

Elena Poniatowska
Del Paso, Premio Cervantes

Juan Villoro
Recuerdo de Margules

Cervantes y Shakespeare
Hernán Lara
Luis Carlos Salazar
Vladimiro Rivas

Francisco Prieto
Sobre Mircea Eliade

Beatriz Urías
Los debates de Bartra

Javier H. Contreras
Periodismo entre la violencia

Josefina Estrada
Literatura entre barrotes

Alejandro Paniagua
Cuento

Clara Bargellini
En la estela de Sor Juana

Mónica Raya
Sobre Gunther Gerzso

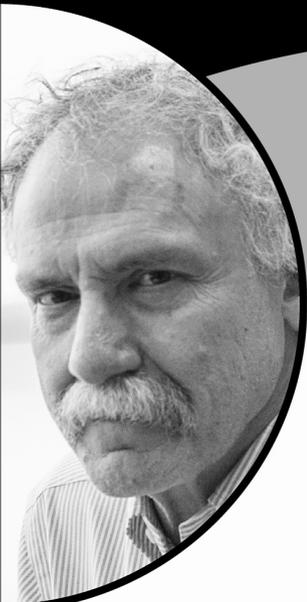
Reportaje gráfico
Gunther Gerzso

Poetas jóvenes mexicanos

Claudia Berrueto
Luis Jorge Boone
Fernando Carrera
Luis Chumacero G. D.
Claudina Domingo
Nadia Escalante-Andrade
Mijail Lamas
Francisco Meza Sánchez
Karen Villeda

	EDITORIAL	3
FERNANDO DEL PASO, PREMIO CERVANTES 2015. ARTESANO DE SÍ MISMO	Elena Poniatowska	5
NADIE SALDRÁ DE ESTE CUARTO HASTA QUE TENGA UNA IDEA. RECUERDO DE LUDWIK MARGULES	Juan Villoro	12
CERVANTES Y SHAKESPEARE: CRUCE DE CAMINOS	Hernán Lara Zavala	16
EL NARRADOR PARÓDICO	Luis Carlos Salazar Quintana	25
CARTA A CERVANTES	Vladimiro Rivas	30
LITERATURA ENTRE BARROTES	Josefina Estrada	32
GUNTHER GERZSO. ESCENÓGRAFO EXPANDIDO	Mónica Raya	38
REPORTAJE GRÁFICO		41
	Gunther Gerzso	
EN LA ESTELA DE SOR JUANA	Clara Bargellini	49
LOS DEBATES DE BARTRA	Beatriz Urias	51
MIRCEA ELIADE Y HORIA TANASESCU. IDEAS ENTRE PARÉNTESIS	Francisco Prieto	55
EQUIPAJE	Alejandro Paniagua Chino	61
CARLOS AMORALES EN CASA DEL LAGO. ARTE SIN INTERMEDIARIOS	Silvina Espinosa de los Monteros	65
PERIODISMO ENTRE LA VIOLENCIA	Javier H. Contreras O.	69
CARTAS	Claudia Berrueto	75
[SUMI-E]	Luis Jorge Boone	76
RACHMANINOV-HOROWITZ	Fernando Carrera	77
DE HIELO	Luis Chumacero González Durán	79
PAN DE MUERTO	Claudina Domingo	80
ODISEO CONSTRUYE LA BALSA	Nadia Escalante-Andrade	81
YO PODRÍA ESCRIBIR...	Mijail Lamas	82
ALGO DE TI	Francisco Meza Sánchez	83
"KAREN HUMAN RIGHTS GROUP (KHRG)"	Karen Villeda	84
RESEÑAS Y NOTAS		85
EL CINE MEXICANO: UNAS DE CAL, OTRAS DE ARENA	José Woldenberg	86
JUAN VILLORO	Rosa Beltrán	89
EL JURAMENTO DE VICENTE LEÑERO	Ignacio Solares	91
ATRAPADAS EN LA ESCUELA, UNA DOCENA MEMORABLE	Carlos Martín Briceño	92
LAS POBRES JUANAS	José Ramón Enríquez	94
PERIODISMO PARA LA HISTORIA	Álvaro Matute	95
EL OTRO QUE LLEVAMOS DENTRO	Sergio González Rodríguez	96
DE LA MÚSICA DE LOS HOMBRES Y DE LOS LIBROS: FAUSTO VEGA Y GÓMEZ	Adolfo Castañón	98
MARCO AURELIO Y RENAN	Christopher Domínguez Michael	101
RAMÓN, JULIO... Y YO	José de la Colina	102
EL OVILLO Y LA BRISA	David Huerta	103
LOS STONES EN LA CÚSPIDE	Pablo Espinosa	105
LOS CUADERNOS DE LICHTENBERG. AVENDER LOS PANTALONES	Guillermo Vega Zaragoza	107
CUADERNO FRONTERA: UN EJERCICIO DE MUDANZA	Mauricio Molina	110
TECNOPARANOIA	José Gordon	111

••• **GRANDESMAESTROS**
UNAM.MX



**Vivir y morir
en el siglo XXI**

La Coordinación de Difusión Cultural,
invita al curso que impartirá el
Mtro. Arnoldo Kraus

8, 15, 22 y 29 de junio,
de 17 a 19 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ
Centro Cultural Universitario

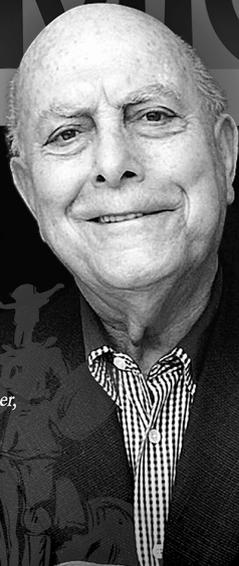
Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 19 horas
5622 7070 y 5622 6605 • grandesmaestros@unam.mx

Cuota de recuperación: \$1,000* • **CUPO LIMITADO**

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.
*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier institución educativa,
ex alumnos, trabajadores de la UNAM y jubilados con credencial vigente.

  **www.grandesmaestros.unam.mx**
www.descargacultura.unam.mx

PREMIO
INTERNACIONAL



Eulalio Ferrer
2016

*Para distinguir a personalidades
destacadas por sus aportes para conocer,
comprender y potenciar aquellos
aspectos que definen al ser humano.*

CONVOCAN

- Universidad Nacional Autónoma de México
- Fundación Cervantina de México
- Universidad de Cantabria
- Ayuntamiento de Santander
- Universidad de Guanajuato

BASES | Gaceta UNAM, 4 de abril de 2016, página 28
<http://www.gaceta.unam.mx/20160404/convocatorias/> | <http://www.premioeulalioferrer2016.unam.mx/>



Anish Kapoor

ARQUEOLOGÍA · BIOLÓGIA

28.05 - 27.11 / 2016

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO
muac.unam.mx
#TampocoPodrásDejarDeVerlo

Cuatro siglos han transcurrido desde la muerte física de

Miguel de Cervantes Saavedra y William Shakespeare. Durante cuatro siglos, el influjo que sus obras literarias han tenido en las artes o, más exactamente, en la civilización occidental, no ha cesado. Ya hablemos del paradigma de amistad y camaradería de don Quijote y Sancho Panza, del significado de unos molinos de viento o de la errada inquietud de un “curioso impertinente” —en el caso del autor alcalaíno—, o nos detengamos en las historias del celoso Otelio y su fiel Desdémona, del enceguecido rey Lear y sus tres hijas, del vacilante Hamlet y su famoso monólogo o de la desastrosa pasión de Romeo y Julieta —por mencionar sólo algunas de las superiores creaciones del poeta dramático inglés—, siempre nos estaremos refiriendo no a simples escritos afortunados en sus recursos técnicos y su dominio del lenguaje, sino a verdaderos arquetipos, a complejas posibilidades del pensamiento y la conducta humanos que han contribuido a moldear la visión del mundo que ha gobernado en Occidente durante la modernidad.

¿Cómo acercarnos al orbe, tan estudiado y tan discutido, de estos dos gigantes de las letras universales? Tres voces conocedoras —Hernán Lara Zavala, Luis Carlos Salazar y Vladimiro Rivas— se han congregado en este número de la *Revista de la Universidad de México* para asediar de nueva cuenta las elusivas y siempre atrayentes páginas de Cervantes y Shakespeare, desde los caminos paralelos de sus vidas y búsquedas estéticas, hasta los procedimientos de parodia e imitación que se pueden encontrar en la época.

El Premio Cervantes, en el año preciso en que conmemoramos cuatro siglos de vigencia del Manco de Lepanto, ha sido para el autor mexicano Fernando del Paso, un escritor de ambiciones y talentos nada desmerecidos cuando ponemos sus obras —*José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del imperio*— al lado de las mayores cumbres de nuestra literatura, como lo comenta Elena Poniatowska, otra ilustre pluma de la tradición mexicana que también ha recibido el prestigiado galardón peninsular.

La cultura mexicana tiene en José C. Valadés, Vicente Leñero, Gunther Gerzso, Ludwik Margules y Roger Bartra a cinco exponentes superiores en los campos de la historia, la literatura, las artes visuales, el teatro y la antropología social, como lo demuestran las incursiones que realizan en distintos espacios de su producción Álvaro Matute, Ignacio Solares, Mónica Raya, Juan Villoro y Beatriz Urías.

Cuatro pensadores disímiles, pero unidos por un mismo espíritu heterodoxo, son Mircea Eliade, Horia Tanaescu, Ernest Renan y Georg Christoph Lichtenberg, a quienes nuestros colaboradores Francisco Prieto, Christopher Domínguez Michael y Guillermo Vega Zaragoza abordan con un ánimo señalado por la curiosidad y el examen intelectual.

Este número de nuestra *Revista* abre un foro de difusión para un grupo de jóvenes mexicanos, nacidos desde finales de la década de los años setenta, que han comenzado a dar a conocer sus audaces talentos. Se trata de Claudia Berrueto, Luis Jorge Boone, Fernando Carrera, Luis Chumacero González Durán, Claudina Domingo, Nadia Escalante-Andrade, Mijail Lamas, Francisco Meza Sánchez y Karen Villeda.

Un espacio que
construye ciudadanía
VOTO INFORMADO

#YoVotoInformado



De cara a las elecciones del 5 de junio, los presidentes de los partidos y el consejero presidente del INE se someten a los más duros examinadores: los jóvenes.

Sintonízalo por TV UNAM
a partir del 16 de mayo
Lunes a viernes 20:00 hrs

Repetición 9:00 hrs

ENCUÉTRANOS EN ESTOS CANALES

- TV ABIERTA Canal 30.2
- IZZI Canal 411
- Sky Canal 255
- TOTAL PLAY Canal 30.2
- DISH Canal 120
- AXTEL Canal 132



TV UNAM



Televisión Educativa

Radio UNAM presenta:

LOS
**OTROS
LIBROS** IV

Cuarto Tianguis de la
Diversidad Textual

¿Dónde están los libros que no encuentras en las
grandes librerías, aquéllos de editoriales
distintas, pequeñas y novedosas?

27, 28 y 29 de mayo

Viernes 27 de mayo: 17:00 a 21:00 hrs.

Sábado 28 de mayo: 10:00 a 21:00 hrs.

Domingo 29 de mayo: 10:00 a 15:00 hrs.

Entrada Libre

Adolfo Prieto 133, Colonia del Valle, Metrobús Amores

56-23-32-72 y 56-23-32-73

www.radiounam.unam.mx



MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO



Foto: Rodrigo Abovser

SIPHONOPHORA
Thomas Glassford



DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 . SANTA MARÍA LA RIBERA
Amigos del Museo del Chocho @museodelchocho www.chocho.unam.mx

TEATRO

**CASA
DEL
LAGO**

JUAN JOSÉ ARREOLA

arte + medio ambiente

CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO

UNAM

**Pozole, o la venganza
de los ana-crónidas**

Compañía Festín Efímero

Dirección: Héctor Iván González, Guillermo Revilla y Edgar Valadez



Estreno: **Viernes 27 de mayo, 20:00 h**

Temporada: **Sábado 28 de mayo al 26 de junio, 2016**

Funciones: **Viernes 20:00 h | Sábados y domingos 18:00 h**

Boletos en taquilla

Colaboración: Teatro UNAM, Teatro Línea de Sombra A.C. y Festín Efímero

www.casadellago.unam.mx



Bosque de Chapultepec
Paseo de la Reforma
Puerta principal al zoológico

Fernando del Paso, Premio Cervantes 2015

Artesano de sí mismo

Elena Poniatowska

Fernando del Paso recibió el pasado 23 de abril el Premio Cervantes de Literatura 2015, el mismo que antes obtuvieron Octavio Paz, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska. Es precisamente la autora de La noche de Tlatelolco quien lo homenajea ahora, rememorando diálogos que han entablado durante su larga amistad, en los que destacan al mismo tiempo el humor y la erudición de dos de los grandes escritores de nuestra lengua.

Cuando Fernando del Paso lanzó a la calle su libro *José Trigo*, el primero de la colección de la nueva editorial Siglo XXI, dirigida por Arnaldo Orfila Reynal, en esa época los críticos se mostraron escépticos y algunos dijeron que Fernando del Paso había escrito un ladrillo, un diccionario, una delirante avalancha de sinónimos. Otros alegaron y siguen alegando que Del Paso es un tipazo que conoce profundamente su ciudad, la ama y la entiende como nadie. Otros más opinaron que nos hallamos frente al James Joyce mexicano, el innovador del lenguaje, el que le da forma y coherencia. Y todavía más. Hoy por hoy, los últimos piensan que frente a toda esa literatura de la Onda, venida de Estados Unidos y trasladada al valle, la de Fernando del Paso se yergue como una columna sólida, bien enraizada, fascinante por su pureza, por el esfuerzo siempre mantenido; por su inexorable fidelidad a sí mismo, a su lenguaje barro-

co, auténtico, abigarrado, trabajoso, irritante, mágico y deslumbrador.

¿Y quién es Fernando del Paso? Lo conocí siendo un muchacho cachetoncito, muy joven, de 31 años, que trabajaba en una casa de publicidad. Tímido, no llegó nunca a ser tan hosco como Juan Rulfo; respetuoso, inquieto, Fernando del Paso ha elaborado —todos sus instrumentos a mano, artesano de sí mismo— y ha sabido producir, a las primeras de cambio, una obra maestra.

Leer *José Trigo* es difícil. A veces dan ganas de aventar el tomo de Siglo XXI —grueso, por cierto: 536 hojas—, pero leerlo es una experiencia indispensable, porque de ella sale uno enriquecido, amoroso, abierto a esta ciudad aterradora y maravillosa que es la capital de México.

No sé si Fernando del Paso siempre se pone colorado, pero tiene un color sonrosado que le da un aspecto de

manzana, de esas que llegan cada año de Zacatlán, para desparramarse en la Feria de la Manzana. Serio, contesta a las preguntas con todo cuidado, así como fue hilvanando una por una las cuentas de ese rosario profano e inmaculado, blasfemo y sagrado que es *José Trigo*.

—Fernando, ¿qué es *José Trigo*?

—Es y no es una novela.

—¿Por qué?

—Porque creo que en muchos sentidos es un poema...

—¿Es un poema, Fernando?

—Es lo que creo, o por lo menos esa fue la intención.

—¿Por qué quisiste hacer un poema y te salió una inmensa novela?

—Fue el resultado a partir de un momento y a partir de este momento se volvió intencional.

—Muchos dicen que es chocante la novela.

—No sé, otros lo juzgarán, no lo sé.

—Pero es que utilizas palabras que nadie utiliza nunca. Por ejemplo, en vez de calle dices rúa.

—Mira, cuando me dijiste eso, hace mucho, me fijé que en el editorial de un periódico de gran circulación mencionaban las rúas que había hecho Uruchurtu. Así, ya somos dos.

—¿Por qué al hablar de tu novela se dice continuamente que has renovado el idioma? ¿Es una reestructuración del lenguaje?

—Mira, hace un momento, Elena, decías de alguien que tenía una cara de una melancolía atroz. Me llamó la atención porque “melan” quiere decir negro en griego, y “ater”, de donde sacaste atroz, es negro en latín; dos veces dijiste “negro”. He estudiado raíces griegas y latinas y me he soplado el Corominas completo, con sus seis mil palabras. Todo el día leo diccionarios. Son libros que no consulto sino que leo con verdadera fruición; todo, las etimologías de García de Diego y los estudios de Dámaso Alonso, aunque el señor es muy pedante, pero me apasiona el idioma. Leo hasta que las palabras quedan totalmente lúcidas; me las trago, las mastico, luego las echo fuera, y así fui ensartando el *José Trigo*, durante siete años.

—Pero ¿cómo se te ocurrió hablar de Nonoalco, de Santiago Tlatelolco, de las vías del tren, los durmientes, el sindicato, los ferrocarrileros, las pulquerías, la vida de los furgones abandonados, todo ese mundo que va desde Peralvillo hasta la Nueva Santa María?

—Un día pasé por Nonoalco en camión, quise hacer un cuento. Iba los sábados a tomar notas y apuntes.

—¿Ah, entonces hablabas con la gente como Oscar Lewis!

—No. No quise hablar con ningún ferrocarrilero. No hablé jamás con personaje alguno. Yo quería crear un mundo artificial.

—Pero te salió un mundo real. Todo lo que dices es real, pero llega más hondo, está más trabajado que cualquier tratado de antropología. ¿Por qué?

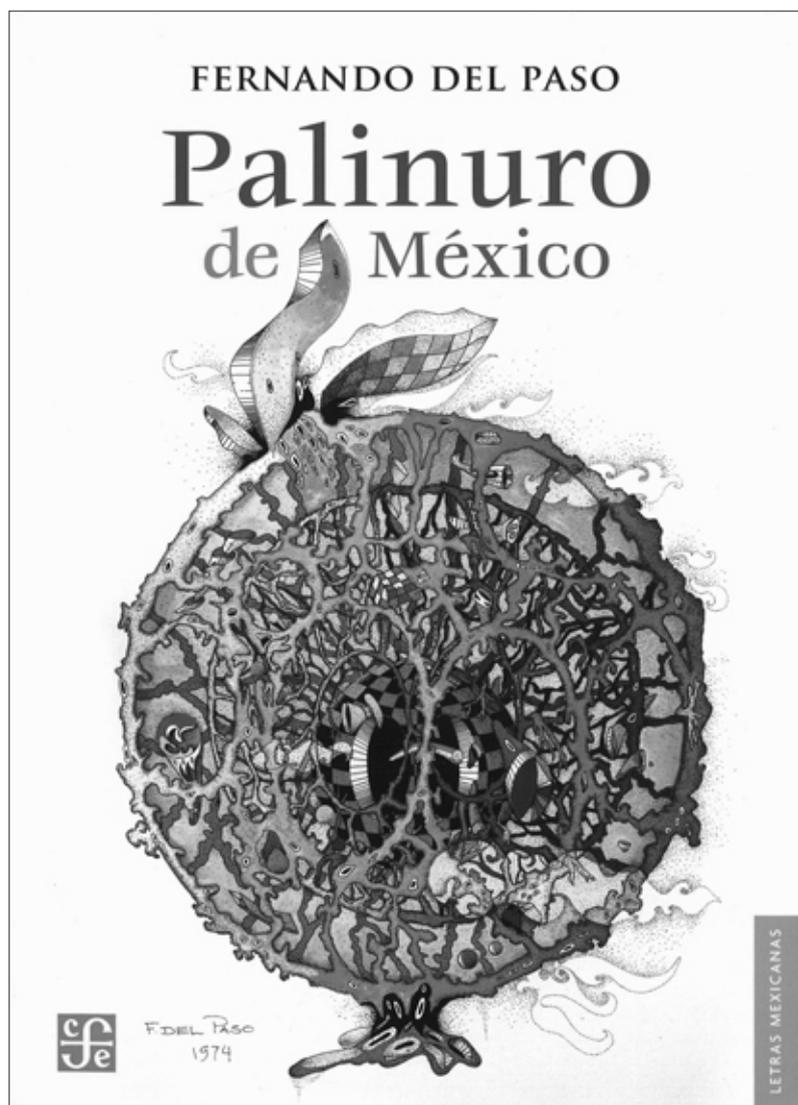
—Es que Oscar Lewis, que mencionabas hace un momento, no llega a la creación. Recopila datos.

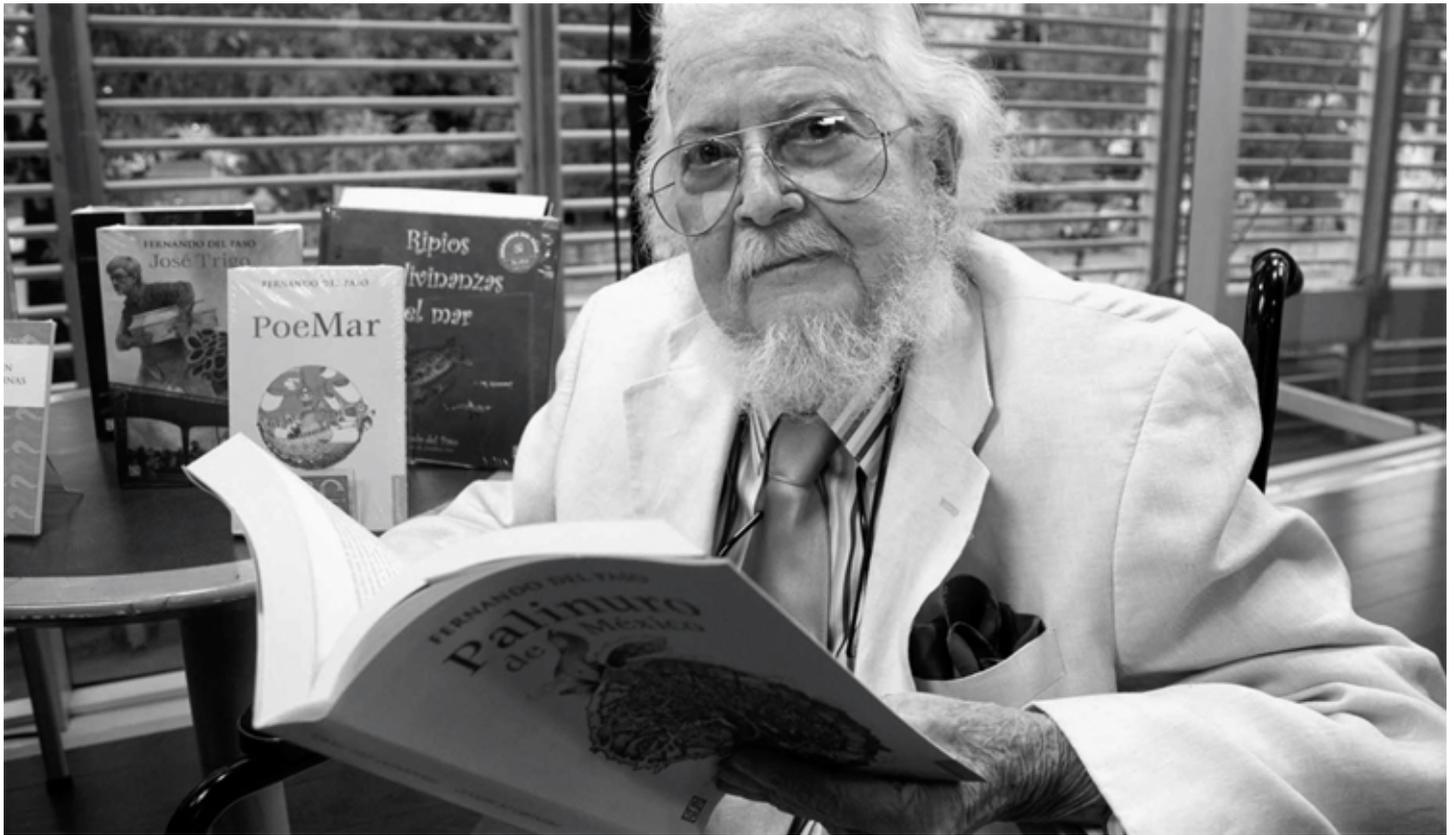
—¿Y tú, Fernando? ¿No hiciste un diccionario de caló o de mexicanismos? Algunos críticos apuntan que un capítulo está escrito a lo Juan Rulfo, otro a lo John Dos Passos con su *Noticia histórica* como en el *Manhattan Transfer*, otro a lo Faulkner, que todo es una elaboración artificiosa sin una trama, sin un verdadero soplo interior, ese viento que todo lo arrastra y que hace la obra de creación y que es también el amor, porque el amor también es un viento que todo lo arrastra, ¿o no?

—Tu pregunta es casi tan compleja como *José Trigo*, porque no he logrado entender lo que quieres decirme. A la novela la divide el puente de Nonoalco y los capítulos son de contrapartida, el este y el oeste.

—Pero no des explicaciones técnicas porque eso a todo el mundo le aburre, salvo a los especialistas. ¡No me platiques cómo armaste los capítulos! Sólo te repito lo que he oído decir aquí y allá de varios envidiosos que piensan publicar artículos acerca de ti. Di, Fernando, ¿te va a tragar la mafia?

—No, no creo en la mafia ni soy un foco en las fiestas.





Fernando del Paso

—¿Un foco de luz, un foco de interés o un foco de infección?

—No soy nada; además, voy poco. No creo en las mafias. Simplemente creo que en México la gente se junta como gremios y actúa como una cofradía: zapateros, plateros, etcétera. Y se han juntado los escritores para no sentirse tan solos. Es como en los balnearios. Aunque todo el mundo está en la misma agua, la gente se va separando por condición social, costumbres, gustos, intenciones; así sucede en todas partes y no podía dejar de suceder entre las elites intelectuales a las que no tengo por qué temerles.

—¿Y piensas hacer otra novela?

—Sí, he tomado notas para otro libro donde no buscaré de propósito el juego lingüístico como en *José Trigo*, sino que será más bien una novela de experiencias personales. Quise estudiar medicina y en mi próxima tarea, mi personaje será un estudiante de medicina.

—¿Y hacer esta novela depende del éxito de *José Trigo*?

—No, de ninguna manera.

—Pero ¿cuál ha sido tu experiencia con *José Trigo*?

—Mira, las personas a quienes yo quería que les gustara, les gustó. Y eso me basta. Sé que el libro es muy difícil de leer y necesita la colaboración del lector, pero así me salió. No hice otro libro. Hice *José Trigo*. Tardé siete años. Obtuve una beca del Centro Mexicano de Escritores. Ahorré todo el dinero de la beca junto con otros ahorros para poder encerrarme siete meses en mi casa a terminar el libro.

—¿Y te produjo una gran alegría terminarlo?

—Sí, pero no tan grande como yo imaginaba.

—¿Y qué piensas de que ya quieran traducirlo al francés, al inglés, al alemán, al portugués y al italiano?

—Me da alegría.

—¿Y de que lo vayan a llevar al cine?

—No sé. Yo nunca voy al cine, por pereza. Las películas envejecen demasiado rápido. A mí no me interesa hacer cine. Yo no creo que el cine adquiera jamás la extraordinaria libertad que tiene la literatura.

—Pero tú eres joven...

—Yo ya me siento viejo. Tengo 31 años, tres hijos. Me casé a los 22 años. Me casé sin experiencia. Aunque sea un lugar común, al final de cuentas, siempre le falta a uno experiencia.

—¿Hasta para escribir?

—Sí, hasta para escribir.

—Y del Premio Villaurrutia, ¿qué opinas?

—Estoy muy contento.

(Y sonrío, junto con toda su cara redonda, bien joven, de manzana de Zacatlán de las Manzanas).

Fernando del Paso es posiblemente el más extraordinario de los escritores mexicanos. Autor de dos novelas de primera: *José Trigo* y *Palinuro de México* (ganadora del Premio Novela México) se ha distinguido siempre por su erudición, su tenacidad y su don de investigador: nada deja al azar, nada a la Divina Providencia. Cuando pienso en Fernando del Paso, me invade siempre un sentimiento de asombro y de admiración; todas sus novelas están infinitamente do-



Fernando del Paso, Premio Cervantes de Literatura 2015

cumentadas y si los editores no se las arrebataran, Del Paso estaría probablemente investigando el día de hoy acerca de cómo debe de llevarse a cabo una huelga ferrocarrilera para insertarla en su *José Trigo*, publicada por la editorial Siglo XXI, en el año de 1966. Por cierto, esta novela prestigió la colección literaria “Siglo XXI”, además de iniciarla, y causó el mismo revuelo que habría de causar más tarde *Palinuro de México*, novela de 647 páginas.

Trabajar en otra extensa y documentadísima novela, *Noticias del Imperio*, sobre Maximiliano y Carlota, es otra tarea titánica que Fernando del Paso se impuso.

—Lo que hago en general es leer y subrayar, una buena parte de los libros los saqué de las bibliotecas de Inglaterra en donde viví diez años, de la London Library, por ejemplo, que es una biblioteca privada y me tomo el trabajo de subrayar con lápiz muy ligeramente para después borrar (porque me parece un crimen dejar un libro subrayado), y mi esposa Socorro, mi máxima ayudante, hace fichas de mis subrayados. Es la primera vez que trabajo con este método. Toda esta cantidad de fichas después la voy utilizando según creo conveniente, pero, en realidad, de ese enorme, enorme caudal de material, sólo utilizo el 10 por ciento, a veces ni el 10 por ciento.

A la postre no sé cuál va a ser ese 10 por ciento que pienso utilizar, pero eso sí estoy cargando mis baterías, como tú dices, Elena. Viene entonces el momento de la creación. Partes de la novela son prácticamente narración de ciertos hechos básicos e históricos que ocurrieron desde que se planeó el Imperio hasta la Intervención francesa, la llegada de Maximiliano, el derrumbe del Imperio, el retiro de las tropas francesas y la locura de Carlota, pero otras muchas páginas son pura imaginación —o creación, como debe llamársele— y son las que he escrito hasta ahora, doscientas cincuenta páginas.

—Mi madre me ha contado, Fernando, que a la hora de morir, Maximiliano fue extraordinariamente valiente, incluso dijo con voz de mando: “Soldados, apunten al corazón”. Lo cierto es que Egon Corti dice que esa mañana del 19 de junio de 1867 fue radiante, sin una sola nube, que el emperador mismo se detuvo a exclamar, él ya vestido con un traje negro: “Qué día más hermoso, siempre había deseado morir en un día como este”. Y a la hora del fusilamiento indicó con voz de mando: “Soldados, dispáren al corazón”.

—Sí, fue valiente, pero hay que reconocer que Maximiliano se portó a veces con cierta cobardía durante el sitio de Querétaro. A la hora de la hora de su muerte fue de una valentía extraordinaria. A la hora en que lo iban a fusilar se echó un discursito que acabó diciendo: “¡Viva México!” y le dio una moneda de oro a cada uno de los soldados del pelotón pidiéndoles que no tiraran a la cara, que le apuntaran al corazón. No sé las palabras exactas, porque además no había grabadoras —como la tuya— en aquella época y hay diversas versiones de sus últimos momentos, pero el hecho de que pidió que no le apuntaran a la cara sino al corazón es verídico, e incluso se separó las barbas rubias y largas para dejar su pecho al descubierto. Cuando cayó, dijo dos veces la palabra “hombre, hombre”. Después le dieron un tiro de gracia de tan cerca que se incendió el chaleco.

—¿Qué más sabes de esos momentos?

—Había tres cajas de madera de pino ordenadas allí para los tres, pero eran tamaño *standard* y si Miramón y Mejía cupieron, no pensaron que Maximiliano medía 1.85, una altura que para aquella época debía de ser desproporcionada, así es que los dos pies se le salían del cajón, como dice el corrido. Después lo embalsamaron, pero, una hora después de permanecer en la morgue, ya no tenía barba ni pelo, porque unos cirujanos se los cortaron para vender los mechones rubios como *souvenirs*. El corazón también se lo cortaron en pedacitos y lo pusieron en frasquitos para venderlo a sus admiradores, bueno, unas cosas de una truculencia espantosa. Para colmo, como no había ojos, y tú sabes que a toda persona embalsamada le ponen ojos de vidrio (me imagino que ahora serán de plástico), como no había ojos de vidrio azul en Querétaro, le arrancaron unos ojos negros a una Santa

Úrsula y se los colocaron a Maximiliano. Otros biógrafos describen otra serie de detalles increíbles, indudablemente ciertos. Todo esto que te cuento está relatado en los libros de Blasio, el de Corti, el de Bertita Harding, el de Joan Haslip y en los documentos de la época.

—¿Y no te parece que Maximiliano, como personaje novelístico, es un ser encantador?

—No, no, pues en algunos aspectos... yo no diría encantador, a mí me parece...

—Baboso...

—Baboso, sí, naíf, y un poco despreciable.

—¿Despreciable?

—Sí, despreciable. Era un déspota ilustrado en el sentido de que era un déspota liberal, pero creía en el derecho divino a gobernar de la Casa de los Habsburgo, creía que Dios le había dado ese derecho, entonces en algunos aspectos me parece a mí patético.

—Pero todos los gobernantes europeos, todos los reyes y los príncipes se creían representantes de Dios sobre la Tierra.

—Sí, pero la figura de Maximiliano dedicado a cazar mariposas o lagartijas en los Jardines Borda, pues a mí me parece irrisoria. Claro que él leía mucho y tenía gran interés por las ciencias naturales, la botánica y la entomología, pero me resulta patético que un príncipe se evada de sus obligaciones cazando mariposas y lagartijas.

A propósito del Castillo de Chapultepec y de Miramar —continúa Fernando del Paso—, Maximiliano quiso bautizar al Castillo de Chapultepec como “Castillo de Miravalle”, puesto que desde sus ventanas miraba el valle, pero la idea no progresó.

—¿Es cierto que Carlota sólo se sentía protegida dentro del Castillo de Chapultepec y bajaba al valle con un gran temor?

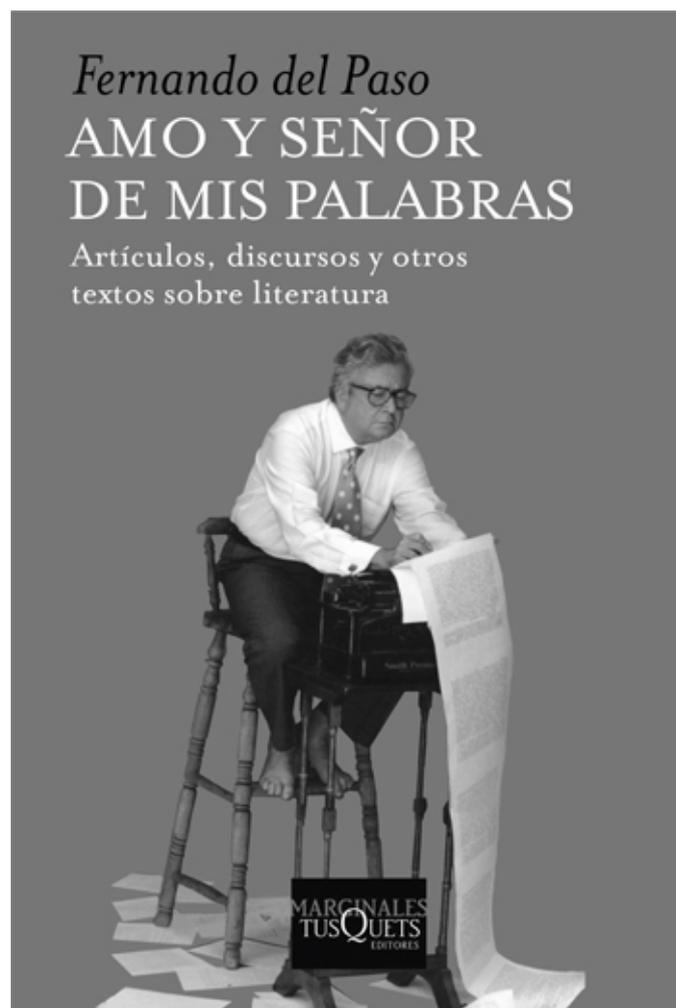
—Es cierto. En cambio, Maximiliano se vestía de charro y le gustaba mucho estar entre la gente, saludar, compartir. Hizo además varios viajes por la República, participó en muchos encuentros con “el pueblo”, esto a él lo exaltaba. Carlota, mucho más realista y lúcida, percibió que por más sonrisas que les hacían, no los amaban y sintió miedo.

—¿Y el envenenamiento? ¿El toloache?

—Su locura empezó a manifestarse por el miedo al envenenamiento, no tomaba nada, en ninguna parte, ni siquiera ante Napoleón III, si antes no lo había probado una fiel sirvienta, y también pedía que se lo echaran a los gatos antes de dárselo a ella como prueba de que podría ingerirlo.

—¿Eso fue en el castillo de Miramar?

—No, en París, en todas partes, en Miramar se refugiaron Maximiliano y Carlota después de su primer gran fracaso, porque como sabrás, Maximiliano fue vi-



rrey de las provincias Lombardo-Vénetas, que en aquel entonces eran dominio de Austria pero Maximiliano fue un gobernante demasiado liberal que no le convenía ni a Austria ni a los habitantes de las provincias Lombardo-Vénetas, porque no deseaban un príncipe austriaco liberal y de nobles intenciones, sino expulsar a los austriacos de lo que consideraban su territorio, y claro, Francisco José, emperador de Austria, se dio cuenta de que su hermano no era un buen gobernante y lo destituyó.

—Por eso Maximiliano y Carlota se refugiaron en Miramar.

—Sí, primero vivieron en el Castelletto, después construyeron su castillo en donde Maximiliano escribía unos versos muy cursis y Carlota pintaba acuarelas también muy cursis. Los dos eran muy malos y muy cándidos. Se dedicaban a tocar el piano y a pasear por los jardines y a aburrirse como ostiones.

—¿No hacían el amor?

—No, ni siquiera eso.

—Y tú, ¿cómo sabes?

—Porque esto se sabía; dormían en recámaras distintas y frente a cada puerta había guardias. En un castillo, todo se sabe, los guardias hubieran visto al archiduque entrar a la habitación de la archiduquesa.

—¿Pero cómo sabes —insisto asombrada—, cómo sabes, por ejemplo, que a Carlota no le dieron toloache?

—No —ríe—, pues lo del toloache es una de las teorías, pero los investigadores serios descartan esa posibi-

lidad porque los síntomas de la locura de Carlota no corresponden a una intoxicación de toloache. Lo que sí podría, en cambio, haber provocado su locura es que Carlota haya llegado embarazada a Miramar.

—¿De Maximiliano?

—No, claro, de Maximiliano no, aunque, claro, tuvieron relaciones amorosas que después se enfriaron, en Miramar y en Chapultepec. En México, se cuenta que Maximiliano se enamoró de Concepción Sedano... Y Carlota, del coronel Van der Smissen.

—Mi abuelo era muy amigo del general Weygand, incluso yo llegué a verlo en Speranza, en el sur de Francia, y se decía que era el hijo de Carlota. Era chaparrito, apañadito, o a lo mejor su color se lo estoy inventando...

—No, Weygand, es verdad, era exacto a Van der Smissen. Ahora, es un hecho público y notorio, un secreto a voces que Maximiliano y Carlota nunca tuvieron relaciones maritales desde que llegaron a México.

—Ay, ¿y por qué?

—Una posible razón de la locura de Carlota es que todo el mundo hubiera sabido que el hijo de Carlota no era de Maximiliano. Cuando perdió totalmente la razón, la reina de Bélgica y el conde de Flandes la recogieron en Miramar.

—¿Embarazada?

—No sé. Es una de las explicaciones de la locura de Carlota: su posible embarazo. Lo que sí es un hecho es que al general Weygand le remitieron una fotografía de



Carlota el día de su muerte, una fotografía autografiada por ella.

—¡Hijos! La realidad va mucho más allá que cualquier imaginación calenturienta, ¿verdad? ¿Y la foto decía que Carlota era su madre?

—No, eso no lo sé y no lo creo. Mira, todavía no me explico la locura de Carlota, pero ningún historiador se la ha explicado totalmente, no parece haber razones suficientes para su locura, porque ella enloquece mucho antes del derrumbe del Imperio. Lo que sí está comprobado es su fuerza de carácter, su capacidad de mando.

—Su inteligencia.

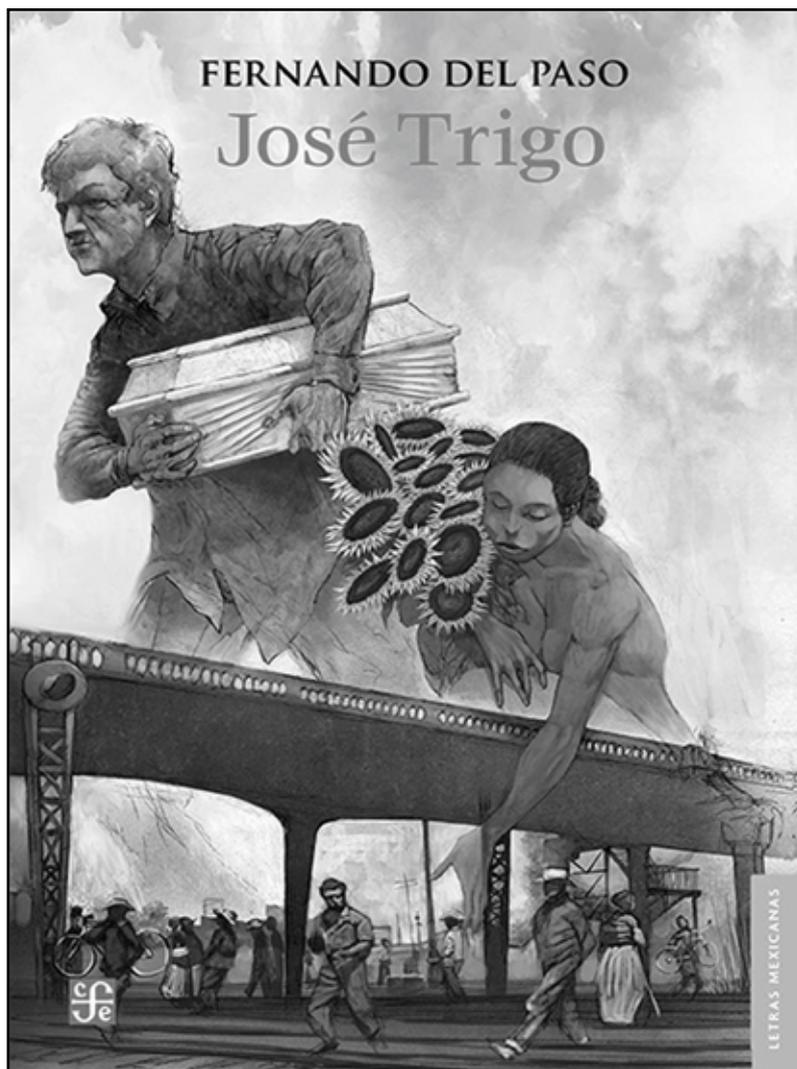
—Tal vez no era muy inteligente, pero sí hay muchas pruebas de su fuerza de carácter. Después de una breve luna de miel, cuando ella se atrevió a quitarse la venda de los ojos, demostró ser una persona lúcida perfectamente consciente y al corriente de todo lo que estaba sucediendo en México. Supo muy pronto que el imperio no iba a funcionar, porque no contaban con el apoyo de los conservadores, porque Maximiliano finalmente actuó como un liberal. ¿No lo había demostrado declarando que él comprendía a Juárez y que él mismo sentía que tenía sangre mexicana y rebelde en las venas? Y no contaba tampoco con el apoyo de los liberales, porque él era un monarca y los liberales querían una república.

—Les sucedió lo mismo que con las provincias Lombardo-Vénetas. A él no lo querían porque su pensamiento era mucho más generoso del que corresponde a un monarca, Fernando.

—Mira, no creo que Maximiliano haya sido el ser generoso que tú describes, Elena. Todo estaba derrumbándose en torno a ellos y la única en verlo fue Carlota. Maximiliano por lo demás era un ser sumamente indeciso; se iba de viaje por el territorio nacional y se olvidaba de todo, hizo varios viajes y dejaba a Carlota al frente del gobierno y hay documentos que demuestran que ella tomaba decisiones mucho más rápidas y eficaces que él.

—Deduzco, Fernando, que Maximiliano fracasó en México, porque tanto él como Carlota eran sumamente frívolos y venían ante todo a ser emperadores, es decir, a llevar una vida fastuosa de carruajes, fiestas y corte, que nada tenía que ver con la realidad del país al que ni siquiera conocían.

—Sí, en parte tienes razón, porque te imaginas lo que son en el trópico, los húsares y las carrozas doradas, el batallón egipcio y el batallón de los sudaneses enviado por el Virrey de Egipto, la Legión Extranjera, y sobre todo tanta gala, tanto adorno, tanta pompa, todo esto resultaba totalmente fuera de contexto, totalmente surrealista. Maximiliano, además, le dio una enorme importancia al ceremonial de la corte, al protocolo desde que venía a bordo de la Fragata *Novara* en su viaje de Trieste a México. Maximiliano redactaba a veces de su



puño y letra todo lo concerniente al ceremonial de la corte y lo siguió dictando aquí en el Palacio Nacional, en el Castillo de Chapultepec, hasta que lo mandó imprimir en el mismo año en que llegó a México. Inspirado en el ceremonial de la corte austriaca y en parte en el ceremonial de la corte francesa, hizo una combinación para México y se preocupó por detallar cada uno de los pasos en cada una de las ceremonias del 16 de septiembre, el cumpleaños de la emperatriz, el cumpleaños del emperador, del Día de Corpus, el lavado de los pies de los ancianos y las ancianas el Jueves Santo; Maximiliano le lavaba los pies a doce mendigos y la emperatriz a doce mendigas, y aunque este es un rito religioso, todos los soberanos católicos lo practicaban.

Uno de los escritores con quien más largo he platicado ha sido Fernando del Paso, quizá porque la editorial Siglo XXI se inició en la Morena número 430, mi casa transformada en casa de libros en manos de Arnaldo Orfila Reynal. También él, si resucitara, estaría feliz y muy emocionado de ver que al escritor a quien le apostó, Fernando Del Paso, recibe en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares el llamado Premio Nobel de la Lengua Española, el Cervantes que le ha sido concedido a Paz, a Fuentes, a Pitol y a José Emilio Pacheco. **U**

Nadie saldrá de este cuarto hasta que tenga una idea

Recuerdo de Ludwik Margules

Juan Villoro

Nacido en Varsovia en 1933, Ludwik Margules llegó en su juventud a México. Entre nosotros se convirtió en un director de teatro original y audaz, que llevó a la escena lo mismo piezas de notables dramaturgos mexicanos como de figuras europeas aún poco difundidas entre nosotros. Juan Villoro traza una semblanza del impredecible creador de realidades dramáticas fallecido hace una década.

A Regina Quiñones

La proteica personalidad de Ludwik Margules exige un acoso múltiple. Encontré una sorprendente vía de acceso a su temperamento en un documental que hizo para el INAH. Resulta difícil asociar al director de origen polaco con las comunidades indígenas mexicanas; sin embargo, la película *En clave de sol* arroja una excepcional respuesta a las interrogantes que planteó en su vida. Margules fue a la Sierra Mixe, en Oaxaca, para filmar a los niños del pueblo de Tlahuitoltepec que aprenden a leer las notas musicales antes que las letras. En esa apartada serranía halló un mapa de la traducción. Si algo define su trayectoria es, precisamente, la necesidad de interpretar idiomas. Sus primeras tres lenguas fueron el polaco, el yiddish y el ruso, pero trabajó en una cuarta lengua: el español de México, que llegó a dominar con los caprichos que sólo puede tener un chilango eslavo.

La comunidad mixe migra con facilidad y se ha asentado en Oaxaca, la Ciudad de México, Tijuana y California. Este pueblo errabundo se adapta a los idiomas y encuentra en las partituras su primer alfabeto. No es casual que Margules se apasionara ante una etnia que viaja con su cultura a cuestas.

En sus imprescindibles conversaciones con Rodolfo Obregón, Ludwik Margules recordó la primera definición que escuchó acerca del país en el que pasaría la mayor parte de su vida. El cónsul mexicano en Marruecos le dijo que nuestra peculiar sociedad era un sistema autoritario “suavizado por la corrupción”. El joven Margules había conocido rigores más arduos. La persecución nazi lo obligó a abandonar Polonia rumbo a la Unión Soviética. Ahí pasó buena parte de su infancia y presencié montajes teatrales que no olvidaría.

Terminada la guerra volvió a Polonia y estudió periodismo, carrera difícil de ejercer en un país de partido único. El ambiente opresivo, cargado de antisemitismo, lo convenció de que la vida estaba en otra parte. Como en una irónica fábula de su admirado Sławomir Mrożek, Margules superó el horror con algo muy parecido. Se trasladó a México, otro país de partido único, tan católico como Polonia.

En su equipaje, la familia Margules llevaba más vodka que dinero. El padre nunca se adaptó a México y vivió en un doble exilio, enclaustrado en su casa. La madre sobrellevó los asombros de su nueva tierra con el temple brechtiano del coraje. Por su parte, Ludwik aceptó los desafíos del emigrado como un aprendizaje donde cada adversidad brindaba una lección.

Trabajó en una fábrica de ladrillos, que perfeccionó su respeto por el extenuante trabajo físico, y asistió a clases de teatro con los jesuitas de la Iberoamericana hasta que descubrió con sorpresa que en México, país ultracatólico, la principal sede del conocimiento era laica, disponía de una inmensa ciudad entre jardines y tenía como símbolo una fiera. Nada mejor para un enamorado de las enseñanzas turbulentas que estudiar en la casa de los Pumas.

Margules asumió la pedagogía como una virtud rabiosa. Como alumno y como maestro combinó la inteligencia con pasiones desbordadas. Lo más valioso que trajo de Europa Central fue su sentido del humor. Disfrutaba a fondo los cortocircuitos de la inteligencia, los arrebatos en que la emoción se apodera de la mente, la posibilidad de que un argumento racional derivara en disparate.

Recojo un episodio que Margules le contó a Rodolfo Obregón. En sus tiempos como alumno de Seki Sano, la escena más memorable no ocurrió en el salón de clases sino en un pasillo. Ludwik había pagado una cuota para estudiar dirección teatral, pero sólo había recibido clases de actuación, que eran más baratas; por lo tanto, se sentía estafado. En su rústico español, protestó ante el maestro por no recibir la enseñanza adecuada. El director de origen japonés tenía “un carácter de mil pulgas”. Ante el reclamo, reaccionó como el más furibundo samurái de Akira Kurosawa, tomó al alumno polaco de las solapas, lo empujó contra la pared y le preguntó: “Mírame la cara, ¿tengo cara de un director de baño turco?”. Fuera de sí, Seki Sano montó una miniatura de teatro del absurdo que adiestró sin remilgos a su alumno. Nada más convincente para Margules que la ira de un samurái que no quería ser tratado como director de baño turco.

El rostro de Margules se definía por una sonrisa irónica que parecía diseñada para sostener su pipa. Sus ojos pequeños e inquietos miraban con curiosidad hasta que algo llamaba su atención y su semblante se transfiguraba. Era el momento de la envidia. Se concentraba en su objetivo como si dudara entre protegerlo o comba- tirlo, como si la creación y la impugnación fueran acciones idénticas. Para entonces, el humo de su pipa ya era el de una combustión interior.

A propósito de la independencia de Irlanda, Yeats escribió: “Una terrible belleza ha nacido”. El verso capta la estética de Margules, el apasionado modo de comprender que lo que nos repudia y nos lastima puede ser hermoso en el plano del arte.



Ludwik Margules por Christa Cowrie

Sin asumir la conducta predecible del provocador profesional, disfrutaba el desconcierto. En una ocasión nos encontramos a un conocido suyo. Con su gusto por las salidas de tono que desestabilizan la norma, Ludwik se sacó la pipa de los labios, hizo una pausa y dijo: “Yo maté a tu padre”. El otro aguardó asustado una explicación. Ludwik contó que en cierta época militó en “Píncel y Fibra”, equipo de fútbol de pintores y críticos de arte. Su corpulencia y su determinación lo convirtieron en un defensa intratable. En una jugada, un escuálido delantero trató de rebasarlo y padeció los rigores del central polaco: un encontronazo lo mandó por los aires y lo obligó a abandonar el partido. Ese era el hombre que Margules había “matado”. El hijo oyó la historia y comentó que su padre no había padecido lesiones por esa caída. Además, había fallecido mucho después. “Pero lo dejé herido de muerte”, agregó Margules, rematando su historia de humor negro.

El niño que se exilió en la Unión Soviética y el joven que se exilió en México detestaba los fundamentalismos. Para protegerse de los dogmas, solía decir: “El fanático es una persona que trata de corregir su error cometiendo con más fuerza el mismo error”. Ajeno al pensamiento único, disfrutaba las ricas posibilidades que el mundo tiene de contradecirse a sí mismo. En las circunstancias más comunes encontraba maneras de vincular polos opuestos. La comida era para él una forma de la épica. En una ocasión lo vi dar cuenta de un bote entero de arenques. “Lo hice para ponerme a prueba”, explicó, como si no actuara impulsado por la gula sino por los requisitos de un ejercicio espiritual. “Ahora debo ver si puedo compensar la acidez”, dijo, y se sirvió un inmenso tazón de arroz con leche.

La moderación no formaba parte de su repertorio. Odiaba el integrista pero le gustaba mezclar extremos. Para combatir un exceso recurría a otro exceso. En una ocasión criticó mi forma de beber: “Eres borrachito coctel”, masculló. “¿A qué te refieres?”, le pregunté. “Te emborrachas poquito a poquito, copita a copita”. Quise saber cómo se embriaga una persona digna de respeto y dijo: “Hay que ser borracho botella”. Los vasos, las copas, los *caballitos* tequileros eran filtros cobardes que apartaban de la fuente primigenia: la botella, que no admite intermediarios.

El primer montaje que pude ver de Ludwik Margules fue *Fiesta de cumpleaños*, de Harold Pinter, en el teatro Arcos Caracol. Algo extraño cristalizaba en esa puesta: una intensidad desnuda. La escenografía de Alejandro Luna creaba un marco de elegante eficacia y los diálogos de Pinter, llenos de sobreentendidos, circulaban con tensión eléctrica, pero había algo más: alguien había ordenado ese universo en forma única. Lo curioso es que el director no añadía su presencia, sino que operaba por sustracción, eliminando cualquier gesto innecesario.

No había golpes de efecto ni alardes de evidente virtuosismo; el director decantaba las emociones y desaparecía detrás de ellas.

Al leer las memorias de Margules recopiladas por Rodolfo Obregón, me sorprendió lo que dijo de *Fiesta de cumpleaños*. La puesta que me deslumbró sólo lo convenció a medias. Como en tantos otros montajes, Ludwik enfermó después del estreno y tuvo que ser operado. Regresó a ver la pieza sin avisarle a nadie. Oculto en la oscura cavidad del teatro, presencié un espectáculo horroroso. ¡La obra se le había ido de las manos! Eso pensó mientras el público le entregaba una ovación.

Era casi imposible que Margules, apasionado y melancólico a la vez, quedara conforme con sus puestas. Cuando le elogí su impecable versión de *Jacques y su amo*, de Milan Kundera, dijo con resignación: “Me quedó bien, mas ¿quién se acuerda de una puesta en escena? Un libro queda, el teatro se olvida”.

El escepticismo, y aun la depresión, le parecían admirables válvulas de escape contra una realidad demasiado afecta a las certezas. De 1995 a 1998 dirigí el suplemento “La Jornada Semanal”. Por aquel tiempo, el célebre Sławomir Mrożek vivía de incógnito cerca de Río Frío, casado con una mexicana. Ludwik había montado varias obras del escritor polaco y era su amigo. Le pedí que me pusiera en contacto con él y respondió: “No da entrevistas, no colabora con los periódicos, es recluso. Está triste todo el día. Tiene un negocio de mermeladas pero está triste”. Insistí en hablar con él. Con la misma generosidad con que me ayudó a traducir un texto de Jeleński sobre Lichtenberg, cuando yo preparaba la edición de los *Aforismos* del ilustrado alemán, Ludwik me citó en su casa para que llamáramos por teléfono al dramaturgo. Mrożek y yo hablamos en francés, idioma que ninguno de los dos dominaba. Con frases entrecortadas, repetí lo que había anticipado Ludwik: vivía aislado, no quería relacionarse con la prensa, desconfiaba de su obra, estaba convencido de que el mundo no tenía mucho sentido. Cuando colgué, mi anfitrión preguntó qué me había dicho. Le dije que su amigo seguía tan deprimido como siempre, él levantó los brazos, como si hubiera ganado un torneo, y exclamó con entusiasmo: “¡Te lo dije! Es depresivo profesional. Hace mermeladas pero está triste”.

Jan Kott, autor de *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, fue un temprano adalid de Sławomir Mrożek. En 1964 escribió una nota sobre la obra *Tango* en la que menciona la habilidad del dramaturgo para encarar la catástrofe con ironía. Uno de los parlamentos más elocuentes y sarcásticos de la pieza se refiere a la urgencia, casi militar, de superar una situación extrema a través del pensamiento: “Nadie saldrá de esta pieza hasta que tenga una idea”. El teatro es un acorralamiento que obliga a pensar de otra manera.

Margules fundía la vida y el arte en un mismo plano con una intensidad que lo afectaba física e intelectualmente. Cuando viajó a Polonia para montar *Las adoraciones*, de Juan Tovar, sintió una extraña confusión: sus dos patrias se mezclaron. Una reproducción de la Coatlícue presidía un escenario donde se pronunciaban fragmentos de poesía náhuatl en el idioma de Gombrowicz. Al poner la pieza en México, la confusión cobró otro signo: las palabras de los pueblos originarios de Mesoamérica llegaron con un inevitable resabio polaco.

Fui testigo de su insólita capacidad de mezclar la representación con la realidad cuando tradujo para él *Cuarteto*, de Heiner Müller. Durante semanas discutimos la forma en que las variadas capas lingüísticas utilizadas por Müller (de la retórica cortesana de la Ilustración al habla prostibularia) debían ser trasladadas a nuestro idioma. Ya en la fase de los ensayos me dijo: “El montaje está quedando demasiado bien, algo malo va a pasar”. Una vez más asociaba el bien con su contrario.

Cuarteto explora la lujuria extrema y desemboca en el último acto de amor que un personaje puede tener consigo mismo: su último romance es con el cáncer que crece en su organismo. Lydia, compañera de vida de Ludwik y madre de sus hijas, enfermó por ese tiempo. “Es mi culpa”, dijo el director. No sólo su sufrimiento era genuino, también lo era su convicción de que el arte determina lo que sucede en la vida.

Margules montó a algunos de los mejores dramaturgos mexicanos (además de su dilatada colaboración con Juan Tovar, dirigió a Elena Garro, Óscar Liera y Jorge Ibarguengoitia), formó alumnos, enriqueció nuestra escena con autores de diversas épocas y latitudes. Algunas de sus mejores puestas provinieron del uso teatral de materiales que no estaban pensados para la escena, como *Manuscrito hallado en Zaragoza*, la novela de Jan Potocki maravillosamente dramatizada por Juan Tovar, o *De la vida de las marionetas*, basada en la película de Ingmar Bergman.

Durante un par de años hablamos de hacer una versión mexicana de *La ópera del mendigo*, de John Gay, que inspiró *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht. Imaginamos esa saga de la pordiosería en nuestra devastada realidad, pero el proyecto se aplazó por otros montajes en los que Ludwik se sumía para convertirse en una “máquina de guerra”. Esa obra pertenece al vasto catálogo de cosas que se interrumpieron con la muerte del maestro.

Me enteré de la noticia por una de sus discípulas más fieles, Regina Quiñones. Nos habíamos citado para hablar de la posibilidad de que yo escribiera una obra de teatro. Hasta entonces admiraba la dramaturgia, pero, si se descartan algunos escauceos de adolescencia, no la había practicado. Regina llegó con ojos llorosos. Ludwik acababa de morir. Una sensación de vacío se apoderó de nosotros. Al mismo tiempo, era como si el



Boceto de Carlos Carrera para la puesta en escena de *Jacques y su amo* de Milan Kundera, dirigida por Ludwik Margules, 1988

director nos hubiera reunido con un propósito. Ya ausente, seguía dirigiendo.

Aunque carezco de su temperamento para transformar la adversidad en motivación, me propuse escribir una obra de teatro en su memoria. El resultado fue *Muerte parcial*, dirigida por Regina Quiñones, que trata de personajes que fingen su muerte para tener una posteridad en vida. Sin aludir en forma directa al maestro desaparecido, la muerte era entendida como un gesto teatral. El título, que alude a esa aniquilación a medias, expresa también el deseo de retener algo que se ha perdido. El arte no frena la aniquilación, pero puede hacer que su efecto sea parcial.

Como tantos practicantes del humor negro, Margules era un hombre tierno. Cuando nació mi hija Inés, la visitó para montarle su primera escena teatral. Llevó sus manos a la cabeza y simuló ser un conejo que movía sus grandes orejas a destiempo, primero una, luego la otra. Mi hija no puede tener memoria de ese gesto. Los padres son los depositarios de las primeras cosas que perciben sus hijos. Me corresponde a mí custodiar ese recuerdo: el gran león del teatro finge ser un conejo excéntrico ante una recién nacida que no entiende nada, pero sonríe. “Así es el arte: no sabemos lo que hacemos, pero nos gusta”, dijo con ironía el inolvidable Ludwik Margules. **u**

Cervantes y Shakespeare

Cruce de caminos

Hernán Lara Zavala

Dos de los más grandes genios de la literatura universal fallecieron hace cuatro siglos. Las conmemoraciones recientes, en muchas partes del mundo, han sido unánimes en una certeza: Miguel de Cervantes Saavedra y William Shakespeare no sólo coincidieron en el mes y el año en que dejaron esta vida terrenal, sino que también han tenido una pareja, irrefutable resonancia en la cultura y las artes más allá de todas las fronteras. Hernán Lara Zavala, Luis Carlos Salazar y Vladimiro Rivas, tres conocedores y entusiastas lectores de Cervantes y Shakespeare, participan en esta entrega con reflexiones en torno a las creaciones más altas que la imaginación literaria ha conocido.

1

A lo largo de nuestras vidas surgirá inevitablemente algún cruce de caminos: ¿hacia dónde ir?, ¿qué rumbo tomar?, ¿por dónde guiar nuestros pasos?, ¿volverse o avanzar?, ¿arriesgarse o claudicar?, ¿elegir o no?, ¿felicidad o infortunio? El planteamiento se da en todos los ámbitos de la vida, en todas las personas y ante las más diversas circunstancias. Ignacio de Loyola relata en su *Autobiografía* que yendo rumbo a Monserrate discute airadamente con un moro sobre la virginidad de María Santísima. Encolerizado, Loyola toma la siguiente resolución: “dejar ir a la mula con la rienda suelta hasta el

lugar donde se dividían los caminos; y que si la mula fuese por el camino de la villa, él buscaría al moro y le daría de puñaladas; y si no fuese hacia la villa sino por el camino real, dejarlo quedar...”. Don Quijote, en el capítulo xx de la novela, también permite que Rocinante sea quien decida el rumbo por donde han de discurrir: “por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso que se llevaba tras de sí la de su amo...”. Pero entre todos los caminos que se abren ante nuestras vidas nunca sabremos cuál de ellos nos conducirá a la ansiada meta y cuál nos llevará a un impredecible destino, bueno o malo, qué más da...

Esto mismo sucedió a Miguel de Cervantes Saavedra y a William Shakespeare. Ambos mueren, presuntamente, el 23 de abril de 1616, lo cual implica la misma fecha pero no necesariamente el mismo día, ya que Cervantes muere de acuerdo con las modificaciones del calendario gregoriano mientras que Shakespeare con las normas del viejo calendario juliano. A pesar de ello, ambos escritores eran totalmente diferentes: uno muy español, el otro muy inglés: uno provenía de la Contrarreforma; el otro del protestantismo; uno del mundo barroco; el otro del gótico.

Incluso físicamente eran totalmente diferentes: Cervantes se describe a sí mismo como “de rostro aguileño, cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos...y [de piel] antes blanca que morena”. Su cabello era lacio y generalmente se le ve con gorguera al cuello y mirada simultáneamente orgullosa y humilde. El rostro de Shakespeare, por otro lado, ha dado motivo a todo tipo de especulaciones sobre su identidad e incluso a que se haya dudado de su existencia. Tan grande era. Pero Shakespeare era Shakespeare, sin duda alguna, y así lo prueban la reincidencia de sus metáforas y su estilo poético, único e inconfundible. En su época era conocido como “Will Shakespeare”: de ojos grandes, bien abiertos, mirada penetrante y aterciopelada —por los amplios párpados—, nariz recta, boca pequeña, calvicie incipiente, bigote y barba negra y con una argolla en el lóbulo de la oreja izquierda que le daba un toque bohemio que evoca al aventurero, al poeta, al gitano y al corsario. En conclusión: un espíritu libre y rebelde.

A pesar de sus diferencias físicas y de talento, también tuvieron varios puntos de confluencia y sus vidas se entrecruzaron azarosamente para que al final cada uno hallara su destino como dos de los grandes pilares de la literatura universal.

Cervantes era mayor que Shakespeare: nació en Alcalá de Henares en 1547, mientras que Shakespeare en Stratford-upon-Avon en 1564; el español le llevaba buenos 17 años al inglés. Sólo que Shakespeare muere a los 52 años, mientras que Cervantes vive hasta los 69. Ambos fallecen en el año de 1616, hace 400 años, con unos cuantos días de diferencia. Ironías del destino.

Pero las similitudes y coincidencias entre estos dos grandes espíritus rebasan con mucho la mera curiosidad de compartir una fecha. No se conoce bien si la causa de la muerte de Cervantes fue una hidropesía, diabetes o cirrosis hepática, pero durante sus últimos días sufrió fuertes dolores y padeció una sed insaciable. Es en la dedicatoria de *Persiles y Segismunda* donde logra despedirse de este mundo con las siguientes palabras: “Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos, que ya me voy muriendo y deseando veros presto, contentos en la otra vida”.



Anónimo, Cervantes, 1864

Tal parece que Shakespeare murió de neumonía, luego de haber ingerido una buena ración de arenques acompañada con sendas botellas de vino del Rin en compañía de sus amigos Michael Drayton y el dramaturgo Ben Jonson. El acta de defunción aclara que “sudó demasiado, se resfrió y murió”. Al igual que el de Cervantes, su epitafio no se dictó antes de morir sino que se encuentra dentro de su propia obra, en lo que se considera la despedida del gran poeta de la vida y que forma parte de su famosa obra *La tempestad*, en cuyo epílogo escribe:

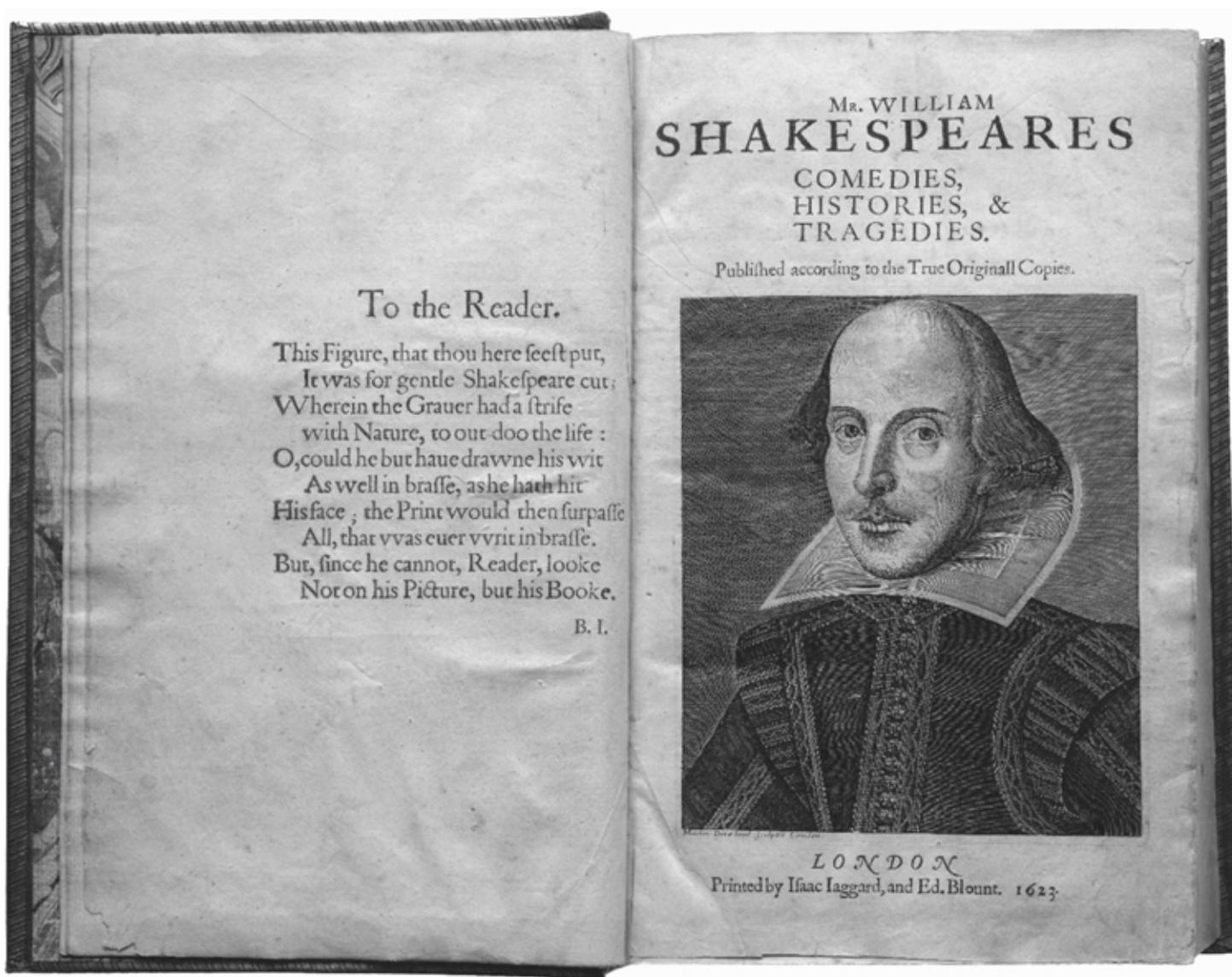
Ahora se deshacen mis hechizos
y no tengo más fuerza que la mía
que es muy escasa...
Necesito espíritus que me ayuden,
arte para encantar;
y mi fin es la desesperación
a menos que sea aliviado por la plegaria
que penetra de suerte, que toma por asalto
a la misma Piedad y toda falta condona.
Del modo como vuestros pecados
buscáis ser perdonados,
haced que la indulgencia
me dé libertad con su clemencia.

La vida de ambos escritores fue compleja, azarosa, caprichosa y aventurera. La familia de Cervantes provenía de la clase media de la sociedad española. Su abuelo, Juan, era abogado y su padre, Rodrigo, barbero-cirujano, casado con doña Leonor Cortina. La pareja tuvo cuatro hijos, de los cuales Miguel fue el menor. Su acta de bautizo es del 9 de octubre. En Alcalá la familia enfrentaba constantes problemas de carácter económico, lo cual hizo que se tuvieran que trasladar primero a Valladolid, luego a Córdoba y finalmente a Sevilla. Miguel estudiaba probablemente en el colegio de los jesuitas, donde aprendió algo de retórica y algo de latín.

Pero fue en Sevilla donde Miguel tuvo su primer deslumbramiento teatral al presenciar las representaciones de Lope de Rueda. Es por ese mismo amor al teatro que a los 23 años William se escapa a Londres. Año tras año, dos o tres compañías solían pasar por Stratford y montaban ahí sus obras para beneplácito de la gente, pero sobre todo para William, aspirante a actor, así que, cuando en el año de 1587 pasaron cinco compañías por su pequeña ciudad, decidió unirse a ellas en busca de fama y fortuna, dejando a su mujer y sus hijos a cargo de

sus padres. Sin duda, lo que marcó a los dos autores desde la infancia fue el deslumbramiento y el amor que el teatro les despertaba: quedaron prendados de asistir a las obras de los grupos de actores itinerantes que, con sus carretas y carpas, pasaban por los pueblos de Sevilla o por Stratford. Incurable debió de resultar sin duda la impresión que les causaron los actores, y la idea de que “la vida es un escenario” despertó la imaginación y la vocación de ambos.

Ahora Miguel se encuentra en Italia, refugiado a causa de alguna disputa sangrienta ocurrida en España. Está al servicio de su protector, Giulio Acquaviva, que con el tiempo llegará a ser cardenal. Miguel tiene a la sazón 22 años y se halla frente a un destino incierto. No decide aún si desea abrazar el oficio de las letras, el de las armas o el de la diplomacia. Antes de partir rumbo a Italia publica varias composiciones poéticas de su autoría en un libro sobre la enfermedad y la muerte de la reina Isabel de Valois, editado por Juan López de Hoyos, quien lo señaló como “nuestro caro y amado discípulo”. En Italia Miguel aprende la lengua y lee en el original las obras de Boccaccio, Ariosto, Bandello y Tasso, que van



a resultar en el futuro una benéfica influencia para su obra narrativa posterior desde diversos ángulos.

En 1570 Cervantes se decide por las armas y entra a formar parte del Tercio español en Nápoles. Al año siguiente participa en la batalla de Lepanto y resulta herido en el pecho y en la mano izquierda “de un arcabuzazo, herida que, aunque fea él la tiene por hermosa por haberla cobrado en la más memorable ocasión que vieran los pasados siglos...”, herida que le inutilizara el brazo de por vida. Participa en la expedición contra los turcos y en 1575 es apresado, junto con su hermano Rodrigo, por un grupo de piratas argelinos durante su viaje de vuelta a España. Permanece cautivo cinco largos años durante los cuales intenta fugarse en cuatro ocasiones, sin conseguirlo. En 1580 es finalmente liberado mediante el pago de un cuantioso rescate y probablemente por entonces escribe su primera obra de teatro, *El trato de Argel*. Vuelve a España y busca empleo. En 1590 Cervantes hace una solicitud al Consejo de Indias para que le den un puesto ya sea en Soconusco, Guatemala o en La Paz, Bolivia. Su petición es rechazada con el comentario de que buscara algo más cercano a España, donde pudiera serle de mejor servicio a su país.

Luego de probar su suerte en el oficio de las armas, vuelve a probar su suerte en las letras. De ahí surgen las sesudas e interesantes disquisiciones que aparecen en el *Quijote* sobre el valor que ambos oficios, tan entrañables al temperamento y a la vida de Cervantes, tienen en la vida del hombre. Incursiona Cervantes en el teatro (*El cerco de Numancia*, escrita entre 1583 y 1587, considerada por muchos como su obra maestra en el ámbito teatral). Es probable que durante esa época empezara a probar su mano en la narrativa y a trabajar en su novela pastoril *La Galatea*. Se introduce en el ambiente literario de Madrid sin demasiado éxito. En 1584, a la edad de 37 años, contrae matrimonio con Catalina de Salazar, aunque ya antes había tenido una hija, Isabel, con Ana de Villafranca. La pareja se va a vivir a Toledo, de donde es Catalina. Cervantes no fue feliz en su matrimonio. Shakespeare menos aún.

Obtiene Cervantes el puesto de comisario real de abastos en Andalucía; su función es requisar aceite y grano para la Armada Invencible, tarea que realiza hasta 1593. Poco después empieza a trabajar como recaudador de impuestos y es encarcelado en Sevilla, acusado de fraude, aunque se dice que la causa fue realmente su ineptitud financiera. Es durante este amargo periodo cuando seguramente le surgió la idea de escribir el *Quijote*. La leyenda dice que Cervantes aprovechó ese confinamiento forzado en prisión para dedicarse a redactar la novela que lo iba a consagrar para la posteridad.

La vida de Shakespeare es igualmente azarosa, aunque nunca tan dramática ni tan dolorosa y desdichada

como la de Cervantes. Shakespeare fue bautizado el 26 de abril de 1564 en Stratford. Borges dice que en los libros “aprendió el poco latín y menos griego que hablaría un contemporáneo...” y sugiere también que “en el ejercicio de un rito elemental de la humanidad, bien podría estar lo que buscaba y se dejó iniciar por Anne Hathaway durante una larga siesta de junio”. Efectivamente William Shakespeare se casa a la tierna edad de 18 años y pronto empieza a tener hijos: primero Susana, luego su hijo varón, Hamnet, y finalmente Judith. Su producción poética se inicia a una edad mayor que la de Cervantes, aunque con paso más firme y mayor seguridad en los géneros que deseaba cultivar. Tal parece que sus sonetos datan en principio del año de 1589, pero su escritura total como ahora los conocemos se prolonga hasta un poco antes de su semirretiro.

Shakespeare llegó a Londres en uno de los momentos más apasionantes de la historia de Inglaterra (la pugna entre la reina Isabel y María Estuardo, entre protestantes y católicos), pero sobre todo porque estaba surgiendo lo más florido del teatro isabelino, con figuras como Ford, Marlowe, Dekker, Jonson, Beaumont y Fletcher. Fue en Londres donde William Shakespeare se dio cuenta de que su verdadera vocación era la de dramaturgo, lo cual implicaba que utilizaría su temperamento poético para escribir obras de teatro. Así que ingresó en una compañía de actores con objeto de aprender el oficio y al mismo tiempo tener oportunidad de participar en los montajes y en la producción.

Ya establecido en Londres, primero se desempeñó como actor. Fue contratado probablemente por la compañía de la mismísima reina Isabel. Pasaron algunos años sin mayor pena ni gloria en los que gana experiencia como actor y se empieza a preparar como dramaturgo arreglando y corrigiendo antiguas comedias para su compañía hasta que, poco a poco, logra establecerse como uno de los dramaturgos y poetas de la compañía. Ahí aprende que él debe escribir no para el público sino para que el actor pueda lucir a su personaje.

Las primeras obras de su autoría son de carácter histórico: *Henry VI* y *Richard III*, que datan de los años 1589 a 1593. Entre la crítica es generalmente aceptado que Shakespeare pasó por varias etapas creativas que corren en paralelo con su propia vida, así como con su experiencia de dramaturgo: empieza escribiendo obras históricas y comedias relativamente sencillas como *La fierecilla domada*. De ahí salta al joven profesional que ya escribe obras de la talla de *Romeo y Julieta* y *Julio César*. Viene luego su incursión en obras más elaboradas que confirman su profesionalismo como *Sueño de una noche de verano* o *El mercader de Venecia*. Sigue el periodo que se ha dado por llamar el de las *problem plays*, es decir, obras que reflejan un gran conflicto interno en su vida y personalidad pero que lo conducen al pináculo

de su producción dramática: *Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth y Anthony and Cleopatra*. ¡Auténticos e involuables dramas de la condición humana! Luego viene el periodo de “la reconciliación”, donde se ven superadas sus angustias existenciales, y que queda representada sobre todo en su obra *The Tempest*, en donde Shakespeare se reconoce como el gran creador que es, y se ve como su personaje Próspero, manipulando las acciones de los caracteres, como Shakespeare las de los actores para lograr que la obra fuera feliz, conmovedora y convincente.

Como suele suceder durante la juventud, tanto Cervantes como Shakespeare se iniciaron escribiendo poesía (hacerse poeta, según dicen, es enfermedad “incurable y pegadiza”). Pero los impredecibles caminos de la literatura jamás son sencillos y mucho menos regalados. Tanto Cervantes como Shakespeare tuvieron que vérselas con sus respectivas capacidades para llegar a su auténtica vocación.

Cervantes prueba suerte primero en la poesía y luego en el teatro, donde le va mejor aunque nunca alcanza los vuelos de sus contemporáneos, Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. No posee la vena lírica y, aunque ejerce con mucho más decoro la dramaturgia, no acaba de cuajar frente a los grandes del teatro español. Años tardó en convencerse de que su temperamento no era de carácter lírico y así lo deja entrever en el prólogo a *Viaje al Parnaso*, en cuyo prólogo dice: “Si por ventura lector curioso eres poeta y llegare a tus manos (aunque pecadoras) este *Viaje*, si te hallares en el escrito entre los buenos poetas da gracias a Apolo por la merced que te hizo; y si no te hallares también se las puedes dar y Dios te guarde”.

A pesar de su enorme admiración por el género dramático y de haber escrito varias obras de teatro, algunas de ellas no tan despreciables, tampoco resultó su fuerte, aunque ahí se desenvuelve con mucho mayor soltura que en la poesía. No obstante, su estadía en Italia y en Sicilia, durante su juventud, resultará sumamente fructífera a la postre para labrar su oficio maduro de narrador. La influencia de Ariosto, Boccaccio y Tasso le resultará fundamental. El temperamento y el talento de Cervantes estaban fincados en la prosa y en particular en la prosa narrativa. Él iba a convertirse en el máximo exponente de un nuevo género: la novela, y así lo demostró luego de haber probado su pluma en la primera parte de *La Galatea* (1585), sobre la que el propio Cervantes opina, a través de la voz del barbero: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete...” que, por cierto, nunca llega a escribir.

No obstante, con el paso del tiempo logra escribir, luego de muchas penurias, desdichas y fracasos, la cárcel

incluida, la primera parte del *Quijote*, con el que obtuvo un éxito inmediato entre el público lector y la crítica. Tan grande fue su éxito que se vio impelido a escribir una segunda parte y fue rápidamente traducido a otras lenguas. En 1612 aparece la primera traducción inglesa del *Quijote*, hecha por Thomas Shelton, versión que revolucionó los cánones y que sirvió como modelo a las novelas de Defoe, Fielding, Smolett —principales novelistas ingleses del siglo XVIII—, y cuya influencia llegó hasta el propio Dickens (*Pickwick Papers*).

Poco después, en 1613, saca Cervantes a la luz sus extraordinarias *Novelas ejemplares*, en cuyo prefacio afirma:

Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que a los cincuenta y cinco de los años gano por nueve, y por la mano. A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender (y es así) que yo soy el primero en que he novelado en la lengua castellana; que en las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son de traducción de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas. Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma y van creciendo en los brazos de la estampa.

En manos de Cervantes la novela se convertirá en una forma superior de la literatura: un género capaz de asimilar en su seno a otros (poesía, diálogos dramáticos, críticas a la sociedad, discursos y discursos autónomos de carácter amoroso, social satírico y paródico). Y así como Cervantes no logró brillar en la poesía ni en el teatro, en la novela brilló como nadie, de tal manera que quizá, como comentara alguien, Quevedo bien podría haber corregido la prosa narrativa de Cervantes pero nunca podría haber escrito como Cervantes.

El temperamento literario de Shakespeare, en cambio, era fundamentalmente lírico y dramático, y todas sus obras de teatro reflejan la feliz combinación de la acción impulsada por la exquisita vena lírica que habitaba en su alma. “Después de Dios nadie ha creado tanto como Shakespeare”, decía Alejandro Dumas padre.

En mi opinión, quien mejor ha descrito el genio de William Shakespeare es el ensayista inglés William Hazlitt, que dijo:

la enorme cualidad del genio de Shakespeare fue que virtualmente incluyó todo el talento de sus contemporáneos y no sólo lo que difería de ellos... La característica más sobresaliente de la mente shakespeariana fue su enorme capacidad de comunicación con las otras mentes: de modo que captaba todo un universo de sentir y de pensar dentro de su propio ser... Era como cualquier otro hombre pero también era todos los hombres. Era el menos egocéntrico pero en su mente contenía todo lo que los otros eran o podrían llegar a ser. Poseía los genes de todos los



Edwin Austin Abbey, *El rey Lear: el adiós de Cordelia*, 1898

saberes y sentires, aunque sólo los captara intuitivamente en todas sus ramificaciones: a través de los cambios en los conflictos pasionales o en la fortuna, así como en un giro del pensamiento... Su genio brillaba por igual con relación al bien y al mal, tanto con lo sabio como con la estulticia, y entendía por igual a un rey que a un pordiosero.

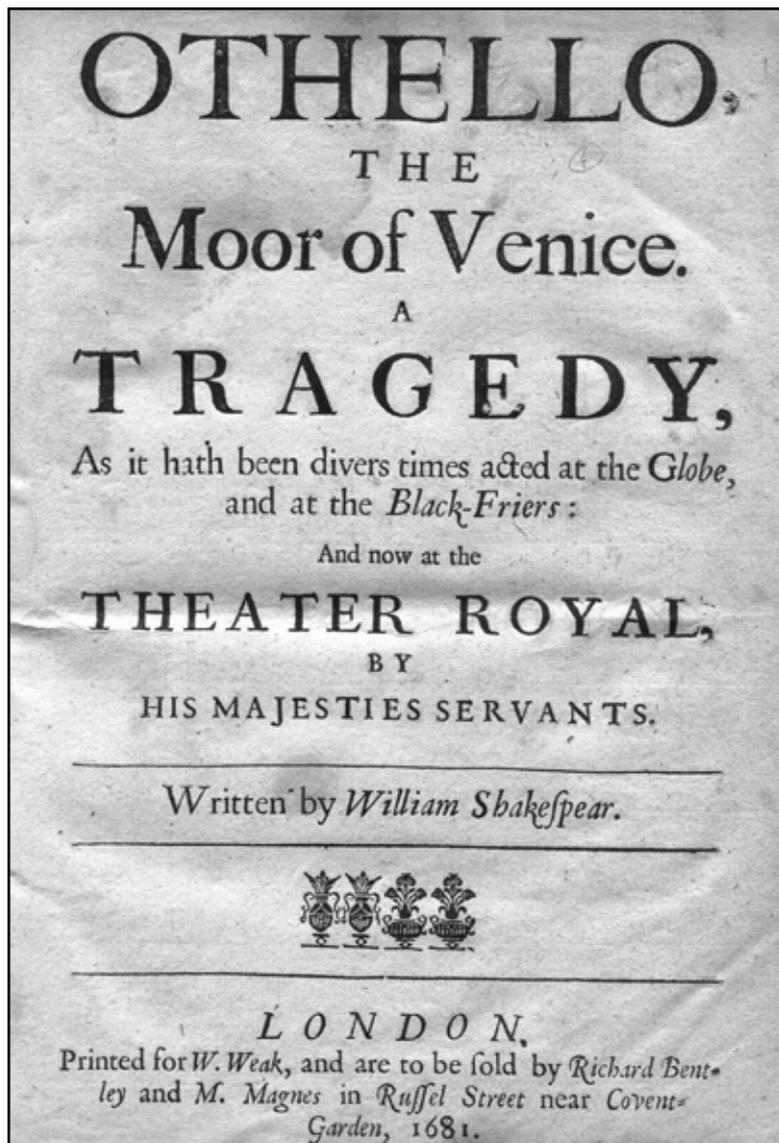
Miguel de Cervantes Saavedra fue el autor de sólo un gran libro: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, novela que revolucionó el género y dio pauta para que todos los demás novelistas, anteriores y posteriores a él, aprendieran de sus recursos, de su ingenio, de su inventiva, de su humanidad y de su humor. El *Quijote* fue concebido inicialmente como una parodia de las novelas de caballería. Alonso Quijano, como se llamaba don Quijote al inicio de la novela, se pasaba las noches leyendo “de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro y vino a perder el juicio”. Las novelas que leía don Quijote eran *Orlando furioso*, *Palmerín de Inglaterra*, *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* y tantas otras que le atiborraron la mente de sueños, fantasías y ensoñaciones y presuntamente lo volvieron loco.

Aunque el espíritu que prevalece en el *Quijote* es esencialmente cómico, al parodiar y satirizar a las novelas de caballería, a medida que transcurre la historia las personalidades de don Quijote y Sancho se van afianzando y cobran carácter, independencia y mucha humanidad. Ambos constituyen una pareja dialéctica ideal que permite confrontar el idealismo de don Quijote con el realismo de Sancho. Don Quijote padece una extraña monomanía a causa de su delirante admiración por las novelas de caballería, pero no es un hombre carente de juicio. Las novelas de caballería lo transforman pero no lo deforman. Independientemente de su locura, la

honra, el valor y la justicia constituyen la parte esencial de su personalidad, ya sea en sus cabales o en su locura. De manera semejante, Sancho puede ser rústico, ignorante, elemental y a veces hasta pícaro y mentiroso. Pero no es tonto, y así lo demuestra cuando se hace gobernador de la Ínsula de Barataria. Por eso, se dice que a lo largo de la novela Sancho se “quijotiza” y don Quijote se “sanchifica”. Uno y otro fueron creados para ser uno mismo, como el propio Cervantes.

A lo largo de toda la obra las invectivas en contra de los libros de caballería no cesan pero, a medida que avanza, la trama se hace cada vez más sutil y las sátiras y parodias se van contrapunteando con las pequeñas tragedias de amor y celos con las que se topan involuntariamente don Quijote y Sancho mientras transitan por los caminos de España; eso le otorga otra dimensión a la novela, apartándola por momentos de la mera parodia para alcanzar vuelos de gran elegancia y serenidad pero sobre todo de humildad y humanidad, lo cual nos hace sentir y respirar el espíritu de la grandeza que el *Quijote* refleja: el del humanismo del Renacimiento al tiempo que muestra también la decadencia del imperio español. Cervantes fue el escritor que demostró que la novela, además de ser un medio de entretenimiento, podía convertirse en un método de experimentación formal y narrativo, así como en una forma de conocimiento del ser y el devenir de la humanidad y el mundo. Cervantes fue, sin duda, el creador de la novela moderna y el *Quijote* se convirtió, por un extraordinario acto de prestidigitación, en la madre de todas las novelas que la sucederían.

Contrario a Cervantes, Shakespeare fue un autor de múltiples y variadas obras de teatro de primerísimo orden. Tiene en su haber más de cuarenta piezas que transitan de la historia a la comedia, de la comedia a la tragedia hasta llegar a lo que se conoce como sus *romances*, de carácter más imaginativo y fantasioso. Sus grandes



personajes sobrepasan a más de cien y son por todos nosotros conocidos: Romeo, Julieta, Mercutio, Shylock, Porcia, Julio César, Bruto, Iago, Otelo, Desdémona, Emilia, Rosalind, Hamlet, Ofelia, Macbeth, Lady Macbeth, Lear, Cordelia, Antonio, Cleopatra, Coriolano y tantos y tantos más.

Si Miguel de Cervantes logró inventar la novela, de acuerdo con Harold Bloom, William Shakespeare logró “inventar a la humanidad”.

II

Pero entremos en materia: Además de los contrastes y similitudes entre sus vidas, vocaciones, obras y personalidades, ¿cuáles son las confluencias, si acaso existen, entre Cervantes y Shakespeare? Al margen del talento, del genio, de la experiencia, del género y de la nacionalidad, sin duda compartieron afinidades, las famosas “afinidades electivas”.

Empecemos entonces por el tema más conocido y tratado por ambos: el de “la locura”. Tanto Cervantes

como Shakespeare se nutrieron, acaso sin haberlo leído directamente, del *Elogio de la locura* de Erasmo de Róterdam. Los dos personajes más famosos de ambos autores, don Quijote y Hamlet, padecen un grado de locura. Efectivamente, los dos son, como diría Salvador de Madariaga, locos “norte noroeste”, feliz frase que indica que ambos están locos pero tan sólo con una cierta desviación en la brújula que los hace deformar los hechos, a uno a la luz de las novelas de caballería y el otro por la obsesiva duda que lo abrumba sobre el posible asesinato de su padre. Ambos padecen una cierta monomanía dado que tanto don Quijote como Hamlet son capaces de razonar lúcidamente, salvo cuando interfiere su obsesión. En el caso de don Quijote, la locura no es fingida sino que es el resultado de haber leído tanto libro de caballería. En el caso de Hamlet, la locura parece un artificio para descubrir si su padre fue asesinado (“Jurad que por extraña que a vos fuera mi conducta —y contad que bien pudiera convenirme adoptar cierta manía como de extravagancia—, si así fuera que no haréis nada...”), pero su constante dudar finalmente logra sacarlo de sus cabales.

Pese a su locura, mitológicamente don Quijote se levanta como la imagen del hombre que intenta de forma desinteresada implantar el bien en la Tierra, mientras que la figura de Hamlet emblemáticamente nos representa a todos frente a la incertidumbre de la vida, en la melancolía y el pesimismo que suelen embargarnos de cuando en cuando y que el propio Hamlet expresa en los siguientes términos: “¡Qué máquina extraña es el hombre! ¡Qué noble en su razón: qué infinito en sus facultades; en su forma y movimiento qué apto y admirable; en sus actos qué ángel; en su comprensión qué Dios: la hermosura del mundo, el modelo de los animales y con todo, para mí, ¿qué es esta quintaesencia de barro?”.

La tristeza y melancolía, tanto de don Quijote como de Hamlet, la logran apaciguar Cervantes y Shakespeare a través de su agudo sentido del humor. Ya he aludido a la pareja dialéctica que forman don Quijote y Sancho y cómo las gracejadas de Sancho le dan vida, sal y sabor a la novela. El rollizo personaje de baja estatura, barba cerrada, voz ronca que cabalga acompañando a su amo montado en un pollino citando refranes aprendidos de oídas por el pueblo y suficientemente socarrón para fingir llevar las misivas de amor encargadas por su amo a Dulcinea, es el personaje que más castigos y maltratos recibe en la novela sin merecerlo: golpeado y apedreado por los imaginarios enemigos de su amo, manteado en la venta, burlado por propios y extraños en razón de su aparente ingenuidad, sometido a poco comer y nada de beber (cuando tiene sed apenas y le ofrecen agua en lugar de un poco de vino), y a quien don Quijote le hace continuas reprimendas y reclamos y le exige reite-

radamente darse de azotes para desencantar a Dulcinea. Y cuando por fin el buen Sancho puede darse el lujo de comer y beber a sus anchas, pues llega a ser gobernador de la prometida ínsula, el médico Pedro Recio le prohíbe probar bocado por razones de salud, a lo cual Sancho concluye tajantemente:

Y denme de comer o, si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas... Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada para que me rescute de esta vida presente. Yo no nací para ser gobernador, ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quieran acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni defender provincias ni reinos... Vuestas mercedes se queden con Dios, y digan al Duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano: quiero decir que sin banca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de cómo suelen salir los gobernadores de otras ínsulas.

He aquí la “quijotización” de Sancho y la sapiencia de Cervantes. Qué extraordinaria creación de personaje extraído de lo más profundo de su conocimiento del ser humano y mucho más cerca de la comedia que de la tragedia.

Pues bien, este gracioso escudero tiene también su paralelo en Shakespeare en la obra histórica *Henry IV*, donde existe otra pareja dialéctica formada por el príncipe Hal (que será el futuro rey Henry V) y su acompañante de juergas y francachelas llamado Falstaff. En efecto, John Falstaff es otra de las grandes creaciones cómicas que tanto abundan en la obra de Shakespeare. Además de los bufones y de los personajes ridículos, como Malvolio de *Twelfth Night (Noche de epifanía)*, Shakespeare conocía y ejercitaba lo que era el mundo cómico. Falstaff es también un obeso sanguíneo, pero, más que rústico y ocurrente como Sancho, Shakespeare lo caracteriza como borrachón, jugador, lascivo, mentiroso, cínico, echador, adulador, escurridizo y cobarde —casi el opuesto a Sancho— pero, eso sí, muy divertido, muy ocurrente, simpático y seductor. La propia reina Isabel le pidió, al entonces ya afamado dramaturgo inglés, que escribiera otra obra en la que volviera a aparecer el único, inmoral e inolvidable Falstaff. Él la complació y creó *Las alegres comadres de Windsor (The Merry Wives of Windsor)*.

La diferencia entre ambas parejas —don Quijote y Sancho y Prince Hal y Falstaff— es que, mientras los primeros permanecen juntos hasta la muerte del amo, Prince Hal, al asumir su responsabilidad de heredero del trono y cumplir con su destino frente a su país de ser rey, se siente en la necesidad de desconocer y desterrar a Falstaff, su eterno compañero y cómplice de farra.

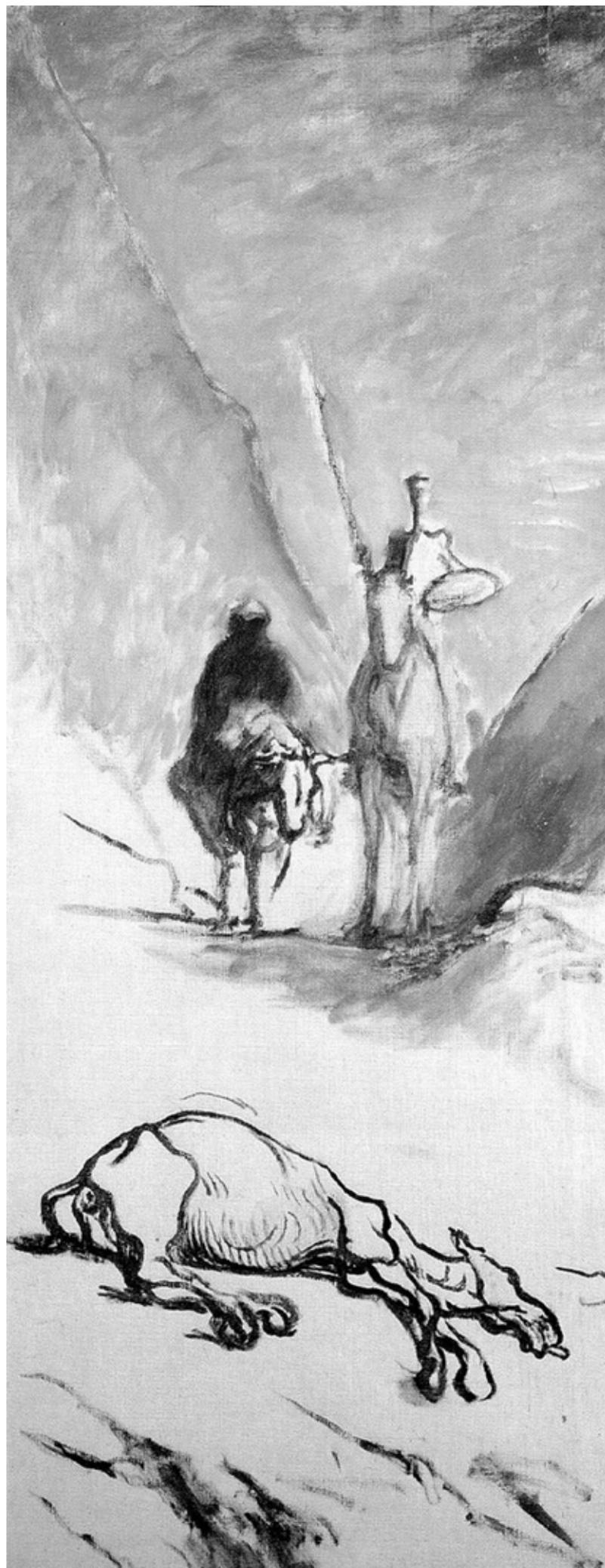
¿Pragmatismo o responsabilidad? No lo sé, pero eso hace una diferencia.

Hay un último, sorprendente e irónico punto de entrecruzamiento entre las fascinantes vidas y obras de Cervantes y Shakespeare. En la primera parte del *Quijote*, dentro de lo que se conoce como “las novelas intercaladas”, hay dos episodios estrechamente vinculados y que yo me permití denominar como “el cuadrángulo Cardenio-Luscinda y Fernando y Dorotea”.

La acción transcurre en los sombríos y desolados adentros de la Sierra Morena. Don Quijote y Sancho acaban de sufrir el apedreo de los galeotes liberados gracias a su intervención y, con el fin de evitar a la Santa Hermandad, se adentran en las entrañas de la sierra buscando salir rumbo al Viso o Almodóvar. Ahí mismo se encuentra también Ginés de Pasamonte, el líder de los galeotes, que aprovecha que Sancho y don Quijote duermen para hurtar el burro del primero, lo cual obliga a este, a la mañana siguiente, a continuar su camino a pie. En la Sierra Morena saben de un hombre, apodado “El roto de la mala figura” o el astroso “Caba-



Manuel de la Cruz, escena final de *El tratado de Argel* de Cervantes, 1784



Honoré Daumier, *Don Quijote y la mula muerta*, 1864

llero de la Sierra” que, por un desengaño amoroso, vaga como loco por los bosques. Curioso encuentro: la Sierra Morena cobija a tres extraños seres: don Quijote de La Mancha, Ginés de Pasamonte y Cardenio.

La historia de Cardenio en el *Quijote* es como sigue. Cardenio se enamora de una chica de su pueblo y de su misma condición social. Desea casarse con ella y cuando está a punto de pedir su mano, su padre le informa que ha recibido una carta del duque Ricardo —un noble de Andalucía— solicitando que Cardenio se convierta en compañero de su segundo hijo, de nombre Fernando, para que se vaya labrando su futuro. Su padre le aconseja que aproveche la oferta, Cardenio pospone su matrimonio y así logra entablar tan buena relación con Fernando, el hijo del duque, a quien no cesa de hablarle de la belleza de Luscinda, así como del amor que le inspira, hasta que Fernando se enamora de ella. Antes, Fernando había seducido a una labradora, vasalla de su padre, de nombre Dorotea, a la que finalmente abandona con la intención de casarse con Luscinda mediante una serie de artilugios que los llevan hasta el altar, lo cual vuelve loco a Cardenio. Este es el conflicto de la novela: una amistad traicionada, un doble engaño al amigo y a la ex amante y la posibilidad de perder a Luscinda para siempre: suspenso, engaño y deshonor. Cardenio intentará recuperar a Luscinda así como Dorotea a Fernando en los bosques de la Sierra Morena.

Pues bien, la base de esta anécdota le sirvió de inspiración a William Shakespeare para adaptarla como obra de teatro bajo el título de *Cardenio o Doble traición*. En efecto, todo parece indicar que la historia de Cardenio fue escrita por William Shakespeare, en colaboración con su joven colega John Fletcher siguiendo la traducción del *Quijote* hecha por Thomas Shelton en 1612, y tal parece que fue estrenada en la Corte de Inglaterra en 1613. Obviamente, ni don Quijote, ni Sancho, ni los personajes aldeaños de la novela de Cervantes aparecen en la obra de teatro que se circunscribe a diez personajes. La recuperación de esta obra es relativamente reciente y se conoce como *Cardenio, la obra perdida de Shakespeare* y tuvo como antecedente la obra *Double Falsehood: or The Distrest Lovers* firmada por Lewis Theobald en 1727. La obra fue reestrenada en Inglaterra en 2011 bajo el título *Cardenio, la obra perdida de Shakespeare re-imaginada* y es una suerte de colaboración entre Cervantes, Shakespeare, Shelton, Theobald y Gregory Doran, que fue quien la dirigió.

Hermosa forma de unión en la que un gran dramaturgo aprovecha la interesante historia de dos amores escrita por un gran novelista para que encuentren un punto de unión indisoluble frente a los lectores y a los amantes del teatro.

El narrador paródico

Luis Carlos Salazar Quintana

Cuando hablamos hoy día de la imitación, de inmediato viene a nuestra mente la idea de plagio y piratería, lo que supone un castigo y en muchos casos la condena social por haber robado información y haber hecho propio el talento del otro. Para evitar esta práctica vergonzosa, se han desarrollado en nuestros días complejos mecanismos legales que defienden los derechos de autor y sancionan de diversas formas el uso indebido del trabajo ajeno. El manejo de los medios digitales no obstante ha potenciado las formas de citación y paráfrasis, lo que ha generado múltiples debates en torno a, por un lado, los límites que deben ser permitidos para hacerse con los datos de los demás; y, por otro, las bondades que ofrece la escritura colectiva, como son los *wikis* y otros instrumentos interactivos que han ayudado a valorar la creación desde nuevas categorías estéticas, fomentando así el ejercicio de la inteligencia múltiple y la copresencia del texto citado y del texto no necesariamente plagiado, sino “transducido”; quiero decir, el texto que ha migrado a otro formato y que en vecindad con nuevos trayectos de sentido adquiere una significación diferente a la original. Apenas es necesario decir que estamos hablando de un caso de pragmática literaria, donde la palabra ha cobrado vida, ha entrado en el dominio del *performance*, para decirlo en el lenguaje actual.

Uno de los casos que me parecen más interesantes para entender el concepto de transducción es el *Quijote* de Miguel de Cervantes. En este contexto, cobra especial relevancia el hecho de que al ser esta pieza un instrumento a través del cual se expresa no sólo un artista, sino una tradición literaria, la novela responde a un doble designio, por cuyo efecto su lectura no solo nos sumerge en un mundo ciertamente inventado por Cervantes, sino también asistimos a la puesta en escena de obras citadas, parafraseadas, parodiadas si se quie-

re, que van desde las consabidas novelas de caballerías hasta manuscritos y textos de cordel poco conocidos, pero que en su momento circularían en el *barrio de las letras*. Tenemos que imaginarnos una ciudad madrileña en un momento glorioso en el que conviven y al mismo tiempo se denuestan escritores tan significativos como Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca —aunque este último ciertamente más joven—, y el propio Cervantes, entre otros muchos dramaturgos, poetas, cronistas y místicos, que competían así en ingenio como en rencillas literarias. En este marco, no debe parecer extraño que la práctica de la *compositio* supusiera la reescritura de textos así como la continuación de historias y asuntos que estaban presentes en el imaginario social. Tal como hoy día no nos parece raro el asistir a una sala de cine para ver sagas de héroes modernos cuyas aventuras se desdoblan para ser contadas de diferentes maneras; tampoco debería sorprendernos el que en la llamada época áurea de la literatura española los autores probaran su eficacia artística con contenidos y materiales previamente creados.

A Cervantes se le ha otorgado unánimemente el mérito de haber inventado un género que es la novela moderna, pero convendría a nuestro propósito reflexionar un poco en qué consiste esta novedosa fórmula cervantina. Es decir, que si se dice que Cervantes es el fundador de la novela moderna, esto requiere un mínimo de explicación de cómo es que este autor, por medio del *Quijote*, logra desarrollar una narrativa tradicional, pero, al mismo tiempo, abre las puertas a un relato de ficción sin precedentes, cuyos fundamentos son la risa, la parodia y el juego de imitaciones. Pero vayamos por orden. Toca en principio indagar la naturaleza de la comicidad cervantina para ocuparnos en un segundo momento del

concepto de invención y composición que potencian el sentido comunicativo de la novela del alcaíno.

Con relación a la noción de risa, conviene decir que, si bien en la *Galatea* y en el *Persiles* se emplea el recurso del humorismo igual que en el *Quijote*, en cada caso la risa responde no obstante a estructuras genéricas distintas, lo cual favorece o desfavorece la visión totalizadora del mundo que Cervantes se había propuesto plasmar en sus obras. Tal como señala José Montero Reguera,¹ es posible que la comicidad que encontramos en el *Quijote* la podamos hallar tanto en la *Galatea* como en el *Persiles*, pero sólo en el *Quijote* Cervantes encontró el modo de materializar un género; género, digámoslo de una vez, que ni él mismo supo definir, pero que podríamos denominar *narración paródica*. Es esta fórmula la que, finalmente, permite a Cervantes traducir su experiencia de vida y trasladar a un género hipertextual el conjunto de sus lecturas y reflexiones estéticas; pero, sobre todo, esta forma narrativa representa genuinamente la actitud de una conciencia colectiva que encuentra en la novela de Cervantes la manera de expresarse a sí misma mediante la imitación de formas diversas del lenguaje. Aun cuando en los otros textos narrativos de nuestro autor cabe hablar de novela pastoril y novela bizantina respectivamente, sólo en el *Quijote* el alcaíno logra su propósito último —que ya Erich Auerbach había intuido con gran agudeza en los años de 1950—: la de expresar la sensibilidad de la realidad cotidiana frente a la pedagogía y ortodoxia de la literatura convencional.²

Si bien en la época de Cervantes hay otra gran novela de raigambre paródica —la cual por cierto precede en un año a la publicación del *Quijote*—, hay diferencias de índole compositiva dignas de notar. En efecto, al *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán, le cabe el honor de haber gozado antes que ninguna obra española de un éxito editorial a gran escala. Si es posible conjeturar en este terreno, habría que señalar que su resonancia sin igual se debió seguramente al hecho de haber consolidado no sólo otro género importante en ese momento histórico —la novela picaresca—, sino también por inscribir su obra en una nueva forma de relación del hombre con el mundo, que era el humor popular y el punto de vista de un narrador infidente. Con todo, habría que considerar el modo como tal hilaridad se construye desde la propia estructura fundamental del texto, creando una refracción de sentido entre todos sus elementos formales. En este supuesto, sólo en el *Quijote*,

por ejemplo, es posible hablar de un narrador hetero y extradiegético, que al mismo tiempo plantee puntos de vista diferentes sobre la misma narración, contrapunto que es aprovechado por el autor para construir un discurso altamente irónico. Tal equivocidad sobre la noción de verdad y mentira atañe desde luego tanto a los acontecimientos como a los pensamientos y emociones de sus personajes. Esta característica toral dentro del ámbito de la narrativa contemporánea hace que Cervantes inaugure para la novela mundial una nueva forma de relato. Puede decirse, por tanto, que hay dos elementos esenciales que distinguen desde la propia arquitectura material a las novelas en comento: una, que frecuentemente el *Quijote* presente opiniones y perspectivas enfrentadas —también las hay en ocasiones en Alemán y en Mateo Luján de Sayavedra, su imitador, aunque presentadas siempre desde la óptica de un personaje-narrador—; y otra, que el narrador ironice sobre todos esos puntos de vista, aspecto totalmente ausente en la obra de Alemán. Si cabe hablar de risa popular e ironía en ambos relatos, también es justo puntualizar que tal comicidad se expresa en términos mucho más amplios, ricos y variados en la novela de Cervantes.

Con todo, no queremos decir que el alcaíno intentara renunciar o poner en mal a la tradición de la que él fue un gran transductor; se trataba en su caso, simplemente, de relacionarla con el mundo de la vida común que tenía su propio pensamiento y su propia sensibilidad, los cuales era preciso contar y representar desde formas imaginarias diferentes. La experiencia de este encuentro, entre la cultura popular y la culta, entre el mundo de la seriedad y la risa, teniendo como base la ambigüedad de la verdad, posibilitan el enriquecimiento de la mirada cervantina. El *Quijote*, en efecto, no podría decirse que inaugura la novela como género —pensemos en la influencia recibida a través de la novela grecolatina, y después de Boccaccio, Ariosto o los *novellieri* italianos—, pero sí deposita la simiente de una nueva forma de relato de ficción que se irá desarrollando con provecho hasta nuestro tiempo y que hoy denominamos *novela moderna*.

Ahora bien, conviene para nuestro propósito descubrir a un Cervantes que no sólo se sirve de la invención autónoma para la confección de su mundo imaginado; quiero decir que es necesario empezar a desmitificar la figura del autor español como creador individual o ingenio poseso, para aproximarnos a su novela maestra como la expresión de un hecho cultural. Sí, la lectura del *Quijote* supone una comprensión de las convenciones de interpretación del arte y los modos compositivos que derivan de tales interpretaciones, pues de este modo logramos acceder al subsuelo del texto; más todavía, nos internamos en el inconsciente social del lenguaje que lo produjo.

¹ J. Montero Reguera, "Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*", en *Edad de Oro*, 15 (1996), pp. 87-110.

² E. Auerbach, "La Dulcinea encantada", en *Mimesis*, traducción de Eugenio Imaz, FCE, México, 1993, pp. 335-336.

Sin duda, una de las ideas que la crítica literaria, sobre todo académica, ha intentado evadir más de una vez es la originalidad de la obra cervantina. Uno de los tabúes que gobierna todavía es considerar que Cervantes es un artista sin igual por el hecho de haber concebido una historia inventada por él mismo desde su propia raíz. La conocida rencilla entre el autor del *Quijote* y su enemigo literario, Alonso Fernández de Avellaneda, ha dado lugar a diversas interpretaciones. Sin embargo, sigue ganando la idea de que en última instancia este último es un escritor inferior por haber imitado y todavía más, haberse apropiado del mundo creado por Cervantes; así parece acusarlo el título de su propia novela: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicada en 1614. Sin embargo, a la luz de la intuición del gran estudioso Martín de Riquer,³ que ya aventuraba desde 1969 la tesis de que el verdadero nombre del *Quijote* apócrifo era Jerónimo de Pasamonte —soldado y cautivo igual que Cervantes de la guerra emprendida por Felipe II contra el Turco—, es que hoy hemos podido acceder a la biografía que el propio escritor aragonés escribiera con el título de *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*,⁴ texto ciertamente extraño pero sin duda clave para entender la relación literaria que guardan entre sí estas obras y que, finalmente, nos ayudan a comprender un proceso de composición e imitación correctiva.

Según esta idea, no es que Cervantes hubiera advertido cuando escribía los últimos capítulos de la segunda parte del *Quijote* que había una pieza, ya publicada, que intentaba usurpar su autoría y que fue la causa de que nuestro autor decidiera cambiar el rumbo de su novela, como ha defendido la mayoría de la crítica. Se trataba más bien de una larga y antigua enemistad que surgió desde la aparición de la biografía de Pasamonte como texto de cordel y del cual tendría conocimiento Cervantes antes incluso de publicar la primera parte de la novela en 1605. Como sabemos, en la escena conocida de los galeotes, surge un personaje con el nombre precisamente de Ginés de Pasamonte, quien anuncia a don Quijote que en breve publicará un libro como soldado de guerra, que se llama justamente *Vida de Ginés de Pasamonte*. El tratamiento que da Cervantes a este personaje no sólo es burlesco; también este galeote es representado como un ingrato por encabezar la embestida a pedradas contra el hidalgo

luego de ser liberado por este; además, tiene la osadía de robar el rucio a Sancho y convertirse en un estafador, pues vuelve a aparecer en la segunda parte bajo el nombre del trujamán Maese Pedro, quien, ayudado por un mono, dice traducir el lenguaje de la naturaleza y adivinar el futuro.

Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte en realidad fue un texto que pasó inadvertido por la crítica hasta comienzos del siglo pasado; la razón más evidente es que el autor había renunciado a su publicación tras ser ridiculizado a través del galeote en la novela cervantina, por lo que lo dejó en calidad de manuscrito. De hecho, fue Raymond Foulché-Delbosch quien dio a conocer por primera vez el documento en 1922 en la *Revue Hispanique*,⁵ sin saber la relación que guardaba con el texto de Cervantes; del mismo modo, en 1956 José María de Cossío lo volvió a publicar en la Biblioteca de Autores Españoles sin establecer tampoco ninguna relación de

⁵ *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. de Raymond Foulché-Delbosch, en *Reveu Hispanique*, número 55 (1922), pp. 310-446.



³ M. de Riquer, "El *Quijote* y los libros", en *Papeles de Son Armadans*, número XIV (1969), pp. 9-24; M. de Riquer, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988 y M. de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Acantilado, Barcelona, 2003, pp. 387-535.

⁴ Puede consultarse la más actual edición en: Jerónimo de Pasamonte, edición de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2015: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-trabajos/> [consulta: 15 de abril de 2016].

sentido con el *Quijote*.⁶ No obstante, Alfonso Martín Jiménez, luego de estudiar minuciosamente ambos textos, ha propuesto que habría varios motivos por los que Cervantes incluyó y parodió en su novela tanto a Pasamonte como a su libro en ciernes.⁷ La razón fundamental era que Jerónimo narraba hechos y proezas que en realidad no le correspondían y que en todo caso las había vivido el propio Cervantes, como haber luchado con valentía en la batalla de Lepanto o haber entrado en combate en otros hechos de guerra no obstante encontrarse enfermo y débil a causa de la fiebre cuartana. Asimismo, los acontecimientos que narra Jerónimo de Pasamonte en su cautiverio —que por cierto fue muy superior al de Cervantes, pues mientras que este permaneció cinco años aquel fue esclavo por 18— son aprovechados por este último para recrear *La novela del capitán cautivo* en su propia obra. Al sentirse exhibido, entonces, el soldado aragonés se propondría según esta tesis publicar la segunda parte del *Quijote*, imitando paródicamente no sólo las andanzas del hidalgo y su escudero, sino queriendo mostrar a la vez su superioridad como escritor y hombre de vida. Martín Jiménez señala una serie de similitudes entre los episodios del relato intercalado de Cervantes y la *Vida* de Pasamonte que parecen evidenciar esta relación hipertextual. En consecuencia, esta disputa literaria se haría extensible a la segunda parte del *Quijote* donde el lector implícito del mensaje cervantino no puede ser otro que el enmascarado Pasamonte: “Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tor-desillas y nació en Tarragona”.⁸

Es cierto también que al día de hoy existe una acalorada discusión acerca de la autoría verdadera del *Quijote* apócrifo, lo cual ha generado no pocas animadversiones entre los mismos estudiosos del asunto. De esta suerte, los candidatos a ser reconocidos como autores del texto en cuestión han arrojado las hipótesis más atrevidas y enigmáticas, que van desde atribuir la obra

⁶ *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, en *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, ed. de José María de Cosío, Biblioteca de Autores Españoles, t. XC, Atlas, Madrid, 1956,

⁷ Entre los varios y concienzudos trabajos que ha escrito Alfonso Martín Jiménez destacan sus dos libros: A. Martín Jiménez, *El “Quijote” de Cervantes y el “Quijote” de Pasamonte: una imitación recíproca. La “Vida” de Pasamonte y “Avellaneda”*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001 y A. Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al “Quijote” de Avellaneda*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005. También Juan Antonio Frago Gracia defiende la autoría de Pasamonte como autor del *Quijote* apócrifo, aportando argumentos topográficos, expresiones definitorias y léxico aragonés, en J. A. Frago Gracia, *El Quijote apócrifo y Pasamonte*, Gredos, Madrid, 2005.

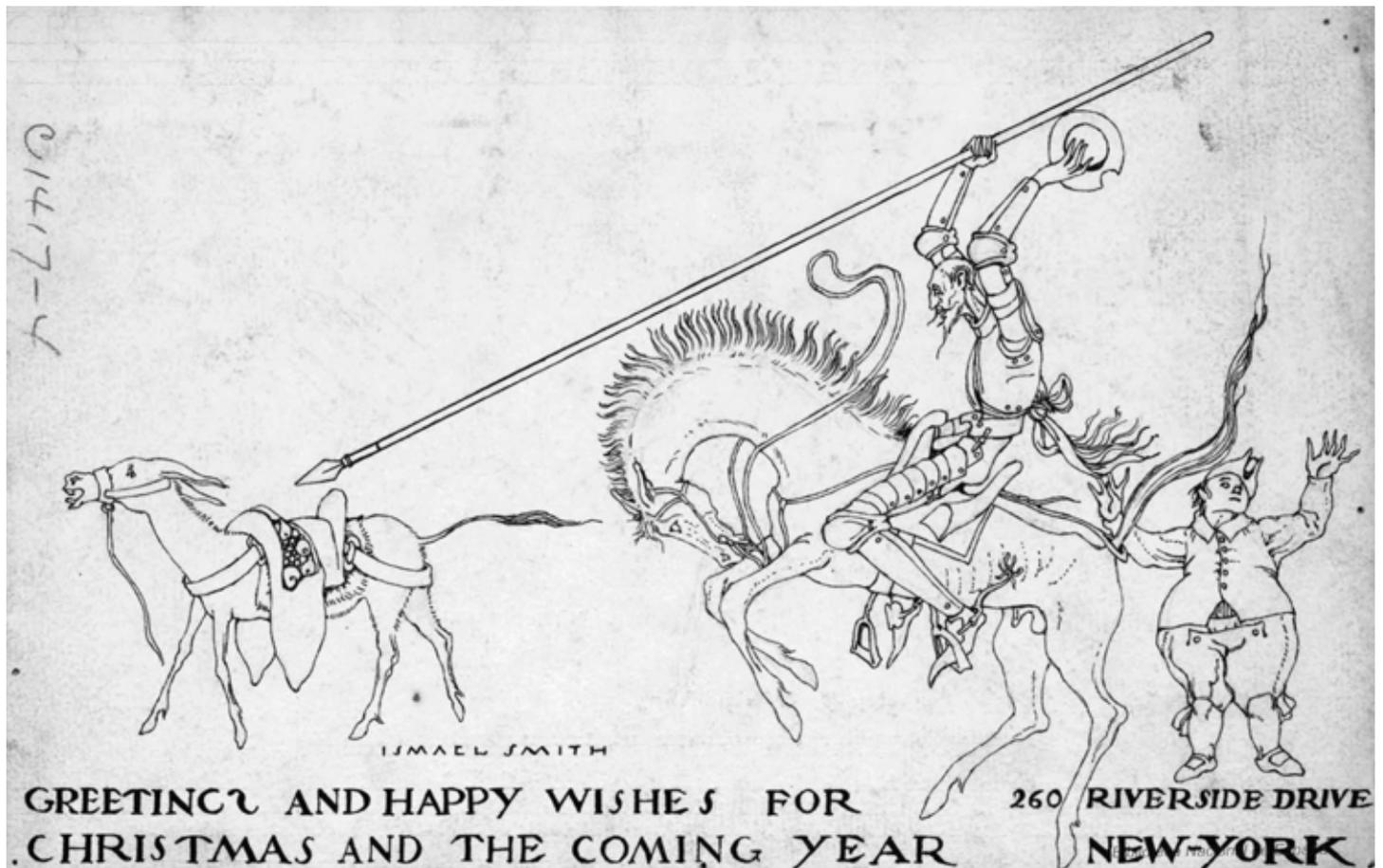
⁸ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tomo II, edición de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978, p. 33.

a escritores principales como Lope de Vega o Tirso de Molina, hasta asignarla a plumas menores como las de los manchegos Baltasar Elisio de Medinilla, san Juan Bautista de la Concepción o José de Villaviciosa así como a los vallisoletanos Cristóbal Suárez de Figueroa y Baltasar de Navarrete, para todo cual contamos con una asidua y prolongada bibliografía.⁹ Frente a todo ello, parece indispensable considerar el valor de la composición artística no como una expresión de la individualidad arcana, sino como un fenómeno pragmático de la textualidad social, que tiene su origen y desarrollo en la recreación de obras, asuntos y géneros que potencian las formaciones discursivas e ideológicas que nutren cada época y la tradición misma que los incita y concita.

En el caso del *Quijote*, parece cada vez más significativo tomar en cuenta que la práctica meliorativa de la imitación fue constante en la medida en que podemos imaginar la vida intelectual madrileña como un espacio privilegiado de la convivencia de artistas y escritores. El *barrio de las letras* suponía un acercamiento a aquello que hoy día no podemos ver; un “darse cuenta” de lo que empezaba a circular incluso antes de ser oficialmente publicado; pero también el celo de los creadores por probar su ingenio y superioridad en temas y motivos que dominaban la atención del momento. Por eso, no nos debe parecer extraño que “el caso *Quijote*” fuera el resultado de una nutrida experiencia lectora de Cervantes, así respecto de su a veces no acreditada formación humanística, como de su trato directo con textos y autores que el tiempo ha querido arrojar sobre ellos cierto salitre.

Este fenómeno de transducción, por medio del cual los autores trasladan a otros universos verbales situaciones, personajes, lenguajes, en suma unidades de contenido que al migrar a otros formatos producen nuevos sentidos, es lo que puede explicar que la genialidad de Cervantes no consista necesariamente en haber creado una historia original, sino en su capacidad de reescribir textos mediante técnicas de alejamiento, como son la parodia, la intercalación de relatos o la hibridez genérica, la que acaba produciendo un efecto refrescante. Es de todos conocido que el posible origen del *Quijote* haya sido justamente una pieza teatral: *El entremés de los romances*, que cuenta la historia de Barto-

⁹ Entre la que destacan principalmente los trabajos de Enrique Suárez Figaredo, quien defiende a Cristóbal Suárez de Figueroa como autor del *Quijote* apócrifo. Véase, por ejemplo, E. Suárez Figaredo, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Carena, Barcelona, 2004; “La verdadera edición príncipe del *Quijote* de Avellaneda”, en *Lemir*, número 11 (2007), pp. 45-60 y Alonso Fernández de Avellaneda, *El Quijote apócrifo*, edición de Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, número 18 (2014), 312 pp.: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf [consulta: 1 de abril de 2016].



Ismael Smith, *Don Quijote y Sancho*, 1921

lo, quien enloquece de tanto leer y recitar el romancero, por lo cual termina creyéndose el propio Valdovinos. Lo anterior señala que el público que podría haber tenido acceso a la novela de Cervantes no fue justamente el tipo de receptor que en nuestro tiempo pudiéramos identificar, es decir, un lector sentado en una biblioteca o en la sala de su casa, leyendo en silencio y en solitario. Quiero decir que el teatro, así como la poesía, tenían desde luego una supremacía frente a la narrativa en virtud de que los modos y medios miméticos que los hacían posible permitían una comunicación viva y espontánea con relación al espectador, en el marco de convenciones sociales donde la literatura no sólo tenía el propósito de educar, sino, esencialmente, poseía un valor recreativo, lúdico y si se quiere espectacular. Así parece demostrarlo la vida de los corrales de comedias donde los asistentes exigían no sólo la eficacia de la historia contada, sino, sobre todo, el artificio de la representación. Resulta consecuente entonces pensar que Cervantes, inconforme con el mediano alcance que había obtenido en los escenarios madrileños, sobre todo antes de publicar su magna obra, volcara su talento dramático, acaso su ansiedad de artista petrificado, en una pieza que iría modelando en el mismo momento en que se estaba gestando, tal es la idea que sugiere la pieza desde su propio acto enunciativo; quizás ahí empuja la migración de la obra dramática en otra de carácter narrativo.

Lo anterior explica que la novela de Cervantes fue desde su aparición en el siglo XVII objeto de múltiples adaptaciones narrativas y teatrales, pero también advierte que todas estas, cuando se concentraron sólo en el motivo de la historia, terminaron por perder su expresividad poética. Así, no sólo el mentido Alonso Fernández de Avellaneda quiso probar suerte en la narración que hoy todos conocemos como el *Quijote* apócrifo; muy pronto en la escena española saldrían a la luz también infinidad de obras con tema quijotesco, como son el entremés de Francisco de Ávila *Los invencibles hechos de don Quijote de La Mancha*, publicado en 1617 en la octava parte de las *Comedias* de Lope como “entremés famoso”, y desde luego la obra de Guillén de Castro *El hidalgo don Quijote de La Mancha*, por citar sólo las más conocidas.

Por lo tanto, la creatividad atribuida a la composición del *Quijote* es justo empezar a entenderla como un hecho cultural, en el que una mente, ciertamente prodigiosa, pudo traducir una serie de códigos comunes para la época, de modo que no sólo se valió de ellos para la confección de su pieza y corrección de sus hipotextos, sino que esta peculiar capacidad de transducción pudo a la postre otorgarle la fama y prestigio de que hoy goza Cervantes. Es la consagración de estos modos de transcripción meliorativa, paródica en muchos casos, los que en definitiva confieren al *Quijote* su valor supremo y trascendental.

Carta a Cervantes

Vladimiro Rivas

Querido don Miguel:

Vengo de leer un libro sobre usted escrito en 1912 y publicado en 1913 por un investigador inglés llamado James Fitzmaurice-Kelly. Ignoro si es el quinto o el décimo intento del futuro por seguir, en vano, paso a paso, los de su escabrosa existencia terrestre. Ignoro también qué opinión le merecían a usted los impíos ingleses, aunque debo afirmar que usted, que tuvo la oportunidad de odiarlos aunque fuera de lejos, como todo su pueblo, supo dar, por el contrario, en una época de cucuruchos infamantes y de fuego inquisitorial, una lección de tolerancia escribiendo esa deliciosa novela ejemplar que es “La española inglesa”. Dicen por ahí que usted los ignoraba, usted, que admiraba a Ariosto y estuvo francamente enamorado de las letras italianas. Usted amaba también las leyendas artúricas, de las cuales, siendo normandas, prácticamente se han apropiado los corsarios de Inglaterra. (Antes de seguir, me disculpo por haberlas llamado “leyendas”, pues usted sabía mejor que yo que la historia de los caballeros de la Mesa Redonda no era vana invención sino historia verdadera y modelo ejemplar). Ignoro, una vez más, si llegó usted a enterarse de que el inglés fue el primer idioma extranjero al cual se tradujo su *Quijote*. Así son de inescrutables los designios de la Providencia. Lo hizo en vida de usted un tal Thomas Shelton, en 1612, y es sabido que el poeta y dramaturgo William Shakespeare quiso llevar al teatro su *Novela del curioso impertinente*. No alcanzó a hacerlo porque, si bien retirado ya de la escena, movido seguramente por el juego de almas que su novela proponía, vivió con esa intención hasta que la muerte lo alcanzó en la misma fecha que a usted, aunque no en el mismo día, porque los ingleses, tan torpes en asuntos de fe, no habían adoptado aún el calendario gregoriano. Todo esto pasaba mientras usted se debatía por conseguir la protección de algún noble que por fin le ofreciera la holgura económica que nunca tuvo.

Usted, que nos acostumbró a referir unas historias a otras (intertextualidad llaman ahora fríamente a este arte), que nos enseñó a leer en unas vidas la suerte de otras vidas, a entender que la conducta humana es, con demasiada frecuencia, imitación de una vida imaginaria, si no mero reflejo de aquel platónico arquetipo, usted, digo, ha encontrado en James Fitzmaurice-Kelly a un sabio historiador en quien se cruzan, como buen inglés, el positivismo sabueso de un detective y la afición, forzada, en este caso, por las historias de fantasmas. (Le aclaro que en nuestros también aciagos tiempos llamamos detective al sabio inquisidor que rastrea las huellas que uno deja en las cosas para saber adónde lo llevan o para averiguar quién fue el autor de un delito; el positivismo es, más que una doctrina filosófica sobre la verdad por el camino de la observación, una manera de ser: usted, don Miguel, lo entendería muy bien: un positivista arrancararía toda la cólera de don Quijote y hasta la de Sancho, y exasperaría toda, toda su paciencia, queridísimo amigo). Con todo esto quiero decir que el profesor inglés no escribió sino lo que de usted estrictamente se sabía en 1912 y podía demostrarse con documentos. No hay emoción en el libro —*Reseña documentada de su vida*, la subtitulan—. La emoción está en nosotros, don Miguel, no sólo porque deducimos de ese libro lo infortunada que fue su vida, y cómo fue a parar el héroe de Lepanto y el preso de Argel solidario con sus compañeros de infortunio, en el hombre oscuro agobiado por la pobreza de los últimos años, en el duro veterano dado a soñar para hacer vivible una vida invivible. No sólo por esto, digo, sino porque su verdadera biografía, que es su obra completa, y en particular su *Quijote*, nos remite a alguna desdicha de su existencia y viceversa. Quizá no necesito decirlo, pero usted sabía muy bien que su condición de humanidad subalterna sería compensada con creces por su entrañable creación literaria. Y digo también que su verdadera biografía es su propia

obra porque el libro del inglés deja dos impresiones sobre el lector: primera, la calidad fantasmal del biografiado: usted aparece y desaparece en las páginas y en la mente del lector según lo dicte la palabra del documento que le da presencia física y moral. Por eso abundan expresiones como estas: “Luego sabemos de él que está en Italia”; “Se desvanece enseguida hasta el 15 de octubre, día en que lo vemos, y eso por un momento”; “En 1592 apareció en Burgos”; “No vuelven a hacerse visibles sus huellas hasta el 2 de mayo de 1600”; “Se hace visible de nuevo por estos días en Madrid”, *et sic de caeteris*. Usted, querido amigo, podía darse el lujo de escamotear a la Historia el curso de sus pasos porque ya sabía misteriosamente que otro hombre estaba viviendo y creciendo en usted, ese hidalgo que, en tres jornadas, emprendió desde la literatura un viaje en pos de la literatura, ese caballero que, como el Mesías, velaba mientras los demás dormían, y que adoptó el oficio de cargar sobre sus hombros la responsabilidad de todo un mundo que no sé hasta qué punto merecía su sacrificio.

Segundo, más una evidencia que una impresión: a medida que sus años transcurren, don Miguel, más hay que decir de usted, porque su imagen se ha convertido poco a poco, en virtud de su obra literaria y de la magnitud de sus desdichas domésticas, en una imagen pública. Su infancia y su adolescencia no parecen haber tenido, como en muchos otros artistas, una dimensión historiable. De hecho, usted es un escritor de la madurez del hombre y acaso también de la vejez. De ahí la nostalgia que se respira en sus páginas, colmadas de una indescriptible, inanalizable sabiduría de la vida.

No sé qué opinaría usted de este libro. Quiero confesarle que a menudo me he sorprendido a mí mismo jugando a ser usted que lo lee, fingiendo que yo soy usted que lee y sonrío, como tantas veces lo he sorprendido en su *Quijote*, con una humana, demasiado humana sonrisa indulgente. Para empezar, imagino que pese a la conciencia que usted tenía del valor de su obra, le sorprendería cuánto llegó usted a importar a la posteridad, aunque el sabio erudito inglés omite por principio todo juicio crítico acerca de su obra. Le molestaría sin duda que se hayan publicado una vez más los rumores acerca de la vida privada de las cinco mujeres que vivieron con usted en Valladolid cuando la corte se estableció en ella. Cuánto estuvo usted a merced de la pobreza nos lo dice cada página del libro. Abundan en su vida, al igual que en la de un escritor ruso que mucho lo amó y admiró llamado Dostoievski, los acreedores y deudas, la ronda de fiadores: “El 3 de noviembre, año de 1590, tuvo necesidad de tela ordinaria para cubrir su desnudez, y la obtuvo de Miguel de Caviedes y Compañía, en Sevilla, no empero, antes de que su amigo Gutiérrez lo fiase por el precio (diez ducados) y no sin que Gutiérrez hubiera firmado la escritura de fianza ante



Miguel de Cervantes Saavedra

cuatro notarios, formalidades suficientes para garantizar el pago de la deuda nacional”. No sé qué importancia dio usted a las palabras del censor Márquez Torres, que preceden a su segunda parte del *Quijote* y que en este libro sobre usted son subrayadas: según ellas era conveniente mantenerlo a usted en la pobreza para que enriqueciera a España y a la literatura. Quizás usted acató esta sentencia como un elogio, como el reconocimiento de una virtud, emparentada a la voluntad de sacrificio del soldado y del caballero andante. A mí, queridísimo amigo, me ha dado mucho qué pensar. Esta injusticia nos convierte entonces a nosotros, los beneficiarios de su obra, en deudores de una deuda impagable y eterna, y en verdugos por principio de todos los artistas del presente y del porvenir. No se trata de adularlos tampoco: yo, como usted, considero la adulación uno de los mayores vicios humanos; se trata simplemente de evitar toda forma de servilismo y de tortura y represión. Usted tuvo que disfrazarse mucho para decir las verdades: por eso quiso tanto a los locos y se expresó a través de ellos. Y yo quiero confesarle una, amigo mío: que yo reconozca la injusticia detrás de las palabras del censor Márquez Torres no significa que haya resuelto mi problema de una vez y para siempre en esto de la relación entre sufrimiento del artista y calidad del producto artístico, relación que daría lugar a toda una sesuda reflexión acerca de lo que pedantemente he dado en llamar “economía política de la escritura”. No lo he resuelto porque encuentro algo de razón en las palabras condenatorias del censor. Yo leo y releo y disfruto de su gran libro y sé para mí que sin esa suma de miserias de su vida habría sido quizá más difícil para usted llegar a una transformación que fuera —como llegó a ser en efecto— una más alta forma de existencia. Esté usted tranquilo, amigo mío, que por méritos propios, su “hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” es, para la posteridad, el seguro fiador de su gloria.

Lo abrazo con la amistad que supo darme,

Vladimiro. **U**

Literatura entre barrotes

Josefina Estrada

El desánimo y la soledad son los estados anímicos más comunes de una persona en prisión. ¿Cómo se puede enseñar a escribir y a leer a quien vive en esas circunstancias? Con una trayectoria dando talleres lo mismo en las Islas Marías, en Bogotá que en la Ciudad de México, la escritora y periodista Josefina Estrada ha sido una mensajera del placer literario tras las rejas.

Durante 16 años impartí talleres de literatura en las cárceles de mujeres del Distrito Federal, Chiconautla, Estado de México; las Islas Marías, Nayarit, y Bogotá, Colombia. En 1993, inicié un taller de literatura en la penitenciaría de Tepepan. Yo quería conocer la cárcel porque desde que era estudiante de periodismo me deslumbró *A sangre fría* de Truman Capote y soñé con llegar a escribir un libro donde se plasmara con destreza literaria la vida de delincuentes y víctimas. Llegué a Tepepan para sustituir a un profesor que se había involucrado afectivamente con las internas y violó algunas reglas. Como a los talleristas se nos permite invitar a personas para que asistan al taller, este privilegio fue usado por el profesor para ingresar al penal a los novios de las internas. Sólo pueden entrar los esposos; los amantes o novios es casi imposible.

Por esta situación, durante un mes las mujeres me recibieron con frialdad, desdén y selectas miradas asesinas mientras yo les hablaba de técnicas para escribir crónica y cuento. Cualquier pared habría sido más re-

ceptiva que ellas; tampoco hacían la tarea. A la quinta clase, les dije con firmeza y serenidad:

—Si creen que es muy sencillo venir y pararse aquí para recibir las actitudes que vienen dedicándome desde hace un mes, invito a cualquiera de ustedes a que se levante y se ponga en mi lugar, y desde aquí vea las miradas que me lanzan. Sólo les voy a decir una cosa: no me asustan. Y ustedes son las que pierden. Yo ya sé escribir lo que vengo a enseñarles. Y les advierto que voy a seguir viniendo hasta completar las diez clases por las que el INBA me ha contratado. Y ustedes han desperdiciado casi la mitad.

Las mujeres empezaron a endulzar su rostro, sonrieron y aplaudieron. Había pasado la prueba. En efecto, su afán era que dejara de venir y solicitar el regreso de su antiguo alcahuete. A partir de ese momento, trabajaron con verdadero empeño. Me dijeron que algunas deseaban escribir un libro testimonial; otras, cuento. De esta manera, el grupo se dividió; las primeras dos horas serían para las que quisieran escribir literatura y las si-

guientes dos para quienes apetecían escribir autobiografía. Para las mujeres del primer turno llevaba fotocopias de cuentos y trataba de enseñarles a narrar; así pasaron seis meses. Me seguí por mi cuenta sin que nadie pagara mis honorarios. Debo admitir que fracasé en mis empeños por enseñar literatura en el sentido estricto de la palabra. Aprender literatura en libertad implica una profunda dedicación para escribir y leer, además de talento. En la cárcel yo debía proporcionar todo el material literario. Además, me dedicaba a derrumbar atavismos y prejuicios para que escribieran con libertad. Por ejemplo, un día les dejé de tarea que escribieran un cuento donde debían hacer un trato con el Diablo, donde este ocuparía su lugar en la cárcel mientras ellas saldrían por 24 horas y relatarían qué harían en ese tiempo. Varias mujeres se negaron a escribir el texto porque eran fervorosas cristianas. Y como en libertad habían hecho diablura y media, en plena conversión no iban a invocarlo ni en broma. De nada sirvió explicarles que la literatura se construye con los claroscuros del alma humana; de lo contrario, cuando los personajes son blancas palomas, es aburridísima.

Lo notable de ese ejercicio es que las mujeres escribieron textos donde sólo narraron hechos que todas realizamos a cada momento y no razonamos en ello porque pertenecen, precisamente, a nuestro mundo cotidiano. Despertar en nuestra cama, abrir el clóset, elegir la ropa, perfumarnos, maquillarnos, preparar café, manejar el coche, hasta llegar al momento cumbre: ir a cenar a un restaurante con la gente amada. Por estos actos tan simples darían su alma al Diablo.

Por si esto fuera poco, en la cárcel nunca puede tenerse un grupo con el estado anímico óptimo para aprender a escribir literatura. El desánimo es gravísimo. La mayoría de las mujeres están abandonadas por sus familiares y tienen una condena por delante. Para evadirse de la realidad, varias integrantes del taller se drogaban o estaban involucradas en relaciones lésbicas, generalmente destructivas. Por ello, era común que las internas faltaran a clase porque se habían peleado y estaban apandadas o llegaban drogadas al punto de no parar de llorar y sentir una urgente necesidad de hablar de su infancia. En esas circunstancias, no se puede enseñar literatura ni nada que implique un proceso de perfección y razonamiento.

Sin embargo, pude hacer que ambos grupos leyeran libros de reciente aparición que las editoriales me obsequiaban para llevárselos. Después, los autores asistían para escuchar los comentarios de las lectoras. Así, pude invitar a Enrique Serna, Hernán Lara Zavala, Sandro Cohen, Francisco Hernández, Estela Leñero, quien después les daría, gratuitamente, un taller de teatro. Luis Roberto Vera les impartió una clase de poesía y analizó el soneto de sor Juana Inés de la Cruz: “Detente sombra de mi bien esquivo...”.



Entre los sucesos sobresalientes de esa época, recuerdo a Norma, una interna, quien me pidió que le regalara el libro de *Recuento de poemas* de Jaime Sabines porque deseaba leerlo a su amada. Pasaban las semanas y yo no podía ir a la librería a buscarle un ejemplar; por fin se lo entregué. Conozco la mano que se extiende para recibir el pan que saciará al hambriento, su mirada de asombro e incredulidad que supone una visión del alimento que le ofrecen. Pero el hambre por releer el libro anhelado jamás lo había visto. Norma lo acarició y después corrió; a todas las mujeres que encontraba al paso las detenía para leerles fragmentos de poemas. Tiempo después, me comentó que su amada iba a ser trasladada y, obviamente, serían separadas. Yo le dije que aprovechara ese dolor para escribir sus poemas.

—No sé si pueda. Siento que me muero —me dijo.

—Sí, no lo dudo, pero alégrate; estados tan intensos no se viven con frecuencia.

A las dos semanas, me encontré con la noticia de su fallecimiento. Y aunque suene a mal chiste, murió del corazón.

El taller de literatura cambió el ánimo de las mujeres a tal grado que transformaron el anodino salón donde impartía el taller en un espacio grato: lo pintaron y co-



locaron plantas, cortinas, ceniceros, un anaquel con libros, cafetera y galletas. Todo ello, con sus propios recursos. Era tan impactante la calidez de ese lugar que las autoridades decidieron pintar todo el penal de color salmón, como las paredes del aula. Dos años después, varias de las alumnas fueron liberadas o trasladadas. Una de ellas había construido, a lo largo de varios años, un hermoso jardín que cuidaba celosamente. Al mes de su salida, el edén estaba muerto; a nadie le había interesado conservar su belleza. El desolado campo me provocó un enorme cansancio. Me dije: “El grupo está casi desintegrado y la sola idea de volver a empezar y derribar las barreras de desconfianza y recelo me agobian”.

Dejé de ir y empecé a trabajar en la calle con una de las ex internas, para que me narrara su vida y aventuras como prostituta de lujo, lo cual me sirvió para escribir el libro *Virgen de medianoche*, la primera de mis tres novelas testimoniales. Ella era judía de clase media alta y estudió en el Colegio Israelita. Pero cuando la conocí era una cristiana conversa. A todo el salón le resultaba muy antipática. Su distinguida personalidad y excentricidades las habían hartado. Y eran insufribles sus textos porque eran loas al Señor por permitirle ver la luz del día. Pero a la clase siguiente de la entrega de mi libro de crónicas, *Para morir iguales*, su transformación fue radical. Me comentó emocionada:

—Miss, yo no sabía que los libros podían decir groserías y hablar de las cosas que le suceden a la gente común. Así que le traigo una historia de cuando inauguré mi putero en la colonia Del Valle.

Su texto era francamente original y lleno de sentido del humor. Recibió un aplauso, y a partir de ahí las internas esperaban con avidez su intervención. Los aplau-

sos, por cierto, jamás los sugerí. Eran la espontánea respuesta con la que aprobaban un texto o una actitud.

Posteriormente, la Virgen de Medianoche me hizo un comentario:

—Miss, ¿sabe por qué me gusta su clase? Porque todas están calladas y sólo hablan cuando usted nos concede la palabra.

—Así debe ser —le dije.

—No, porque allá afuera nadie deja hablar a nadie; más bien, no les importa lo que les diga.

Tiempo después, el INBA me llamó para dar el taller en el Reclusorio Oriente. En este centro, las internas viven esperanzadas porque aún no reciben su condena, a diferencia de Tepepan, donde la depresión y la soledad son devastadoras. Ahí, volví a empezar. De entrada me dijeron que no iban a escribir testimonio porque estaban hartas de que todo mundo viniera a tratarlas como ratas de laboratorio. Hacían referencia a las estudiantes de la UAM Iztapalapa, quienes suelen realizar prácticas de campo para la carrera de trabajo social. Pero tampoco podían escribir cuentos porque, aunque inventaran, sentían que se ponían en evidencia. Así, decidí darles a leer mi libro de cuentos *Malagato*, y mi novela *Desde que Dios amanece*. A lo largo de dos meses, me comentaron las tramas y psicología de los personajes. Por mi parte, les confiaba los elementos reales de los textos y los ficticios. Y siempre les preguntaba: ¿caso soy asesina, idiota, histérica, manipuladora, prostituta? A todo me decían que no, o que si lo era, no lo parecía. Les dije que los personajes, para que lo sean de veras, deben poseer el alma del ser humano. Y todos los seres humanos, de cualquier nacionalidad o época, compartimos la grandeza y la mi-

sería; los personajes nos conmueven porque tocan nuestra propia alma. Entonces, no tengan miedo de verse frágiles, egoístas, tontas, perversas, cobardes, celosas, mediocres, interesadas, etcétera, porque todos los seres humanos, en mayor o menor medida, conocemos esos sentimientos y de eso está hecha la literatura. Y empezaron a escribir, con mayor soltura, ficción y testimonio.

Al año siguiente, decidí que sólo daría el taller de testimonio, el cual abarca autobiografía, el género epistolar, crónica, retrato, semblanza; no volvería a desgastarme ni a perder el tiempo impartiendo teoría literaria. Desde esa ocasión, en la primera sesión, solía decirles:

—La cárcel es un parteaguas. Su vida siempre estará dividida en dos: antes de la cárcel y después. Ahora están en la cárcel y van a escribir de su experiencia en ella. Su vida se ha transformado tan dramáticamente que hasta sus sueños se han transformado.

No falta la interna que diga que está hasta la madre de la cárcel y que se niega a escribir de temas carcelarios. Les respondo que ese taller no es para ellas. Entonces, aunque en la práctica imparto testimonio, con las autoridades suelo identificarme como la maestra de literatura, pues hasta los custodios más obtusos saben que esa materia es inofensiva. Oculto, hasta donde me es posible, que soy escritora y, más, periodista.

En la cárcel no se lidia sólo ante el grupo sino también con los vigilantes. En una ocasión, un solícito custodio impidió la entrada de 15 ejemplares de la novela *Matar por Ángela*, de Hugo García Michel. Si quería entrar, debía dejar fuera los libros. Pidió la autorización de la directora y esta estuvo de acuerdo con la determinación. Pedí hablar con ella para que me expusiera sus argumentos. Infinidad de veces, en diversas situaciones, he pedido que me den las razones, la lógica de las órdenes, para entender el sentido de la negativa. Generalmente me topo con el solo ejercicio del poder, la prepotencia y el embriagante placer de negar. En la cárcel, las custodias y los custodios están acostumbrados a ser obedecidos o castigar.

Terminada mi clase me dirigí a la dirección y, mientras esperaba, por casualidad escuché una conversación que meses después provocaría una larga discusión entre los escritores Ethel Krauze, Eduardo Casar y yo.

La directora me argumentó que se vigilaba la entrada de todo el material que ingresaba porque existía la posibilidad de que pudiera alterar el orden o la conciencia de las internas. Por ello, estaba prohibido el acceso de periódicos. De esta manera, se evitaba que las internas se enteraran de los delitos de las mujeres de nuevo ingreso y fueran golpeadas por las internas. Yo le argumenté que esa regla debió de haberse dictado cuando no estaban permitidos la televisión, el radio o el teléfono público en la prisión, pero que hoy no tenía sentido. Subsisten decenas de prohibiciones que son anacróni-

cas, pero continúan vigentes. Le expliqué a la directora que el libro no daba recetas ni sugerencias para asesinar, sino que era una divertida novela sobre los despropósitos de un celoso enamorado que hacía planes, siempre fallidos, para matar a cualquiera que se acercara a Ángela. Me dijo que revisaría la novela y que le llamara en la semana para darme su opinión. A la salida, le reclamé enérgicamente al custodio su celo y le pedí que leyera el libro para que entendiera la diferencia entre leer una novela y la nota roja de *La Prensa*.

Meses después, fui jurado del premio DEMAC, “Mujer, atrévete a contar tu historia”, el cual convoca a las reclusas de todo el país a escribir su vida. Ethel y Eduardo deseaban darle el premio a una interna del Oriente. La mujer rechazaba la culpabilidad del asesinato de su esposo. En su texto mencionaba los grandes beneficios que daba a la prisión, como clases de corte y confección, y los primores que había hecho; especialmente en la boda de una compañera, a quien le confeccionó el vestido de bodas y hasta los mandiles de las meseras, que simulaban ser un frac. Recalcaba que por su buena conducta se le permitía la posesión de tijeras, un instrumento prohibido al resto de las internas. Yo les dije a mis colegas que no estaba de acuerdo en concederle el premio porque yo suponía falso el testimonio. Ellos argumentaron que, eso, ellos no podían saberlo. Les dije que no era un concurso de literatura; yo apreciaba que el escrito era verosímil, pero no verdadero. Les conté la conversación que casualmente le había escuchado a la directora. Estaba dando las instrucciones para el traslado de esta mujer porque las internas la habían golpeado y, para salvaguardarla, estaba segregada. El enojo de la comunidad se debía a que ella había entrado a la celda, donde estaba un bebé dormido, y le cortó las pestañas con las tijeras, en represalia por una dificultad que había tenido con la madre.

A Ethel, que estaba criando a su hija, le horrorizó la historia, pero defendía la calidad del trabajo. Eduardo sostenía que yo gozaba de una información privilegiada y, además, estaba calificando una conducta, y eso era inadmisibles. Respondí que no negaba las cualidades escriturales, pero —básicamente— la concursante intenta convencer al lector de su inocencia, cuando el marido muere a tijeretazos. Yo no tendría empacho en darle el premio si me cuenta cómo mató al esposo y qué la inspiró a cortarle las pestañas al bebé. A mí no me asustan los actos sino que me irrita la deshonestidad. He leído libros enteros de albas palomas, fallidos por caca-rear su inocencia cada dos páginas. Después de tres horas de discusión, Ethel y Eduardo me dieron la razón, y se concedió el premio a otra mujer con menos pericia narrativa, pero más honesta.

Uno de los sucesos más sobresalientes en mi paso por el Oriente fue haber tenido de alumna a Sara Aldrete, quien

está involucrada en el caso de los narcosatánicos, el cual hace 20 años llamó poderosamente la atención de los medios de comunicación. Durante dos años le pedí que escribiera su libro, que yo la asesoraría. Le dije que estaba segura de que los medios la habían satanizado y que ahora era la oportunidad para que ella escribiera su testimonio. Sara se negaba sistemáticamente. Dijo que había perdido la confianza, que había recibido varias ofertas editoriales. Incluso le ofrecían adelantos en dólares, pero temía la manipulación del texto. Un día le escribí una carta donde le exponía que no volvería a hacerle el ofrecimiento, que yo en breve me iría y ella habría perdido la ocasión de escribir su libro. Además, yo no lo firmaré ni recibiré las regalías, que ella tenía la capacidad necesaria para escribirlo. Aceptó porque dijo que me estuvo observando en esos dos años y sabía que no iba a defraudarla.

En 2000, Sara Aldrete publicó su libro *Me dicen la Narcosatánica*, que edité y además cuidé durante su edición. Es el primer libro escrito y publicado por una mujer en reclusión. Asimismo, el primero en presentarse en prisión ante más de 30 medios nacionales e internacionales. Esta proeza fue posible por la terquedad y templanza de ella, y mía, porque conseguimos —con la ayuda de altos funcionarios de la Secretaría de Cultura y del Distrito Federal— salvar los escollos que nos tendieron la directora y su asistente.

También, como resultado del trabajo en ese penal, publiqué el libro *Mujeres de Oriente*, el cual reúne 50 textos de 17 internas. De este libro soy editora y antologadora; en su presentación relato algunas de las anécdotas aquí señaladas.

De esta manera, mi trayectoria en Tepepan y el Reclusorio Oriente me ha permitido ingresar a otros penales sin lidiar tanto tiempo para ganarme la confianza de las internas. Asimismo, ha facilitado la labor el hecho de haber publicado libros de mi autoría y de las internas. Así, pude entrar sin tropiezos al penal de las Islas Marías, que cuenta con una de las bibliotecas más hermosas que he conocido. Sus amplios cristales tienen vista al mar y posee un vasto acervo, que muy pocos disfrutaban porque no cuentan con personal que anime a la lectura. En ese penal, aparte de mi taller con los internos, me solicitaron que fuera a darles una clase a un grupo de alumnos de telesecundaria, hijos de los reclusos. La primera dificultad que tuve fue hacerlos callar porque no podían controlar la risa nerviosa que los embargaba. Parecían frijoles saltarines. El salón tenía unos 20 libros que formaban parte del programa de Fox, el de llevar libros a las aulas, los cuales escasamente habían sido hojeados. Tomé un libro de Cortázar y escogí el cuento “Carta a una señorita de París”. Les pedí que cada uno leyera una página. A uno de los adolescentes, el más inquieto, le pedí que abandonara el salón; se marchó feliz

de haberse salido con la suya. Temí quedarme sola, pero poco a poco fueron interesándose por la trama. Me asombró que ya estuvieran en primero de secundaria y leyeran como si cursaran segundo de primaria; se les dificultaba leer las palabras que estaban cortadas por el guion al final del renglón. También les era difícil pronunciar palabras que parecían estar leyendo por primera vez.

Terminaron el cuento y no comprendieron el desenlace. Les pregunté por qué no lo entendían. Y fuimos analizando cada una de las palabras. Por no entender el significado de la palabra *baldosas*, no dedujeron que el personaje se había tirado desde el balcón y estrellado en las baldosas de la calle. Al final, todos comentaron: “Ah, estuvo bonito”. “Sí, cuando se tragaba los conejitos, yo también sentía que me estaba tragando uno”. Les dije que se acercaran a hojear los libros que ahí tenían porque todos contaban historias, que sólo se leyeran aquellos que atraparán su atención. Así, volverían a divertirse como ahora lo habíamos hecho.

El día que estaba esperando el barco que me llevaría de regreso, me encontré al niño que había expulsado del salón. Estaba comiendo en una fonda, con sus padres, quienes me preguntaron sobre la vida de la capital. Al chico le pedí que devolviera un libro que yo había tomado del salón, con la intención de leerles pasajes que pudieran interesarles para que después ellos leyeran el libro completo. El joven empezó a hojearlo y al rato, jubiloso, me señaló una palabra: *isla*. Y con sorpresa me comentó: “El libro... ¿se trata de una isla? ¿Una isla como esta?”. “Sí, pero no como esta”. “Bueno, ya sé que esta es una cárcel”. “La del libro es más interesante porque es *La isla del tesoro*”. No tuve que recomendarle que lo leyera porque de inmediato inició la lectura. Y se abstraía de la isla que lo rodeaba para ensimismarse en el mundo de una isla más real que aquella en donde se le había obligado a vivir para acompañar a su padre. Claro, a diferencia de su progenitor, él podía salir y entrar cada ocho días, cuando llegaba el barco, si así lo deseaba.

En 2004 obtuve una beca de Intercambio de Residencias Artísticas para dar un taller en la cárcel de El Buen Pastor en Bogotá. Al final, fueron dos talleres, uno para las presas políticas, apartadas del resto de la población, y otro para las presas comunes. Hubo varias circunstancias que afectaron la regularidad del taller. A veces las reclusas no podían llegar al salón porque los edificios donde estaban las celdas tenían una reja, la cual estaba vigilada por una custodia, y si a esta no le daba la gana dejarlas salir, no salían. O si se fastidiaba de vigilar, ponía el candado y se iba. O bien, me tocaron varios lunes festivos, que allá son muy frecuentes, y no hay alma que trabaje ese día. El primer día de clases, las internas me manifestaron que les resultaría difícil escribir porque carecían de pluma y hojas. A la siguiente clase, les llevé cuadernos, lápices y plumas. Y cada semana aparecía una

nueva alumna. Pronto comprendí que iban a que les diera un cuaderno; sucede que las mujeres intercambian una intensa correspondencia con internos de otros penales. La mayoría ni se conoce en persona. Por momentos sentí que estaba en medio de una novela del siglo XIX, donde la correspondencia es muy nutrida entre los amantes. Esas mujeres vivían para enamorar mediante la escritura. Después de la clase, algunas me leían las cartas para que les sugiriera frases deslumbrantes. Iba tan seguido a la papelería a comprar cuadernos, que el dueño me preguntó que para qué los quería. En cuanto se lo dije me obsequió lápices. Y cada que iba, me obsequiaba artículos escolares para las internas.

La experiencia de mi paso en este penal se cuenta en un diario que escribí durante mi estancia allí, el cual permanece inédito. Y contarla aquí daría lugar a otra ponencia. Basta señalar que pude entrevistar de manera clandestina a una mujer con una extraordinaria capacidad expresiva y con un don natural para manejar el *suspense* narrativo, llena de pasajes violentos y sorprendentes como jamás había escuchado. La grabación de 40 horas y la transcripción de más de mil páginas dio como resultado mi tercer libro testimonial, *El infierno en Bogotá*, inédito. Ha pasado cuatro dictámenes, todos aprobados en su calidad literaria, pero reprueba el dictamen comercial; los vendedores consideran que un libro construido en una jerga de los parias bogotanos no tiene interés en México. Y en Colombia están cansados de ventilar tanta podredumbre. Y el colmo, que ahora hasta los indigentes de El Cartucho tengan voz internacional. El Cartucho era el lugar más peligroso de Bogotá y el mayor centro de distribución de armas y drogas del país. Estaba a 260 pasos del Palacio de Naríño, residencia del presidente de Colombia.

En contraste, en Chiconautla, el último penal donde impartí clases, a las internas se les prohibía terminantemente cartearse con los presos, de quienes están separadas por un portón. Si las custodias les encontraban un solo recado, las mandaban al apando. Mi desempeño en este penal del Estado de México dio como resultado el libro *Mujeres del viento*, el cual se mantiene inédito porque el gobierno perredista perdió las elecciones y ya no hubo fondos para publicarlo. Me encargué del cuidado de edición y diseño. Es un libro donde se buscó contrastar la belleza del diseño con la aridez del contenido.

Aparte del taller de testimonio, les impartí a las internas un taller de comprensión de lectura y expresión oral. Los libros fueron donados por Editorial Colibrí, de la cual era directora editorial. Y antes de que se discutiera la primera novela del curso, *La sed* de Adriana Díaz Enciso, quien reside en Londres, se dio el entusiasta fenómeno de leer por contagio. Dos mujeres que asistían al taller, por las noches leían en voz alta el libro en su celda; las demás escuchas obligadas se interesaron



en la trama; al día siguiente, fueron a solicitar la novela al libro club. Y ya fueron cuatro lectoras en esa celda. Pero el mismo fenómeno se dio en otros dormitorios. De esta manera, aunque en el grupo había diez alumnas, estaban circulando 20 ejemplares. La mayoría de ellos era leída de noche, en voz alta.

No pretendo, con esta ponencia, dar a entender que mi paso por los penales haya sido para *educar* a las internas. Sencillamente, en la UNAM —en donde también impartí clases— y en la cárcel comuniqué mi pasión por la lectura y la escritura y busco nuevos adeptos. Los beneficios de leer literatura son inagotables e inabarcables. Yo lo sé, pero no los predico sino que despierto en las presas y en los universitarios la capacidad creadora e imaginativa que poseemos como seres humanos. Los escritores no se fabrican en serie, pero es posible poner al alcance de quien lo desee la capacidad de expresarse, pensar, razonar, soñar y conocer tantos universos como libros sea posible leer. Sólo así podrán derrumbarse prejuicios y mezquindades.

La lectura es una puerta para reconocer nuestra grandeza como hombres y mujeres, para respetar la vida e integridad del ser humano en su maravillosa diversidad sexual, cultural y espiritual. **u**

Gunther Gerzso

Escenógrafo expandido

Mónica Raya

En los últimos años de la filosofía contemporánea internacional, han aparecido diversas dinámicas de pensamiento que permiten revisar y reformular las narrativas de la Historia en general. Podríamos tomar el caso de la historia del arte, o del arte mexicano en específico, y constatar que es necesario y refrescante revisar los paradigmas y las interpretaciones de nuestros encumbrados maestros y teóricos. Ha sido muy interesante descubrir el cuantioso trabajo escenográfico del extraordinario pintor Gunther Gerzso. Esta información ha sido recientemente publicada por la Secretaría de Cultura y por la Cineteca Nacional gracias al trabajo de varias investigadoras interesadas en descubrir facetas poco conocidas del artista. Esta revaloración de “lo poco conocido” frente a “lo reconocido” nos permite dimensionar a nuestros artistas desde distintas perspectivas teóricas o profesionales. Descubrir que el extraordinario pintor mexicano-alemán tenía más de una identidad es más que estimulante para promover la indagación y la investigación de los quehaceres cotidianos del arte.

Para comprender mejor el trabajo escenográfico de Gunther Gerzso, conviene señalar las diferencias que hay entre un escenógrafo de teatro y uno de cine. En el teatro, el escenógrafo es el diseñador total del espacio enmarcado por el arco proscenio. El escenógrafo diseña y decide todo lo que el ojo puede abarcar. El recorrido visual de dicho espacio lo hace el espectador. Se trata de una experiencia compartida, en donde el escenógrafo propone el campo sensorial y el espectador realiza los recorridos que le dictan sus sentidos. En el teatro, todo lo que se percibe visual y sonoramente le pertenece al campo del diseño teatral: a la escenografía, al vestuario, a la iluminación y al sonido. La escenografía teatral se construye con materiales ligeros y dura lo que dura la temporada de la obra en cuestión.

En el cine, el escenógrafo se encarga de la ingeniería del set. Se trata de un trabajo técnico de construcción de muros y paredes que pueden durar lo que dura una toma o una escena. Las escenografías en el cine esconden y maquillan la espacialidad de un foro o de una locación, y se erigen construcciones que son muy ligeras y efímeras.

El realismo en la pantalla se logra gracias a la mancuerna que hace el escenógrafo con el decorador; se intercalan las diferentes tareas con equipos de producción diferentes.

Cabe señalar que, en el cine, el compositor de la imagen enmarcada por la pantalla no es el escenógrafo sino el cinefotógrafo, quien puede apreciar o ignorar el trabajo escenográfico al concentrarse en la filmación de tomas cerradas o de detalle conceptual. El resultado visual de una película es generado por las decisiones artísticas del director y de su editor. En la sala de edición no se necesita la presencia de un escenógrafo.

Revisando algunos de los bocetos que forman parte de la Colección de la Cineteca Nacional, me atrevo a señalar que la producción escenográfica de Gerzso está muy lejos de tener la altura plástica y conceptual de su pintura, por lo que no sorprende que los ensayos publicados reporten una división entre el trabajo de un *pintor sublime* y un oficioso escenógrafo. No me parece extraño tampoco que el propio Gerzso haya hecho poca alusión a sus escenografías, pues casi ninguno de sus numerosos diseños proyecta lo mejor de su producción artística.

Comenzando por las ideas presentadas en el ensayo de Rita Eder, me gustaría pensar que la de Gunther Gerzso no es una *identidad dividida* sino una identidad *múltiple*. A Gerzso no hay que dividirlo para entender su identidad sino multiplicarlo. Gerzso ejerció muchos oficios; incluso el de la “pintura elevada”. Celebro que este libro

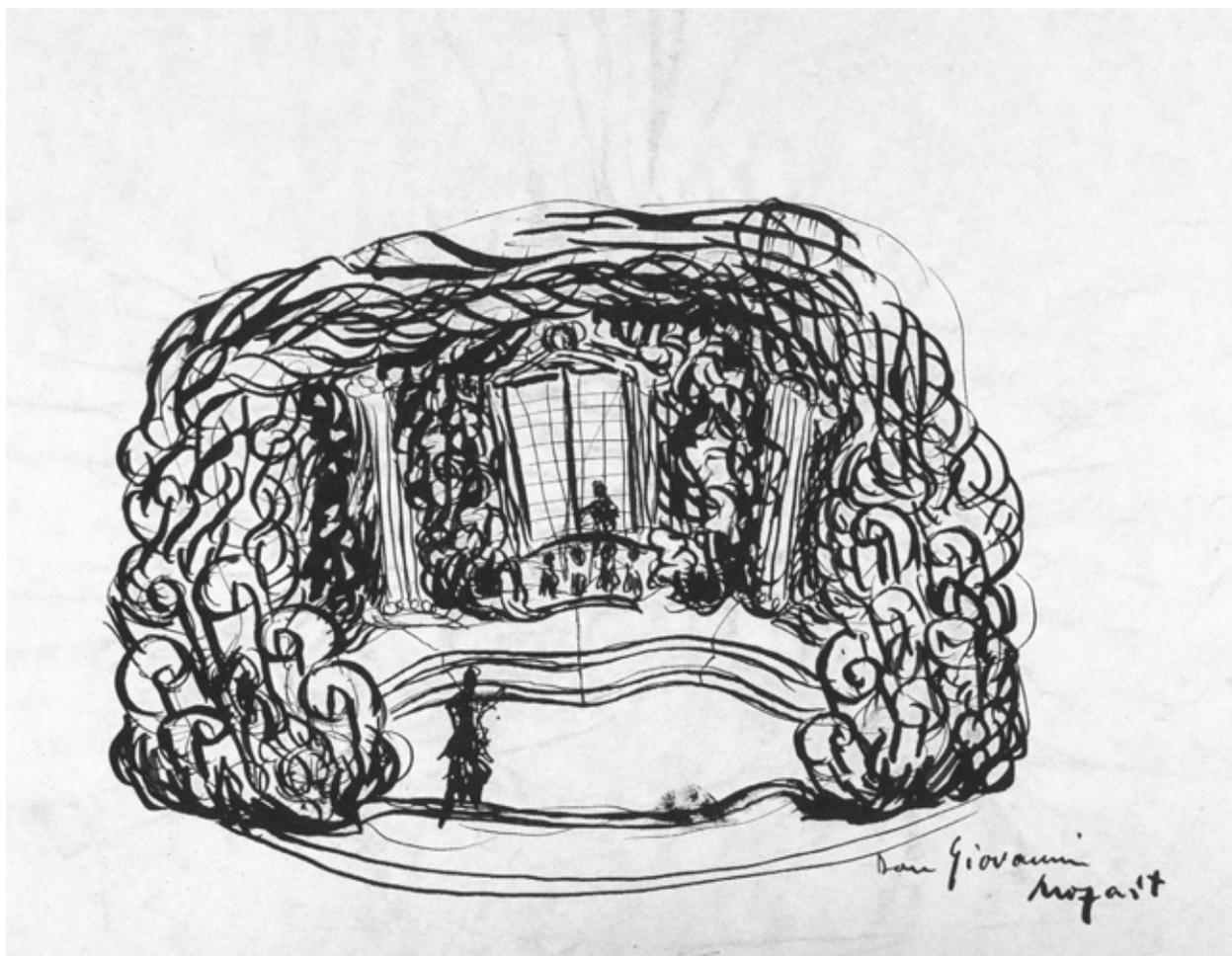
revele los oficios alternos del pintor y que nos permita rectificarlo como pintor abstracto al mostrarlo como un artista de procesos artísticos bastante pragmáticos.

En varias entrevistas, según la investigadora Mariana Sainz, Gerzso consideraba a la escenografía meramente “un trabajo”, diferenciándolo de su verdadera labor artística: la pintura. Guiada por su curiosidad y entusiasmo, Sainz se atreve a reflexionar sobre una posible influencia de Adolphe Appia en el trabajo de Gerzso. En este sentido, vale la pena apuntar que siguiendo las teorías escénicas del artista suizo, es difícil reconocer su influencia en las escenografías de Gerzso. Appia debe ser apreciado como un artista cinético y no como un artista pictórico. La pureza volumétrica de su propuesta estética es consecuencia directa de los hallazgos escénicos generados por las dinámicas de la luz eléctrica. El movimiento de los planos y el de los actores, la movilidad de los ángulos proyectados por las nuevas luminarias son, en mi opinión, la verdadera esencia de la aportación artística de Appia. Por lo mismo, encuentro difícil sostener que las indagaciones de Appia estén presentes en los bocetos teatrales y en los sets de Gerzso, los cuales se ciñen formalmente a las normas más convencionales del teatro y del cine de la época. No obstante, en donde es posible apreciar un cierto diálogo formal y visual es entre los bocetos escenográficos de Appia y las pinturas de Gerzso. Para corroborar la influencia de Appia

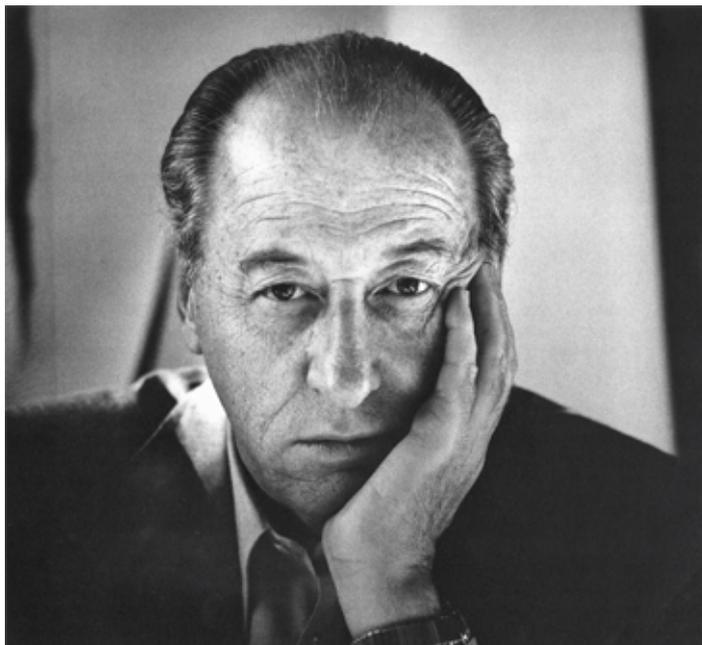
en Gerzso habría sido necesario materializar los planos pintados en los lienzos haciéndolos “performar” en partituras de acción y movimiento provocando, tal vez, que las superficies traslapadas en los paisajes pudieran pelarse como las capas de una cebolla existencial... Pero no es así. Sainz observa acertadamente que las posibilidades constructivas de la escenografía en México en la primera mitad del siglo XX debieron de haber sido limitadas y que las vanguardias europeas no generaron mucho entusiasmo en los productores del cine popular nacional. Desconozco si Sainz pueda probar la reflexión artística del trabajo de Gerzso en torno a Appia, pero sugiero que la liga entre ambos escenógrafos se establezca con una nueva investigación, desde, como ella misma lo sugiere, el estudio de “macizos y vacíos” y desde la calidad “ominosa, oscura y secreta” de ambos artistas.

No es difícil imaginar que Gerzso, escenógrafo, debió de haber rebasado las ideas estéticas de los directores y productores con los que trabajó. Debemos incluso celebrar que esas ideas prevalecieron en sus pinturas y rebasaron los formatos convencionales de la chamba escenográfica. Buena parte de las pinturas de Gerzso pueden ser apreciadas como bocetos supremos de una escenografía expandida.

En el ensayo de Eloísa Lozano, intitulado “Gerzso y sus contemporáneos”, la investigadora subraya la preeminencia masculina en el ejercicio del oficio esceno-



Gunther Gerzso, boceto para una escenografía de Don Giovanni



Gunther Gerzso

gráfico: Jesús Bracho, Luis Moya, Manuel Fontanals, Edward Fitzgerald, Javier Torres, Salvador Lozano, Vicente Petit y Francisco Marco Chilet, entre otros. Qué difícil imaginar a una fémina escenógrafa en aquellos tiempos...

Para responder a una de las interrogantes de Lozano pienso que es difícil encontrar, en los bocetos escenográficos de Gerzso, un sello autorral, a menos que su pintura sea también desde ahora considerada material escenográfico. Entonces sí, tendríamos a un auténtico escenógrafo-autor; a un artista que habría desafiado la escenografía convencional siempre al servicio del texto y de su máximo intérprete, el director de escena.

En otro de los ensayos, Salomon Grimberg también reporta al polifacético Gerzso hablando de su trabajo escenográfico "como un aspecto sin importancia dentro de su obra". Pero coincidí con su reflexión personal cuando asegura que Gerzso nunca dejó de realizar escenografías y que simplemente las representó en un formato distinto.

Este libro sobre las escenografías de Gerzso cierra con el ensayo de Itala Schmelz en donde coincide con Dore Ashton (y yo con ambas) sobre que "el amplio uso de planos sobrepuestos en el lenguaje de Gerzso es el resultado de la larga experiencia del pintor en el uso de planos y pantallas". Schmelz sugiere sensualmente que en la experiencia visual de los cuadros de Gerzso es posible sentir una especie de "intriga visual". Me sumo a la idea de que el pintor sintetiza en el lienzo una proliferación de espacios escenográficos que ya no se ocupan para el cine o para el teatro, y agrega que no se antoja necesario intentar significarlos o interpretarlos. Es suficiente aportación artística plasmar en un lienzo la tectónica de monumentales escenografías imaginarias alejadas del drama o de la dirección escénica.

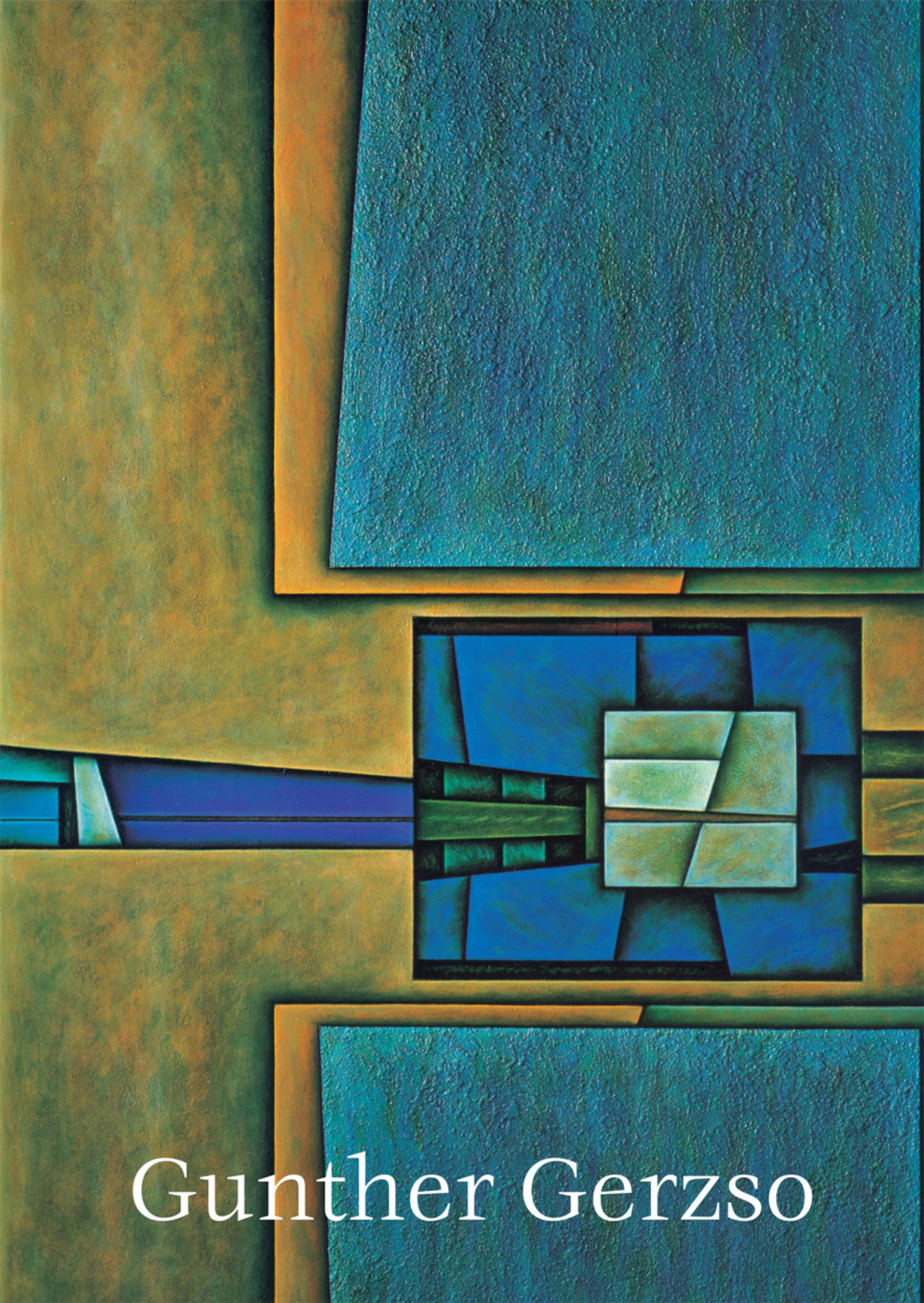
Al estudiar los bocetos seleccionados para ilustrar este libro, me atrevo a pensar que Gerzso no parece haber sido un escenógrafo notable dentro de la disciplina y que su trabajo como ambientador de películas de vaqueros, cómicos o vampiros tampoco propone una estética extraordinaria. No apreció innovación o singularidad en el uso que hizo de los escenarios teatrales o de los foros de cine y observo que el recuento de su obra escenográfica tiene mayor peso cuantitativo que cualitativo. Una autorreflexión en este sentido pudo haber sido uno de los factores que hicieran que el pintor se abstuviera de hablar de su desempeño en esta disciplina. Es comprensible imaginar que ningún director o productor de la época estuviera interesado en materializar los deseos estéticos de Gerzso, el escenógrafo. En mi opinión, es en la concretización de sus pinturas donde la escenografía de Gerzso se expande en su verdadera dimensión estética: en el trabajo del pintor sublima subyace el del escenógrafo sublime.

De acuerdo con las últimas teorías de la escenografía contemporánea, es posible identificar el trabajo pictórico de Gerzso como el trabajo de un *escenógrafo expandido*, un creador original de espacialidades singulares que nadie ha puesto en escena aún. La organización de los lienzos con texturas pétreas, sobrepuestos capa sobre capa, son los mejores bocetos escenográficos de Gerzso. Las escenografías de las pinturas no son la interpretación de un texto dramático sino, ellas mismas, su propio texto. Un tejido visual sin palabras que merece materializarse en una escenificación aparte.

Pareciera que Gerzso construyó los escenarios de sus sueños en la bidimensionalidad de su pintura. A Gerzso habría que reconsiderarlo no como un pintor surrealista, sino como un escenógrafo surrealista. Y, de hecho, revisar su trabajo desde la perspectiva de lo que ahora exploramos como escenografía expandida; una escenografía que se sale de los marcos de la teatralidad y se convierte en una disciplina de diseño con finalidades diferentes a las de la representación dramática. Para materializar este propósito sería necesaria una escenificación sin dirección dramática, la construcción de una espacialidad no teatralizada que permitiera una autonomía escenográfica cuyo fin último fuera la espacialidad misma.

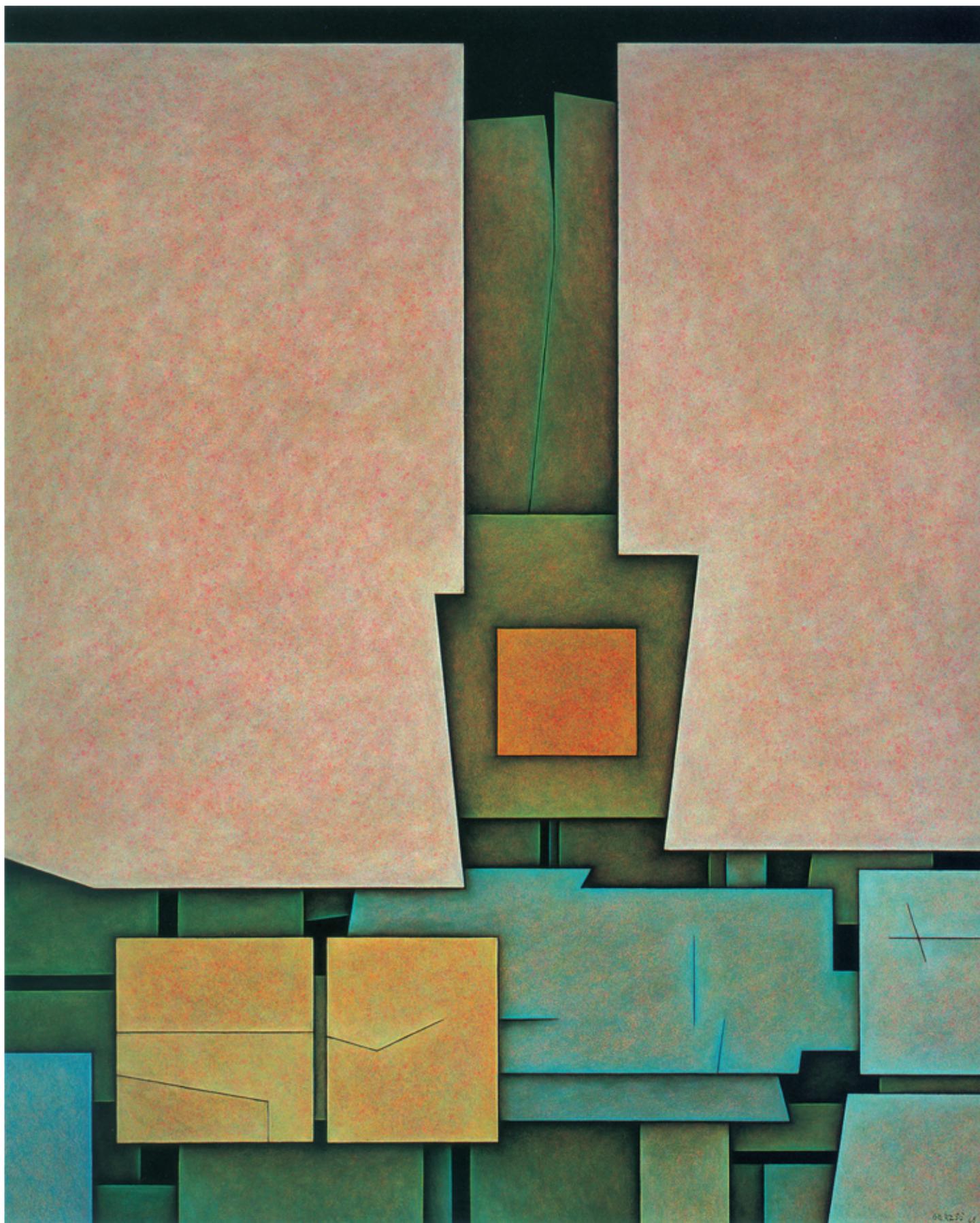
Podría sintetizar mis ideas en una paradoja: Gerzso plasmó sus mejores bocetos escenográficos en la pintura de sus lienzos. Como escenógrafo, fue mejor pintor y, como pintor, fue un gran escenógrafo. Hay todavía mucho por descubrir en la polifacética trayectoria de un artista como Gunther Gerzso.

Parte de este texto fue preparado para la presentación del libro *Gunther Gerzso: El arte de lo efímero*, de Rita Eder, Mariana Sainz Pacheco, Salomon Grimberg e Itala Schmelz (Conaculta/Cineteca Nacional, México, 2015) en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería en febrero de 2016.

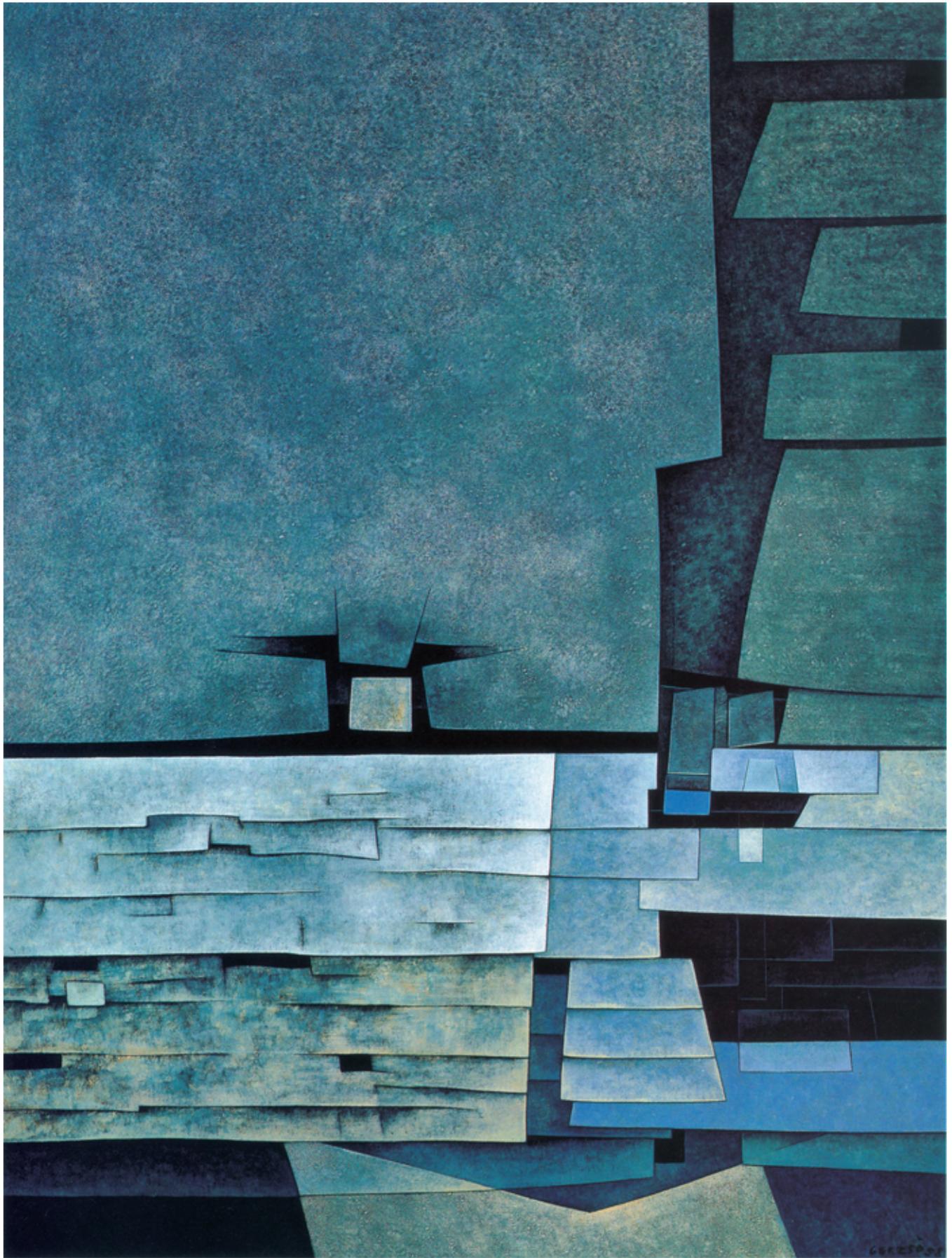


Gunther Gerzso

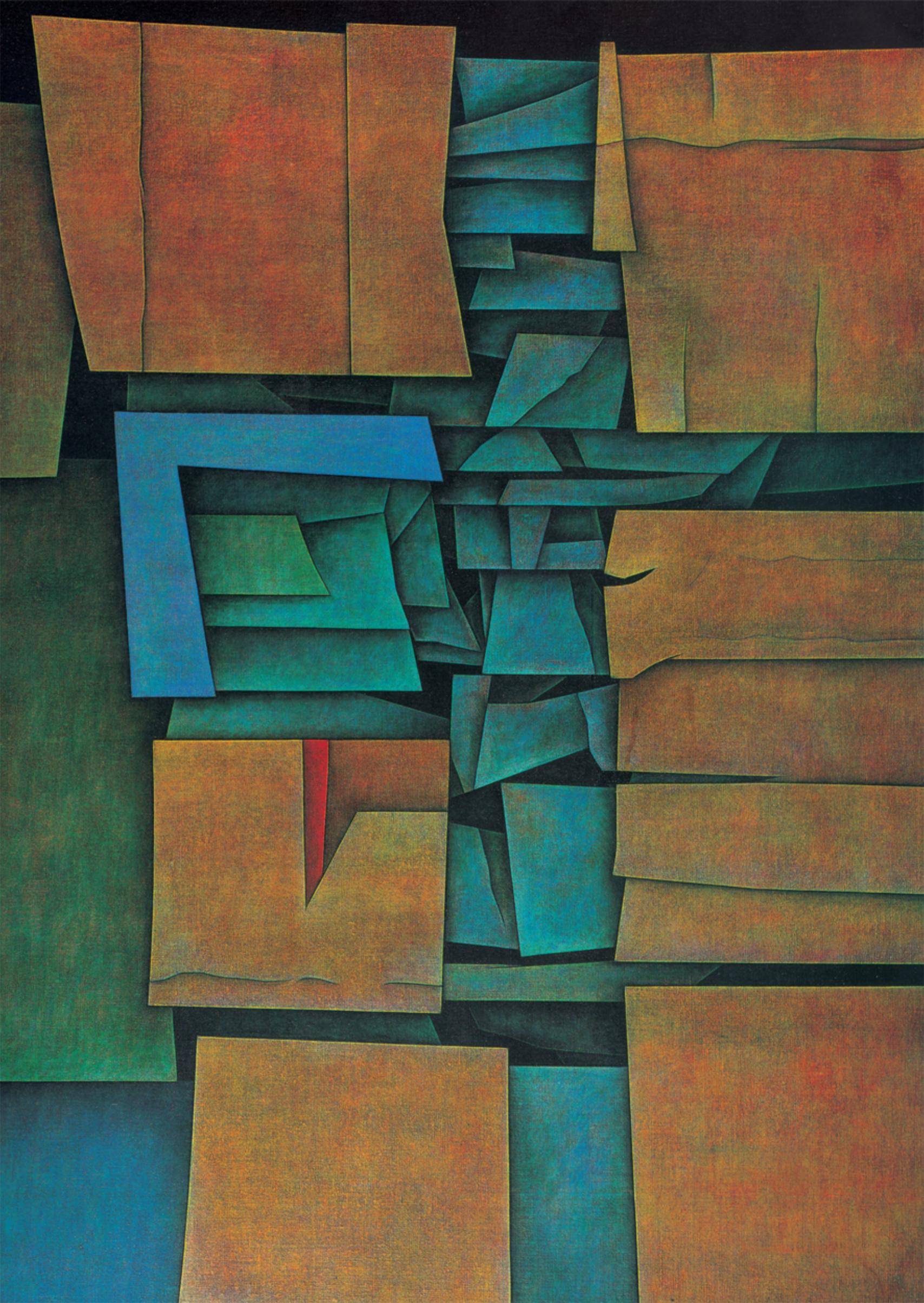
< *Paisaje espejismo*, óleo sobre masonite, 74 x 60 cm, 2000

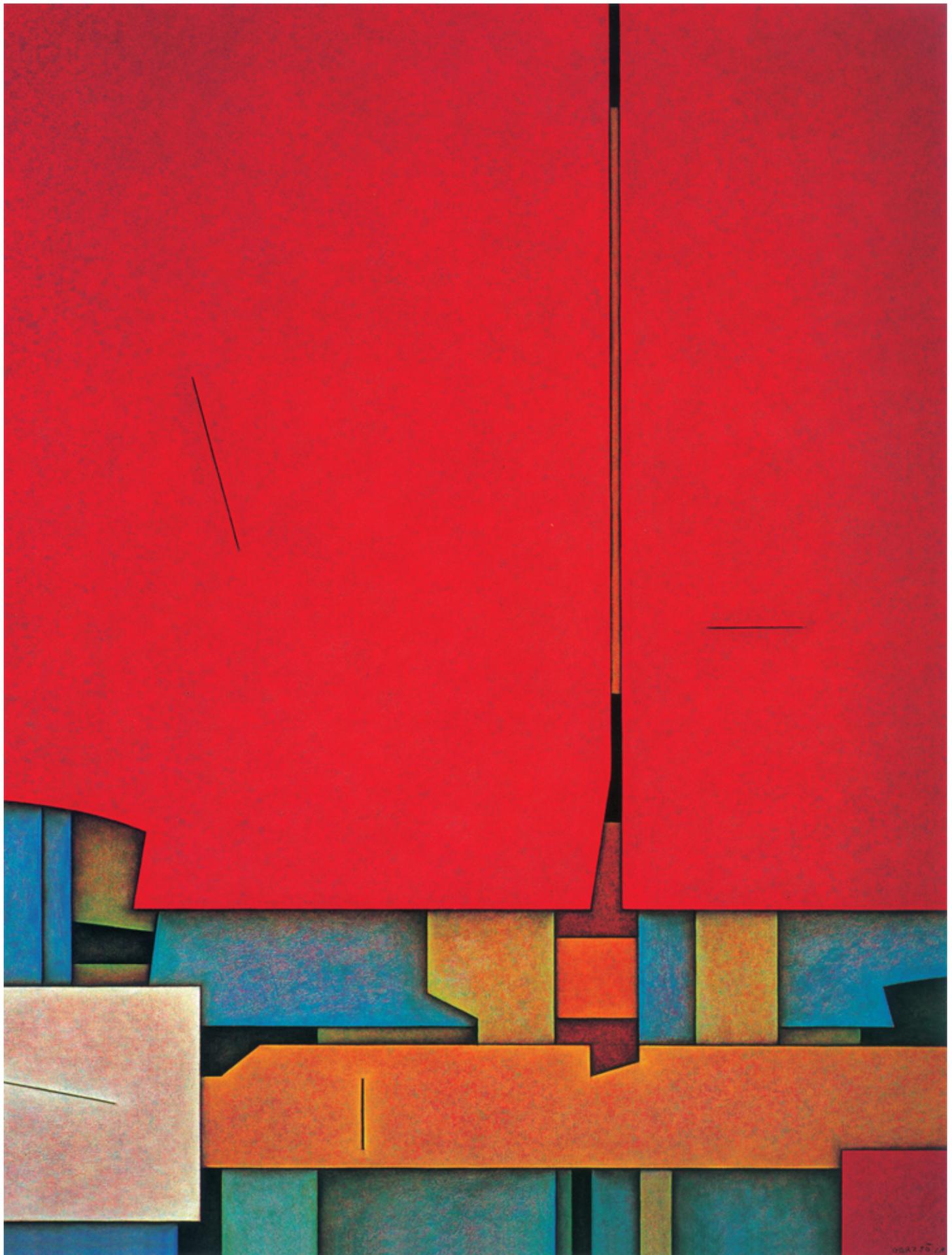


Gris-verde-naranja, óleo sobre masonite, 73 x 60 cm, 1968



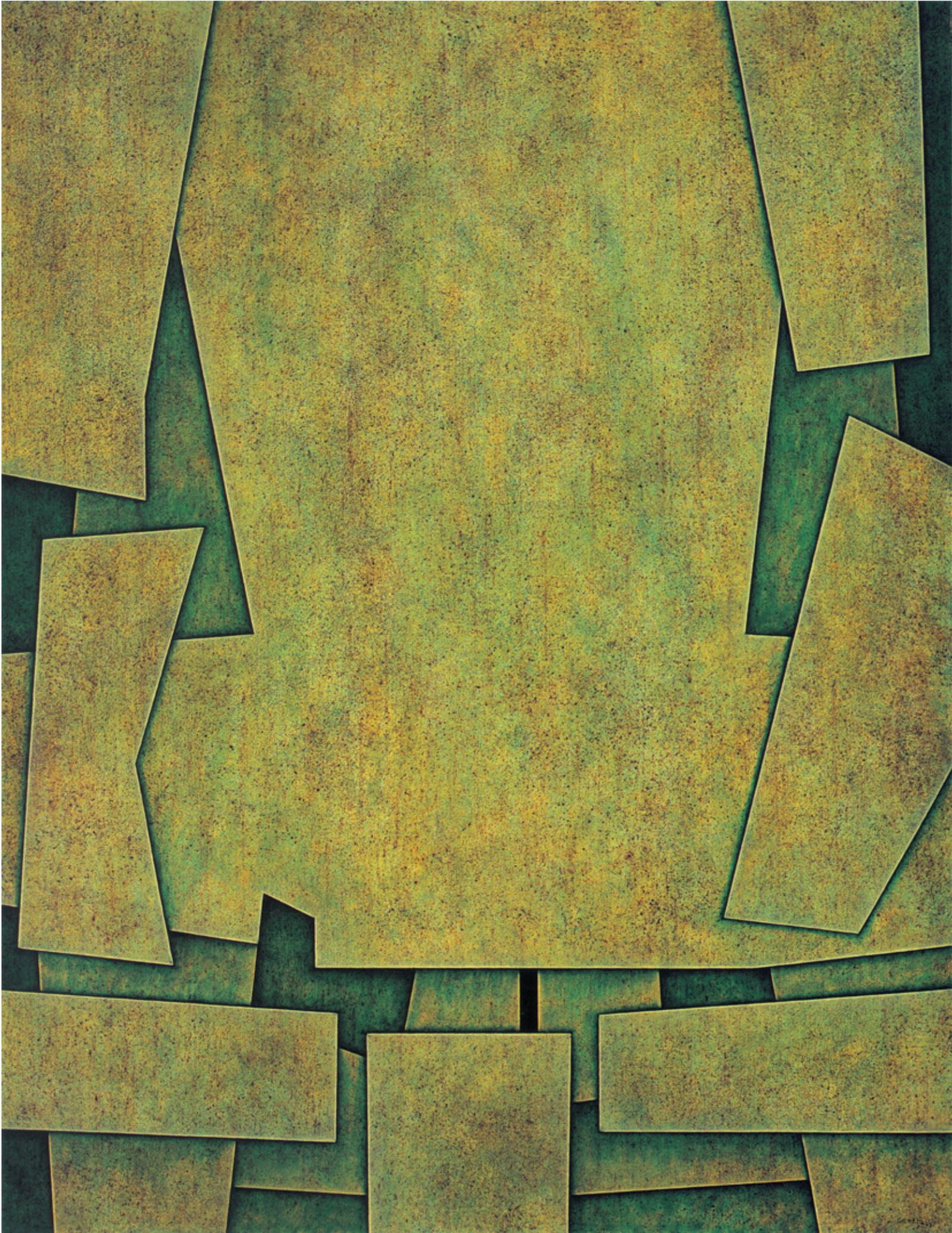
Paisaje azul, óleo sobre masonite, 80 x 60 cm, 1958





Rojo-azul-naranja, óleo sobre masonite, 61 x 46 cm, 1968

Personaje mitológico, óleo sobre tela, 100 x 73 cm, 1964

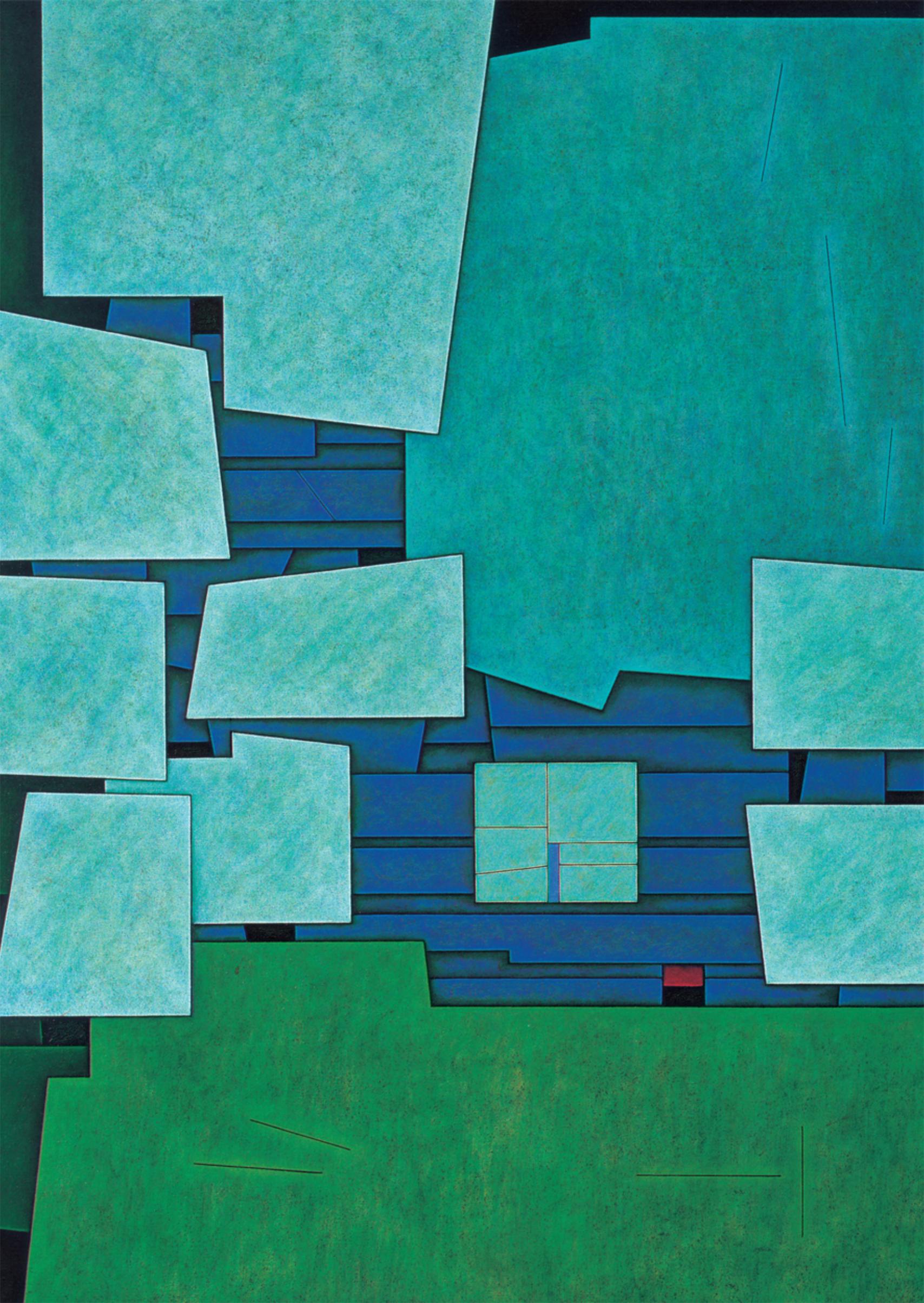


La mujer de la jungla, óleo sobre tela, 117 x 90 cm, 1977



Mal de ojo, óleo sobre masonite, 65 x 46 cm, 1957

Paisaje: blanco-verde-azul, óleo sobre tela, 100 x 74 cm, 1982 >



En la estela de Sor Juana

Clara Bargellini

En el contexto del Día Internacional de la Mujer, 82 profesoras e investigadoras sobresalientes fueron galardonadas por la UNAM con el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz. A nombre de las académicas habló Clara Bargellini, integrante del Instituto de Investigaciones Estéticas, y quien se permitió una reflexión sobre el ejemplo de trabajo artístico e intelectual de la Décima Musa.

Agradezco el honor de hablar hoy ante ustedes en esta ceremonia para celebrar los logros de un grupo de universitarias, profesoras e investigadoras que representan a todas las dependencias académicas de la UNAM. Siento un gusto particular, además, porque esta es una ocasión privilegiada para recordar a una mujer excepcional, artista excelsa de la imagen en palabras: me refiero, por supuesto, a Sor Juana Inés de la Cruz.

Voy a tomar esta oportunidad para presentarles —muy brevemente— algo poco conocido acerca de Sor Juana que aumenta su fama y, por lo tanto, también nuestra satisfacción en este día. No es novedad sugerir que Sor Juana, además de escribir, también pintaba. Dibujar y pintar eran artes que las mujeres practicaban en sus casas y en los conventos. Eran artes básicas para la confección de objetos entre los más preciados de entonces: los ornamentos eclesiásticos y el vestuario de lujo. En tiempos recientes se han desarrollado exponencialmente los estudios sobre estas actividades artísticas que en el pasado no muy remoto, antes del feminismo del siglo XX, se llamaban “artes menores”.

Sor Juana seguramente dibujaba y pintaba, pero su participación en las artes visuales rebasó los límites impuestos por el convento y las convenciones de su época,

aun las convenciones artísticas. Resulta que le tocó justamente a Juana escribir los versos de los villancicos para la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción en la capilla del ábside de la Catedral de Puebla el 8 de diciembre de 1689. La ocasión era especial, porque en esa fecha se develaron las pinturas de Cristóbal de Villalpando en la cúpula de la misma capilla. Es decir: el público pudo participar en lo que fue un evento artístico —hoy lo podríamos llamar un performance— excepcional: oír los versos de Sor Juana, acompañados con música y actuaciones, y ver las pinturas de Cristóbal de Villalpando que cubrían por completo el interior de la cúpula de la capilla: es decir, pudieron llenarse los oídos, los ojos y la imaginación de figuras tanto bosquejadas como en pleno relieve y definición, y de luces y sombras reales y metafóricas. Doy un solo ejemplo. Dice Sor Juana: “La esposa morenica está porque el Sol en el rostro le da”. Efectivamente, María en la cúpula, en una actitud inusual, sostiene arriba y en frente de su rostro la custodia con la hostia, que —en la doctrina católica— es el cuerpo de Cristo. La sombra de la custodia cae sobre la cara de María, oscureciéndola, ilustrando la metáfora de la esposa morena de “El Cantar de los Cantares”. En una paradoja plenamente barroca, el Cristo Sol en

la custodia arroja sombra sobre la esposa-madre al mismo tiempo que la ilumina. Los juegos de luces y sombras se multiplican tanto en la composición pictórica como en los versos, y la obra de Villalpando acaba pareciéndose más a los versos de Sor Juana que a cualquier modelo dibujado o pintado. De hecho, no conocemos otra cúpula pintada ni en América, ni en Europa, con tales juegos paradójicos de luces y sombras. El pintor más talentoso de su generación en la Nueva España encontró en la poesía de Sor Juana un espejo que supo recrear

para que otros vieran —entonces y todavía hoy—. Tal vez hayan hablado en el convento de San Jerónimo, o él recibió los versos mientras planeaba la obra. No sabemos. Lo que es seguro es que se entendieron y lo comunicaron a otros, cada quien a su manera.

Dar formas a lo imaginado, ya sea en palabras, imágenes, y también en acciones, nos caracteriza como especie, tanto mujeres como hombres. En esas capacidades de invención descansan, de hecho, las posibilidades de nuestra convivencia —y también de nuestra sobrevivencia. **U**



Retrato de Juana Inés de Asbaje, 1666

Los debates de Bartra

Beatriz Urías

La trayectoria de Roger Bartra ha transitado entre el trabajo académico, las polémicas públicas y la edición de suplementos culturales. Sin embargo, se trata de un camino que no ha sido suficientemente examinado al dejar de lado una pregunta necesaria: ¿cómo explicar que un tipo de intelectual multifacético, con libertad para plantear temas y problemas, se encuentre en vías de desaparición?

UNA TRAYECTORIA SINGULAR

A diferencia de la primera mitad del siglo XX —acerca de la cual abundan buenos estudios de historia intelectual—, tenemos un conocimiento parcial acerca de sus últimas décadas. Este ensayo examina un fragmento de esta historia: la trayectoria de Roger Bartra durante los años ochenta. Se trata de un momento de cambio, en que el autor transita de los estudios agrarios y del marxismo hacia una interrogación acerca de la democracia, a través de una reflexión en torno a la cultura y el imaginario social. Durante esta misma época, Bartra emprende algunas aventuras culturales y participa en varias polémicas en un contexto en el que el marxismo dominaba el panorama intelectual de la izquierda; después de 1968, los textos de Althusser y el manual de Marta Harnecker eran referencias obligadas para maestros y alumnos de las ciencias sociales.

A mediados de los años setenta, una serie de experiencias lo llevan a cuestionar esta línea dominante en las ciencias sociales y en el discurso político de la izquierda. En 1967, emprende una estancia en Venezuela en la cual descubre que la construcción de las insti-

tuciones democráticas es independiente del desarrollo económico, y asiste con asombro a las controversias entre comunistas venezolanos y cubanos. Después de la experiencia venezolana regresa brevemente a México, y dado el ambiente de represión política que reinaba, trata de volver a salir para hacer un doctorado en Europa. Lo intenta en Inglaterra, Alemania y Francia, país en donde finalmente logra sobrevivir sólo un año debido a que había sido vetado en las listas de becas del gobierno mexicano. Regresa a México en 1971. Esta breve estancia en Europa le permite reformular algunas de sus ideas. En 1976 y 1978 vuelve a París, en donde entra en contacto con la corriente del eurocomunismo.

En 1979 ingresa en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM con un proyecto sobre El Mezquital. Al mismo tiempo, milita en el Partido Comunista, en donde comienza a dirigir una revista de cultura política titulada *El Machete*, que aparece en 1980. La revista se publica durante quince meses, a lo largo de los cuales Bartra cuestiona la ortodoxia marxista, tratando al mismo tiempo de definir una alternativa democrática para México. Bajo su dirección, *El Machete* se convierte en una revista comercial con un tiraje amplio, en opo-



Roger Bartra

sición a la opinión de Jorge Castañeda —que formó parte de una comisión previa encargada por el PCM de definir el perfil de la revista, y que se disolvió cuando *El Machete* comenzó a publicarse— que se inclinaba por una revista de circulación restringida, vendida sólo entre la militancia y cuyo contenido fuera aprobado por el comité central del partido. Aunque su duración fue muy corta, la línea que Bartra imprimió a *El Machete* contribuyó a abrir un espacio de opinión y de crítica dentro de la izquierda. Más que transformar los textos políticos publicados en el suplemento, su estrategia fue introducir imágenes provocadoras —como la de un Lenin con cuernos— para sugerir que la orientación del suplemento no era prosoviética. Y por otro lado, puso sobre la mesa temas tabús, como era en aquel momento el de la homosexualidad, acerca del cual Monsiváis discutió a partir del primer número.

A pesar del innegable éxito comercial de la revista en una sociedad todavía amordazada por la censura y el puritanismo, el sentido de la transformación que Bartra logró imprimirle suscitó un abierto rechazo por parte de la ortodoxia del PCM —en particular por parte de Enrique Semo—, que seguía aferrada a la idea del partido obrero a la cabeza de una revolución. En este momento, Bartra se inclinaba más bien por una transición pacífica hacia la democracia tomando como referencia el ejemplo español. El proyecto de *El Machete* terminó poco antes de que comenzaran las negociaciones en tor-

no a la fusión del Partido Comunista con el Partido Mexicano de los Trabajadores. Durante estas negociaciones, Heberto Castillo manifestó su desacuerdo con el giro y el tono desenfadado del suplemento cultural, en tanto que Arnoldo Martínez Verdugo confirmó hasta el final su apoyo a Bartra en el proyecto de construir una revista con una línea no ortodoxa y libertaria. Durante estos años, Bartra escribió también una serie de artículos que polemizaban con la izquierda ortodoxa, y que en 1986 fueron reunidos en el libro *La democracia ausente*.

En 1981 aparece el libro *Las redes imaginarias del poder político*, que hace mucho ruido y desata varias polémicas no sólo con algunos representantes de la izquierda, sino también con intelectuales como Octavio Paz. En este libro, Bartra hace una crítica a las tesis estructuralistas de Foucault y propone la interpretación de que el poder político se afianzaba no sólo en la estructura económica sino también en un conjunto de redes simbólicas y culturales que legitimaban la dominación y la reproducían. Esto implicaba la puesta en escena, por ejemplo, en los medios masivos de comunicación, de una lucha entre una “masa silenciosa” que sostenía el *status quo* en contra de grupos marginales muy diversos que albergaban desde terroristas hasta enfermos mentales. Dos aspectos de la interpretación propuesta por Bartra chocaban con el marxismo. Primero, que el proletariado no apareciera como una entidad compacta y unificada a la cabeza de una revolución, sino

como una masa heterogénea conformada por grupos que habían asimilado un conjunto de hábitos autoritarios, de costumbres tradicionales y de mediaciones clientelares, sin integrarse plenamente al proceso de modernización. Segundo, que la introducción de las nociones de imaginario y de mito como ejes explicativos de la realidad hicieran de lo económico una variable más. Es decir, el economicismo quedaba puesto en cuestión.

Desde una perspectiva ajena al marxismo, Octavio Paz y la revista *Vuelta* —una corriente intelectual que gozaba de gran prestigio en los años ochenta— disientían también de lo afirmado por Bartra en *Las redes imaginarias del poder político*, a pesar de compartir la preocupación por construir una democracia en México. Paz difería de Bartra en cuanto al sentido de lo imaginario y los mitos, y sustentaba una crítica específica hacia el “socialismo real”, que en realidad no entraba en contradicción con lo expuesto en *Las redes imaginarias*, pero que Paz reiteró durante el debate que tuvo lugar entre ambos el 23 de julio de 1980, en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.¹

Para entender mejor la dinámica de la polémica entre Bartra y Paz, hay que recordar que en aquellos años *Vuelta* mantenía un diálogo crítico con la revista *Nexos* —encabezada por Enrique Florescano y Héctor Aguilar Camín—, a quienes Paz reprochaba posturas nacionalistas cercanas al PRI. La oportunidad de debatir sus ideas en la Universidad permitiría a Paz quitarse la etiqueta de hombre de derecha, así como los vínculos con Televisa que el grupo *Nexos* le atribuía, y exponer sus posiciones en un espacio neutro y ajeno de la confrontación entre estos dos grupos intelectuales. Bartra no formaba parte ni de uno ni de otro, pero mantenía una relación cordial con ambos.

El debate en el que Paz aceptó confrontar las posiciones de *El ogro filantrópico*, publicado en 1979, y de *Las redes imaginarias del poder político* en el Instituto de Investigaciones Sociales, es un momento que marca la historia intelectual mexicana durante los años ochenta. En él participaron también Carlos Monsiváis y Luis Villoro. El evento no estuvo abierto al público sino que fue restringido a algunos invitados entre los cuales se encontraban Enrique Krauze, Humberto Musacchio, Ramón Xirau, Enrique González Pedrero y Julio Labastida. El acuerdo inicial era que las intervenciones de Villoro y de Paz fueran publicadas en *El Machete*, y las de Bartra y Monsiváis en *Vuelta*. Pero finalmente Paz se negó a que su intervención apareciera en *El Machete*.² Se trata de una discusión de gran relevancia en cuyas líneas de argumentación quisiera detenerme.

¹ Véase Roger Bartra, “Octavio Paz, redentor”, *El Malpensante*, número 133, 2012.

² Véase Roger Bartra, “Una discusión sobre Octavio Paz”, “La Jornada Semanal”, 21 de octubre de 1990.

LA POLÉMICA CON OCTAVIO PAZ

Octavio Paz comienza su intervención reconociendo la honradez y la inteligencia de Bartra, celebrando que el libro *Las redes imaginarias del poder político* “reintroduzca la imaginación en el estudio de las ciencias sociales”. Se trataba de un libro, dijo, que ilustraba las imágenes de cambio y de catástrofe a través del libro del *Apocalipsis* y que introducía el determinismo sobrenatural del tarot para presentar un análisis “racional y crítico” de lo social. Sus críticas apuntan en dos sentidos. En primer lugar, que *Las redes imaginarias* era un libro que no establecía una distinción correcta entre lo imaginario (que podía ser falso o verdadero) y los productos de la imaginación o las creaciones culturales (la poesía, por ejemplo). De acuerdo con Paz, los productos de la imaginación escapaban totalmente a las simplificaciones del funcionalismo y del marxismo, y no necesariamente legitimaban la dominación ni la reproducían. Una segunda línea de crítica estaba relacionada con la discusión acerca del régimen soviético en tanto que un sistema jerárquico y burocrático, que no podía definirse como socialista en la medida en que había engendrado al estalinismo. De acuerdo con Paz, Bartra planteaba la existencia de un socialismo que no podía ser tal y describe extensamente el terror del Gulag y la represión en la Unión Soviética. En realidad, la intención del libro de Bartra, como él mismo lo expresó, era “salir de una interpretación economicista ortodoxa, y más que tratar de definir la dominación, de encontrar cuáles eran los mecanismos a través de los cuales esta se reproduce”. Por momentos, la polémica se lee como un diálogo de sordos en donde Octavio Paz aborda los problemas que más le preocupaban tomando como pretexto un intercambio de ideas. Esto no resta importancia al hecho de que Paz hubiera aceptado debatir en la Universidad y de que, aun en un círculo cerrado, se discutieran temas inéditos.

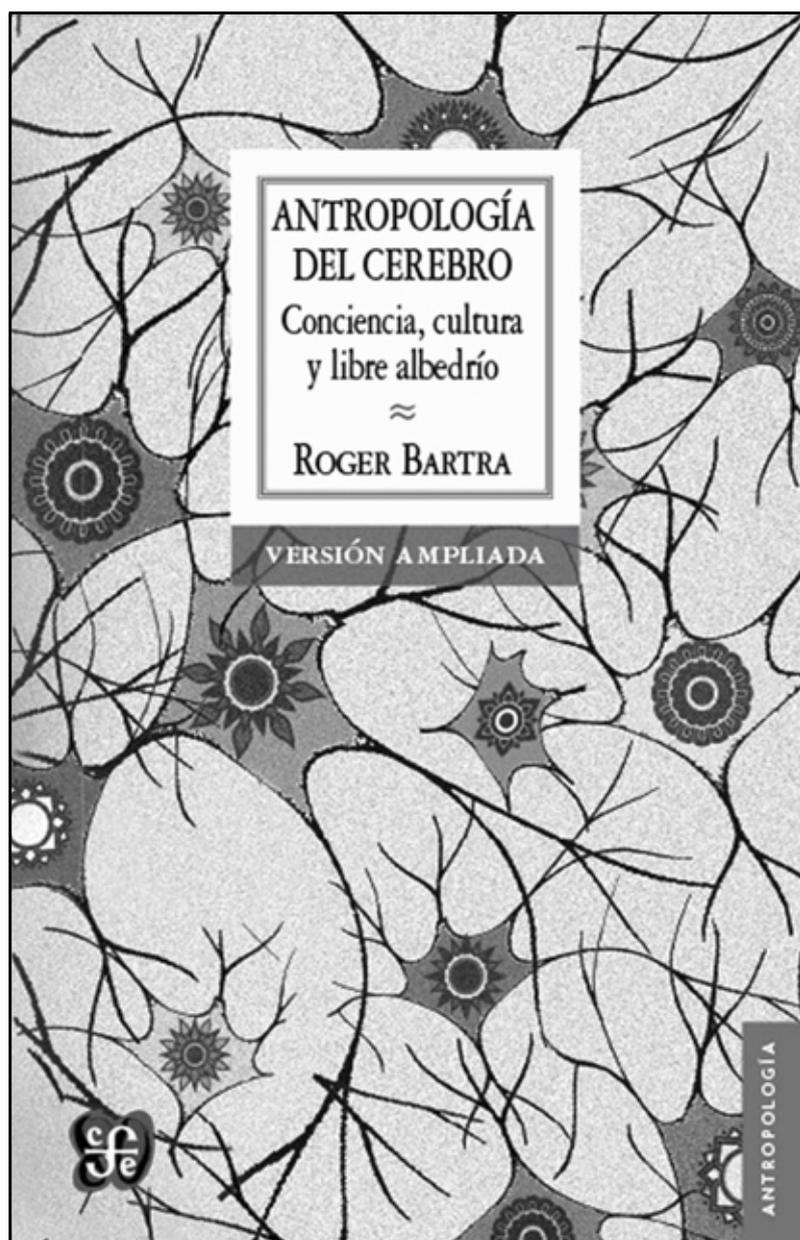
POLÉMICA CON PABLO GONZÁLEZ CASANOVA

Una segunda polémica durante este periodo es aquella que tuvo lugar en 1984 entre Pablo González Casanova y Roger Bartra a propósito de un artículo que este último sometió a la revista *Nexos*, titulado “Nuestro 1984”.³ El artículo hablaba de la manera en que el libro de Orwell se había nutrido de la experiencia de la Guerra Civil española y de la percepción de la violencia ejercida por la izquierda revolucionaria ligada a los anarquistas o a los trotskistas. El artículo de Bartra se adentraba también en el tema de los aspectos autoritarios de las revoluciones cubana y nicaragüense.

³ Roger Bartra, “Nuestro 1984”, *Nexos*, marzo de 1984.

González Casanova desaprobó la orientación de este artículo y en la misma revista *Nexos*, de cuyo comité editorial formaba parte, publicó una respuesta bajo el título de “Los pies de Greta Garbo o la cultura de la deshonestidad”, en la cual denunciaba la “falta de honestidad y de ética” de Bartra al lanzar una crítica de este tipo a las revoluciones cubana y nicaragüense, en ese momento sacralizadas por la izquierda mexicana.⁴ La alusión a Greta Garbo en este contexto estaba ligada al rumor de que si bien se trataba de una mujer bellísima, tenía el pequeño defecto de tener los pies muy grandes. Desde la perspectiva de González Casanova, esto mismo era aplicable a revoluciones que habían generado cambios importantes y que sin embargo tenían pequeñas disfunciones ligadas al autoritarismo; disfunciones que en su opinión eran imperceptibles ante la grandeza del conjunto.

⁴ Pablo González Casanova, “Los pies de Greta Garbo o la cultura de la deshonestidad polémica”, *Nexos*, abril de 1984.



LA EXPERIENCIA DE “LA JORNADA SEMANAL” (1989-1995)

Bartra da continuidad a los temas que quedaron sobre la mesa durante las diferentes polémicas que mantuvo con la izquierda en los años ochenta, en el suplemento cultural del periódico *La Jornada* que Carlos Payán le propuso dirigir entre 1989 y 1995. A pesar de que la línea de *La Jornada* continuaba siendo procastrista y prosandinista, Payán le da plena libertad para decidir sobre los contenidos y el enfoque del suplemento. Esta vez, a diferencia de la experiencia de *El Machete* algunos años antes, Bartra opta por un giro internacional que le permitiría abordar temas que no estaban siendo suficientemente discutidos en México, como la caída del Muro de Berlín y la transformación del bloque socialista. Para ello, establece convenios con periódicos extranjeros como *El País* y *La Vanguardia*. Los temas nacionales son también incluidos, en particular publica análisis críticos del régimen de Salinas de Gortari después del fraude del 88, que había sido avalado por las revistas *Vuelta* y *Nexos*. En cuanto al formato, Bartra introdujo una innovación en las portadas. Cada una de ellas estuvo dedicada a un individuo, al cual estaba consagrado uno de los artículos o de las entrevistas del número. La línea de izquierda crítica que Bartra imprime al suplemento “La Jornada Semanal” sobrevive durante seis años, hasta que una línea menos tolerante —encabezada por Carmen Lira— se impone en la dirección de *La Jornada*.

No puedo concluir este ensayo sin mencionar que a la par de los debates acerca de la izquierda, otro de los temas que aparecen en la obra de Bartra en los años ochenta es el del nacionalismo. En 1987 se publica *La jaula de la melancolía*, con una interpretación sugerente de las concepciones acerca del “ser del mexicano”. Este libro vuelve a provocar fuertes reacciones en los círculos intelectuales mexicanos de los años noventa.

La trayectoria de un autor que ha transitado entre el trabajo académico, la participación en las polémicas públicas y la dirección de suplementos culturales no ha sido suficientemente examinada desde una historia intelectual contemporánea. Es quizás esta una de las razones por las cuales no alcanzamos a responder a una pregunta que surge de manera inquietante en un presente inclinado hacia la especialización y la desvinculación entre las dimensiones intelectual y política: ¿cómo explicar que un tipo de intelectual multifacético, con una gran libertad para plantear temas y problemas, se encuentre en vías de desaparición? **u**

Este ensayo es producto de mi intervención en la mesa redonda “Diálogo sobre la obra de Roger Bartra”, que tuvo lugar el primero de septiembre de 2015 en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM en la Ciudad de México.

Mircea Eliade y Horia Tanasescu

Ideas entre paréntesis

Francisco Prieto

Durante la década de 1960, un maestro de nombre Horia Tanasescu, rumano exiliado en la Ciudad de México, congrega en torno a sí a un grupo de jóvenes estudiantes. Su enseñanza, así como la presencia fugaz del pensador Mircea Eliade, permite a sus discípulos —uno de los cuales escribe este recuento— desarrollar la suspicacia y el examen desprejuiciado de las ideas reinantes.

“Un fenómeno religioso sólo se revelará como tal a condición de ser aprehendido en su propia modalidad, es decir, si es estudiado a escala religiosa”.

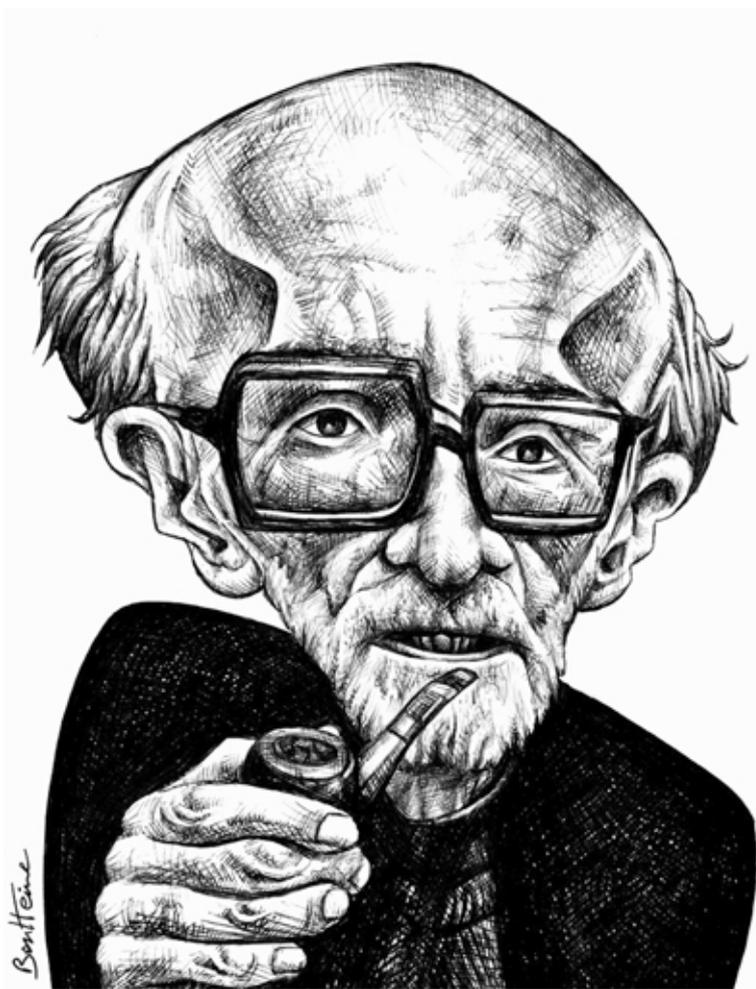
Esto escribió Eliade en una obra imprescindible para conocer y ahondar en la experiencia religiosa, su *Tratado de historia de las religiones*, que en México tradujo el poeta Tomás Segovia para Ediciones Era, un trabajo que une a la elegancia la precisión. Dicho de otro modo, es un homenaje a la excelencia escritural y científica de Mircea Eliade, en quien el rigor no empaña la poesía de su escritura. Y es que la interrelación de contrarios marca toda la obra de un hombre que fue tan buen novelista como historiador y científico social.

Pues bien, conocí a Mircea Eliade en la casa mexicana de Horia Tanasescu. Tanasescu había sido mi maestro de psicología del arte en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México y uno de los dos profesores a lo largo de mi vida que dejaron en mí una huella indeleble. Tenían, el uno y el otro, desde posiciones filosóficas diferentes, una misma pasión por la existencia, por las artes como medio de conocimiento, por la cultura como un sistema vital, ese “sistema vital de las ideas de un tiempo” que dijera José Ortega y Gasset. Conocer a Eliade fue para mí, y no sólo para mí, un encuen-

tro decisivo que reforzaba las enseñanzas de Tanasescu. Escuchar a Eliade y a Tanasescu, como años más tarde leer a Cioran, era sentir que en medio de tanta oscuridad se hacía la luz. Me explico:

El encuentro ocurrió en el año de 1964, ¿o fue en 1965? No puedo precisarlo pero no tiene, en verdad, importancia. Lo que importa recordar es que los que ahora andamos montados en la setentena de años fuimos entonces jóvenes de 22 años. Vivíamos en estado de transición: por una parte la influencia de las filosofías de la existencia, que en México no tenían asiento, como en Europa, en el estado depresivo que dejara la Segunda Guerra Mundial o bien en la vivencia de lo que Spengler llamara el invierno de la cultura, sino en una situación de rebeldía frente a un gobierno autoritario montado sobre el conservadurismo de buena parte de las familias de la clase media; una rebelión, en suma, frente a estructuras que ya estaban gastadas o en proceso de desgastamiento. En todo caso, el hombre y la mujer medios viven, con dificultad, ajenos a creencias que den sentido a sus vidas, de ahí que al sentimiento de resistencia se ligara una búsqueda de sentido en la cuestión social.

El movimiento de 1968 en México y la brutal represión estudiantil consecuente fue el punto en que las



Mircea Eliade

tendencias de raíz existencial se cruzaron con las urgencias del compromiso social ligadas al marxismo y, en algunos grupos, también a la teología de la liberación. Después de todo, lo mismo sucedió con Jean-Paul Sartre, un burgués que, a diferencia de su contemporáneo Camus, de origen obrero, estaba urgido de razones externas para justificar su existencia. (La sobreabundante riqueza interior de Camus, su encanto personal y los motivos estimulantes que le proporcionaban el arte y las mujeres, aparte de la no idealización de obreros y campesinos porque de ese medio provenía, le vacunaron contra las inocencias de Sartre, De Beauvoir, Merleau-Ponty, Semprún y tantísimos otros). En México, la inocencia histórica impregnaba a las clases medias y al estamento de intelectuales y artistas en términos generales, de modo que la necesidad a ultranza de creer condujo a un espíritu dogmático e intolerante.

En tal circunstancia, para mí —que por motivos que no vienen al caso discutir ahora, y tal vez también por los años de juventud pasados en Europa me vacunaron contra tanto utopismo revolucionario, tan tajante división entre lo bueno y lo malo—, las clases de Tanasescu, que era un joven cuando las dictaduras de Hitler, de Stalin y de Mussolini —estudió en Italia y fue discípulo de Giovanni Gentile— fueron un bálsamo, un consuelo, un estímulo vital; dicho de otro modo, la vida estaba en otra

parte y era tan compleja que no se la podía reducir a la cuestión social y mucho menos a la política. El encuentro con Eliade confirmaba las enseñanzas de Tanasescu y las razones para vivir, las que valen para morir; era necesario encontrarlas en la pasión por la existencia, atento el espíritu a la diversidad, a las contradicciones, a la capacidad de concienciar y asumir las emociones e impresiones más íntimas. Sí, el fenómeno religioso, por ejemplo, como enseña Eliade, es necesario estudiarlo a escala religiosa y no analizarlo y juzgarlo desde una perspectiva sociológica, psicoanalítica y mucho menos política. En la voz de Mircea Eliade, en su escritura, estaban presentes los grandes maestros de la fenomenología y de la filosofía de la vida: Husserl, Scheler, Bergson, Buber... Ser justo significaba impregnarse del mundo, acoger las tendencias más diversas y tomar partido con conciencia plena de las limitaciones que ello podría significar.

El hecho es que quienes estuvimos en la tertulia en casa de Horia Tanasescu con Mircea Eliade y los escuchamos discutir y responder a nuestras preguntas éramos un grupo de estudiantes de primero en su clase de psicología del arte. Me abstengo de revelar nombres porque todas son figuras públicas destacadas y dos han fallecido, pero importa decir que de todos ellos el más apasionado discípulo terminó siendo alguien que habló del maestro con odio —poco después del fallecimiento inesperado de Tanasescu, en la ciudad de San Francisco, adonde se había trasladado para hacer la carrera de medicina, él, un graduado de filosofía, por un infarto fulminante—. Aquel discípulo se había convertido al marxismo-leninismo y hablaba de Horia calificándolo de fascista. Otro abandonó pronto las tertulias, a las que asistíamos todos los domingos a partir de las cinco de la tarde, considerando, y tenía razón, que su pensamiento era reaccionario (entiéndase: incompatible con el materialismo marxista). Otro, años más adelante, renegaría del maestro con la historia de la legión rumana a la que, aseguraba, Tanasescu había pertenecido. Los demás, empero, nos mantuvimos próximos a sus enseñanzas. Quiero decir que las tertulias tuvieron su origen en que no nos bastaban dos horas de clases semanales y cuando él fue despedido de la universidad nos propuso aquellas reuniones que fueron no sólo de maestro a alumnos porque, pronto, se convirtieron en encuentros de amigos y algo más. En efecto:

Tanasescu fue alguien inusitado en el México de principios de los años sesenta. Para algunos de nosotros fue un despertador de potencialidades pero para otros una especie de agente de potencias infernales. En un principio, los jesuitas que regentaban la universidad prohibieron que entraran oyentes a su clase. Pero hete aquí que un amigo suyo, el jesuita húngaro Meyger, pidió a los que tenían prohibido el ingreso que lo siguieran y con todos ellos entró en el salón al tiempo que decía:

“El profesor es como mi hermano”. Meyger, por cierto, había sido torturado por los comunistas que le habían cercenado parte de la lengua. De él tengo dos recuerdos. Uno fue el día en que me vio portando el libro de Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida*. Yo entonces nunca había cruzado palabra con él, que caminaba siempre de prisa; con todo, esa vez él detuvo su marcha, vino hacia mí y me dijo: “qué importante que a su edad —yo tenía veinte años— se preocupe por el sentimiento trágico de la vida”. El otro tuvo que ver con el hermano de mi esposa, que había sido recluido en una clínica de enfermedades mentales, donde Meyger también había sido internado, y para quien aquel jesuita fue una vía hacia la paz y la recuperación de la salud. Pues bien, los jesuitas de la Universidad Iberoamericana de aquellos años estaban escandalizados de aquel grupo de discípulos de Horia siempre cargando libros, retando a la autoridad, haciendo burla de los biempensantes jóvenes esquemáticos para quienes aquel era el mejor de los mundos posibles. No era común en el México de aquellos años que cundiera tal pasión intelectual y se discutiera a Kierkegaard, a Karl Jaspers y a Camus, a Teilhard de Chardin, Benedetto Croce, Stéphane Lupascu, el budismo zen —nadie, salvo los especialistas en culturas orientales, sabía de qué se trataba—, y distinguíamos entre nuestros compañeros y profesores a los “diferenciados” de los “indiferenciados”, o sea, a las existencias dinámicas y armónicas de aquellas otras esquemáticas y conceptuales. El arte era la vía hacia la existencia auténtica y había una profunda conexión entre la poesía y la ciencia. Los análisis de grandes poemas nos hacían distinguir la poesía que trascendía toda conceptualización de aquella otra previsible que podía explicarse al nivel de la simple razón. Asimismo, distinguíamos en el cine a los verdaderos maestros de los maestros al uso, propagandísticos y simplistas. Admirábamos, entre los escritores mexicanos, a Octavio Paz y a Juan Rulfo y menospreciábamos a Carlos Fuentes. De más está decir que lo que irritó a los jesuitas más que ninguna otra cosa fue nuestro rechazo a la filosofía aristotélico-tomista.

Ir a la universidad se fue volviendo, gracias a Horia, una aventura, una pasión, una fiesta. Había que hacer de la propia vida una obra de arte. Ahí se concentraba el impulso vital que Tanasescu introdujo en nosotros. Y cuando ya no pudo acudir a la universidad, a la Iberoamericana o cualquier otra, pues era un hombre que había perdido a causa de la guerra los papeles que le habrían permitido el acceso al magisterio, nosotros íbamos no sólo a las tertulias de los domingos sino a su oficina en Wagons-Lits, donde trabajaba como publicista, cada vez que un problema personal nos turbaba. A veces lo visitábamos en el Bazar del Sábado, un pequeño centro de artesanos textiles y de joyería que se monta todas las mañanas de los sábados en el barrio de San Ángel

donde su esposa, la italiana Anna Morelli, exhibía la bisutería que ella concebía y fabricaba y donde él la ayudaba. El maestro siempre nos daba el tiempo que requeríamos y más. Esas visitas, tanto a su oficina como al Bazar, eran siempre producto no de una decisión grupal sino que se debían a un impulso personal.

Reúno ahora al húngaro Meyger y a los rumanos Eliade y Tanasescu con el novelista y ensayista polaco Czesław Miłosz. ¿Qué compartían aquellos hombres? El denominador común era algo que aún hoy es ajeno a la inmensa mayoría de los latinoamericanos: el mal existe, el mal se oculta y en el momento menos pensado puede hacer eclosión. Es necesario mantenerse alerta; toda desconfianza es poca. Con razón Miłosz en su libro *El pensamiento cautivo* revela el sentido del concepto árabe del *ketman* y su actualización en el Occidente totalitario, o sea, la Europa sometida a Hitler o a Stalin. El *ketman* toma asiento en los califatos: todo refiere al Señor, dueño de almas y de haciendas. Y el Señor conoce una extensión de sus oídos a través de los serviles que se multiplican y cuyo número crece en proporción geométrica. Así, por ejemplo, si un hombre te aborda en una parada de autobús, se queja del gobernante, míralo a los ojos, dale una evasiva, no sueltes prenda, jesuíticamente respóndele con ambigüedades, es posible que se trate de un chivato... Tal vez, si el tipo persiste, descubras algo en sus ojos que invite a confiar, pero abre la guardia tan sólo un poco, uno nunca sabe. En fin, todo un sistema de comunicación al que obligan las circunstancias, ya que si algo implanta un régimen totalitario en sus ciudadanos es el “espíritu” servil. ¡Cuántas personas no terminaron sus vidas en calabozos o en campos de concentración por haberse confiado a un simulador! Pero esta sabiduría no se da por generación espontánea. Una historia abundante en invasiones va permeando toda inocencia. Cuando ha sido así por siglos da lugar a una segunda naturaleza. El sentimiento trágico de la vida forma parte de esa segunda naturaleza. En su libro *Existencialismo, pensamiento oriental y psicoanálisis*, escribe Tanasescu:

El psicoanálisis terapéutico tiene como objetivo precisamente la aceptación de la angustia como estado dialéctico característico del ser humano en su continuo pasar la frontera entre la euforia y el dolor, la afirmación y la negación, la plenitud (como saciedad y autosuficiencia) y la libertad, como pérdida y sed de infinito.

[...] El secreto de una vida humana como el del arte es lograr mantener en movimiento los procesos diferenciales de modo que toda formalización encuentre su solución inmediata en una transfiguración y toda transfiguración encuentre su catarsis formal en una concreción. El mantenimiento de esta dialéctica significa en último análisis un mantenimiento de la angustia.

La lectura sistemática de las obras de Eliade que siguió a aquella visita suya a México me fue llevando al cuestionamiento sistemático de todo lo que daba por hecho o por acabado en mi propia existencia. Al contrario de lo que me habían enseñado mis maestros jesuitas, uno no debía entrar a un texto con prejuicios o buscando refutarlo, sino que era necesario poner entre paréntesis, en la medida de lo posible, las propias ideas y creencias, dejarse impregnar por el mundo del autor en cuestión, dejarse convencer. Si al concluir la lectura uno resintiera que ese pensamiento no iba con uno, o que, simplemente, no apuntaba a una humanidad deseable, entonces sería necesario ver los puntos débiles del mismo, al fin que uno no puede abarcar todas las posibilidades de la mente, del pensamiento, de la realidad, y encontrar las deficiencias era una tarea que daría resultados. Y esos ejercicios me fueron volviendo cada vez más cercano a Pascal, a quien volví entonces a leer y a cuyos pensamientos vuelvo periódicamente.

El mundo, a la sazón, entraba en un periodo de fanatismo que en América Latina tomaba formas groseras y bárbaras. Poco a poco el espíritu liberal cedía el paso a una politización a ultranza, a una sacralización de los regímenes imperantes en Europa oriental, en China pero, sobre todo, en Cuba. Cualquier crítica que se hiciera era considerado hacer el juego al enemigo, lo volvía a uno agente probable de la CIA; uno de los compañeros habituales en las tertulias con Tanasescu, aquel que volvió el amor en odio, fue entrenado en Corea del Norte en métodos de subversión y de guerrilla, y al regresar a México formó parte del grupo que comandaba un maestro rural guerrillero, Lucio Cabañas. Si algo ilustra esta situación fue lo que sucedió con Octavio Paz. Me explico:

Paz había regresado a México luego de haber renunciado a la embajada de la India en protesta por la represión a los estudiantes el 2 de octubre de 1968. Este mismo año y precisamente en el mes de octubre llegó a la dirección general del diario *Excelsior* un periodista, Julio Scherer García, que operaría un parteaguas en la historia del periodismo en México en el siglo XX. Con él retornó el periodismo de investigación y crítico, convirtió las frívolas páginas de la *socialité* en páginas con reportajes sobre hechos sociales, la sección de espectáculos se llenó con críticos serios de literatura, cine, artes plásticas y teatro y en las páginas de artículos de fondo Scherer contrató a personas con un prestigio merecido, la mayoría escritores de excelencia. Como si eso no fuera ya mucho, decidió crear una revista mensual cultural que puso en manos de Octavio Paz. La revista se llamó *Plural*, lo cual era ya una toma de partido en tiempos de polarización político-social, y a pesar de que a no pocos colaboradores de Scherer no gustaron las críticas constantes y profundas al socialismo real que aparecían

en la revista, Scherer, un social demócrata, defendió la línea editorial de Paz. Después de todo, Paz había sido siempre un hombre de izquierda, de ese grupo de hombres de izquierda que apostaban con el mismo vigor por la justicia social y por las libertades ciudadanas. Pero las izquierdas mexicanas, salvo pocas excepciones, rechazaron a Scherer y masas enardecidas quemaron la esfinge de Octavio Paz frente a la embajada de Estados Unidos calificándolo de lacayo del imperialismo, lo que da una idea bastante precisa de la atmósfera que prevalecía en México en aquellos años.

Otro ejemplo: el cronista y crítico literario Carlos Monsiváis viaja a Cuba y este hombre, siempre tan perceptivo y curioso, constata la discriminación y aun el encierro de gays en el penal de la Isla de Pinos. Enfadado, lo cuenta, entre otros, a Gabriel Zaid, un ensayista y poeta mexicano que ha mantenido siempre una distancia crítica con el poder, y Zaid le aconseja que escriba sobre ello para abrir los ojos de sus numerosísimos seguidores y, acaso, contribuir a que tan penosa situación concluya. Monsiváis le respondió que de ninguna manera perjudicaría a la Revolución. En fin, una historia de sobra conocida en Europa, sólo que casi cincuenta años antes, cuando el estigma persiguió a los ex comunistas o simpatizantes de la revolución bolchevique que confeccionaron el libro *El ídolo caído*, y los acompañó hasta su muerte anterior a la caída del muro de Berlín.

En esas circunstancias, la lectura sistemática de Mircea Eliade, como de Miłosz, de Cioran, de Lupașcu y toda aquella riquísima generación fueron para mí, y algunos pocos más, una vacuna contra el fanatismo. Con Eliade, especialmente, nos dábamos cuenta de las reciprocidades y la connaturalidad existentes entre las diversas culturas humanas, de las actuales con las antiguas, de una comunidad esencial de naturalezas, de cómo era necesario ir siempre más allá de las formas externas, penetrarlas hasta llegar al núcleo y darnos cuenta entonces de las potencialidades fraternas. Al entrar en los textos hindúes de la mano de Eliade se nos revelaba una sabiduría que estaba ya en nosotros y que antes no habíamos podido aprehender; al estudiar el *tao* con Tanasescu nos percatábamos de que era necesario distinguir la traducción conceptual del modo en que era vivido el texto por los chinos, que no basta entender, que es necesario salir de sí y vivir las cosas en otra dimensión para comprender. Recuerdo haber exclamado: qué triste la existencia de esas personas que no se dan cuenta de que sólo tienen razón y que, por lo mismo, y como nos enseñó Jesús de Nazaret, hay que perdonarlas porque no saben lo que hacen.

Las clases de Tanasescu, como los libros de Eliade y de Cioran, me habían enseñado que el ser es, pero la nada también, que hay una analogía entre el mundo humano y los mundos animal y vegetal, que el princi-

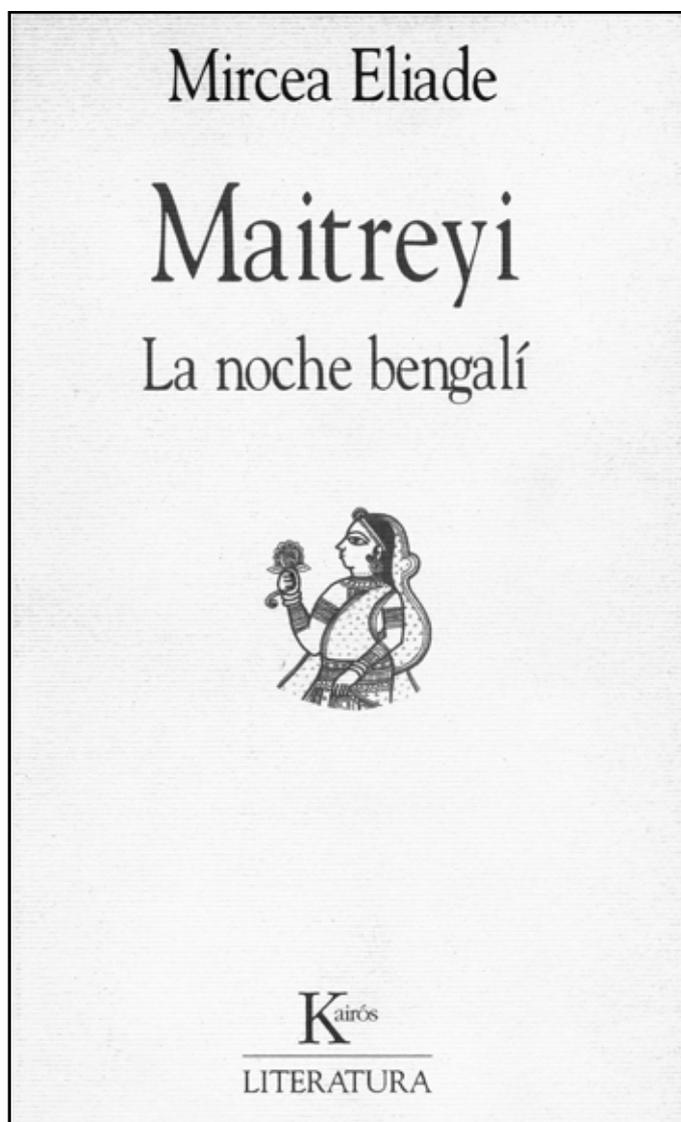
pio de analogía, tan vivo en el pensamiento de Tomás de Aquino, es un instrumento imprescindible para un real conocimiento del universo. ¡Gracias a ellos entendí, por fin, a Meister Eckhart y que hay una sabiduría que trasciende al intelecto! Y es que, como enseñó Eliade, en el encuentro entre el pensamiento de Eckhart y de Sankara se expresa la unidad última de la experiencia filosófica. Después de todo, pienso yo, para el pensador alemán, cristiano, la palabra de Jesús no implica un sistema filosófico, social, político, en fin, una ideología; por eso el título del libro medieval por excelencia es *Imitación de Cristo*, de Kempis. La diferencia entre los místicos cristianos y los de cualquier otra religión no es otra sino la fe en la palabra de Aquel, la aceptación del misterio de la Encarnación y de la Resurrección, la promesa en que, como escribiera Teresa de Ávila, “muero porque no muero”, la victoria sobre la muerte y la vida eterna personal de modo que sólo distinguir la eternidad de la persona de la eternidad a secas del espíritu separaría a Eckhart de Sankara.

Y, como enseñó también Mircea Eliade, la experiencia religiosa, no importa de qué religión se trate, implica la contemporaneidad. La meditación trascendental hindú es presente puro ahí donde el presente se vuelve eternidad, y en el sacrificio de la misa la pasión es vivida como algo que se consuma en el sacramento, aquí y ahora. Mucho antes de que Lévy-Bruhl fuera rebatido cuando pretendió la existencia de sociedades prelógicas, ya en el pensamiento de Eliade se planteaba la complejidad de las religiones de las comunidades de los pueblos primitivos. “Si se pudiese demostrar (cosa que se ha hecho, además, en estas últimas décadas) que la vida religiosa de los pueblos más primitivos es verdaderamente compleja, que no puede reducirse al ‘animismo’, al ‘totemismo’ ni al culto de los antepasados, sino que conoce también seres supremos provistos de todos los prestigios del Dios creador y todopoderoso, la hipótesis evolucionista que prohíbe a los primitivos el acceso a las ‘hierofanías superiores’ se encontraría por eso mismo invalidada”. En el caso de la historia de México, Tonantzin-Guadalupe ofrece una prueba irrefutable. En efecto:

Se sea aparicionista o se piense que el indio Marco pintó la imagen de María en función de lo descrito por un vidente, el hecho es que Tonantzin era la divinidad india de la consolación, la madre de los dioses y del pueblo y Guadalupe, que en nada se parece a la Guadalupe española de Extremadura y que es una mestiza, es, al fin, la virgen María, la madre consoladora e intermedia de todas las gracias. El otro hecho es que, precisamente, los indios de México morían de depresión y de enfermedades en número mucho mayor que los que cayeron en la guerra y que, a partir del hecho prodigioso, acudían masivamente al lugar de la visión y comen-

zaron a recuperar la esperanza. Vale recordar aquí que los frailes españoles luchaban contra María de Guadalupe porque para ellos era el retorno del paganismo. Hay que añadir que a lo largo de la historia de México el pendón con la morena del Tepeyac, o sea, Guadalupe-Tonantzin, lo han levantado los hombres y las mujeres de la Independencia, los revolucionarios de 1910, los neozapatistas de 1994, los hombres y las mujeres de las izquierdas y de las derechas... Y algo más: el relato llamado *Nican Mopohua*, que relata las “apariciones”, es la primera muestra de un español puro y clásico pero con un ritmo, una tonalidad exclusivamente mexicanos, distantes, por no decir ajenos, a las diversas modalidades españolas del castellano, un texto fundante de la literatura narrativa mexicana. Es importante, pienso, imaginar lo que fue para los pueblos originarios ver, como sucedería muy pronto, a los conquistadores arrodillarse, fervorosos, ante la virgen morena.

Y para seguir con este encuentro en profundidad de las diversas hierofanías, es bueno recordar que detrás del totemismo está la intuición del principio de causalidad como detrás del tabú del incesto y sustentándolo la necesidad de preservar el orden social. Por otro lado,

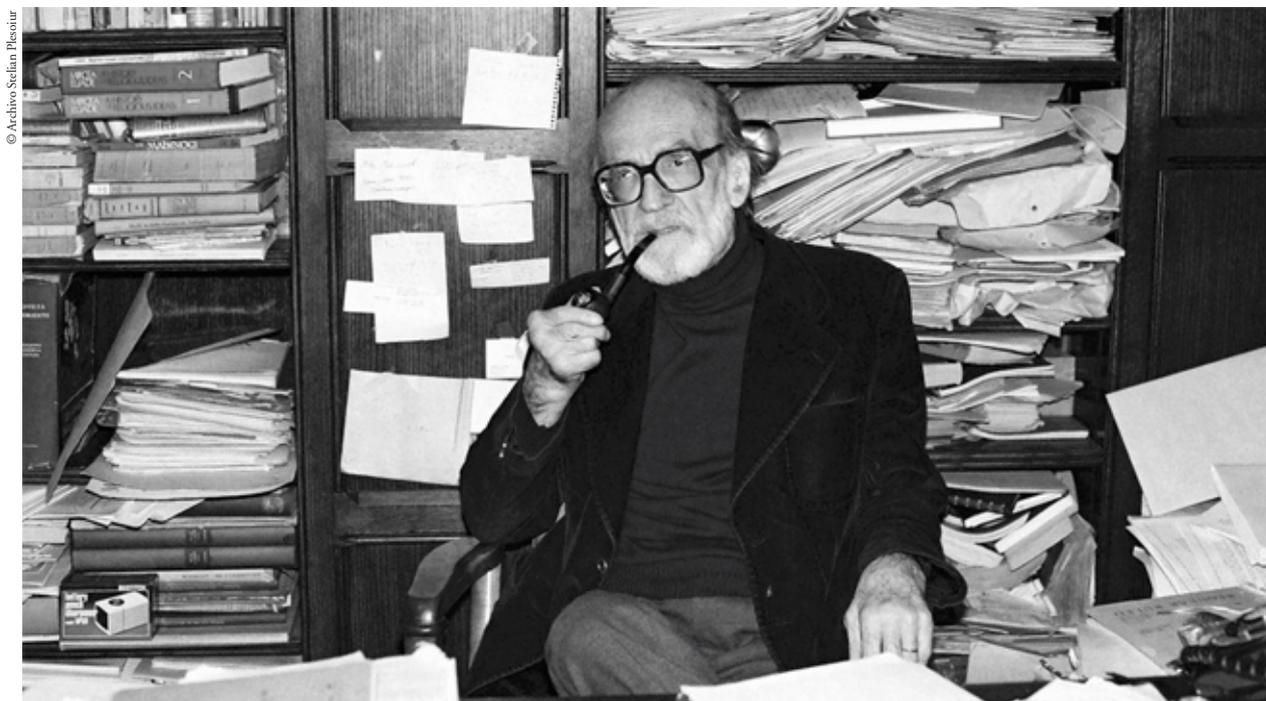


no hay, como pretendía demostrar el desarrollismo del profesor Rostow, una evolución lineal de las sociedades sino que las transformaciones a nivel global se van dando de modo multilineal. Por otro lado, desde el perspectivismo, es erróneo hablar del progreso como un absoluto: antes de que se inventara y generalizara el uso del inodoro, nadie tenía necesidad de él, ni siquiera lo soñaba. Ninguna sociedad carece de cultura si bien unas desarrollan civilizaciones y otras no pero el sistema de ideas y de creencias que constituye un sistema cultural es análogo en todos los pueblos. Asimismo, las ventajas que, aparentemente, detectamos en las sociedades, van acompañadas siempre de pérdidas importantes. Para Eliade, “una de las principales diferencias que separan al hombre de las culturas arcaicas del hombre moderno reside, precisamente, en la incapacidad en que se encuentra este último en vivir la vida orgánica, en primer lugar la sexualidad y la nutrición, como un sacramento. Lo que no entienden ni el psicoanálisis ni el materialismo histórico”.

Pues bien, aquellas lecciones de hombres que vivieron en y desde el sentimiento trágico de la vida, con el sentido de la presencia del mal pero, al mismo tiempo, y desde la dimensión de lo sagrado con la conciencia de los Trascendentales del Ser, o sea, que la conciencia moral se finca en que hay bien y hay mal, que todo está conectado y, por lo tanto, que en la red de analogías el ser humano permanece ligado al universo y que por la creación de belleza, la belleza, o sea, el resplandor del ser, se vive ligado a la divinidad e inclinado a las hierofanías, aquellas lecciones de aquellos hombres, digo, conducían a la negación de los materialismos, en su versión positivista, como en la del materialismo histórico. Así pude mantener una distancia para burlar, primero, la ola que

conducía al dogmatismo político y burlar esa otra que nos pretende encadenar en una vida descentrada, o sea, sujeta a la competencia sin sentido, a la división de los seres humanos en ganadores y perdedores, al endiosamiento del progreso *per se* que aniquila toda vida interior, toda permanencia expulsando toda ritualización. El equilibrio ecológico mismo se funda en la adecuación de ser humano y materia sin que medie la violencia o el sometimiento de uno a otra. Llegar a conocer los propios límites es entrar en la dimensión del infinito, como dijera el poeta Juan Ramón Jiménez en su soneto dedicado a la forma del soneto, “eres ilimitado en la limitación de tus orillas”. Uno no puede, en rigor, más que haber encontrado su auténtico quehacer, saber que no puede ya envidiar porque no puede hacer sino aquello que conviene a su propia esencia, a su ser propio e intransferible. Sólo así la criatura humana emprende el camino para hacer de sí una obra de arte e irse, paulatinamente, despojando de agresividad. Sólo así cuando ve a tantos y tantos vivir desviviéndose conoce la liberación del desprendimiento y hace en sí las palabras del Cristo: “Dejad que los muertos entierren a sus muertos”.

A los dos absolutos que tuvieron que enfrentar hombres como Eliade y Tanasescu, a aquel vivir situaciones límite, a haberse obligado a optar y luego tener que reconocer que en ese lado, pero en el otro también, estaba el error, el haber vivido hasta dejarse en la piel el sentimiento de culpa, nos revela la angustia que viviera don Quijote ante “la razón de la sinrazón que a mí razón se hace” pero, también, la grandeza posible para el ser humano, ya que lo que diferencia desde la raíz al hombre del bruto es que este no tiene sentimiento de culpa. La culpa que produce en nosotros la compasión, punto de encuentro y facilitadora de la comunicación. **U**



Mircea Eliade, 1986

Equipaje

Alejandro Paniagua Chino

Un niño se ve incorporado a las filas de un grupo de narcotraficantes. Lo que parecería un juego en realidad significa cumplir una primera tarea sangrienta. He aquí una historia de tema muy contemporáneo que se hizo acreedora al primer lugar del Concurso Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés 2015, convocado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla.

El niño cruza la calle. Camina hacia el viejo de cabello largo. Con voz apenas perceptible cuenta los pasos: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis...

En la bolsa izquierda del overol lleva guardado un muñeco *playmobil* de cabello negro y traje verde. Lo halló en un bote de basura de la colonia Montesinos. El muñeco se llama Ambrosio, es su cómplice de juego, su *alter ego*, su *Doppelgänger*, y hasta su némesis, según las circunstancias. Además lleva en la bolsa un mazo de cartas de Lotería. La baraja le permite llenar los huecos y carencias de sus juegos. Si quiere que su muñeco viva una andanza en el espacio exterior, sólo basta con poner cerca las cartas de La Luna y La Estrella para llenar el lote baldío de astros, de planetas, de asteroides, de objetos voladores no identificados. Si desea simular que el muñeco se aleja de la Tierra a gran velocidad en un cohete, sólo hace falta poner detrás de él la carta de El Mundo y alejarla cada vez más, incluso en ocasiones pone al muñeco en el suelo y corre con la carta hasta el otro lado del terreno, así deja claro que el cohete es capaz de viajar a la velocidad de la luz. Al final del trayecto, la Tierra es un pequeño punto ante los ojos del explorador sideral. Si el pequeño desea convertir en un Rey a su muñeco, sólo debe colocarle en la cabeza el naipe de La Corona tras una ceremonia solemne. No importa que después una legión de revolucionarios, guiada por El Borracho y El Negrito, invadan el castillo hecho de basura y lo obliguen a abdicar porque están hartos de su régimen de terror. Si quiere convertir al muñeco en un héroe que rescata a su enamorada, basta con hacerlo andar del brazo de La Dama, a quien le regala la carta de

La Rosa de manera galante, y la sorprende con una serenata cantada por El Músico. Enseguida hace que El Soldado, quien hace las veces de villano, interrumpa en la escena, golpee al *playmobil* con su fusil y secuestre a la muchacha. Ello con la intención de llevarla hasta las vías del tren frente al tiradero y amarrarla en uno de los tramos. Y aunque hace años que no pasa ningún ferrocarril por el sendero, es la imaginación del niño la que completa el peligro, para conseguirlo reproduce el ruido de unas ruedas y un silbato que se acercan con inminencia. Poco importa que La Dama ya sea plana, y que por tanto su cuerpo sea imposible de aplastar, ya que el miedo de perderla en el muñeco es el mismo que sentiría si su amada tuviera un volumen similar al de él. Por supuesto, el héroe siempre rescata a tiempo a la chica. Cabe mencionar que el niño alguna vez fue atrevido, y durante una sesión de juego cambió con un movimiento, raudo y preciso, la carta de La Dama por la de La Sirena para simular que la había desnudado, pero no se atrevió a continuar la historia porque aún le causa pudor la cercanía de un cuerpo femenino con los pechos al aire. Otras veces su muñeco se pierde en un bosque conformado por la carta de La Palma y El Pino, y después de caminar por horas, cuando ya está exhausto, cuando ya se ha terminado su comida representada por La Sandía, cuando la sed es abrumadora porque ha vaciado por completo la carta de La Botella, el niño hace que se eleve en lo alto el naipe de El Sol, y que el muñeco se alegre como nunca y dé gracias a Dios, porque sabe que amparado por la luz del día le será fácil encontrar el camino de vuelta.

El padre del infante le permitía recorrer las cercanías del lote y buscar objetos de valor en las bolsas de basura de los parques y las zonas residenciales. Lo que el niño hallaba lo traía de regreso. Su padre se encargaba de venderlo y permitía que su joven asistente conservara la mitad del dinero. Con la intención de ayudarlo a llevar la cuenta de lo que posee, el hombre enseñó a su hijo a contar hasta mil, cifra que para el pequeño parece cercana a lo infinito. Los juguetes que el niño rescataba y deseaba conservar los ponía en alguna de las bolsas o contenedores que lleva encima, así sucedió con la baraja y el hombrecillo de plástico.

Uno de los usos más extraordinarios que el niño otorga a sus cartas de Lotería sucede durante las tardes de lluvia; luego de que los goterones comienzan a empujar al muñeco, le pone encima la carta de El Paraguas y lo cubre con cariño. Por ello la carta está muy dañada y con los colores desgajados.

Mientras el niño camina hacia el viejo de cabello largo, los objetos en su ropa, mochila y cangurera hacen un ruido difícil de disimular.

En la bolsa central del overol, la principal, la de mayor envergadura, el chiquillo cobija un objeto que le resulta extraordinario, un viejo rehilete de colores. El juguete de tan aplanado, de tan lacerado, ya no es capaz de dar vueltas. Aquel rehilete lo halló dentro de un montón de basura al que incluso le puso nombre, lo bautizó como: Jacinto el basural, don Jacinto. Decidió nombrarlo porque al escarbar en su interior encontró lo que menos se esperaba: un corazón de verdad, un órgano central que antes animó a un ser, un símbolo de vida que se aceleraba o se aquietaba frente a todo tipo de sentimientos o conmociones. La víscera estaba envuelta entre periódicos. Hallar aquel corazón arreció el del pequeño en un instante. Tocó el tétrico hallazgo con un palo, quería ver si latía, no hubo respuesta. Contó cada golpecito que dio, fueron diez en total. Concluyó que el cúmulo de basura que pisaba había sido antes un ser vivo, un monstruo cuyo cuerpo estaba integrado por deshechos. Se acercó lo más que pudo para ver de cerca la víscera, por primera vez comprendió a la perfección que el corazón enfermo de su padre un día terminaría por detenerse, como ese que tenía enfrente. Quiso asegurarse de que en verdad se había topado con el cadáver de una abominación hecha de inmundicia, así que, como un médico forense que ejecuta una autopsia, escarbó el cuerpo abierto de su creatura. Encontró un estómago que resbaló de sus manos al intentar asirlo. Imaginó que ello reafirmaba por entero su teoría. Continuó su búsqueda. Encontró un cuchillo de carnicero sin mango, supo que se trataba del arma homicida, la hoja que se había quedado clavada en las tripas de la víctima. Soltó una lágrima en honor a su monstruo. Midió enseguida

con los brazos el montón de basura, quería saber qué altura alcanzaba cuando era capaz de ponerse en pie. Calculó que era tan alto como su padre. Se preguntó cómo serían los ojos del ser. Escudriñó con calma y respeto para intentar hallarlos. Los mejores candidatos le parecieron dos rehiletes con aspás azules, verdes y rojas. Un monstruo con ojos giratorios debió haber sido hermoso. Después de encontrar la diadema que antes sostuvo a los rehiletes atinó a pensar que era la boca del monstruo, quien por alguna razón inexpugnable había muerto con una sonrisa.

Justo al terminar de recitar una oración por su amigo, vio a Cisneros junto a la camioneta. El criminal lo saludó, le sonrió, le hizo un gesto de aprobación. Con desconfianza el infante devolvió el saludo y salió corriendo.

Al escuchar al niño acercarse, el viejo de cabello largo volteó. Decide ignorarlo porque esta vez no trae monedas ni dulces para obsequiarle.

En la bolsa derecha del overol el infante guarda un carrito Hot Wheels. Es una mezcladora de concreto con cabina roja, remolque azul y un tambor amarillo adornado con líneas anaranjadas. El juguete de metal es alto y genera un bulto bastante estorboso. Cada vez que el niño se siente ansioso mete la mano a la bolsa y da vueltas al tambor. El movimiento le provoca un leve dolor en los dedos y una intensa desazón en la pierna. El día que lo llevaron a platicar con Cisneros se le pidió que esperara dentro de una enorme bodega llena de paquetes envueltos en plástico. El pequeño caminó hacia el único mueble del lugar, una mesa negra. Se talló los ojos con fuerza. Sobre la mesa había seis líneas de cocaína, formadas de manera angustiosamente simétrica, sin vestigios visibles alrededor. Seis líneas que fueron preparadas para nadie en particular, y con ninguna intención específica. El niño contó las líneas. Tras unos minutos no pudo resistirse, sacó el camión de su bolsa e hizo que recorriera las líneas como si fueran calles paralelas. Reprodujo la voz del conductor que comentaba sobre la espesura de la nieve que lo rodeaba, que se quejaba del frío mediante frases hechas y onomatopeyas características de la condición, que anunció lo resbaloso de la carretera, y que gritó al perder el control del vehículo y caer al vacío. Cuando Cisneros entró y vio al Chiquillo jugar, no pudo evitar sonreír, se presentó y le acarició la cabeza. Al delincuente le pareció tan conmovedora la escena que pidió a su escolta que abriera un pequeño agujero en uno de los paquetes de droga y trazara con el reguero una carretera en el suelo. El trazo comenzó como una simple recta, pero conforme se estableció alguna certeza, y después una maestría en el manejo del material, se construyeron curvas cerradas, vueltas intrincadas, giros que serían un desafío para los conductores menos habilidosos. En cuanto estuvo terminada la ca-



De la exposición *Herederos del basural*, 2015

rretera, Cisneros le ordenó al niño que jugara. El pequeño obedeció y recorrió varias veces el camino. El conductor imaginario manejó con cautela al recordar que hace días otro chofer se había ido al despeñadero tras derraparse en el cerro. Luego de treinta minutos, Cisneros interrumpió el juego y le pidió al niño que se acercara.

Ni Cisneros ni el infante lo supieron, pero por la noche diez prostitutas y una docena de hampones se divirtieron aspirando los límites del camino en miniatura. Hubo incluso un convoy de rostros que se mantuvieron en fila por varios kilómetros, hubo narices que colisionaron y dieron vueltas fuera del trayecto, hubo labios que hicieron piruetas y derraparon con destreza. Matones y mujeres de grandes senos se entretuvieron mientras despojaban de inocencia al juego de niños.

El chiquillo abre su cangurera y toma varias monedas. Las deja caer sobre la banqueta.

En una de las bolsas traseras guarda un puñado de arena. Pertenece a un reloj que halló en un basurero del parque. Su padre le explicó cómo funcionaba el objeto, le dijo que una sección del cristal tarda un minuto exacto en vaciarse hacia la segunda. El pequeño quedó fascinado, imaginó que en aquella arena estaba contenido por entero el tiempo del mundo. Por ello rompió el reloj y guardó la arena en la bolsa, creía que de alguna forma estaba almacenando algo interminable, era como desafiar al tiempo y al espacio conteniendo los minutos de una vida dentro del overol.

Su padre toma en casos de urgencia un medicamento muy fuerte. La sustancia tarda tres minutos aproximadamente en amainar los latidos del corazón, el niño observa con desesperación el reloj del cuarto con el fin de saber

cuándo han pasado ya los minutos requeridos para estabilizar a su padre. En una ocasión el reloj no funcionaba, así que el pequeño extrajo con el puño toda la arena que pudo de su bolsa y la pasó de una mano a la otra para determinar cada minuto. En ese instante se convirtió en un bellissimo reloj de arena, un reloj vivo, dotado de conciencia. Aunque por desgracia, su hermosura no lo ayudaba a ser efectivo. El problema fue que mucha de la arena se quedó en la bolsa, se perdió en el primer movimiento, o se desperdigó durante el paso de una mano a la otra. Al comienzo del espurio minuto cuatro se escandalizó porque creyó que la medicina no iba a funcionar.

En el momento en que Cisneros dijo al pequeño que su padre se había ido lejos y que su nueva casa sería la bodega, el niño comenzó a llorar, a patear, intentó correr hacia la entrada. Entonces el mafioso le aseguró que si no se portaba bien mataría a su padre, pero que por el contrario, si obedecía y era bueno, se aseguraría de darle una buena cantidad de dinero y de mantener vivo a su papá. El infante creyó que la aseveración del mafioso implicaba que de cumplir las órdenes al pie de la letra, entonces su padre iba a ser sanado y viviría por muchos años. No dijo nada y se mantuvo quieto. Se condujo con disciplina y empeño durante los días que duró su entrenamiento.

Las monedas que el niño arroja al piso provocan un gran estruendo. El viejo de cabello largo se acerca con la intención de ayudarlo a recoger el dinero.

En la cangurera guarda siempre varias monedas. Las usaba sobre todo para activar un minúsculo helicóptero mecánico que está colocado en la entrada de la farmacia. El helicóptero es verde, lo adornan líneas ana-



ranjadas que simulan ser las grecas de un gato, la cola de la aeronave es, de hecho, una cola felina. Las hélices del vehículo aéreo son rojas, tienen varias abolladuras en las puntas, pero este defecto no les resta majestuosidad. Dentro de la cabina, un minino hace las funciones de copiloto. Es un animal negro, con ojos enormes y verdes, sonríe y muestra una hilera de colmillos, lleva un casco de piloto y unos audífonos. El cuerpo del helicóptero está adornado por luces multicolores. Tras insertar una moneda, los focos se encienden, el aparato sube y baja, avanza y retrocede con un ritmo reiterativo. Mientras se mueve, sale de su interior el ruido de unas aspas que giran a toda velocidad, la grabación suena encapsulada, artificial, pero al niño le emociona escucharla. Un día se asomó por la ventanilla y descubrió que las hélices rojas en verdad giran, quedó maravillado. Siempre que piensa en los mil pesos que Cisneros le prometió por matar al viejo de pelo largo contempla seriamente la posibilidad de gastar su pago tan sólo en el helicóptero. Hacer mil viajes le provocaría una felicidad descomunal. Piensa que mil paseos serían el equivalente a viajar en el aparato hasta la capital del estado, a lo mejor hasta la frontera, podría ser que hasta fuera como llegar a Estados Unidos acompañado del gato copiloto. No sabe si las mil monedas le cabrán en las bolsas del overol, en la cangurera y en la mochila.

Una vez que tiene al viejo de cabello largo muy cerca, el niño busca dentro de la mochila el arma.

En la mochila lleva varios objetos importantes. Un gato de peluche parecido al del helicóptero. Unos lentes oscuros Ray-Ban a los que les falta un cristal. El niño se los pone para jugar a los piratas y simular que lleva un

parche en el ojo. Un rosario que él mismo armó con elementos encontrados en las bolsas de basura y un largo cordón. Al principio sólo usaba objetos redondos, pero como era difícil hallar diferentes piezas esféricas con un hoyo en el medio, decidió utilizar cualquier elemento que le gustara. Entonces su rosario está conformado por cuentas tan disonantes como: una perla real, una perla falsa, un cristal amarillo, una rueda de ámbar, el chip de una vieja computadora, el arma láser de un personaje de *La Guerra de las Galaxias*, una pequeña llave de candado, el segundero de un reloj antiguo, una araña de plástico, una diminuta máscara de luchador, la cabeza de una muñeca, el botón de un abrigo, una nave extraterrestre, la rueda de una grúa de juguete, un sombrerito de charro, y hasta un llavero con forma de unicornio. Algunos de los objetos del rosario son difíciles de pasar con los dedos mientras reza, otros inclusive lastiman la piel, muchos requieren la asistencia de la otra mano para ser contados. Sin embargo, el niño está convencido de que los rezos hechos con su particular accesorio son apreciados de manera especial por las deidades. Lleva también en la mochila una de las pastillas que toma su padre. Lleva ahora un arma, el revólver que le enseñaron a usar disparándole a botellas y recipientes sacados de la basura. Trae además varias balas quemadas y unas que pintó de colores verde, azul y rojo, para ponerlas en el tambor y hacerlo girar con los dedos como si se tratara de un rehilete.

El pequeño sicario saca el revólver y apunta a la cabeza del viejo de pelo largo. Cuenta seis tiros: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis.

*Corre hacia la farmacia. **u***

Carlos Amorales en Casa del Lago

Arte sin intermediarios

Silvina Espinosa de los Monteros

Casa del Lago, un espacio tradicional de difusión y discusión de las artes en nuestra Universidad, ha recibido la exposición Gravedad, una propuesta estética en la que adquiere especial relevancia la intervención tipográfica realizada por el artista Carlos Amorales, y en la que participan cinco artistas más de Europa y México, con la curaduría de Michel Blancsubé.

Bajo la curaduría de Michel Blancsubé (Vanves, 1958), *Gravedad* es el título de una exposición que actualmente se puede visitar en Casa del Lago, en la Ciudad de México, y que concluye el 29 de mayo próximo. Dentro de esta propuesta estética, destaca la intervención tipográfica realizada por Carlos Amorales (México, 1970), consistente en el despliegue de textos codificados en un lenguaje ilegible que no se restringe a las salas de exhibición, sino que se extiende por los jardines de Chapultepec hasta llegar al anuncio espectacular de la entrada en Paseo de la Reforma.

Con la idea de suscitar a la reflexión en torno a problemáticas sociales y del medio ambiente, además de Amorales en la muestra participan cinco artistas más: Malachi Farrell (Dublín, 1970), Sofia Goscinski (Viena, 1979), Jean-Luc Moulène (París, 1955), Fernando Palma Rodríguez (México, 1963) y Jean-Marie Perdrix (Bourg-en-Bresse, 1966).

Este registro en la obra de Carlos Amorales no es nuevo. Su antecedente se encuentra en los experimentos visuales que iniciara en 1998 con su llamado “Archivo líquido” y, que hace tres años, ya en la forma de un alfabeto situado en la frontera entre la imagen y el signo se

pudo apreciar en *Germinal*, exposición que el artista presentó en el Museo Tamayo. “Realmente me clavé en un sistema que podríamos llamar criptografía o signos no legibles que pueden constituir un lenguaje. Pero, a partir de la exposición en el Tamayo pensé que donde esto realmente funcionaría y tendría un valor político y social, sería si interviniera el sistema de comunicación de una institución”, explicó Amorales en una amplia charla que sostuvo con la *Revista de la Universidad de México*.

Esa clase de ideas siguieron rondando en la cabeza del también creador de la instalación *Black Cloud* (2007), hasta que el curador Michel Blancsubé lo invitó a participar en esta muestra colectiva y el artista le explicó su propuesta. Se trataba de algo provocador si se toma en cuenta que se intervenirían con un lenguaje incomprensible textos de sala, cédulas, anuncios, carteles, boletines de prensa, invitaciones e, incluso, los correos electrónicos del personal que labora en Casa del Lago.

Tras varias reuniones, primero con la directora Julieta Giménez Cacho, quien valoró los pros y contras con su comité artístico; y, luego, con los equipos curatorial y administrativo, respectivamente, se llegó a la conclusión de que juntos se embarcarían en esta aventura inédita.

¿Qué implica para usted la intervención de un lugar como Casa del Lago, recinto que de primera impresión se supondría alejado del discurso del arte contemporáneo?

Precisamente en eso he estado pensando —*responde Carlos Amorales*—. ¿Qué hubiese pasado si esta misma exposición se hubiese montado en un lugar como el Museo Experimental El Eco, donde hay piezas maravillosas como la estela de Mathias Goeritz? Ahí hubiera entrado en un contexto en el que ya existe esto y ante un público que naturalmente lo aprecia. Hubiera sido un ejercicio interesante, pero no radical. Lo que me gusta de este espacio es que llega un público más amplio: desde los extranjeros que visitan el Bosque de Chapultepec hasta la gente que se pasea por aquí, los jóvenes que acuden a los talleres y a los que les interesa la cultura en general. Me parece muy bien que se hayan animado a aceptar mi propuesta. De esta manera, no sólo se queda en una discusión al interior de nuestro medio sino que se abre a la sociedad.

¿Podría hablarse de una evolución en sus alfabetos?

Sí, han cambiado. Llevo varios años en esto y he hecho varias tipografías que con el tiempo he tratado de simplificar. Antes eran alfabetos más barrocos y complejos que se parecían más al sánscrito o a los ideogramas chinos, como el que mostré en el Museo Tamayo. Pero desde hace unos dos años, a partir de recortes de papel, creé estas figuritas medio geométricas que ya poseen la simplificación de los alfabetos que conocemos. Por ejemplo, en este, que es el más reciente, ya hay letras que sí parecen una “i”, una “a” o una “o”.

¿Tenía alguna hipótesis respecto a lo que sucedería con los espectadores?

Más allá de decodificar los textos e independientemente de que la gente pueda o no entenderlos, lo que sucede es que comienzan a ver el contexto. Si entras a ver la exposición, aunque no sepas qué dicen, los textos de sala son identificables por sí mismos. Igual las cédulas o los botes de basura en el exterior, que dicen “orgánico” o “inorgánico”. Si no comprendes nada, lo que haces es como desfocalizar la lectura y das tu propia interpretación. Algo que es muy válido e importante. Nos han dicho que el arte educa o dice cosas muy importantes, pero en realidad uno tiene la capacidad de entenderlo. El arte se hace directamente para el espectador.

¿Qué reacciones provoca esta “invasión tipográfica” en la gente que labora en Casa del Lago?

A mí se me figura como el apagón analógico —*confiesa entre risas*—. Es como si se terminara el agua. ¿Qué harían? ¿Sacar agua del lago? No, porque no es potable. Bueno, pues entonces hay que ingeniárselas para hallar otras soluciones. Creo que tendrán algunos problemas,

porque la comunicación interna y los correos electrónicos también se han codificado en ese alfabeto ilegible.

Se ha dicho que la vía alterna es la oralidad: si no se entiende hay que preguntar...

Sí, pero yo creo que ese es sólo un camino. También podrían escribir un papelito a mano y hacérselo llegar a la directora, la secretaria o los vigilantes; eso nadie lo impide. Si le quiero decir algo a mi colega que está a tres oficinas de distancia, me puedo levantar e ir a decírselo o mandar un avioncito. Lo que yo quería con esto es romper las inercias y subrayar cómo nos hemos acostumbrado a ciertos rituales o maneras de hacer. Quizás hace 50 años los comunicados de prensa y los textos de sala no existían o eran de una forma distinta. En realidad, todo esto es reciente, pero lo damos por hecho. En arte, muchos aspectos están encasillados en definiciones como: exposiciones individuales y colectivas. Y lo que yo quiero es cuestionarlos, desbaratarlos, hacerlos disfuncionales.

GRAVEDAD FÍSICA Y EXISTENCIAL

A decir del curador de origen francés Michel Blancsubé, el título de *Gravedad* alude a los dos sentidos que esta palabra tiene en lengua gala: *gravité*, en el sentido de la densidad de peso de una escultura, pero también el que se refiere a la gravedad existencial.

Basta entrar en una de las salas de la planta baja para encontrarse con la representación de la parte trasera de una perra, obra de Jean-Marie Perdrix, quien a lo largo de su trayectoria ha explorado el *raw art* o arte rudo, a través de métodos de producción ancestrales, con la fundición de esculturas tanto en Ucrania como en Burkina Faso. En esta muestra también participa con una cabeza de caballo en bronce, bajo la técnica que él llama “a la carne perdida”. Se trata de una testa de equino forrada dramáticamente con la piel de una cabra.

El irlandés Malachi Farrell, por su parte, exhibe dos obras de arte cinético: la primera, integrada por un cuarteto de tubos plásticos blandos de color blanco suspendidos por el centro y movilizados cada uno por un motor que los hace girar de ida y vuelta, hecho que produce el golpeteo de los extremos colgantes al unísono, aludiendo a una marcha de tipo militar. La segunda se intitula *Strange Fruit*, un enorme racimo de zapatos deportivos, cuyas puntas en algunos casos tienen luz y se abren y cierran como si hablaran, mientras se escucha de fondo el audio de la canción “She loves you” de Los Beatles en la versión nazi que Peter Sellers hizo para la radio en la década de los setenta. Esto, como una forma de levantar la voz por todos aquellos a los que la sociedad ha tratado de olvidar.

Mientras el mexicano Fernando Palma Rodríguez ofrece una instalación constituida por hojas de la planta del maíz, Sofía Goscinski aporta la máscara de su rostro en una placa de plomo, donde se advierte el perfil de su nariz y el relieve de un par de dedos que hacen la “V” de la victoria, a través de los cuales emerge la lengua de la artista vienesa.

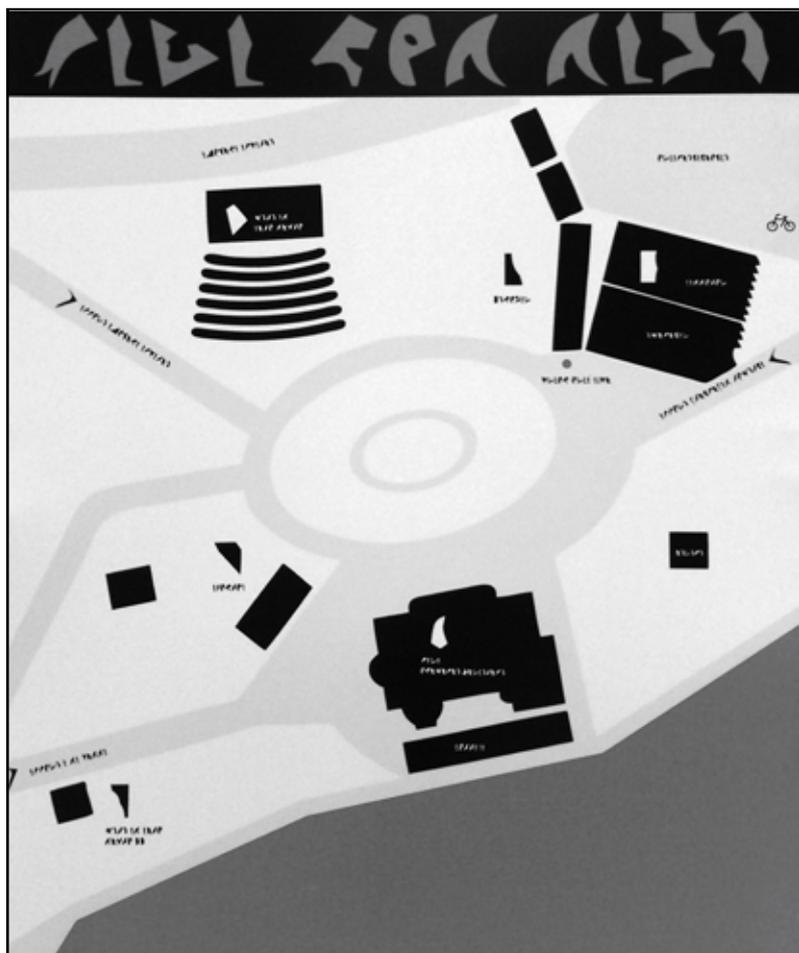
Por último, el francés Jean-Luc Moulène ofrece *Errata*, pieza de arte industrial en la que se aprecian latas de jugo apiladas unas sobre otras, de acuerdo a nueve colores distintos. Dicha obra, que pretende suscitar la reflexión en torno a la producción en serie, tuvo una gestación de once años, a partir de que el artista galo visitara por vez primera, en 2002, la planta de Jumex en Ecatepec.

VASOS COMUNICANTES

El método empleado por el curador Michel Blancsubé es, según sus palabras, el de “poner orden al caos”. Primero elige a los artistas con los que quiere trabajar y luego comienza a idear de qué manera las creaciones de estos pueden encontrar un equilibrio. “Cada una de las obras —advierte— revela el potencial que tiene sin molestar a las otras. Todas juntas son como una máquina colectiva en funcionamiento”. En este sentido, Blancsubé comenta que las piezas que integran *Gravedad* son elocuentes por sí mismas e incluso algunas poseen capacidad de diálogo y vasos comunicantes entre sí. La obra integrada por cientos de latas de Jumex de Jean-Luc Moulène, por ejemplo, tiene relación con una propuesta de hace varios años acometida por Carlos Amoraless con la misma empresa, para la cual utilizó los alfabetos ilegibles.

¿En qué consistió esa colaboración con dicha fábrica de jugos? —le preguntamos al artista mexicano nacido en 1970.

Fue una invitación que me hicieron hace como cinco años, cuando yo acababa de hacer los primeros alfabetos. Me plantearon la posibilidad de intervenir una lata, con todo lo que ello implicaba en cuanto a la potencial distribución que Jumex tiene. Me gustaba mucho la idea de convertir los textos y el logo de la compañía en un lenguaje incomprensible, pero identificable. La idea era hacer la mitad así con caracteres que parecían hindúes y la otra mitad normal, de tal manera que al estar ante las latas en el estante de venta, podías ver una u otra facetas. Era un gesto pequeño, pero estaba dirigido a un gran público. Finalmente, me quedé con las ganas, porque todo esto ya no se hizo. No pusieron las latas en venta al público, sólo se quedó en una producción reducida, que se distribuyó en reuniones de directivos o en eventos especiales. Lo que yo quería era com-



Mapa de ubicación con la tipografía de Carlos Amoraless

probar cómo, a pesar de que el contenido no se entiende, la pieza es reconocible. Tú sabías que era una lata de Jumex, como ahora sabes que los que ves en el museo son textos de sala.

¿El medio es el mensaje?

Sí, se queda en el puro medio. Estamos hablando de formatos reconocibles. Es como si los contenidos se fueran y, al quedarse sólo en formato, existe un vacío que inconscientemente uno intenta llenar al tratar de interpretarlo.

El curador ha dicho que las piezas de esta muestra son elocuentes por sí mismas. Y en el caso de su intervención, justo la tipografía es una materia prima que no tiene aparentemente sentido. ¿La falta de elocuencia es elocuente?

Lo que pasa es que a mí me gusta mucho trabajar con la ironía; es decir, cerré el lenguaje pero al mismo tiempo abro toda una discusión sobre él. Es una paradoja.

En esta exposición no hay una sola línea comprensible que diga algo sobre las piezas de los demás participantes. ¿Qué opinión le merece la veta del arte contemporáneo que apuesta por amplias y sesudas explicaciones teóricas de las obras?

Personalmente, siento hartazgo de eso. Considero que la obra es (o, por lo menos, yo lo veo de esa manera) un mundo en sí. Hay artistas crípticos y artistas abier-



Carlos Amorales

tos y transparentes. Sin embargo, cada vez vemos con más frecuencia piezas que sin un mapa o las referencias de su creador no hay forma de comprenderlas. Y entiendo que puedan ser investigaciones o vivencias muy interesantes para el artista, pero a la hora de poner las explicaciones de cara a los espectadores a la manera de una especie de liturgia oscurantista, lo que hace es que la gente se sienta excluida. Yo mismo, a veces, lo he sentido así. O simplemente me da pereza, porque me doy cuenta de que sólo me están echando un rollo y no me llevan a ninguna otra cosa, mucho menos a pensar y sentir.

LIBERACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

¿En qué consiste el Manifiesto Emotición, que en reciente fecha publicó junto con Iván Martínez?

Es un manifiesto que apareció el pasado 14 de marzo en el diario *Excélsior* y que justamente dice eso: “Demos chance al arte”. Demos chance a que las cosas se manifiesten tal cuales son y que hablen por sí mismas. En suma, lo que yo estoy criticando es esa actitud paternalista de educar o decir: “Es por aquí”. A diferencia del resto de las formas de comunicación, el arte tiene la posibilidad de no tener sentido. Cada anuncio o texto de la calle dice algo muy específico: “Tómame este refresco, vota por este partido o no tires basura aquí”. Y el arte es una manifestación en lo visual, lo textual y a través de su lenguaje, que nos puede llevar a otra parte. El arte es necesario porque nos ayuda a liberarnos.

¿De qué modo se engarza esto con la crítica de arte que se hace en la actualidad?

Me parece muy sano que en los últimos años haya habido un movimiento de crítica en arte. Han salido varios medios, sobre todo *online*. Sin embargo, lo que observo es que se habla mucho de teorías o se critica el contexto, pero poco se habla del arte en sí, porque es difícil hablar de él, sobre todo cuando es visual. La autoridad que tienen los críticos es compleja. Aquí lo que me gustaría poner de relieve es que la crítica se está volviendo muy parecida. De no haber casi nada, de pronto comenzaron a rolar varios textos al mes, algo que también comenzó a tornarse excesivo. Lo que me interesa es hacer *tabula rasa* y comenzar a discutir en qué consiste la crítica hoy en día.

En ese ámbito, ¿qué hace falta? ¿Se requeriría una crítica que estuviese formada con los elementos o bajo el discurso del arte contemporáneo? Valga la redundancia, ¿que tuviese un lenguaje equiparable al del arte que va a criticar, o no es necesario?

Sí y no. Por una parte, sí existe un problema en cuanto a las herramientas que los críticos tienen para acercarse al arte. Del arte renacentista de Leonardo da Vinci al arte contemporáneo, hay mucha distancia. En ese punto, comienza una discusión de posiciones, de tradicionalistas contra vanguardistas. No sé exactamente qué haría falta, porque esa óptica digamos clásica o renacentista también es muy importante. Lo que yo creo es que también falta impulsar al público a que tome sus propias decisiones, respecto a lo que está viendo. Porque ni todo lo que es contemporáneo es malo, ni todo lo que hubo en el pasado es bueno. Hay artistas de la época de Leonardo que eran pésimos. Creo que algo similar ocurre en la lectura. Hay libros que leo y no entiendo. Pero a los dos o tres años los retomo y, puesto que ya leí otros, me dicen un poco más. También hay libros muy complejos que jamás podré entender, como las novelas de James Joyce. Sin embargo, trato de acercarme a ellas. Ciertas lecturas dependen de la edad, existen libros que te dicen cosas diferentes conforme pasa el tiempo, porque no es lo mismo leerlos a los 15 que a los 40 años. Sin duda, lo que sí es fundamental es lo siguiente: si te interesa el arte, lo que debes hacer es meterte a todas las exposiciones que puedas para ir formando tu propio criterio. Durante mucho tiempo faltaron lugares de exhibición, pero ahora hay más oferta. Pienso que lo que falta es crear público asiduo, que vaya, venga, compare, haga su propio juicio y además confíe en él. Lo que sí no va a ocurrir es un milagro: que un día, como por arte de magia, entre a una sala y de la nada comprenda el arte contemporáneo más vanguardista. Eso está difícil. No es una cuestión de política o de que alguien diga que es así o asá; simplemente hay que interesarse, ir a los lugares a ver las propuestas y abrirse para entender más. **U**

Periodismo entre la violencia

Javier H. Contreras O.

En los últimos años, la violencia del narcotráfico ha tenido una grave repercusión en la práctica del periodismo en México. Diarios de diferentes ciudades se han visto presionados por los cárteles para modificar su línea editorial, privando a la población de una información veraz, como explica Javier H. Contreras, en este adelanto de su libro El miedo es el mensaje.

La actividad del narcotráfico hace años se desplazaba con bajo nivel. Era una actividad delictiva que se movía entre las sombras. Entre más invisible se actuaba, eran mejores los efectos. Ahora, en la era de la comunicación, también la delincuencia brincó a los escenarios y a la visibilidad mediática, acaparando el interés de los medios, en el mejor de los casos y, luego, cooptando e influyendo en sus contenidos, hasta convertirlos en parte de su estrategia de comunicación.

Las organizaciones criminales lograron el monopolio de la violencia con el control de regiones y territorios por medio de la vigilancia, el terror y la muerte, para tener atemorizada a la sociedad e inmovilizarla, a los medios de comunicación, para que la información que difundían no sea adversa a sus intereses y controles, y a las autoridades y policías, para impedir que actúen contra ellos, bajo la amenaza que de hacerlo tendrían represalias.

En un artículo publicado en *Nexos* (“Narcotráfico, S. A.”, enero de 2009), Eduardo Guerrero considera que

el crimen organizado opera como una empresa, pues la economía de los cárteles sigue la lógica de las grandes empresas para suprimir a la competencia, pero con la diferencia de que las tácticas son violentas, criminales y con base en sangre y fuego. Asume que las organizaciones criminales son empresas que producen bienes y servicios ilícitos para los que hay una gran demanda y tienen dos capacidades esenciales que les permiten operar exitosamente: el ejercicio de la violencia y el ejercicio del soborno.

La violencia les permite mantener la disciplina interna, resolver disputas, evitar la entrada de competidores, vigilar sus territorios y responder al asedio militar o policial. Por su parte, la capacidad corruptora debilita o neutraliza la acción del gobierno en contra de la organización, la cual disminuye los incentivos de sus miembros para incurrir en la defeción y fortalece la cohesión interna.

Para entender a los cárteles como empresas, Guerrero considera que hay una “lógica del cártel”, y en el



Graffiti de Banksy

mercado ilegal de drogas mexicanas conviven dos tipos de organizaciones: los cárteles que tienen la capacidad de tener una coordinación central y que se dedican sobre todo a la exportación de drogas, y las pequeñas empresas personales o familiares que compiten en el mercado del narcomenudeo.

Un cártel es una confederación de empresas locales que funcionan con cierta independencia, pero que están sujetas a las decisiones de una política corporativa, un elemento propio de empresas modernas en estas organizaciones criminales, cruzadas de arriba abajo por ingredientes de corte tradicional, como el reclutamiento de directivos basado en el parentesco y el estilo autocrático de sus jefes.

Los cárteles, típicamente, presentan una estructura jerárquica en tres niveles: en el primer nivel se encuentra la dirigencia; en el segundo están los lugartenientes, los jefes militares, los operadores financieros y los abogados. En el tercero están los sicarios, los distribuidores y los vendedores. En estas estructuras, el parentesco y el compadrazgo son bases importantes para establecer alianzas y legitimar a la autoridad.

Organizados de esa manera, el monopolio de la violencia les ha dado resultado, e inclusive con un gran despliegue, para atemorizar y enviar el mensaje del poder y control que tienen. Años atrás, la estrategia de comunicación era totalmente opuesta, para mantenerse de bajo perfil y sin llamar la atención.

El ex gobernador de Zacatecas, Ricardo Monreal, publicó en un artículo en el periódico *Milenio* (23 de septiembre de 2008) que, años atrás, el ejercicio del narcotráfico en México estaba ceñido a un decálogo infor-

mal, no escrito, pero que se respetaba, sobre todo para no generar “escándalos mediáticos”. Esos “mandamientos”, que imponía el gobierno a los narcotraficantes, fueron los siguientes: 1) No muertos en las calles; 2) No drogas en las escuelas; 3) No escándalos mediáticos; 4) Entrega periódica (al gobierno) de cargamentos y traficantes menores; 5) Derrama económica en las comunidades; 6) No proliferación de bandas; 7) Cero tratos con la estructura formal del gobierno (policías o funcionarios judiciales); 8) Cobrar errores con cárcel, no con la vida; 9) Orden y respeto en los territorios; 10) Invertir las “ganancias” en el país.

Sin embargo, esto no pudo continuar porque la debilidad estructural del gobierno mexicano, la demanda de drogas del país vecino, las condiciones de pobreza en algunas regiones, el resquebrajamiento de normas y reglas mínimas de convivencia y valores fueron cambiando las condiciones y el mercado de las drogas se disparó en México, con todas las consecuencias de muerte, violencia y controles informativos que se viven.

La revista *Letras Libres*, en su número de julio de 2011, convocó a varios periodistas de Chihuahua, Baja California, Guerrero, Sinaloa y Coahuila, estados donde ha sido difícil el ejercicio periodístico por la presencia y amenaza de narcotraficantes, en lo que el coordinador de esa mesa, León Krauze, llamó el “periodismo de sobrevivencia”. De los convocados, Ismael Bojórquez Perea, del periódico *Riodoce*, dijo que apareció un nuevo elemento en el trabajo periodístico, que es el problema de la cooptación: antes, los grupos del narcotráfico amenazaban explícitamente, con llamadas telefónicas, con mensajes, con correos electrónicos, pero ahora ni



Graffiti de Banksy

siquiera es necesario, porque el narcotráfico es una amenaza cotidiana para el oficio periodístico que se mete a las redacciones para imponer una línea editorial.

Marcela Moreno, del periódico *Milenio Laguna*, de Coahuila, afirmó que los criminales se han modernizado mucho y tienen un aparato de comunicación social similar a los gobiernos, por lo cual los periodistas dejaron de investigar casos criminales relacionados con el narcotráfico debido al peligro que implica, y en caso de publicar algo, lo hacen en medios fuera de su ciudad. La estrategia de comunicación de los narcos implica un monitoreo de medios y su estrategia es sembrar miedo. Gabriela Minjares, del *Diario de Juárez*, de Chihuahua, consideró que se generó una autocensura ocasionada por el miedo y la impunidad.

Otro enfoque de la relación de los medios de comunicación con el miedo que genera la violencia lo dio el ex alcalde de Palermo, Italia, Leoluca Orlando, en una entrevista concedida a Ignacio Alvarado Álvarez para la revista *Contralínea* (febrero de 2006). Él señala que el silencio en una comunidad agobiada por el crimen organizado es una forma de compromiso, que en los hechos manifiesta una estructura criminal consolidada: “lo que en verdad hace daño a una sociedad es el silencio... tengan miedo del silencio de los buenos, no del grito de los malos”.

O inclusive el miedo como estrategia para dominar a una sociedad fue contemplado por José Luis Ortiz, de la Universidad de Navarra, quien en una entrevista con la revista *Istmo* (número 297) sostuvo que narcotraficantes y terroristas lo utilizan para conseguir un objetivo político o para desacreditar a un país o a una religión.

Estableció que la violencia provoca miedo en la medida en que “un contexto se parece a mi vida y por tanto puede sucederme”. Las personas piensan: “yo vivo en esa ciudad, en esa calle, o paso todos los días por ese sitio”, lo que produce efectos estimulantes con un grado catártico denominado “efecto de la tercera persona”: puede sucederle a otros pero a mí no; y si ya le sucedió a alguien, existen menos probabilidades de que me pase a mí.

Provocar miedo, continúa Orlando, puede tener efectos positivos, por ejemplo: es común ver autos chocados, totalmente destrozados en las carreteras para recordar a los conductores que los accidentes sí acontecen. El mecanismo de defensa ante este tipo de medidas es la inmunidad: “le sucederá a otros, pero no a mí”. Mencionó el llamado “síndrome del mundo malo” expuesto por el investigador George Gerbner, quien habló de una sobrerrepresentación de un mundo violento en las noticias y en la ficción. Así, la sociedad considera que el mundo es mucho más malo de lo que en realidad es. Los medios, en su afán de ganar audiencia, exageran las noticias violentas y logran crear sociedades horrorizadas que se ven a sí mismas mal representadas por los medios de comunicación.

Los medios ganan, porque el sensacionalismo y el morbo atraen, ya que 60 por ciento de la población mexicana pertenece al nivel socioeconómico D y E, o sea, que tiene un salario y una preparación cultural muy bajos. Ese porcentaje pesa mucho en cuanto a la programación sensacionalista; a gran parte de la sociedad no le gusta pensar y quizá padece estos problemas, quiere verlos representados porque se identifica y piensa: “yo me salvé de esta”.

“Sentir miedo —dijo— es algo natural: tenemos temor al ridículo, al rechazo social o a no conseguir determinado objetivo. Los medios aprovechan estos temores, ya no en el ámbito de la ficción ni en la información noticiosa, sino en un tercero: la persuasión. En publicidad, la manera más fácil de transmitir un mensaje es apelar al temor natural de la persona: no verse inserta en la sociedad y fracasar ante los estándares marcados por el consumismo, que impone sus propios parámetros de lo que es una persona triunfadora”.

Concluyó con esto: los medios tienen el poder de manipulación absoluta. El miedo quizá sea el principal factor con el que juegan los medios para convencernos y persuadirnos de cómo es “bueno” actuar.

AGENDA DE LA DESINFORMACIÓN

Otro de los fenómenos producto de esta encrucijada de los medios de comunicación en México y el crimen organizado es que la agenda que tradicionalmente fijaban los medios ahora es marcada por los cárteles de la droga. Se creó una ola de terror y miedo que alcanzó a los medios, y estos los trasladaron a la sociedad.

El estado de Tamaulipas fue uno de los lugares donde más se agudizó el problema por el grupo de Los Zetas, según relata de manera anónima una editora de un periódico de esa entidad que tuvo que abandonar Ciudad Victoria para salvar su vida.

“La agenda periodística de Tamaulipas la definen los cárteles”, dijo en una entrevista a la periodista Marta Durán de Huerta de la estación Radio Nederland. “Ellos hacen llegar sus comunicados a través de un jefe de prensa. Los Zetas tienen un cuidadoso monitoreo de todo lo que se publica y de quién firma qué nota. Las cosas funcionan así: te llaman por teléfono (tienen todos tus números, el del celular, de la oficina, de tu casa). Contactan con un reportero, que es como el representante de la fuente policiaca, y envían un boletín que puede referirse a cualquier tema”.

“También —continúa la entrevista— pueden enviarte la orden de que no se publique algo. Si detectan que no se publicó lo que ellos ordenaron se llevan a los periodistas y les dan una golpiza con tablas de madera de más o menos un metro de largo y gruesas, de las que asoman muchos clavos, como si fuera la cama de un faquir. Te golpean hasta que pierdes el conocimiento. No te preguntan. Tienes que publicar lo que te ordenan”.

“Al principio te pedían notas de temas policiacos, ahora te marcan la agenda: desde bautizos y primeras comuniones de sus hijos, que deben aparecer en el periódico como si fuera la gran noticia, hasta protestas de ciudadanos que a ellos les convienen. Si hay un enfren-

tamiento entre ellos y no quieren que se entere la gente, nadie publica una palabra. Si ellos acabaron con sus enemigos, entonces sí lo tienes que difundir”.

En su artículo “El vacío informativo provoca inestabilidad”, publicado en la revista *Poder* (junio de 2010), el analista Carlos Lauría opina que una de las consecuencias más nocivas del clima de terror que han instalado los poderosos cárteles de droga en México es la desinformación en la que han sumido a vastos sectores de la población. Periodistas y medios de comunicación, en particular en las áreas donde la guerra entre grupos se hace sentir con más rigor, han optado por el silencio para prevenir males mayores. La prensa ha pagado un costo altísimo en los últimos años, con un número exorbitante de asesinatos, desapariciones forzadas, ataques físicos y graves amenazas.

Sostiene que no por algo México se ha convertido en el peor país para ejercer el periodismo en el hemisferio occidental y uno de los más peligrosos en todo el mundo a consideración de las organizaciones internacionales y domésticas de derechos humanos, pues los periodistas manejan un bien muy preciado para las organizaciones criminales: la información. Esto ha dado como consecuencia y corolario del miedo la autocensura generalizada. Los grupos del crimen organizado ejercen así censura efectiva sobre temas claves que afectan la vida diaria de miles de ciudadanos mexicanos.

En otra entrega en la revista *Poder* (“El narcotráfico dicta la agenda informativa”, septiembre de 2010), el mismo analista escribió que el miedo y la falta de garantías conspiran para elevar el nivel de autocensura en los medios de comunicación mexicanos, lo que propicia que vastos sectores del país estén desinformados, debido a que el crimen organizado también está envuelto en una guerra por el control informativo. Las organizaciones criminales están influyendo directamente sobre el trabajo de la prensa. En determinadas regiones su poder es tan grande que tienen un manejo casi absoluto de la agenda informativa, por lo que los narcotraficantes deciden qué es noticia y qué información no puede publicarse.

Además, Lauría señaló que “la prensa está maniataada, en muchos casos paralizada por el miedo. Los narcotraficantes, conscientes del poder que ostentan, aprovechan la debilidad de un Estado ausente o muchas veces corrompido para ejercer control sobre los medios. Lo utilizan para desacreditar a sus rivales, exponer a funcionarios que están colaborando con sus enemigos y especialmente para influir en la opinión pública. Por su parte, el sistema de procuración de justicia está quebrado, incapaz de ofrecer respuestas a esta profunda crisis de libertad de expresión; mientras tanto, los cárteles de la droga no sólo disputan territorios o regiones, sino también el control de los medios...”.



Graffiti de Banksy

El miedo en los comunicadores existe, lo que repercute también en los contenidos y, aun más grave, en la libertad de expresión. La verdadera censura actual en los medios es el temor a ser víctimas del crimen organizado. Dijo Pablo Hiriart (“A la sombra del terror”, *Este País*, octubre de 2010) que cada nota publicada que lleve nombres concretos es tomada como un posible mensaje personal enviado por el bando enemigo con el fin de perjudicarlos. Por ahí va a rondar la muerte, el secuestro o la amenaza. Puede no ser a la primera, pero siempre habrá alguien que tome nota y pronto enseñará la lista de agravios al jefe para recomendarle silenciar, sobornar o amedrentar.

Esa es, explica, una de las razones por las que algunos periódicos, sobre todo del norte del país, han optado por dejar de publicar noticias relacionadas con el narcotráfico. Sólo se limitan a los boletines oficiales, si es que se envían, pero la investigación por cuenta propia o de algunos medios prácticamente no existe. Un reportaje de una zona peligrosa por la presencia del narcotráfico representa un peligro para el medio y/o reportero que tratan el asunto, porque les generan lo que llaman “calentar la plaza”, al convocar y alertar a las policías y bandos contrarios de su presencia.

El ex director de la agencia de noticias Notimex dijo que hay también la posibilidad de cooptación, pues no sería extraño que en este contexto algunos periodistas o directivos de medios de comunicación hayan sido abordados por personas de las bandas criminales para llegar a acuerdos. Divulgar sólo información negativa de los integrantes de otros grupos y soslayar los vandalismos propios son los favores que piden a cambio de una compensación. Un medio de comunicación aliado siempre será bueno para “calentarle la plaza” al adver-

sario en momentos críticos. O para desprestigiar las estrategias del gobierno o minar la credibilidad de funcionarios que los combaten. Esta estrategia fue utilizada en algunas zonas donde intervino el ejército, lo que propició manifestaciones y protestas de supuestas víctimas de abusos de los militares, con la idea de que los relevaran de la zona o que los retiraran, y así operar mejor.

Y de la amenaza se pasa a la acción, para que la intención y sentimiento de terror sean verdaderos y no una simple percepción. Cuando fueron los inicios de la campaña del gobierno federal contra las bandas de narcotraficantes aparecieron evidencias de lo que sería una campaña de comunicación para generar terror, tanto en los comunicadores como en los ciudadanos.

En la columna “Estrictamente personal”, Raymundo Riva Palacio sostuvo el 4 de mayo de 2007 que “los cárteles nos tienen [a los periodistas] tomada la medida, hambrientos todos de la exclusiva trascendental”, al generar actos de alto impacto por su violencia para llamar la atención de los medios. “Si algunos medios, por decisiones particulares, deciden no transmitir o publicar algunos, ven cómo se lo plantean a un competidor, que sí lo hace. En momentos donde todo circula en tiempo real, en los medios nos encontramos en la encrucijada de perder o no ese tipo de información. Ciertamente: somos prisioneros de la narcocomunicación”.

También comentó que el parteaguas de la estrategia mediática de terror del narcotráfico fue el 20 de abril de 2006 en el estado de Guerrero, cuando aparecieron las cabezas de dos policías municipales clavadas frente a la representación de la Secretaría de Finanzas del estado con la leyenda: “Para que aprendan a respetar”. Esa mutilación, dice el columnista, se hace después de muertos y sirve para el efecto escenográfico del terror. **U**

La poesía del mañana, hoy

Audaz, crítica, ambiciosa, señalada por la inteligencia, la emoción y el riesgo, con una pluralidad de matices, temas y propuestas, la poesía mexicana moderna ha dado forma en poco más de un siglo a una escala de títulos y autores de altos vuelos, en lo que ya podemos etiquetar, sin que haya descuido ni exageración en ello, de una gran tradición. Sin embargo, frente a las cumbres ya sancionadas por los lectores y la crítica —de Ramón López Velarde a Gerardo Deniz, de Xavier Villaurrutia a Francisco Hernández, de Octavio Paz a Coral Bracho—, ¿cuál es el estado actual de la poesía más nueva en nuestro país?

La Revista de la Universidad de México ha convocado a un grupo de poetas de México, nacidos a partir de los últimos años de la década de 1970, y quienes, en diversa medida, han empezado ya a dar señales de un fuerte y profundo compromiso con la palabra poética. Forman parte de una generación multitudinaria, que ha crecido con una diversidad cosmopolita de lecturas y búsquedas, y que también se ha planteado volver a tratar, bajo una nueva luz, los temas que han distinguido a la creación lírica no sólo de México sino de la tradición occidental. Invitamos a nuestros lectores a conocer una pequeña muestra de la escritura poética más joven de México, con los textos de Claudia Berrueto, Luis Jorge Boone, Fernando Carrera, Luis Chumacero González Durán, Claudina Domingo, Mijail Lamas, Francisco Meza y Karen Villeda.

Cartas

Claudia Berrueto

CARTA #1

teódulo

recuerdo aquel cielo que se multiplicaba en la lluvia la última vez que te vi y el aire silbaba entre tus pestañas. lázaro salió ese día a la calle en tu cuerpo: “un hijo de la muerte que regresa para hablar contigo”, dijeron tus ojos, cobaltos que estallaron mientras desovillabas palabras: “gas”, “ajedrez”, “velocidad”, “nieto”, “estallar”, “casa de reposo”, “calcinación”. días después te posaste de nuevo bajo la piedra que nadie movería para buscar. aún conservo una fotografía tuya en la que eras un muchacho tamaño infantil, serio en blanco y negro; la robé el día más caluroso de ese año y la uní a un muro que a tus espaldas se convirtió en vapor de gobernadora. a ese muro lo llamo Betania cuando soy una de sus habitantes. ha de ser dulce tu romance con la niebla, suyo es el gozo de rodar por el esmalte de tus ojos en mi memoria.

CARTA #2

j.j.

encuentra a mi amor que te habla de avestruces en un patio tapizado de radiografías y te mira dormir desde sus orbitales dentro de un taxi. sorpréndelo ahí, besando tu boca de vino con maxilares sobresaltados; oculto en mis calladas clavículas que reposan contra tu espalda, o ardiendo en estas falanges que atenazaron mi infancia con furia. encuéntralo así, con parietales pulidos por aves calcáreas y altísimas; ejercitado para hundirse o para atravesar esta niebla calcificada. escúchalo, su voz ósea te reclama con empecinada blancura; encuéntralo luciendo las espadas de sus antebrazos que pronto estallarán en astillas bajo el sol; mira sus fémures disfrazados de balsa para tu cuerpo; mira ese revestimiento matutino en su costillar. quizá la luz de un hueso está lejos de la noche y su rojez, y mi amor no soporta ya la cercanía de la sangre ni los pliegues de la negrura. ha terminado con esa parte, hoy está adherido a la dislocación de la luz.

[Sumi-e]

Luis Jorge Boone

¿Quién no entrega su corazón a las cosas que se elevan?,
pregunta Cohen
en su avatar de poeta,
sin hacer distinciones entre papalotes, aviones, meteoritos cargados de extinción, nubes y
cohetes en desbandada.
El monje que hay en él, afirma: *el cielo exige de los hombres toda clase de historias.*

Pagamos el tributo cada vez
que nuestra mirada se pierde en la distancia.
Cada que el cielo nos ofrece un misterio y deponemos
la razón por una historia.
Constelación, eclipse o meteoro,
todo conspira para crear tramas:
de dioses y venganzas y perdones.
Esa es nuestra fuerza: reconocer figuras humanas
en los elementos.
Acuñar mitos al moldear la arcilla de lo abstracto.

Faltaba menos de una hora para entrar en la ciudad.
Las ventanas del autobús eran un observatorio con vista
al amanecer del desierto.

Una nube demasiado baja, demasiado etérea, nos miraba de frente.
Su destructible materia
esparciéndose por las faldas de la montaña
era un gancho fantasma de pirata, la voluta del humo
de una hoguera prehistórica,
una clave de sol borrada a medias.

Tintada
de rojo falleciente, podía ser cualquier cosa
menos un simulacro.
Una señal en la carretera que daba vueltas y caía.
Uroborus.
Ola atrapada en el frío de la mañana,
condenada a desaparecer
apenas el sol caliente la atmósfera.

Del libro *Bisonte mantra*, de próxima publicación en Ediciones Era.

Rachmaninov- Horowitz

Fernando Carrera

A Jorge Estrada y a Juan Carlos Carrera

I

En mis manos el fuego: todo el poder prometido/ tus manos
son luz/ cada acorde/ son aquello que un día/ aquí/ la voz
la parvada de pronto/ en los ojos/ lo elocuente
“No necesito palabras para cantar”/ la lengua arde/ si veo

Mi alma era un pájaro/ me lo dijo un pájaro/ que mi alma era
un pulso/ filamento de una pasión/ hasta las casi lágrimas
del fuego/ mi rostro de agua/ enciende/ las horas
muchas horas/ el nombre del exilio/ en nuestras manos/ fuimos

Vuelve la mejilla ante el frío/ el indomable/ rojo: Sergei sol
La distancia es un golpe/ ahora/ desliza su recuerdo /aquí
los acordes son luz/ las manos un pájaro/ mi alma dijo/ un vuelo más que canto
al viento se levanta/ ola del sueño/ la hora/ se levanta

Si mi llanto fueras/ Sergei árbol/ si raíz/ mi deseo/ de otro
ardería al tocar/ “no necesito palabras”/ si tormenta
este momento/ rojo: la ciudad donde fuimos/ roja plaza
mujer que fue/ tocada por el nombre/ del exilio/ las muchas horas / las manos

II

Estoy al borde de las casi lágrimas, las más reales. No es tristeza, tampoco lo que
llaman alegría: es un solo filamento de color, el pleno cuerpo de una nota Sin apuro
por decir/ sin apuro

saber, por sabernos (las muchas horas), tocamos lo permitido. Volver a ti y a mí, ser
las ganas, la potencia de lo que será: aquel barco que pronto surca el mar y lo
atraviesa: la imaginación que en su flecha traspasa el dolor hasta llegar / ¿A dónde? /
Aquí

: la nobleza del cuerpo que se anima y canta al roce de las manos propicias

III

Canta, teatro del mundo: en ti soy/ fui la fuerza
del que toca el aire, la piel, el suelo a cada paso
Del que toca

el acto que da nombre
la potencia que nos une El corazón
(ese rojo indomable) despierta a la memoria
: el instante es un volcán
sin retorno
mis manos se entregan al vuelo
me lo dijo
un pájaro/ que mi alma era
es

Aquel niño siempre niño que escapó
de todo nombre que fuera jaula de todo
saber que no fuera promesa ese lugar
donde el anhelo era sonido y el silencio
Música

No sé más

que amar
: arder es el oficio de quien ama Infierno
o cielo —Teatro del mundo: algún día podré
no poder, los años serán un cielo desplomándose
y la artritis la cebolla cotidiana
Pero hoy no

: frente al momento definitivo, soy
invencible —águila en el aire, amante en plenitud
rey de hombres Todo el poder prometido
tus manos/ Sergei incendio/ en tu mejilla siento
el aire frío cruzando la plaza, el pensamiento

hasta llegar

Aquí
: amor que no muere con la muerte
Fuego que
en el corazón de los que escuchan
prevalece

De hielo

Luis Chumacero González Durán

No nos hemos escrito en algún tiempo y me pregunto si en esos silencios estábamos esperando que solamente el silencio fuera la respuesta del otro. Una conversación de dos que no se dicen nada y se dicen todo, no porque no haya nada que decir, ni porque todo esté ya dicho, sino porque es justamente el silencio lo que teníamos que decirnos.

Me imagino que nuestras pisadas se las está llevando el agua que baña las orillas de una costa, se las está tragando el mar de dunas de un desierto, las habrá borrado el blanco helado de una tundra. En cualquier parte habremos dejado marcas que en cualquier momento el tiempo devolverá a la nada de donde vinieron. Estamos pasando, pero no vamos a durar siempre. Hemos hecho, pero lo hecho tampoco es eterno.

Recuerdo la penumbra de la azotea cuando era de noche. Yo hubiera querido apagar todas las luces: las de las casas, las de los faroles en la calle, las más lejanas sobre la línea diáfana del horizonte. Hubiera querido que quedaran solamente nuestras voces escribiendo sobre el negro de la noche, y allá lejos, sobre nuestros rostros girados hacia arriba, el brillo remoto de las estrellas.

Cuando estábamos juntos y bajo una misma luz en el ángulo correcto, nuestras sombras se fundían en una sola. Las manos, los torsos, las cabezas, las piernas; cualquier parte podría haberse mezclado con cualquier otra en una forma que no me pertenecía ni a mí ni a ti pero que nos pertenecía a ambos. Me pregunto si nuestras sombras se acuerdan, y si extrañan esa forma compartida.

Cuando sueño contigo te pierdo al despertarme. Tu imagen queda en mi mente como una idea difusa, solamente a medias formulada, que la luz que entra por las ventanas destierra a un pálido olvido.

No nos hubiera augurado la escarcha. El paso lento del agua al hielo, que construye filigranas como de cristal hasta que ya nada fluye, todo se queda en su quietud congelada, y es solamente visible a través de la transparencia del hielo, que con el tiempo se vuelve opaco y pierde las imágenes en su invierno.

No conseguiría decirte nada de esto todavía. Estamos hablando en silencio y la conversación aún no termina.

Pan de muerto

Claudina Domingo

el día suda sobre la mesa que hace un ruido de cama bajo cuerpos sudorosos
camión cansado puente viejo frotar de dientes

(la noche sigue sudando): sobre la mesa que se emplea a fondo en saborear las fuerzas mórbidas del viejo (joven campesino mesero vigoroso en las cantinas)

“enterró ya a la vieja que ocupaba la cocina y ahora se cierne sobre ella como sobre una mujer”

la mañana (y su morder de pies) lo sorprende dormitando en un sillón —los cuerpos de masa de pie sobre la mesa—

“el pan se nos parece: crece con el calor —en su mejor día es duro en su corteza y blando y aromático por dentro— y luego lo sorprendes tendido bajo una gruesa capa de hongos verdes”

la gata revienta su ronroneo contra el pecho que conoció el crepitar constante de la necesidad (los dedos gruesos le jalan las orejas con afecto —la mano maternal la alza del pellejo—) el viejo se desplaza (bamboleándose como una balsa prematura) y revisa que el horno amamante su stirpe de panes coloreados

“tu abuelo es el hijo perfecto: nació viejo”

otra noche larga (31 de octubre) en que espanta al macho que ronda a su gata y nutre con su desvelo (en el cabo de sus ochenta años) los demasiados panes que mañana estarán apilados como años: algunos duros (unos cuantos quemados) y otros pura azúcar

Odiseo construye la balsa

Nadia Escalante-Andrade

A partes iguales, el impedimento y el impulso
son la ley que gobierna un navío
desde su almacón en ciernes
hasta su entrega al mar.
De un lado el esfuerzo rema certero
y del otro el miedo lo imita inversamente
o desvía el rumbo
por debilidad o desesperación.

Como los brazos de un marinero
buscan el ritmo y la consonancia de la fuerza
para un avance firme,
así la duda y el remordimiento
agitan las aguas, o el cansancio
baja las velas, rasgándolas, y, como la termita,
vacía por dentro la resistencia del mástil.

Como este mar es el regreso:
concilia mi voluntad con la del aire
o quiebra el gobierno de la nave
dejándome a expensas de la fuerza
y el acuerdo de mis brazos.

Mucho se ha perdido, pero queda
la mitad generosa del naufragio:
el ingenio y la alianza
del miedo y la prudencia.

Yo podría escribir...

Mijail Lamas

Yo podría escribir de cualquier cosa,
decir por ejemplo:
afuera los autos cruzan la noche y se pierden en el misterio
o que Beethoven construyó con su sordera
la música que ordena las galaxias,
pero no.

Tampoco se me ocurre:
vas vienes de venir vacío devenir,
o retorcer la forma a las vocales
o sofocar al yo de una patada en el estómago,
simplemente no puedo.

A veces ni siquiera puedo hablar de aquello que se parte en dos,
de aquello que se va,
de aquello que se quiebra en mil pedazos
o que guarda silencio.

Aquello que se parte en dos va por el filo de la distancia
o es la renuencia de ir adonde alguien nos espera,
las pocas ganas de encontrarse.

Aquello que se va
es lo que busca una mujer en el espejo.

Aquello que se quiebra:
una llamada en medio de la noche
y la noticia de dos hermanos que la muerte ha sorprendido
ahí donde empezó su juventud.

Lo que guarda silencio empieza aquí.

Algo de ti

Francisco Meza Sánchez

¿Habrás de aparecer siempre en mis poemas?
Estará tu garra remando entre mis sustantivos
Calando en lo profundo de los verbos.
¿Estará tu presencia
Cuando le escriba un himno a la silla,
O una décima a la lluvia?
¿Serán tus muslos los perímetros de mi voz?

Ni en el silencio podrás irte del todo,
Lo sé,
Una molécula tuya seguirá flotando
Por ahí,
Como el tic-tac de un reloj asesinado
Algo de ti estará en los horarios
Que uno ama y
En las palabras que uno escribe,
Y si escribo octubre, por decir un mes,
Algún fervor tuyo habrá de cantar
En el último día de esa palabra.

Como adjetivo nublado,
Como el sustantivo bala
A la altura de la cien
Estará tu nombre en mis pensamientos,
Sepultado, devorado por las hormigas,
Arrojado al río
Con una piedra amarrada al cuello
Estará tu nombre,
Habrás de estar en mis poemas,
Algo de ti sobrevivirá en ellos,
Incluso en los que ya han sido
Arrojados al fuego.

“Karen Human Rights Group (KHRG)”

Karen Villeda

Para Elsa Cross

Esta es la historia gráfica
del miedo en el siglo XX.

En la pantalla,
unos subtítulos
pasan lista:

*Dicen
que en el mar de Andamán
flotan cuerpecitos de dos personas,
once personas,
once personas y un niño,
once personas y un niño y doce personas más,
once personas y un niño y cien personas más,
once personas y un niño y cien personas más y cinco niños,
once personas y un niño y cien personas más y cinco niños menos,
once personas y dos mil ochenta y nueve personas menos,
once personas y dos mil ochenta y nueve personas
dicen que en el mar flotan
once personas y dos mil ochenta y nueve personas
dicen que.
Flotan, flotan acaso.*

La muerte de los desconocidos
siempre nos engrandece.

Texto del poemario inédito *Rangún*.

Reseñas y notas



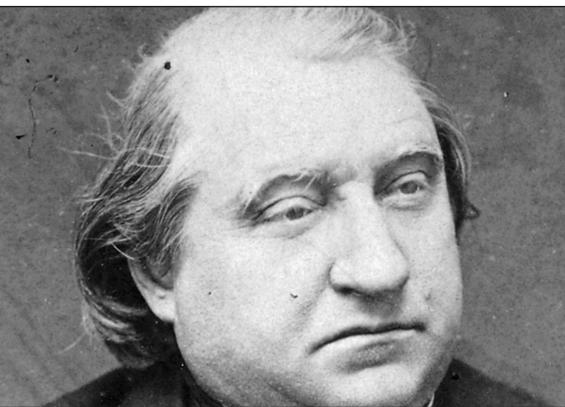
Juan Villoro



Miroslava



Mick Jagger



Ernest Renan



Mónica Lavín



Julio Cortázar, dibujo de José de la Colina

El cine mexicano: unas de cal, otras de arena

José Woldenberg

1. Como en las viejas carpas, el *Anuario estadístico del cine mexicano 2015* nos trae dos noticias, una buena y otra mala. El año pasado se produjo el número más elevado de películas en nuestro país en toda su historia (140); pero su participación de mercado —tanto en espectadores como en ingresos— bajó por segundo año consecutivo. Pero vamos por partes.

2. Por primera vez el *Anuario* mide, con la colaboración del INEGI, la contribución de la industria cinematográfica a la economía nacional. Se nos informa que la “cultura” representa 2.8 por ciento del PIB nacional y que la industria cinematográfica más los medios audiovisuales incorporan 15 por ciento del PIB de la cultura (es decir, de ese 2.8 por ciento). La industria cinematográfica generó 2 mil 630 puestos de trabajo y pagó 274 millones de pesos en remuneraciones. Pero como no es difícil imaginar, apenas representa 0.03 por ciento del PIB nacional. Lo que quizá valga la pena destacar es que la evolución del PIB de la industria cinematográfica ha crecido en los últimos años —de 2009 a 2013— a tasas por encima del promedio del PIB en la cultura y del PIB nacional. No está mal que el *Anuario* rescate y divulgue esa información, pero —creo— lo fundamental del cine es contemplarlo como un fenómeno cultural, una fórmula a través de la cual nos recreamos y pensamos. Ahí radica su singularidad, de ahí su importancia.

3. Como ya apuntábamos, en 2015 se produjeron 140 películas, cifra récord, digna de ser subrayada. Pero que adquiere toda su relevancia si volteamos a ver lo que sucedía hace apenas 15 o 20 años. Por aquel entonces, las cifras fluctuaban cada año entre 17, 16, 9, 12 y 20 películas. Parecía

que el cine mexicano apenas sobrevivía o, dirían los más pesimistas, agonizaba. Y es que desde 2002, cuando se produjeron 14 cintas, la producción no ha hecho más que crecer de manera sistemática.

4. En 22 entidades del país se filmaron cintas, aunque por supuesto el mayor número en la Ciudad de México (más de 50 por ciento). El 25 por ciento de las películas fueron dirigidas por mujeres, el porcentaje más alto en la historia (34 cintas, mientras en 2008, por ejemplo, sólo fueron 5). El 35 por ciento de los filmes fueron documentales. Y 70 por ciento de las películas recibieron dinero público. Esto también hay que subrayarlo: por las características de la industria —cultural— y por la oceánica asimetría en la competencia, resulta indispensable que las instituciones estatales “metan el hombro” para apuntalar al cine. Se realizaron 44 películas en coproducción con otros países, el número uno fue España con 10, el segundo Estados Unidos con 8 y el tercero Colombia con 6. El costo promedio por película bajó un poquito a 21 millones de pesos (en 2014 fue de 22.5 millones). Y también fue el año que más documentales se realizaron (50), en 2014 fueron 45 y un año antes 30. Se produjeron 53 “óperas primas”, 54 segundas y terceras obras y 37 de directores con una carrera de cuatro películas o más. Los cortometrajes contabilizados en 2015 son 453, por debajo de los del año anterior (535), pero superior a la cifra de 2013 (360). Creo que esos números ilustran la vitalidad y fuerza del cine en nuestro país.

5. Pero estamos obligados a mirar la otra cara: la de la distribución y la exhibición. Y por donde se le mire, esa es la faz oscura de la cuestión. Un total de 286 mi-

llones de personas fueron a las salas de cine, 46 millones más que en 2014. ¡Para quienes afirman que el cine en el cine va de salida! Se trata de la cifra más alta desde 1993. No obstante, a ver cine mexicano sólo fueron 17.5 millones, es decir, 6.1 por ciento del total. Y el asunto es más triste porque un año antes (2014) el porcentaje fue de 10, y el asunto resulta peor si se le compara con 2013, cuando 30.1 millones de espectadores fueron a ver cine mexicano a las salas.

6. Estamos además ante un mercado más que desigual. Mientras las diez películas con mayor éxito de taquilla —todas estadounidenses— concentraron 40 por ciento de la asistencia, hubo 43 películas mexicanas que no fueron vistas ni por 10 mil espectadores cada una. Me llama la atención que de las diez películas con mayores ingresos en taquilla todas fueron infantiles o para adolescentes. Por otro lado, la recaudación total suma la nada despreciable cifra de 13 mil 334 millones de pesos; superior a la de los años anteriores.

7. Y la desigualdad también cruza a nuestras propias cintas. Veamos. De 80 estrenos, sólo 4 alcanzaron más de un millón de espectadores. La líder, sin duda, fue *Un gallo con muchos huevos*, a la que fueron a ver 4.1 millones de personas. Se trata de la quinta película más vista en cines en la historia reciente. Las otras tres fueron *El gran pequeño* (3.3 millones), *A la mala* (2.8) y *Don Gato. El inicio de la pandilla* (1.5). Tres cintas fueron vistas por más de 500 mil y menos de 800 mil espectadores. Once más lograron meter a las salas entre 100 mil y 500 mil personas; 8, entre 50 y 100 mil; cuatro, entre 20 y 50 mil; siete, entre 10 y 20 mil. Y 43, como ya apuntábamos, no lograron

siquiera atraer a 10 mil espectadores cada una. Una cantidad que debería llamar a alarma. El *Anuario* nos informa también que la baja en asistencia para ver cine mexicano se produjo en las 32 entidades del país.

8. Por supuesto, las películas mexicanas no llegan a las pantallas grandes con la misma potencia. Mientras aquellas que se estrenaron con 400 copias o más (6) fueron proyectadas en las 32 entidades del país, aquellas que sólo contaron con 2 a 9 copias (21) o, peor aún, con una sola (15), en la mayoría de los casos sólo pasaron en una entidad.

9. Se detectaron 47 empresas distribuidoras, pero 17 de ellas sólo lanzaron un filme. Una, Videocine, con 15 por ciento de los estrenos, concentró 70 por ciento de la asistencia a ver cine mexicano. La otra, Cinépolis, con 5 películas logró 9 por ciento del total del público. Como auténtico neófito, me pregunto: ¿no sería pertinente una distribuidora estatal, dado que demasiadas películas —incluso financiadas con dinero público— no encuentran forma de ser exhibidas dignamente?

10. El mercado mexicano de cine es realmente el mercado de Hollywood. Del total de asistentes a las salas, 84 por ciento fue a ver cine norteamericano. Estamos hablando de 240.7 millones de espectadores. El 8 por ciento fue a ver cine europeo, el 6.1, como ya dijimos, mexicano, y el otro 2 por ciento el de los demás países.

11. La infraestructura para la exhibición del cine sigue creciendo. En el país existen 739 complejos cinematográficos con un total de 5 mil 977 pantallas, dice el informe, un 5 por ciento más que en 2014. No obstante, como todo en México, están mal distribuidas. El 40 por ciento del total de las pantallas se encuentran en tres entidades de la República (Ciudad de México, Nuevo León y Jalisco). Pero, claro, las entidades tienen muy distinta población, y así, mientras Quintana Roo posee el mejor promedio de pantalla por habitante (una por cada 9 mil 401), Zacatecas es el estado peor dotado (una por cada 57 mil 333). En ese renglón, luego de Quintana Roo, se encuentran, Nuevo León (9,439), Baja California Sur (9,652) y Baja California (11,188). En la cola, por

encima de Zacatecas, se encuentran Chiapas (54,507), Tlaxcala (46,797) y Oaxaca (43,204). Sólo en Sonora (-5), Oaxaca (-5), Tabasco (-1) y Tlaxcala (-1) se apreció un decrecimiento del número absoluto de pantallas.

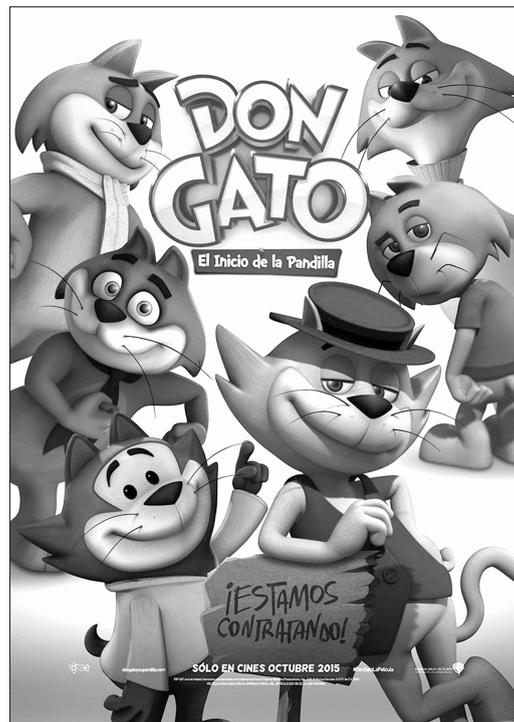
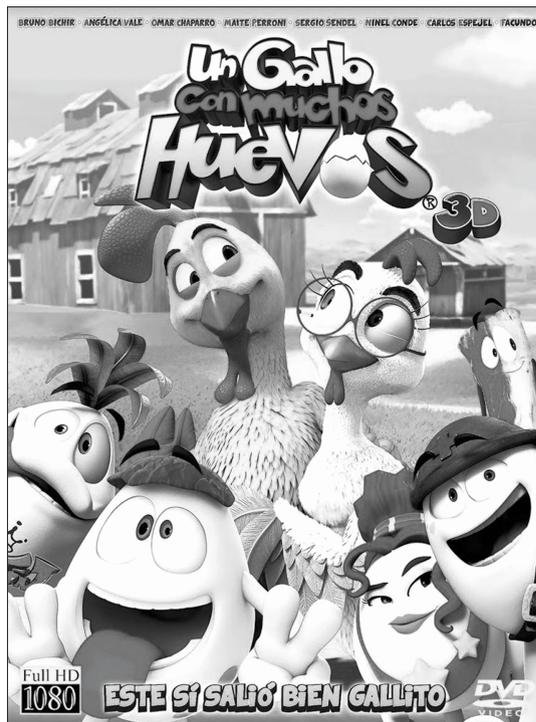
12. La relevancia del cine también puede apreciarse por el incremento de lo que el *Anuario* llama exhibición alternativa, es decir, la red de cineclubes que sigue creciendo. En 2015 se contabilizaron 402 contra 380 en 2014. Imagino que este aumento también tiene que ver con las nuevas tecnologías, que facilitan, y mucho, la exhibición. También el número de festivales crece. Se celebraron 119 el año pasado. El *Anuario* nos informa que en el año 2000 se contabilizaron 10 y que una década después eran 50, por lo que la multiplicación resulta espectacular. Claro, la mayor parte de ellos se concentra en el ex D. F. (33), mientras Chihuahua, Coahuila, Durango, Querétaro, Quintana Roo, Tabasco, Tamaulipas, Tlaxcala, Yucatán y Zacatecas tienen uno cada una.

13. La televisión sigue siendo una gran plataforma de exhibición para el cine mexicano. Se contaron 6 mil 441 transmisio-

nes de películas, de las cuales 31.30 por ciento fueron mexicanas. En la televisión comercial, luego de las telenovelas (21.75 por ciento del tiempo), fueron las películas las que más tiempo de pantalla ocuparon (19.71 por ciento). E incluso en la televisión abierta pública mantuvieron un lugar destacado (14.93 por ciento), luego de los “espacios culturales” (20.36 por ciento) y magazines (16.85 por ciento). Televisa, en tres de sus canales, transmitió mil películas mexicanas en 2015 y TV Azteca 300. Las más vistas en televisión comercial fueron *No se aceptan devoluciones* (4.4 millones), *Mi villano favorito* (4.3) y *La vida de Pi* (4.0). La más vista en canal 11 fue *La mujer de Benjamín* (360 mil espectadores) y en el 22 fue *El rapto* (234 mil). La televisión de paga, que sigue creciendo, es también una plataforma importante para el cine. Dos canales parecen ser los que más explotan la cinematografía del país: De Película y Golden.

14. Y la tercera corrida de las películas, luego de los cines y la televisión, es la de los DVD y los Blu-ray. Hay que señalar que según datos del INEGI 80 por ciento de los hogares mexicanos cuenta con re-





productor de DVD, lo que es un indicador para medir las potencialidades de dichas plataformas. No obstante, (me) llama la atención que el número de títulos en DVD autorizados por RTC viene decreciendo año con año, e incluso los de Blu-ray también bajaron de 2014 a 2015 (de 481 a 270). En ese renglón, México ocupa el segundo lugar, después de Estados Unidos (se autorizaron 230 títulos de Estados Unidos por 21 de México).

15. En esa materia, la piratería es crucial para entender el fenómeno. Y el *Anuario* no es omiso. Por el contrario. Ahora, además de Guadalajara, Mérida, Monterrey, Puebla, Tijuana y la capital del país, que ya aparecían en informes anteriores, se agregaron Oaxaca y Querétaro. Usted puede enterarse de cuáles películas se encuentran en esos mercados y de sus precios promedio, pero no les voy a hacer publicidad.

16. Y la cuarta corrida, que seguramente impactará a las otras tres, es la de las plataformas digitales que ofrecen cine mexicano. Y en ese sentido vale la pena festejar —aunque esté apenas en una etapa germinal— la iniciativa de FilminLatino, un esfuerzo de Imcine-Conaculta y la plataforma digital española Filmin. Se trata de la iniciativa más ambiciosa por ofrecer cine en nuestro idioma. Sobre decir que fenómenos como Netflix o en otra

dimensión ClaroVideo han demostrado la eventual potencia que pueden tener dichas plataformas.

17. En YouTube se encuentran películas completas y tráilers. Estos últimos sin duda pueden entenderse como fórmulas de promoción, pero si mal no entendí dicha súper plataforma ya ha tenido que dar de baja películas cuando sus productores o creadores lo han demandado. También quizás está de más decir que así como existe piratería tratándose de DVD y Blu-ray, también se pueden encontrar lo que el *Anuario* llama de manera benévola “plataformas no legales”. “De las 249 películas mexicanas estrenadas en salas de cine en el periodo 2013-2015, 51 por ciento se localizaron completas en la web”. Según la información del *Anuario*, *No se aceptan devoluciones* ha tenido más de 4.7 millones de descargas. En 18 por ciento de los casos “llegaron a las páginas web de consumo no legal antes que a su estreno en las salas de cine” y en 12 por ciento “aparecieron en la web el mismo día de su estreno comercial”.

18. El cine mexicano tiene presencia en el exterior. Pero muy poca. En 2015 hubo estrenos en 34 países distintos, pero cuando uno ve las cifras desglosadas, los resultados son magros: 19 estrenos en Bolivia, 10 en Costa Rica y 10 en Guatemala, 8 en Panamá, 7 en El Salvador, 6 en Es-

tados Unidos e igual número en Perú y 4 en España. Dado el mercado en lengua española y el crecimiento de la llamada población “hispana” en Estados Unidos, me parece que la cinematografía mexicana podría (debería) multiplicar su presencia en el mundo. ¿Se requiere también una distribuidora a nivel internacional? Eso sí, la riqueza y diversidad de nuestro cine son reconocidas en los más distintos festivales: 186 premios recibieron las cintas nacionales fuera de nuestras fronteras en el año 2015. Entre otros, premios en Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián.

19. El *Anuario* también hace un recuento de las estrategias publicitarias de las películas. Y otra vez, la desigualdad es el signo distintivo. De las 80 películas que se estrenaron, sólo de 32 se registró alguna difusión en los medios tradicionales (televisión, radio y prensa). Y parece existir —es lógico— una correlación entre el número de copias y los esfuerzos promocionales. Lo que ya no se explica es que en las redes muchas hayan pasado en blanco: 61 utilizaron Facebook, 33 abrieron una cuenta en Twitter y 25 un sitio web. El resto ni eso.

20. Total, mucha tela de donde cortar. **U**

Anuario estadístico del cine mexicano 2015, IMCINE/Conaculta, México, 2015, 305 pp.

Los raros

Juan Villoro

Rosa Beltrán

Vivimos en un mundo de verdades relativas. Hoy todo es puesto en duda, sobre todo la credibilidad de las fuentes de las que hasta hacía poco emanaba la verdad. La pérdida de la distinción entre vida pública y privada acentúa la separación que establecía los límites morales entre una y otra y la filosofía ha hecho lo suyo para alejarnos, como lectores, de pensar el mundo como referencia. Con todo, en los últimos tiempos he observado un extraño fenómeno. Desde mi puesto de editora he podido constatar que el lector común que ha dejado de creer en la idea de verdad de casi todos los géneros literarios cree cada vez más que esta exista en la crónica. Hay una percepción creciente de que si en algún sitio se halla un residuo escribible de lo que ocurre ese sitio está en ese género específico porque este habla de lo que es verificable sin que haya una agenda oculta. Incluso si esa agenda se llama literatura.

Confieso que mi forma de leer no es distinta y que tengo mi oráculo de Delfos particular. Cada viernes me aparto un momento del mundanal ruido y leo la columna de *Reforma* que firma Juan Villoro para ver qué me depara el mundo. Las crónicas de Juan tienen la particularidad de hacerme pensar que la vida es ingrata pero llevadera, que siempre están ocurriendo cosas memorables y que si no vivimos en el mejor de los universos posibles al menos vivimos en un mundo que da para escribir sobre él cada semana. Cuando ya no nos queda nada, cuando el precio del petróleo baja a su máximo histórico y el dólar sube a niveles insospechados, aparece la columna del viernes para hacerme ver algo que se me había olvidado que existía: ese algo es la vida real. La rutina y la vida digital nos hacen olvidarnos de ver lo más evidente pero en cambio las entradas del

viernes al mundo escaneado con agudeza por la mente que mejor discrimina dónde está lo importante me devuelven la certeza de que siempre hay algo más detrás de las cosas. Con las crónicas de Juan, aprendí que el llanto de un niño en un vuelo es molesto “sólo porque el turismo en masa ha promovido la absurda idea de que las excursiones deben ser cómodas, pues ya no se trata de tener aventuras sino de tener rutinas”. Pero aprendí también, gracias a un giro magistral que el autor da a este relato, que en principio parecía hablar sólo de las molestias de viajar, que a veces el llanto de una niña significa que es una más de las tantas migrantes oaxaqueñas cuyos parientes lejanos llevan a California a buscar un destino menos ingrato que el que tienen en nuestro país.

Las crónicas de Juan tienen la particularidad de iniciar con un hecho común, a veces casi trivial, para desembocar en argumentos de carácter filosófico. Todo es digno de convertirse en un hecho memorable: desde la descripción “del método mexicano más conocido para detener la lluvia, que consiste en enterrar un cuchillo al pie de un árbol”, hasta las consecuencias de vivir en “un país donde la utilidad de los proyectos consiste en no realizarlos”. Sospecho que entre la enorme cantidad de crónicas que ha escrito sus favoritas son las que registran lo insólito de las costumbres humanas o, como él mismo dice, “las rarezas que definen una época”. Sin embargo, Carlos Monsiváis le dijo un día que “si se desmarcaba demasiado de lo importante, no tendría oportunidad de ejercer lo Caprichoso”. Imagino que Juan escuchó con atención el consejo del Gran Tlatoani del acontecer nacional pues a menudo sus crónicas se vuelven reportajes dignos de aparecer en los libros de historia.

A través de ellos nos recuerda lo que dio un giro a la historia del país y que marca nuestros días. Como ese momento ejemplar en la Cámara de Diputados en que “la comandante Esther dijo que el EZLN luchaba para que los indios vivieran en un país rigurosamente similar al parlamento, donde las diferencias no implicaran exclusión. Los diputados encararon a una mujer indígena que rendía un extenso homenaje a las prácticas parlamentarias y pedía vivir en las mismas circunstancias”.

Es terrible registrar y leer los hechos del así llamado “acontecer nacional”. A veces da la impresión de que no ocurre nada más que el deterioro y la violencia. José Emilio Pacheco solía repetir que “ningún tiempo pasado fue mejor”, pero a veces parece que ningún tiempo pasado fue peor. Y que no queda más remedio que seguir luchando, claro, y refugiarse en la única patria perdurable que es la de los afectos y recordar que “el cielo cabe en una casa”.

Pero esa patria de los afectos es complicadísima, ya lo sabemos. Y además, cambia de reglas todo el tiempo. En *La era del vacío*, que es la nuestra, Gilles Lipovetsky nos enseña que los roles asignados a la familia y el trabajo han dado un vuelco completo. Por ejemplo, hoy día se seduce al jefe pero se negocia con la pareja. No hay un solo tema que quede fuera de ese ámbito de discusión: desde los hijos que se desea o no se desea tener, hasta lo que se hará o no se hará, y dónde, en las vacaciones pagadas por ambos. Eso, sin mencionar los sucesivos cambios de creencias, de amistades, de regímenes alimenticios. Hasta los rituales de cortejo han cambiado. Han cambiado los sistemas de vigilancia y los modos de obtención de amigos.

Con Juan, yo me pongo al día. Gracias a sus instantáneas aprendí que hoy es

facilísimo ligar y el que no tiene pareja es porque no tiene Internet. Ahí es donde se conoce a la criatura con intereses más afines. Pero si el Internet te da la seguridad de saber que ya no estarás solo también te quita toda seguridad de volver a estarlo, pues el mundo policiaco nos ha convertido en pobres seres sujetos a estar siempre vigilados y a vivir aterrados por el hecho de haber conversado vía Internet hasta con nosotros mismos. “En un planeta donde la guerra ha perdido las nociones de línea de fuego, retaguardia y tierra de nadie, el espanto puede surgir en cualquier parte”. Puede surgir incluso en esa relación amorosa que acabamos de hacer por Internet. En esa amistad o amistades. De modo que tener 248 mil amigos que potencialmente son al mismo tiempo enemigos es uno de los misterios más grandes de la época que nos tocó vivir.

Las crónicas de Juan tienen siempre o casi siempre una cita de un escritor, de un filósofo o de un personaje famoso, desde Lichtenberg hasta *Los Simpson*. Sus escritos súbitos tienen la virtud de llevar lo aparentemente banal o lo cotidiano a un plano estético y moral. La conversación incesante de los peluqueros puede llevarlo a una reflexión sobre la tolerancia. La lectura de una novela de César Aira, a una conjetura sobre la existencia de Dios, ideada por el propio autor argentino: “Una forma contundente de refutar la omnipresencia del creador es ponerlo frente a una puerta automática: si estuviera en todas partes, todas las puertas automáticas del

planeta estarían abiertas”. En una crónica magistral llamada “Teoría del trofeo”, Juan reflexiona sobre esos objetos de la vida contemporánea que todos alguna vez hemos recibido con los que no sabemos qué hacer. “¿Sería posible que fueran más feos?”, se pregunta. “Aparte de la discreta copa dorada o el estilizado Óscar, un galardón es casi siempre un monolito con picos que no se le hubiera ocurrido a un artista en estado de reposo”. Afortunadamente los dos premios más recientes obtenidos por él, hasta donde sé, no tienen esas características.

La última razón para acercarme con deleite a las crónicas de Juan es que estas me llevan a un viaje extraordinario al pasado, a mi infancia, ese mundo donde la Ciudad de México “estaba llena de cafeterías bautizadas como templos pop (Yom-Yom, Tomboy, Bonanza) cuyo dogma del sabor era el *banana-split*”. Un tiempo donde las cervezas se confundían con mujeres, “la rubia que todos quieren”, y en la que esas mismas mujeres se volvían después el parámetro cromático de los televisores que eran en blanco y negro. Era un tiempo en que no existía la corrección política. Recuerdo perfectamente un programa que se llamaba *El Club del Hogar* en que Danielito Pérez Alcaraz en compañía de su patito que se vestía con una jerga y se hacía llamar Madaleno, hacían pasar a la rubia Superior platinada y a un actor de origen africano llamado Zamorita, los ponían a un lado y otro de la pantalla y acto seguido decían: “Señor, seño-

ra, ha llegado el momento de que ajuste su televisor”.

Un día mi hija me hizo notar, escandalizada, que vivía en un mundo donde hasta las canciones que yo le cantaba de niña eran racistas, desde un negrito bailarín de bastón y con bombín al que decía “perezoso” y obligaba a bailar, hasta la canción —siempre de Cri Cri— en que según él los chinos “prenden farolitos, comen con palitos, tienen chata la nariz”.

Cuando el mundo duele demasiado a mí me gusta pensar, vía las crónicas de Juan, en aquel otro en que lo importante era convencer a nuestros padres de que nos dejaran ver un solo programa de televisión, uno solo, para entrar a la guarida del Superagente 86 y vislumbrar el futuro que consistía en lograr la comunicación telefónica mediante el zapatófono, o entrar, con todo y el miedo que eso causaba, a la Dimensión Desconocida. Un mundo en que la tarde del domingo se nos iba en dirigir al papá (“¿Ya?”, “No”, “¿Ya?”, “No”) que trepado en la azotea trataba de ajustar la antena del televisor en el que en vez del *Superagente 86* o *Mi bella genio*, sólo había nieve.

La tentación de quedarme en aquellos otros días es muy grande. Pero es también nociva, como aprendí a través de una más de las crónicas de Juan en la que al entrevistar a Mick Jagger y preguntarle sobre la nostalgia del pasado, el dueño de la lengua más famosa del rock le responde: “Debes cuidarte de no permanecer en el pasado o corres el peligro de no entender las cosas que cambian en ti o que cambian a tu alrededor”.

Para aplicar la máxima de este anciano que es capaz de dar saltos durante horas en un escenario sin haberse podido percatar de que la vejez es otra cosa, seguiré leyendo la obra de Juan Villoro, mi método de gimnasia particular. Porque quiero entender mi país, mi tiempo, porque quiero entenderme a mí misma. Por eso también me congratulo de que haya obtenido el Premio Excelencia a las Letras José Emilio Pacheco 2016 y el Premio de Periodismo Diario Madrid, recientemente. Porque los reconocimientos son la forma idónea de decirle a un autor que necesitamos que siga escribiendo. **U**



Juan Villoro

Modos de ser

El juramento de Vicente Leñero

Ignacio Solares

Vicente Leñero empezó a escribir su columna “Lo que sea de cada quien” en esta *Revista de la Universidad de México* a finales del 2006, y ello afianzó nuestra larga amistad e hizo que nos viéramos con mayor frecuencia.

En una ocasión fuimos a tomar una copa porque, dijo por teléfono, tenía serias dudas sobre una posible columna. Desde que llegaron los whiskys me planteó el problema.

—¿Tú sabes por quién se suicidó Miroslava, en 1955, a los 29 años de edad?

—Por el torero Luis Miguel Dominguín, quien la dejó para casarse con la actriz italiana Lucía Bosé. Tú mismo así lo escribiste en el guion sobre su vida de la película que dirigió Alejandro Pelayo. Encuentran muerta a Miroslava con la foto de Dominguín entre las manos. También hay un espléndido cuento de Guadalupe Loaeza en su libro *Primero las damas* en que se da la misma versión.

Aunque yo recordaba veladamente el escándalo que se armó en los periódicos a raíz de ese suicidio, luego me volví un verdadero enamorado de Miroslava y vi todas sus películas con verdadera devoción. Su belleza y forma de actuar me deslumbraban. Especialmente vi cinco o seis veces *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel, la última película de la actriz, en que, proféticamente, su maniquí de cera es quemado por el actor Ernesto Alonso.

—Pues no, Miroslava no se suicidó por el torero Luis Miguel Dominguín —dijo en tono enfático Vicente, dando un largo trago a su whisky.

—Pero eso fue lo que se dijo en todos lados y hasta encontraron la foto del torero entre sus manos, casi como un cruci-



Miroslava

fijo. Además tú mismo lo escribiste en el guion de tu película.

—Pues mentí.

—¿Por qué?

—Porque había jurado no decir la verdad.

Hay que recordar que Vicente era católico practicante. Quizás, el mejor escritor católico que ha dado nuestro país.

—¿A quién se lo juraste?

—A Ernesto Alonso, el mejor amigo de Miroslava, quien fue el primero en entrar en su recámara y reconocer el cadáver... y cambiar la foto que tenía entre sus manos.

—¿Y por qué no lo dijiste en el guion de tu película?

—Te digo, porque se lo había jurado a Ernesto Alonso, y cuando escribí el guion él todavía vivía.

Yo también di un largo trago a mi whisky, con emoción creciente.

—¿Y ahora que ya murió Ernesto Alonso?—pregunté.

—Por eso quería hablar contigo. He pensado en contar la verdad en mi columna de nuestra revista. Pero antes quería preguntarte, tú que dices saber tanto de teología. ¿Una vez que muere la persona a quien le juraste algo, deja de ser válido el juramento?

Naturalmente, por tener un artículo así en nuestra revista (la columna de Vicente era la más vista y mucha gente me decía

que compraba la revista sólo por leerla), yo también era capaz de jurar en vano.

—Por supuesto. Una vez que muere la persona a quien le juraste algo, deja de ser válido el juramento —respondí sin una fisura de duda en mi tono de voz.

—¿Seguro?

—Segurísimo. Puedes escribir el artículo sin una gota de culpa.

—¿Dónde lo leíste?

—No recuerdo exactamente, pero está en varios libros de teología.

—Bueno, si tú que eres el director de la revista y también católico, lo dices, lo voy a escribir.

Vicente hizo una seña a la mesera para pedir la cuenta.

—Oye, pero antes dime por quién se suicidó Miroslava. Porque, en efecto, algo leí de que era bisexual y que en realidad se suicidó por Ninón Sevilla.

—Pendejadas, como me dijo Ernesto Alonso cuando yo también se lo comenté. Se suicidó por Cantinflas, de quien estaba locamente enamorada, y que le había ofrecido divorciarse de su mujer para casarse con ella, lo que nunca cumplió. El propio Ernesto Alonso cambió la foto de Cantinflas de entre las manos de Miroslava y puso la de Dominguín.

Varios años después, ya con Vicente muy enfermo, le recordé aquella plática que dio lugar a uno de los mejores artículos que publicó en la revista (salió en enero de 2009) y le reconocí que, en realidad, le había mentado, y que yo creía que un juramento que se hace a alguien permanece aunque esa persona haya muerto.

Sonrió.

—Por supuesto que yo también lo sé, pero necesitaba a alguien con quien compartir el pecado —contestó. **U**

Atrapadas en la escuela, una docena memorable

Carlos Martín Briceño

Hace algunos años, Michael Gove, secretario de Educación de Reino Unido, afirmó que los niños de once años deberían leer 50 libros al año para mejorar sus niveles de alfabetización. Lo anterior, sacando cuentas, quiere decir, más o menos, un libro por semana. El periódico británico *The Independent*, haciendo eco de esta declaración, solicitó inmediatamente a tres de los principales autores ingleses de literatura infantil y a dos expertos más seleccionar individualmente diez títulos imprescindibles. La lista, según cuenta Javi Sánchez, un articulista de la revista *GQ*, tras unir las sugerencias de los cinco convocados, “quedó conformada por una variopinta lista de libros encabezada por 1984, de George Orwell, y en la que caben también las trilogías de *Los juegos del hambre* (puesto 36) y *El señor de los anillos* (19), *Juegos de tronos* (puesto 76) o los cómics de *V de Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd (empatados en el puesto 73 con *La campana de cristal* de Sylvia Plath y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde). Una lista en la que no está William Shakespeare...”. Ni James Joyce, agregaría yo, pero en la que sí están *El señor de las moscas*, *El diario de Greg*, *La isla del tesoro* o *El curioso incidente del perro a medianoche*, libros que, además de estar bien narrados, son irreverentes y divertidos.

Cuento lo anterior porque cuando terminé de leer la antología *Atrapadas en la escuela* imaginé que, en la remotísima posibilidad de que nuestro flamante secretario de Educación, Aurelio Nuño, planteara lo mismo, y que algún periódico de cierta trayectoria —*El Universal*, por ejemplo— se animara a convocar a cinco expertos mexicanos para elaborar una lista de la misma naturaleza, indiscutiblemente,

te, *Atrapadas en la escuela*, la antología de cuentos que hoy nos ocupa, debería encabezar la cincuentena azteca.

Nacido a raíz de una iniciativa de Mónica Lavín, maestra del género breve, este libro reúne una docena de historias que, como su nombre lo sugiere, transcurren o tienen que ver con la vida en la escuela. “Cuando le pedí a mis colegas —escritoras mexicanas que admiro— un cuento que correspondiera a los años de secundaria, a esa adolescencia temprana, compleja y maravillosa, respondieron con entusiasmo y confianza”, dice Mónica Lavín, en el prólogo de la antología.

Y es, precisamente, esa mezcla de entusiasmo y confianza lo que encandila al lector desde la primera historia, “Mariana de doce a trece”, de Ethel Krauze, el diario de una adolescente que, merced a la voluntad de sus hormonas, cambia de parecer tanto como de ropa interior. Mariana lee a Bécquer, besa al espejo, se enferma de amor, se encierra en el baño... una actitud completamente natural cuando se tienen trece años pero que los psicoanalistas de hoy probablemente calificarían de *bipolar*.

Un brillante monólogo interior constituye el segundo cuento, “Atrapada sin salida”, de María Luisa Puga. Cito: “Yo sé que a la escuela nos mandan para que las mamás puedan estar libres un rato y para que limpien la casa. Aquí nadie nos viene a enseñar nada. Vienen a ganar su sueldo, igual que las mujeres que van a limpiar sus casas”. Pero más allá de la técnica, “Atrapada sin salida” es un relato que traza con verdadera maestría ese terrible desamparo que embarga al ser humano al enfrentarse de sopetón con la muerte.

Y tratándose de plumas femeninas y de la escuela secundaria, no podía faltar algu-

no que se refiriera a ese momento de todas tan temido: la primera menstruación. ¿Quién no recuerda con horror y compasión la emblemática escena de *Carrie*, aquella película dirigida en los años setenta por Brian de Palma, donde Sissy Spacek se “hace señorita” en las duchas del gimnasio, delante de todas sus compañeras de la *high school*? Aquí, en cambio, en su cuento “Un día tan esperado”, Nuria Armengol, no obstante que pone también a su protagonista en una situación límite, se las ingenia para resolver con sagacidad la historia y, de paso, desentrañar buena parte de las invenciones que se le han endilgado a la menarquía.

“María”, de Verónica Murguía, es el cuento número cuatro en la lista. Especialista en el medievo, ese periodo histórico de la civilización occidental comprendido entre el siglo V y el XV, Verónica apuesta por una historia mágica, plena de intriga y deseo, entre María y su maestro, y que transcurre, precisamente, en la Edad Media.

El quinto cuento, “La señorita Ortega”, de Ana García Bergua, me remontó a mi época de la preparatoria, cuando estuve enamorado perdidamente de la maestra de literatura, una mujer de ojos grises cuya sonrisa me hacía recordar a Sylvia Kristel. ¿Cómo olvidarla cuando recitaba con su melodiosa voz a Garcilaso para explicarnos qué era el epíteto? “Fugito sol / Manso viento / Ásperas montañas / Solicitud abeja”. Pues bien, en este cuento, el protagonista es capaz de hacer hasta lo imposible por la señorita Ortega, aunque esto le signifique caer en el peor de los ridículos.

“14 de febrero”, el cuento número 6, otro de mis favoritos, lo escribió Mónica Lavín, la antologadora. Es una deliciosa historia de complicidades adolescentes, de

traiciones no planeadas, de amistades perdurables. Rock and roll, sándwiches de paté y rojos corazones de papel ambientan la fiesta de San Valentín en que transcurre todo. Con una prosa sencilla pero precisa, Mónica cuenta una historia ideal para acercar a la lectura a esos jóvenes de trece años que, como ella misma dice, aún están buscando su lugar en el mundo.

Anamari Gomís y Edmée Pardo, escritoras de primer orden, aunque con estilos muy diferentes, se sirven de sus historias, “La portada del Sargento Pimienta” y “Graduación”, para introducir en esta antología dos temas tradicionalmente polémicos: drogas y alcohol. Pero no se crea que estamos ante cuentos “moralizantes”; todo lo contrario, son relatos duros, intensos, llenos de minifaldas y música, donde lo más importante no es lo que se cuenta, sino cómo se cuenta.

“Una mañana de abril”, de Beatriz Espejo, merece una mención especial. Aquí la autora nos regala una historia cargada de erotismo donde la protagonista, una estudiante aspirante a hija de María, descubre el poder de la seducción. Un maestro co-

medido, una pupila consciente de sus atributos y un novio rico conforman el triángulo sobre el cual se irá tejiendo el texto.

La tragedia de Columbine High School, que en 1999 dejó 15 muertos y 24 heridos, es recordada en *Atrapadas en la escuela* por Bertha Hiriart en su cuento “Corresponsal de guerra”. Una aspirante a periodista, a través de las páginas de su diario, cuenta cómo estos hechos marcaron para siempre el destino de los sobrevivientes. Cito: “Siempre creí que la guerra estaba lejos y que yo tendría que viajar para cumplir mi sueño de ser corresponsal, pero este año la guerra llegó a Smalltown y aterrizó justo en el patio de mi escuela”.

Dejo para el final un par de relatos que se salen un tanto de la línea del resto: “Los laberintos del sueño”, de Alejandra Rangel y “Había una vez”, de Rosina Conde. El primero es un cuento fantástico donde se mezclan los hechos reales con el lenguaje de la computadora; el segundo una historia donde una alumna y su maestra mantienen un *tête-à-tête* delante del resto del grupo cuando la primera intenta contar en voz alta un relato que escribió para

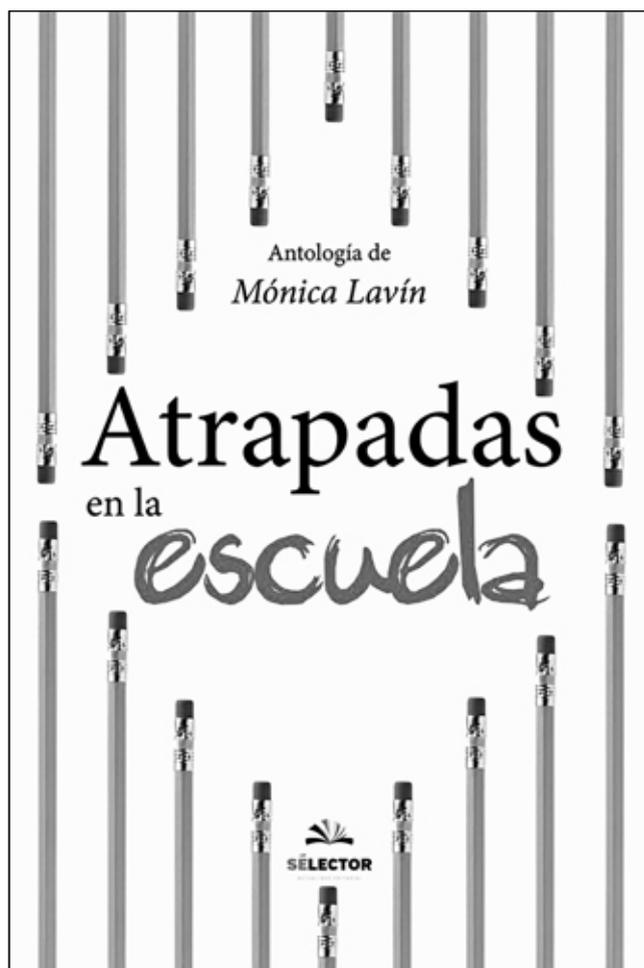
una tarea escolar. La tensión es evidente en las dos historias, que cumplen con el precepto de todo buen cuento: mantener la expectativa y atrapar al lector desde el principio.

Pero volviendo a Gove y a Nuño, debo decir que libros como *Atrapadas en la escuela* nos recuerdan que la promoción de la lectura, si bien es cierto que se origina en los hogares, es una tarea que el Estado no debe dejar de lado. Los jóvenes mexicanos sí leen, las estadísticas lo confirman. Leen libros amenos, atrapantes, divertidos, interesantes, intensos, memorables, irreverentes y bien escritos que puedan competir abiertamente con Internet, los juegos de video, el Facebook y demás linduras. *Atrapadas en la escuela*, no obstante que ha transcurrido una veintena de años desde su primera publicación, sigue siendo una apuesta segura: una antología verdaderamente seductora. **U**

Texto leído en el marco de la Feria Internacional del Libro de Yucatán 2016, durante la presentación de *Atrapadas en la escuela*, antología de Mónica Lavín, publicada y reeditada por Selector (2015).



Mónica Lavín



Callejón del Gato

Las pobres Juanas

José Ramón Enríquez

La idea del esperpento no puede separarse de ese bellissimo lugar, lleno de fantasmas, que es la Plaza Mayor de Madrid. Ya me he referido en estas páginas al último auto de fe que organizó Carlos II, con la mejor de las intenciones y mucha carne de hereje para el asador, como un homenaje a su recién llegada esposa francesa, que en nada agradeció el tétrico espectáculo. Esperpéntico por derechos de sangre era el pobre rey hechizado, último Habsburgo en tierras de habla hispana, penúltimo si contamos a Maximiliano, fusilado en nuestro Cerro de las Campanas en un auto de fe republicana.

Vuelvo a referirme a ello no sólo porque considero hipnótica, por terrorífica, la imagen de cuerpos en combustión en un espacio construido para ser recorrido plácidamente y dar de comer a las palomas, sino porque demuestra el sustrato cainita en los seres humanos. En esa misma Plaza Mayor, hace unas cuantas semanas, hubo otro espectáculo hipnótico, por indignante. Unos hinchas holandeses (así llaman a los fanáticos de equipos de fútbol) se divirtieron al protagonizar, según dicen los diarios, otro espectáculo cainita: “humillando a mendigas, arrojando entre risas céntimos al suelo, quemando billetes delante de las pordioseras, arrojando cerveza en los vasos con los que pedían limosna, obligándolas a hincarse para rogar...”. Un anciano profesor los enfrentó: “Las estaban degradando, las deshumanizaban, las estaban tratando como animales”, dijo. Les espetó: “¡Eso no se hace! ¡Eso no se hace!”. “Entregó una moneda a cada una en la mano y, antes de marcharse, insultó a voz en grito a las decenas de hinchas que se burlaban...”.

Europa de los refugiados que mueren o apenas sobreviven en el Mediterráneo,



Francisco Pradilla, *Juana ante el féretro de su esposo*, 1877

mare nostrum. Europa, que debió ser culta heredera de la Ilustración pero no ha podido dejar atrás los genes de Caín.

Antes de que reinaran los Habsburgo, un rey mató a su hermano. Lo ayudó un famoso mercenario que dijo aquello de “Ni quito ni pongo rey pero ayudo a mi señor”. El muerto era Pedro el Cruel, el vivo era su hermano Enrique de Trastámara, que sentó su apellido en el trono de Castilla. Era la familia de los Reyes Católicos. No quemaron herejes en la Plaza Mayor porque su bisnieto, Felipe II, aún no convertía la Villa de Madrid en capital del reino. Pero crearon la Santa Inquisición para encender hogueras.

Para bien y para mal, los Trastámara marcan el arranque de los Siglos de Oro. En las playas de sus tiempos se confunden arenas y aguas saladas de la última Edad Media y del primer Renacimiento en nuestra lengua. En realidad en dos lenguas, pues Fernando el Católico era Trastámara de Aragón, reino al que pertenecían *els països catalàns*.

El primero de esta casa era un bastardo y eso de la bastardía se hizo una costumbre inversamente proporcional a la obsesión por la limpieza de sangre que también esa casa real impuso en todo te-

rritorio bajo su poder. También impusieron la costumbre de casarse entre primos hermanos para recuperar legitimidades dudosas, costumbre que pasó a la casa de Habsburgo y tuvo su víctima más triste en el desdichado Carlos II.

Y si el primer Trastámara instauró la costumbre del fratricidio para acceder al poder en la familia, Isabel la Católica empleó con éxito el veneno contra su hermano Enrique IV. Otra costumbre de esta familia fue la de despojar, humillar, encerrar e insultar a las reinas legítimas que llevaron el inocente nombre de Juana. No se puede afirmar si el pecado era consustancial a un nombre tan evangélico, pero hasta el día de hoy continuamos insultándolas al referirnos a ellas: Juana la Beltraneja y Juana la Loca.

Y ambas fueron mujeres de enorme dignidad que llevaron muy alta la cabeza y cuya sola existencia es una vergüenza para sus verdugos. En el caso de Juana, reina de Castilla y llamada la Beltraneja, sus tíos Isabel y Fernando, los Reyes Católicos. En el caso de Juana, reina de Castilla y llamada la Loca, su propio padre, otra vez Fernando, y su propio hijo, el emperador Carlos de Habsburgo, I de España y V de Alemania. Fernando no era hombre de remordimientos, inclusive quiso casarse con la Beltraneja para obtener la legitimidad que Isabel no le heredaba. Carlos, en cambio, tal vez se retiró a Yuste para hablar con el fantasma de su madre.

Ya el Marqués de Santillana o Juan de Mena, contemporáneos de Enrique IV, sembraban el Renacimiento español: daban comienzo los Siglos de Oro. Y otra Juana, la de Asbaje, maltratada también y en tierras mexicanas, cerraría con todo su esplendor esas edades. **U**

Tintero

Periodismo para la Historia

Álvaro Matute

Al igual que en el caso de don Daniel Cosío Villegas, don José C. Valadés murió hace cuarenta años. Vidas más divergentes que paralelas, los dos son recordados como los historiadores que acometieron en serio la historia del tiempo porfiriano, a la vez que destacaron por su excelente desempeño periodístico. Prácticas distintas: Cosío Villegas fue un gran editorialista especialmente durante las presidencias de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría; Valadés fue reportero, entrevistador y articulista, desde los tiempos de Calles hasta los de Ávila Camacho e inicios de los de Alemán. Parte de esa práctica periodística fue desarrollada en sus exilios angelinos, en los que colaboró, por invitación de Regino Hernández Llergo, en *La Opinión*, de Los Ángeles y, por extensión en *La Prensa*, de San Antonio, periódicos publicados en español, consumidos por los habitantes mexicanos de esas ciudades con alta densidad demográfica nuestra. Prensa impulsada por Ignacio L. Lozano, responsable de la edición de esos espléndidos repositorios para el conocimiento de la historia coetánea a la Revolución y posrevolución mexicanas. Valadés hizo sus armas periodísticas en esa prensa de y para el exilio y, ya consolidado, la continuó en las principales revistas mexicanas, una vez radicado en la Ciudad de México. Sus artículos, reportajes (de historia inmediata) y entrevistas, así como recuperación de páginas ajenas a las que dio cabida en su auténtico periodismo de investigación, le dieron un conocimiento privilegiado de lo que acababa de suceder y de lo que seguía sucediendo.

Para evitar a los interesados la búsqueda directa o a través de medios electrónicos de tan amplia labor, el Instituto



José C. Valadés

Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM) publicó entre 2006 y 2011 tres volúmenes en siete tomos con la reunión de todos sus artículos, reportajes, entrevistas y textos ajenos recuperados por él para sus investigaciones periodísticas. El total en páginas es de 4,435, a las cuales habría que restar sólo unas pocas, debidas a los prólogos de Friedrich Katz, Javier Garcíadiego y el autor de estas líneas, además de una breve semblanza de don José a cargo de Roberto Espinosa de los Monteros. Los siete tomos, alineados, abarcan 27 centímetros de longitud.

Los extremos van desde el porfirismo medio (la Santa de Cabora y la rebelión de Tomóchic) al final del avilacamachismo. Hay, como escribió Garcíadiego, una suerte de *visión de los vencidos*, ya que los entrevistados en el exilio fronterizo eran los derrotados que habían ido *al otro lado*, y desde ahí hablaban de sí mismos o de personajes caídos cercanos a ellos. Con este rico material se documenta un mentís a quienes repiten que la historia la escriben los vencedores. Puede que lo hagan, pero la de los vencidos gana en autenticidad. Ya en sus trabajos hechos en México, de cualquier manera Valadés no deja a un

lado la búsqueda de lo que aconteció con muchos de los que perdieron.

La riqueza que da la lectura de esas páginas es que no se trata de elaboraciones historiográficas hechas con los cánones académicos, sino con la agilidad de lo que se puede leer en la prensa diaria. Los siete tomos del INEHRM son efectivamente enormes, pero una vez dentro de ellos la lectura fluye, como si se estuviera en la sobremesa del desayuno. Las historias de Valadés van de un lado a otro enriqueciendo el saber acerca de lo acontecido, la mayoría de las veces a partir de las voces de quienes estuvieron ahí. Desde el mirador de hoy, son un regreso al punto de partida. Las historias se recuperan para insertarse en sus respectivos cauces.

¿Cómo no iba Valadés a redactar una historia general de la Revolución mexicana con todo lo que sabía? Pero si se examina el material en que se apoya cuando lo hizo, este rebasa, con mucho, sus propios trabajos. Su saber empírico sobre los tiempos narrados es inconmensurable. El privilegio de Valadés radica en haber vivido buena parte de lo historiado, o mantenido relación con sus actores. Pocos como él, ya que a diferencia de muchos de los que escribieron sobre sus acciones, él sólo era testigo, la mayoría de las veces distante, de los acontecimientos. Eso le hace ganar en credibilidad, sin menoscabo de los grandes memorialistas, pero con algunos tramos de ventaja.

Su vida no está en el enorme cúmulo de las páginas escritas. Para ello resulta deseable una nueva edición de sus *Memorias de un joven rebelde*, publicadas en Culiacán, y de las que conocí un adelanto, al poco tiempo de su muerte, en las páginas de esta, nuestra *Revista de la Universidad de México*. **U**

Tras la línea

El otro que llevamos dentro

Sergio González Rodríguez

La potencia espectral que habita en cada persona puede comprenderse mejor a la luz de un uso del lenguaje de alcance universal. El dicho: “Me encontré con un fantasma del pasado”. O bien: “Vi a... y era su propio fantasma”. En el primer caso se enfatiza la relación entre alguien y el pasado; en el segundo, se refiere a que equis mujer (u hombre) ya es una sombra que evoca lo que antes fue.

El aspecto interesante en ambos sentidos refiere a la dificultad de sincronizar de nuevo A (el yo del presente) y B (el tú del pasado), y viceversa, en una convergencia temporal que ha desaparecido. Ninguno de los dos ni el contexto que los unió está vigente, de allí que resulta difícil personificar ahora a aquel que fuimos en el flujo del tiempo. Lo que viene es un diálogo de espectros.

El encuentro espectral escapa a la idea de lo siniestro que evoca, en términos canónicos, algo estremecedor de índole familiar. Más bien apunta a algo estremecedor de índole no familiar, que sin embargo afecta a quien lo experimenta. El choque con el otro, que es uno desdoblado en el que no se es. Algo cercano a esto: “Mi relación con el Otro como prójimo da sentido a mis relaciones con todos los otros” (Emmanuel Lévinas *dixit*).

Recuerdo que Fernando Benítez, en la oficina del suplemento semanal que dirigía en el diario *La Jornada* (entonces asentado en el edificio que fue de la Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey), me contó un episodio de su vida desconcertante para él. Ya muy cerca de su octava década de edad, acudió a presentar en un foro público un libro que acababa de publicar. La presentación sucedió tal como estaba prevista: dos o tres comentaristas

elogiaron la obra más reciente del escritor y periodista y un público leal aplaudió cada una de las intervenciones, sobre todo, la del autor celebrado, quien agradeció entre bromas la generosidad efusiva de sus amigos. Dijo que “le encantaba el baño de elogios que había recibido”. Los asistentes rieron felices ante semejante ocurrencia.

Enseguida, una fila de personas con un libro de Benítez en mano se le acercó en busca del autógrafo preciado. Al terminar con la sesión de firmas, una mujer breve, de vestimenta modesta y alta edad se acercó al autor y le espetó: “Fernando soy yo, ¿te acuerdas de mí?”. Benítez sintió que se abría una desgarradura en el tiempo. Empalideció, perdió la palabra y escrutó el rostro de la mujer en los pliegues del tiempo. “Era un fantasma”, me diría al narrarme la situación, “era una de mis novias, hermano: apenas la reconocí. Su rostro era una máscara putrefacta, horrorosa, insoportable... igual que el mío. Era mi propio espejo que atestiguaba mi vejez, esa demolición a la que estamos condenados cada uno de nosotros”, decía, contristado mientras contemplaba la esquina del antiguo diario *Novedades*, donde trabajó muchos años en el semanario “México en la Cultura”.

La mujer, al ver el rostro estupefacto y acallado de Benítez, insistió: “Sí, soy yo, Fernando, tu novia, ¿no te acuerdas ya? Nos citábamos frente al palacio de Calderas y Ayuntamiento. ¿Ya te olvidaste de todo eso?”. Benítez me comentó que, más que un olvido, lo paralizó la incredulidad frente al paso del tiempo: “no pude articular palabra, hermano, quise deshacerme de ese fantasma que era el mío propio. Ella era muy pobre, y resguardaba su

virginidad como todas las mujeres en esa época, aun así fuimos novios, pero yo terminé por despreciarla, era indigno de ella...”. Cada vez que he pasado a pie o en coche por aquel cruce, atisbo el edificio clasicista que fue sede del Instituto Médico Nacional, de la Asociación de Ingenieros, ahora Archivo Histórico del Agua, un entorno que renació luego de la destrucción de la Decena Trágica en la Ciudadela, y recuerdo la lección de Fernando Benítez sobre los fantasmas del pasado. Sobre el trayecto ineluctable de convertirnos en un fantasma para los demás.

¿En qué momento sabemos la enormidad anterior? Para algunos, como Benítez, fue el episodio de su propia vejez. Para otros, tal descubrimiento tiene que ver con la recapitulación del pasado, como en la novela *El último encuentro* de Sándor Márai, que encubre un secreto atroz el cual ha de revelarse. Y, en general, tiene que ver con la comprensión de algo inasible que se revela de pronto, y que articula un sentido de la pérdida de dimensiones inusitadas. Giorgio Agamben afirma en *Es-tancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* que el paso de lo ausente a la obsesión con ello desata la melancolía: “la pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es la imposible captación a lo que dirige su fúnebre estrategia”.

Conviene detenerse un momento en el aserto del filósofo italiano y en la urdimbre conceptual que propone: pérdida, imagen, obsesión, melancolía, fantasmagoría, imposibilidad y convergencia fúnebre. Si se acepta esta urdimbre la conciencia del devenir fantasma de cada persona parece volver a lo mismo: a la certeza de la muerte.

Sin embargo, y contra lo que Agamben subraya, lo que es decisivo está del lado de la vida: la aceptación de lo fúnebre cuyo significado se revela a través del impulso vital. Allí se halla un foco originario: el de la resurrección.

Para el humanismo cristiano, cuya influencia impregna la filosofía y la literatura occidentales, dicho foco originario se remonta a el Evangelio de san Juan, cuando relata la resurrección de Cristo. Después de que José de Arimatea recupera el cuerpo del crucificado y lo lleva al sepulcro, los discípulos del Mesías descubrirán que la cripta está vacía, pues según las Escrituras Jesús debía resucitar de entre los muertos.

María llora junto al sepulcro por la ausencia de su hijo y unos ángeles se le aparecen. Le preguntan por qué llora. En ese momento “miró hacia atrás y vio a Jesús de pie, pero no sabía que era Jesús”, quien le reitera la pregunta: “Mujer, ¿por qué estás llorando?”. Ella, que piensa que el resucitado es el sepulturero, le reclama adónde se ha llevado el cuerpo de su hijo, quien le grita, como para despertarla de su pasmo: “¡María!”, a lo cual responde ella: “¡Maestro!”.

La escena descrita transcurre del dolor al pasmo, y del pasmo al júbilo ante el resucitado, que incluye el suspenso de la inadvertencia a la incredulidad. Algo semejante ocurre cuando, más tarde, Jesús se presenta ante sus discípulos, quienes se llenan de alegría al verlo. Sólo Tomás, ausente en aquel encuentro, dudará de la

resurrección, pero días después, al tocar las heridas de Jesús en el costado y en sus manos, habrá de creer. También el resucitado pescará, comerá, instruirá y departirá luego con sus discípulos.

Aquel episodio evangélico tiene un antecedente, el regreso de Lázaro de la muerte, y en este caso no se asienta la reacción de los circunstantes ni del propio resucitado, aunque la atmósfera implica desaliento, incredulidad, promesa...

Si es claro que un resucitado está lejos de ser una sombra, pues ha vuelto en cuerpo y alma, su reaparición tiene mucho de espectral, en tanto desafío a la irreversibilidad de la muerte, un suceso que para los humanos acontece en la imaginación, como lo muestra Amadeo Salvatierra, uno de los personajes de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, quien de pronto ve a la poeta Cesárea Tinajero (trasunto de Concha Urquiza) que camina por el Centro de la Ciudad de México “atravesando el Zócalo con tanta prisa como si acudiera tarde a una cita de enamorados o como si se dirigiera a su chambita en alguna de la tiendas del Centro, una mujer vestida discretamente, con ropas baratas pero bonitas, el pelo negro azabache, la espalda firme, las piernas no muy largas pero con la gracia inigualable que tienen las piernas de todas las mujeres jóvenes”.

El personaje de Bolaño, quien afirma que “así como hay mujeres que leen el futuro, yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se

aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?”, me remite sin saber bien a bien por qué al encuentro de Fernando Benítez con su novia olvidada. Quizá sea sólo la corporeidad que puede cobrar el pasado y sus fantasmas en cualquier momento de nuestra vida.

La fantasmagoría pertenece al mundo vital más que al de los muertos, lo que sucede es que hemos perdido la capacidad de verlo, incluso de intuirlo. En la Antigüedad las personas vivían en la realidad de la transformación continua, donde el sueño, la imaginación, los vivos y los muertos compartían sin mayor asombro el presente, que unía el pasado y el futuro en una simultaneidad intensa.

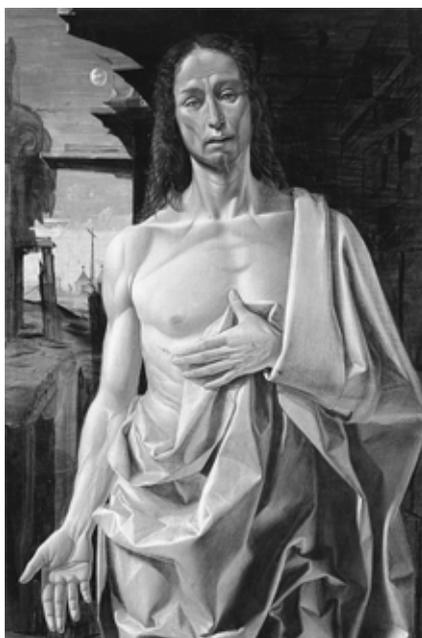
Desde la modernidad, el racionalismo y el cientificismo, la reducción del universo a lo tangible, medible y sujeto a prueba con vistas a ejercer la ciencia aplicada, el encantamiento del mundo comenzó a desaparecer hasta erradicar por completo la vigencia de los prodigios y del misterio.

Jean Daniélou ha descrito los costos de este declive en *Cultura y misterio*, y cómo al aspirar al paraíso perdido la humanidad terminó por volcar su sentido en el paraíso estético, el de tipo ético o el místico. Y el de la infancia. Apunta: “la idea del misterio se encuentra en la unión de dos grandes orientaciones actuales: la búsqueda de valores y la búsqueda de una comunión”.

En el fondo de los fantasmas que vuelven para cimbrar nuestro presente, pulsa el misterio. **U**



Mattias Stom, *La incredulidad de Santo Tomás*, 1649



Bramantino, *Cristo resucitado*, 1490



William Blake, *Resurrección de san Lázaro*

A veces prosa

De la música de los hombres y de los libros: Fausto Vega y Gómez

Adolfo Castañón

Alicia Zendejas, *in memoriam*

Fausto Vega y Gómez (1922-2015) falleció en la Ciudad de México en la madrugada del jueves 7 de mayo de 2015. Tenía 93 años. Formó parte del grupo Hiperión con Luis Villoro, Jorge Portilla, Emilio Uranga, Salvador Reyes Nevaes, entre otros.¹ Le debo a Fausto Vega que me haya alentado en mis investigaciones en torno a Emilio Uranga, el malogrado filósofo que, según Octavio Paz, pudo haber sido el gran crítico de nuestras letras.² Trabajó como secretario y administrador de El Colegio Nacional de 1986 a 2014 (recibió el nombramiento de secretario emérito en 2014): “Fue el guardián de una magna institución a la que sirvió con eficacia y lealtad”, como recuerda Enrique Krauze.³ En este puesto lo antecedieron Andrés Cisneros Chávez (1943-1999), Francisco Orozco Muñoz (1944-1946), José Luis Martínez (1946-1953), Carlos Montemayor (1984-1986) y lo sucedió Fausto Zerón-Medina a partir de 2014.

A don Fausto —el fáustico Fausto, como le decíamos Vicente Quirarte y yo, por sus cejas alzadas y su mirada penetrante—, de tanto en tanto le gustaba reu-



Fausto Vega y Gómez

nirse con sus amigos más jóvenes como nosotros para tener noticias de ese país suyo —el de la conversación— que él estaba dispuesto a habitar a toda costa, así le gustaba reunirnos en compañía de sus colaboradoras, doña Rosa Campos de la Rosa y Maricela González, para ir repasando las hojas del calendario como quien repasa un álbum de familia. Otros personajes que pasaban por aquellas puertas de El Colegio Nacional eran Serge I. Zaitzeff, estudioso de Alfonso Reyes, y el poeta e impresor Mario del Valle y el ingeniero Braulio Hornedo. Fue amigo y, al decir de Vicente Quirarte, más que hermano de Rubén Bonifaz Nuño, su cómplice y conjurado en la Imprenta Universitaria durante muchos años. También lo fue de Ricardo Garibay, de quien dejó escrita una semblanza y de la que cito estos fragmentos:

La palabra en Ricardo Garibay es arcilla con la que se moldean las apariciones que

en el temple heroico de la vida proliferan, nítidas, aisladas y paradójicamente siempre juntas. Su mundo literario se manifiesta en esta presentación de esencias. Querría la inmovilidad que proporciona la palabra divina y el reposo de un equilibrio omnisciente, que soporte el vértigo y la mudanza. [...]

Ricardo Garibay atisbó la vida con poco dispendio. Creció en su variedad, en su excelencia y en su poquitería. Su trabajo consistió en dar cuenta de esta ebullición injustificada. En sus escritos no hay apelación a instancias distintas a las de los hombres para resolver los misterios de la desigualdad y del fracaso. Tampoco explica, cuenta, se asombra, se humilla y desafía arrogante la inteligencia que lo contrasta. No se ofende porque no exista la perfección, tampoco se alegra del deterioro. Él no es un observador desinteresado, despliega su adhesión a las hazañas que lo comprometen y lo concitan a la acción, no se conforma con ver, actúa y es un modificador de su circunstancia sin importarle el juicio a posteriori que lo exalte o lo sacrifique. [...]

Desconfía de la historia y por tanto del tiempo, porque es igual, porque crece mediante yuxtaposiciones y en cada extracto repite grandeza y desazón en un diálogo desesperado por certeros errores. Rescatar al mundo es una proeza, porque supone solidaridad y arraigo y hacerlo mediante la palabra conforta aún más, porque se le asigna un sello de perpetuidad que legitima la libre determinación de vivir. Para Ricardo esta fue su batalla y su triunfo. Ser escritor fue la confirmación de su ser libre para repetir la violencia creadora y la refundación en el amor y su imperio.⁴

¹ No en balde Fausto Vega aparece mencionado en el libro de Ana Santos Ruiz (1978-2014), *Los hijos de los dioses. El grupo filosófico Hiperión y la filosofía de lo mexicano* (Bonilla Artigas, México, 2015). Aparece en las páginas: 17, 20n, 27, 28n, 30, 38n, 45, 155n, 157n, 163n, 181 y 427. Fausto Vega también está citado en la antología de Guillermo Hurtado *El Hiperión* (UNAM, México, 2006), aunque no se reproduce ningún texto de él. A Fausto Vega también lo cita y agradece Juan José Reyes en su libro *El péndulo y el pozo. El mexicano visto por Emilio Uranga y Jorge Portilla* (Ediciones Sin Nombre/Conaculta, México, 2004).

² Gerardo Ochoa Sandy, “Emilio Uranga pudo ser el gran crítico de nuestras letras: [Octavio] Paz. El filósofo falleció a los 68 años de edad”, *unomásuno*, 3 de noviembre de 1988, p. 24.

³ Enrique Krauze, “Un guardián de la cultura”, *Reforma*, 31 de enero de 2016, p. 8.

⁴ “Mi amigo Ricardo Garibay”, texto leído en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes,

A su entusiasmo y eficacia se debe la realización de una gran cantidad de publicaciones estampadas por El Colegio Nacional, por ejemplo, todos los epistolarios de Alfonso Reyes, las *Obras completas* de Agustín Yáñez, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid, Antonio Gómez Robledo, Enrique González Martínez, Miguel León-Portilla, Ruy Pérez Tamayo, o los libros de Fernando Salmerón, Luis Villoro, Ramón Xirau, los discursos de ingreso de un Alejandro Rossi, de un Mario Lavista o un Teodoro González de León, entre otros. Estaba atento a las producciones de los más jóvenes. Gracias a Fausto Vega y a José Emilio Pacheco, el joven escritor colombiano Sebastián Pineda pudo publicar con el sello de El Colegio Nacional su libro *La musa crítica* en 2007. Se supo rodear de colaboradores eficaces. Tuvo mala suerte con sus proyectos personales. Su primer libro de poemas, con prólogo de León Felipe, lo quemó él mismo, según contó su hijo en el funeral. Por cierto, en ese espacio me encontré con Eduardo Mejía, el escritor y editor, con Paloma Guardia, la hija de Miguel Guardia y la albacea de Rubén Bonifaz Nuño, y con Fausto Zerón-Medina, de El Colegio Nacional. Eduardo Mejía, que trabajó por muchos años con Fausto en El Colegio Nacional, escribió un texto a su muerte, de ahí rescato esta prenda anecdótica:

Muchas de sus pláticas se referían a él mismo; no lamentaba el pasado, pero creo que le dolió la pérdida de su novela a causa de una inundación; inundación donde también perdió gran parte de una biblioteca nutrida de joyas, que no recuperó, pero no dejó de leer; no repetía sus vivencias, pero por boca de otros confirmé que a él, junto a su amiga Rosario Castellanos, lo sacaron del velorio de José Gaos, por sus comentarios que más parecieron puyas a sus compañeros de generación; por él confirmé también quiénes se sentirían señalados por los retratos crueles con que ella adorna las páginas, muy leídas y poco entendidas, de

aparece en *Biblioteca Central del Estado de Hidalgo* Ricardo Garibay, *Revista Digital de la Biblioteca Central del Estado* (<https://bcehricardogaribay.wordpress.com/2011/08/09/mi-amigo-ricardo-garibay/>)

su *Rito de iniciación*; pese al cariño que le tuvo, cuyas son las mayores objeciones a la prosa de Castellanos, pero pocos la apreciaron tanto como poetisa, porque su formación de filósofo le ayudaba, al contrario de lo que le sucede a otros, a leer poesía de manera inteligente y no sentimental.

Una sola plática con Fausto Vega me aclaró muchas de mis dudas por las novelas de Carlos Fuentes, tan atacado y tan mal leído, excepto por él y por José Emilio Pacheco, quien nunca dejó de admirarlo.⁵

Sí, una inundación devastó su biblioteca de libros de arte y los papeles de su investigación de muchos años sobre la novela mexicana, de la cual apenas sobreviven unas parvas muestras en algunas revistas (él solía decir con buen humor que su mayor crítica había sido la naturaleza misma). Uno de los pocos textos que que-

⁵ Eduardo Mejía, "Un hombre bueno (aunque él negaba que lo fuera)", blog Errataspuntocom, miércoles 1 de julio de 2015 (<http://errataspuntocom.blogspot.mx/2015/07/un-hombre-bueno-aunque-el-negaba-que-lo.html>).

dan de Fausto Vega es el que dedicó a su amigo Emilio Uranga, titulado "¿De quién es la filosofía? Refutación filosófica y patológica existencial" en *El instante de Emilio Uranga*, donde echó su gato intelectual a retozar e inició con estas palabras su intervención:

Las refutaciones constituyen el homenaje con que un filósofo premia a otro por sus desacuerdos. Levantarle la mano a uno de ellos para declarar al otro derrotado, no es una costumbre filosófica. La contraposición deja intacta la personalidad de ambos. Únicamente uno ha mostrado a otro distinto camino de encauzar las ideas. Emilio Uranga en este libro *¿De quién es la filosofía?* hace un homenaje a su maestro José Gaos. El pretexto es la reflexión acerca de la manera como José Gaos estima el quehacer filosófico. Para él vida y obra van de la mano, son una y la misma cosa; la filosofía es la biografía conceptualizada de los filósofos. Emilio Uranga quiere que su maestro quede en el gozo de la eternidad, de la ahistoricidad que él aprecia y entiende como el destino de la obra filosófica. De



otra manera ocurriría una aberración: alguien, José Gaos o Emilio Uranga, dejaría de ser filósofo, aun cuando los dos estén enclavados en sus condiciones espacio-temporales. Su vida se despliega en su cotidianidad de la segunda tercera parte de este siglo, con sus tendencias, con sus explicaciones, con sus conflictos críticos, sociales y éticos y tratan de aclarar, mediante procedimientos intelectuales, la sustancia, la esencia, la idea de lo verdadero. Tanto apuesta por la eternidad quien asegura que la filosofía es autobiografía, como quien niega, si las dos partes perseveran y preservan su condición de filósofos.

La obra de Emilio Uranga, *¿De quién es la filosofía?*, responde a su discrepancia con el doctor José Gaos. Este identifica la vida y la obra, y Emilio Uranga cree que esta identidad no existe. Considera que “lo que separa la vida del autor y la perdurabilidad de la obra consiste en que ésta se evade del tiempo”. Aunque advierte que el tiempo ha sido la corrosión de casi todas las obras humanas. El quehacer del filósofo es un tramado de ideas de tipo imper-

sonal o anónimo. La filosofía no se registra como biografía, como parece sostenerlo, quien afirma que la filosofía es “la narración biográfica de lo que un hombre se ha dado a pensar sobre el mundo o la imagen impuesta por su voluntad desbridadada”. Contraponen dos tesis, la de Nietzsche, quien descifra las ideas de los filósofos como voluntad de dominio y la convicción de que la filosofía es “una construcción desapegada de toda complacencia moral”. Para Emilio Uranga, ninguna de estas posiciones es la correcta; y su primera arremetida es adjudicarle al doctor José Gaos una deformación, la del *realismo español*, que se obstina en “ver todos los problemas *sub specie personae*” o sea la que denuncia la convicción vital de que nada está por encima de la dignidad de la persona y la que condena el perturbador espíritu de sistema, porque en él no cuentan o tendría que esconderse muy profundamente el anecdotario de la vida común. Afirma que la filosofía y la autobiografía se rechazan como “los dos polos de la verdad”. Las ideas de un filósofo nada tienen que ver

con su vida, aunque la coherencia, la fundamentación, la profundidad, se prediquen del sistema y de la persona y suscite la ilusión de que son homogéneos.⁶

Tenía ciertas ideas no exentas de ingenio y perspicacia: pensaba que a cada gran novela mexicana debía corresponder una filosofía, o al menos un conjunto de ideas y conceptos que podían ayudar a interrogarla mejor. Así, a *Al filo del agua* de Agustín Yáñez podían corresponder ciertas ideas de Edmund Husserl.⁷ Tenía gustos de príncipe y, como a los de sangre real, le gustaban las reveladoras, pequeñas historias y anécdotas de la vida, sus penumbras y sus sombras. Todo esto producía una conversación prodigiosa que sabía levantar castillos encantados sobre los manteles, sin faltar nunca al decoro o a la amistad. Corto de estatura, más bien rollizo, de pequeño bigote recortado, nervioso como una ardilla, diligente, leal y verdadero, como se podía comprobar por su inapelable sentido del humor. Se sabía el santo y la seña, la cruz, el tapiz y su revés de la malla humana que componen escritores y pintores, políticos y arquitectos. Como quien se sabe de memoria la serie de silogismos o las tablas de multiplicar, recordaba al dedillo las grandezas y las miserias, las debilidades, fortalezas y virtudes de los grandes, de los pequeños disfrazados de grandes y de los escurridizos acostumbrados a no tomarse tan en serio. Era temible, pero disfrazaba su abrasiva inteligencia de franciscana mansedumbre. Yo lo envidiaba por la sencilla razón de que era capaz de leer y oír con rigor, generosidad y sentido humano lo mismo la lección de filosofía en alemán que la fábula o el poema. Era de esos que se atreven a escuchar en los ruidos de la calle o de la biblioteca la música, la gran sinfonía de la que —estoy seguro de ello— él formaba parte. **U**

⁶ Fausto Vega, “¿De quién es la filosofía? Refutación filosófica y patológica existencial” en *El instante de Emilio Uranga*, edición de Jorge Olmos Fuentes, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1991, Serie Obras de Emilio Uranga, pp. 14-15.

⁷ Fausto Vega escribió sobre Agustín Yáñez: “La novela de la Revolución”, “México en la Cultura”, suplemento dominical de *Novedades*, 94, 19 de noviembre de 1950, p. 3.



La epopeya de la clausura

Marco Aurelio y Renan

Christopher Domínguez Michael

Los libros de la colección “Sepan Cuan-
tos...”, de Porrúa, nunca son novedades,
no les llegan a los reseñistas ni aparecen
en las vitrinas de los librerías. Nacen vie-
jos, se acumulan en las estanterías más
remotas, durmiendo a la espera de un es-
tudiante nonato o de un curioso suspicaz.
Anciana, la colección tiene algunos de los
malos hábitos de la tercera edad. Nos mi-
ra con la severa abulia del prefecto, nos
rechaza con una vejatoria doble colum-
na y antimoderna, se niega a consignar el
nombre del traductor. Yo les tenía tirria
desde que arruinaron mi iniciación a la
antigua literatura castellana con su edi-
ción de *El conde Lucanor*, de don Juan Ma-
nuel. Me fui reconciliando con “Sepan
Cuantos...” gracias a los prólogos a Emi-
lio Salgari de María Elvira Bermúdez,
que en paz descansa y no hace mucho des-
cubrí el hilo negro de que, pese a que al-
gunas traducciones son infames, su acer-
vo es a veces imprescindible.¹

En 1990 apareció el número 597 de la
colección: *Marco Aurelio y el fin del mundo
antiguo*, de Ernesto Renan, pues los sepan-
cuanatistas siguen hispanizando los nom-
bres propios. Se trata de una joya de la li-
teratura decimonónica, pues Ernest Renan
(1823-1892) fue una de las grandes plu-
mas de su tiempo y vivió con pasión las
contradicciones de su siglo: cristiano, tra-
tó de probar su fe a través de los filtros del
positivismo y, católico bretón, no resistió
a la tentación de ascender, agradecido, la

¹ Un cuarto de siglo después, la colección bauti-
zada por Alfonso Reyes en 1959 y dirigida durante
décadas por Felipe Teixidor abandonó la doble co-
lumna, utiliza viñetas horribles en las portadas y ha
contratado a nuevos prologuistas, pero continúa su
parsimoniosa y humilde labor de llevar los clásicos a
los lectores más desprotegidos, indiferente al mundo
del e-book y otras novedades [Nota de 2016].

acrópolis. Respetó, imaginativo, las repú-
blicas laicas aunque añoró las viejas mo-
narquías. Su *Vida de Jesús* (1863) le acar-
reó un severo coscorrón del Papa. Y es
que Renan es el padre de la moderna his-
toria de las religiones. Escribió una *Histo-
ria del pueblo de Israel*, antes, su *Historia
de los orígenes del cristianismo* (1863-1883),
de la que el *Marco Aurelio* es el último
capítulo.

Admira ver medirse a dos grandes es-
cépticos. El pensador francés se emocio-
na ante la majestad de aquel emperador
que sorprendió a sus contemporáneos con
un legado que es una de las últimas gran-
des obras de la Antigüedad clásica. Mar-
co Aurelio (121-180, d. C.) fue el triste
ilustrado que cerró la dinastía pagana. Po-
cos como él vivieron lo que Arnaldo Mo-
migliano llamó “el drama de los cristia-
nos y los paganos en una época de crisis”.
Fue sabio, mesurado y culto: vio morir con
melancolía los cimientos de una religión
que amó con argumentos precristianos.
Combatió a los discípulos de Jesús como
hombre de Estado aunque fue famoso por
su tolerancia intelectual y su abominación
de la sangre. Criticó a los cristianos
con la duda filosófica. Sus célebres *Medi-
taciones* unen a Séneca con los primeros
teólogos cristianos. En ellas —como ad-
vierte Renan— el estoico romano deja lo
mejor de su escuela para el naciente cris-
tianismo: “65. Mira, no sea que te pase a
ti con los misántropos lo que a los hom-
bres con los hombres”.

Marco Aurelio erró al rechazar la adop-
ción y reinstaurar la herencia patrilineal
del trono. Su hijo Cómodo fue un empe-
rador cruel e imbécil. Renan culpa a la
Providencia del castigo. Pero *Marco Au-
relio y el fin del mundo antiguo* va más allá

del tránsito mundano y la herencia espi-
ritual del emperador. Es una magnífica in-
troducción a las no pocas veces milagro-
sas combinaciones que hicieron posible la
sobrevivencia y el dominio del cristianis-
mo. Renan cuenta el horrendo martirio
de los cristianos y el ansia que estos te-
nían de tormento: tras orinarse en las es-
tatuas de Júpiter esperan el castigo a car-
cajadas. También el erudito se detiene en
los paganos que esperaban risueños la re-
surrección de sus víctimas en el circo.

Multiplica las herejías que dieron ori-
gen al cristianismo, revela las discusiones
sobre la iconoclastia y la aportación gnós-
tica en el surgimiento de un nuevo arte
religioso. En alarde de criticismo moder-
no, Renan se pregunta cómo fue posible
que la nueva Iglesia ocupara, en Europa y
durante mil 500 años, toda la vida civil,
todo el Estado.

Ernest Renan, el polígrafo, hizo filolo-
gía y crítica literaria, autobiografía y drama
filosofante. Dejó una vasta obra póstu-
ma, participó activamente en la discusión
política de su tiempo y, ni modo, fue uno
de los ideólogos, con el conde de Gobineau,
Carlyle y luego Spengler, de la suprema-
cía aria.

Vale la pena visitar la esquina de Justo
Sierra y República de Argentina en el Cen-
tro histórico de la Ciudad de México, y
recibir, junto con un ejemplar de “Sepan
Cuantos...”, la tradicional envoltura plás-
tica, tan higiénica y tan previsora de las
mañas del educando. Además, *Marco Au-
relio y el fin del mundo antiguo* se nos pre-
senta en una sola columna. Vientos de re-
novación se cuelan por la Casa Porrúa,
pues otra de sus novedades es la edición de
Marcel Schwob preparada por José Emi-
lio Pacheco [1991]. **U**

La espuma de los días

Ramón, Julio... y yo

José de la Colina

En *Vuelta* de julio de 1977 publiqué un artículo sobre “El caso Ramón Gómez de la Serna” en que decía mi extrañeza de que Julio Cortázar, tan generoso en reconocer influencias y precursores, nunca mencionase al autor de *Greguerías*, de *Senos*, de *El hombre perdido*, de *Automoribundia* y más de cien obras de escritura libre y lúdica, cuando, coincidiendo los dos por muchos años en Buenos Aires, allí vivió Ramón desde 1936 hasta su muerte, escribiendo y publicando sin parar. Y para ejemplificar “el caso” propuse a los lectores la comparación de párrafos escritos por los dos autores. Van esos cuatro párrafos (dos de Ramón y dos de Julio):

1) “Todo lo que sigue participa lo más posible [...] de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables”.

2) “Un punto de vista unilateral no nos convence y entonces nos adaptamos a lo que se podría llamar el punto de vista de la esponja [que] es la visión rara varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada, [...] de la esponja hundida en lo subconciente y que avizora desde su submarinidad”.

3) “Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas. Que lo dicho sea la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviente nocturna al asalto de los estuarios, y que no sea por solamente dicho, que eso que fluye o converge o busca sea lo que es y no lo que se dice”.

4) “Hay que meter en lo que sea, novela o cuento, toda la complicidad de mun-

do y que cada cual alcance, en este lanzarse al misterio, el secreto que pueda, la interpretación de los ascensores y de las butacas en que se comienzan a ver en el atardecer butacas tapizadas en raso, en cretona, en terciopelo, como tentaciones de destinos que no podrá tener el transeúnte de la hora divorciadora de butacas para salones nuevos, para interiores de resabiado gusto”.

Y a continuación iban las respuestas:

1) y 3) son párrafos de Cortázar; y 2) y 4) son de Gómez de la Serna.

Pese a que en mi artículo decía que desde los años treinta a los sesenta Ramón fue escritor muy leído e influyente en España y que en Hispanoamérica, el “ramonismo” flotaba en el aire de la época, pese a que mencioné la valentía de Cortázar en admitir influencias, hubo quienes me dijeran que me había “metido a las patadas con Sansón” y que, si acaso Cortázar me respondía, iba a “pulverizarme”.

Semanas o meses después, Cortázar noblemente respondió con un artículo en varios periódicos hispanomexicanos. No encuentro el recorte en mi caos de papel (que fácilmente se encontrará en una hemeroteca), pero acerté a copiar estas líneas que aquí ensamble sin alterarlas:

“La memoria es loca, a veces es también idiota —escribía Cortázar—, pero la locura por suerte puede más y en todo caso provoca conductas desordenadamente extravagantes del pensamiento y los productos escritos. José de la Colina demuestra que en los míos falta una lógica, esperable y elemental referencia a Ramón Gómez de la Serna. La relojería de la memoria no me trajo el nombre de Ramón mientras escribía *Rayuela* y tantas sombras queridas iban y venían por *La vuelta al día en ochenta mundos* y por *Último round*. Tal

vez lo más penoso frente al reproche que ahora se me hace es la certidumbre interna pero indemostrable de que sí, de que Ramón estaba y está ahí, por la sencilla razón de que no podía y no puede no estar. Por amor, por admiración, por enseñanza, Ramón estaba y está.

“José de la Colina cita pasajes de Ramón y míos en los que ambos nos adaptamos (cito a Ramón) ‘al punto de vista de la esponja: la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada’, y no sabe hasta qué punto me hace feliz. Cuando Ramón llegó a Buenos Aires yo conocía una parte de su obra y de su leyenda, los amigos nos tirábamos greguerías a la cara en los cafés y en los vagabundeos nocturnos. Oh, Ramón, qué alegría descubrir que los dos éramos pescadores de esponjas, que bajamos juntos a buscarlas y a ser como ellas en nuestra vivencia de las cosas y su paso a la escritura. No me acuerdo de tu texto espongiario, pero es bien posible que lo haya leído allá en los años cuarenta y que un día haya puesto la mano sobre esa esponja que tú, mejor buzo que yo, habrías entrevistado primero entre las rocas del fondo.

“Seguimos respirando el aire de Ramón, su lección inigualada de libertad y de imaginación, su búsqueda de diagonales en las vías demasiado cuadrículadas de la realidad aparente. Le debo a Ramón conocimientos y líneas de fuga. Cuando se ha vivido en la intimidad de un agitador semejante, nada de lo que se escriba podrá situarse al margen de esa gran ventana sobre la libertad mental”.

Con tal “confesión”, Cortázar, en lugar de responder “a las patadas”, me tendió la amigable mano de un buen y leal lector de Ramón. **U**

Aguas aéreas

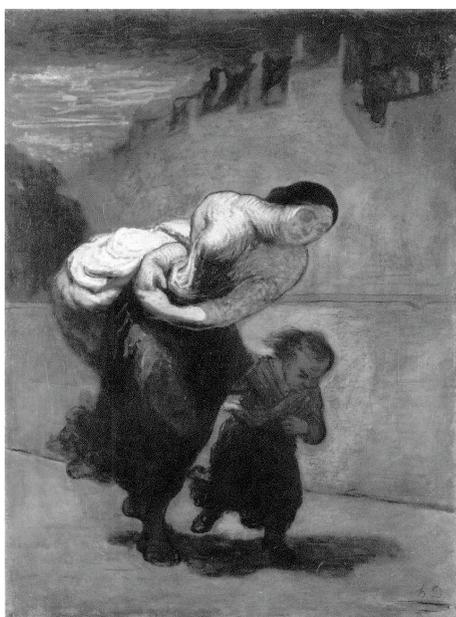
El ovillo y la brisa

David Huerta

Para poder avanzar, debía imaginarse un objeto aovillado, vuelto hacia adentro de sí mismo, y al mismo tiempo volcado hacia afuera como si se derramara, sin perder su maciza concentración centrípeta: un objeto conjetural, imposible, con el dinamismo de un tigre y la poderosa fragilidad de una saltadora rusa de garrocha. Rota la antinomia dentro-fuera, el objeto podía ingresar en el discurso, primero, y luego en la realidad; el acceso sería la puerta giratoria, hecha de bronce y de cristales, de su pensamiento, de sus tesis “avanzadas”. Él sostenía ideas extrañas acerca de ese objeto: “así es un poema”, y agregaba: “cuando el poema funciona bien”, pero nadie le hacía caso. Era inútil: podía citar autoridades académicas o leyendas inmarcesibles de la historia del arte para apuntalar sus opiniones “revolucionarias”, pero seguirían ignorándolo minuciosamente.

Cómo un poema puede “ingresar en la realidad” era algo difícil de explicar, pues le replicaban: “un poema pertenece forzadamente al orden del discurso. Un poema no es una escultura; su materialidad es inasible, como la de la música. Esa materialidad es sensibilidad pura”. Los más impacientes le decían: “un buen poema ya ingresó en la realidad”, pero entonces se daba cuenta de la incomprensión circundante.

La incomprensión se parecía a su objeto-poema. Estaba vuelta hacia adentro pero sus irradiaciones lo alcanzaban fatalmente. Para aliviar, mitigar o sanar los efectos deletéreos de la incomprensión, se encerraba en su cuarto durante largos minutos para redactar desencuadradas “prosas intempestivas” en las cuales insultaba, redarguía, trataba de persuadir (*persuadirse*), contra-argumentaba y, en general, tiraba lanzazos contra formidables moli-



Honoré Daumier, *Carga*, 1865

nos de viento parecidos a un puñado de profesores de posgrado, conocidos de él y aborrecidos con fruición pantagruélica en altas noches insomnes.

* * *

Todo lo había olvidado y todo regresó en un instante. La memoria creaba circunvoluciones y tornasoles en torno de su cuerpo declinante. Estaba sentado y miraba *el suelo*: un alma corva, una figura reclinada, una silueta melancólica.

“Miraba *el sueño*”: una falla mecánica había desencadenado esa imagen. Pero no sería: el sueño estaba en lo alto y para verlo debía colocar su cabeza, por fuerza, en una dirección nor/noroeste, como si su cuello fuese un tubo de telescopio.

Las razones del sueño situado en lo alto no son fáciles de entender, pero intervienen en su formulación una visión ásperamente romántica de los fenómenos y las leyes de un cerebro arduamente poético. Y él debía concentrarse en la tierra con una voluntad de guiñapo ctónico: ecto-

plasma, leve fantasma, títere de la inercia. No podía distraerse con el sueño, con las estribaciones de un fantaseo por los Himalayas del desvarío a mediodía. Debía tener las suelas de los zapatos firmemente colocadas sobre el pavimento de la calle, extraña reconfiguración de la frase indicativa de un cierto realismo pragmático: “tener los pies en el suelo”. Así era su pobreza de espíritu.

La parte más rica de esa pobreza era la memoria. Hacía poco le explicaba a una amiga cómo memorizó unos versos: los había escuchado por vez primera dichos por Juan José Arreola y nunca los había olvidado. Ella le respondió contándole cuántas veces leía un poema hasta memorizarlo, pero eso estaba al alcance de cualquiera; no tenía relación alguna con la historia de él y esos versos y Arreola.

Memorizaba con una facilidad asombrosa pero luego, aturdido por diversos estímulos mundanales, olvidaba hasta su propio nombre. Las irisaciones de la memoria se volvían entonces penumbras erizadas: eran estas el olvido proliferante, una gentil tarántula, criatura aterradorante y magnífica. Recordaba la sangrienta aniquilación de una tarántula. “Temible únicamente por su apariencia”, decía; en realidad, un animal por completo inofensivo.

Recordaba demasiado *para la santidad de su alma*, pero le producía un estupor lleno de trémula admiración tratar de imaginarse la cabeza de un director de orquesta sinfónica. “Eso sí es buena memoria”, y luego añadía: “es como tener presentes en la cabeza del testigo, vista una sola vez la criatura, los pelos todos de la tarántula”.

Tarántulas aparte, bailaba la tarantela de los recuerdos como otros danzan al son interpretado por jaraneros lúgubres en la

noche imaginada de Tlacotalpan. Decía “imaginada” pues nunca había asistido a esos festejos animadísimos, llenos de ornato y alborozo, inundados por una serie de músicas de cuerda y tararira, sones dueños de un “encanto inescrutable”, según la noticia proporcionada por el maestro Nicanor, su amigo del País de los Lagos, individuo empeñado en averiguar si el Preste Juan —o por lo menos alguno de sus emisarios— conoció América. La música y la memoria...: temas como este lo desvelaban. No recordaba desde cuándo.

Aquella mañana de noviembre iba él por la mitad de la calle llevando en las manos dos enormes bolsas negras de plástico llenas de basura. Su calzado no podía ser peor para esa diligencia basurera, o para cualesquiera otras: sandalias desvencijadas y un número más grande del suyo, razón por la cual parecía bambolearse levemente al dar pasos largos; estaba constreñido a dar pasitos cortos, como una viuda china. Enfundado en una bata enorme de color verde y portando unos temibles lentes oscuros —redondos, breves, con una vulgar montura de plástico, imitación de un Carey de *dandy* de cinturita—, se sentía portador de un microclima moral más allá de imaginaciones novelescas en torno de la “construcción de un personaje”.

¿Un personaje así, en medio de la calle, con ese cargamento oprobioso, vestido en tal manera y con la mirada cegada por esos dos discos ahumados, envuelto en la tela abullonada y mendaz de la bata infame, podría tener, acaso, verosimilitud alguna, posibilidades de tragedia, hondura psicológica alguna, viabilidad irónica, siquiera?

No era ridículo ni patético; apenas un esbozo de antihéroe, malogrado por la pretenciosa y falsa facha de riquillo, desmentida con plenitud por la baja calidad de todos y cada uno de los materiales de vestidura y calzado. Ninguna novela para él, ningún cuento. Ninguna etopeya. Ningún esbozo, hecho como con punta de plata, evocador de Daumier o de Grosz, de Posada o de los grotescos de Orozco, las figuras acezantes de Goya. Avanzaba

por la mitad de la callecita, a esas horas apenas transitada; no tan desierta, empero: suscitó dos o tres claxonazos, y con cada uno se hizo a un lado con brusquedad. En la cara se le dibujaba un gesto desdeñoso; en la mente se le despertaba una rencorosa invectiva contra los automovilistas.

Aquello no podía durar. El final debió ser cataclísmico pero fue apenas tristón.

Vio a lo lejos el camión de la basura, espantoso navío lleno de servidores municipales de una jovialidad inexplicable. Lejos, lejos: “También el alma tiene lejanías”, recordó. Luego olvidó el versito obsesionante y con decisión avanzó sobre el asfalto impuro. Creyó ver un movimiento inesperado, micrométrico, del camión de la basura: ¿arrancaba, se iba, se despedía, lo abandonaría esa mañana como si esa mañana fuera un “para-siempre”? Ladeó la cabeza en un intento de ver mejor: no era posible ver nada bien con esos lentes sombríos, cegadores.

Sintió una brisa a sus espaldas. El borde de la bata se levantó sin gracia un par de centímetros: la levísima ráfaga se llevó con ella cualquier huella de poema. Aceleró el paso y en cuatro segundos ya las piernas lo llevaban a un trote discreto, casi cómico, ineficaz.

No era posible discernir si el camión de la basura estaba inmóvil, se movía, daba vuelta sobre sí mismo, se sumergía en la cinta bituminosa, se elevaba como en un vuelo místico. Él ya estaba corriendo, muy despacio. En ese preciso momento lo olvidó todo pues el mundo dio una voltereta. Vio cómo las bolsas negras lo rodeaban y luego se movían rápidamente hacia sus hombros y vio, además, otro ámbito: un plano gris, abrupto, granuloso; vio cómo la calle lo rodeaba. Y no era eso, claro: él rodaba. Se había caído en pleno trotecillo. Su cuerpo débil, enfermizo y despiadado, severamente sujeto al imperio de diversos medicamentos, diagnosticado con fervor y exactitud milimétrica por un *galeno* (así lo había llamado) aquejado por esa misma enfermedad, se había derrumbado sin estrépito, escorado con lasitud y despojado de toda arboladura, de toda verticalidad y de todo resto de orgullo y, diría uno, de dignidad. Dignidad, sí, por supuesto, en la caída de su cuerpo herido

por la enfermedad... si no hubiera llevado esa ropa vergonzosa, esos lentes, y en las manos las dos bolsas negras de plástico llenas de basura.

Algunas noches, las cosas tenían cara de pocos amigos. Las cosas en general; las cosas directas, multitudinarias, repletas de aristas, con espantosas protuberancias en su salida, llenas de flancos y honduras en su entrada, y agobiadas de tridimensionalidad, empapadas de prosaísmo, apasionantes solo hasta cierto punto, insistentes en su cosidad y en la brutalidad de su inmanencia.

El estar-ahí de las cosas lo avasallaba con hirsutas emanaciones filosofantes que únicamente conseguían aburrirlo. El aburrimiento lo había asimilado de un solo bocado. Estaba dentro del aburrimiento como en un acuario; era él, ahí, apenas un pececillo, un peñasco submarino de plástico industrial, un granito de arena artificial.

Dijo: “todo esto me aburre hasta la pared de enfrente”. No pudo imaginarse la conducta de sombra apabullante y de demonio electromagnético de la pared de enfrente. No pudo imaginarse la proliferación de susto y batacazo desprendida, como un enjambre de *drones* o chilpanes, de ese aburrimiento del cual comenzaba a sentirse estúpidamente orgulloso.

Se asomó al cubo de la escalera. Bajó unos escalones y trató de ver por el ventanuco, entre el aire neblinoso, hacia afuera, hacia allá, hacia el mundo. Su mirada encontró la pared de enfrente y el corazón le dio un brinco. La pared parecía una admonición de piedra, un monumento vertical a todas sus semejantes caídas en las demoliciones, una dimensión egipcia de su barrio nunca sospechada. Miró con detenimiento. La pared estaba allí, no podía no estar allí; era su condición, como la de tantas cosas adversas. La pared, además de estar allí, lo interpelaba; sintió cómo se le movían las entrañas y cómo le subía a la boca un indeleble sabor de vómito.

Se agarró del pasamanos sin despegar la mirada de la pared de enfrente. No estaría aburrido nunca más, se dijo empavorecido. **U**

Los Stones en la cúspide

Pablo Espinosa

Los Rolling Stones en escena:

Ritual pagano. Fiesta frenética. Ceremonia íntima, vivida en multitud.

Todo efervesce. Todo trema. Todo hierve. Hectolitros de dopamina.

Una experiencia para toda la vida.

La noche del 25 de marzo de 2016 se desató un estrépito de guitarras, gritos sin gradería. Un hito: por primera vez se presentaron, ante medio millón de espectadores, los Stones en La Habana, Cuba, para hacer historia.

Culminaron así su gira Latinoamérica Olé, con paso previo de dos noches en México.

La evidencia: viven el momento más alto de su carrera. Su desempeño musical ha alcanzado la cúspide. Medio siglo después de buscar entre el estrépito y la barahúnda, por fin encontraron la manera de sonar como sus guías: los grandes maestros del Delta del Mississippi.

El nivel artístico del grupo ha sido elevado desde siempre. Sus anteriores cuatro visitas muestran de manera sucesiva el avance, el proceso, las metas.

Sonido emblemático, vigor, garra, hondura, arrebató. Sus emblemas.

Y todo eso siempre en ascenso.

En marzo de 2016, entonces, los Stones demostraron que ya lograron su cometido: aprendieron a tocar como negros, como los grandes semidioses del blues. Encontraron el camino grande: el sendero del blues que se trazaron 50 años atrás y recorrieron veredas, vertientes, vericuetos, con los cuales se coronaron campeones pero había algo faltante, aún no sonante, que por fin se virtió en escena durante los conciertos de marzo en México y en La Habana.

El cuarteto lo forman tres: Mick Jagger. Alumno brillante de la London School of

Economics y, al igual que David Bowie hizo lo propio, se ha encargado de convertir la mejor banda del mundo en el mejor negocio posible. En octubre apenas, cerró el negocio en La Habana. Viajó solo. Nadie sabe con qué magnate se reunió en secreto. Sólo se conocen sus fotos como turista, posando junto a los bellos automóviles antiguos que pululan en La Habana.

El concierto en Cuba queda como hito. La visión que tiene Jagger de la Historia hizo de la fecha algo más que una premonición, pues aún no se sabía de las visitas del Papa ni del presidente de Estados Unidos. De hecho, hubo que cambiar la fecha del concierto, para que no se empalmara con Obama.

Jagger es un mago que sabe adivinar los tiempos: *time is on my side / yes it is*. Canta.

Su manera de frasear ha alcanzado también el nivel de lo sublime. A su característica coreografía, reencarnación temprana de Rudolf Nureyev, añade manierismos sin fin en sus vocablos, vueltos plastilina. Así por ejemplo en “Sympathy for the Devil” su acento *british* hace sonar linduras tales como “*nicha of my naiiim*”, en lugar de “*nature of my name*”. O bien: “*I miss you, baibiii*”, en lugar de “*Miss you, baby*”.

Jagger es los Stones. Los tres de rostros arrugados son un icono viviente, un logotipo vivo. Un emblema.

Los sobrevivientes a los pocos cambios que ha experimentado el grupo imprimen una imagen icónica: la mejor música rock del planeta tiene arrugas. Es un haz de arrugas, hato de telarañas sus rostros, atajos de tajos sus comisuras, hendiduras sus heridas del tiempo.

Ya lleva décadas un error que repiten cual tropismo los muchos: la edad de los integrantes de la más grande banda de



Mick Jagger

rock les causa erisipela, escozor, tremor y temor. *Rucolling* Stones, repiten.

Decir eso es antigualla, traslape, falta de tino, porque el rock dejó de ser revolución en los años setenta para convertirse en lo que es hoy en día: negocio, industria, tropismo de masas.

En los años setenta era pecado envejecer. No se podían conciliar las palabras rock y ruco. Eran contrasentido. Llegar a los 30 años de edad estaba prohibido y por eso existió el club de los 27, inaugurado precisamente por un integrante de los Rolling Stones: Brian Jones.

Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison también murieron a los 27 años y la leyenda habría de extenderse: Kurt Cobain y Amy Winehouse, por citar dos ejemplos recientes.

El modelo artístico que persiguen los Rolling Stones, así como muchos músicos de rock británicos, son los músicos de blues y estos, da la casualidad, se caracterizan por su edad avanzada. Cuanto más viejo es un músico de blues, es cada vez mejor; su canto y su toque se tornan sublimes, su mensaje cobra mayor profundidad. Mueren en la cúspide de su carrera.

Los Rolling Stones, en marzo de 2016, viven la cúspide de su carrera.

Resulta claro que morirán, cuando eso suceda, como lo hicieron sus maestros, los venerables ancianos negros: en la paleta, guitarra en mano. En escena.

Lo demuestra la manera como pulsaron los *riffs*, hendieron el aire, calcinaron la atmósfera con una intensidad nunca antes vista en sus 50 años de carrera ni en sus anteriores cuatro visitas a México.

Un acorde brutal sale expulsado de la guitarra de Keith Richards, quien levanta el brazo al aire, para guiar el efecto de la chispa divina que acaba de arrojar con su instrumento y el índice señala al cielo: fuegos de artificio.

Tremebunda sucesión de explosiones que duran hora y media como la noche del 14 de marzo de 2016, cuando hicieron sonar “Midnight Rambler” como si Muddy Waters mismo estuviera en escena canturreando, soltando *riffs*, incendiando la noche entera.

Mick Jagger a sus 72 años, Keith Richards a sus 71, Ron Wood a sus 68 y Charlie Watts a sus 74 son unos jovenazos que ya aprendieron a tocar como sus ídolos, los viejos negros del Delta del Mississippi.

Durante dos noches en México mantuvieron a 120 mil personas arriba, arriba, arriba, en un ritual salvaje donde lanzaban *riffs* con los ojos cerrados, en éxtasis, mientras el coso parecía inundarse de adrenalina y todos se desgañitaban ululando las us del coro de “Miss You” y de “Sympathy for the Devil” y los versos desgranados: *please to meet you... I hope you guess my name... let's spend the night together... paint it black... Miss you...*

Gárgolas, homúnculos, gnomos, creaturas sagradas. Los Stones.

¡Fuuuuummm! Una nueva explosión cimbra el piso que tiembla bajo los brincos lunáticos de la masa que suda, canta, mueve la cabeza con frenesí, porque está sonando “Gimme Shelter” y esto es una locura, una nueva locura, un nuevo orgasmo masivo producido por esta música energética.

¡Braaaaamm! Vuelve a tremar la tierra, porque está sonando esa lasciva sucesión de acordes que conforma otro ritual: “Honky Tonk Women” y la masa vocifera aun más fuerte: its the jooonki tonk,

jooonki tonk güüimeeeeen / guime guime guime / de jonki tonk blues.

Y la palabra blues resuena, vuela y sobrevuela las 60 mil cabezas de vario linaje que conforman un manicomio de renovación, un templo de expiación y renacimiento, una orgía salvaje de sexo y rocanrol, que son lo mismo. Guime guime guime de jonki tonk blús.

El paraíso musical. Porque estos británicos están en el mejor momento de su carrera: tocan como dioses.

La ejecución de “Midnight Rambler” queda para la historia por razones estrictamente musicales, entre ellas el *suspense*, el dominio de los *tempi*, el balance exacto de las masas sonoras.

En medio de la bruma, Mick Jagger asemeja una Pavlova sin tutú. Levanta los brazos cual cisne negro transfigurado y la música se eleva con ellos. Los baja lentamente y a esa velocidad pasmosa el tempo baja, el ritmo disminuye, la presión arterial se pone al mínimo y reina entonces el silencio.

¿Silencio en medio de un concierto de rock? Y sobre todo, ¿silencio en medio de un concierto de los Rolling Stones?

Silencio. El esplendor del silencio. Y la quietud. Porque todo está quieto una vez que Mick Jagger ha bajado los brazos pavlovianos hacia el suelo; Ronnie Wood quedó congelado, ojos cerrados, en medio de un acorde; Keith Richards se quedó con la baqueta a medio camino hacia el parche del tambor.

Y de repente, en una milésima de segundo, una nueva explosión ocupa el sitio del silencio: ¡cataplum! Suena “Sympathy for the Devil” y ya no hay ningún cuerdo en esta catedral convertida en manicomio.

Please to meet you / hope you guess my name / but what's puzzling you / is the nature of my game...

Sí, un manicomio. Sí, una catedral. El Foro Sol de la Ciudad de México es un enorme descampado, un campamento al aire libre, sin techo ni cobijo. Pero la locura que ha poseído a estos 60 mil mortales estupefactos y en alarido con esta música tremebunda convierte el coso en catedral. La más pecaminosa, la más pútrida, sudada, vertida en todo tipo de fluidos corporales.

Angie, you're beautiful / but ain't it time to say

Goodbye / Angie, I still love you baby / Remember

All the dreams we held so close.

Porque hay que ver cómo Mick Jagger se despoja lentamente de su casaca roja a lo Mozart y la manera como desabotona su blusa roja-pasión de seda. De la misma manera como lo hace una dama en el momento sublime previo al amor.

Catedral de lo sublime: un coro de jovencitas y jovencitos entona la introducción de ensueño en una pieza que manifiesta el Malestar en la Cultura freudiano: “You Can't Always Get What You Want” y el saxofonista Tim Ries hace embocadura en corno francés y desafina pero eso qué, en una orgía como esta no cuenta el virtuosismo de la música de concierto sino el fragor y entonces Mick Jagger da la solución al Malestar en la Cultura con un verso: nunca podrás tener todo aquello con que sueñas, pero si porfías, hallarás a veces que obtendrás lo que necesitas.

Y suena otro tema existencial: “(I can't get no) Satisfaction”. Y a todos nos recorre un hormiguelo, una corriente eléctrica que nace en la nuca y se esparce por toda la epidermis y así quedaremos para siempre, porque estamos presenciando el mejor concierto de nuestra vida.

De aquí en adelante los conciertos de los Stones serán cada día mejores. Porque ya lograron alcanzar la cima: son inmortales.

¿Y luego de La Habana, qué sigue? Se preguntan los cuatro en un video lanzado al mundo: London. Su exposición grandiosa titulada Exhibitionism.

¿Y después qué?

Un nuevo disco.

¿Un nuevo disco de los Stones?

Es tan vasta, completa y lograda la discografía del grupo que ya nadie espera nada de ellos. Lo han dado todo.

Y darán más.

La confirmación de que en breve lanzarán un nuevo disco confirma a su vez lo antes dicho: los Rolling Stones viven el mejor momento de su carrera. Están en plenitud, tocan como dioses.

Y ya son inmortales. **U**

Los Cuadernos de Lichtenberg A vender los pantalones

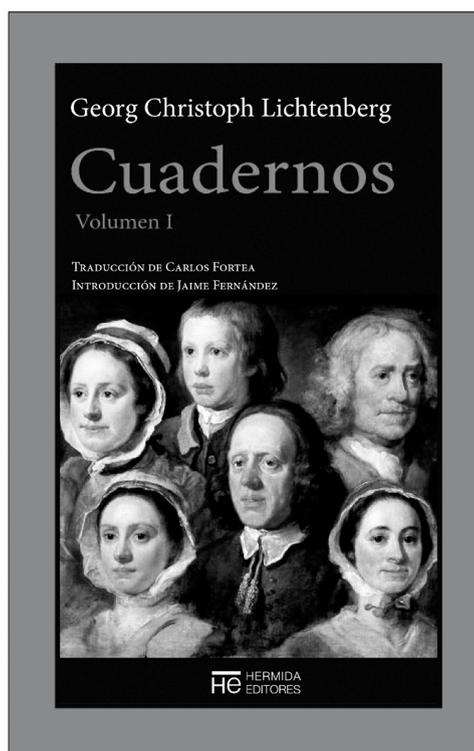
Guillermo Vega Zaragoza

*Quien tenga más de un par de pantalones,
que venda uno y compre este libro.*

G. Ch. L.

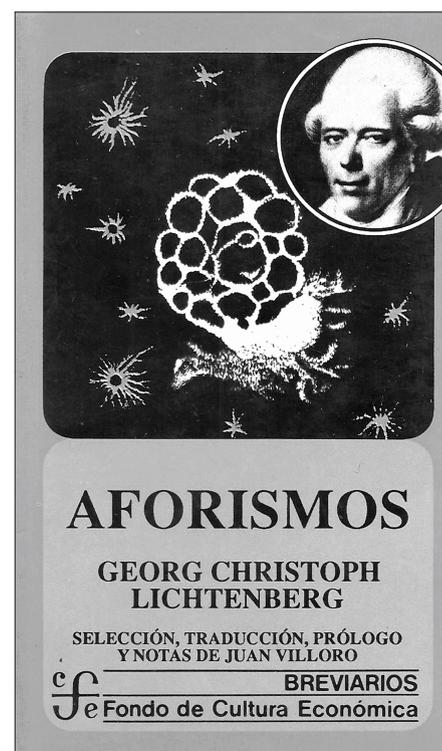
Hermida Editores de Madrid ha emprendido la afortunada empresa de publicar en español la edición completa de los *Cuadernos* de Georg Christoph Lichtenberg, labor formidable y agradecerable si las hay. En México quien se ha encargado de difundir con especial entusiasmo la obra de este científico y pensador alemán ha sido Juan Villoro, con dos ediciones agotadas de su propia selección y traducción de *Aforismos* (ambas en el Fondo de Cultura Económica: la primera de 1989 y la segunda, ampliada, de 2012). Cabe destacar que hay un par de versiones más en español: una, en Edhasa, traducida por Juan del Solar, 2008; y otra, en Cátedra, armada por Feliciano Pérez Varas y Manuel I. Montesinos Caperos, 2009.

Al disfrutar la lectura del primer volumen de estos *Cuadernos*—en la traducción de Carlos Fortea y con una introducción de Jaime Fernández— llama la atención que las colecciones de escritos de Lichtenberg hayan sido tituladas “aforismos”, cuando este profesor de física y astronomía de la Universidad de Gotinga no se limitaba a este género minúsculo, sino que (ahora lo sabemos) desarrollaba su pensamiento en forma libre, sin las ataduras formales de los géneros. Fernández aclara que “el título de *Aforismos* que figura en las portadas de las antologías publicadas hasta ahora en numerosos idiomas no fue ideado por su autor, a quien seguramente le hubiera parecido extraño”. Un aforismo es un pensamiento condensado y las reflexiones de Lichtenberg constituyen un proceso, un *work in progress*,



justamente por su carácter “hipotético”. Él mismo reconoció que anotaba sus pensamientos no para fijarlos, “sino para probar si se relacionan”.

Hay escritores que verdaderamente se adelantan a su tiempo. Lichtenberg era, sin duda, uno de ellos. Para Jaime Fernández fue el precursor de la greguería ramoniana, pero ya entrados en gastos podríamos decir que es el bisabuelo del poemínimo huertiano y el tatarabuelo de Twitter. No es descabellado pensar que, de haber vivido en esta época, Lichtenberg habría sido un excelente *twitterero*. Sus aforismos prefiguran lo que se ha conformado como las características de un buen tuit: concisión, agudeza, ironía, inteligencia, profundidad y ligereza. En estos tiempos del pensamiento fragmentario, Lichtenberg nos devuelve la fe en que con los pedazos de una re-



flexión incisiva se puede armar una visión del mundo. Como dijo Elias Canetti: “Que Lichtenberg no quiera redondear nada, que no quiera terminar nada, es su felicidad y la nuestra; por eso ha escrito el libro más rico de la literatura universal”.

Señala Jaime Fernández:

Imaginación, ingenio, observación y curiosidad fueron los puntos cardinales que orientaron a este espíritu despierto, aunque tuviera que admitir que la razón y la imaginación habían vivido en él “un matrimonio bastante desdichado”. Y todo ello sin alejarse del sentido común, que define como “el conocimiento intuitivo y siempre vigilante de la verdad de unos cuantos principios de utilidad general”, y al que se accede persiguiendo cada cosa “hasta el último extremo, de suerte que

no quede la menor idea oscura”. Sin sentido común no hay virtud —matiza en una de sus anotaciones— y sólo éste hace al gran escritor. Los cinco volúmenes de los *Cuadernos* constituyen el mejor testimonio de ello, el reflejo vivo de una mente en acción que, desde los años de estudiante hasta pocos días antes de morir, no cesó de observar, mirar e indagar, balanceándose constantemente sobre un sinfín de hipótesis.

Lichtenberg fue un científico y escritor alemán, que vivió de 1742 a 1799 y trabajó como profesor de la Universidad de Gotinga. Fue el primer catedrático de física experimental de Alemania. El menor de 17 hijos de un pastor protestante, enfermo de escoliosis (columna desviada), se volvió un niño extremadamente curioso y observador.

A los diez años ya hacía preguntas sobre las estrellas y las auroras boreales y apuntaba sus pensamientos y hallazgos en tarjetas. En 1763 entró a la Universidad de Gotinga para estudiar matemáticas, historia natural y astronomía. En 1770 viajó a Inglaterra para ser tutor de dos estudiantes ingleses y conoció al rey Jorge III. Ambos quedaron impresionados mutuamente: uno, por la inteligencia del científico, y este por el hecho de que a un monarca le interesara saber sobre las fases del planeta Venus. Volvió a la isla en 1774 para descubrir que “en realidad fui a Inglaterra a aprender a escribir en alemán”. Fue lector de los clásicos del siglo XVIII inglés, como Jonathan Swift, Laurence Sterne, Henry Fielding y Samuel Johnson, con quienes lo hermanaban la faceta festiva, el sarcasmo y el sinsentido, lo que llevaría a André Breton a considerarlo uno de los

grandes maestros del humor negro y “padre de la patafísica”.

Sus observaciones cotidianas las escribía en los cuadernos que serían publicados hasta después de su muerte. En ellos apuntó todo lo que le interesaba, o mejor dicho: le interesaba todo: la comida, la bebida, el cuerpo, el amor, la sexualidad, los sueños, la soledad, el lenguaje, la religión, la muerte, el mundo de los libros, la ciencia, la filosofía, la política... Escribió, por ejemplo, sobre las 62 maneras de sostener el rostro con la mano y el antebrazo. Tumbona Ediciones publicó en 2007 una deliciosa curiosidad (es que todo en Lichtenberg lo es): este breve tratado del maestro, complementado con las anotaciones del etólogo Andrés Virreynas y las ilustraciones de Luis Blackaller.

Quiso escribir una novela, pero sólo logró pergeñar unos cuantos párrafos. “Hacia el final de su vida —cuenta Juan Villoro— concibió una sátira autobiográfica, *Le procrastinateur*, donde pensaba burlarse de sus proyectos eternamente pospuestos. Fue demasiado fiel a su tema: no la escribió”.

Fue un destacado estudioso de los fenómenos de la electricidad. Descubrió la polaridad de cargas y le dio los signos + y -, que se siguen utilizando para identificarlas. Su fama hizo que en su laboratorio lo visitaran otros científicos a quienes sorprendía con sus experimentos. En 1784 llegó a Gotinga Alessandro Volta, entonces profesor de la Universidad de Pavía. Lichtenberg lo maravilló con sus experimentos y Volta quiso corresponderle, pero todo le salía mal. En la cena, al día siguiente, Lichtenberg le planteó otro experimento: “¿Cuál es la manera más sencilla de eliminar el aire de una copa sin usar una bomba de aire?”. Volta no la sabía. Lichtenberg llenó las copas de vino y repitió el experimento hasta la madrugada.

Curiosamente, se anticipó dos siglos a las teorías de Sigmund Freud —quien utilizó algunos de los aforismos de aquel para su análisis del chiste—, pues Lichtenberg señaló que una tarea digna del más grande de los psicólogos sería estudiar la naturaleza del alma a partir de los sueños. Aunque dormidos actuemos menos, “es precisamente ahí cuando el psicólogo



Georg Christoph Lichtenberg

despierto tendría muchísimo que hacer”. Creía que si la gente “estuviera dispuesta a contar sus sueños con sinceridad, estos, más que el rostro, permitirían descubrir cosas sobre su carácter”. Los sueños son útiles “en la medida en que representan el resultado natural de todo nuestro ser, sin la coacción de una reflexión muchas veces artificial” y están compuestos por las ideas y representaciones que tenemos en estado de vigilia. Es cierto que cuando soñamos “somos todos locos y nos falta el cetro: la razón” —él mismo soñaba a menudo que comía carne humana cocida—, pero sentimos igual que en la vigilia, por lo que es preciso sumar los sueños a nuestra existencia real.

Jaime Fernández señala que también Lichtenberg se adelantó a Freud y al psicoanálisis al imaginar el extraño espectáculo de una boca de alguien “que empezara a contar un día sus historias más secretas sin que hubiera forma de pararla y teniendo que observar el interesado la plena posesión de su juicio”. La situación se le antojó muy ridícula. Dice Fernández: “Ignoro si conoce esta cita, pero al novelista Philip Roth tendría que encantarle. Esa misma ‘situación ridícula’ a la que alude tan gráficamente Lichtenberg es la que describe en su novela *El lamento de Portnoy* (1969): un joven que se tumba en el diván de un psicoanalista y se pasa trescientas páginas contándole sus más oscuros secretos”.

Su precaria salud y la malformación en la columna afectaron sin duda su vida y su carácter, pero para bien, pues lo indujeron a ser un gran observador de la naturaleza humana y de los fenómenos del universo. Para Juan del Solar, Lichtenberg era “un hombre que se debatía entre la espiritualidad más pura y la más carnal de las sensualidades... Sus cartas y diarios nos lo presentan como un personaje de gran ternura y calor humano, dueño de un imbatible sentido del humor que, no obstante, podía degenerar en el más implacable de los sarcasmos”.

Cuántas personas “normales” físicamente tienen mentes vacías, o peor: piensan aunque no hacen ningún bien ni para sí mismos ni para los demás, sólo ven por su propio beneficio y medran aprovechándose y utilizando a los demás co-

mo simples vehículos de sus ambiciones y perversiones.

Para escribir aforismos —ya no digamos desarrollar pensamientos propios y originales como Lichtenberg— es necesario haber desarrollado una gran capacidad de introspección y observación, es decir, mirar hacia dentro y hacia afuera con inteligencia, talento y bondad: “Quien no emplea sus talentos para instruir o mejorar a los demás es o bien una mala persona o bien una cabeza limitadísima”. Lo que nos demuestra Lichtenberg es que la reflexión para comprender y explicarse el mundo es un trabajo minucioso y arduo que puede llevar toda la vida, y no puede volverse un torneo de vanidades para aparecer como profundo e inteligente cuando en realidad se tienen pensamientos mediocres, o peor, cuando se copia o se plagia impunemente.

Como ha señalado Enrique Vila-Matas, “con Lichtenberg muchos aprenden a pensar, a reír por ellos mismos. Creador de grandes y cómicas miniaturas portadoras de epifanías, fundó, con la ayuda de Sterne, la risa contemporánea”. Para Juan Villoro, “Lichtenberg fue un enemigo del dogmatismo, el fanatismo, el pensamiento único de cualquier signo y entendió la tolerancia como un atrevimiento intelectual que permitía respetar los derechos de ideas ajenas. En este sentido, su ironía también es una ética: se burla de los otros pero con el afecto de quien les concede un lugar y los considera necesarios para que prosiga la comedia humana”.

Uno de sus innumerables dardos fue acuñar el término “cacalibri” para definir al prototipo de estudioso que “escribe todo el tiempo sin ser de utilidad al mundo ni decir nada nuevo y que tampoco muestra el menor talante filosófico en su trato ni da indicios de tenerlo en sus obras”. El “cacalibri” no tiene ningún respeto por el lector, lo único que le importa es impresionar, pasar por “cultísimo”, ametrallando con citas, nombres y referencias, acumuladas una tras otra sin el menor orden ni concierto, con prosa retorcida y paca-ta. Pocas veces tiene ideas propias: sólo se encarga de secuestrarlas y transcribirlas (generalmente mal) para engatusar a los incautos. Cree ser poseedor de un estilo “excelso”, pero no sabe ni dónde poner correctamen-

te una coma. Lo peor es que esos “cacalibri” tienen espacios donde publicar, por amistad o conveniencia, para seguir propinando sus atentados a quienes tienen la mala suerte de toparse con ellos. Alguien debería obligarlos a parar, decirles: “¡ya, suficiente, no más!”. La humanidad se los agradecería infinitamente.

Lichtenberg ha sido admirado lo mismo por artistas que por científicos y filósofos. Se dice que Immanuel Kant lo leyó atentamente, con lápiz en mano. Friedrich Nietzsche afirmó que los *Aforismos* de Lichtenberg era lo único de la prosa alemana que merecía ser leído una y otra vez, junto a las *Conversaciones con Goethe*, de Johann Peter Eckermann. Para Arthur Schopenhauer, Lichtenberg es un modelo de los que él denomina “verdaderos filósofos”, los que piensan *por y para sí mismos*, pues sólo ellos se toman en serio su actividad, que constituye el goce y la dicha de su existencia. El propio Goethe apuntó que “podemos utilizar los escritos de Lichtenberg como la más maravillosa de las varitas mágicas; donde él hace una broma, hay algún problema oculto”. Freud comentó que los chistes de Lichtenberg sobresalen por su contenido intelectual y la seguridad con que dan en el blanco. Albert Einstein dijo que no había conocido a nadie como Lichtenberg “que oyera crecer la hierba con tanta claridad”. Y la nómina crece y crece: Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Wittgenstein, Robert Musil, Thomas Mann, Robert Walser, W.H. Auden, Kurt Tucholsky, Stanisław Jerzy Lec, Jorge Luis Borges, Günter Grass, Alejandro Rossi, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Vila-Matas...

Gracias a su ingenio e insaciable curiosidad, era un maestro querido y admirado. Cabrera Infante recordó que “Lichtenberg fue muy popular como profesor de física, con sus clases siempre llenas. Muchos alumnos no venían a aprender, sino a ‘oír a Lichtenberg’, pues ofrecía, sin que lo supieran ellos, no una lección, sino una educación”. A su funeral asistieron 500 alumnos, de los 693 que tenía la universidad. Si hubiera sido profesor de la UNAM hubieran asistido poco menos de un cuarto de millón de personas (246,630). **U**

Zonas de alteridad

Cuaderno frontera: un ejercicio de mudanza

Mauricio Molina

Uno de los géneros literarios más exigentes y complejos es, sin duda, la entrevista. Guadalupe Alonso ha transitado por estos lares, con rigor y complejidad, en libros como *Vías alternas* y, sobre todo, en su invaluable labor periodística en espacios como TV UNAM y Canal 22. Con su más reciente libro, *Cuaderno frontera*, Guadalupe Alonso ha dado un salto cuántico hacia territorios inesperados y sorprendentes.

Cuaderno frontera es al mismo tiempo un libro de entrevistas y un conjunto de ensayos. A través de nueve figuras del arte y la literatura, Alonso se va revelando como una ensayista de grandes vuelos. Ya Alfonso Reyes había definido el ensayo como el centauro de los géneros y Chesterton como una serpiente que ondula. Ambas figuras, el centauro y la serpiente, pueden aplicarse a *Cuaderno frontera*, de Guadalupe Alonso. A través de la conversación gozosa, Alonso construye un ensayo, trufa la entrevista con la meditación.

La música, las artes plásticas, la literatura, la fotografía se dan cita en este libro donde los artistas a su vez se desdoblaron y cuentan su encuentro con otras artes, con otras formas de expresión.

Alessandro Baricco, Jan Hendrix, Etgar Keret, Rodrigo Moya, Brian Nissen Michael Nyman, Carlos Prieto, Betsabé Romero y Carlos Saura se encuentran en *Cuaderno frontera* para contarnos sus límites, sus pasiones, sus obsesiones, pero sobre todo sus propios diálogos con otras manifestaciones artísticas. Carlos Prieto y la escritura, Michael Nyman y el cine, Rodrigo Moya y la poesía: *Cuaderno frontera* se desdobla hacia la multiplicidad de la creación. Acaso la reflexión fundamental de todo el libro de Guadalupe Alonso sea la inexistencia de los límites de la creación,

el artista como un demiurgo que busca no sólo una vía de expresión sino las múltiples maneras de creación.

Hay en *Cuaderno frontera*, como en *Vías alternas*, un placer enciclopédico evidente: Guadalupe Alonso, como ensayista y entrevistadora, domina temas tan diversos como la música, el cine, las artes plásticas, con prosapia y erudición.

“De la literatura al cine, de la plástica a la ciencia, de la música y la poesía a la fotografía, cada uno de estos autores ha optado por una labor interdisciplinaria o multidisciplinaria. Un ejercicio de mudanza que abre horizontes hacia nuevas formas de convivencia con el arte, así como otras vías de acceso a la representación del universo interior que anima al artista”. Con estas palabras Guadalupe Alonso resume las diversas vertientes de su obra. Pese a su modestia como médium entre el lector y el artista, Guadalupe Alonso nos lleva en su libro a un extraordinario vuelo, a una arqueología profunda en los vórtices de la creatividad.

Entrevistas que son ensayos que son meditaciones: *Cuaderno frontera* ubica a Guadalupe Alonso no sólo como una de nuestras mejores periodistas culturales, sino como una ensayista de altos vuelos. Italo Calvino definió algunas de las líneas de la literatura del nuevo milenio y Guadalupe Alonso parece cumplirlas todas en su *Cuaderno frontera*: su prosa es leve, veloz, exacta, dotada de imágenes y sobre todo múltiple.

Hay en *Cuaderno frontera* un placer voyeurista: asomarnos al taller del autor, a sus obsesiones, y de ese modo desentrañar el trasfondo de la creación, sus motivaciones profundas.

“En Moya la fotografía es un ejercicio de reflexión en el que el fotógrafo desa-

parece para dejar que el sujeto sea el interlocutor”, nos dice Alonso a propósito de Rodrigo Moya. Esta parece ser también la vocación de la entrevistadora. Sin embargo, es ahí donde radica la potencia de la ensayista. *Cuaderno frontera* es un centauro y a la vez una serpiente: combina los géneros y al mismo tiempo seduce a sus lectores.

Porque la entrevista es también un acto de seducción: en el diálogo avanzan confesiones y secretos; en el caso de *Cuaderno frontera*, sobre la alquimia de la creación. Su indudable originalidad ubica a su autora como una de nuestras mejores escritoras mucho más allá del periodismo. Y es porque sus entrevistas-ensayos de tanto iluminar deslumbran. Sus personajes —Jan Hendrix, Nyman, Betsabé Romero, Keret, Baricco, Prieto, etcétera— abren sus mentes y nos muestran la concreción del arte, su sustancia primera y última.

Cabe destacar también la originalidad y la belleza de la propuesta del libro de Guadalupe Alonso: a la riqueza editorial, la propuesta visual, hay que añadir un rasgo novedoso: cada entrevista viene con un código QR que, mediante un dispositivo, celular o tableta, nos envía a un fragmento de la entrevista televisiva que realizara la autora con los artistas. Este recurso abre el libro a múltiples posibilidades, a dimensiones inesperadas.

Con su *Cuaderno frontera* Guadalupe Alonso no sólo nos propone mirar, escuchar, leer, sino también ejercitar nuestra imaginación, nuestra mirada sobre el arte y la literatura contemporáneos. **U**

Guadalupe Alonso, *Cuaderno frontera*, UNAM/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 2015, Transfiguraciones, 190 pp.

Tecnoparanoia

José Gordon

Hay que imaginar a Luis Buñuel y Arturo de Córdova en el siglo XXI. ¿Qué pasaría si en la película *Él*, filmada en 1952, el personaje celoso hubiera contado con un aparatito que le permitiera registrar en video toda la memoria de sus encuentros con la mujer con quien se casó? Aun más, ¿qué pasaría si él pudiera revisar los recuerdos mismos de su mujer en una pantalla de televisión?

Estamos hablando de la *tecnoparanoia*. Esos son justamente los elementos que se ponen en juego en una serie británica denominada *Black Mirror*. Mexicanamente, podríamos hablar de la maldición de Tezcatlipoca, el espejo negro humeante. En eso se pueden convertir las pantallas de nuestros televisores y teléfonos celulares: espejos negros en donde se podrían reflejar nuestras peores pesadillas.

Estas ideas ya estaban agitando en las mentes de escritores de ciencia ficción como Arthur C. Clarke, quien planteaba la posibilidad de “descargar” la memoria de nuestros cerebros en otros aparatos o en otros cuerpos. Aunque todavía estamos lejos de que eso ocurra, día a día las neurociencias nos acercan a esos escenarios.

En este contexto, lo que hacen los productores de la serie en cuestión es insertar estas posibilidades en la vida cotidiana de personajes del siglo XXI que siguen sufriendo de una de las más antiguas obsesiones del ser humano: los celos que pueden llegar a destruirnos, a crear profecías que se autocumplen.

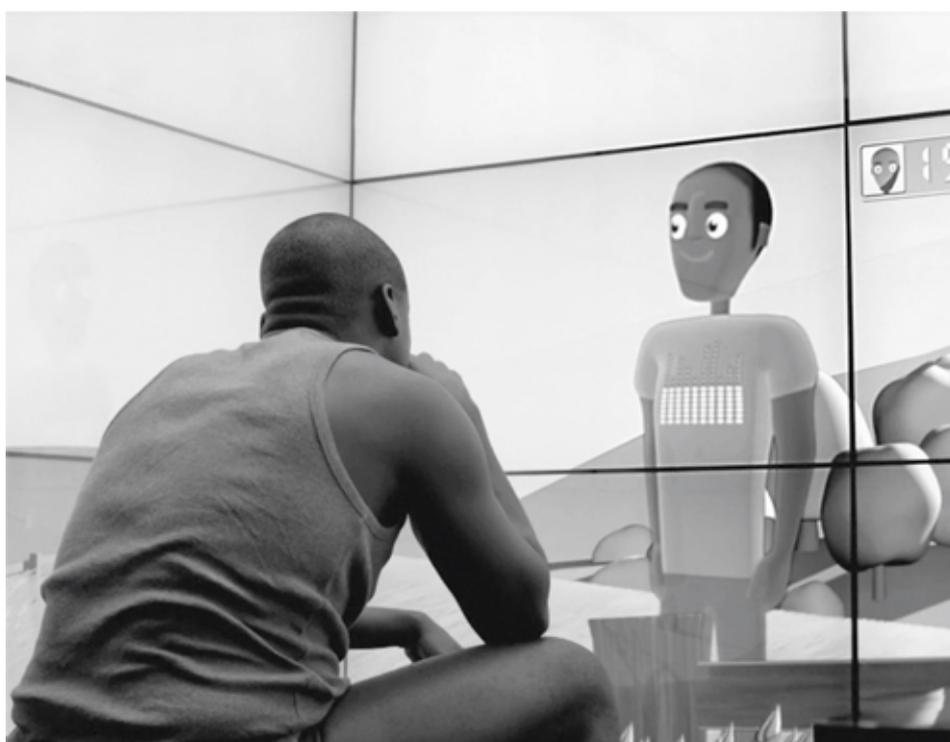
En el capítulo de *Black Mirror* titulado “Toda la historia de ti mismo”, los seres humanos tienen implantado detrás de la oreja lo que llaman un “grano”, un pequeño *chip* que registra todo lo que hacen, miran o escuchan. Esa memoria, en for-

mato de video, se puede proyectar enfrente de los propios ojos o en una pantalla de televisión. De esta manera, después de una junta de trabajo, uno puede repetir la escena para atrapar detalles sutiles que delatan la actitud que tienen nuestros jefes hacia lo que decimos. La lectura de la vida real se vuelve muy minuciosa.

Cuando esto se lleva al terreno de las parejas, los resultados pueden ser devastadores. Un hombre llega a una fiesta y encuentra a su esposa charlando con un extraño. En la cena, ella ríe con los chistes de ese personaje. Ya de regreso a casa, el hombre revisa el video de lo que aconteció, congela la imagen, captura momentos que alimentan sus sospechas. Ponga a un celoso este instrumento de alta tecnología y las consecuencias serán terribles porque, aquí y allá, los peores escenarios podrían materializarse. En los códigos de

los celosos, una frase clave es: “Busca y, tarde o temprano, encontrarás”. La tecnología le permite al celoso incluso revisar las memorias de su esposa. Así, la invasión en la vida del otro se vuelve implacable: se cierran todos los espacios de intimidad en los que guardamos nuestros secretos, nuestros errores, nuestras historias.

Al mismo tiempo, esta serie televisiva nos hace asistir al espectáculo de la virtualización de la realidad que, dicho sea de paso, a veces ocurre en la vida cotidiana sin necesidad de alta tecnología. Hay una escena particularmente dolorosa: la pareja hace el amor pero en sus ojos se proyectan las memorias de otros momentos de más intensidad en la película de su propia historia amorosa. Los cuerpos y la piel están por un lado, la imaginación se va a otro mundo. Vemos la vida a través del espejo ahumado. **U**



Black Mirror

ORQUESTA
SINFÓNICA
DE MINERÍA

DIRECTOR JACK GUDWIN



CONCIERTO SINFÓNICO DEDICADO
A EGRESADOS DE LA UNAM

THE **B** QUINTETO BRITANIA
BEATLES

PROGRAMA
PEPPERLAND (ORQUESTA)
ALL YOU NEED IS LOVE
SOMETHING
ELEANOR RIGBY
HERE COMES THE SUN
PENNY LANE
A DAY IN THE LIFE
MOTHER
NATURE'S SON
LET IT BE
YELLOW SUBMARINE (ORQUESTA)
MARTHA MY DEAR
BECAUSE
LADY MADONNA
GOT TO GET YOU INTO MY LIFE
SHE'S LEAVING HOME
LIVE AND LET DIE
THE LONG AND WINDING ROAD
GOLDEN SLUMBERS

Jueves 30 junio
20hrs

Sala Nezahualcóyotl

DONATIVO \$300

Adquisición de boletos en las oficinas de Programa de Vinculación con los Egresados.
Zona Cultural Universitaria, Edificio "D" planta baja. INFORMES 5622-6186, 5622-6057,
5622-6181. (NO SE PODRAN ADQUIRIR BOLETOS EN SALA NEZAHUALCÓYOTL)

