."

Mesoamérica constituía con sus ricas culturas un espacio privilegiado para el encuentro de pueblos y culturas diversas, el campo de cultivo ideal para las ideas del visionario Pico. No hubo sin embargo encuentro de dos mundos en el signo de la conciliación que hubiera implicado el rechazo del eurocentrismo, no hubo diálogo entre Cortés y Moctezuma, no hubo confrontación entre civilizaciones diferentes y el respeto a lo "diverso" con lo que habían soñado los grandes humanistas europeos: Nicolás de Cusa, Ficino, Pico... Los ideales de transformación, frustrados y no realizados en el Viejo Mundo, tampoco se realizarán en el Nuevo. No obstante, el ideal universalista del *Quattrocento* seguirá fascinando, siglos más tarde, a humanistas de la talla de Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, quienes propondrán la incorporación de algunos de sus puntos claves en una utopía latinoamericana, hecha por latinoamericanos.

El encuentro europeo con el "otro" se realizó bajo el signo

de la antinomia: los viajeros llegaban a América no sólo para encontrar la "Nueva Jerusalén", un espacio virgen –es decir, no contaminado por la historia, por la "usura del tiempo que gasta al mundo humano y cósmico"–, en donde situar sus ideales utópicos, sino también para encontrar una fuente de riquezas, de ese oro cuya presencia recurre obsesivamente en los escritos de Colón, y que dirigirá de manera compulsiva las acciones de los conquistadores. Son dos ideales contradictorios e inconciliables, y los encontramos presentes –aun de manera ambigua y quizás encubriendo motivaciones que quedarán ocultas– en el primer hombre que pisa América, Cristóbal Colón, personaje arquetípico europeo occidental que busca conciliar la fe y la avidez, justificando una con otra.

Así, el viaje iniciado bajo el signo de la escatología se convirtió en conquista, genocidio, explotación, rapiña, y en un proceso de colonización que no sólo prescindió de la realidad encontrada, sino que la repudió y se dedicó al aniquilamiento de las culturas locales: una desculturación que creó problemas aún no resueltos. La misma labor de los misioneros en defensa de los nativos no sale del ámbito de la aculturación aunque no violenta: los nativos eran ídolos a los que había que introducir en el modo de vida evangélico y asimilar a la cultura y a la religión occidentales, y por eso había que borrar los testimonios de su pasado.

Los acontecimientos de la Conquista harán decir a J. J. Wunemberger que América es el ejemplo de la imposibilidad del mundo de "utopizarse", de que "*le mond ne s'utopizara pas*". Y de hecho uno de los rasgos que caracterizan al hombre europeo es la costumbre de situar sus anhelos de perfección –auténticos, sin duda– en lugares distantes, no contaminados por la historia, pero, una vez que éstos están a su alcance, su incapacidad de realizarlos. Más bien podría hablarse de una operación contraria que logra sólo convertir o subvertir el *allí*, distante y anhelado espacio del deseo (y al mismo tiempo figura del deber ser que acompaña a lo largo de su historia a la cultura occidental) en el *aquí* de la realidad que no satisface y en el que, sin embargo, el europeo sigue atrapado; en una palabra, a convertir la utopía en una antiutopía. Y no obstante, continuará buscando otro lugar para su esperanza. El *allí* se volverá una y otra vez en el *aquí*, y será siempre reemplazado, inútilmente perseguido, ya que la utopía es posible "gracias a la más difícil de las revoluciones". Es decir, gracias a la renovación interior del hombre, a través de la conciencia y de la voluntad. Y por utopía no hay que entender cualquier proyecto elaborado desde lo alto para realizar un deber ser eterno e inmóvil, sino aquel que había indicado Pico della Mirandola en las espléndidas páginas sobre las vidas posibles que se abren al deseo del hombre y a su elección. Es decir, como apertura a los ilimitados mundos que el hombre, ser inacabado y mudable, abierto a cualquier metamorfosis, puede crear en esta tierra. Y hay que insistir: esto, una vez que esté desvinculado de las cadenas de las necesidades materiales y de la injusticia que lo mantiene atado, para que la utopía sea creación colectiva en la que pueda participar cualquier hombre según sus capacidades y su voluntad, por supuesto; porque justicia no significa nivelamiento, es sólo punto de partida para que el hombre se realice en su diversidad. ◇

Bajo la noche

1

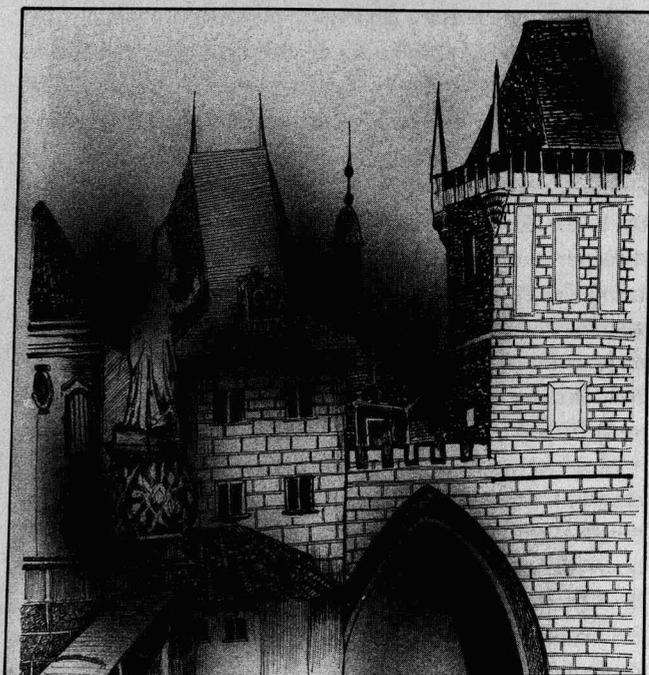
Luis Aréizaga respiró hondo el aire nocturno de Praga. Fue como aspirar el nuevo mundo, como empezar a conocerlo. El tipo de gente que veía era distinto al que había visto en Munich, en Zurich o en Londres. Era de un rubio y de un blanco diferente. Las facciones, los pómulos. ¿Qué puede significar México para ella? ¿Qué va a significar? Nada. Nada en absoluto.

Conocía apenas a la familia política de su amigo Federico Bernal. Tenía una idea de cómo eran. Pero vistos los checos en grupo, como pueblo, eran otra cosa. El idioma, en la barahúnda de la estación de trenes, era algo extravagante. Cada cosa que veía colaboraba para su asombro. Los rostros más cercanos, por ejemplo. Había entre ellos los de dos mujeres de una belleza desconcertante. Entonces fue cuando notó que era otro el color rubio del pelo. Mostraba una tonalidad mate que de alguna manera le sugería a Luis el color verde-gris. Admiró el cutis blanco e impecable de una muchacha de cara redonda. Muchos tenían la cara redonda. Por detalles como éstos, o por la ropa, o la ausencia de anuncios publicitarios, el huésped creyó haber arribado no sólo a un país lejano sino también a otro tiempo, a un tiempo sin tiempo, en última instancia, anterior.

¿Y ahora qué hacer, allí, ante un mundo desconocido? La duda (frecuente en Luis, como buen mexicano, esta vez se justificaba) lo hizo su juguete. A pesar de eso había que enfrentar la situación. Esta es la parte alentadora en ciertas condiciones adversas: el arrojo.

Cogió sus maletas y se dejó arrastrar por los viajeros que se apresuraban por el pasillo del vagón. Varias personas se arremolinaron a su alrededor. Veía los rostros de rasgos eslavos, rostros ansiosos, bocas que hablaban, reían, ojos escrutadores, otros risueños, sonidos que eran nombres, quizás, abrazos, besos, cómo se besaban ésos. Sin embargo, Praga esperaba a Luis fría e indiferente.

¿Alguien tenía que venir por él? Estaba clavado en el piso con las maletas a un lado. Se sintió como la ciudadana alemana en la estación de Cheb. Muy tarde se dio cuenta de que no contaba con suficiente información práctica para ese viaje. Quizás por la cercanía de sentimientos, se recordó echado a caminar y caminar, de nada a nada, por las calles de la colonia Narvarte, con una adolescencia a cuestas que le pesaba



demasiado. Canturreaba en silencio canciones de moda que en su sencillez no reflejaban la angustia que las propiciaba. Caminaba por la Narvarte y también la del Valle con la confusa idea de haber sido olvidado —¿por quién, cuándo?— en ese mundo extraño que lo contenía.

Pronto vería, con algo de terror, que el andén se vaciaba sin remedio. Decidió acercarse al sitio donde desaparecían las últimas personas. Procuraba ser visto —no se sabía por quién— y a su vez veía a los demás. En poco tiempo, ya no había nadie. Creyó, por un momento, que era protagonista de una película de suspenso. Pensó que iría a una oficina de turismo, pediría los datos de algún hotel no muy caro, algún albergue estudiantil, si se puede, y al siguiente día buscaría un teléfono y trataría de comunicarse con alguno de los de la lista proporcionada por la familia de Federico.

Apretó las mandíbulas. El andén estaba solo y desolador. Sin embargo, más desilusionado que preocupado comprendió que al fondo, donde la gente desaparecía, se hallaba la boca de la entrada a un subterráneo. Los andenes de trenes los recordaba de las películas (inclusive mexicanas, las de la Época de Oro) y de algún fatigoso e interminable viaje a Oaxaca, por el que juró no volver a usar ese medio de tortura en su vi-

da. No tenía previsto que pudiera estirarse frente a él de esa manera un andén de tren. Era como en una película, precisamente, que había llegado a la noche más lejana de su vida.

2

A punto de descender los escalones que lo llevarían al subterráneo, descubrió a una mujer joven que parecía esperar a alguien. El instinto lo hizo detenerse y mirarla. De *ella* no sabía nada, excepto que se llamaba Marketa. Y alguien como esa mujer, semioculta por las sombras, podría responder a ese nombre. Luis dio unos pasos hacia ella y, a cierta distancia, preguntó, ¿Marketa? Ella contestó pronunciando el nombre de él.

Marketa (qué palabra tan sonora) no hablaba español, sabía en cambio alemán y, como era de esperarse, ruso; también se daba a entender en inglés. Fue gracias a esta última posibilidad la que permitió que empezaran a intercambiar impresiones. Ella, organizada que era, llevaba consigo un diccionario checo-español, cosa que él, desorganizado y orgulloso, no había hecho. En el subterráneo ella comentó que la señal convenida por el señor Svoboda era que llevara una naranja en la mano, detalle de película de James Bond del que él no tenía conocimiento así como tampoco de que debía llevar el pasaporte en la mano izquierda. La naranja era una ocurrencia irrealizable. ¿Dónde encontrar una naranja en Praga? La chica sustituyó la fruta por una flor que Luis recibió como bienvenida.

El subterráneo los llevó a una calle ancha en donde debían esperar el tranvía. En plena espera Luis se sorprendió canturreando otra prehistórica canción de la adolescencia. ¿Qué le ocurría a este hombre? ¿Asociaba su adolescencia triste con la gran emoción de estar en Praga? No concuerda, pero así era. Poco después, con la ayuda de la luz blanca del tranvía, confirmó que Marketa era una muchacha bonita, quizás demasiado bonita (una muñequita) en la apreciación de un joven mexicano medio. Se dio cuenta de que poseía una manera peculiar de cortesía o eficacia que en momentos podía calificarse de rudeza. Cosa que no le impresionó mucho ya que no estaba como para poner condiciones.

Poco más tarde bajaron del tranvía y se internaron por una calle estrecha que los llevó a los andadores, oscurecidos por altos arbustos a los flancos, entre los edificios uniformes de una amplia unidad habitacional. (Igual que en México, pero con una diferencia...) Eran hileras interminables de ventanas. Por el silencio y la oscuridad era difícil creer que allí vivían familias enteras. ¿En Checoslovaquia también viven familias numerosas en cada uno de esos departamentos? A una pregunta de Luis ella contestó que ese barrio se llamaba Krc. Era una sonida rarísimo, sin el que dan las vocales. En ese momento la luz pálida de la luna se escapó entre las nubes que la aprisionaban. La belleza del rostro de Marketa cobró vida. Su juventud se delineaba en la figura de su cuerpo esbelto pero bien formado. Cuando ella percibió que era observada devolvió la mirada y él se desconcertó por haber sido descubierto. Desvió la vista pero tenía clavados en los ojos la claridad de los de ella.

Comprendió que nunca se hubiera imaginado que una mu-

chacha así sería su anfitriona. Cuando vio el nombre escrito en un papel no lo asoció con nada en particular. Era solamente una palabra, un nombre. En México ni en sueños hubiera ocurrido algo semejante. Él tenía que comparar entre lo que veía y lo que había dejado, de otro modo, corría el riesgo de perderse.

En una nave de esos edificios se detuvieron. Ella abrió una de varias puertas iguales en el tercer piso. Era un departamento pequeño en donde se aprovechaba hasta el último rincón. La anfitriona fue precisa en cuanto a las reglas. Sé que te bañas cada día: hay agua caliente en la mañana y en la noche. Esta es tu toalla y éste tu jabón. La ropa sucia la pones aquí. En la cocina abrió el pequeño refrigerador —allí todo era pequeño. Puedes tomar lo que desees. Te gusta la leche ¿verdad? Aquí la tienes. Desayunas huevos. Me ocuparé de prepararlos. Hay una mortadela húngara. Los huevos podían fallar y la leche no la acostumbraban tanto para los adultos; lo que sí era inusual era la mortadela; sin embargo, allí estaba. En seguida lo condujo al cuarto donde dormiría. Es la habitación de mis padres, pero salieron de vacaciones a Moravia.

Poco después sabría que salieron de vacaciones con el propósito de que él tuviera acomodo en el departamento. Quedó atónito. Frente a eso, la cortesía que creen tener los mexicanos con los visitantes se reducía notablemente. Quiso agradecerlo de mil maneras, pero al final decidió callar y no verse muy provinciano. Puedes encender la televisión, el radio. ¿Te gusta el rock? Allí encontrarás unos discos de los Beatles. Pasaron a la última habitación. Aquí puedes venir cuando quieras; de noche no, porque éste es mi dormitorio.

La obvedad no ofendió al huésped. Tomó la advertencia con naturalidad y tal vez la memorizó con disciplina. Para finalizar le invitó una taza de té negro y pan de centeno. Sacó el queso y la mantequilla. En una mesa para dos, en la cocina, le presentó un programa de actividades. Se había tomado el compromiso de atenderlo y con ese fin solicitó parte de sus vacaciones anuales para dedicarse de tiempo —no de cuerpo, como lo dejó aclarado— completo a él aun sin conocerlo. Éste, un tanto cohibido, acataba y agradecía. Pensó que si actuaba de ese modo, también era por lealtad al señor Svoboda (suegro de su amigo Federico) con el que había trabajado como secretaria en la compañía Skoda. Esto le dio algo de tranquilidad. En última instancia a él no le quedaba más que recibir, humilde, las gentilezas de la bella Marketa.

3

Guardó silencio. Atento a las palabras y los gestos de Marketa. No podía dejar de verla. Era un gozo hacerlo. Ya lo había prevenido Federico. Las checas no se andan con medias tazas. Y aunque no esté bien que yo lo diga por estar casado con una de ellas, se van a la cama contigo a la menor provocación. Simplemente no lo crees. Luis dedujo que, en su caso, las cosas empezaban mal. Vas a ver, a la mejor te nos quedas por allá. Esto era poco probable porque el gancho en realidad era que un extranjero podía sacar una checka del paraíso socialista.

Al verla y escucharla en medio de la paz nocturna de ese departamento, quizás más acogedor por lo reducido de sus di-

mension, la pésima experiencia en la frontera se había quedado atrás, tanto que su recuerdo parecía el de una película muda de los años veinte. Lo recordó de manera fugaz, como si hubiera leído la noticia de lo que solía ocurrir en un país lejano, apenas de Latinoamérica, y que nada tenía que ver con Checoslovaquia donde vivía esa mujer de piel blanca y de ojos claros. Era imposible (ésta es una historia de imposibles) no reducirse a su feliz contemplación.

4

Luis desarrolló una vasija de artesanía mexicana y se la ofreció. Ella la tomó como si fuera una joya arqueológica y fue a

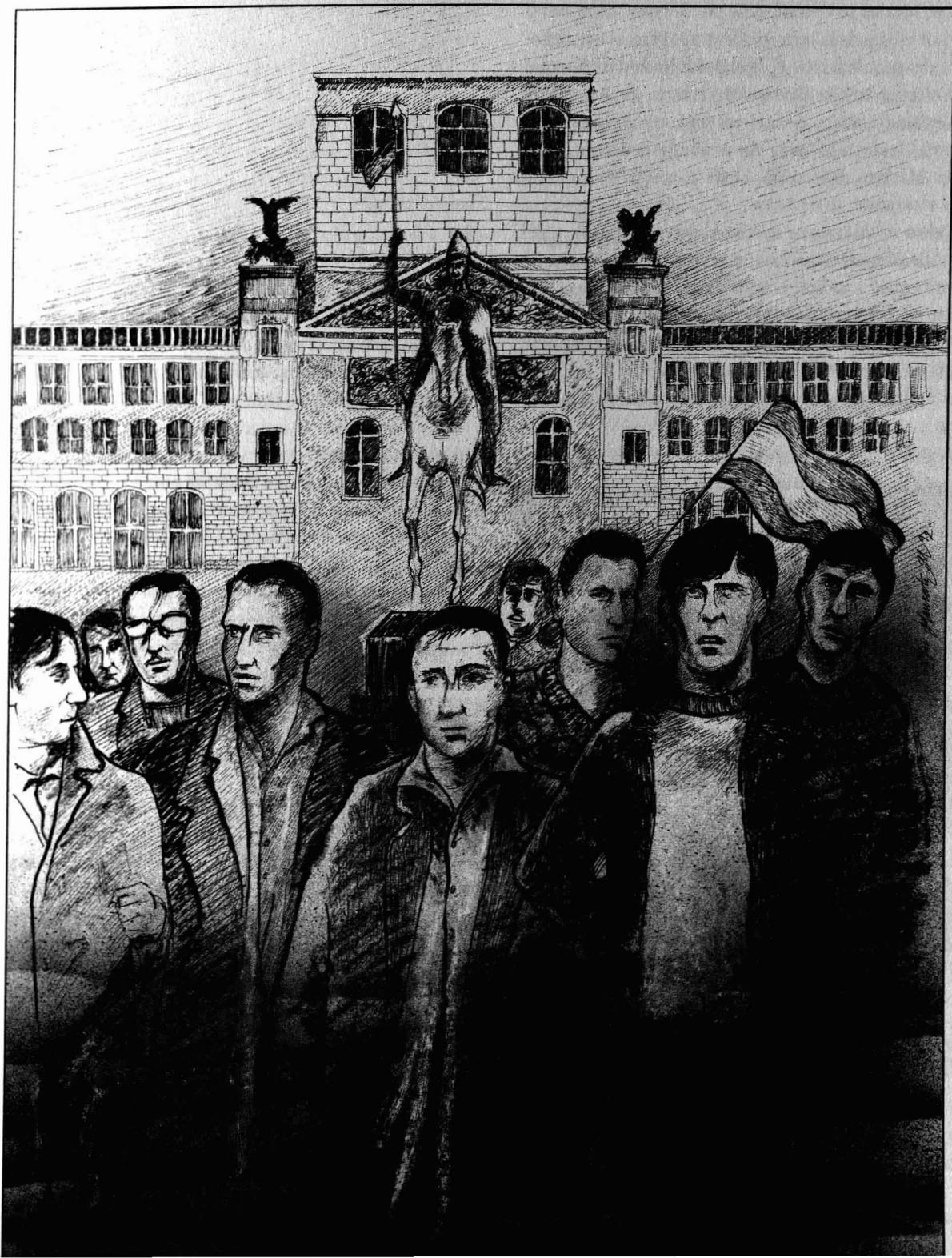
buscar un sitio para colocarla. Luis la vio dar esos pasos y supo, como en un relámpago, que esa mujer podría perderlo.

Ella dijo: -Qué cosas pasan en el mundo.

Se acercó y vio el pedazo de papel periódico de la vasija que tenía extendido en las manos. Un encabezado del asesinato del militante negro Martin Luther King. Esto le hizo recordar las barricadas en el Barrio Latino y el nombre de Danny el Rojo. Un alemán haciendo la revolución universitaria en París.

Agregó: -¿Y en México?

Los camiones militares cargados de soldados pertrechados para combate que transitaban en fila por el Centro de la ciudad de México. Las grandes concentraciones de jóvenes radicales; las barricadas en el histórico edificio de San Ilde-



fonso; las asambleas en el Politécnico, en la Ciudad Universitaria y en la Normal.

—En México también hay agitación... —dijo él.

Pero el hecho era lo fascinado que estaba por esa mujer. ¿Todas las mujeres en este país serán como ella? Creo que mi querido amigo se quedó corto. Y con ese relajamiento de costumbres que dicen que tienen. Los periodistas cuentan que hacían sexo en las barricadas del París de mayo. La revolución es unión, no cabe duda ¿Por qué será diferente en México? ¿Qué no somos también occidentales? ¿Y entonces la España que llevamos dentro no es suficiente? ¿La falta de una guerra mundial? Pero tuvimos la revolución mexicana. A la mejor el problema no es la liberalidad sexual de las checas, es decir, ella, sino la represión sexual de los mexicanos, es decir, yo.

Dentro de México se vive asfixiado por México; fuera de él, se muere por efecto de lo otro, lo diferente. Pero lo que debería contar ahora es Marketa. Qué importa lo demás. Aunque la vida enseña que hay paraísos que jamás serán de uno, que la injusticia existe de una o de otra manera, no dejaba de ser una sorpresa. Ivonna, la mujer de su amigo Federico, no lo inquietaba. Marketa, en cambio, desde el sonido de su nombre, duro y cortante, lo cimbraba.

Resignado a su mala suerte con las mujeres de un lado y del otro del Atlántico, se abandonó al placer de estar cerca de ella. Pronto volvió a tocarse el tema de su entrada al país. Hizo el relato de la aventura en un inglés no muy *british*.

—Tú lo ves con ojos de extranjero —lo interrumpió Marketa.

Los ojos de Luis se abrieron con desmesura.

—Pero es algo necesario —continuó; tenemos muchos enemigos.

—¿Enemigos?

—Sí, ¿qué te extraña? —y sin esperar respuesta confirmó— Pueden ser espías, terroristas, vagos.

—¿Has visitado algún país del otro lado?

—No. He viajado mucho a Bulgaria, en los veranos, a Hungría, Alemania del Este. Hace poco fui a Moscú. ¿Lo conoces?

—No.

—Es increíble. Allí todo es grande. Las avenidas anchas; la Plaza Roja.

Luis pensó que le gustaba más Praga pero no se atrevió a decirlo.

—En la Plaza Roja se ve el espíritu de nuestros países.

El misticismo de Marketa impedía cualquier clase de comentario. Resignación y fortaleza de espíritu. El cansancio reapareció en las facciones de Luis. No tenía caso expresar dudas pequeño-burguesas.

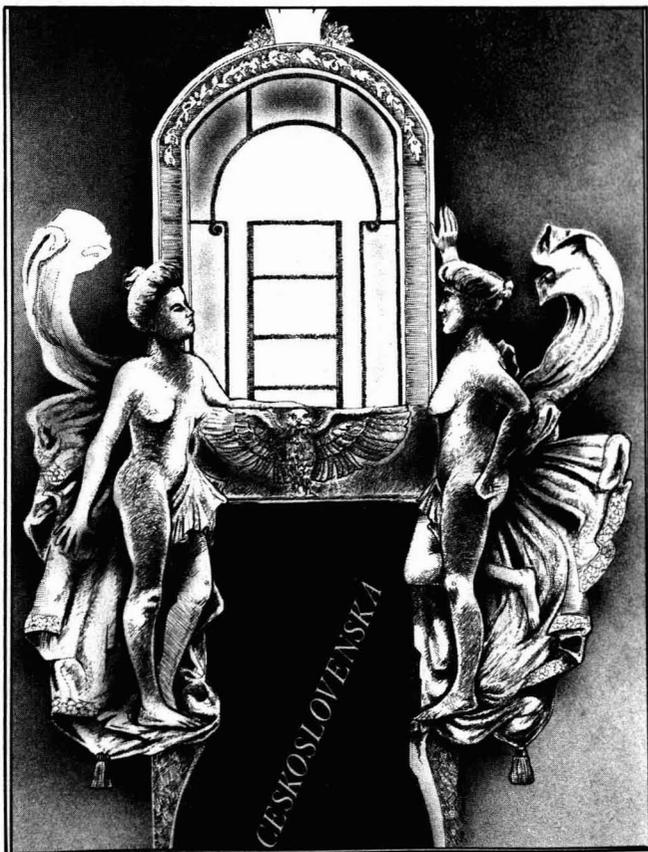
5

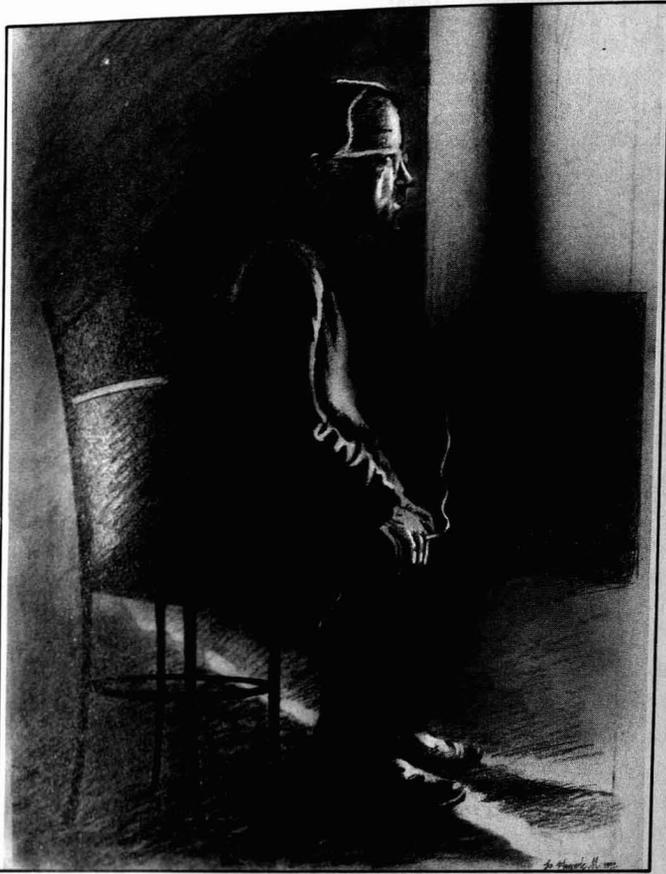
Luis creyó que soñaba la voz de Marketa. Mantuvo los ojos cerrados y la siguió oyendo. ¿Con quién hablaba? Por un momento pensó que entendía lo que decía. Después cayó en la cuenta de que era él mismo el que le daba significado o imagen a los sonidos que escuchaba. Hablaba por teléfono en ese idioma que sólo los checoslovacos entienden. Catorce millones de personas. Dos veces apenas el número de habitantes que tenía entonces la ciudad de México. Pero, algo interrumpió sus cálculos. Marketa hablaba a gritos y luego llegaba al susurro. Qué clase de nerviosismo era ése. ¿Será una característica usual entre las checas? Y ésta era una de ellas.

Se esforzó para levantarse de la cama y, en calzoncillos, se asomó por la puerta. Trató de acercarse, pero el recuerdo de la advertencia de que no debía entrar a ese cuarto de noche lo detuvo; además, se percató de que estaba en paños menores. Reincorporado a la cama, supo que algo serio pasaba. Ella dijo una palabra como "pa-pa" y colgó. Una luz suave se filtraba por la tela ligera de las cortinas de la ventana. Miró el reloj de buró. No estaba seguro si eran las doce o la una de la madrugada. La penumbra daba un toque interesante. Sintió una nostalgia indefinida; una sombra se escurría por la pared; pero, en el fondo, había la parte placentera, excitante. No le hubiera sorprendido saber que no pensaba nada relacionado con su país. Este era otro mundo y se acostumbraba a él. Y a Marketa también.

6

Y fue ella la que apareció en silencio, como otra sombra, en el vano de la puerta. Luis no tuvo tiempo de sobresaltarse. Vivía el enigma desde hacía unos días. Lo natural era la luz pálida, la penumbra, las sombras, la figura alta y rubia de Marketa. Por fin, sufrió un estremecimiento: un ruido ensordecedor cruzó por la mitad la noche. La figura alta y rubia dio un paso en falso y él saltó a la orilla de la cama. El ruido se alejó pero sólo para regresar. Ella temblaba en su bata blanca que dejaba al descubierto sus piernas. El trató de serenarse. No estaba seguro si lo sacudía el inesperado rugido o las piernas blancas, torneadas, diferentes a las de las mujeres que





estaba acostumbrado a ver. Hizo un esfuerzo por concentrarse en el rostro pálido que borromeaba la penumbra. Todavía tardó en observar un detalle. Lo dudó al principio; después ya no. Marketa lloraba.

Se levantó movido por un resorte y, olvidando que estaba en calzoncillos, se acercó a ella. Oyó que dijo algo en checo; unas palabras en alemán; al fin, encontró el inglés. No entiendo... no entiendo. Luis pensó que se había muerto su padre o su madre, o ambos. Acertó a tomarla de los hombros. Temblaba de frío o de no se sabe qué. Sintiendo que lo invadía el deseo incontrolable, titubeó entre decir alguna palabra de apoyo o de abrazarla y besarla.

—¡Los rusos están en Praga!

El huésped la miró perplejo y dijo sin fortuna:

—Pero eso no es noticia.

—¡El ejército ruso está en Praga! —hizo una larga pausa y continuó— Los tanques rusos avanzan, toman la ciudad. Aviones rusos llegan a Ruznye. ¡Es una desgracia! Algo muy grave debió haber ocurrido. Pero nadie sabe nada.

Ahora era él quien no entendía nada. Subió la mirada del escote de la bata y dijo por decir algo:

—¿Por qué?

Cualquier cosa hubiera esperado Luis, menos encontrarse con el ejército del Hermano Mayor. ¿Qué iba a pasar ahora? ¿Qué sería de Checoslovaquia y de él? ¿Y mis vacaciones? Tal vez no vuelva a tener otra oportunidad como ésta.

—¿Qué vamos a hacer?

—Voy a telefonar... —terminó con alguna frase en checo.

El destino se burlaba de Luis. Eran las vacaciones de su vida. Soñaba con Praga. Y ahora esto. ¿Por eso habrá sido la vigilancia militar tan severa en la frontera? Pero Marketa lo tomó

con naturalidad. ¿Por qué se habrá puesto así ahora? ¿No confiaba tanto en los rusos? A la mejor vienen a liberarlos de algo muy serio. De los enemigos de la revolución proletaria. ¿En Rusia había proletariado cuando estalló la revolución proletaria? ¿Por qué se habrá angustiado tanto? De repente le salió el egoísmo patriota. ¿Dónde quedó el internacionalismo de la lucha socialista? (Qué lenguaje más horrible). Pero qué demonios. Lo de siempre. El pez grande se come al chico. El ruido de los enormes aviones Antonov que surcaban el negro cielo de Praga era ensordecedor. Sin embargo, cuando Luis se acercó a la ventana no alcanzó a ver nada. Llegaron voces del departamento vecino. Luego el silencio de la zona arbolada de enfrente y la calle. Surgió, de pronto, el rumor de los motores de los Antonov. Otra vez nada. La calma y la oscuridad.

Checoslovaquia invadida y yo recién llegado. Vaya bienvenida. Estoy en medio de una guerra sin deberla ni temerla. Me muero de miedo. ¿Quién me metió en esto? Estoy en verdaderos problemas. Mejor me hubiera quedado con los tanquitos del ejército mexicano en las calles del Centro de la ciudad de México. Por lo menos allá no tronaban los aviones de guerra en la noche.

—¿Aviones checos? —gritó al despegarse de la ventana.

—¡Rusos! —corrigió ella sin interrumpir su conversación telefónica.

Luis volvió su atención a nada, con una sonrisa tonta dibujada en el rostro. Miraba los árboles más cercanos iluminados medianamente por la pobre luz de los faroles; la calle se veía en tonos amarillentos, los árboles, algún vehículo estacionado. Pensó que si estuviera fuera también él se vería a través del filtro amarillo. Esto le recordó que a su paso por Londres, camino a Zurich, donde se encontraría con su amigo Federico Bernal, su sorpresa no tuvo límites cuando advirtió que, al caer la noche, los londinenses, en plena efervescencia psicodélica y dominio mundial del rock inglés, llevaban la cara pintada de un color plata impresionante. Hasta que descubrió que sus propias manos tenían el mismo tinte. Un poco desesperado, dirigió la vista a un lado y al otro, hasta comprender que era el alumbrado público, color ámbar, el que propiciaba esta tonalidad en la piel.

Lo que no acababa de comprender Luis era la invasión militar de la que era testigo (y víctima también). Se le hacía más fácil esperar ese tipo de agresiones con países débiles, de esos que a veces ni países parecen, pero Checoslovaquia... que tuvo una economía fuerte, superior a la italiana de la preguerra, que era un pueblo alfabetizado e industrializado. Daba tristeza ver a ese país caído —los criticones esperaban que añadiera: de rodillas. ¿Por qué no oponían resistencia? Con el buen ejército que debían tener. El mismo que se mantenía inmóvil. Viendo pasar los tanques rusos. ¿Qué significa esto? ¿Quiere decir que están de acuerdo, como dice Marketa? Pero ¿quiénes? ¿El Partido? ¿El pueblo checoslovaco?

Luis se hallaba, en primera instancia, preocupado por su suerte en esa guerra inesperada por muchos. Quizás habría que corregirse. Y ella tenía la razón: las fuerzas armadas del Pacto fueron invitadas —a pasar a su casa, ¿verdad?, como se dice en México. ◇

Tununa Mercado y la tomografía del exilio

Hernán Lavín Cerda

Un estado de memoria? Quizá un estado de bloqueo con filtraciones de la naturaleza del rayo láser: un bloqueo en celdillas, la psique bloqueada en celdillas, y de improviso la bienaventurada transfiguración más allá o más acá de la memoria, a partir de un lenguaje en estado coloidal o, mejor dicho, de la materia de la vigilia y de los sueños convertida en lenguaje buscándose, de fractura en fractura, a sí mismo, y transfigurándose y transfigurándonos en el viaje circular de su propia búsqueda.

Tomografía del espíritu en los abismos terrenales y celestiales que aparecen y desaparecen, se exhiben y se ocultan, a través de las páginas de esta novela, estas memorias de la más ambigua precisión, esta crónica corpuscular de la conciencia, este asomo al subconsciente, este asomo a las trampas de la fe en la razón no siempre pura, no siempre razonante, estos ensayos casi ficticios de Tununa Mercado que acaba de publicar, bajo el título de *En estado de memoria*, la Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México (febrero de 1992).

Tununa Mercado en su más alta mercadería del espíritu, si tomamos en cuenta que el espíritu es aquí mercader y viaja, como viajero inmóvil, sin jamás detenerse. Estratigrafía de la conciencia fracturada que se encuentra y se pierde y vuelve a encontrarse a sí misma en el fraseo a veces ríspido, a menudo en espiral, de su propio viaje: un viaje de exploración en zig-zag, un viaje en desviaciones casi jazzísticas, regresando siempre a los núcleos o disparadores o catapultas del instinto, razón y vórtice, pulso y vértice del relato. Ombligo pulsional de esta escritura.

Siempre tuve el pálpito, como decían los antiguos, que la urdimbre existencial y lingüística de Tununa Mercado sería umbilicalmente obsesiva, lúcida y posesa, taumaturga y envuelta en raciocinio, opaca y fulgurante, de ambigüedades polifónicas, polianguulares y, paradójicamente, precisas hasta el delirio de persecución de lo real o, más bien, hasta el delirio de precisión de lo real e irreal, lo soñado en vigilia y lo vigilado en el sueño, como sucede por ejemplo en el óleo pintado por Richard Dadd en el manicomio de Broadmoor, durante nueve años, de

1855 a 1864. El cuadro es la visión de lo sobrenatural en el espejo de lo natural: un leñador de rostro invisible y a punto de descargar el hacha de piedra sobre el cuerpo indefenso de una avellana. Todo aparece microscópicamente detenido en el espacio de la obra, minuciosamente inmóvil: una telaraña de miradas y de corpúsculos que se tejen dentro de un paisaje de inverosimilitud profunda, precisa y muy real. Hay espera en aquel cuadro, angustia y humor; también hay una visión poliédrica y simultánea. Una población de *homo ritualis* diminutos, más que de *homo sapiens*. Enanismo fungiforme, como en aquellos hongos que son descubiertos e iluminados por Tununa Mercado en su texto *Celdillas*. La escritora confiesa que cuando los hongos múltiples y multiformes, múltiplos en sus formas, "estaban ante mí, a mis pies o a la altura de la mirada, desencadenaban la misma desesperación cuyo origen indefinido obligaba a apartarse del sitio lo antes posible".

"En los periodos de mayor sensibilización a este efecto, la realidad entera se presentaba distribuida en módulos enlazados entre sí formando vastas secuencias de materia". Luego el sujeto autobiográfico se detiene, reflexivo y puntilloso, invaginado y neuro-poético a la manera de Richard Dadd y de tantos otros, a la manera de sí mismo, estableciendo un monólogo casi desde el interior de una granada china o de una nuez de Castilla, "con los meandros y senos de sus circunvoluciones interiores", lo cual provocaba ansiedad y un intento, dice el sujeto de la escritura desde su bistrúf atómico, "de explicarme los mecanismos con que unas y otras figuraciones se imprimían en mí y me afectaban. Espacios de encaje, cadenas que se aparean, combinatoria incesante de lo cóncavo y lo convexo, de geometrías en las que una línea disparada por el lápiz y al azar sobre el papel se repliega, espontánea, sobre sí misma y convoca a otra a encerrarse en su interior y aun a otra a rodearla y a reproducir, a su vez, con otras líneas quebradas en medio círculo, formaciones similares en un desarrollo creciente, constituían mi manía perpetua de encerrar y de abrir, de difractar y refractar las partículas de lo real [...] Podría haber buscado el modelo enceldillado en disciplinas diversas, indagar su

presencia en la naturaleza y en el arte, pero en ningún sitio habría encontrado el sentido del vértigo que me embargaba cuando aquél se manifestaba. La situación se tornaba persecutoria a medida que descubría que todo lo que me rodeaba estaba cubierto por esa película muelle, aprisionado en ese epitelio elástico y cariocinético, y comencé a intuir que podía quedar atrapada yo también en la obsesión reticular".

Corredores que ciñen o liberan: aperturas y cerraduras. El adentro y el afuera: el espacio de la claustrofobia y de la agorafobia. La latencia patológica y el exilio como disparador y reproductor de aquella latencia convertida en acto de mutismo, bloqueo de mutis por el foro, psique en reversa, psique afásica, o libérrima sedición verbal. Entre la afasia y la liturgia o la logística del logos en plenitud, transcurre, necrófilo y vital, el eros del exilio: lo presiento, lo sé, tal vez lo sé, lo siento en carne viva, lo intuyo a través del instinto de la llamada experiencia propia, más o menos propia.

Me detuve en el análisis de este aspecto, el de la monomanía de las células enceldilladas, el de la cocción de lo real en su punto intermedio, entre lo crudo y lo cocido, sin que lo real exceda sus límites o su equilibrio de cápsula en el estado justo de la materia. De otro modo, y bajo cualquier alteración, estallaban diversas manías y diversas fobias. "El punto del arroz, el punto de la carne, los puntos a los que se pretende llegar —confiesa la autora— y que si son sobrepasados rompen con el equilibrio del universo, eran los puntos de mi obsesión [...] No culminar, entonces, dejar a medias, dar a las cosas el margen de maduración, incidir sólo en las etapas iniciales de la evolución de un elemento y luego dejarlo abandonado a su propia inercia, no precipitarlo ni encerrarlo, eran las leyes de esa obsesión que colmaba todas mis intenciones y definía todos mis deseos. Pero había otra obsesión dentro del mismo cuerpo de análisis, correlativa de la anterior, que era desencadenada por la falta. La imposibilidad de llenar hasta el tope venía acompañada de una sensación de carencia, de despojo y de desnudez y digo los tres términos en una seguidilla porque creo que se cubren uno al otro".

Sospecho que de aquí arranca todo o casi todo: la descripción radiográfica de la sintomatología fóbica o monomaniática es, o puede ser, superado el espectro del bloqueo que siempre es una amenaza, un propulsor o catapulta de los estímulos creativos. Y ya sabemos que la literatura opera por compensación de una carencia, un despojo, una desnudez. El desequilibrio del alma —reino de la esquivia y equívoca psi-

que— es el núcleo genésico de esta escritura que oscila, pendularmente, entre dos polos: el que cataliza las desviaciones sensoriales, los impulsos de la ficción narrativa, de la voz poética, y el que concentra las reflexiones de una razón muy aguda, umbilical, de circuito casi cerrado, una razón perpleja, de miniaturista que ejecuta un tatuaje agobiante y doloroso en el paisaje de su propia pupila, una razón paradójica, en el límite de la profilaxis o la patología, la razón de los "locos divinos", los alumbrados, como eran conocidos en la Santa Rusia, la dos-toyevskiana, la Rusia más antigua. Una razón, en fin, perspicaz hasta el delirio de la suspicacia casi absoluta. Bisturí atómico el de Tununa Mercado, cerebralmente atómico: bisturí o rayo láser de lobotomía tomográfica del espíritu. Estilo de rayo láser hipodérmico, de circunvoluciones sensoriales, anímicas, senso-sentimentales. Estilo, amoroso y veloz, de rayo láser hipoencefálico.

Todo el libro ha sido tejido en el pretérito imperfecto de la memoria o en el subjuntivo de una memoria que hubiera podido ser y a veces fue, que a veces nunca fue. Libro de la memoria en desasosiego, en reposo virtual, en la trampa de una zozobra que aparece y desaparece como el espíritu de los desaparecidos de ayer, en la Argentina, cuando el horror era un espectáculo cotidiano. Dos polos geográficos y un corazón bicéfalo, dual como algunos dioses del mundo azteca: Argentina y México, unidos por el cordón umbilical del exilio nuestro de cada día. Libro escrito con mucho dolor y ánimo de resurrección impostergable, urdido con doloroso júbilo desde las profundidades onfálicas del exilio, allí donde las pesadillas son también el pan nuestro, fueron el pan de los equívocos, la levadura del absurdo en esta segunda mitad hemipléjica del siglo XX, el siglo del átomo, del cine jocosamente mudo, de los antibióticos, del Sida cabalgando en el virus del disfraz veloz y clandestino, el siglo de la esperanza y el desconsuelo, de la esclerosis cosificante y la morbilidad escatológica, el siglo de las ilusiones grupales y las desilusiones egocéntricas, el siglo de la música de Astor Piazzolla que ahora escucho desde México, con lluvia, la escucho desde Santiago de Chile, también con lluvia, *Adiós nonino*, agosto de 1971, ¿qué haces, dónde estás, qué haremos?, *Violentango*, *Biyuya*, nos persiguen, apaguemos la luz, cómo chilla esa ambulancia, *Tristango*, chao, veámonos en el bar donde iban esos muertos y esos ausentes, *El frío que no llega*, *Lumiere*, *La especie furtiva*, *Largo tangáble*, "y ésa era la calle y la esquina donde yo esperaba, a diario, el co-

lectivo para volver a mi casa y era, sobre todo, la esquina de la casa de Rodolfo Walsh, su propio edificio —recuerda Tununa Mercado—, al que yo solía ingresar también todos los días y al que ahora, tomada por la gran e instantánea recuperación, entraba solamente para marcar el hito de mi regreso a Buenos Aires... En ese lugar que no había podido ver esos meses yo había trabajado varios años: era el diario del que me fui, del que se fueron muchos y en el que murieron otros tantos durante la gran represión..." *Cuerpo de pobre*, *Persecuta*, *Curriculum*, *Casas*, *Solitude*, *Oráculos*, *Intemperie*, *Fenomenología*, *Tocata rea*, *Los pájaros perdidos*, *Pulsación*, *Mort*, *Whisky*, *María de Buenos Aires*, *Verano del 79*, *Tangata del alba*, *Orden del día*, *La enfermedad*, *Contramilonga a la funerals*, *Estafeta*, *El muro*. "Frente a la escalera volví a sentir a mis espaldas el perseguidor, pero ya no estaba Rodolfo para abrirme la puerta de su departamento y conjurar, con su picardía maligna, el reflejo paranoico".

Creo que en las páginas del libro *En estado de memoria* duermen, sobreviven y se despiertan algunos, tal vez muchos, los aún vivos y los aún muertos; duermen y se despiertan los fantasmas de lo que pudimos haber sido. En el esplendor y la desgarradura de esa memoria estamos todos, respiramos con ansiedad y alegría casi todos. Tununa Mercado escribió un libro conmovedor, terrible y amoroso, donde la inteligencia es capaz de temblar como un recién nacido o como una viuda precoz en la capilla fúnebre. Por estas páginas sopla el espíritu de casi todos los que algún día llegamos a México a través del exilio y, de vez en cuando, nos mordemos las uñas en un gesto de sordomudez aparentemente lúcida y de gloria casi póstuma.

¿Un estado de memoria? Hubiéramos querido decir tanto, mucho más, pero el eterno desliz de la psique en vigilia nos hace ver otros ángulos, aunque esos ángulos, así lo sueño, también conducen a Roma, y Roma es este libro de Tununa Mercado, esta tomografía del espíritu de los ausentes y los presentes, este verosímil y fantástico ultrasonido del alma colectiva donde aún nos reconocemos, de visión en visión, salvados del olvido. ◇

Tununa Mercado, *En estado de memoria*, UNAM, Dirección de Literatura, Serie "Rayuela Internacional", México, 1992. 133 pp.



Fondo de Cultura Económica

Carlos Fuentes EL ESPEJO ENTERRADO

CARLOS FUENTES



EL
ESPEJO ENTERRADO

Gracias a *El espejo enterrado* la historia de los pueblos hispanohablantes se torna una sola, mediante el complejo poder de los espejos que Carlos Fuentes invoca en estas páginas inolvidables. *El espejo enterrado*, en esta edición del Fondo de Cultura Económica, se convierte en patrimonio de miles de lectores en América Latina y España, quienes encontrarán no sólo su propio rostro sino la procesión de máscaras que han forjado nuestra rica y múltiple identidad hispanoamericana.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

50 años
ANIVERSARIO

Memoria de la locura

Julio Patán Tobío

En octubre de 1985, William Styron viajó a París para recibir el Prix Mondial Cino del Duca que se otorga anualmente a algún científico o artista que, con su trayectoria, haya demostrado una buena cuota de preocupaciones de corte humanista. Una de esas crueles ironías de la vida (de esas que hacen especialmente exasperantes a los espíritus optimistas) lo obligaría a reconocer en el curso de ese viaje que, sin discusión alguna, ese odio profundo de sí mismo y esa tristeza crónica que lo mermaba desde bastante tiempo atrás eran las manifestaciones más claras de un desorden mental serio ("He sentido el viento del ala de la locura", dice citando a Baudelaire); en diciembre del mismo año un violento ataque depresivo lo obligaría a internarse de manera urgente en una clínica, librando por nada el suicidio. Unos cuantos años después, William Styron se encontrará en condiciones de dictar una conferencia sobre su largo matrimonio con la depresión en la universidad de Johns Hopkins, en Baltimore; de ella surgirá *Darkness Visible. A Memoir of Madness*.

De ser lícito interpretar, afirmaremos que *Esa visible obscuridad* equivale a decir que el demonio ha sido exorcizado. Publicado por primera vez en 1990, contiene los recuerdos de Styron sobre su enfermedad, desde sus primeras manifestaciones —después de dejar el alcohol, íntimo compañero suyo du-

rante muchos años— hasta su casi definitiva curación y alcanza a significarse, en esa medida, como el feliz regreso a una vida normal de un escritor que, por fin, es capaz de obsequiarnos un nuevo libro. Y no cualquier libro: *Esa visible obscuridad* es por sí solo un pequeño tratado de psiquiatría; el enfermo está ya en condiciones de ayudar.

Si el más reciente libro de William Styron puede resultar fascinante no es merced a una especial voluptuosidad en lo descriptivo —uno podría esperar, no sin razón, un retrato detallado de torturas psíquicas sin fin o actos de violencia sin precedentes—, ni a consecuencia de los recuerdos de una patología realmente espectacular: la depresión no es, ciertamente, un mal mayor; en realidad, presenta un alto índice de curaciones —son relativamente pocos los pacientes que llegan al suicidio— y sus síntomas y consecuencias carecen de repercusiones de consideración en todo contexto que no sea el más inmediato a quien la padece (a diferencia —por ejemplo— de una psicosis grave como la esquizofrenia, capaz incluso de generar reacciones considerablemente violentas); no fabrica criminales ni genios creativos sino solitarios y, para el espectador, no provoca diversiones morbosas, sino en el mejor de los casos tristeza en vez de indiferencia. Muy por el contrario, *Esa visible obscuridad* llama la atención desde un principio por su estilo especialmente moderado,

ecuánime, propio de un hombre que ha vencido a la muerte y a la enfermedad y lo sabe. Styron se ha curado y se piensa y se retrata así. Por eso es capaz de enfrentar el reto (literario, ni duda cabe) de describir lo que él mejor que nadie sabe indescribible: la locura. Y el texto así ha remontado el vuelo y, más allá de su importancia para la psiquiatría, se ha convertido en literatura, como su autor ha vuelto a convertirse en un literato: ahí su valor primordial. Y si Styron no ha coronado sus esfuerzos con la victoria (de hecho, no es ni mucho menos capaz de transmitir de modo absolutamente fidedigno lo que significa un trastorno mental y, en esa medida, ha sido derrotado en su desafío) sí ha logrado hacer un retrato sobrecogedor —nunca autocompasivo— de una crisis experimentada —pobre privilegio— en carne propia; la cara de la tragedia alcanza a insinuarse en el retrato del depresivo, el "herido ambulante" que arrastra y soporta la desesperación de quien padece un sufrimiento inmovible. Las aptitudes de William Styron se manifiestan plenamente en todo lo descriptivo.

Esa visible obscuridad no es un libro para leer durante unas vacaciones, ni para olvidar los rigores de la vida cotidiana; sin duda, se apoya en la amargura de una forma bastante evidente sin conceder una sola línea a un plausible lector ávido de escapismos. Casi paradójicamente podría funcionar, en cambio, para un enfermo depresivo con cierta sensibilidad. El rasgo primero de la obra —escrita, después de todo, por un hombre que ha demostrado fortaleza de ánimo— es la fe, y, caso francamente inusual, una fe bien fundamentada.

William Styron (nacido en Virginia en 1925) es un autor de prestigio más que cimentado; es responsable, entre otras, de las obras *La larga marcha*, *Tendidos en la obscuridad*, *Esta casa en llamas*, *Pabellón especial*, *La rebelión de Nat Turner* —ganadora del Premio Pulitzer— y *La decisión de Sophie* —que le valió el American Book Award. Hombre profundamente dominado por el conocimiento de sí mismo —una de las partes más aburridas de una terapia es el ejercicio de la autoconciencia—, sabe reconocer en su obra —ciertamente exacta en sus retratos de seres deprimidos y orillados a la destrucción, tres de los cuales recurren al suicidio en un momento u otro— los antecedentes más claros de su patología. ◇

William Styron: *Esa visible obscuridad. Memoria de la locura*. Traducción de Salustiano Maso. Editorial Grijalbo, colección "El espejo de tinta", serie Vidas Privadas. México, 1992, 136 pp.





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
COORDINACION DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL**



**SISTEMA DE LIBRERIAS DE
FOMENTO EDITORIAL DE LA UNAM**

LIBRERIA CENTRAL CU

Corredor Zona Comercial, Ciudad Universitaria,
C. P. 04510, México D. F. tel. 622-0271



LIBRERIA JULIO TORRI

Centro Cultural Universitario, C. P. 04510,
México D. F. tel. 622-6424



LIBRERIA PALACIO DE MINERIA

Tacuba No. 5, Centro D. F. tel. 518-1315



LIBRERIA JUSTO SIERRA

San Ildefonso No. 43, Centro D. F. tel. 702-3254 ext. 225



LIBRERIA ENEP ACATLAN

Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec, San Mateo
Naucalpan, C. P. 53240 Edo. de México



LIBRERIA ENEP ARAGON

Av. Central y Rancho Seco, San Juan de Aragón,
C. P. 57170 Cd. Nezahualcóyotl, Edo. de México
tel. 796-0488 ext. 152



LIBRERIA ENEP IZTACALA

San Juan Iztacala, Fracc. Los Reyes Tlalnepantla,
C. P. 54160 México D. F.



LIBRERIA ENEP ZARAGOZA

Col. Ejército de Oriente, Deleg. Iztapalapa
C. P. 09230 México, D. F.



CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

Orizaba y Puebla Col. Roma, México D. F.
tel. 207-9390



**NOVEDADES EDITORIALES
UNAM**

**ARQUEASTRONOMIA
Y ETNOASTRONOMIA EN
MESOAMERICA**

*Broda, Johanna y otros: Edición
1a. edición: 1991, 574 p.*



**PRESAGIO Y TOPICA DEL
DESCUBRIMIENTO**

*Cerutti Guldberg, Horacio
1a. edición: 1991, 156 p.*



LOS EMPEÑOS DE UNA CASA

*Cruz, Sor Juana Inés de la; Jiménez Rueda
Julio: Prólogo
5a. edición: 1991, 167 p.*



BAJO TIERRA

*Olguin, David
1a. edición: 1992, 95 p.*



**ENSAYOS IDEAS Y RETRATOS
BEU. 25**

*Mora, José María Luis
4a. edición: 1991, 194 p.*



50%
**DE DESCUENTO A
UNIVERSITARIOS**

**Ventas de mayoreo:
Atención a librerías, bibliotecas,
centros de documentación y
empresas distribuidoras de
publicaciones**

**DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL
Av. del IMAN No. 5 Ciudad Universitaria, México D. F.
C. P. 04510 Tel. 622-6572
Directo: 550-7473**

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Enero-febrero, 1991 ♦ 480-481

Las ciencias en la UNAM

Marzo, 1991 ♦ 482

Poesía brasileña

Abril, 1991 ♦ 483

Depresión y
melancolía

Mayo, 1991 ♦ 484

Comunicación en
México

Junio, 1991 ♦ 485

Las humanidades en la
UNAM

Julio, 1991 ♦ 486

Nuevos caminos de la
astronomía. El eclipse

Agosto, 1991 ♦ 487

Las Naciones Unidas

Septiembre, 1991 ♦ 488

La Independencia
americana

Octubre, 1991 ♦ 489

Poesía norteamericana
contemporánea

Noviembre, 1991 ♦ 490

Retrato de Arturo

Diciembre, 1991 ♦ 491

Desafíos de las ciencias
sociales

Enero-febrero, 1992 ♦ 492-493

Praga. La ciudad mágica

Marzo, 1992 ♦ 494

Crítica de la novela
latinoamericana

Abril, 1992 ♦ 495

César Vallejo

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* puede adquirirse en las siguientes librerías

♦ PARNASO COYOACÁN

Carrillo Puerto 2

♦ DISTRIBUIDORA MONTE
PARNASO

Carrillo Puerto 6

♦ LIBRERÍA IBERO

Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ LIBRERÍA GANDHI, S. A.

Miguel Ángel de Quevedo 134