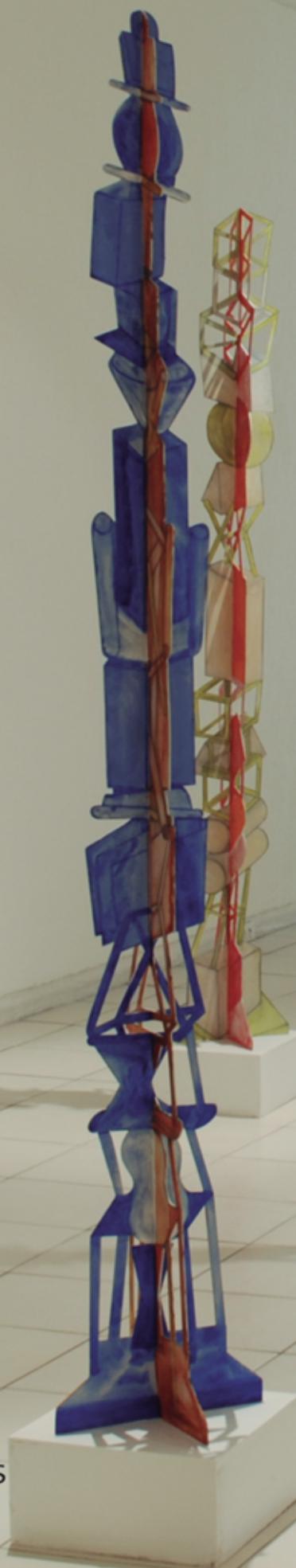


REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 117 | NOVIEMBRE 2013 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330



Vicente Quirarte
James Valender
Sobre Luis Cernuda

Luis Cernuda
Cartas inéditas

Emmanuel Carballo
Polémicas del medio siglo

Luis de Távira
August Strindberg

Fernando Serrano Migallón
Moreno de Alba, filólogo

Amos Oz
Entrevista

Ignacio Solares
Trampear a Murphy

Evelia Trejo
Sobre Álvaro Matute

Patricia Galeana
y Enrique Semo
Liberales e indígenas

Fabienne Bradu
Eduardo Antonio Parra
Julio Patán
Reseñas

Reportaje gráfico
Manuel Marín

Sobre Álvaro Mutis
Jorge Ruiz Dueñas
Hernán Lavín Cerda
Andrés Gómez Morales
Mario del Valle



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

Roger Bartra
Rosa Beltrán
Carlos Fuentes †
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Ruy Pérez Tamayo

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 117 | NOVIEMBRE 2013

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Coordinación general: Carmen Uriarte y Francisco Noriega
Diseño gráfico: Rafael Olvera Albavera
Redacción: Edgar Esquivel, Rafael Luna
Corrección: Helena Díaz Page y Ricardo Muñoz
Relaciones públicas: Silvia Mora

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: Manuel Marín

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

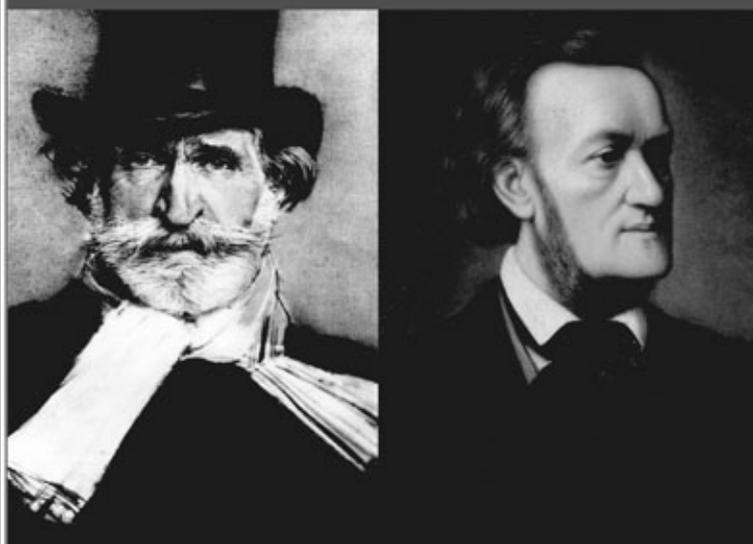
Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

La responsabilidad de los artículos publicados en la **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto. Certificado de licitud de título núm. 2801 y certificado de licitud de contenido núm. 1797. La **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 112-86.

	EDITORIAL	3
	MEDIO SIGLO CON LUIS CERNUDA. VIVIR SIN ESTAR VIVIENDO Vicente Quirarte	5
	CARTAS INÉDITAS DE LUIS CERNUDA Presentación y comentarios de James Valender	10
	ENTREVISTA CON PALOMA ALTOLAGUIRRE. CERNUDA EN COYOACÁN Paloma Ulacia y James Valender	14
	POLÉMICAS DEL MEDIO SIGLO Emmanuel Carballo	20
	AUGUST STRINDBERG. LA VISIÓN DE UN NIÑO QUE NACIÓ EN DOMINGO Luis de Tavira	24
	JOSÉ G. MORENO DE ALBA. UN MAESTRO SERENO Y GENEROSO Fernando Serrano Migallón	30
	ENTREVISTA CON AMOS OZ. PRÍNCIPE DE LAS LETRAS ISRAELÍES Silvia Cherem S.	32
	TRAMPEAR A MURPHY Ignacio Solares	41
	UNA CONVERSACIÓN. LOS LIBERALES Y LA COMUNIDAD INDÍGENA Patricia Galeana y Enrique Semo	43
	EL JOVEN PROFESOR ÁLVARO MATUTE. LA SIEMBRA INTENSIVA Evelia Trejo	49
	PLATAFORMAS ESCALARES DE MANUEL MARÍN Salvador Gallardo Cabrera	54
	REPORTAJE GRÁFICO Manuel Marín	57
	ÁLVARO MUTIS: LOS SUEÑOS INTACTOS Jorge Ruiz Dueñas	65
	ÁLVARO MUTIS. EL MILAGRO DE LA PALABRA Hernán Lavín Cerda	71
	LA LUCIDEZ EN LA DESESPERANZA Andrés Gómez Morales	75
	CITA CON MAQROLL Mario del Valle	78
	RESEÑAS Y NOTAS	81
	BERNARDO FERNÁNEZ, BEF. CUELLO BLANCO Julio Patán	82
	SIMONE DE BEAUVOIR, ENCORE Fabienne Bradu	83
	PIEDRAS PARA LÓPEZ CUADRAS Eduardo Antonio Parra	85
	TRAICIÓN A DOMICILIO DE GUILLERMO ARREOLA. VENGANZAS E ILUMINACIONES Ana Clavel	87
	MADRES: BUENAS, MALAS Y PEORES Rosa Beltrán	89
	EL DÍA EN QUE JULIO CASTILLO LLORÓ Vicente Leñero	91
	EL ARCHIVO DE EMILIO URANGA Adolfo Castañón	92
	UNA INVENCION DEL SEGUNDO MILENIO David Huerta	96
	UNA PÁGINA SOBRE E. R. CURTIUS Christopher Domínguez Michael	98
	BOBO STENSON, ESE HIPERBÓREO Pablo Espinosa	99
	JOHNSON, BOSWELL Y HODGE (GATO) José de la Colina	102
	LO QUE SÍ ESTÁ ESCRITO Claudia Guillén	103
	LEÑERO SOBRE IBARGÜENGOITIA Edgar Esquivel	104
	CALDO PRIMIGENIO Leda Rendón	105
	HÉCTOR AZAR. HOMBRE ETERNO DEL INSTANTE ESCÉNICO Guillermo Vega Zaragoza	106
	MÁS ALLÁ DEL BOSÓN DE HIGGS José Gordon	108

Homenaje Bicentenario Natalicio

Giuseppe **Verdi** 1813-1901
Richard **Wagner** 1813-1883



Te invitamos a visitar la exposición en la Sala Nezahualcóyotl abierta desde una hora antes de cada concierto.



SONÓRAMA

ARTE Y TECNOLOGÍA DEL HI-FI AL MP3

GUSTAVO ARTIGAS TANIA CANDIANI ULISES CARRIÓN EMILIO CHAPELA
ARCÁNGEL CONSTANTINI PAOLA DE ANDA GERARDO GARCÍA DE LA GARZA NO GRUPO
MELQUIADES HERRERA SANTIAGO ITZCÓATL MARCO ANTONIO LARA LAURO LÓPEZ SÁNCHEZ
ISRAEL MARTÍNEZ NURIA MONTIEL QUIRARTE + ORNELAS KASUYA SAKAI BENITO SALAZAR
GUILLERMO SANTAMARINA ÁLVARO VERDUZCO JUAN PABLO VILLEGAS CYNTHIA YEE

OCTUBRE - FEBRERO 2014

PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO | LITERATURA EXPANDIDA | EXPOSICIONES | MÚSICA | TEATRO

Producción realizada con el Beneficio derivado del artículo cuadragésimo segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012



Amigos del Museo del Chopo

@museodelchopo

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO
DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10
T. +52 (55) 55468490
www.chopo.unam.mx



ÚNETE A NUESTRAS REDES SOCIALES

< www.cultura.unam.mx >

f /CulturaUNAM @CulturaUNAM

📷 culturaunam 📺 CulturaUNAM



Dos grandes poetas se encuentran en el presente número:

Luis Cernuda y Álvaro Mutis. Cincuenta años desde su fallecimiento han bastado para convertir al autor de *La realidad y el deseo* en una de las voces más sutiles de la poesía española del siglo pasado. Exiliado, marginal, discreto, Cernuda creó una obra perdurable y definitiva, nunca ajena a los hechos históricos que lo rodeaban, como lo demuestran las cartas que dirigiera al filólogo Américo Castro ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, rescatadas y presentadas por James Valender, especialista en el poeta, y que además entrevista a Paloma Altolaguirre sobre la estancia del sevillano en el barrio de Coyoacán. Vicente Quirarte, a su vez, evoca la impronta de lo mexicano en la obra de Cernuda.

Álvaro Mutis se erige como uno de los poetas hispanoamericanos contemporáneos más celebrados. Como todo autor de valía, permaneció fiel a una serie de obsesiones y constantes. La suya es una obra construida con los materiales del desaliento y la desesperanza. Desde diversos ángulos Jorge Ruiz Dueñas, Hernán Lavín Cerda, Andrés Gómez Morales y Mario del Valle se aproximan a la obra interminable del gran autor colombiano.

Emmanuel Carballo continúa su recuento crítico de la literatura mexicana. Esta vez se sumerge en las polémicas del medio siglo, una era que dio un giro definitivo en nuestras letras. Luis de Tavira, por su parte, nos ofrece una meditación acerca de la vida y obra de August Strindberg, un visionario de la dramaturgia moderna.

La ausencia del gran filólogo y maestro universitario José Moreno de Alba sigue provocando su remembranza, esta vez gracias a la pluma de Fernando Serrano Migallón, quien lo recuerda en una semblanza entrañable.

Merecedor de galardones como el Príncipe de Asturias de España, La Legión de Honor francesa, El premio Heinrich Heine de Alemania y constante candidato al Premio Nobel, Amos Oz se erige como una de las figuras centrales de la literatura israelí actual. Su obra es una muestra del gran renacimiento de la lengua hebrea. Silvia Cherem realiza una profunda entrevista con el autor de *La caja negra*, *De repente en lo profundo del bosque* y *Las mujeres de Yoel*, entre otros libros, donde rememora su estancia en un kibbutz en los años que sucedieron a la creación del Estado de Israel.

El azar y el destino se entreveran en la famosa Ley de Murphy, cuya premisa señala que “si algo puede salir mal, saldrá mal”. Ignacio Solares nos muestra un ejercicio lúdico y ejemplar para evadir a la fatalidad.

Las complicadas relaciones entre el liberalismo y las comunidades indígenas son materia de análisis en el intenso diálogo entre Patricia Galeana y Enrique Semo. En la misma vena, Evelia Trejo reconstruye la trayectoria de Álvaro Matute, figura central de los estudios historiográficos en nuestro país.

En nuestro reportaje gráfico Salvador Gallardo Cabrera presenta la obra de Manuel Marín, interesante exponente de la escultura mexicana contemporánea.

Además de nuestras secciones habituales, redondean la presente entrega los comentarios críticos de Fabienne Bradu y de Ana Clavel, a quien felicitamos por la obtención del Premio Iberoamericano de Novela “Elena Poniatowska” 2013.



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA

TE ESPERAMOS CON LOS LIBROS ABIERTOS

Aforismos, cuentos y otras aventuras

Mariana Frenk-Westheim



Este volumen recopila los textos dispersos de la traductora, escritora y profesora Mariana Frenk, quien realizara las primeras traducciones de literatura mexicana del siglo XX al alemán. La edición a cargo de Margit Frenk y de Esther Janowitz, reúne aforismos, cuentos y ensayos, que, además de mostrar la visión crítica y el estilo particular de la autora, permiten al lector conocer sus preferencias literarias (los textos sobre Thomas Mann fueron elogiados por el mismo autor de *La montaña mágica*).

\$215

Letras sin Fronteras
www.fondodeculturaeconomica.com

BBVA Bancomer

¿Sangre azul
y piel dorada?
Esto es para ti



Conoce las ventajas que la TDC **Afinidad UNAM BBVA Bancomer** tiene para ti. Solicita tu tarjeta al instante y comienza a gozar de sus beneficios.



- El 1.5% de todas las compras realizadas será donado al fondo de becas de titulación de la UNAM sin costo para ti
- Obtienes el 20% en acumulación de Puntos BBVA Bancomer
- Tarjetas adicionales sin costo
- Participa en el programa de beneficios GOLD Family de MasterCard®
- Participa en el programa Paga Bien Paga Menos

ADEMÁS...

- Como trabajador UNAM goza de una tasa de interés preferencial si:
 - Eres cliente Bancomer 40 + TIIIE
 - Eres cliente BBVA Bancomer con una línea de crédito pre aprobada 38%
 - Tienes tu nómina con BBVA Bancomer de 32%

• Si tienes una TDC Bancomer BBVA y deseas cambiar a una TDC UNAM llama a Línea Bancomer al 5226 2663 en el Distrito Federal y al 01 800 2262663 desde el interior de la República y consulta los mejores beneficios.

¡Acude a tu sucursal Bancomer ahora!

Medio siglo con Luis Cernuda

Vivir sin estar viviendo

Vicente Quirarte

Al cumplirse cincuenta años del fallecimiento de Luis Cernuda, presentamos dos cartas inéditas que el poeta, exiliado en Inglaterra en 1938, envía al filólogo Américo Castro y en las que, como explica el investigador James Valender, una de las mayores autoridades en su obra, el autor de Las nubes comenta hechos de la política europea que antecedieron a la Segunda Guerra Mundial. Nuestro expediente cernudiano también incluye un ensayo de Vicente Quirarte sobre la figuración de lo mexicano en la obra última del escritor español, así como una entrevista de Valender y Paloma Ulacia con Paloma Altolaguirre, en la que se recuerda la estancia de Cernuda en el barrio de Coyoacán, en la Ciudad de México.

“Su voz llega cálida, henchida, apasionada de odio, de ira, de amor, de desesperación, más vívida siempre que estas miserables sombras que se agitan en torno nuestro sobre la superficie de la tierra, bajo la luz divina que no merecen”. Las palabras anteriores fueron escritas por Luis Cernuda a propósito del epistolario de Jean-Arthur Rimbaud. Si bien definen la vertiginosa cauda del niño-genio de Charleville, al mismo tiempo constituyen un retrato del propio poeta sevillano.

En 1991, con motivo del centenario de la muerte de Rimbaud, Alain Bohrer habló de que el recordatorio no duraría sólo el año centenario: con él comenzaba el tiempo de Rimbaud. De igual manera, las diversas lecturas

que aun en vida de Luis Cernuda y después de su entrada en la inmortalidad se han hecho sobre su obra-vida confirman las palabras de Philip Silver, en el sentido de que “es el poeta de ayer, de hoy y de mañana”. Para fortuna de Cernuda y de la poesía, los homenajes a él no han sido fuegos de artificio sino lecturas revisionistas que han permitido examinar aspectos inéditos de su vida y su obra. Las últimas generaciones se sienten imantadas por sus numerosos enigmas pero a la admiración se une también el cuestionamiento. La exposición montada primero en la Residencia de Estudiantes de Madrid y después en Sevilla, obra del fervor y el conocimiento de James Valender, apoyada en una nueva y numerosa iconogra-



Luis Cernuda en Sevilla, 1914

fía, multiplican el retrato de Luis Cernuda, su participación en las Misiones Pedagógicas, su encarnación del mito de Narciso, sus más que numerosas sonrisas, su curiosa faceta como fotógrafo de niños. Igualmente, el espléndido catálogo de la exposición reúne colaboraciones de primer orden, la mayor parte de las cuales evade los lugares comunes de la crítica cernudiana para ofrecer un poeta más vivo que nunca.

¿Qué habría pensado Cernuda de éste y los demás homenajes que se le han hecho? La inmediata respuesta se halla en unos versos suyos: “¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen de ellos? / Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable / para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella”. Sin embargo, pocos poetas como él han sido tan conscientes del diálogo que sus palabras y sus actos —la congruencia entre vida y escritura— habría de mantener con las generaciones venideras, como lo advierte en el texto “A un poeta futuro”: “Escúchame y comprende. / En sus limbos mi alma quizá recuerde algo, / Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / Tendrán razón al fin y habré vivido”.

En 1962, un año antes de morir, Cernuda recibió uno de los más auténticos homenajes, el brindado por la revista *La Caña Gris*. Si bien se incluyen colaboraciones de sus contemporáneos, es la voz de los jóvenes la que más nos interesa, desde el cuestionamiento que

Tomás Segovia hace de la particular sintaxis cernudiana hasta la valoración moral de uno de sus mejores herederos, Jaime Gil de Biedma: “Cernuda es hoy por hoy el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27”. Escrita hace medio siglo, la frase de Gil de Biedma resulta de una gran actualidad. Los poetas del 27 nos enseñaron a ver a los clásicos como nuestros contemporáneos; a dibujar con un lápiz ágil y seguro que tiene la permanencia de la tinta; a hacer de los poemas edificios tan sólidos como las catedrales; a jugar con seriedad, a devolver a la crítica su categoría de arte mayor.

Los poetas del 27 nos enseñaron. Luis Cernuda nos enseña porque su poesía renace en cada nueva generación de lectores para cumplir el binomio Obra-Vida que Alain Bohrer exige para leer ese género literario llamado Arthur Rimbaud y que tantas afinidades tiene con Cernuda en su búsqueda del absoluto, en la sed de silencio, en la renuncia. Ambos descubrieron y llevaron a la práctica la frase estremecedora y enigmática “Yo es otro” y dedicaron su vida a defender esa verdad. Cernuda no es un poeta de mausoleo sino un autor cuyas palabras acompañan intensidades luminosas y oscuras de nuestra diaria aventura. No es poeta de deslumbramientos fugaces: su brillo es como el de las estrellas, de larga duración. Sol negro como el de Nerval, que en el eclipse muestra mejor que nunca su corona. Llamar a Cernuda poeta del siglo XX o, como quiere Carlos Pelegrín-Otero, poeta de Europa, significa situarlo al lado de Rilke, Pessoa o Eliot. Su destino común no es sólo haber consumado el genio de su idioma, sino ser el crisol de lo que sus respectivas tribus sintieron en un siglo que vio emerger la violencia con nueva intensidad, siempre en nombre de los valores de la civilización. Ante esta barbarie de los otros, nuestros poetas oponen la pureza del hombre solo, “hijo único de desnudo pensamiento”.

El barrio es hondo y antiguo. Sus casas señoriales, que uniforman con su diversidad la armonía de la calle Francisco Sosa, alternan con heroicas accesorias que han resistido el paso del tiempo y la especulación inmobiliaria. Medio siglo después de la muerte de Luis Cernuda, antiguo habitante de Coyoacán, fachadas, plaza, iglesia lucen, ciertos días y en horas determinadas, tal y como el poeta las recorrió cientos de veces. Los fines de semana, el barrio es ocupado por gente en sus años verdes, que rinde homenaje a los versos “El sol que dora desnudos cuerpos juveniles y sonrío en todas las cosas inocentes”.

Tras el portón de la casa marcada con el número 11 de la calle Tres Cruces, casa de los Altolaguirre, que abrie-

ron sus puertas al amigo sin familia y sin ajuar, aún brilla el jardín donde el poeta conquistaba la tregua necesaria, él que en parques, cementerios y ruinas halló motivos para la epifanía traducida en extensos poemas mediativos o en versos fulminantes que ya forman parte del patrimonio mayor de la memoria. De aquí salió su cuerpo el 5 de noviembre de 1963, rumbo a la funeraria Gayosso y luego al Panteón Jardín, sembrado de cipreses, género de árbol que su amigo Gerardo Diego llamara “enhiesto surtidor de sombra y sueño”.

Cuando el 5 de noviembre de 2002 se cumplió el centenario del nacimiento de Cernuda, los periódicos españoles rindieron al poeta un homenaje involuntario. No mencionaron su aniversario, pero sí la noticia de que la Guardia Civil Española permitía a las parejas homosexuales convivir en una misma habitación. En la huerta de San Vicente, en Granada, el viento que requetaba a Preciosa estremeció las frondas de los árboles y penetró en las habitaciones de Federico García Lorca para confirmar al ángel que para el poeta la muerte es la victoria.

La última década de su vida, Cernuda quiso vivir en México; agotó las calles de la capital y viajó a algunas ciudades del interior; el mar de Acapulco le trajo de regreso el esplendor de Málaga, ése donde fue más feliz de lo que alcanzaba a vislumbrar su juventud atormentada. El sol, el aire y la gente le devolvieron su Andalucía —más cierta en el alma que en la realidad—, y le dieron la pauta para escribir los poemas en prosa que constituyen *Variaciones sobre tema mexicano*. No es casual que también en México preparara la edición definitiva de *Ocnos*, aparecida póstumamente. Cuando Cernuda llega a México, los Contemporáneos —que pudieron haber sido los suyos— habían dejado de ser los Contemporáneos y entraban en la entonces peligrosa definición de nuevos clásicos. Sin embargo, del grupo trató solamente al pintor Manuel Rodríguez Lozano, a quien dedicó precisamente *Variaciones sobre tema mexicano*. Como colaborador constante en medios periódicos, se incorpora a un grupo más joven, el de la llamada generación de medio siglo. En las páginas del suplemento *México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez, aparecen numerosas colaboraciones de Cernuda.

Dos ilustres paisanos suyos lo habían antecedido en su amor mexicano: Juan Rejano y José Moreno Villa, con *La esfinge mestiza. Crónica menor de México y Cornucopia de México*, respectivamente. Sin embargo, mientras Rejano y Moreno Villa transforman sus observaciones en crónicas o breves ensayos, Cernuda enfrenta México con los recursos de su sensualidad y su arsenal exclusivo de poeta. No obstante valerse de la prosa, Cernuda busca el equivalente correlativo, concepto aprendido en Eliot. El libro de Cernuda apareció en la colección *México y Lo Mexicano*, que pretendía precisamente

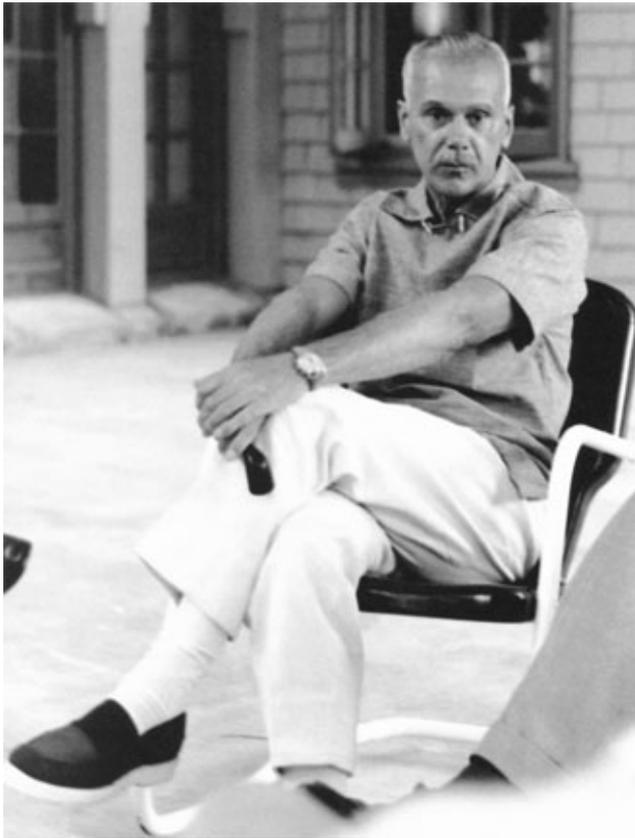


En la azotea del núm. 4 de la calle Mayor, Madrid, otoño de 1928

nuevas lecturas de lo nacional, y revela el impacto —emotivo, sensual e inmediato— que el país tiene para Cernuda. Si bien el libro es publicado en 1952, desde 1951 comienzan a aparecer textos aislados en las revistas *Ínsula* de Madrid y *Orígenes* de Cuba.

Reconocimiento, simpatía y amor. La gradación tiene lugar a partir de que el poeta cruza la frontera desde Estados Unidos. Amor contradictorio y amargo, que le devuelve sensaciones de domesticidad, pero también de la desolación de la tierra nativa. Poco a poco, el fervor mexicano se desdobra en tres: el amor a la tierra, el amor a la lengua y el amor a la laxitud —entrega, indolencia del cuerpo—. Las tres emociones aparecen fundidas en el poema “La posesión”: “En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida”.

Espíritu solar, en México Cernuda se entrega a sus emociones, él que todo lo captaba primero en los sentidos y luego en el espíritu. *Variaciones sobre tema mexicano* quiere ser la bitácora que, como la del auténtico viajero, se escribe en el alma. Fiel a la lección de John Ruskin, quien lo enseñó a evadir la falacia patética y la



En el Lago Arrowhead, sur de California, verano de 1960

emoción inmediata, no menciona sus sitios poéticos con mayúscula, sino los crea. Adivinamos, en uno, la terraza del Castillo de Chapultepec; en otro, los canales de Xochimilco. Le importa siempre, con base en la experiencia externa, crear un espacio interior, develado por el poeta para hacernos mirar con nuevos ojos lo que siempre ha estado ahí. Los puentes entre la Sevilla de la infancia y el presente de Glasgow son producto de la memoria; aquéllos que vinculan a España con México nacen de verduras análogas, de terrazas que están o estuvieron en otra parte más allá del océano. Sin embargo, la devoción por lo que formaba, a sus ojos, *lo mexicano*, nacía paralela a su enamoramiento por un nativo de esta tierra. Ser parte de otro significa adueñarse de su territorio, poseerlo. Por eso sus poemas no son estampas del turista deslumbrado por el paisaje extranjero, sino testimonio de una mutua y enriquecedora posesión.

Cernuda vino a México por primera ocasión en 1949, durante las vacaciones de verano, pues era profesor invitado en Mount Holyoke. Debido a su relieve biográfico, importa subrayar lo que dice respecto a su amor mexicano en las páginas de “Historial de un libro”, confesión y autobiografía ejemplares: “Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entrecerse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía. Mas al llamarla tardía debo añadir que jamás en mi juventud me sentí tan joven como aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momentos felices”.

Para comprender el sentido de la frase “estar bien enamorado” es preciso recordar las frustraciones latentes detrás de sus amores juveniles, así como de los poemas que dan testimonio de ellos. Como joven amante, Cernuda se entrega frontal y totalmente, y fracasa. Como hombre maduro, recibe lo que aquel joven habría anhelado. “Poemas para un cuerpo” es un libro más decisivo en la vida que en la obra de Cernuda. Ante el esplendor del enamoramiento y bajo la oscura luz de la historia terminada, Cernuda tuvo algunos de sus instantes vitales más intensos, aunque los poemas, en sí, no sean memorables. Crítico y autocrítico, Cernuda confesaba que no siempre había sido capaz de establecer la distancia necesaria entre el hombre que sufre y el poeta que crea. De ahí que podamos confiar en su testimonio cuando afirma que “*Poemas para un cuerpo* son... entre todos los versos que he escrito, unos de aquéllos a los que tengo algún afecto”. Cernuda no tiene prejuicios en mencionar la palabra *cuerpo*, y que el inspirador de los poemas era alguien que hacía del fisiculturismo y de la actividad física los ejes de su vida. Al poeta maduro ya no le interesa llegar al alma a través del cuerpo sino, en una muy particular forma de mística, tener acceso al cuerpo sin las trampas del corazón. Naturalmente, no logró esta separación: la realidad volvió a estar separada del deseo.

Son numerosas las historias e imágenes de los habitantes de la Ciudad de México que lo vieron por la urbe que, caminante y solitario como era, conoció hasta agotarla. Cernuda y la ciudad. Miremos parte de ese álbum fotográfico, instantáneas impresas —ya para siempre— en pupilas mexicanas: Cernuda y el autobús Colonia del Valle, donde se sentó al lado de un adolescente que leía un libro de poemas, pretexto para la conversación en la que el joven, llamado Enrique González Rojo, le comunicó su parentesco con el abuelo ilustre. Cernuda y los martinis del Sanborns de Lafragua, donde iba a festejar su cumpleaños de hombre solo. Cernuda en las oficinas de Hacienda, llenando la puerta con sus suéteres ingleses, saludando a Octavio G. Barreda y Fausto Vega. Cernuda en los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras, vestido con la elegancia excesiva que es en el fondo blindaje del solitario. Cernuda en los salones de clase, impartiendo una cátedra aburrida en un salón semidesierto, para confirmar la regla de que los buenos escritores son malos profesores. Cernuda en la tertulia del Hotel del Prado, donde Sergio Fernández lo mira transfigurarse desde su llegada rígida, hasta la locuacidad que lo animaba al hablar de los poetas ingleses con familiaridad y cercanía, como si acabara de tomar el té con ellos. Cernuda a la salida del Palacio de Bellas Artes, recorriendo a pie los diez kilómetros hasta Coyoacán, alimentado por la luz de Mozart; Cernuda grabando sus poemas para el disco editado por la Universidad Nacional Autónoma de México para la serie

Voz Viva, en una cinta casera que no elimina el modo seco, urgente, con que pasa de un poema a otro, timbre metálico y bajo, voz discreta y honda que tiende a no hacerse notar, como el Góngora de su poema que sólo salía amparado por la penumbra, para que menos se notara “la bayeta caduca de su coche y el tafetán delgado de su traje”. Cernuda en el ataúd flamante de Gayosso, el rostro impecablemente afeitado, y Guillermo Fernández —único poeta mexicano que lo veló toda la noche— estableciendo, a través del vidrio, el vínculo que no pudo darse en vida.

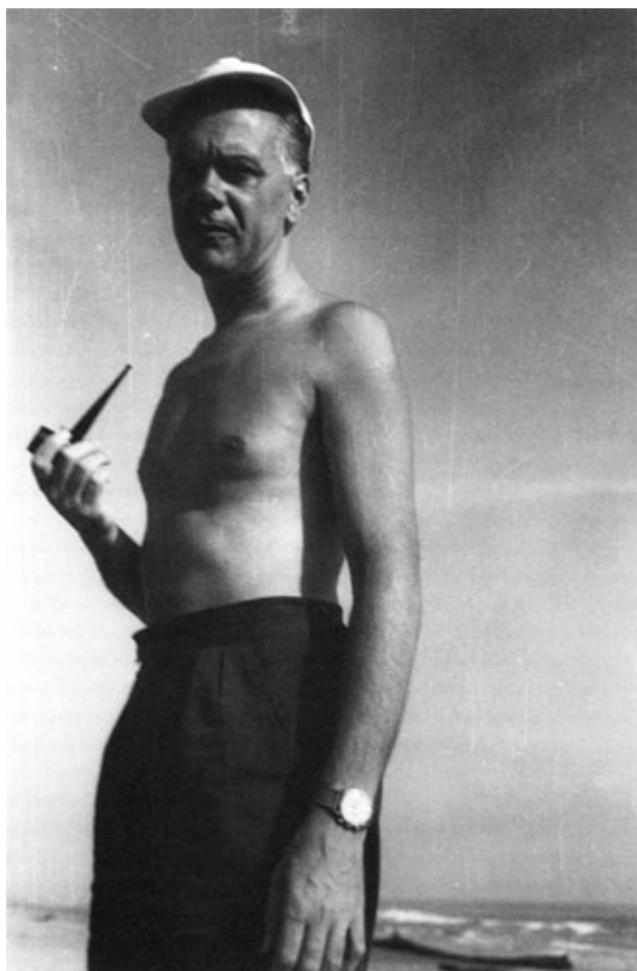
Debemos a Paloma Altolaguirre varias imágenes de un Cernuda distinto al de la leyenda: amante de los niños y los perros, a los cuales aplicaba apodos y apellidos, asistente a la iglesia de San Juan Bautista, siempre y cuando no hubiera misa, y al ciclo de canto gregoriano que organizó la Universidad Iberoamericana. Salía poco y apenas recibía visitas. Una de ellas, la de Octavio Paz, quien ha dejado una instantánea magnífica de la visión que le proporcionaba el poeta entre la penumbra del jardín. Sus últimos días, de manera no tan inconsciente, preparó su último viaje. Concha Méndez lo recuerda indiferente a la correspondencia, la cual tiraba al cesto de basura sin haberla abierto, pero al mismo tiempo con accesos de jovialidad y de ternura.

Acaso porque murió en un día cercano al de Todos los Santos, Luis Cernuda regresa más intensamente hasta nosotros, enfundado en su elegancia excesiva, refugio y armadura del solitario: recorrerá los lugares donde la conciliación —como la felicidad— se daba sólo por instantes: ante un pastel de mil hojas en el café del cine París; gozoso como niño ante los cucuruchos de camarones que solía comprar en puestos callejeros; como los verdaderos solitarios —Pessoa, Lovecraft, López Velarde—, Luis Cernuda tenía hábitos de niño: comer solo y lo que se antojaba, no respetar las convenciones, hacer del cine o la sala de conciertos su dominio exclusivo: travesuras del *dandy* que no desea cumplir con los rituales burgueses de los otros. De tal manera, el hombre cercano a los sesenta años rendía homenaje al joven que treinta años antes, en la antología de Gerardo Diego, subrayaba su iconoclasta declaración de fe: “No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiese esperar algo, sólo sería morir allí donde aún no hubiese penetrado esta grotesca civilización que envanece a los hombres”. Luis Cernuda leyendo a Garcilaso ante un grupo de alumnos indiferentes en la Facultad de Filosofía y Letras; entrando en un cine para “vivir sin estar viviendo”; celebrando la belleza física del cuerpo en una pelea de box en la Arena Coliseo; apagando por última vez la luz de su cuarto en Tres Cruces 11, corazón de Coyoacán, sabiendo, en el fondo, que a la mañana siguiente tenía cita, a primera hora, con aquella que no dejaba a los Cernuda llegar a los sesenta años. Paloma

Altolaguirre lo encontró en el piso, recién afeitado, la pipa en una mano y los cerillos en la otra. Limpio de cuerpo, manifestaba su lealtad a uno de sus textos: “Tal vez sea mejor vivir así, desnudo de toda posesión, dispuesto siempre para la partida”.

El cementerio Jardín es grande pero íntimo. En la fosa 48, fila 4, sector C, yace bajo una lápida que tiene la sobriedad de sus actos terrestres: “Luis Cernuda Bidou. Poeta. Sevilla 1902 - México 1963”. La tumba de granito es sencilla, de una sencillez tan inmediata que linda con la indiferencia. En Luis Cernuda, con Luis Cernuda, esta palabra tiene un doble sentido. Aun en la megalópolis del tercer milenio, el cementerio es la isla de silencio que defendió a lo largo de su existencia. En días pasados un admirador anónimo depositó una maceta de plástico con flores violetas, convertidas en símbolo personal gracias a los versos que el sevillano dedicó al poeta romántico en el poema “A Larra, con unas violetas” y que, como otros muchos versos de Cernuda, sirven para dialogar con él, para ser su epitafio:

Si la muerte apacigua
Tu boca amarga de dios insatisfecha,
Acepta un don tan leve, sombra sentimental,
En esa paz que bajo tierra te esperaba,
Brotando en hierba, viento y luz silvestres,
El fiel y último encanto de estar solo.



En Acapulco, años cincuenta

© Archivo de la Residencia de Escudines, Madrid

Cartas inéditas de Luis Cernuda

Presentación y comentarios de James Valender

Las dos cartas que tengo el gusto de presentar aquí fueron escritas por Luis Cernuda en el otoño de 1938 y corresponden a un momento especialmente difícil en su vida. El poeta había salido de España en febrero del mismo año, invitado por un joven poeta inglés, Stanley Richardson, a dar una serie de conferencias en Inglaterra. Cernuda aceptó la invitación, pensando que estaría fuera, cuando mucho, un par de meses; que una vez terminada la gira, regresaría a Madrid y a la guerra civil que asediaba a España desde el verano de 1936. Las suposiciones del poeta resultaron infundadas y eso por varios motivos. En primer lugar, porque la invitación fue un simple pretexto que se ingenió el amigo inglés para poder rescatarlo de la guerra y así salvarlo de los peligros muy reales que la guerra representaba. Cuando Cernuda llegó a Londres, descubrió que Richardson no había organizado ninguna conferencia (al menos no hay constancia de que Cernuda haya dado charla alguna, lo cual resulta entendible, además, si se recuerda que el dominio que tenía entonces de la lengua inglesa era sumamente precario). Pero, peor todavía, Richardson tampoco contaba con apoyo oficial alguno a la hora de extender su invitación, lo cual significó que, durante su estancia en Inglaterra, el sevillano dependía absolutamente de su joven amigo inglés para su subsistencia diaria.

Cernuda aguantó cuatro meses viviendo así, pero en junio de 1938, harto de depender de Richardson y humillado por la fría condescendencia de los ingleses a los que le tocó tratar, se marchó a París, como primer paso para regresar a España. Ése al menos fue su propósito, pero al llegar a París Cernuda descubrió que la situación militar de los republicanos en España había empeora-

do a tal grado que el gobierno francés había decidido cerrar la frontera a lo largo de los Pirineos. Por lo mismo, el poeta se vio obligado a quedarse en París, nuevamente sin un centavo con que pagar alojamiento o comida. Así pasó los meses de junio, julio y agosto. La situación finalmente se resolvió en septiembre, cuando Richardson le anunció por carta (y desde Inglaterra) que le había conseguido el puesto de lector español en un internado, o *public school*, en el sur del país. Ayudado por otro español, Rafael Martínez Nadal, que estuvo entonces de paso por París, Cernuda volvió a cruzar el Canal de la Mancha para ocupar el puesto que Richardson le había tramitado. Y fue desde ese internado, Cranleigh School, desde donde, en septiembre de 1938, Cernuda inició su breve correspondencia con el destinatario de las dos cartas que presento aquí, Américo Castro.¹

El nombre de Américo Castro (1885-1972) no suele relacionarse con el de Cernuda y, en efecto, en tanto investigador del Centro de Estudios Históricos, de Madrid, y en cuanto autor de libros como *Vida de Lope de Vega* (1919) y *El pensamiento de Cervantes* (1925) y *Santa Teresa y otros ensayos* (1932), Castro representaba el tipo de profesor y erudito contra el cual el sevillano solía sentir un rechazo casi instintivo. Pero la guerra a menudo une a personas que en tiempos de paz tal vez no se tratarían nunca. Así, Castro y Cernuda coincidieron en París en el verano de 1938, exiliados los dos, y —en con-

¹ Agradezco a la profesora Tatiana Aguilar Álvarez-Bay el generoso envío de una imagen escaneada de ambas cartas. Mi más sincero agradecimiento, asimismo, al profesor Ángel Yanguas Álvarez de Toledo, el sobrino nieto del poeta, por su autorización de reproducirlas aquí.

tra de todo lo que cabía esperarse— parecen haberse llevado bien, el uno interesándose por la suerte del otro en un momento de gran incertidumbre para ambos. Y de ahí la primera de las dos cartas, que Cernuda le escribió a Castro para contarle la solución que de repente se había dado a su situación, como también para agradecerle sus atenciones. Al igual que la segunda carta, esta primera fue escrita en papel membretado en donde consta la dirección del colegio donde Cernuda ya para entonces trabajaba (“Cranleigh School, Near Guildford, Surrey”), seguida por dos números telefónicos (“School: Cranleigh 50. Common Room: Cranleigh 342”):

23 septiembre [1938]

Querido Señor Castro: aquí me tiene como profesor de español en este colegio. Las cosas se arreglaron favorablemente para mí de modo inesperado. No me atrevo sin embargo a congratularme demasiado, porque en estos momentos nunca sabe uno dónde pararán los acontecimientos.

Aquí la gente es muy optimista con respecto a la paz. Los elogios a Chamberlain son unánimes, casi.

Aunque la residencia aquí deba ser un tanto aburrida a la larga, al menos hay calma y espero llegar a conocer bien este país y su idioma, que sólo hablo ahora a medias.

Muchas gracias por su interés hacia mí en París. Le saluda cordialmente su amigo

Luis Cernuda

No se sabe cuáles fueron las atenciones que Cernuda recibió de Castro durante aquel verano, pero el poeta evidentemente apreció la amistad que el otro exiliado le había brindado. Por otra parte, la carta también tiene el interés de mostrar la curiosidad con que, después de haber recuperado por fin cierta independencia económica, Cernuda ahora se asomaba al mundo de los ingleses. Pero más que nada esta breve misiva tiene el valor de recordarnos los importantes acontecimientos políticos ocurridos en aquellos días, todos relacionados con la expansión militarista de la Alemania nazi. Después de invadir Austria en marzo de 1938, Hitler ahora tenía a Checoslovaquia en sus miras. De hecho, con el pretexto de que la mayoría de sus habitantes hablaba el alemán, a mediados del mes de septiembre Adolfo Hitler amenazó con anexar la región checa de los Sudetes, proponiendo, además, que Polonia y Hungría se repartieran entre ellos el resto del país. Durante varios días el mundo entero esperó, nerviosísimo, para ver cuál sería la reacción de Inglaterra y Francia. Reunidos con Hermann Goering y Benito Mussolini en Munich, el primer ministro inglés, Neville Chamberlain, y su homólogo francés, Édouard Daladier, por fin decidieron aprobar la anexión, creyendo así evitar el estallido de una segunda guerra mundial. Si bien en Inglaterra Chamberlain

CAC-32-04-0045

CRANLEIGH SCHOOL,
NEAR GUILDFORD,
SURREY.
SCHOOL: CRANLEIGH 50.
COMMON ROOM " 342.

● 23 Septiembre

Querido Señor Castro: aquí me tiene como profesor de español en este colegio. Las cosas se arreglaron favorablemente para mí de modo inesperado. No me atrevo sin embargo a congratularme demasiado, porque en estos momentos nunca sabe uno dónde pararán los acontecimientos.

Aquí la gente es muy optimista con respecto a la paz. Los elogios a Chamberlain son unánimes, casi.

Aunque la residencia aquí deba ser un tanto aburrida a la larga, al menos hoy hay calma y espero llegar a conocer bien este país y su idioma, que sólo hablo ahora a medias.

Muchas gracias por su interés hacia mí en París. Le saluda cordialmente su amigo Luis Cernuda

77
26
49h
3 medicis

CAC-32-04-0046

CRANLEIGH SCHOOL,
NEAR GUILDFORD,
SURREY.
SCHOOL: CRANLEIGH SO.
COMMON ROOM " 342.

24 Octubre

Querido señor Castro: muchas gracias por su carta. De Rosenblatt no sé nada; supongo que sigue en París, ya que lo del Ecuador, como usted le previno, es cosa más que problemática.

Parece que se aleja la tormenta de las pasadas semanas, aunque no desaparezca del todo. Francia es la peor parada según los bandazos que está dando. Aquí, tras del contento con la paz, aparecen las objeciones. El discurso de Churchill recoge

los más sensatas.

Este es un país que parece sufrir vejez prematura (yo me aficiono ahora a él); pero se engañaría quien no lo vea dispuesto a hacer frente. No quiero hacer suposiciones gratuitas, pero acaso no agradaran mucho a Chamberlain ciertas alianzas que se le ofrecían en caso de guerra; las mismas que los Republicanos españoles tanto estimaban: Rusia.

De España más vale no hablar. La guerra se alarga y la ruina de nuestra tierra también. ¿Qué posibilidades quedan? Pocas veces habrá vivido uno con menos esperanzas que ahora y más provisionalmente. Un saludo cordial de su amigo

Luis Cernuda

ha pasado a la historia como un político endeble, incapaz de hacer frente a las ambiciones territoriales de Hitler, el hecho es que en aquel momento la mayor parte de la población inglesa estuvo de acuerdo con la decisión tomada, tal y como señala Cernuda en su carta.

Cuando Cernuda volvió a escribir a Castro, fue para responder a una carta en la que el filólogo e historiador, por lo visto, le habría preguntado por otro colega que había coincidido con ellos en París. Se trataba del hispanista Ángel Rosenblat (1902-1984) que, aunque formado con Amado Alonso en el Instituto de Filología de Buenos Aires, pasó tres años trabajando con Ramón Menéndez Pidal (y con Castro) en Madrid, en el Centro de Estudios Históricos, entre 1933 y 1936. Cernuda no supo decirle nada con respecto a Rosenblat, pero en su nueva carta a Castro sí hizo comentarios sobre otros temas de indudable interés:

24 octubre [1938]

Querido señor Castro: muchas gracias por su carta. De Rosenblat no sé nada; supongo que sigue en París, ya que lo del Ecuador, como usted le previno, es cosa más que problemática.

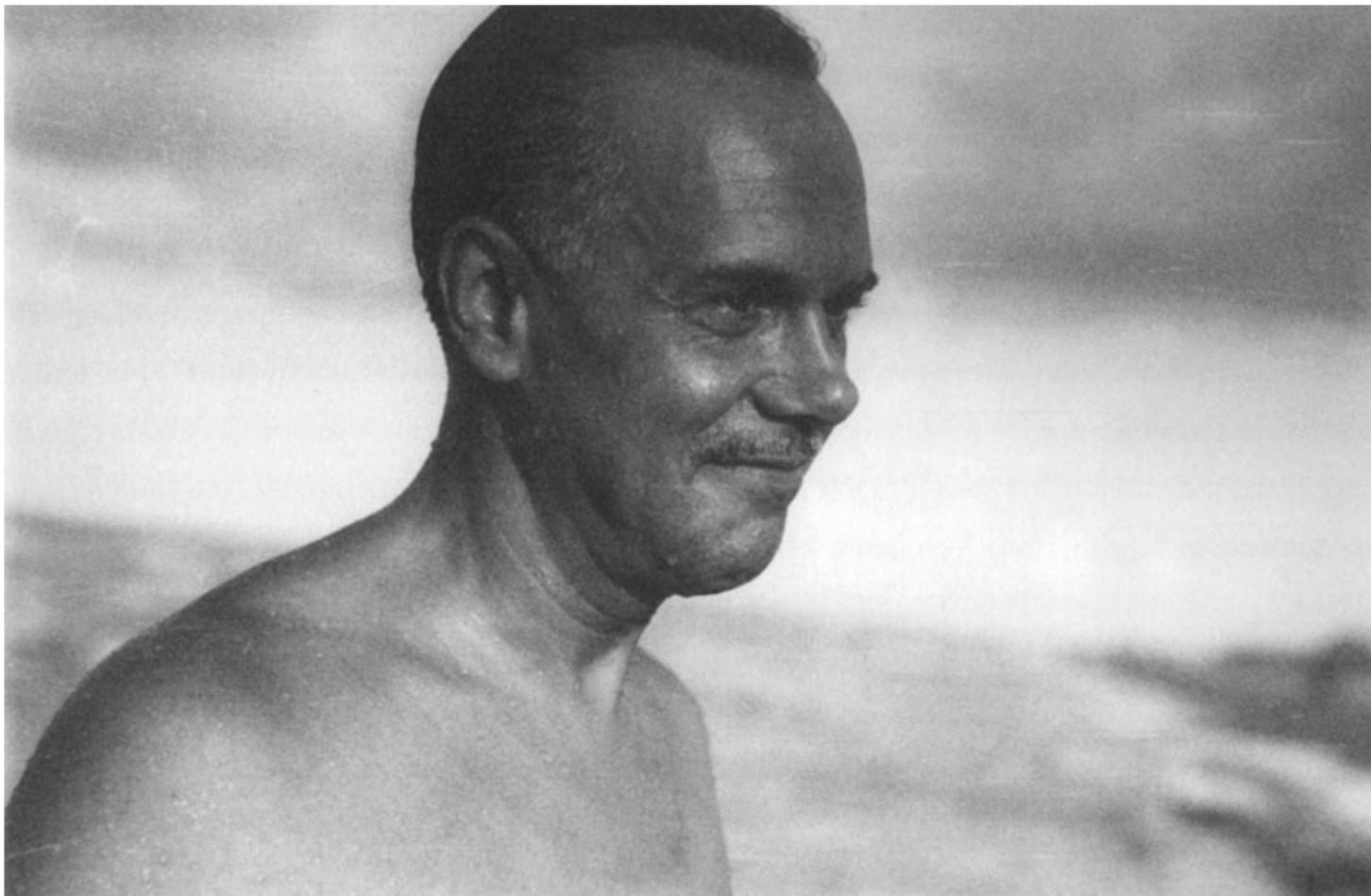
Parece que se aleja la tormenta de las pasadas semanas, aunque no desaparezca del todo. Francia es la peor parada según los bandazos que está dando. Aquí, tras del contento con la paz, aparecen las objeciones. El discurso de Churchill recoge las más sensatas.

Este es un país que parece sufrir vejez prematura (yo me aficiono ahora a él); pero se engañaría quien no le crea dispuesto a hacer frente. No quiero hacer suposiciones gratuitas, pero acaso no agradaran mucho a Chamberlain ciertas alianzas que se le ofrecían en caso de guerra; las mismas que los Republicanos españoles tanto estimaban: Rusia.

De España más vale no hablar. La guerra se alarga y la ruina de nuestra tierra también. ¿Qué posibilidades quedan? Pocas veces habrá vivido uno con menos esperanzas que ahora y más provisionalmente. Un saludo cordial de su amigo

Luis Cernuda

En aquellos meses de incertidumbre de finales de 1938, en que la diáspora intelectual en Europa empezó a adquirir dimensiones masivas, en que todos los españoles (como indica Cernuda) vivían al día, era muy difícil seguir el camino de los demás y más difícil todavía dar con su paradero. Rosenblat terminaría por establecerse, no en Ecuador, sino en Venezuela, en 1946, pero mientras tanto no parece haberse cruzado con el poeta sevillano; si se reencontró con Castro, no lo sabemos. En todo caso el interés de esta segunda carta para el lector actual radica más bien en los comentarios que Cernuda hace de orden político. Llama la atención, por



Luis Cernuda en Acapulco, años cincuenta

ejemplo, lo que señala ahora acerca del cambio de opinión del pueblo inglés con respecto a la paz de Munich, así como de la relevancia de ciertas ideas recientemente expresadas por Winston Churchill en contra de la política de “apaciguamiento”.² De hecho, su diagnóstico de la tensa situación política internacional, como ahora sabemos, resultaría muy atinada: los ingleses, encabezados por Churchill (en lugar de Chamberlain), no sólo se mostrarían dispuestos a oponerse a Hitler, sino incluso, por razones estratégicas, llegarían a hacer una alianza con la Unión Soviética, muy a pesar suyo, tal y como Cernuda presagia aquí, si bien primero habría de sobrevenir lo que nadie hubiera sido capaz de pronosticar: el pacto entre Hitler y Stalin. Finalmente, cabe destacar el profundo dolor con que en esta carta Cernuda contempla la

² Cernuda tendría presente, sin duda, el discurso que Churchill dio en el parlamento británico el 5 de octubre de 1938 y que fue ampliamente comentada en la prensa. Convencido de que el acuerdo con Hitler suponía para Inglaterra “una derrota absoluta y total” (“a total and unmitigated defeat”), Churchill luego advirtió que este descalabro iba a ser sólo el primero de otros muchos, “a menos de que, recuperando la salud moral y con un vigor marcial supremo, volvamos a levantarnos y nos unamos a la lucha por la libertad, como en tiempos pasados” (“unless by a supreme recovery of moral health and martial vigour, we arise again and take our stand for freedom as in olden time”. Véase Winston Churchill, “The Munich agreement” <http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/speeches-of-winston-churchill/101-the-munich-agreement>. Consultado el 8 de octubre de 2013. La traducción es mía.

tragedia de la guerra civil en su país. Fiel a una actitud expresada en muchos de los poemas de *Las nubes* (1937-1940), Cernuda lamenta aquí, no la derrota de los republicanos (que en octubre de 1938 ya parecía casi inevitable), sino, simple y sencillamente, la destrucción misma de su tierra. Ganase quien ganase, España iba a quedar completamente destruida por el conflicto.

Después de esta segunda carta, el poeta y el filólogo tomarían caminos muy distintos. Castro se establecería en Estados Unidos, donde enseñaría literatura española en las universidades de Wisconsin (1938-1939), de Texas (1939-1940) y de Princeton (1940-1953). Cernuda pasaría otros nueve años en Gran Bretaña (1938-1947), saciando así su curiosidad por ese país de “vejez prematura”, antes de trasladarse a Nueva Inglaterra (1947-1952) y a México (1952-1963). No parece que se hayan vuelto a ver. Por lo mismo, más que hacer evidente la existencia de una gran amistad entre los dos españoles, estas dos cartas hablan elocuentemente del momento muy preciso en que sus vidas de repente se cruzaron. Sobre todo, dejan ver el interés con que en el otoño de 1938 Cernuda (como el mundo entero) seguía las negociaciones políticas destinadas a aplazar el estallido de una segunda guerra mundial, consciente como estaba de que la suerte de su país (y la suya propia) dependían ya de las decisiones de las grandes potencias internacionales.

Entrevista con Paloma Altolaguirre

Cernuda en Coyoacán

Paloma Ulacia y James Valender

En 2002, centenario del nacimiento de Luis Cernuda, apareció bajo el sello de la Residencia de Estudiantes, de Madrid, el *Álbum Luis Cernuda*. James Valender escribió la biografía y como apéndice incluyó el testimonio breve, pero elocuente, de una de las personas que más cerca estuvieron del poeta durante los últimos diez años de su vida: Paloma Altolaguirre. Hija de Manuel Altolaguirre y de Concha Méndez, Paloma acogió al poeta en su casa en Coyoacán, en la Ciudad de México, desde el otoño de 1953 hasta su muerte en noviembre de 1963. Paloma heredó muchas amistades de sus padres (Emilio Prados, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, por nombrar sólo algunas); pero a ninguno de estos amigos lo llegó a tratar de forma tan cotidiana como a Luis Cernuda, quien, de hecho, se convirtió muy pronto en otro miembro de la familia.

En el primer año de su residencia en el número 11 de la calle Tres Cruces, le tocó a Cernuda convivir con la propia Concha Méndez, con Paloma Altolaguirre y su marido Manuel Ulacia, y con el primer hijo de este matrimonio, Manuel. Puesto que la casa era muy pequeña (sólo había dos habitaciones: una para Concha Méndez en la planta baja, la otra para la familia Ulacia Altolaguirre, en el piso de arriba), al poeta le tocó el diminuto cuarto de servicio, al lado de la cocina en la planta baja. Sin embargo, casi enseguida, la familia empezó a construir otra casa más grande al fondo del jardín, adonde, con el tiempo, se fueron a vivir Paloma y su familia, liberando así su cuarto en el piso de arriba para que lo ocupara Cernuda. Pero la construcción de esta segunda casa no impidió que todos se vieran todos los días. Porque, si bien Cernuda dormía en casa de Concha Méndez, comía, lo mismo que Concha, con Paloma y su familia, fuese en la casa de una u otra o en el jardín. Y así, en la diaria charla de sobremesa, mientras se hablaban

de las cosas intrascendentes que llenan la vida de todos los seres mortales: de las tareas de los niños, de los problemas en el trabajo, de las películas vistas en el cine, los antiguos vínculos de amistad se fueron reafirmando, pasando de hecho de una generación a otra.

Cuando Cernuda llegó a Tres Cruces, Paloma ya tenía a su primer hijo, Manuel, nacido en 1953. Luego seguirían: Luis (1956), Paloma (1957) e Isabel (1962). Con todos ellos, pero sobre todo con los tres mayores, el poeta pasó mucho tiempo: casi todos los días los recogía en la escuela y muy a menudo iban juntos, con Paloma, al cine por la tarde. A los niños los llegó a querer entrañablemente (cosa que para muchos resulta todavía difícil de creer) y, después de la muerte de Altolaguirre, ocurrida en julio de 1959, se convirtió en algo así como un segundo abuelo para ellos: los regañaba cuando se portaban mal, les enseñaba a leer y, claro, también les daba regalos el Día de Reyes o cuando cumplían años. Ni siquiera cuando trabajaba de profesor en California se olvidaba de enviarles la tarjeta correspondiente.

En fin, en la familia de Paloma y Manuel Ulacia, Cernuda parece haber encontrado a la familia que él nunca tuvo. Y aunque siempre hacía alarde de tener espíritu nómada, todo parece indicar que hacia el final de su vida se sentía, en efecto, arraigado en Coyoacán, donde pensaba quedarse ya *definitivamente*, tal y como escribió en una carta a Paloma enviada desde Los Ángeles en la primavera de 1963. Como ahora sabemos, Cernuda, en efecto, se quedó para siempre en Coyoacán; aunque, por desgracia, no viviera sino unos cuatro o cinco meses más, después de volver de California. Fue Paloma quien, la mañana del 5 de noviembre de 1963, subió al cuarto del poeta y lo halló muerto en el suelo, víctima de un infarto.

Dados todos estos antecedentes, el testimonio de Paloma cobra un interés muy particular y, por ello y por lo difícil que le resulta vencer su timidez, quisiéramos dejar constancia aquí de nuestro reconocimiento a ella por su generosa cooperación. Le agradecemos su tiempo y su confianza, pero también el cuidado con que revisó la transcripción de la conversación que sostuvimos con ella y que a continuación reproducimos. El punto de arranque es la boda de Paloma Altolaquirre y Manuel Ulacia, celebrada en Coyoacán en noviembre de 1952. Porque, si bien Paloma lo había saludado en las visitas que el poeta hiciera a México en años anteriores, en realidad fue sólo a partir del momento en que Cernuda decidió abandonar Nueva Inglaterra y establecerse en México (es decir, a partir de noviembre de 1952) cuando empezó a tratarlo de cerca. En dicha boda Cernuda actuó como testigo formal, junto con otros dos amigos del antiguo grupo de Litoral: Emilio Prados y José Moreno Villa. (JV)

JAMES VALENDER: A quien también se ve en las fotos de tu boda es a Luis Cernuda.

PALOMA ALTOLAGUIRRE: Acababa de llegar de Estados Unidos cuando yo me casé, de eso sí me acuerdo. Mis padres se pusieron muy contentos porque había llegado Cernuda. Se había instalado en el hotel Génova y lo fue a buscar mi padre. Lo llevó a comer a casa. Y tiempo después, se quedó a vivir con nosotros.

JV: ¿Por qué crees que se quedó con ustedes?

PA: Ya desde antes de la guerra, cuando vivía en la calle Viriato, en Madrid, Cernuda siempre comía con mis padres. Mi madre cocinaba y él llegaba a comer con ellos. Aquí en México, creo que llegó a casa pensando quedarse poco tiempo... y después el tiempo se fue alargando. Además, yo supongo que estaba a gusto.

JV: Si la casa de tu madre era tan pequeña como ahora, no debió de ser fácil alojarlo.

PA: La casa era pequeña. Abajo había una sola habitación, que era de mi madre, más el cuarto de la muchacha (que fue el que le dimos a Cernuda), mientras que arriba sólo había otra habitación más, en la que teníamos que dormir mi hijo Manuel, mi marido, yo... y cien pollos que Manolo había comprado.

JV: ¿Pollos en su habitación?

PA: Manolo había encargado unos pollos a Estados Unidos. Es decir, unas gallinas, de una raza muy especial, muy buenas ponedoras. Pero luego resultó que los pollitos llegaron antes de que pudiéramos tener terminado un gallinero que estábamos construyendo al fondo del jardín. Cuando llegaron los pollos, pues, ¿dónde se iban a guardar? No los íbamos a meter ni con mi madre ni con Cernuda. Abajo, además, estaban los perros. Entonces, no había otro sitio más que nuestra habitación. Ahí metimos los cien pollos, bien calientes, con una calefacción especial. Les pusimos dos cómodas, un radiador, con paja encima de



Paloma Altolaquirre y Luis Cernuda en Tres Cruces, Coyoacán, años cincuenta

la madera... Como Manolo trabajaba toda la semana y todavía no acabábamos el gallinero de atrás, se quedaron ahí; empezaron a crecer y luego a volar por el cuarto. En realidad, era un disparate. Había que limpiar todos los días la paja, bajarla... Tiempo después ya se pudo pasar a los pollos al cuarto de atrás. Era una construcción que ya tenía paredes, porque mi padre iba a instalar ahí una imprenta, pero la imprenta se convirtió en gallinero. Antes hubo un momento en que estaban Cernuda, los pollos, mi madre, nosotros tres, además de los perros, que también dormían dentro.

JV: ¿Qué decía Cernuda de los pollos?

PA: No decía nada. Los perros sí le llamaban la atención. Había una novelista de la época que se llamaba Dolores Canseco Noriega. Y, como broma, a una perra que teníamos que se llamaba Lola, Cernuda decía que se llamaba Dolores Canseco Noriega. Decía que era un can seco. Y todos los días que la veía —porque eso sí le pasaba, que era repetitivo— todos los días decía lo mismo. Nada más

nos sentábamos y preguntaba: *¿Qué dice Dolores Canseco Noriega?* Y se moría de risa.

JV: ¿Cuándo empezaron a construir la otra casa al fondo del jardín?

PA: Empezamos muy pronto, pero nos tardamos dos años porque tuvimos que pedir una hipoteca. Nos cambiamos, creo, en el año 55. Y entonces se pasó Cernuda al cuarto de arriba en casa de mi madre, y la muchacha pudo llegar a dormir a su cuarto en la planta baja. Eso también era importante porque la pobre tuvo que ir a dormir a casa de una hermana.

JV: Después de este cambio, ¿Cernuda siguió comiendo con ustedes?

PA: Al principio comíamos todos con mi madre, debajo de un árbol, que cuando se construyó la casa, se había quedado en medio de la sala. Era un fresno muy alto, y cuando llegaron las primeras lluvias, el agua se escurría por su tronco, y teníamos que sacarla con cubos. Tiempo después, empezamos a comer en el jardín; comíamos mi madre, los niños, Cernuda y yo (Manolo se quedaba a comer en el laboratorio). Esa época la recuerdo siempre. Pusimos una mesa en el jardín. Y a veces también colocábamos una tinita delante de la casa de mi madre, una tinita que se llenaba de agua caliente; entonces los pequeños se metían ahí a tomar el sol como si fuera una piscina. Luego mi madre preparaba algo muy bueno para comer. A veces mi padre venía a vernos, y siempre nos traía algo que ponía en la mesa; mi madre se preparaba una cuba en un vaso verde que tenía de vidrio de carretones. A Cernuda le gustaba la cerveza, y a mí, mi padre me ponía una copa de vino quinado de Málaga que me decían que abría el apetito. Cuando volvió a llegar otra vez la época de lluvias, la mesa del jardín la pusimos más lejos y todos nosotros nos sentamos ese día a ver talar el árbol que habíamos dejado tiempo atrás dentro de la casa de mi madre.

Aquella época es cuando Cernuda llevaba a los niños al colegio. Los llevaba y luego los iba a buscar; o sea que tiene que haber dado sus clases entre la hora de entrada de los niños y la hora de salida. En esa época también íbamos mucho al cine y Cernuda iba a todas las películas de niños con nosotros. Años después, empezó Manolo a venir a comer otra vez a casa. Para entonces ya comíamos en nuestra casa, al fondo del jardín, pero seguimos siempre comiendo todos juntos.

JV: ¿Cómo era Coyoacán en esa época?

PA: Nosotros fuimos a vivir en lo que entonces era una villa. A Coyoacán se llegaba por algunas calzadas, y alrededor había campo, lleno de milpas. Había granjas y establos. Muchas de las calles eran de tierra, así que en tiempos de lluvia no se podía entrar en coche. Cuando ibas al centro de la ciudad, decías: *Voy a México.*



Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, Málaga, septiembre de 1928

Nuestra calle era empedrada porque era el centro de Coyoacán. Estaba a media cuadra del Jardín Centenario, muy cerca de la iglesia de San Juan Bautista y de la Casa de Cortés. En esa plaza había un cine llamado Centenario, al que muchas personas llegaban en bicicletas, y las ponían en hilera a un lado de los bancos de madera. Por esa plaza, Cernuda paseó durante los años que vivió con nosotros. Muchas veces lo vi salir de la iglesia, adonde iba cuando no había misa y estaba sin nadie. Y sobre todo iba a ese cine Centenario que estaba al lado de la casa. ¡Cuántas películas vio! Era un cine de barrio y pasaban tres películas diferentes al día...

¡Cuántas veces caminamos juntos por la avenida Francisco Sosa, bajo los altos árboles! Al pasar por la plaza de Santa Catarina, hay una casa en una esquina, al fondo, que es amarilla, y siempre al pasar decía que le gustaba. Yo pensaba que a lo mejor le recordaba alguna casa de Sevilla de cuando niño.

JV: ¿María Dolores Arana también iba a esas reuniones?

PA: También venía María Dolores Arana algunas tardes. Así resultaba una reunión muy agradable, porque María Dolores y Cernuda también se llevaban muy bien entre sí. Con los Arana también nos reuníamos en Navidad.

JV: ¿Cernuda festejaba su cumpleaños?

PA: No, nunca decía nada.

JV: ¿De qué hablaba?

PA: Lo que más le gustaba era hablar de cine. Muchos días a la hora de la comida contaba alguna película que había visto, y si le había gustado quería que fuéramos a verla con él otra vez. Manolo, mi marido, comía entre semana en el laboratorio, pero los fines de semana venía y hablaba mucho con Cernuda. ¡Pero no nos cuentes el final, por favor!, le decía Manolo. Se llevaba muy bien con Cernuda. Siempre fue una relación de lo más amable. Recuerdo aquella época como los años más felices de mi vida.

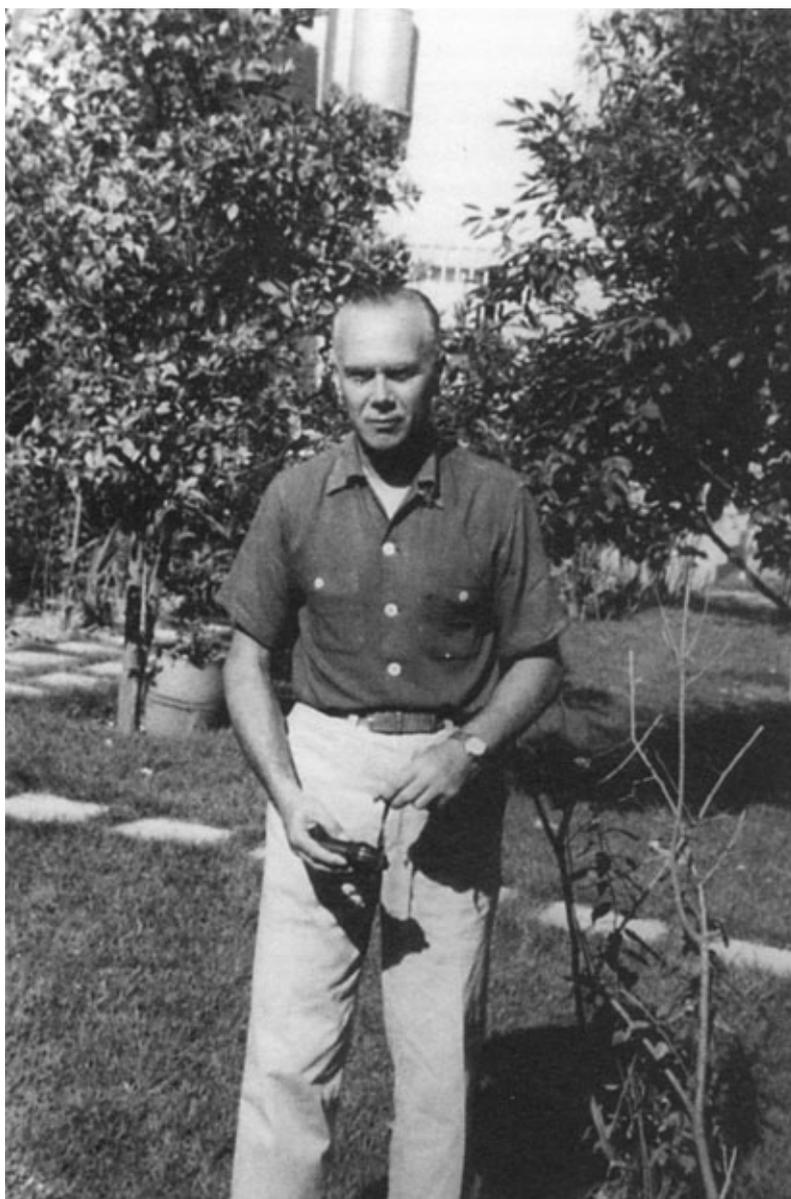
Fuera del cine, no me acuerdo de que habláramos de nada en particular: hablábamos de cosas muy simples. En todo caso, Cernuda no hablaba mucho de sí mismo... Lo que sí le gustaba hacer era entrar en casa y ponerse a ver las revistas antiguas que teníamos. *La Ilustración Española*, por ejemplo. Ahí encontraba cosas de su época y se moría de risa. Otras veces llegaba y decía: *Vengo a buscar un libro*, y subía a mi cuarto, donde tenía los libros. Entonces allí había una chimenea; se sentaba y hablábamos un rato. Mucho tiempo después de su muerte, me pareció seguir oyendo sus pasos al subir la escalera.

JV: ¿Hablabas de su familia en España?

PA: Muy poco, aunque al final hablaba más. Incluso empezó a hablar de ellos con benevolencia. Al final, un día en que estábamos en la puerta de casa, me dijo:

Ahora que lo estoy pensando, mi padre me quería mucho, porque un día, cuando yo era pequeñito, él se pilló los dedos con la puerta y no dijo nada. No se quejó para que yo no me asustara... Otro día me dijo: Acabo de saber que ha muerto mi hermana. Teníamos un tocadiscos delante de la ventana y me preguntó: No sé si puedo poner un disco de Mozart. Era un disco que él mismo le había regalado a mi hijo Manuel, o sea que era algo que a él le gustaba oír. Entonces se puso a escuchar la música. Luego, cuando se le murió la otra hermana (que fue con poco tiempo de diferencia), me dijo: Se ha muerto mi hermana, voy a comprar un boleto para ir a un concierto a Bellas Artes. O sea que las dos veces quiso escuchar música. También me acuerdo de que, apenas unos meses antes de que muriera, me anunció: Vamos a poner las noticias, porque acaban de matar a Kennedy. Se le vio afligido. ¡Cómo pueden pasar estas cosas! ¡Qué horror! Ese mismo año que murió Kennedy, murió Cernuda.

JV: ¿Cernuda alguna vez consideraba la posibilidad de volver a España?



En el jardín de la casa de Tres Cruces, Coyoacán, 1960

- PA: Nunca me habló del tema.
- JV: Tengo entendido que Cernuda no veía a casi nadie.
- PA: Veía algunas veces a Paquita García de la Bárcena, que era hermana de Quinín, es decir, cuñada de Bernabé Fernández-Canivell, uno de los grandes amigos de Cernuda y de mi padre en España. A veces también se reunía con Octavio Paz, con Enrique Asún-solo... Por cierto, me comentó Cernuda que Asún-solo dormía en una caja de muertos, decía que para irse acostumbrando...
- JV: Parece que otra de las grandes amigas de Cernuda era Concha de Albornoz...
- PA: Ella, sí, era muy amiga suya. Trabajaba fuera, era profesora en los Estados Unidos, pero cada vez que ella venía a México, la veía. La quería mucho y ella era muy buena amiga de él.
- JV: ¿Tú llegaste a tratarla?
- PA: Yo la conocí, sí. Vivía en la colonia Roma, por donde están las oficinas de Joaquín Mortiz. Era bajita, muy elegante; solía vestirse muy sobriamente, con un traje de chaqueta... Me contaron una anécdota graciosa. Un día que estaba comiendo con su familia en México, de repente se cayó la perilla de la puerta de su departamento y la puerta se abrió: era un ladrón que entraba. Y viendo a la gente comer en la mesa, decidió retirarse. *Perdón, me equivoqué*, dijo; y volvió a cerrar. Era buena amiga de mi madre; se habían conocido cuando eran jóvenes en España. Se veían cuando venía a México. Luego se cayó de la manera más tonta: subida en una escalera, poniendo unas cortinas. Se cayó y se pegó en la cabeza. Estuvo mal un tiempo y después se murió.
- JV: ¿Cernuda estaba aparentemente en buen estado de salud cuando se murió?
- PA: Estaba muy bien. Aunque sí había ido a un oculista, que le vio el fondo del ojo y le dijo que debería ir a un cardiólogo. Fue cuando decidió que no iba a volver a Estados Unidos (a partir de 1960, iba frecuentemente a dar cursos a California). Pero no fue al cardiólogo. Si hubiera ido, posiblemente hubiera vivido. Pero todo ocurrió en muy poco tiempo. Y tampoco nos dimos cuenta, nadie pensó siquiera en la posibilidad de que fuera a morir. De hecho, nos íbamos a ir al cine al día siguiente. Él había ido a ver la película *Divorcio a la italiana*, que le había encantado. Tanto que dijo que teníamos que ir juntos a verla.
- JV: Pero también podría ser una persona difícil...
- PA: A lo mejor era difícil para la gente que lo conocía menos, que no vivía con él. Pero a mí nunca me pareció una persona difícil. Era un hombre independiente, que estaba ocupado en sus cosas, muy rutinario, que tenía su vida muy estructurada. Él se organizaba para trabajar, escribir y hacer las cosas que le gustaban. Yo lo recuerdo alegre, cariñoso; le gustaba mucho es-tar con los niños. Disfrutaba el sol; se ponía a veces en traje de baño sobre una manta de lana gris y blanca en el jardín, que mi madre había sembrado y que estaba cada día más bonito. Entonces había un cielo azul luminoso. Creo en algo que oí un día: que los más bellos paraísos son los que hemos perdido.
- JV: Para mucha gente resultaba una persona muy fría.
- PA: Varias personas me decían que no saludaba. Una vez me lo dijo Luis Cardoza y Aragón y le contesté: *No es que no te quiera saludar, lo que pasa es que no ve bien. No te veía*. La gente puede a veces parecer antipática, pero es porque no ve, no por otra razón. Cernuda usaba gafas, pero no al caminar.
- JV: ¿Se llevaba muy bien con tu padre?
- PA: Era muy amigo de mi padre, y también de mi madre. Mi madre lo quiso mucho. Claro, de no ser así, no le hubiera ofrecido que viviese en su casa con ella. Yo creo que se querían mucho (había sido una amistad de muchos años), y creo de verdad que Cernuda formó parte de nuestra familia.
- Cuando murió mi padre, todos nosotros nos quedamos desolados. Mi padre estaba preparando una edición de sus poesías completas para el Fondo de Cultura Económica, pero le sorprendió la muerte sin dejar el trabajo ordenado, y Luis Cernuda enseguida se ofreció para ocuparse de la publicación. También recuerdo que en esos días me llamó un poeta que era director de la Facultad de Letras de la Universidad Iberoamericana, el padre Ángel Martínez. Quería que asistiéramos a unas misas gregorianas que iba a celebrar en la universidad para mi padre. Así que, durante los treinta días que duraron las misas, allí estuvimos a las ocho de la mañana. Cernuda, mi madre, Manolo y yo. También, nos acompañó todos los días Ernesto Cardenal, que venía desde Cuernavaca, donde vivía en un monasterio trapense.
- JV: ¿Cernuda se fue a Estados Unidos porque quería ganar más dinero o porque le gustaba la vida allá?
- PA: Yo pienso que quería ir. A fin de cuentas, le iban a pagar bien y sí le interesaba tener más dinero. Pero él luego volvía: iba y volvía, no se quedaba ahí. Y si volvía a México, supongo que es porque quería hacerlo. Lo cual quiere decir que no lo pasaba tan mal en Coyoacán.
- JV: Parece que al principio se veía con Emilio Prados, pero que después se distanciaron.
- PA: Se distanciaron, pero nunca supe por qué. Cernuda raras veces nos leía las cosas que escribía, pero una vez sí quiso leernos unos versos que había escrito en contra de Prados. El poema se titulaba "La hidra de Lerma". Nos leyó el poema, que decía unas cosas terribles, y luego se moría de risa. (Cernuda se reía mucho más de lo que la gente cree...). Cuando murió mi padre, yo quise ver si se contentaban e invité a

comer a Prados para que comiéramos todos juntos. Pero nada. Cuando Cernuda lo vio llegar, cogió su plato y se fue a la cocina.

JV: ¿Cernuda tenía premoniciones de que iba a morir muy pronto?

PA: Él dijo que sus dos hermanas habían muerto a los sesenta y que posiblemente él iba a morir a la misma edad que ellas. Y así fue, además.

JV: ¿Cómo murió?

PA: Cernuda siempre desayunaba muy temprano, se preparaba él mismo su desayuno. *Fíjate, que no ha bajado Luis a desayunar*, me dijo mi madre. *Sube tú a ver qué le pasa, porque a lo mejor se siente mal, a ver si quiere algo*. Primero le llamé desde abajo, pero, como no contestó, subí corriendo las escaleras un poco a prisa, porque, además, él siempre nos llevaba al colegio y ya era casi la hora. Subí y lo encontré tirado en el suelo. No pensé que estuviera muerto, pero sí, me asusté. Corrí por la calle hacia el Seguro Social, porque ahí estaba nuestro médico familiar, Aurora Molas. Pero cuando llegué a la esquina, encontré a Manolo, a quien se le había estropeado el coche. Entonces le dije: *Cernuda está enfermo*. Se bajó y corrió mucho más a prisa que yo al Seguro, mientras que yo me fui a casa. En dos minutos llegó Aurora y otro médico; llegaron corriendo. Lo examinaron y resultó que se había muerto durante la noche, o al menos

cuando todavía no había amanecido, porque tenía la lámpara encendida. Estaba leyendo a los Álvarez Quintero. Había dejado el libro abierto. Se habría levantado muy temprano, tal vez habría dormido mal... Pero no creo que se sintiera mal, porque una persona que se siente mal no se pone a leer. Tuvo que ser una cosa muy repentina. Tenía la pipa en la mano y había dejado caer unas cerillas. Con toda probabilidad, estaba leyendo tranquilamente, se levantó con su pipa y quiso prenderla cuando se desplomó. Curiosamente, los días anteriores yo lo había sentido muy cerca de mí. Le dije: *Tengo que ir a pagar la luz a Álvaro Obregón. Pues voy contigo*, me contestó. Otro día tuve que ir al centro, a Isabel la Católica, a pagar la hipoteca, y otra vez me acompañó. Incluso me invitó a tomar café con pastel en un lugar que se llamaba La Flor de México, que era una cafetería muy bonita, con unas mesitas redondas. Y así fuimos juntos a muchas cosas. En realidad, siempre había sido muy cariñoso conmigo. Cuando me metí en clases de francés, todos los días después de comer me llamaba: *Vamos a hacer la tarea*. Y hacíamos la tarea juntos. Luego, al volver de Estados Unidos, traía unas cajas de chocolates muy buenos (las cajas eran azules, me acuerdo). Y también nos mandaba unas tarjetas postales muy bonitas con flores perfumadas. Era muy amable... Yo lo quiero mucho. **U**



Rosa Chacel, Luis Cernuda y Concha de Albornoz en Valladolid, 2 de marzo de 1936

Polémicas del medio siglo

Emmanuel Carballo

Las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo xx atestiguaron el surgimiento de una generación literaria que renovó la escena cultural del país, pero que también enfrentó resistencias y antipatías de los grupos establecidos. El crítico Emmanuel Carballo, protagonista él mismo de esos años agitados y fértiles, hace el recuento de una época dorada en las letras mexicanas.

Llegué a la Ciudad de México el 13 de septiembre de 1953 becado por el Centro Mexicano de Escritores. Dependían de mí una mujer y una hija recién llegada y fervorosamente presentida. En el Centro conocí y traté, entre otros, a Rulfo, Arreola, Xirau, Carballido y Rosario Castellanos; también a una mujer buena, Margaret Shedd. Fui becario durante dos años, del 53 al 55. Trabajé sobre el único López Portillo conocido en ese entonces, el autor de *La parcela*. Gracias al Centro pude dedicarme de lleno a las letras.

Mi paso por El Colegio de México, del 55 al 57, fue provechoso. La sabiduría y honestidad de Antonio Alatorre, los juicios rotundos y con frecuencia acertados de Daniel Cosío Villegas (entonces profeta a la caza de discípulos), la agudeza de Manuel Calvillo me condujeron, de asombro en asombro, al conocimiento minucioso de Alfonso Reyes.

A don Alfonso debo proyectos de vida (algunos de ellos los abandoné años más tarde por considerarlos incompatibles con mi manera de pensar y vivir), propósitos vocacionales que aún hoy estimo definitivos (el amor a la palabra, la adhesión crítica hacia aquellos que cumplen de cierta manera tareas literarias, la entrega terca y lúcida al oficio de escritor) y enseñanzas perso-

nales que van desde la frivolidad (tras la que escondía su temperamento bullicioso y lúbrico) hasta la toma de decisiones en ciertos momentos en que pensar es una fatiga y sentir una catástrofe.

Quien sólo conozca los libros de Alfonso Reyes no puede decir que conoce íntegramente a don Alfonso. Reyes está y no está en sus libros: a veces comparece de cuerpo entero, en otras se oculta entre líneas maliciosa y eficazmente. Su vida y obra marcaron a algunos jóvenes de nuestra generación. Sus triunfos son nuestra bandera y sus caídas nuestros numerosos talones de Aquiles. Si en ocasiones peleo con la sombra del gran abuelo es el amor quien guía mi lápiz. A lápiz, siempre con la esperanza de usar el borrador, disiento de alguna de las opiniones de don Alfonso.

De inmediato, y gracias a Alí Chumacero (quien con infinita paciencia corrigió mis primeros artículos), entré a colaborar en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*. Escribir en el suplemento me produjo una de las mayores satisfacciones literarias que he gozado, comparable a la de haber intervenido como autor en una de las últimas entregas de la revista *Sur*, editada en Buenos Aires por Victoria Ocampo.

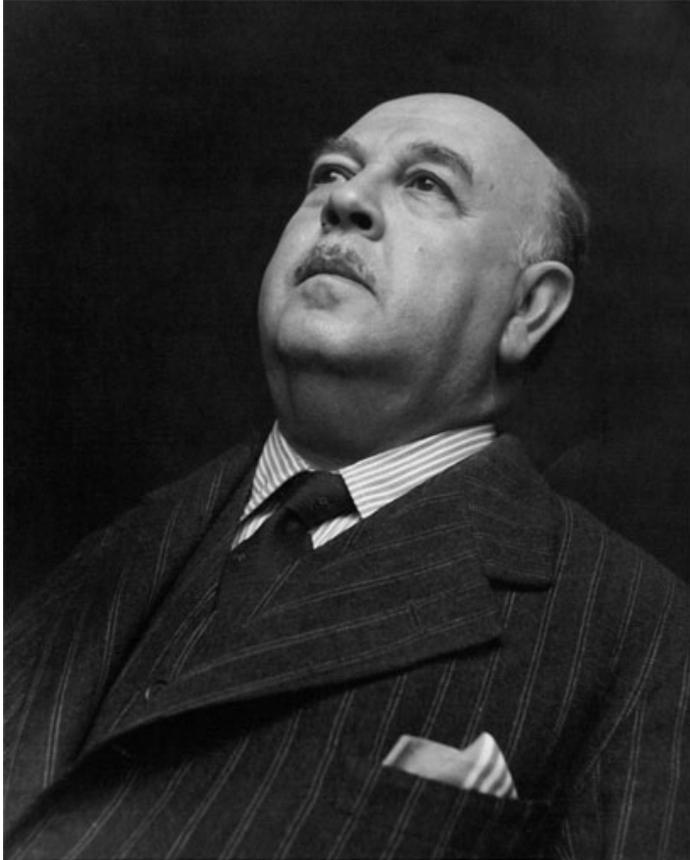
Lo consigno como dato curioso: al leer mis primeros trabajos críticos (disidentes, mordaces y en el fondo bien intencionados) ciertas personas creyeron que serían los últimos. Decir la “verdad” era y es todavía una cuestión reprobable y de mal gusto.

En las páginas de *México en la Cultura* se libraron batallas que fueron trascendentes para el desarrollo de las letras nacionales. Una de ellas, quizá la más importante, la dimos contra los escritores que cuidaban su mexicanidad con el mismo celo que las doncellas de provincia custodian su pureza. Ellos defendían el nacionalismo y nosotros la universalidad; ellos lo ancilar y nosotros lo puro. Con Alfonso Reyes como general en jefe salimos adelante. Los nacionalistas, por ejemplo, acusaban a Juan José Arreola de apátrida y a Juan Rulfo de enemigo de la Revolución mexicana. En esta disputa Carlos Fuentes dio las primeras muestras de su talento como polemista y hombre de ideas.

Brevemente, y por encima, enumero algunas otras victorias; convertir al escritor mexicano en noticia y a sus obras en mercancías acordes con el sistema capitalista; establecer, a un nivel más o menos profesional, la crítica de libros, cine, música y artes plásticas; difundir y revalorar la obra de nuestros clásicos vivos, y en ese momento ignorados, como Reyes, Vasconcelos, Guzmán, Torri y el grupo de los Contemporáneos; disfrutar, en su justa medida, la poesía y los ensayos de Octavio Paz; romper con la cultura oficial y sus representantes retóricos mal pertrechados; descubrir a Rulfo, Arreola, Fuentes y José Luis Cuevas; desgañitarnos sin lograr respuesta afirmativa al proponer la lectura de escritores latinoamericanos, de las Antillas (representados por Lezama y Carpentier) y el Cono Sur, y exigir que se le diese carta de ciudadanía universal a Borges; dar a la entrevista y a la crónica categoría artística; practicar la política de puertas abiertas con todo aquel que tuviese talento y lo aplicara a partir de sus primeras obras; comprometer moral y teóricamente cuando así lo requerían los acontecimientos nacionales e internacionales.

México en la Cultura fue posible, por encima de todo, gracias a Fernando Benítez, tan sinuoso como intuitivo, que supo formar con nosotros un equipo que olvidaba sus pequeñas y grandes diferencias cuando defendía algunas de las mejores causas de la inteligencia mexicana.

Desde otro enfoque, menos optimista, *México en la Cultura*, como tantas otras publicaciones precedentes y posteriores, exudaba autosuficiencia, pedantería. Nos considerábamos los “talentosos”, “los elegidos” y quizá la historia nos reserve otro papel menos protagónico. Nuestro elitismo, en última instancia, además de hipócrita pecaba de aldeano. Los grupos cerrados se convierten, al correr del tiempo, en parodias de sí mismos.



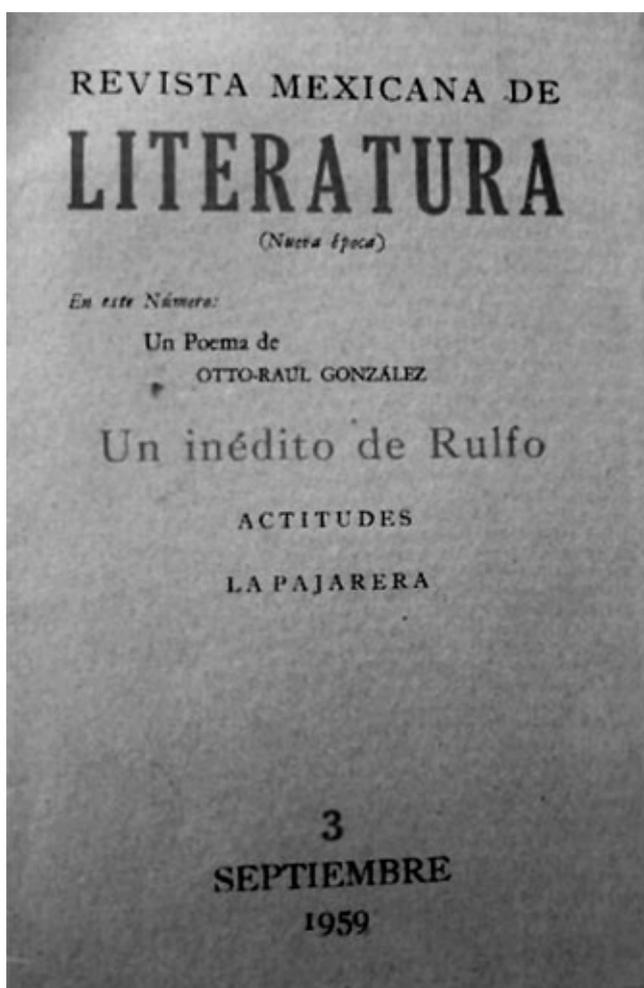
Alfonso Reyes

II

A principios de 1955 apareció el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* dirigida por Carlos Fuentes y por mí. En su momento fue una publicación que despertó los más encontrados pareceres (nuestro modelo mexicano inmediato fue *Contemporáneos*). Si se suman nuestro elitismo, la posición vanguardista que asumimos ante las artes y las letras, la actitud política que condenaba el estalinismo de los partidos comunistas y los evidentes desmanes del sistema capitalista se pueden entender las antipatías que concitamos y las adhesiones que promovimos. Los intelectuales de ese momento se vieron obligados a tomar partido: contra nosotros o a favor nuestro.

Los intelectuales de izquierda, sobre todos los ortodoxos, consideraron que nuestras obras estaban habitadas por el revisionismo (en el mejor de los casos) y la provocación. Según ellos éramos intelectuales pequeño-burgueses que se atrevían a enjuiciar el marxismo-leninismo sin haberlo siquiera entendido. En la práctica la lista de nuestros errores era impresionante.

Cito algunos de ellos, entreverando los pequeños con los mayúsculos: el menosprecio que mostrábamos frente al pensamiento de Stalin y su influjo en los países socialistas y los partidos que, en el mundo capitalista, seguían al pie de la letra sus enseñanzas. (Años más tarde, con



el deshielo, nuestros censores nos concedieron la razón, o parte de ella). El entusiasmo que nos produjo el derrocamiento de Perón era otra prueba de nuestro diletantismo reñido con la causa de las mayorías. Nuestra euforia (que hoy considero exagerada) fue comparada con la que expresaron, en textos visionarios, clasistas, Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges. Perón, dijimos, encarnaba el populismo, y éste, en ese momento, olía ya a pasado protegido en botella de formol. Nunca comprendimos que para ciertos astutos sectores políticos el caudillo continuaba políticamente vivo, incluso después de su muerte.

La simpatía que mostramos ante la primera conferencia afroasiática celebrada en Bandung y acerca de dos de sus postulados, el tercermundismo y la no alineación, fue vista, aunque ahora pueda parecer sectario, como una típica posición anticomunista. Al paso del tiempo esta simpatía llegó a convertirse, a escala internacional, en opción respetada y respetable.

Nuestra condena de los Estados Unidos (pongo un caso concreto: el golpe de Castillo Armas contra Arbenz, financiado y casi perpetrado por el Pentágono y la CIA) era poco de fiar para nuestros malquerientes. Exigían mayor cantidad de adjetivos en los textos y una definición más concreta en la vida diaria.

No les concedo razón en lo que toca a los epítetos de censura, sí en lo que se refiere a nuestra nula militancia política: en los primeros años de ejercicio, nues-

tra generación firmaba documentos y denuncias, tanto en contra de la oligarquía nacional como en contra de los atropellos cometidos por el Imperio en cualquier parte del mundo, pero en ningún momento sintió en carne propia la explotación que sufrían los obreros ni mostró solidaridad frente a los ultrajes cometidos sistemáticamente contra los campesinos, con o sin tierra. Heredamos de las generaciones anteriores, y la herencia la aceptamos con mansedumbre, el gusto por las ideas y el disgusto por las acciones concretas. Tal herencia, que no dilapidamos por completo, hoy me causa mal sabor de boca.

Otra de las fallas, según nuestros adversarios, tenía que ver con la manera en que practicábamos las letras y la forma en que las enjuiciábamos. Vuelvo a los ejemplos. *Los días enmascarados*, de Fuentes, fue visto como un libro escapista, burlón, que nada o casi nada decía sobre la problemática nacional. Y lo que mostraba no aludía a las avanzadas leyes sociales mexicanas. Les molestaba el uso de ciertos recursos sospechosos de la literatura fantástica. Al hacer uso de ellos, Fuentes daba la espalda al realismo (a cierto realismo de estirpe idealista), que era, según ellos, la única ruta correcta para contar los infortunios de los desposeídos. Últimos defensores de una estética en retirada, el realismo socialista, se encararon con la nueva manera de presentar la vida y la literatura desde un enfoque determinista más que dialéctico.

El júbilo con que comentábamos obras tan disímiles como *Libertad bajo palabra* de Paz, *Confabulario* de Arreola, *Pedro Páramo* de Rulfo e incluso *Al filo del agua* de Yáñez (que aparece en 1947) era una prueba de nuestro oscurantismo; a Arreola lo cosificaban como saltimbanqui dedicado a dar en sus textos inútiles piruetas éticas, ontológicas y metafísicas; a Rulfo no le perdonaban sus ataques a la reforma agraria, cuyos errores señalaba convincentemente en uno de sus cuentos, su vaga simpatía por los cristeros y la defensa espectral de cierto cacique latifundista; Yáñez purgaba el delito de reducir las causas de la Revolución de 1910 a simples estados de ánimo de lugareños enajenados por el clero y sus propias y ridículas rencillas de grupo marginado. Nuestros contrincantes reducían la literatura a la anécdota, contada con la simpleza de los maestros de escuela primaria, y olvidaban lo más importante, los valores expresivos.

Por salud mental casi no me ocuparé de los panegiristas; por lo pronto debo decir que eran casi tan despidados como nuestros detractores. No entendieron lo que era, o quiso ser, la *Revista Mexicana de Literatura* (los primeros doce números). O quizá nosotros fuimos poco claros al exponer los objetivos. Ellos creyeron piadosamente que con nosotros regresaba al poder literario la gente de razón, la que pule, fija y da esplendor a las palabras, las ideas y las creencias. Para ellos la libertad es como el maná, sabe a lo que conviene en ese momento a sus intereses. Nosotros queríamos que supiera

a novedad y a todo ese archipiélago de palabras cómplices: amor, imaginación, utopía. No cabíamos dentro de nosotros mismos ni dentro del mundo que habitábamos. A la vuelta de la esquina nos esperaban el mayo francés y el octubre mexicano. Y a unas cuantas millas la esperanza de la Revolución cubana.

III

Esta suma de cosas atrajo la atención del mundo hacia América Latina: la revolución de los barbudos, los viejos mitos renacidos, el arte y sobre todo los sorprendentes escritores del *boom*: en esos años parecía que nuestro destino político podría cambiar, y para bien.

Cuba dividió a los escritores de nuestra edad, los nacidos a finales de los veinte y principios de los treinta. Unos colaboramos con Castro, otros se cruzaron de brazos y los menos se opusieron frontalmente. A partir de la toma de posición marxista-leninista de Fidel muchos abandonaron el barco. Yo me mantuve cerca de Fidel; Fuentes optó por un raro proyecto de democracia que tardará en llegar mucho tiempo si es que llega.

A lo largo de tres años, 1966-1968, comenzaron a surgir en los funcionarios cubanos, primero tímidamente, los errores y mojigaterías, después los disparates en algunos campos: la propagación extralógica de la teoría del foco, los desatinos del monocultivo, la ganadería heráldica, el trato injusto a los homosexuales, el control policial del pueblo desde los comités de defensa hasta la policía uniformada o vestida de civil. En buena medida hoy en Cuba la paz reposa en una trama hecha de

aciertos y desaciertos: funciona la educación, la salud, el apoyo integral a la familia y el temor (siempre subrayado por el gobierno) al ataque militar norteamericano; los ciudadanos apenas se atreven a decir en voz baja que están hartos de la perpetuación en el poder de esos, en un momento, admirables dirigentes.

Si para la generación de Octavio Paz la Guerra Civil española fue una mojonera que separaba la tradición de la vanguardia, para nosotros la Revolución cubana fue un estímulo que nos permitió romper con los marxistas y marxólogos criollos que en vez de enfrentar al enemigo natural centraban sus esfuerzos en destruirse unos a otros. La Revolución cubana nos permitió, por un breve lapso, que la alegría venciera a la tristeza. A partir de 2004 parece que la tristeza ganará a la alegría por muchos cuerpos.

IV

Durante el mandato de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), aparecen en México problemas que antes no se habían presentado a los gobiernos de la posrevolución. Las soluciones dadas a estos conflictos rompen violentamente con las reglas tácticas y estratégicas de la política mexicana basada en la habilidad, el doble juego, el respeto por las formas, la dureza ejercida con rostro humano y la chapucería retórica progresista tras de la cual encubre su subordinación al capital local y externo. El gobierno de Díaz Ordaz, viniese o no a cuento, fue directo, implacable, vengativo y sanguinario. Sordo y ciego impidió el ejercicio del diálogo. **U**



Daniel Cosío Villegas

August Strindberg

La visión de un niño que nació en domingo

Luis de Tavira

Influido por Darwin y Nietzsche, August Strindberg revolucionó la dramaturgia europea a finales del siglo XIX con una introspección penetrante de los mundos interiores de sus personajes. A poco más de un siglo del fallecimiento del controvertido autor sueco, Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro, hace una exploración en torno a los alcances de la escritura de Strindberg.

Hace un siglo, más precisamente el 19 de mayo de 1912, murió en Estocolmo August Strindberg. Tras su paso lúcido y violento por el sueño de este mundo, el teatro no será ya el mismo, ni el rostro cultural de Suecia podrá evitar las huellas del asombro que la revelación del dramaturgo ha provocado en su conciencia.

Su muerte sucede en medio de una verdadera controversia nacional. En la recta final de su andadura, Strindberg había vuelto a la carga para desatar con mayor fuerza que nunca todas las fobias y las filias que tramaron su visión de la decadencia. Se había ensañado en particular contra el culto a la monarquía sueca, al que acusó de necrofílico. En consecuencia, le fue negado el Premio Nobel, que dos años antes le había sido otorgado a su compatriota Selma Lagerlöf. Los sindicatos socialistas lo asumieron como un agravio propio y respondieron al hecho con una huelga general y convocaron a una colecta nacional que reunió una impresionante cantidad para ofrecer al escritor un *anti-Nobel* en desagravio.

Pero Strindberg donó el monto del antipremio a la misma causa obrera. Ya no lo necesitaba: un cáncer de estómago acabó con él a los pocos días. Aquella madrugada de mayo desfilaron bajo su ventana sesenta mil antorchas en una inmensa manifestación de duelo nacional.

Como sucede a los profetas, la irresistible clarividencia de Strindberg resultó gravemente incómoda para la cultura de su tiempo, y aún hoy aquella ruta señalada en su *Camino a Damasco* es un reto temible para el teatro.

Y es que tal vez, según se dice de un personaje de su *Sonata de los espectros*, Strindberg debió de ser uno de esos niños que ha nacido en domingo y que por eso puede ver las cosas invisibles.

Strindberg, el primer nietzscheano entre los dramaturgos, se atrevió a formular la utopía de una tragedia naturalista; en su audacia y su genio consiguió rescatar a la realidad de su mediocridad cotidiana; sin embargo, al mismo tiempo sometió el misterio humano a los mediocres desciframientos de la biología; a mitad del extra-

vío, prefirió el ensueño y se alejó de la mezquindad de las recámaras del realismo burgués para iniciar el tránsito hacia el inconmensurable itinerario a Damasco, camino aún no pisado por el teatro de nuestro tiempo.

La crueldad de los dramas de Strindberg sólo es defensa de la vida; ironía que defiende a la vida en dos frentes: contra el pesimismo de los calumniadores de la vida, abogados de un más allá ajeno al que ya está aquí y contra el optimismo racionalista de los mejoradores del mundo que cuentan fábulas acerca de la felicidad presente, en medio del infierno.

Sin embargo, sus pasos teatrales describen una secuencia de estancias demasiado terrible y radical para ser contenida en la aventura singular de un solo artista. Es todo un mundo en crisis mortal el que ahí se encarna y el que ahí se encarniza. Ahí los demonios son legión, pero también la probidad de uno es capaz de redimir a muchos.

En Ibsen, Noruega dio al teatro occidental al más grande dramaturgo del realismo moderno. Veinte años más tarde, en Strindberg, Suecia dio a uno de los fundadores del teatro naturalista y al mayor de los dramaturgos expresionistas. Entre los dos se trabó una fecunda enemistad; cuentan que Ibsen colgó en su estudio el retrato de su adversario para poder mirar sus “terribles ojos mientras escribía”. Por su parte, Strindberg vivió perseguido por el espectro de Ibsen que lo superaba en fama, éxito y estrenos.

Nunca ningún dramaturgo debió padecer mayores celos que el misógino Strindberg cuando descubrió el prodigio escénico de Eleonora Duse en una representación de *Casa de muñecas* del feminista Ibsen. El deslumbramiento de aquella actuación se habría de transformar en la sustancia decisiva de su fecunda utopía teatral.

En 1878, entre las páginas de su *Manifiesto naturalista*, Émile Zola escribía:

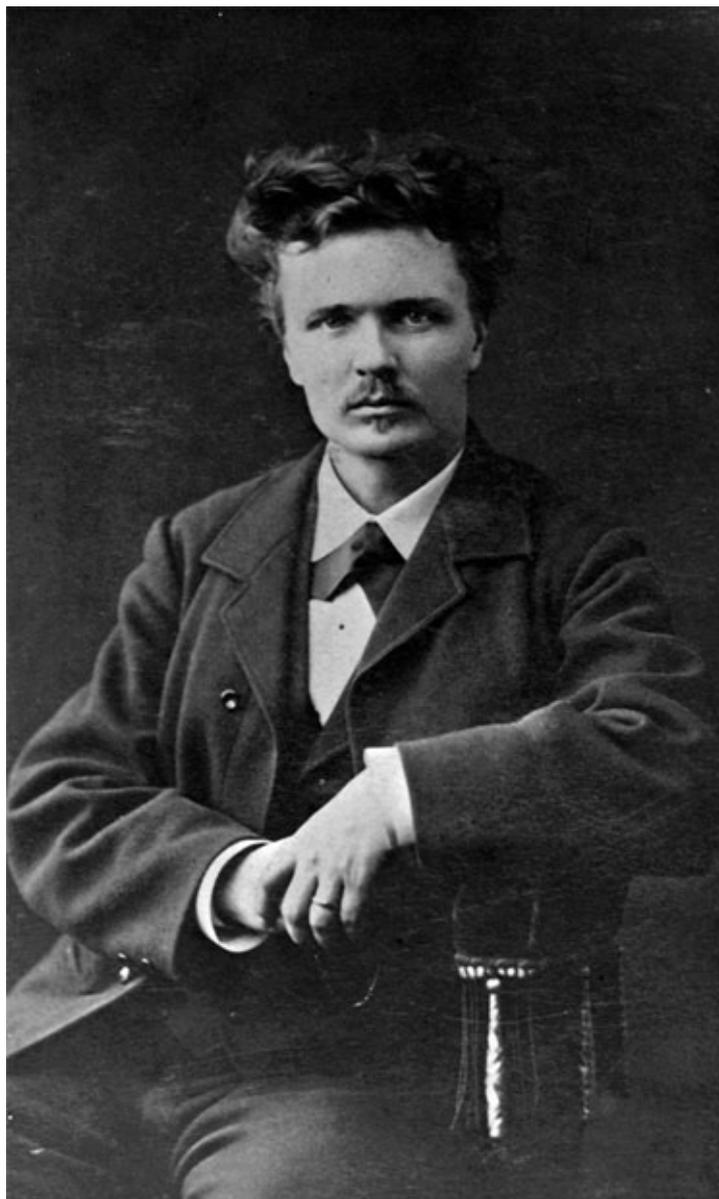
Nuestro teatro tendría necesidad de un hombre nuevo que barriera la escena encanallada y que suscitara el renacimiento de un arte que los simples “hacedores” han rebajado a las pequeñas necesidades de la muchedumbre. Sí, sería menester un temperamento poderoso cuyo cerebro innovador viniese a remover convencionalismos y a implantar después el verdadero drama humano en lugar de las ridículas imposturas en las que actualmente se dispersa... Saltando por sobre los obstáculos de la intriga, arrasando con los límites impuestos, ensanchando la escena hasta unirla con la sala, dando un estremecimiento de vida a los árboles pintados en las bambalinas y haciendo entrar desde el telón de fondo el gran aire libre de la vida real... ¿Quién de nosotros va a tener la fuerza suficiente para erguirse y proclamarse hombre de genio? ¿Qué lugar inmenso tendría ese innovador en nuestra literatura dramática! Habría llegado a la cúspide. Pero antes, tendría

que revisarlo todo, rehacerlo todo, arrasar con los escenarios y crear un mundo nuevo con elementos tomados de la vida, al margen de las tradiciones. Una gloria imperecedera espera entre nosotros al hombre de genio capaz de hallar en la suma de la realidad presente la comedia viva, el drama verdadero de la sociedad moderna.

Si acaso llegó alguna vez el genio que Zola anunciaba, ése fue Strindberg, más como un fulgor fugaz que como imperecedera gloria. Éxodo a las penumbras del simbolismo fue el destino de casi todos los naturalistas.

El drama naturalista de la era científica quiso descifrar el enigma de lo humano a la fría luz de la genética y la fisiología. Sin embargo, frente a la certeza de la muerte, nadie se consolará por saber que le sobrevivirá la especie. Sólo el personaje de otro drama, uno que fuera capaz de sobreponerse al deslumbramiento de la ciencia, podrá mostrarnos cómo es que todos, cada uno, en tanto personas, somos una excepción insustituible de la especie.

De aquella reinención del teatro que preconizó Zola, Strindberg alcanzó la cúspide en por lo menos tres obras



August Strindberg

maestras de su etapa naturalista: *El padre*, *La señorita Julia* y *La más fuerte*.

Como ha señalado Peter Szondi, con *El padre* (1887) se inicia la dramaturgia que la posteridad llamará *drama del yo*, y que determinará de modo poderoso a la literatura dramática de los siguientes decenios. La fuente de la que parte Strindberg es la autobiografía. En el diseño que propone para una posible literatura del futuro provoca la convergencia necesaria entre lo que llama el *drama subjetivo* y la *novela psicológica*, en tanto discurso de la propia alma. En una entrevista a propósito de la publicación de la primera parte de su autobiografía, *El hijo de la sirvienta*, revela el trasfondo del nuevo estilo dramático que habrá de proponer *El padre*.

En esa entrevista declara:

Creo que la descripción completa de la vida de un individuo es más verídica y elocuente que la de una familia entera. ¿Cómo puede saberse lo que sucede en el cerebro de los demás, cómo pueden desvelarse los motivos ocultos de las acciones de otros, cómo puede saberse lo que éste o aquél haya podido decir cuando alcanzan al menos un momento de sinceridad? Se opera evidentemente, con suposiciones. Pero la ciencia que estudia al hombre ha sido hasta ahora poco transitada por los autores que con sus escasos conocimientos psicológicos han intentado hacer esbozos de la vida anímica que a la postre se mantiene oculta. Sólo se conoce una vida, la propia...

He aquí las premisas de una evolución en espiral que después de las primeras obras posrománticas se inicia en *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1893); gira radicalmente en *Camino a Damasco* (1898-1901) y *El sueño* (1901) y alcanza el final en *El pelicano* (1908) y *La carretera* (1909), como ese último giro de una espiral que pareciera volver al punto de partida.

En este *drama del yo* que funda Strindberg, el escenario es aquella residencia física de los deseos reprimidos que Freud en 1919 definirá como *lo inconsciente*, es decir, el tejido nervioso del que está tramado el cuerpo; la cosa en sí, decía Schopenhauer, la voluntad, o también *el alma* como más bien llamará después Tennessee Williams a la carne torturada por los sueños nunca confesados.

Ya en Chéjov se asomaba por instantes la escena oculta del conflicto interior que desgarrar al personaje y evidencia sus contradicciones, porque, en efecto, la conducta humana no tiene lógica, si llamamos lógica a las presunciones de la razón o de esa extraña tiranía de la moral que llamamos sentido común.

La dramaturgia de Strindberg es más premeditada que la de Chéjov. Strindberg conocía los experimentos de Charcot sobre la histeria y había leído a Bjørnson que desafiaba a llevar a escena los experimentos de la psiquiatría. Pese al interés científico que sin duda determina la

perspectiva de Strindberg, su impulso dramático le impide guardar la fría distancia clínica del médico y se desborda; escribe con las entrañas, porque, como dirá más tarde Musil, si la medicina y el teatro pueden compartir un apasionado interés por la enfermedad, el teatro además habrá de amarla a fin de revelar otra salud, una invencible, inaccesible a la medicina.

Cuando los personajes de Strindberg alcanzan su anagnórisis, paradójicamente no son liberados sino al contrario: es entonces cuando enfrentan el mayor obstáculo y descubren en sí mismos a su mayor enemigo.

El padre es la obra en la que este conflicto se impone con deslumbrante claridad: cuando el capitán arriba a la conciencia de lo que le sucede —una esposa que lo odia y le hace creer que su hija no es suya sino de otro padre—, queda entonces atrapado en las consecuencias de lo que ha descubierto. Y justamente ésa era la intención de su mujer y de sus cómplices. Desde las primeras escenas, el esfuerzo que hace el capitán para escapar al círculo vicioso que el odio de su mujer ha tramado lo precipita a la locura. El arma de su enemiga es la duda que tortura, intentar desvanecerla lo hará confirmar los gestos de la locura con la que se ha pretendido descalificarlo. De eso se trataba simplemente, de deshacerse de él. La intriga simple se transforma en trágica precisamente porque la misma lucidez del personaje se revierte contra él y, siendo la misma, ya es locura, o será tal vez que la locura pueda ser la cima más alta de la lucidez.

En esta obra la conciencia que se desvela ante el espectador es un sobresalto en medio de un mundo empuñado en su alienación. Aquí la cordura es un escándalo y una amenaza.

Todo esto resulta más contundente en *La señorita Julia*. En esta noche de San Juan, la irrupción de la conciencia del deseo de la joven por su criado no la contiene sino la precipita. La conciencia es aquí catalizador del deseo y no freno ni represión. Dicho de otra manera, la conciencia destruye y el horror de semejante destrucción se eleva como una incontestable acusación de la vida contra la alienación de un mundo cadaverizado que vaga sonámbulo entre las determinaciones categóricas de lo socioeconómicamente establecido como salud y moralidad.

En una carta a Paul Gauguin escrita en 1895, Strindberg le dice, a propósito de su *Señorita Julia*: “porque yo también estoy empezando a sentir una inmensa necesidad de convertirme en un salvaje y de crear un mundo nuevo...”. Si no creó un mundo nuevo, inventó visiones capaces de hacer habitable una realidad desoladora. Escritura del propio *pathos* y del autoconocimiento, el drama de Strindberg construye un territorio de habitabilidad; como ha señalado Jorge Dubetti, convierte su obra en el acto ético que otorga sentido al propio naufragio psíquico. Karl Jaspers en su libro sobre Strindberg y Van Gogh llega a afirmar que la enfermedad mental es

la clave genealógica que descifra su visión del mundo. En ese libro expone Jaspers la terrible paradoja que vincula la locura al más deslumbrante fulgor estético.

Jean-Pierre Sarrazac propone que la obra de Strindberg proviene de una pulsión autobiográfica que irrumpe en medio de la incomunicación de los personajes como una voz, otra, que de pronto abre un camino. Una voz dubitativa, solapada, que asalta de pronto para desbordar el drama. Así se inaugura el teatro íntimo, el *Intima Teater*, que siempre cuenta una sola vida, que es la propia y resuena en la de todos, que es tan única y singular que todas pueden reconocerse en ella.

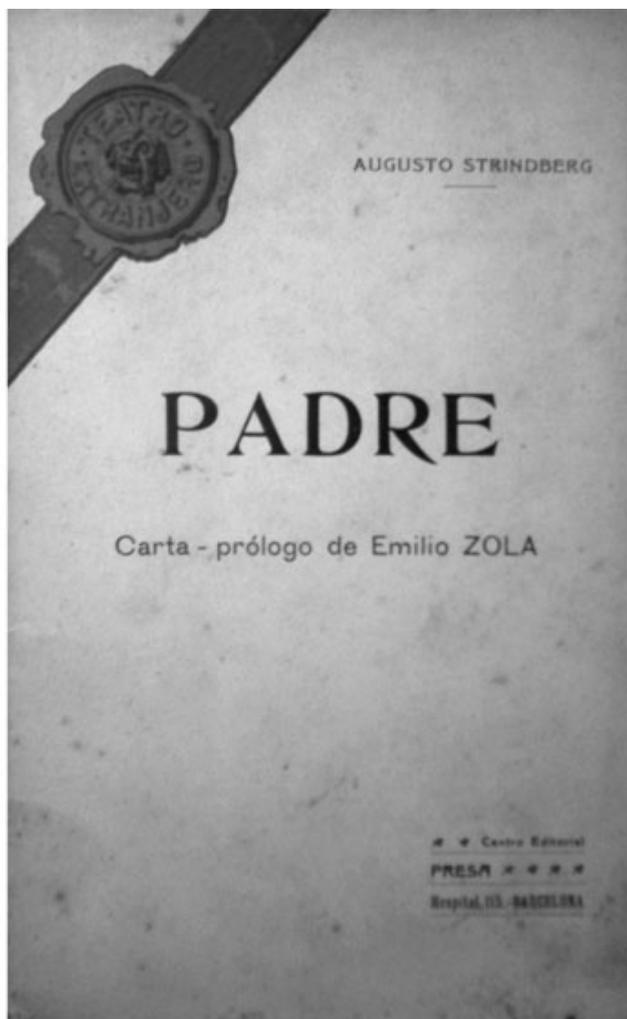
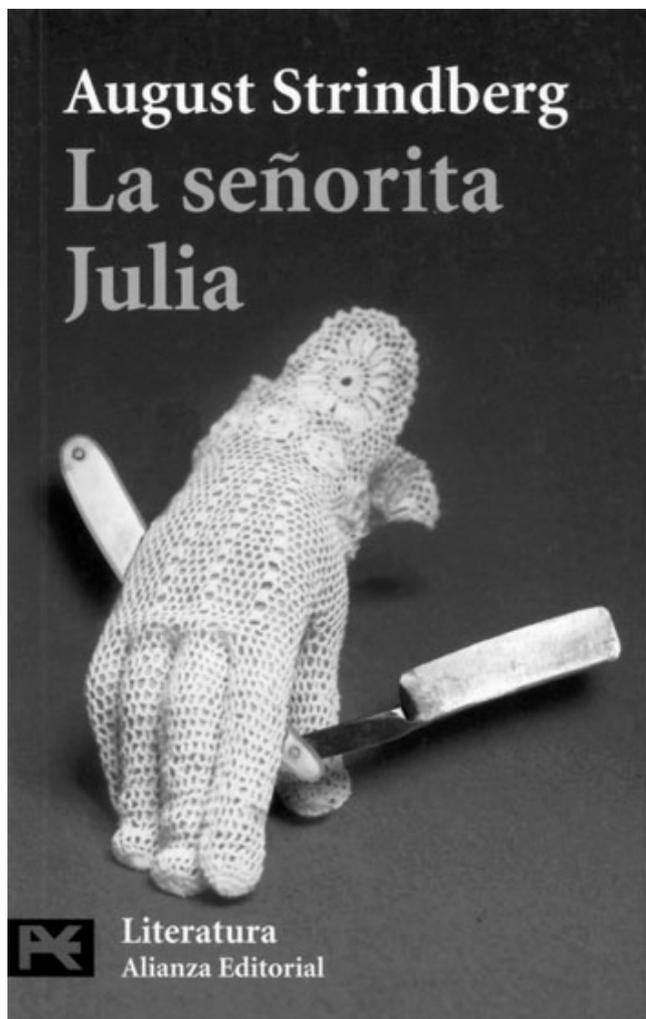
Cuando el anciano Director Hummel de *Sonata de los espectros* responde a la pregunta de si conoce a la gente que vive ahí, afirma: “A todos; a mi edad conoce uno a todos los hombres... pero a mí, de verdad, nadie me conoce, ni yo mismo...”.

El desconocido de *Camino de Damasco* confiesa al principio de la obra: “No es la muerte lo que temo, sino la soledad, porque en la soledad siempre se encuentra algo. No sé si es algo diferente o es a mí mismo a quien percibo, pero en la soledad nunca se está solo. El aire se hace más denso, germina y entonces, empiezan a crecer seres invisibles que sienten, se estremecen y tienen vida propia...”.

En el prólogo de *La señorita Julia*, Strindberg se manifiesta “moderno”; asume la misión innovadora de sus obras y responde al aliento que inquieta a su época: la conciencia crítica y la superación científica. Se suma al *leitmotiv* wagneriano de inventar el teatro del futuro y se propone en consecuencia experimentar según postula el nuevo método científico de Claude Bernard y según lo practica André Antoine en el Teatro Libre de París.

Tal vez una de sus mayores innovaciones técnicas consistió en provocar la decibilidad del personaje como contradicción del pensamiento indecible para mostrar en lo dicho lo no dicho. Hallazgo que prefigura la formulación de *pensamiento real* que preconizarán más tarde los surrealistas. Así lo explica Strindberg:

En el diálogo... traté de evitar todo lo simétrico, lo matemático, propio del diálogo de construcción francesa, y he obligado al pensamiento a trabajar de forma irregular, tal como sucede en la realidad; pues en la conversación ninguna cuestión llega a ser agotada y cada cerebro es para su contrincante como una rueda dentada que se puede engranar en cualquier punto de su periferia. Precisamente por eso, salta el diálogo de un punto a otro, se provee en las primeras escenas de material que llegará a ser trabajado posteriormente, acentuado, repetido, desarrollado, ne-



gado, expuesto o contradicho, tal como sucede con un tema musical que discurre rotundo rumbo al silencio...

Tal vez quien mejor comprendió el enigma de lo que anticipaba esta intuición fue el genio de Eleonora Duse, en la carta en la que responde a Strindberg sobre el envío del texto del monólogo *La más fuerte* dedicado a ella y puesto a su consideración para escenificarlo.

El texto de *La más fuerte* es un monólogo en un acto que contiene en sus seis páginas el germen de una obra ibseniana de cuatro actos. La señora X, actriz, casada, conversa un día de nochebuena, en un café de señoras con la señorita Y, actriz, soltera.

Cuanto en los diálogos de Ibsen se encuentra concatenado en la lógica dramática que permite remitir al pasado frente al presente o que exige proporcionar la confidencia al pudor, en el texto de Strindberg queda expuesto en un monólogo trepidante por cuyas rendijas se filtran hasta el desgarramiento lo oculto y lo reprimido; verbalización que se enfrenta a la densidad de la interlocutora que nunca habla y así alcanza una impronta incomparablemente más viva que todos los diálogos hiperelaborados de Ibsen.

Tal vez por ello en su respuesta a Strindberg, la Duse acepta agradecida la ofrenda, pero le advierte que de hacer la obra, ella elegirá el papel de la que nunca habla.



No le bastó a Strindberg un teatro que consistiera en la exhibición objetiva de “un trozo de la realidad”. Prefirió asomarse atrás del espejo, sondear las honduras del vado, tocar el arpa de los nervios. Escribía: “Para nuestras almas curiosas ávidas de saber, es muy poco contentarse con ver lo que sucede: es necesario saber por qué y cómo sucede. Hay que descubrir los hilos, el mecanismo, destripar el cofre hasta encontrar el truco, revolver las cartas hasta hallar las marcas...”.

No se contentó con la representación de los acontecimientos exteriores sino que trasladó el centro de gravedad del escenario al espectáculo invisible de la vida psíquica.

La trayectoria de Strindberg muestra cómo el proyecto naturalista estaba desde su origen llamado a romper con el realismo. El naturalismo significó el comienzo de la desintegración del realismo burgués. En sus presupuestos sobrevivían latentes las perspectivas antirrealistas del primer romanticismo y tal vez por eso se asociaron tan espontáneamente el naturalismo y el formalismo.

El naturalismo que desembocó en el desvelamiento de la psicología inestable y contradictoria de los habitantes de la última década del siglo XIX derivó a Strindberg hacia el impresionismo; ahí, el extremo subjetivismo fue sometido a la autopsia mística de las vivencias anímicas.

Basta medir el abismo que media entre *La danza macabra* (1900) y *El padre* (1887).

Separados por 13 años, entre una y otra se puede apreciar la radicalidad del giro epistemológico que ha supuesto la lealtad al impulso subjetivista.

La invención del drama moderno se convertirá para Strindberg en la ocasión que legitima el predominio de la *visión* sobre la equivalencia de la ficción como representación de la realidad. El drama como visión personal y el mundo schopenhauerianamente entendido como representación de una voluntad.

Más que un registro científico de las estructuras sociales, más que una observación imparcial de las relaciones humanas o la ilustración dramática de alguna ideología, el teatro de Strindberg es el escenario donde transcurre la poderosa dinámica vital del mundo interior.

Y si se dejó preñar por las ideas de Darwin o de Nietzsche fue para integrarlos en la síntesis de su terrible cosmovisión personal, sólo transferible como testimonio de la irrenunciable asignatura que cada uno se debe a sí mismo.

Como ha observado Robert Abirached, el devenir de la estética teatral de finales del siglo XIX se centra en el debate de lo que se ha canonizado como *tradición*. Se ponen en cuestión sus presupuestos poéticos, su práctica y sus finalidades sociales. De pronto la crítica que había enmudecido temerosa ante la presunción científica del naturalismo, al mirarse despierta en una sala teatral que por más experimentaciones anunciadas seguía

siendo un teatro y no un laboratorio, se volvió contra él y convocó al consenso antinaturalista.

Una vez más se hace evidente aquella constante diacrónica del debate estético que Lukács ha formulado como *los problemas del realismo* y que constituye el signo de puntuación de la evolución histórica del arte.

Esta vez la reacción se levanta contra la interpretación ilustrada que legislaba la poética del drama. Hoy sabemos que tal preceptiva en verdad calumnia a Aristóteles, no menos que los catecismos calumnian a los evangelios.

En cualquier caso, la controversia se ensañó contra la *imitación*, traducción latina del término griego *mimesis*, según el sentido hallado en los escritos de Platón, erróneamente adjudicada a Aristóteles.

En 1872, en el momento de su deslumbramiento wagneriano, Nietzsche somete al fuego de una crítica radical lo que en aquel entonces se entendía como *realismo aristotélico* y su principio fundamental: la *mimesis*. Remonta el extravío del teatro occidental hasta Eurípides, a quien acusa de haber asesinado la tragedia, porque trepó a las amas de casa a los coturnos. La agitación del mundo teatral provino más de la difusión superficial de las sentencias nietzscheanas, que del debate profundo de sus muy discutibles aseveraciones.

En síntesis, la controversia gira sobre la comprensión de la *mimesis* y la diversidad de las interpretaciones que no han cesado desde el redescubrimiento del texto aristotélico en el siglo xv: el problema de las relaciones entre teatro y realidad, entre personaje y persona, entre la representación y el público.

El espectador ya no puede ser la masa. El teatro se dirige a cada espectador personalmente, es el interlocutor íntimo del personaje y su encuentro sucede en un exilio del mundo. El espectáculo es un viaje, un trance, una experiencia personal e irrepetible.

Entre otras, éstas son las ideas subyacentes de ese momento privilegiado de renovación y reinención en el que se sembraron los vientos que agitarán las grandes tormentas que habrán de transformar el teatro para siempre.

Strindberg escribe en 1901: “una conciencia suprema domina a todos los personajes: la de quien sueña: para él no existen secretos, inconsecuencias, escrúpulos ni leyes”. Tal convicción atraviesa la metamorfosis de su dramaturgia.

Desde *Acreedores* a *Camino a Damasco*, Strindberg desarrolla la misma investigación para horadar la realidad en busca de su estructura, a través de un realismo onírico que procede a contrapelo del análisis discursivo y sin tener en cuenta las falsas claridades de la psicología.

Dirá Ingmar Bergman, el más cabal strindbergiano de la posteridad, según aprendió de este teatro, que la escena consiste en que el personaje sea capaz de descu-

brir frente al dilema de la vida que lo que creía que debía decidir en el momento de su discernimiento, es algo que ha decidido irremediamente antes, justo cuando no sabía que lo estaba decidiendo.

Bajo la corteza resplandeciente del mundo representado como cosmos, subyace la fuerza incontenible del caos, de donde todo proviene y adonde todo va.

En su propio drama encuentra el poeta el drama de todos. Lo que puede ofrecer es el fulgor de esos fantasmas sobre el espejo de su mirada.

Los dramas de Strindberg giran en torno al eje de una doble obsesión: la culpa y la deuda.

No hay perdón que pueda redimir los autoengaños de la conciencia frente al origen siniestro que subyace latente más allá de los impulsos.

Existir es ya una deuda impagable. Todas las relaciones humanas son conflictos entre deudores y acreedores.

“La tierra es una colonia penitenciaria donde debemos soportar la pena de crímenes cometidos en una existencia anterior”, escribió en *Inferno*.

Los pasos hacia Damasco buscan una liberación que sólo se alcanzará en el deslumbramiento de otra mirada que nos descubra distintos, amados e inocentes.

Una sola excepción en esta dramaturgia es *Pascua* de 1900. En esta obra la Pascua es verdaderamente Pascua; tras la crucifixión se accede a la redención de una deuda que fue pagada antes de ser contraída y la culpa se asume, se confiesa y es perdonada, y todo esto calladamente, de espaldas a la intriga política que todo lo usurpa y contamina. Las leyes del mundo que vigila y castiga se desvanecen ante la gratitud de un gesto olvidado y casi involuntario. Maravilloso drama, extrañamente luminoso entre las sombras nocturnas que deambulan en el teatro de Strindberg.

Artaud llamó *alquimista* a Strindberg, después de experimentar escénicamente la visión de *El sueño*. Ahí aprendió que

donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser pensado también como un Doble, no ya de la realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.

Sobre el escenario del Intima Teater lo que se representa es el alma misma en conflicto con la falsificación del mundo. Entre la realidad evanescente y su representación aparece el resplandor que incendia al personaje. Ahí es posible vislumbrar un continente desconocido de cuyo devenir se trata el drama. **U**

José G. Moreno de Alba

Un maestro sereno y generoso

Fernando Serrano Migallón

La triste pérdida del filólogo José Moreno de Alba ha concitado el recuerdo cariñoso de numerosos integrantes de la comunidad letrada en México. Fernando Serrano Migallón hace una breve semblanza, teñida por la melancolía y el agradecimiento, del estudioso que supo divulgar los aspectos lúdicos del análisis lingüístico, dejando una herencia intelectual de primer orden.

Los jasid, grupo místico del judaísmo, dicen que a Dios se llega por la alegría, por la pasión, que hasta las desgracias más acres lo son menos si se baila y se canta, que nadie debe sentir tanto pesar por sus pecados que no pueda experimentar el gozo del perdón. Hace unos años al reflexionar sobre la felicidad, Fernando Savater señalaba que aspirar a la felicidad es una cosa que se nos escapa y que la alternativa del hombre es buscar la alegría.

Si la dimensión de una persona se mide por las pasiones y el disfrute a que se entrega, es decir, por su capacidad de estar alegre y compartir esa alegría con los otros, habremos perdido con la muerte de José Moreno de Alba a un hombre de talla singular. El filólogo, el profesor, el académico fue una persona jovial y fraterna, en que la inteligencia no estaba reñida con la bondad.

Su capacidad para comprometerse y disfrutar —vivir, en suma— nuestro idioma le otorga a esa grandeza

un aspecto singular. Dedicado, cuidó nuestro idioma como se cuida a alguien que se ama, con entrega y con gratitud, con lucidez. Incluso en momentos de gran seriedad la sonrisa le franqueaba la admiración de sus alumnos y lectores.

Llevó sus estudios de filología y lingüística a un enorme grado de especialización y, sin embargo, nunca hizo uso de esa especialización para encerrarse en una torre amurallada y volverse incomprensible para los demás; al contrario, buscó siempre ser claro y conciso.

Su interés por las manifestaciones dialectales de nuestro idioma lo llevaron a ocuparse de lo que, en un libro ya clásico de los estudios lingüísticos, llamó *Minucias del lenguaje*.

Ocupó, muy joven, antes de cumplir los cuarenta años, un sitio en la Academia Mexicana de la Lengua y fue, de 2003 a 2011, su director. También lo fue, du-

rante ocho años —de 1991 a 1999—, de la Biblioteca Nacional de México. Pensó tal vez entonces, como Borges, que una de las formas del paraíso es ésta: una biblioteca infinita donde estén todos los libros, los escritos y los que aún no se escriben.

Los libros fueron su refugio y su ámbito. Pienso, ahora que se ha marchado, en la enorme necesidad que nuestro país tiene de hombres como él.

Constantes en la serenidad tranquila del trabajo, imaginativa y comprometida, hombres que aman lo que hacen y que hacen de su tarea su vida. Lector incansable y enorme conversador, persona brillante que opuso a la violencia de nuestro tiempo la sonrisa del conocedor.

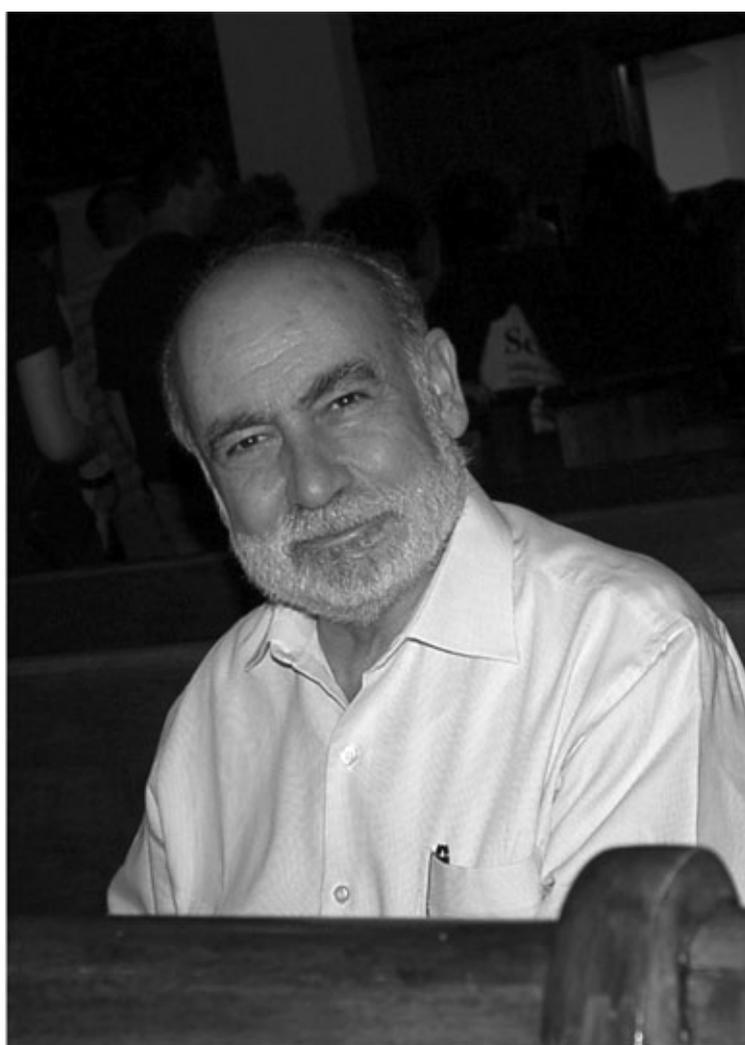
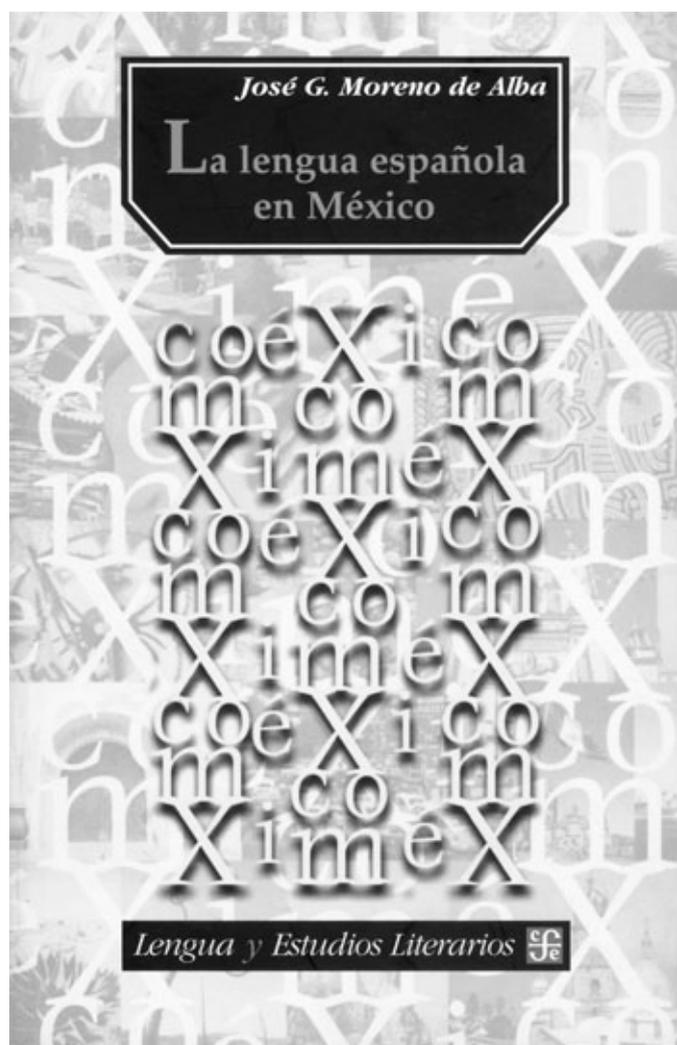
Y conocía mucho y de muchas cosas, por haberlo vivido y por haberlo leído; el presente no lo llenaba de pasmo y temor, sino de reminiscencias de otros momentos, otras regiones, otros pasados. Y es que esa capacidad de gozo de la que hablé al principio le otorgaba una serenidad envidiable para afrontar el presente.

Universitario de toda la vida y en todo momento, vivió su pasión universitaria con la misma intensidad con la que vivió el idioma, a plenitud y con generosidad. Quienes lo conocieron en persona se dieron cuenta de que estaban ante un universitario que no le escatimó jamás un instante a su Casa y en la que se supo sentir en su propio hogar.

La Academia Mexicana de la Lengua tuvo, durante su gestión, una activa participación en el *Diccionario panhispánico de dudas*, en la *Nueva gramática de la lengua española*. Las tareas de coordinación con otras academias dieron un renovado impulso a nuestra institución, que siempre corre el riesgo de estar ajena al mundo. Moreno de Alba quiso viva a su Academia y contribuyó todo el tiempo a demostrar su vitalidad.

México y su lengua fueron su centro de gravedad, el lugar sobre el que su vocación y pensamiento ejercieron lo mejor de sí, y su labor fue reconocida entre nosotros: recibió el Premio Universidad Nacional en investigación en humanidades otorgado por la UNAM en 2003 y el Nacional de Ciencias y Artes en el área de lingüística y literatura en 2008 y, allende nuestras fronteras, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio otorgada por España en 1999.

Diré que en lo particular llevo conmigo una enorme gratitud para con el amigo y el universitario, con el académico y el compañero intelectual. Fue un hombre con palabra generosa, siempre con un aliciente y un abrazo. A su partida, el vacío que deja, insalvable como el que deja cualquier ser humano, podrá sin embargo ser colmado con el recuerdo de sus virtudes, de su trabajo firme y desinteresado, con la lectura de sus libros e investigaciones. Tal vez así lo extrañaremos menos. **U**



José G. Moreno de Alba en una foto de Cecilia Gutiérrez

Entrevista con Amos Oz

Príncipe de las letras israelíes

Silvia Cherem S.

Amos Oz se ha convertido en el autor israelí de mayor proyección internacional. Este reconocimiento va de la mano del papel que ha desempeñado en su país como una conciencia liberal radical en los asuntos políticos. ¿De dónde viene esa dualidad de novelista y crítico? En esta entrevista, el autor de Mi querido Mijael recuerda a su familia y sus largos años en un kibutz.

Amos Oz (nacido Amos Klausner en Jerusalem, en 1939), la conciencia liberal de Israel, candidato al Premio Nobel, galardonado con todos los premios literarios imaginables incluyendo el Goethe, el Heinrich Heine y el Príncipe de Asturias, bien sabe que aunque una y otra vez se empeñó en saltar lejos de su sombra —de la ruta trazada por sus eruditos familiares: académicos y literatos—, su implacable destino lo persiguió, lo zarandé, lo sedujo y lo confrontó para imponerle el oficio de escritor. O como lo parafrasea Oz: ser escritor, ser un traidor.

“Escribir es revelar los secretos de otras personas, es ser un traidor. No escribir, cuando tenía tanta necesidad de hacerlo, implicaba suprimir a esas personas y ser igualmente infiel a mí mismo y a ellos. Así es que me fui acostumbrando a ser traidor por cualquiera vía: si contaba la historia y si no la contaba”, reflexiona durante la entrevista que sostuvimos en enero de 2013 en su departamento de Tel Aviv.

Una pantera en el sótano, publicado en 1995, comienza justamente con ese estribillo: “Muchas veces en la vida me llamaron traidor. La primera fue a los doce años y tres meses [Oz falseó las fechas para esconderse tras

un personaje literario: en 1947 él tenía ocho años, no doce] cuando vivía en un barrio a las afueras de Jerusalem. Fue durante las vacaciones de verano, faltaba menos de un año para que el gobierno británico se retirase del país y naciera, en medio de la guerra, el Estado de Israel”.

Con obras traducidas a más de cuarenta lenguas, incluido el árabe, el cronista de la creación épica del Estado cuenta que su mundo infantil estaba entonces encuadrado en calificativos: “naciones civilizadas”, “pueblos libres”, “vecinos malvados”, “opresores sanguinarios”. Todo un mundo de clichés dicotómicos de buenos y malos a fin de adoctrinar, de mostrar un cuadro impoluto de héroes y villanos: “yo era un pequeño chovinista con el cerebro lavado”.

“Nosotros éramos los buenos y los que teníamos razón, nosotros éramos las víctimas inocentes, nosotros éramos David contra Goliat, nosotros éramos el cordero en medio de una jauría de lobos, nosotros éramos el cordero para el sacrificio, la cabra de la Hagadá de Pésaj, la gacela de Israel, y ellos, todos ellos, ingleses, árabes y los demás pueblos, eran la jauría de lobos, el mundo malvado, hipócrita y siempre sediento de nuestra sangre”,

escribe en *Una historia de amor y oscuridad*, su monumental autobiografía novelada.

Sus padres habían huido del antisemitismo de Europa en la década de 1930. Él llegó en 1932; ella, en 1935. Antes de llegar a Palestina, el abuelo Alexander Klausner intentó conseguir para su familia otras nacionalidades: ser americanos, ingleses, escandinavos, lo que fuera, pero, como nadie quería a los judíos, como las puertas de la inmigración se sellaron sin clemencia, terminaron en Palestina, gobernada entonces por el Mandato Británico que también limitaba la inmigración judía.

“Mi madre venía de Rovno, Ucrania; mi padre, de Lituania. Ambos se sentían inferiores, desarraigados y excluidos del entusiasmo creacionista del Estado. Vivían en la ciudad y no en los *kibutzim* de la Galilea donde los pioneros hacían florecer el desierto. Eran académicos vistos con suspicacia por la mayoría que araba la tierra. Eran de derecha y no socialistas con convicciones. No sabían trabajar con las manos, no eran sal de la tierra”.

Yehuda Arie Klausner, su padre, a quien Oz inicialmente admiró —para luego distanciarse sin remedio de él: “aún hoy, más de cuarenta años después de su muerte, todas las mañanas sigo peleando con él por motivos políticos”—, era erudito y sabio. Esparcía vocablos rimbombantes por doquier. Crédulo de los grandes discursos, de los ejércitos y las batallas nacionalistas, intoxicado por las conquistas patrióticas, escribía propaganda clandestina para la Banda Stern, una organización terrorista que luchaba contra los británicos y colocaba explosivos en blancos ingleses. “Mi padre no iba a permitir que nuestra tierra fuera una nueva diáspora o que nuestro honor se pisoteara. Como su propio padre, creía que había que defender a Israel mostrando una fuerza brutal contra los árabes: pelear o morir”.

Amos niño, ciegamente adoctrinado, se colocaba en primera fila cuando de liquidar a “los malos” se trataba: desde aventarles piedras, hasta idear disparatados actos de terrorismo. “Lo primero que aprendí a decir en inglés fue: ‘British go home!’. Y es cierto, formé parte de esa ‘Intifada judía’ que lanzaba piedras contra la ocupación británica. La vida entonces era muy difícil, desoladora, asfixiante”.

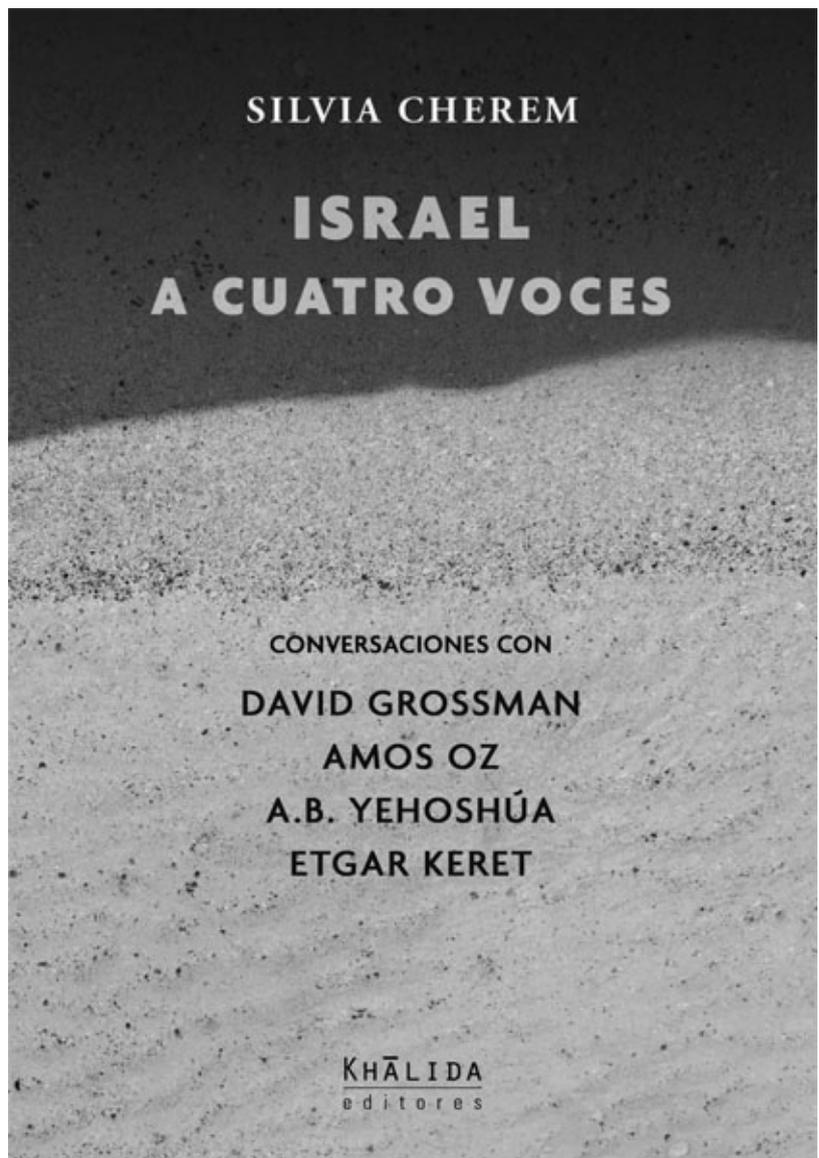
En *Una pantera...*, con tintes autobiográficos como en casi toda la obra de Oz, Profi, el protagonista —quien lleva por nombre el apodo con el que sus compañeros de infancia burlescamente se referían a Amos Oz, diminutivo de profesor por su manía de jugar con las palabras—, era un niño belicoso, miembro de la organización clandestina Libertad o Muerte, decidida a liberar Palestina de la Pérfida Albión.

Por una situación fortuita, durante el toque de queda Profi se topó con el sargento Dunlop, “un temible inglés” que, para su sorpresa, lejos de ser un villano resultó ser un británico bonachón, culto y pacífico, interesado

en la cultura y la religión judías. Así, de manera inesperada, se generó una relación secreta y cotidiana entre perseguidor y perseguido, con reuniones e intercambios semanales en el Orient Palace a fin de trocar conocimientos: Biblia en hebreo, a cambio de clases de inglés.

Hijo único que cargó con todas las expectativas de sus padres, Oz comenzó desde muy niño a perfilar su esencia: fue mucho más poderoso el estímulo de perseguir vocablos que el juego de las batallas. Hasta que aprendiera inglés, pensó con sabiduría de niño-filósofo, pospondría la construcción de un cohete mortífero —combinación de fusibles, pilas, acetona de esmaltes de uñas, combustible y el viejo motor de un refrigerador— con el que pretendía volar el mismísimo Palacio de Buckingham.

Sin embargo, para su desdicha, sus amigos descubrieron su secreto antes de tiempo, pintarrajearon la verja de su casa y lo acusaron de ser un “vil traidor”, un espía que mantenía nexos con los usurpadores. “Desde muy joven me acostumbré al título de traidor. Ahora sé que a cualquier hombre decente, una o dos veces en la vida, sus contemporáneos lo acusan de serlo. Para mí, hoy es una medalla en mi pecho, un título honorario.



Traidor es quien se atreve a cambiar, quien se transforma, quien tiene la habilidad de ponerse en los zapatos de otro...”.

Oz, quien desde 1967, al término de la Guerra de los Seis Días, ha sido pionero y el principal portavoz de la solución de dos estados para el conflicto de Israel y Palestina, cofundador en 1977 de Shalom Ajshav (Paz Ahora), bien aprendió, como lo repite en varias de sus novelas, que “todo en la vida tiene cuando menos dos caras, salvo la sombra”.

Esa capacidad de vincularse con el otro, de mirarlo a los ojos, de tocar sus cicatrices, compartir su cultura y dormir en sus sueños, de entender que no hay respuestas monolíticas sino multiplicidad de voces entre policías y combatientes, entre perseguidores y perseguidos, entre seres humanos en conflicto, fue una lección temprana que le permitió romper estereotipos, escribir literatura, levantar la voz por la paz y gozar, además, de vasto reconocimiento internacional.

DOS BOLÍGRAFOS

Serio y ausente, como una esfinge ancestral de alas petrificadas, atrapado en su mirada de león, serena su voz, Amos Oz responde con zarpazos cortos. Es difícil arrancarle las palabras, volcarlo al guión de la intimidad. Su mente parece estar en otra parte.

Esa misma mañana del 10 de enero de 2013, unas horas antes de nuestra cita, a escasos días de las elecciones en Israel que prometían mantener a Netanyahu en el poder, como finalmente sucedió, Oz lanzó declaraciones explosivas a un grupo de académicos simpatizantes de Meretz —el partido que él contribuyó a fundar en 1992 en aras de crear alianzas con el laborismo de Itzjak Rabin, facilitar un acuerdo binacional con los palestinos, pavimentar el rumbo hacia los Acuerdos de Oslo y promover una cultura de libertad religiosa, respeto a los derechos humanos y justicia social.

Sus declaraciones, como muy a menudo sucede, ocuparon la primera plana de *Haaretz*. Fueron palabras iracundas, plenas de hartazgo y frustración: “El gobierno de Netanyahu es el más antisionista de la historia del Estado de Israel”. “Golpe tras golpe, Netanyahu liquida moral, económica y políticamente a Mahmud Abbas” (autoridad en la Margen Occidental), “fortalece a Hamas” (el grupo islámico terrorista que gobierna Gaza desde 2007), “promueve un estado de *apartheid*” (sí, así lo dijo: “de *apartheid*”) y vaticinó, para el desconsuelo de los israelíes, que si nada cambia habrá “un único estado en la tierra ancestral: uno árabe”.

Condenó al Partido Laborista, izquierda moderada en el espectro israelí, “por haberse arrastrado durante los últimos quince años”, “por lamer un hueso en los go-

biernos del Likud”, “por venderse al poder a costa de la propia destrucción”. Confrontó directa y frontalmente a los líderes laboristas: “¿Qué han hecho para disminuir los asentamientos? ¿Para frenar la catástrofe que eliminará al Estado Judío del mapa?”.

La avalancha de reacciones no tardó en llegar, como me lo confesó en una llamada telefónica dos días después de la entrevista: “He recibido muestras de apoyo y un alud de críticas, pero eso no me hace cambiar. El Partido Laborista merece ser criticado y Netanyahu también, porque seguir evadiéndose del conflicto israelí-palestino, como lo han hecho, es de vida o muerte”.

Oz ha dedicado la mitad de su vida al tema de la paz: dos países para dos naciones. Se sabe contrapeso del poder. Conciencia nacional. Como su cuerpo, que renguea a consecuencia de un accidente automovilístico —un choque que en 1976 lo obligó a reemplazar ambas rodillas—, siente él que su patria cojea: el Israel liberal, democrático, justo y decente por el que ha luchado, el que quisiera heredar a sus nietos y demás descendientes. Con el callo que le da su prestigio internacional, con la desesperación del tiempo que siente que se agota, ruge contra el fanatismo, exhibe a los gobernantes.

Se sabe vulnerable. Aprieta las mandíbulas sin mover músculo. Se abraza defensivo con las pequeñas manos con las que aspiró a ser campesino. Electriza con la mirada. Únicamente esboza una sonrisa cuando escucha algún fragmento de sus libros en mi boca. Sólo entonces.

Dice que sobre su escritorio en su hogar en Arad, el mismo en el que su padre escribió libros sesudos, tiene dos bolígrafos. Dos plumas muy sencillas: una escribe con tinta azul y la otra, con negra. Dos: gesto simbólico.

—Un bolígrafo es para escribir historias; el otro es para mandar al demonio al gobierno. Nunca los confundo.

—¿Cuál es cuál? —pregunto curiosa.

—No te lo voy a confesar, es mi pequeño secreto.

Con el de la literatura da voz pausada, ponderada y reflexiva a personajes a fin de mostrar la complejidad humana, el desencanto con el que se ha urdido la historia reciente de Israel. Abre las puertas de las casas de par en par, explora la intimidad, acaricia los deseos, hurga las fantasías y los caprichos de quienes cohabitan en un dormitorio. Colorea una rica gama de marrones, enfocando la mira en temas como el fanatismo, el poder y la religión. Con este bolígrafo crea íconos literarios únicos y universales.

Lo que él escribe, dice, no es “ficción”: “Todas mis historias son autobiográficas”. De hecho, sostiene, el término ficción no existe en el vocabulario hebreo. La Academia de la Lengua Hebrea, de la cual Oz es miembro distinguido desde 1991, ha inventado la palabra *bida-yon* para referirse al concepto de ficción usado en Occidente que, generalmente, tiene una connotación de



© Jürgen Bauer

Amos Oz

fantasía o mentira en la que, según dice, no encaja la literatura israelí.

“En las librerías israelíes, mis libros y los de otros autores nacionales se ubican en el rubro de *siporet* (prosa narrativa); no existe la categoría Ficción. A diferencia de otros países en donde al escritor se le considera una persona que entretiene a su público —porque hasta a Shakespeare o a Balzac así se les veía—, en la tradición judía ancestral un escritor es un profeta. Ello resulta una carga enorme; sin embargo, al escribir literatura, sí tengo un serio compromiso con la verdad. Con las múltiples verdades”.

La segunda pluma no le sirve cuando reflexiona con serenidad, cuando pasa horas buscando un vocablo o persiguiendo un adjetivo. La ocupa cuando lo enciende una injusticia, cuando lo invade la cólera ante alguna situación política, cuando requiere eructar su rabia aunque suscite un tsunami. Muchos lo acusan de extremista y peligroso, de ser un radical. A él no le importa. “En tierra de profetas es difícil ser escuchado, hay demasiada competencia”, sostiene.

“Cuando bulle una visión dentro de mí, algo en lo que estoy 100 por ciento de acuerdo, escribo un artículo como una ráfaga que brota en unas cuantas horas. Lo descargo todo como si estuviera en medio de un pleito con mi mujer: gritos para que luego llegue la reconciliación. Prefiero a Fellini que a Bergman porque no tolo las culpas y la distancia que se genera con el silencio. Como bien retratan las cintas de Bergman, en el silencio no hay posibilidad de llegar al entendimiento”.

Por el contrario, opta por la literatura cuando escucha diferentes voces, opiniones variadas en su interior. Los conflictos entre un esposo y una esposa, entre un padre y un hijo, entre el amante y el amado, entre hermanos o vecinos. Lucha por conocerlos, “por estar de parte de todos”. Escribir es, desde su perspectiva, un asunto de empatía: “A diario, al despertar, me pregunto: ¿qué sentiría si fuera él? ¿Y si fuera ella qué respondería? Me pongo en el lugar de la gente. Mi motivación es la curiosidad ante la condición humana. No estoy interesado en los conflictos que se transparentan para ser blanco y negro, sino en las confrontaciones complejas entre gente buena: bueno contra bueno”.

Dice que su objetivo al escribir poesía (una relación sexual casual), cuentos (un romance) o novelas (un matrimonio que exige compromisos) no es forzar a nadie a cambiar de opinión; simplemente mostrar variadas visiones de mundo con respecto a una misma realidad. Sin embargo, en los artículos periodísticos sí apela a ser escuchado. Lo mueve el deseo de que los políticos actúen, se zarandeen y entiendan que es inminente un compromiso con la paz.

SER LIBRO

Oz cree que fue hijo único porque sus padres, Arie Klausner y Fania Mussman, eran pobres y no podían permitirse otro hijo. “Eran clase media baja, muy baja —insiste—, y aspiraban a ascender. Querían tener un cuarto

La Colina del Mal Consejo

AMOS OZ

Nuevos Tiempos Siruela



lleno de libros y un samovar para servir té y atender invitados. No había espacio para más, no tenían dónde poner otro hijo, o tal vez hay cosas que yo no sé...”.

Lo llamaron Amos: “el que detenta cargas”, por amor al profeta más progresista y anarquista de la Biblia, pastor de ovejas y productor de higos que condenó la corrupción, la injusticia social y el fanatismo de las élites, atreviéndose inclusive a anunciar el final del pueblo de Israel por el exceso de pecados de su época. “Desde niño me acostumbré a ser una bestia de carga”, como si el destino le tuviera reservada la responsabilidad de mirar, de soportar, de ir por la vida en soledad condenando injusticias y corrupción.

Sus padres tenían cabello oscuro, pero Amos —como la tía Jaya— fue güerito, un pequeño jovencito rubio con el que pretendían construir una nueva raza en la Tierra Prometida. Extrañamente, le decían *sheiguetz*, una palabra ídish para nombrar a los niños ucranianos que criaban puercos, ignorantes que con prepotencia y maldad les aventaban piedras a los judíos.

“Yo no sabía qué significaba *sheiguetz*, creía que era una palabra adorable en el vocabulario familiar, algo así

como ‘nuestro pequeño amado’. Fue hasta los catorce años que supe el verdadero significado... Por cierto sentido de inferioridad, por un profundo complejo, mis papás sentían que los *sheiguetz* eran más saludables y felices. Los admiraban secretamente y querían que yo me convirtiera en uno de ellos a fin de garantizar mi felicidad”.

A ojos de sus padres Amos era el niño más inteligente, el más sensible, el académico en ciernes que prometía alcanzar el grado de profesor como deseaba su papá, o ser artista, como quería su madre. “A los cinco años yo ya sabía las letras. En una ficha sobre el escritorio de mi padre escribí entonces: ‘Amos Klausner, escritor’, como si el futuro hubiera estado decidido para mí”, como si el lastre de expectativas de los adultos que lo rodeaban y el estigma de su nombre hubieran servido para confabular su destino.

Nació y creció en la calle de Amos número 18, en el barrio de Kerem Abraham (sí, también la calle se llamaba Amos), en las inmediaciones de Jerusalem, entonces una zona de barrios separados por campos de cardos y rocas, una ciudad hambrienta, bombardeada y sin agua. Padeciendo soledad y pobreza, miedo a los árabes y a los británicos en aquella Palestina sitiada, horror ante la información de Europa sobre el asesinato masivo de judíos en el Holocausto, Oz temía la muerte: la suya y la de sus padres.

Su hogar, un departamento de no más de 30 metros cuadrados —“la sala era recámara, estudio, comedor, cuarto de invitados: todo en uno”—, estaba atestado de libros hacinados de pared a pared, en el pasillo, en las ventanas, hasta en la cocina. Viendo aquellos ejemplares fantaseaba que su única posibilidad de sobrevivir era convertirse en libro. Ser un libro olvidado en un estante polvoso: “ser libro para existir”.

Cuenta Amos Oz que durante la ocupación inglesa, un grupo de judíos de la resistencia le pidió a su padre que resguardara unas bombas molotov en su casa, mismas que fueron escondidas detrás de las obras de literatura rusa. La condena por cargos de terrorismo era la pena de muerte. Cuando un oficial británico llegó a su casa para inspeccionarla, se quedó estupefacto ante aquella nutrida y variada biblioteca, perfectamente catalogada. “Mi papá, bibliotecario al fin y al cabo, embelesado ante la admiración de su tesoro, se olvidó de aquellas bombas y comenzó a presumirle al oficial su colección de autores ingleses. Despreocupado sacaba un libro tras otro. ¡Fue una suerte que hubiera escondido los explosivos detrás de los ejemplares rusos, de los libros de anarquistas del siglo XIX, y no de los ingleses, porque, distraído como era, se hubiera delatado solito!”.

A los seis años, Amos Oz se supo “grande” cuando su papá le hizo un espacio para sus libros de cuentos en una repisa del sótano de techos bajos donde vivían. “Fue

como un rito de iniciación. Me sentía feliz al verlos paraditos en una repisa. Implicó ser adulto, como mi padre”.

Como él, desarrolló una relación sensual con los libros, capaces de vincularlo con otros mundos. “Nos rodeaban las montañas, las cuevas y los desiertos, los ingleses, los árabes, la resistencia, ráfagas de disparos en la noche, explosiones, emboscadas, detenciones, registros y un asfixiante terror ante lo que nos depararían los días siguientes... Pero no vivía allí, sino en los márgenes de un bosque, junto a las cabañas, las chimeneas, los prados y la nieve de las historias de mi madre y de los libros ilustrados que se apilaban en un mueble bajo junto a mi cama... Vagaba sin cesar, perdido, sonámbulo, por aquellos bosques virtuales, por aquellos bosques de palabras, cabañas de palabras, prados de palabras. Lo que me rodeaba no me interesaba. Todo lo que me interesaba estaba hecho de palabras”, escribió en *Una historia de amor y oscuridad*.

Aquella asfixiante Jerusalem —que hoy sólo existe gracias a su obra literaria— para él era el último bastión del mundo: “por donde salía el sol cada mañana”. “Jerusalem es uno de los personajes principales de mi obra, quizás el más importante. Al menos la mitad de mis libros están situados en Jerusalem. La ciudad que yo conocí, en la que podía toparme con poetas, místicos y escritores. Con Buber, Scholem o con Agnón, una ciudad que no existe más. Hoy Kerem Abraham es un barrio ultraortodoxo, una especie de *shtetl* que me resulta totalmente ajeno. Por eso, cuando quiero regresar, viajo al interior de mi memoria, de mis anhelos; nunca más intento retornar en la vida real”.

Creció en aquel arrabal de casas polvorientas con techos de lámina, asentadas entre baldíos parchados de chatarra. Su padre pasaba el día haciendo digresiones de cada término, logomaquias lingüísticas con las que enloquecía al pequeño Amos. “Siempre estaba hablando de las palabras, escribía y escribía fichas bibliográficas marcando las connotaciones, las raíces, los orígenes de la palabra y su relación con la etimología de otras lenguas. Era un hombre muy interesante, sembró en mí el gusto por buscar las raíces de cada término, la obsesión por los significados, pero como niño, lo acepto, me aturdí escucharlo”.

Sus paseos semanales eran ir a un café mientras sus padres conversaban “durante 77 horas” de temas doctos con otros familiares y amigos: silencio a cambio de un helado. “Así es como desarrollé la capacidad de observar, tan útil en la vida de un escritor. Un escritor es un espía que observa. A los cinco o seis años pasaba horas calladito mientras mis padres hablaban con sus amigos sin parar. Me robaba pedazos de conversaciones de las mesas cercanas, miraba el lenguaje corporal, me fijaba en sus zapatos y en su ropa, en sus expresiones. Y comenzaba a inventar historias sobre esas personas, así es co-

mo me convertí en escritor. Todavía hago eso cuando tengo que matar el tiempo en un consultorio médico, en una estación de tren, en el aeropuerto, en algún café. No leo el periódico. Observo, espío. Es un maravilloso pasatiempo, se lo recomiendo a todos. Además, siempre te ganas un helado”, bromea.

Desde los cinco años comenzó a inventar historias. Su imaginación procedía de ser hijo único, de ser un lector incansable, de la soledad. Fantaseaba tanto que era inclusive capaz de corregir “los errores” de los estadistas del pasado, cambiar las estrategias bélicas de los libros de historia a fin de modificar el rumbo de los acontecimientos: salvar a Jerusalem de Tito, conquistar el Coliseo para los judíos o masacrar a los temibles ingleses.

Su capacidad de cuentacuentos fue mecanismo para sobrevivir y pertenecer. “No tenía amigos, sólo escuchas. No era atractivo ni buen estudiante. Detestaba las matemáticas, tampoco era bueno para los deportes. Era un forastero, un solitario. El único contacto con otros niños eran mis historias. Se las platicaba en porciones a mis seguidores, una parte cada día. Era yo una especie de Sherezada masculino. Ilusamente llegué a creer que contando historias podría impresionar a las chicas, tener un público, gozar de amigos y de prestigio. Al final siempre estaba solo: yo contaba, ellos escuchaban. Y si no les gustaba, me pegaban. La mayoría de las veces los decepcionaba porque esperaban un final hollywoodense que nunca llegaba”.

Como los cardos de su tierra —que desarrollan tallos espinosos para existir y, de vez en vez, deslumbran con una llamativa flor morada—, él ha sabido florecer entre pinchos y púas. “Retrata como nadie los impulsos, las heridas y las contradicciones de la psique israelí”, dice de él su amigo el escritor David Grossman. Su público lo idolatra y encumbra, lo respeta y admira. Sin embargo, al final nada ayuda. A pesar de que tiene todo bajo su manga: la trama, la narrativa, los personajes, el público, los tiempos e inclusive el ritmo de los aplausos, lo perturba la soledad, la más básica condición humana.

NACE EL ESCRITOR

La madre de Amos Oz, Fania Mussman, se suicidó cuando él tenía doce años. Sería el hecho determinante de su vida. Sólo tres años más vivió con su padre y, tratando de encontrarse, de iniciar una nueva vida, partió a vivir al kibutz Hulda con la esperanza de romper de tajo con su pasado y convertirse en lo opuesto a su padre: en un hombre bronceado, fuerte, un ser de la tierra.

En 1959 comenzó el romance con Nily Zuckerman, hija de una de las parejas fundadoras del kibutz. Ellos habían inmigrado en la década de 1930 de Besarabia, un poblado que formó parte de Ucrania y de Rumania en

distintos momentos de la historia. Nily, quien nació en una tienda de campaña del kibutz, tenía 19 años. Amos, 20. “Nos enamoramos uno del otro. No fue a mi llegada, tomó tiempo. Yo tuve otra novia afuera del kibutz y Nily muchos novios antes de que nos hiciéramos amigos, amantes y esposos. Es muy hermosa y me ha ayudado mucho, especialmente a disfrutar la vida. Yo no sabía gozar, era muy rígido, demasiado serio”.

Nily, quien se define como luchadora, interviene en la entrevista: “Amos no era uno de los nuestros, la diferencia se sentía a todas luces. Nuestros jóvenes eran robustos y atléticos; Amos era indefenso y chaparro. Venía de Jerusalem, había perdido a su madre y hablaba muy poco. Se necesitó mucha ayuda, mucha paciencia para convertirlo en esta hermosura, en el hombre que es ahora”.

El kibutz era una pequeña sociedad compacta de entre 300 y 400 miembros que se conocían íntimamente. Sheftel, el padre de Nily —como Arie Klausner, el padre de Amos— era bibliotecario, el responsable de los libros del kibutz y, gracias a esa labor, se estableció una estrecha relación entre Amos y quien sería su suegro. “Me dejaba leer todo lo que yo quería. Eso generó el vínculo, me atrajo a la familia. Eran muy cálidos”.

Amos, que en aquella comuna siguió siendo un lector asiduo, se dio cuenta de que escribir le resultaba inevitable. “Me escabullía por la tarde al club social del kibutz cuando no había nadie y llenaba cuadernos compulsivamente. Al principio dudaba si era interesante referirme a un gallinero o a una granja, que era lo que me rodeaba, pero luego comencé a crear personajes sin poder parar. Escribía cuentos y poemas que publicaba en el periodiquito de nuestro kibutz, casi todos ellos alusivos a lo que ahí vivíamos”.

Cuando se dio cuenta de que no podía darle la espalda a su esencia, que era dedicarse a escribir, solicitó al comité directivo del kibutz que se le permitiera gozar de un día libre a fin de ejercer su oficio. “Fue una carrera insidiosa para ganarle tiempo a la escritura. Pedir ese permiso implicó un gran debate porque dejarme escribir era perder manos necesarias para el trabajo físico. Algunos se preguntaban: ‘¿Cómo podemos saber que va a ser escritor?’, ‘¿cómo podemos garantizar que será un buen escritor de verdad?’, ‘todo el mundo se puede llamar a sí mismo artista y luego, ¿quién va a ordeñar a las vacas?’. Un hombre, a quien yo veía como anciano, pero tenía como cuarenta años, dijo: ‘Amos puede ser un genio como Tolstói, pero aún es muy joven para saberlo. Hay que dejarlo trabajar en los campos hasta que sobrepase las cuatro décadas de vida, y después, cuando tenga nuestro permiso para escribir, quizás aflore el escritor’. Desdénaban cualquier trabajo académico o intelectual; todos debíamos ser iguales. Eran necesarias todas las manos disponibles para cultivar los productos de la tierra”.

Nada parecía favorecerlo. Ni siquiera que algunos años antes, en enero de 1961, atrajo con su pluma la atención de David Ben Gurión, el supremo padre de la patria: “para los pioneros de los *kibutzim*, él era una mezcla de Moisés, Abraham Lincoln, George Washington, Lenin y Churchill. Todos juntos”. El primer ministro, gran lector y apasionado de temas filosóficos, había escrito en *Davar*, periódico del movimiento socialista, sobre Spinoza y la igualdad, señalando que ésta resultaba imposible. Amos Oz, defensor recalcitrante del socialismo del kibutz y seguidor de Spinoza —“fue mi héroe durante muchos años”— lo rebatió: “Con todo respeto, camarada Ben Gurión, usted está equivocado y está citando mal a Spinoza”.

Inicialmente, en el kibutz Hulda todo el mundo quería matarlo. “¿Quién te crees que eres?, me decían. ¿A quién le importa Spinoza? Ben Gurión es Dios, un Dios intocable. Estaban muy enojados conmigo por criticar al mesías omnipotente”, pero entonces ocurrió un milagro. Ben Gurión, quien había aprendido griego para leer a Platón y español para leer los cuatro volúmenes que el argentino León Dujovne escribió sobre Spinoza, le respondió con un artículo muy largo en el periódico *Davar*, discutiendo con él, un jovencito de apenas 21 años. “El cambio fue diametral. En el kibutz todos me ensalzaban, se sentían orgullosos de mí. Los comentarios iban en la misma línea: ‘Ahora sí te immortalizaste’. ‘Estarás en el índice de los artículos de Ben Gurión’. O bien: ‘Nuestro kibutz tendrá garantizada su perpetuidad gracias a ti’. Eran abrumadores los elogios”.

Ése, sin embargo, no fue el final de la historia. Escribió Oz otro artículo al periódico insistiendo: “Con todo el respeto que se merece, el camarada Ben Gurión sigue citando erróneamente a Spinoza”. Entonces hubo una llamada telefónica a la oficina del kibutz Hulda; no tenían teléfonos en los minúsculos departamentos que ocupaban. El secretario de Ben Gurión le solicitaba a Amos Oz que se presentara a las 6:00 am del día siguiente a una audiencia en la oficina del primer ministro, también ministro de Defensa.

“Sentí pánico. Yo no tenía ni un par de zapatos decentes, sólo mis botas gastadas porque aún era soldado activo del ejército. Pensé inclusive que era ilegal discutir ideológicamente con el comandante supremo de las Fuerzas Armadas de la nación. Pasé el resto de la noche rezando para que sucediera un desastre: una guerra, un terremoto, un ataque al corazón, suyo o mío, no me importaba, lo que fuera con tal de evitar el encuentro. Pero nada de eso ocurrió.

“Me desperté a las 4:00 am y me fui de aventón a Tel Aviv. De milagro logré llegar a la oficina del primer ministro a las 6:00 en punto. Su secretario me advirtió: ‘Vas con el gran hombre, con nuestro admirable viejo. Te advierto que tiende a perderse en las conversacio-

nes. Le gusta hacerlo, pero es tu responsabilidad entender que su tiempo es muy valioso y que su agenda está saturada. ¿Podrías ser lo suficientemente sensato para terminar el encuentro en no más de veinte minutos?. Yo quería terminar inmediatamente, la simple idea de estar con el-todo-poderoso-que-estaba-detrás-de-la-puerta me provocaba escalofríos”.

Preso de espanto, según cuenta, Oz hubo de ser empujado por el secretario al interior de la oficina de Ben Gurión. Recuerda que era una habitación monástica, minúscula, con libreros y un escritorio, y con un enorme mapa del Mediterráneo y del Medio Oriente. Un pequeño hombre cabezón caminaba de arriba abajo en aquel cuarto. “Parecía Ben Gurión, pero era imposible que fuera el verdadero Ben Gurión. Hasta un niño de jardín de infantes sabía que era un gigante y ese hombrecito gordo y chaparro, que se movía sin cesar, apenas medía 1.64 metros. Aún no teníamos televisión. De repente me gritó: ‘¡Por qué diablos no te sientas!’. Me acomodé en la orillita de la silla y él continuó caminando de un lado a otro de la habitación, con sus manos detrás de la espalda, dictándome una cátedra sobre Spinoza. Era lo que más disfrutaba en la vida, referirse a Spinoza. Habló y habló y habló sin detenerse.

“Después de veinte minutos, el secretario, con discreción, asomó su cabeza en la puerta y Ben Gurión rugió: ‘Lárgate en este instante y no vuelvas a interrumpirnos, estoy teniendo una de las mejores conversaciones que he tenido en mucho tiempo’. Yo no había dicho ni una sola palabra, era un monólogo. No fue un diálogo, no fue una conversación. Así continuamos por un tiempo y, de repente, dijo algo como que la esencia de Spinoza era que uno nunca debía perder su temperamento, que uno debe conservar la calma filosófica. Con eso pretendió resumir el pensamiento de Spinoza. Ahí fue cuando por primera vez me atreví a hablar. Con voz casi inaudible le dije: ‘Discúlpeme, camarada Ben Gurión, con todo el respeto que le tengo, ésa no es la esencia de Spinoza. Sí es Spinoza, pero no es su esencia’.

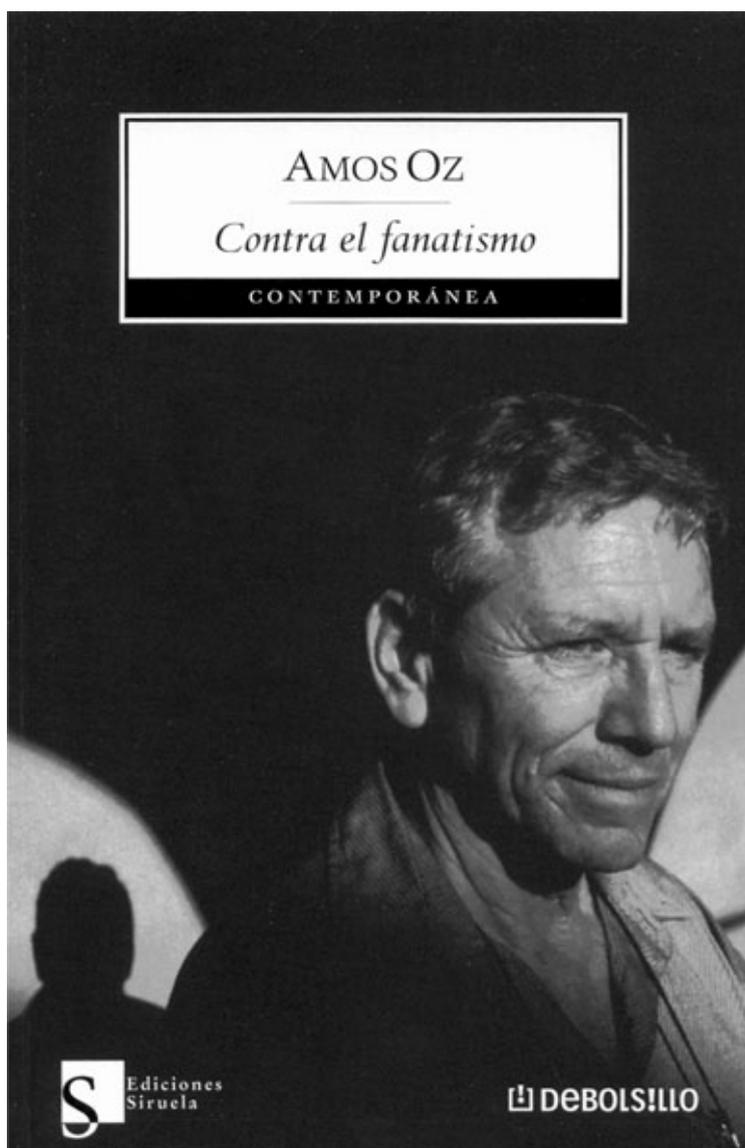
“Explotó como un volcán, pegó con sus puños en la mesa hasta que los vasos saltaron. Gritaba a todo pulmón: ‘¡Uno nunca debe perder el temperamento, ésa es la esencia de Spinoza! ¡Si pierdes tu temperamento no eres spinoziano!’. No había forma de detenerlo, era un estruendo de cólera. Sin previo aviso, de repente paró. Con delicada cercanía me preguntó: ‘¿Desayunaste?’. Por supuesto que yo no había comido nada, apenas y había llegado a tiempo a la cita. Se agachó, se metió debajo de su escritorio, desapareció completamente y regresó a la superficie trayendo consigo dos vasos y una botella de un jugo de naranja artificial, de esas bebidas corrientes. Se sirvió un vaso para él, luego sirvió otro para mí, y me ordenó: ‘Bebe’. Así que me lo bebí sin chistar. Siguió hablando de Spinoza como 45 minutos más, después de

los cuales tuvo suficiente de mí y literalmente me empujó fuera de la habitación mientras me decía: ‘Cada vez que vengas a Tel Aviv por favor pasas a visitarme, es muy interesante platicar contigo’. Nunca lo hice. Aquello no fue una ‘plática’, yo no había hablado casi nada”.

Con el tiempo, Ben Gurión resultó a sus ojos “el individuo más impresionante que he conocido en mi vida; he conocido a muchos líderes de Estado, pero nunca a nadie como él”. Amos Oz habla con conocimiento de causa porque ha estado en la mesa de reyes, presidentes y primeros ministros, ha dialogado con premios Nobel y entablado amistad con la crema y la nata de la intelectualidad del mundo. “Había algo bíblico en él, era como un rayo láser que hipnotizaba, era fascinante. Recuerdo la forma en que sostenía su vaso de jugo de naranja, como si se tratara de una granada de mano que estaba a punto de aventarme a la cara, o como si lo fuera a destruir entre sus grandes dedos, fuertes como los de un campesino. Nunca olvidaré la forma como apretaba aquel vaso... Es el individuo más sorprendente que he conocido en mi vida”.

Ese incidente, esa cercanía con el gigante de la patria, no sirvió para sumar puntos a su favor en el kibutz:





“no impactó en nada”. La balanza de la escritura sólo giró a su favor en 1965, tras la publicación de su primer libro, *Donde los chacales aúllan*. “Después de mucho debatir pros y contras, los miembros del comité directivo del kibutz votaron y me permitieron escribir los jueves. Sólo un día a la semana, el resto de la semana tendría que seguir cosechando algodón. Trabajando, como todos”.

En 1966, con su segundo libro, *Quizás en otra parte* —también con cuentos alusivos al microcosmos del kibutz, a las pasiones humanas, al choque generacional, a los temores e inquietudes frente al amenazante mundo exterior—, ganó un segundo día porque la venta de sus libros comenzó a retribuirle ingresos a la comunidad. Los más de treinta años que Nily y Amos Oz vivieron en el kibutz, las regalías de todos sus libros entraron íntegras a la caja colectiva, cada centavo de cada una de sus obras. “Yo, como cada uno de los miembros del kibutz, era un asalariado más. Todos ganábamos lo mismo, una repartición equitativa de los ingresos, todos éramos socios de aquella aventura comunitaria”.

Lo que también logró fue que lo mandaran a estudiar literatura y filosofía a la Universidad Hebrea, más por una necesidad de maestros en el kibutz que por una

concesión personal: “Nadie más en el kibutz quería ser profesor”. Fue su suerte conocer de cerca a filósofos de la talla de Martin Buber y Shmuel Hugo Bergman que promovían un estado binacional en el que árabes y judíos pudieran vivir en igualdad, y a otros, igualmente importantes, como Gershom Sholem, considerado el padre de los estudios modernos de la Cábala.

Su tercer libro, *Mi querido Mijael*—escrito obsesivamente durante las noches, a veces, dice, escondido en el baño, sentado en la taza del escusado del pequeñísimo cuarto que él y Nily ocupaban en el kibutz—, publicado en 1968, catapultó a Amos Oz a la fama internacional. Fue traducido a más de treinta lenguas, se adaptó al cine y la editorial Bertelsmann lo incluyó en su listado de las mejores cien novelas del siglo xx.

Este libro, que le permitió ganarse un tercer día para la escritura, fue un primer intento para destapar el silencio que lo condenaba. Inicia *Mi querido Mijael* con la siguiente frase: “Escribo porque las personas a las que amaba han muerto. Escribo porque cuando era niña tenía una gran capacidad de amar y ahora esa capacidad de amar se está muriendo. No quiero morir”. Es el relato en primera persona de Jana, una estudiante de literatura hebrea, mujer bipolar, casada con Mijael Gonen, condenada a un matrimonio fallido, como la propia madre de Amos Oz.

Por este libro, cuyo personaje es considerado por algunos críticos como “la Madame Bovary hebrea”, recibió, además, un cariñoso espaldarazo de su padre, orgulloso del lugar que su hijo iba labrándose en el mundo de las letras israelíes. “Estaba contento de que no fuera un simple *kibutznik*, sino un escritor. Especialmente se llenó de orgullo con los reconocimientos que me daban. No me lo decía abiertamente, pero sé cuánto presumía a su hijo ante la gente”.

También tuvo el aplauso del gran Shmuel Agnón, que estaba a meses de ganar el Premio Nobel. “Agnón me escribió una carta diciéndome que *Mi querido Mijael* era uno de los mejores libros que había leído en mucho tiempo. Conservo su carta en Arad como un tesoro personal”. Sin embargo, ello no incidió para que en el kibutz le permitieran escribir de tiempo completo.

Hasta la década de 1980 le concedieron un cuarto día. Fue todo. Durante el tiempo que fue miembro del kibutz siguió con sus otras obligaciones: cosechar la tierra, trabajar de mesero en el comedor e impartir clases. La escritura, no obstante, ha sido imperativo personal, y ha seguido publicando sin tregua. A la fecha su obra suma 27 libros, entre novelas, cuentos y ensayos, todos éxitos internacionales traducidos a 41 lenguas. Con el naciente Estado de Israel o el kibutz como escenarios combina la precisión del lenguaje, herencia de su padre, con la apertura política y la creatividad que reconoce como legado materno. **u**

Trampear a Murphy

Ignacio Solares

¿Es posible reformular la Ley de Murphy? A veces se trata no sólo de “si algo puede salir mal, saldrá peor”, sino también de algo más exasperante: “Lo que buscas se esconde. Cuando dejas de buscarlo, aparece”. A partir de una anécdota en un viaje reciente, el novelista Ignacio Solares reflexiona sobre esa tendencia de la realidad en obstaculizar los designios humanos.

Para Aarón Montero

La Ley de Murphy nos dice que si algo puede salir mal, saldrá peor. O si en principio algo puede salir mal, sucederá. Por eso, por decirlo así, si estoy formado en una fila cualquiera, desesperado porque no avanza, viendo cómo la de junto avanza más rápido, me paso a ésta, con lo que sólo consigo detenerla, y es ésa, precisamente en la que yo estaba antes, la que empieza a moverse más de prisa. Como para jalarse los pelos en una forma que yo sólo la he visto en el teatro a actrices sobreactuadas. Claro, es que aún no conocíamos la Ley de Murphy.

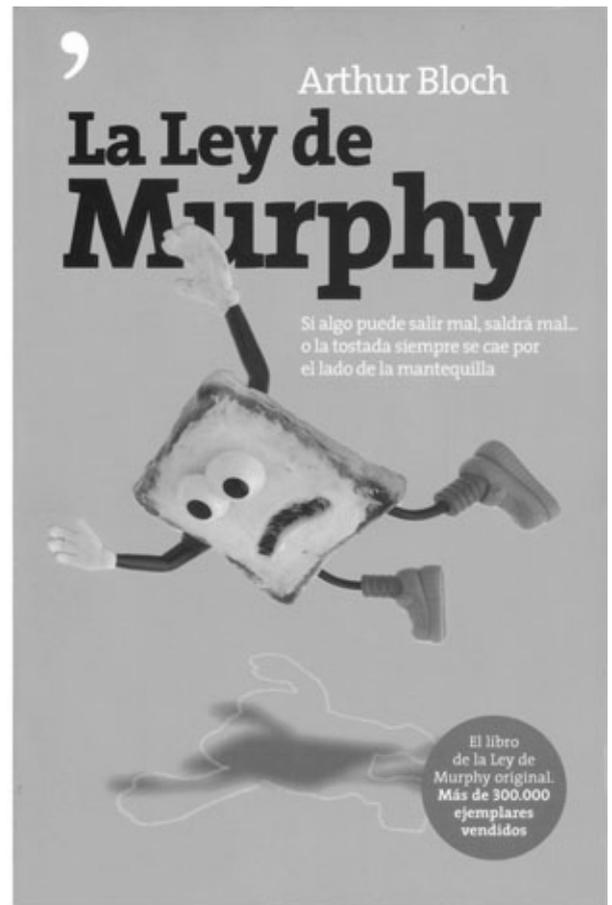
Habría que hacerle un agregado para volverla más explícita —y pesimista—. Lo que buscas, se esconde. Cuando dejas de buscarlo, aparece.

Hay un cuento de Julio Cortázar —*Manuscrito hallado en un bolsillo*— que pone de manifiesto el tema. Un personaje se enamora de una mujer al verla en el Metro de París. Primero la descubre a través del reflejo violáceo de la ventanilla, luego la ve de frente y, finalmente, se sienta junto a ella y le invita a tomar una copa. “No puede ser que nos separemos así antes de habernos encontrado”. Se bajan en cierta estación, cerca de la casa de ella, y conversan largamente. Él se enamora de ella y, se supone, también ella de él. Pero él quiere seguir jugando —el juego es uno de los temas favoritos

de Cortázar—, dejar el nuevo encuentro al azar, y quedan de verse, si es que se ven, en alguna estación de Metro, y el de París es un laberinto. “Para otros esto podía haber sido la ruleta o el hipódromo”, se dice al principio del cuento. Quizá le faltó agregar: la ruleta rusa. Porque no se vuelven a encontrar. El personaje pasa días, semanas, buscándola. “Marie-Claude quizás habría subido cerca de su casa, en Denfert-Rochereau o en Corvisart, estaría cambiando en Pasteur para seguir hacia Falguière, el árbol mondrianesco con todas sus ramas secas, el azar de las tentaciones rojas, azules, blancas, punteadas; el jueves, el viernes, el sábado. Desde cualquier andén ver entrar los trenes, los siete u ocho vagones, consintíendome mirar mientras pasaban cada vez más lentos, correrme hasta el final y subir a un vagón sin Marie-Claude, bajar en la estación siguiente y esperar otro tren, seguir hasta la primera estación para buscar otra línea, ver llegar los vagones sin Marie-Claude, dejar pasar un tren o dos, subir en el tercero, seguir hasta la terminal, regresar a una estación desde donde podía pasar otra línea, decidir que sólo tomaría el cuarto tren, abandonar la búsqueda...”. Finalmente, comprende que no volverá a encontrar a Marie-Claude y decide suicidarse al paso de un vagón. Por eso el cuento se titula *Manuscrito ha-*



Edward Aloysius Murphy



llado en un bolsillo: porque alguien lo encuentra ya en su cadáver. Desde que lo leí —siendo uno de los que más me gustan de Cortázar—, pensé que, para hacerlo aun más dramático, le faltaba una leve vuelta de tuerca. Que en el momento mismo de ir cayendo a la vía, ya sin poder detenerse, alcanza de reojo a ver que la mujer que estaba parada, ahí, cerca de él, es Marie-Claude.

Hay una película de Roman Polanski, *Luna amarga*, que también transcurre en París, en la que el actor Peter Coyote descubre sentada a su lado a la mujer de su vida, Emmanuel Seigner (quien más lo hará sufrir, pero también quien más satisfacciones le dará), en el autobús 96, rumbo a Montparnasse. Al subir el inspector a pedir los boletos, ella busca en su bolso y comprende que ha perdido el suyo. Discretamente, Peter Coyote le hace llegar el de él, por lo cual lo bajan del autobús.

Se le vuelve una obsesión y todos los días sube, a la misma hora en que la encontró, al autobús 96 a buscarla, inútilmente. Al final cuando al parecer ya ha renunciado a encontrarla, una noche, en un restaurante, descubre que la mesera que lo va a atender, es ella.

Las cosas aparecen cuando ya no las buscamos.

Algo así como una frase de Giovanni Papini respecto a su encuentro con Jesucristo:

“Te encontré cuando renuncié a buscarte”.

Pero no es necesario ir tan lejos. Nos sucede —¿por qué?— cotidianamente. Hay un pequeño y espléndido ensayo de Alfonso Reyes sobre el tema: *La malicia de los muebles*, en el que tiene frases como éstas, admira-

bles: “La tinta de la estilográfica se agota precisamente a la hora culminante, en la última línea de la inspiración. O sobreviene el corto circuito al tiempo en que el médico empieza a hundir el bisturí. Aquella mecedora nos tiene locos: le ha dado por balancearse sola en los momentos menos esperados”.

A mí —yo creo que a todos— me ha sucedido con cierta frecuencia. Pero la última fue excepcional y aleccionadora. Estábamos en Melbourne, Australia, mi esposa, Myrna, y yo. Habíamos ido a ver a nuestra hija, que estudia su maestría en una universidad de Sydney. En la tarde, después de comer y de pasear, buscábamos ansiosamente un taxi para regresar al hotel. Estábamos realmente muy cansados. Pasó casi una hora de espera inútil. En el momento de llegar a aquella calle, habíamos visto pasar por lo menos un par de ellos. ¿Qué sucedía? Me atreví —cuidado— a mencionar la Ley de Murphy. Entonces mi yerno, Aarón, que la conocía, me hizo en voz baja una sugerencia que —ahora lo veo— trastocaba la mencionada ley: “Hagamos como que no necesitamos el taxi, que Myrna y Maty entren a una tienda a comprar cualquier cosa —les encanta—, mientras nosotros esperamos afuera, discretamente”. Así lo hicimos. En efecto, apenas mi mujer y mi hija se perdieron en la tienda, empezaron a pasar los taxis! Dos, por lo menos. Paramos a uno. Me quedé en él, mientras Aarón iba a buscarlas.

Habíamos no sólo trampeado a Murphy, sino a toda lógica posible de lo misterioso que nos rodea y nos invade. **u**

Una conversación

Los liberales y la comunidad indígena

Patricia Galeana y Enrique Semo

El liberalismo mexicano del siglo XIX tuvo distintas corrientes. Uno de los temas que provocaba polémicas y divisiones era la propiedad comunal indígena de la tierra. ¿Debía abolirse? ¿Podía convertirse a los indígenas en pequeños propietarios? Dos historiadores de reconocida trayectoria académica dialogan sobre un asunto que sigue siendo vigente en el México de nuestros días.

PATRICIA GALEANA: Se ha convertido en un lugar común decir que las leyes liberales acabaron con las comunidades indígenas. Se considera que todos ellos tenían la misma idea sobre las tierras comunales. Por eso es importante hablar de las diferentes corrientes dentro del liberalismo mexicano. Así como hay varios socialismos, hay varios liberalismos; cabe destacar en particular al liberalismo social.

ENRIQUE SEMO: En efecto, había liberales sociales, como los designó Reyes Heróles, y también liberales moderados que colaboraron con Maximiliano. Juárez los llamó traidores. Pero lo que es más importante es responder a la pregunta: ¿por qué estaba la mayoría de los liberales contra la propiedad comunal? Y segundo: ¿los liberales sociales tenían un programa de reforma agraria en que incluyeran a los indígenas? Deben tomarse en cuenta las circunstancias políticas que obligaban a mu-

chos de ellos a defender posiciones de las que no estaban siempre convencidos.

PG: Además, hay una evolución del liberalismo mexicano a lo largo del siglo XIX. Cuando se dan las leyes de Reforma en julio del 59, en el manifiesto que las precede y en las circulares que las acompañan, los liberales explican que esta legislación constituyó el triunfo de tres generaciones, aun cuando hay diferencias entre ellos. El liberalismo de Hidalgo acepta la religión única sin tolerancia de ninguna otra; el liberalismo de Mora busca ejercer el patronato y secularizar los bienes de la Iglesia. Y los liberales de la época de Juárez, como Ocampo, quieren la separación de la Iglesia y del Estado, la nacionalización de los bienes del clero y la libertad de cultos. Hay una evolución. Fue muy difícil para una sociedad formada en el catolicismo más ultramontano —el español, que raya en el fanatismo—, en el que se esta-

bleció una cultura excluyente, aceptar principios esenciales del liberalismo, como la libertad de pensamiento. En cuanto al tema de la tierra, desde mediados del siglo XIX hay un común denominador entre liberales y conservadores respecto a su concepción sobre la propiedad comunal, no solamente en México sino, de acuerdo con Eric Hobsbawm, también en Europa. Todos están convencidos de que la propiedad comunitaria es una forma de propiedad primitiva, poco productiva. Por ello los liberales mexicanos querían convertir a los indígenas en ciudadanos propietarios. Sin embargo, en la generación juarista hay liberales sociales que están en contra de que se divida la propiedad comunitaria de los indígenas, como es el caso de Ignacio Ramírez.

ES: Sí. También encontramos que en el último tercio del siglo XIX, en todo el mundo, el culto que se hacía de la pequeña propiedad es remplazado por la idea de la gran propiedad territorial manejada con una tecnología mucho más avanzada que no se puede aplicar a las pequeñas parcelas. Ya los liberales europeos han pasado a la idea de la gran propiedad explotada con los últimos avances técnicos en la agricultura. Esa idea influye so-

bre todo en Díaz. Se decide que todas las propiedades nacionales no explotadas y las aldeas o comunidades que no están debidamente registradas pasen a ser grandes propiedades en manos privadas, de quien puede explotarla racionalmente. Aparecen las deslindadoras y surgen nuevos latifundios. Para antes de la Revolución la mayor parte de las tierras comunales en el centro han sido expropiadas.

PG: Claro. Es cuando se va a concentrar la tierra en unas cuantas manos. El porfirismo constituye una cuarta etapa de liberalismo que Justo Sierra denominó, muy atinadamente, el *liberalismo conservador*, que ya había dejado de ser revolucionario, ya no quería el cambio sino la permanencia; quería el orden y la paz a costa incluso de la pérdida de libertades. Durante este periodo más pueblos pierden sus tierras comunitarias.

ES: Sí. Yo querría hablar de una idea que me persigue hace tiempo: que Juárez fue el autor de la primera reforma agraria en México. Al nacionalizar los bienes de la Iglesia (no olvidemos que representaban quizás un tercio o la mitad de la propiedad territorial), muchas de sus propiedades pasan a manos privadas. Muchos indígenas y campesinos en general, que rentaban tierra de la Iglesia, la adquieren. Desgraciadamente no hay mucha estadística para los años 1859-1876, pero es obvio que el aumento de número de ranchos —que debe de incluir a antiguos arrendadores de la Iglesia— es una prueba de que esas tierras pasaron, en parte, a manos de pequeños propietarios. Para Emiliano Zapata la grandeza de Juárez fue atreverse a tocar una institución como la Iglesia, que en la primera mitad del siglo XIX era casi tan poderosa como el Estado o los grandes hacendados. En tiempo de Juárez hubo expropiación de la tierra y parte de ella benefició a pequeños propietarios, seguramente indígenas también, pero no benefició a las comunidades.

PG: Por eso en el Plan de Ayala Juárez es citado como el gran modelo a seguir para redistribuir las tierras de los latifundios en la revolución zapatista.

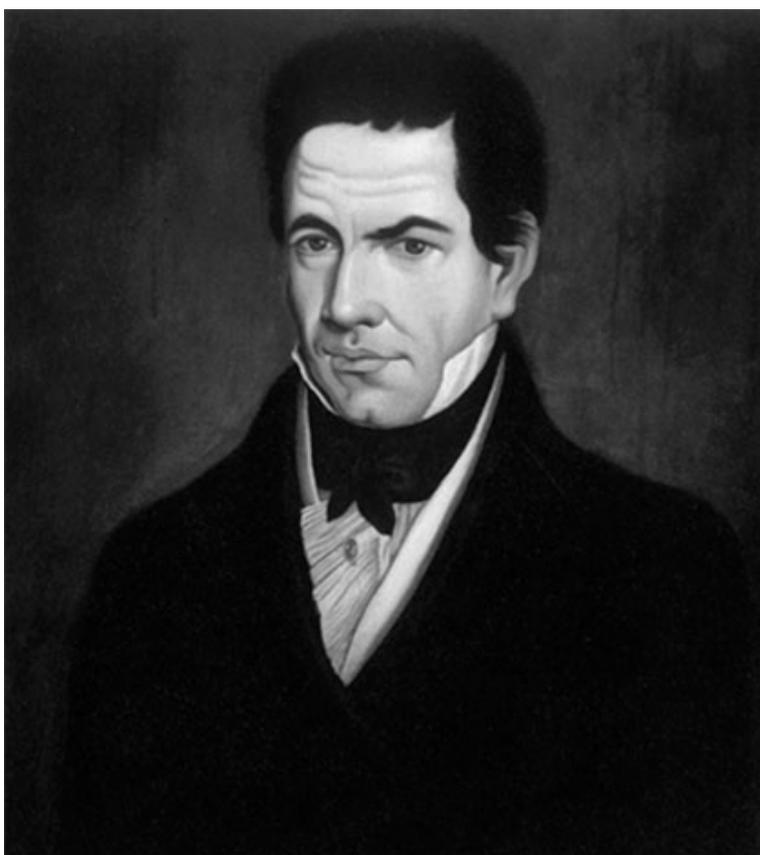
ES: Vale la pena insistir en que entre los liberales había mucha gente —no sólo Ponciano Arriaga, también Ignacio Vallarta y Castillo Velazco—, que se preocupaban por el destino de los indígenas. El último propuso en el Congreso constituyente de 1856 adiciones a la Constitución sobre municipalidades buscando fortalecer su autoridad y ampliar su acción para que los pueblos pudieran participar en la administración de sus tierras. “Pero de nada serviría reconocer esta libertad de los pueblos... —dijo Velazco— si han de continuar como hasta ahora sin terrenos para el uso común, si han de continuar ahogados por la miseria... ¿No es hasta vergonzoso para nuestro país que haya en él pueblos cuyos habitantes no tengan un espacio de terreno en que establecer un edificio público o una sementera... cuando el territorio nacional puede mantener muchos



Ponciano Arriaga

millones de habitantes?”. El proyecto de adición más importante de Velazco decía: “Todo pueblo en la República debe tener terrenos suficientes para el uso común de los vecinos. Los estados de la federación los comprarán si es necesario, reconociendo el valor de ellos sobre las rentas públicas”. Pero esta propuesta no pasó. Además, en el Congreso constituyente se propusieron medidas para defender a los campesinos indígenas en su condición de peones, frente a los hacendados, pero no como comuneros. Sin embargo, el constituyente no se atrevió a aprobarlas.

PG: Algunos sí se atrevieron pero no pudieron. Hay la idea equivocada de que el constituyente del 57, como logró que no se estableciera la intolerancia religiosa, era un constituyente liberal, y no es así. Si nosotros hacemos el recuento de sus miembros, encontraremos que el grupo de los liberales que se llamaban puros es una minoría, una minoría muy activa pero una minoría al fin, que pierde votaciones importantes. La mayoría la constituyen, como casi siempre, los conservadores y moderados. Ponciano Arriaga y los liberales puros pierden la votación para establecer la libertad de cultos, contenida en el artículo 15 del proyecto de la Constitución. Sin embargo, por una argucia parlamentaria logran vencer a los miembros de la comisión redactora —en donde se encontraban Ocampo y Castillo Velazco, liberales puros— que no se establezca la intolerancia religiosa, por vez primera en una Constitución mexicana. La Iglesia esgrimió su arma más poderosa: excomulgó a todos los que habían jurado la Constitución. Para no dejar al Estado en la indefensión frente a la Iglesia, Ponciano Arriaga sacó adelante una propuesta con la que sorprendió al pleno de la Cámara: el artículo 123, que faculta al Estado para legislar en materia religiosa. En él se basaron después las leyes de Reforma que va a promulgar Juárez en Veracruz. Perdieron al no establecer explícitamente la libertad de cultos, pero ganaron al facultar al Estado para legislar en materia religiosa y al no establecer la intolerancia. Convirtieron su derrota en victoria. Donde sí perdieron todo fue con el tema de la tierra. Ya que, como muy bien dices, no nada más Ponciano Arriaga presentó propuestas para su redistribución; los liberales de ideas sociales estaban convencidos de lo dicho por el propio Arriaga, que “toda constitución es letra muerta mientras el pueblo tenga hambre”. Si no se redistribuía la propiedad, no se iba a acabar con la pobreza y el país no avanzaría. Ignacio Ramírez propuso la no parcelación de las tierras de los indígenas, Isidoro Olvera hizo una propuesta semejante, Castillo Velazco también, pero ellos representaban una minoría de liberales sociales. No contaban con el apoyo de algunos de los propios liberales y menos con el de los conservadores y los moderados. Por eso Ponciano Arriaga da su voto particular, para que quedara por lo menos en



José María Luis Mora

las actas su propuesta. Así el tema agrario queda pendiente. Los miembros del Partido Liberal, los magonistas, retomarán estas ideas, inclusive el nombre de Ponciano Arriaga, y tendrán como programa lo que quedó pendiente en 1857: el tema social.

ES: Así es. En ese sentido tengo la impresión de que se ha formulado en forma muy extrema el papel de los liberales con una posición única sobre ese aspecto.

PG: En efecto.

ES: Por razones políticas en parte —tácticas si se quiere—, no muchas veces las expresiones sobre el problema de la tierra llegaron a ser las posiciones oficiales del liberalismo político. Mira, me acuerdo de algunos pasajes —por ejemplo, de Abad y Queipo— en que se habla de la imposibilidad de la convivencia en paz en México, debido a las enormes diferencias en propiedad de la tierra y riqueza, no solamente en el aspecto económico sino también de las diferencias legales, de la falta de igualdad ante la ley que proteja al común de la población. Dice Abad y Queipo: “todos los castigos, toda la fuerza del estado cae sobre los hombros de la mayoría mientras la minoría está prácticamente exenta por sus privilegios”. Esto lo plantea como una causa de la revolución de 1810. Entonces, como antecedente del pensamiento liberal y de un hombre que toma la defensa de la Colonia, es muy importante comprender que, entre la teoría —en lo que se escribe al analizar la situación— y lo que se puede plantear políticamente en cada momento de la lucha, hay diferencias inevitables.

PG: Así es: hay liberales que asumen actitudes moderadas cuando tienen el poder o, por el contrario, liberales moderados que se radicalizan, al calor de las confrontaciones. Las personas van evolucionando. Es diferente la teoría y la práctica. Fueron varios los que estuvieron conscientes de los problemas sociales de Nueva España y después del México independiente. Coinciden en que la concentración de la propiedad en pocas manos era la causa de todos los males que sufría el país, como Manuel Abad y Queipo en sus representaciones a la Corona española, o el propio Hidalgo, quien señala que hay que regresar las tierras a los naturales, porque existió esta demanda a lo largo del periodo colonial. Incluso Iturbide menciona el tema de las tierras en su estatuto provisional. Es de llamar la atención que, siendo de tendencia conservadora, incluyera el tema, lo que muestra su importancia. Después se imponen los problemas de un Estado en construcción. Primero hay que consolidar al propio Estado; el tema político ocupa todos los escenarios y se considera que el problema social y económico se resolverá después de que se haya logrado la estabilidad política.

ES: Mira la edificación de la propiedad privada como ideal prioritario. Era parte del credo liberal. Todos los criollos la privilegiaron en el siglo XIX. Indudablemente, el gran auge capitalista en Europa en los primeros setenta años del siglo XIX está ligado a la pequeña o mediana propiedad de la tierra. Una de las herencias de la Revolución francesa fue precisamente ésta; ellos repartieron la tierra de los nobles y la Iglesia y formaron un campesinado de pequeños propietarios que le dio el carácter al fin conservador del campo francés y duró hasta mediados del siglo XX. Pero ya a fines del siglo XIX, con el *trust* y las compañías, se crean nuevas formas de propiedad que nada tienen que ver con la propiedad individual y mucho menos con la personal, porque todas esas grandes compañías son de propiedad accionaria y anónima, de ninguna manera individual ni privada.

PG: La situación va cambiando y con ella las posiciones. Así como en una época la mayoría de los liberales no están de acuerdo en mantener las tierras comunales, más tarde eso ya no es así. Las ideologías tienen sus etapas y sus diferencias. Por ejemplo, el liberalismo y el neoliberalismo; el liberalismo en el siglo XIX luchó por construir al Estado nacional —entendido como el Estado liberal de derecho—, y el neoliberalismo del siglo XX y XXI ha debilitado al Estado nacional.

ES: Sería interesante investigar otro aspecto del problema. La Corona española era un poder bicéfalo, pues incluía a la Corona y la Iglesia, que estaban mucho más entrelazados que en cualquier otro país de Europa. La Corona quería impedir que surgiera una capa de señores feudales igual a la que había en España, que se confrontaba frecuentemente con ella y con la Iglesia. Para

lograr esos fines, protegieron a la comunidad agraria y tomaron incluso instituciones existentes en España, como el ejido español, para proteger a la comunidad como instancia social, económica, religiosa. Caído el dominio colonial, el Estado que surge, ya sea en manos de conservadores o de liberales, no quiere saber nada de esa relación.

Para el liberal, el indígena es un ciudadano con todos sus derechos —lo que no tenía antes— y con todas sus obligaciones, pero eso deja desprotegida una institución que en la Colonia tenía personalidad jurídica: la comunidad. Para el indígena es muy importante. Los criollos, liberales y conservadores, quieren por diversas razones destruir o, en todo caso, dejar al garete esta incómoda institución. El resultado es una sucesión cerrada de rebeliones indígenas en los primeros setenta años del siglo XIX.

PG: Es un concepto distinto el que tienen unos y otros; esto ha llevado a que historiadores neoconservadores hablen del pasado colonial como un paraíso para las comunidades indígenas. Pero no podemos hablar de un paraíso cuando no podían montar a caballo, ni traer más de tres reales en la bolsa, y se les pagaba su trabajo con carne de chivo. Vivían en una especie de *apartheid*, en reservaciones: las repúblicas de indios separadas de las repúblicas de españoles. Los liberales de las diferentes generaciones, empezando por los insurgentes, quieren romper con esa estructura social, esa sociedad jerarquizada de acuerdo al origen racial. Y para romper con esto hay que romper con el *apartheid* de repúblicas de indios y hacerlos a todos americanos, como diría Hidalgo.

ES: Estás refiriéndote más bien a Morelos.

PG: También a Morelos, pero Morelos en realidad es la continuidad de Hidalgo; si comparamos sus textos constatamos que sus ideas vienen de su maestro. Hidalgo proclamó que había que desterrar la pobreza y la ignorancia, quería que todos conocieran el sabor de la miel, que tuvieran el producto del trabajo de sus manos. Después Morelos reitera que hay que moderar la riqueza y la indigencia y que no debe distinguirse a un individuo de otro, más que por el vicio y la virtud. Los liberales no plantean una alianza con las comunidades porque los van a declarar a todos mexicanos, a título individual. No obstante, Juárez y los liberales sociales aceptan la supervivencia de las comunidades indígenas, por lo menos temporalmente. Falta mucho tiempo para que surja la idea de equidad. No es hasta mediados del siglo XX cuando se comprende que hay que darle a cada quien lo que necesita de acuerdo a sus condiciones, para que sea igual a los demás. Pero en el siglo XIX la idea de igualdad de los primeros liberales se refería a la igualdad frente a la ley, como se había planteado desde la Revolución francesa. Edmundo O’Gorman afirmaba que los indígenas habían quedado a la intemperie, o sea, sin la pro-

tección colonial, que era una forma de dominio para la explotación, pues los convirtieron en menores de edad perpetuos. Además, la Corona exige pago de tributos y la Iglesia pago de obenciones. Cuando Hidalgo los arenga en Dolores lo que dice es: no hay más rey ni tributos. Después Morelos, Mora, y también Ocampo, en las Leyes de Reforma, suprimieron el pago de obenciones parroquiales, en el largo proceso de secularización del Estado y de la sociedad. Es verdad que las comunidades indígenas no sabían cómo manejarse en el nuevo marco jurídico, pero había una diferencia fundamental respecto del Antiguo Régimen: eran ciudadanos, aunque en principio esto fuera una declaración más que una realidad.

ES: Sí, pero la concepción de los liberales en torno de las ventajas inconmensurables de la propiedad privada no es compartida por los indígenas para quienes la comunidad es su mundo y su forma de vida. Por eso, el choque es inevitable. No estoy diciendo que la condición del indígena en el México independiente sea peor que en la Colonia. Lo que hay que entender es el papel de la comunidad en la historia de México, y no sólo de México, sino de otros países de América Latina con población indígena numerosa. El campesino lucha a través de su comunidad y esto sigue vivo en el siglo XX y hasta cierto punto en el XXI. Lo que muchos liberales no entendieron es esa particularidad que diferenciaba a América Latina de Europa. Pensemos cuántas dificultades no nos habríamos ahorrado si los liberales hubieran entendido que en México la reforma agraria pasa por el reconocimiento pleno de la comunidad, ¿o no?

PG: Sólo la aceptaban los liberales sociales, pero todos la consideraban una organización primitiva.

ES: La ciudadanía no tiene que ser un obstáculo para la supervivencia de la comunidad en un país como el nuestro. No vivimos bajo un Estado liberal en el pleno sentido, ni siquiera en el siglo XXI. Sigue habiendo diferencias enormes entre los derechos de los ricos y los de los pobres, y éstos necesitan usar la fuerza colectiva de sus poblaciones y sus movimientos, que adquieren así personalidad política y jurídica colectiva.

PG: Es cierto: hoy mismo las comunidades indígenas siguen en situación de pobreza extrema.

ES: Recluidos en su comunidad, enfrentan la defensa de su aldea contra múltiples explotadores. Es su forma de luchar, de resistir; su forma de independencia relativa. Al no comprender eso, los liberales no comprendieron que la comunidad campesina en México estaba mucho más internalizada que en Europa. Tampoco estoy idealizando a la comunidad campesina mexicana; en muchas ocasiones es bastante opresiva pero es lo único que tiene el indígena en un mundo hostil.

PG: Hay que insistir en que liberales y conservadores coincidieron en considerar a la comunidad como

una organización primitiva. Los que triunfaron al final fueron los liberales y por eso recae sobre ellos la responsabilidad de lo acontecido, pero los conservadores también pensaban que la propiedad comunitaria era obsoleta y poco productiva.

ES: Eso es muy claro. No hay diferencia; en general se puede decir que es una posición criolla. Por ejemplo, Francisco Pimentel, pensador conservador importante y colaborador de Maximiliano, proponía, para mejorar la condición de los indios, “preocuparse... para que los indios olviden sus costumbres y hasta su idioma mismo, si fuera posible. Sólo de este modo perderán sus preocupaciones, y formarán con los blancos una masa homogénea, una nación verdadera”. Sostenía, además, “que el sistema de comunidad y de aislamiento debe quitarse completamente... y no se les deje vivir aislados. A fin de que el indio sea propietario, proporciónesele el mismo medio de adquirir que a los blancos; *el trabajo*: que la propiedad continúe siendo accesible a todos; pero nada de privilegios ni de leyes especiales...”.

PG: En efecto, es un buen ejemplo. La mentalidad occidental no entiende a las comunidades indígenas, que tienen otra visión del mundo.



Francisco Villa

ES: El asalto a la comunidad que se produjo en el siglo XIX, para causar al final la explosión de 1910, no fue sólo culpa de los liberales. Los hacendados conservadores y las grandes propiedades de la Iglesia no fueron mejores.

PG: Sí, pero se les achaca sólo a los liberales, se usa como argumento contra ellos.

ES: En realidad, tanta responsabilidad tienen los liberales como los conservadores y sus aliados de la Iglesia.

PG: Son dos mentalidades distintas, dos culturas que tienen perspectivas totalmente diferentes. Hablan del *problema indígena*, ven a los indígenas como un *problema*, como un lastre que impide el avance del país. Fueron muy pocos los que comprendieron la importancia de respetar esa organización de los pueblos. Era muy difícil pedírselos, porque en esa etapa histórica en todo el mundo se estaba en contra de las propiedades comunitarias, como ya dijimos. Pero es importante saber que Miguel Lerdo de Tejada, en el artículo 8° de la ley de desamortización de los bienes de las corporaciones civiles y eclesiásticas, protegía de la parcelación a las tierras del ejido para uso de las comunidades. Lo que se repartiría eran las tierras de propios. Sin embargo, la ley Lerdo

se ha utilizado dolosamente como un arma principal contra los liberales. De ahí surgen las afirmaciones equívocas de que los liberales acabaron con las comunidades indígenas. La ley Lerdo no estuvo prácticamente en vigor, se da en junio de 1856 y en 57, el 5 de febrero, ya está incorporada a la Constitución sin el artículo 8°. Pero la Constitución tampoco estuvo en vigor mucho tiempo, porque casi de inmediato es desconocida y empieza la guerra civil. Se cometen muchos abusos, sobre todo en una situación de anarquía, en la que no hay realmente ninguna legislación que se respete. Para quitar las propiedades a los indígenas los hacendados no necesitaron de la ley. Pero también hay dos decretos, uno que da Comonfort y otro durante la presidencia de Juárez para evitar la especulación de las tierras.

ES: A partir de 1857 la situación era de confrontación total y pese a ello la clase gobernante nunca dejó de verse como criolla, occidental, portadora de la civilización; y los pueblos indígenas les parecían como portadores del pasado, incapaces de ponerse a la altura de los tiempos.

PG: Inclusive después.

ES: Después, tienes razón. Los primeros gobernantes después de la revolución no tienen ninguna simpatía por el ejido y la forma comunal de organización. Ahora se ven las milicias comunales como enemigos de la nación.

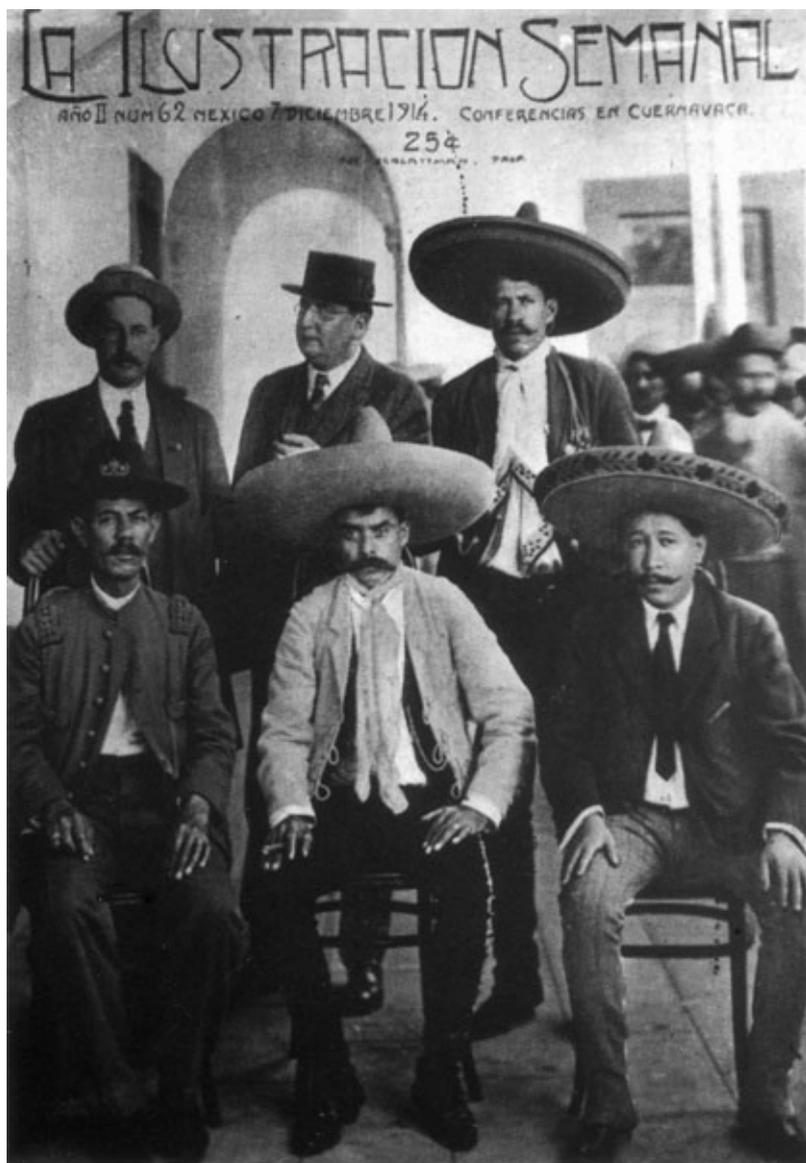
PG: Así es.

ES: Sin embargo, no veo a Ponciano Arriaga y los otros liberales sociales en 1857 como partidarios explícitos de la comunidad indígena.

PG: Sólo Ignacio Ramírez, aunque era imposible pedírselos en su época. Yo creo que sólo se ha venido a entender la situación hasta la segunda mitad del siglo XX. Evidentemente, estaban convencidos de que la cultura occidental era una cultura superior a la cultura indígena, y consideran que la solución a lo que llamaban el *problema indígena* era convertir a los indígenas en Juárez, o sea, occidentalizarlos. Ésa es una idea constante, inclusive Mora, que había propuesto desaparecer el vocablo *indio* porque dividía a los mexicanos, cuando está en Inglaterra acaba proponiendo sacar a los indígenas mayas de Yucatán. En cambio, Juárez va a decretar la pena de muerte para quienes vendían a los mayas en Cuba.

ES: Los proyectos de nación que tantas veces se han presentado en nuestro país en forma de copia del Occidente exitoso, y que son una calca de lo que pasa ahí, son siempre antipopulares. Hay que tomar en cuenta la idiosincrasia, la mentalidad, las formas de propiedad, de relacionarse de un pueblo que ha tenido un desarrollo milenario lleno de conquistas y de opresores y depredadores.

PG: Y las comunidades indígenas han sobrevivido hasta nuestros días. **u**



Emiliano Zapata esperando la llegada de Francisco Villa, 1914

El joven profesor Álvaro Matute

La siembra intensiva

Evelia Trejo

En una de las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, un día de 1972 el investigador Álvaro Matute empezó a impartir el curso de Historiografía de México I. Ahí se encontraba una estudiante que también habría de destacarse en la historiografía. Ahora, Evelia Trejo recuerda los años setenta en que su maestro se consolidó como una figura central de los estudios históricos.

El 14 de marzo de 1972, en una de las aulas tipo auditorio de la planta baja de la Facultad de Filosofía y Letras, un grupo mayoritariamente femenino esperaba tomar su primera clase de Historiografía de México I. La materia se cursaba entonces en el tercer semestre de la carrera, y llegó a impartirla, por segunda ocasión según supe más tarde, Álvaro Matute. Un joven delgado y en apariencia tímido, quien muy pronto, con la claridad de sus notas y la composición de cada una de sus clases, me hizo ratificar que lo que estaba tan dispuesto a enseñarnos era una de las cuestiones que habían orientado mi vocación hacia las humanidades. No estábamos en una clase del Colegio de Letras; sin embargo, el meollo del tema a tratar era el de la escritura de la historia en México.

Así, desde los códices hasta el siglo XVIII, el programa presentado era una invitación a embarcarnos en una interesante aventura del conocimiento de lo que habíamos elegido como futuro oficio y un intrigante viaje por la historia del pensamiento. Cada momento de la historiografía, cada autor al que pasábamos revista, encerraba un secreto, era un caso único en la larga historia del quehacer. El curso se iniciaba con una declaración

breve: atenderíamos en el primer semestre la Historia escrita en el tiempo prehispánico y la del periodo novohispano; enseguida se formulaba una pregunta: ¿cómo debemos analizar el estudio historiográfico? Después, un montón de noticias sobre precursores de estos estudios, instituciones señeras, revistas sobre historia y, en fin, esa traza valiosa de un territorio que tarde o temprano debíamos conocer con puntualidad, y que Matute delineaba revelando sus recursos para ubicarnos.

Apenas en la segunda sesión, comenzaba a perfilarse una cuestión sustancial: el profesor Matute señalaba que abordaríamos dos asuntos: la metodología del análisis historiográfico y los ya citados temas de las historiografías prehispánica y novohispana. A continuación, definía los términos *historia*: el acontecer humano en el tiempo y en el espacio; *historiografía*: el estudio de la historia manifestándolo por escrito; y, por último, *historiología* que, citando a Ortega y Gasset (y tal vez a Gaos, aunque mis apuntes no lo registraron), nos presentó como ciencia o género literario que tiene por objeto estudiar la historia, pero, palabras más, palabras menos, finalmente el esfuerzo por definirla servía de pretexto para



Álvaro Matute

introducimos en la problemática del conocimiento histórico en sus aspectos filosóficos.

Por mi parte, como la gran mayoría, había sido alumna ya de los cursos de Historiografía general, de modo que debía de tener las bases necesarias para no sorprenderme de lo que me esperaba y, sin embargo, pronto supe que era un imperativo no perderme ni una clase y, a la vez, aprovechar un sitio en primera fila para escuchar con atención lo que el licenciado Matute nos proponía. Mis compañeras de las filas de atrás conversaban sin parar y la voz del profesor, pausada y firme, no era lo suficientemente sonora como para sobreponerse al rumor que generaban. El desarrollo de la clase siguió su curso; cada día novedades sobre la historia y sobre el profesor iban llenando de curiosidad los derroteros de nuestras diversas vocaciones. Pronto supimos que nuestro maestro era también investigador en uno de los Institutos situados en la Torre de la entrada de la Facultad. En vista de que parte de las tareas encomendadas había implicado la realización de una buena cantidad de tarjetas, mi compañera de entonces y amiga de siempre, Adela Pinet, y yo, subimos con él para ayudarlo a transportarlas y conocimos ese otro espacio de desempeño de la historia. Para quienes no teníamos el mapa de la Universidad muy claro, era todo un acontecimiento saber que los maestros no sólo estaban en los salones y en los pasillos de nuestra Facultad, sino que se concentraban en el piso séptimo, en el Instituto de Investigaciones Históricas, algunos de los más distinguidos, y que era posible acudir a ellos para resolver dudas.

La década de los setenta estaba comenzando; para quienes arribamos a los estudios históricos por aquellos años, contando con menos de veinte de edad, se abría un panorama inmenso en el cual alcanzábamos a percibir que formarse como historiador era, además de aprender a conocer el pasado, estar abierto a cultivar diversas facetas de nuestra personalidad. El campo de estudio que ofrecía la cátedra impartida por Matute no era el más atractivo para muchos compañeros; como no lo eran en general las materias que nos obligaban a reflexionar sobre la disciplina histórica. En mi caso, quizá debido a una vocación por la historia como tal, llena de sombras, y sin considerarme por ello una excepción, desde las primeras lecciones se me presentó como el campo predilecto: la compleja integración de los asuntos filosóficos y literarios que se podía advertir en el conocimiento de la historiografía detonaron en mí una enorme sed de conocer y comprender sus interrelaciones. Álvaro Matute mostraba con extrema naturalidad las principales aristas de la escritura de la historia y afinaba instrumentos de precisión para hacernos conscientes de ellas.

Con el segundo semestre de la materia, se concluía el programa, abarcando así lo concerniente a todo el siglo XIX, hasta arribar a Justo Sierra y el *México. Su evolución social*. Los temas anunciados fueron cubiertos pese a la huelga ocurrida al finalizar el año; con ello el profesor probaba su compromiso. Él y su maestra, colega y amiga Rosa Camelo, estuvieron dispuestos a atendernos en dos domicilios para completar las horas de clase. La responsabilidad docente se acentua-

ba; Matute daba cauce a una siembra con excelente semilla que duraría más de dos décadas y sería de indudable provecho para muy distintos tipos de vocaciones por la historia. Al curso de Historiografía de México le seguirían otros, pero estaban destinados a dejar huella indeleble éste (por cierto resumido en diez lecciones dentro de la serie Grandes Maestros que puede escucharse en Descarga Cultura UNAM) y el que poco tiempo después lo prolongaría.

Efectivamente, en 1974, junto con dos queridas maestras, Gloria Villegas, hoy directora de la Facultad, y Andrea Sánchez Quintanar (q.e.p.d.), inauguraría Álvaro la materia de Historiografía contemporánea de México, a su cargo por más de un decenio y que retomaría bajo nueva denominación en este siglo XXI. Allí tendría ocasión de explayarse subrayando la condición de contemporaneidad del modo de hacer historia en México que corría en paralelo con su propia biografía. No en balde su nacimiento coincidía con los años en que la disciplina de la historia tomaba forma cada vez más definida en las instituciones destinadas a producir historiadores profesionales.

A la vez que desarrollaba esa experiencia en el salón de clases, que tenía detrás otras comparecencias ante grupos en la Escuela Nacional Preparatoria, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y la Escuela Nacional de Antropología e Historia, pero que era el punto de arranque de una larga labor continuada en la Facultad, Álvaro Matute impulsaba otro aspecto de su actividad como historiador al dar a la imprenta ese primer libro, generoso: *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, del que recientemente se hizo aprecio tanto en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería como en este Homenaje. El investigador daba a conocer sus méritos como tal, al incrementar la colección de Lecturas Universitarias, con un volumen que si bien obedecía a la solicitud de su maestro Miguel León-Portilla, era una oportunidad para hacer gala en las páginas introductorias de la suma de reflexiones que había hecho suyas y que ponía al alcance de los estudiantes y los maestros.

Lo que está detrás de la autoría de ese libro es seguramente la prueba de la asimilación de sus estudios de licenciatura como alumno destacado, más la poco frecuente capacidad de establecer una comunicación directa y fluida sobre aspectos metodológicos del propio que hacer, además de disponer, con la seguridad de quien conoce la materia, de un conjunto de textos básicos e indispensables para acceder a ese siglo crucial de nuestra historia que es el XIX. Firmado en abril de 1971, saldría de las prensas universitarias en febrero de 1972, para correr la mejor de las suertes, como lo hacen constar las reimpressiones que completaron más de 80,000 ejemplares en los años siguientes, y que precisamente este

año se ha presentado con nuevo traje en una quinta edición corregida.

De un impacto igualmente valioso, en este caso para una audiencia bastante más específica, fue su segunda compilación para la docencia, el pequeño gran libro de *La teoría de la historia en México, 1940-1973*, publicado en de la colección SepSetentas en 1974, un invaluable auxiliar en la enseñanza de que el proceso de la historiografía, para comprenderse mejor, requiere de las referencias al ámbito del pensamiento sobre la historia como un quehacer peculiar. La obra, inspirada, según ha afirmado, en el trabajo de Juan Antonio Ortega y Medina, *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia* que se ocupaba de textos del siglo XIX, tiene el sello particular del profesor Matute: una valiosa introducción y una espléndida selección destinada a sumergir a los alumnos lectores en los caminos de la teoría transitados por aquellos autores a quienes considerara maestros; entre los que puede destacarse a José Gaos, Edmundo O'Gorman y Ramón Iglesia, por señalar páginas favoritas. Un lugar especial en ese libro lo ocupa la argumentación expuesta en la mesa redonda sobre la verdad en la historia, celebrada en 1945, y destinada a ser leída una y otra vez en los cursos de Historiografía del siglo XX, para hacer patente, junto con muchos de los asuntos que se encuentran en los otros textos, una perspectiva de la historia tan rica y sugerente como la que traían entre manos los llamados historicistas, aparentemente extinguidos en la generación de Matute, según la opinión de nuestro querido y recordado maestro Eduardo Blanquel, pero vivos y activos para quienes recibimos sus mensajes y enseñanzas. Quizá sin darse cuenta las generaciones formadas por la cauda de discípulos que formaron en su trayecto habían sido inoculadas ya con esa perspectiva teórica y, para bien o para mal, tendrían que lidiar con ella.

Pero la labor docente cultivada con paciencia y abogada con libros no se restringió en esta década a lo que he mencionado hasta ahora. El año de 1972 también llevó a Álvaro Matute a probar la pluma de la divulgación de la historia (y digo la pluma, porque la palabra ya la había utilizado en esa labor, por medio de las transmisiones radiofónicas en las que se dio a conocer reseñando libros de historia y de otros temas). A los textos dirigidos a los estudiantes o estudiosos, como señaló hace poco Silvestre Villegas, los acompañarían las páginas que escribió y las que coordinó para formar el volumen IX de la *Historia de México Salvat*, dedicado a la Revolución mexicana, destinadas a un público numeroso, con el propósito de captar lectores de historia dondequiera que pudieran hallarse. La *Historia* de Salvat, primera de este género en el siglo XX, y con ello quiero decir una historia de gran formato, con pretensión de abarcar todas las épocas y de llegar a públicos amplios, convocó a

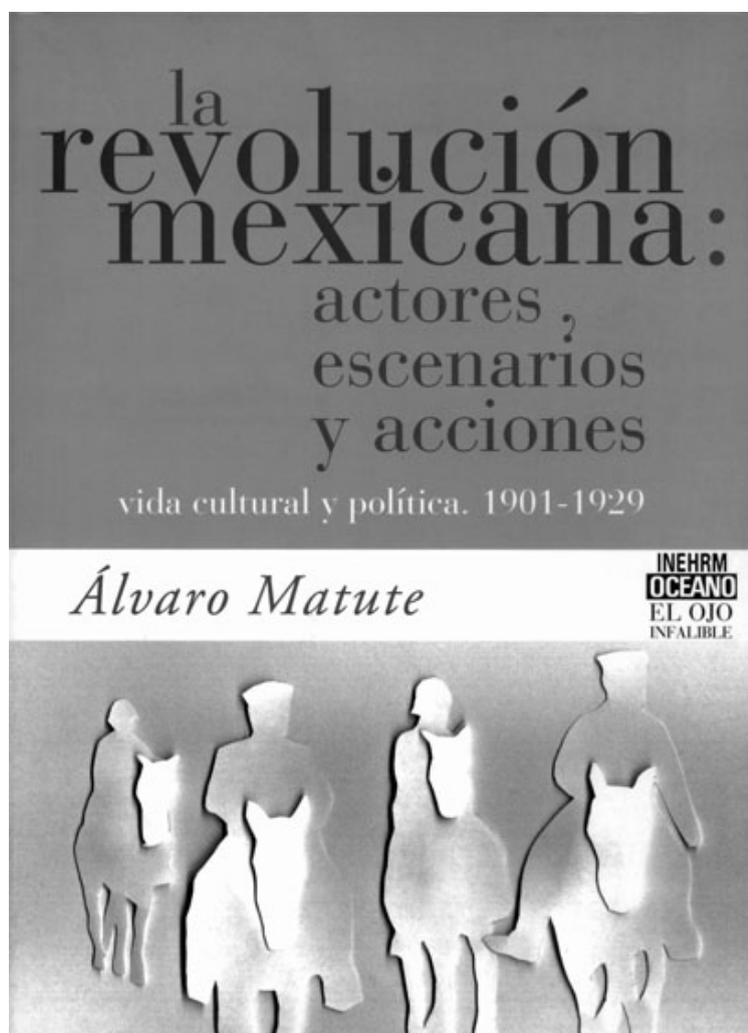
muchísimos autores; Matute fue uno de ellos, el más joven dentro de los diez coordinadores de volúmenes. En esa ocasión, desde el pequeño ángulo en que yo observaba la escena, aprendí algo más; junto al empeño que ponía para resolver los temas que él eligió, mostraba su capacidad para delegar en algunos conocedores de temas específicos la tarea de presentarlos y revelaba asimismo su confianza en un par de aprendices (Carlos Herrero Bervera y yo) para solucionar algunos de los artículos que conformarían la obra.

A riesgo de que esta serie de recuerdos y reconocimiento parezca tener como único fin el enaltecimiento del joven profesor de los años setenta, quiero añadir algunas notas, con el afán de consignar que fue ésa una década de siembra inigualable, y de subrayar la fortuna que tuvimos quienes estábamos cerca de apreciar las cualidades de nuestro querido maestro.

En 1974, sin abandonar sus cursos en la Facultad, Álvaro Matute asumía el compromiso de investigar y dar a conocer uno de los periodos que comprendería la obra *Historia de la Revolución Mexicana*, que, en el proyecto de don Daniel Cosío Villegas, abarcaría desde el año de 1911 hasta el gobierno de Adolfo López Mateos. Sin descanso, Matute se dio a la tarea de reunir un equipo de trabajo y de planear la búsqueda de materiales

para construir una historia que lo condujo a revisar la documentación necesaria para proponer en dos libros, con cuya versión preliminar, por cierto, aprobaría muy exitosamente sus exámenes de grado de maestro y de doctor, en 1980 y 1990, dos momentos de la etapa revolucionaria, bajo una perspectiva enteramente suya. Es preciso anotar que el diseño de esos dos textos, *La carrera del caudillo*, la creación suya de lo que don Edmundo O’Gorman, en el examen profesional, vería más como una novela que como una historia, y *Las dificultades del nuevo Estado*, obra en la que la conjunción entre lo regional, lo internacional y lo nacional forman la trama, fueron realizaciones que tomaron un tiempo que excede en el segundo caso a la década aquí considerada pero que indudablemente se fraguaron en esos años en los que la relación con los documentos, mediada en parte por el trabajo de su equipo de ayudantes, y la lectura de los innumerables textos que consumió para darle curso a las obras, le hizo concebirlos tal y como surgieron de su pluma cuando el tiempo requerido para darlos a la imprenta se cumplió. Antes de que ese tiempo llegara, muchos radioescuchas habían oído de su boca buena parte de lo que sobre el particular habría de escribir.

Cabe destacar que una tarea alterna, entrelazada con la revisión de periódicos y de despachos al Departamento de Estado, a la que fuimos convocados los integrantes de ese equipo que averiguaba lo concerniente a los años 1917-1924, fue la lectura del ensayo sobre la “Utilidad y convenientes de los estudios históricos” que forma parte de las *Consideraciones intempestivas* de Friedrich Nietzsche. En un espacio, buscado ex profeso, nos reuníamos a leer y también a comentar escritos en los que poníamos a prueba nuestras capacidades reflexivas y de redacción, aspectos del trabajo de historiar, del mayor interés para nuestro guía. Álvaro Matute no se conformaba con el reto de lidiar con los materiales; fiel discípulo de Edmundo O’Gorman, nos empujaba a hacernos de los espirituales necesarios para pensar la historia. Y lo hacía como si fuera parte de un juego, del juego de dialogar sobre lecturas que no implicaban ni tareas, ni exámenes, ni pruebas de talento. Debo añadir que a las cualidades del maestro e investigador se añadía entonces a nuestros ojos la del director de un equipo que propiciaba un ambiente cordial y armónico entre los integrantes. Quienes compartimos esa experiencia: Ricardo Sánchez Flores (q.e.p.d), Ángeles Ramos, Leticia Barragán, Amanda Rosales, Rubén Maldonado Mares y yo, pudimos fincar dentro de los edificios que sucesivamente ocupamos en las calles de Córdoba y Chihuahua, en la Colonia Roma, los cimientos de amistades entrañables destinadas a durar toda la vida, sin importar distancias. El hecho de saber que éramos un enclave universitario más en los espacios de El Colegio de México nos identificaba y enorgullecía. Se ensanchaba así el



horizonte de la comunidad histórica y bajo la influencia de Álvaro Matute continuaba nuestra formación.

Pero la vocación del joven maestro se desplegaba a la vez en otros ámbitos. Puede afirmarse que los libros para la secundaria abierta, en los que colaboró con Miguel León-Portilla y otros colegas del Instituto, impresos de 1975 a 1977, ampliaron aun más la cobertura de lectores. A los alumnos del Colegio de Ciencias y Humanidades, destinatarios de su primera obra, se habían sumado, en la segunda parte de la década, los lectores de la antología sobre teoría, los consumidores de la *Historia* de Salvat y, esta vez, los jóvenes y adultos alumnos de la secundaria abierta. De manera que en el aula, en los textos y en el cubículo, el profesor Matute se empeñaba en sembrar. Imposible calcular la suma de alumnos, lectores y visitantes atendidos durante esa década. Lo que sí se puede hacer es afirmar abiertamente que no debería extrañarnos hoy en día, cuarenta y un años después de aquel mes de marzo de 1972, que se contarán por miles quienes reconocen el valor de sus clases, el impacto de sus textos y la generosidad de su persona.

No se queda sin embargo en las esferas antes reseñadas la actividad que desarrolló Álvaro en esa primera década de su vida profesional; al acercarse el fin del decenio, su colaboración con la Dirección de Asuntos del Personal Académico de la UNAM lo llevaría a situarse en un mirador privilegiado para observar a la Universidad como conjunto. De los cursos de actualización para profesores de historia de la Escuela Nacional Preparatoria, a la organización de coloquios y simposia en todo tipo de Escuelas, Facultades e Institutos, Matute dio una suerte de salto mortal. Los espacios destinados al cultivo de la disciplina histórica con toda su complejidad parecían restringidos frente a la posibilidad de abarcar la riqueza enorme de la actividad universitaria. Allí, en la responsabilidad compartida con especialistas provenientes de otros ámbitos, comenzaría Matute una etapa distinta, encaminada a servir en otros frentes a la comunidad de nuestra Casa de Estudios, y a disponer en formatos diversos su saber para que incluso otras comunidades del país y del extranjero pudieran aprovecharlo.

Quiero agregar, ya para concluir, que en esos mismos años setenta, en 1976, fue publicado el que fuera su primer trabajo de investigación original, la tesis con la que obtuvo la licenciatura en 1970, que bajo el título de *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico* señala uno de los ejes más hondos de su vocación. Situa- do en medio de los textos a los que he aludido y, sobre todo, visto en el conjunto de sus publicaciones, permite destacar un rasgo más del carácter del maestro Matute. Nunca ha abandonado aquello que eligió como materia de estudio, pero, a la vez, nunca se ha negado a responder con una charla, una conferencia, un curso, un seminario o una obra a las exigencias que la academia y

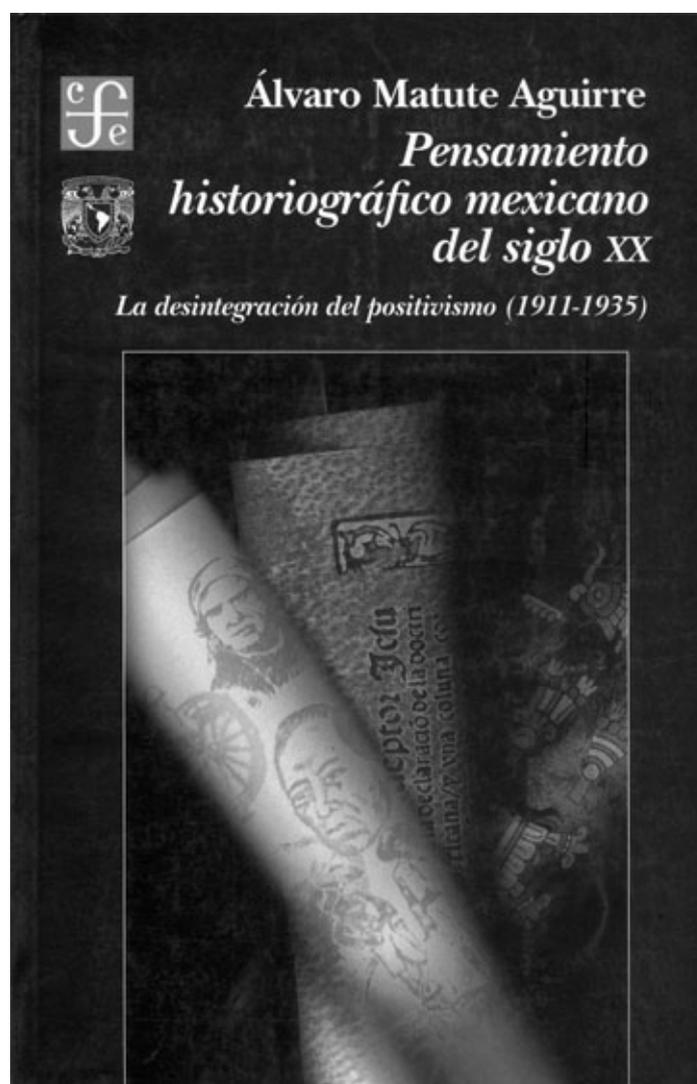
la sociedad en general imponen a un historiador que de tantas maneras sabe entregar los frutos de su saber.

El joven profesor de los años setenta dejó hace muchos años las gafas y los cigarros Raleigh que lo acompañaban en sus primeras clases, acrecentó las tablas que le dieran las lecciones de teatro recibidas del maestro Héctor Azar, en su etapa de alumno de la Preparatoria y, por sobre todas las cosas, hizo y sigue haciendo gala en su trato diario de la sencillez y la caballerosidad que le han ganado un sitio único entre los universitarios distinguidos.

Hoy que se acerca a sus primeros setenta, tengo que agradecerle públicamente la oportunidad de atestiguar su trayectoria de sembrador; desearle que en cada uno de los años de esta década que inicia, la de sus propios setenta, disfrute plenamente de la cosecha frondosa que se espera de lo que quiso y supo prodigar. Como nos consta, ya ha comenzado a hacerlo.

Muchas felicidades, muchas, pero muchas gracias y larga vida para mi querido maestro. **U**

Texto leído en el Centro de la Ciudad de México, en el edificio universitario del Palacio de Minería, y con el recuerdo vivo de Leopoldo Lugones, el 3 de marzo de 2013, y presentado en el Homenaje a Álvaro Matute celebrado en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM el 19 de abril de este mismo año.



Plataformas escalares de Manuel Marín

Salvador Gallardo Cabrera

A partir del proyecto sobre las metamorfosis de Ovidio (2004), que reunió trabajos de 90 artistas dispuestos en un formato intercambiable capaz de permutarse, metamorfoseando una imagen al relacionarla con otras, Manuel Marín ha venido construyendo un arte de ex-

ploración sustentado en plataformas escalares y moduladores de variación perpetua.

Plataformas abovedadas o episódicas, extensas como el sueño de Endimión o cortadas con el filo de una escala minúscula, casi imperceptible, que nos sitúa en



Manuel Marín

otra zona, en otro espacio, como puede ser el espacio de un libro con el que Marín crea efectos de resonancia o de dispersión con relación a sus dibujos.

Plataformas para hacer circular una obsesión al lado de una disciplina, por años, hasta que resulta posible estabilizar esa circulación infinita en un arreglo casi inmóvil: una figura, se podría decir un retrato, dirigido hacia nosotros y colocado en un sobre-primer-plano recortado no más allá del busto o del cuello, figura que permite *regir* la imagen de un segundo plano indescifrable: un sueño.

Moduladores que pueden incluir series abiertas o cerradas de dibujos, que se tocan, se traslapan, se ignoran, se cruzan o se desbordan, se imantan y se repelen, como las que ha dedicado a *El cementerio marino*, de Valéry, y al *Canto a un dios mineral*, de Cuesta (Cementerio mineral, exposición individual realizada con motivo del ingreso de Manuel Marín a la Academia de las Artes, expuesta actualmente en la Fundación Sebastian).

Plataformas donde el pintor-escritor se deleita haciendo listas de sueños, y moduladores que aspiran a borrarse a sí mismos, a retrotraerse a un no lugar, como un objeto oscuro: Tzompantli Mayor, una hilera de 600 calaveras de madera, metal y papel, atravesadas por gestos de vida. Y las *Formas en extinción*, icebergs conectados a un modulador musical que se rebobina a cada lectura (<http://www.plataformaiceberg.com/formase-nextincion.swf>).

Plataformas para la persecución de los puntos de inflexión que pintores y escritores han creado desde el mito o los juegos, y plataformas de erudición siempre al servicio de una idea viva, tensa.

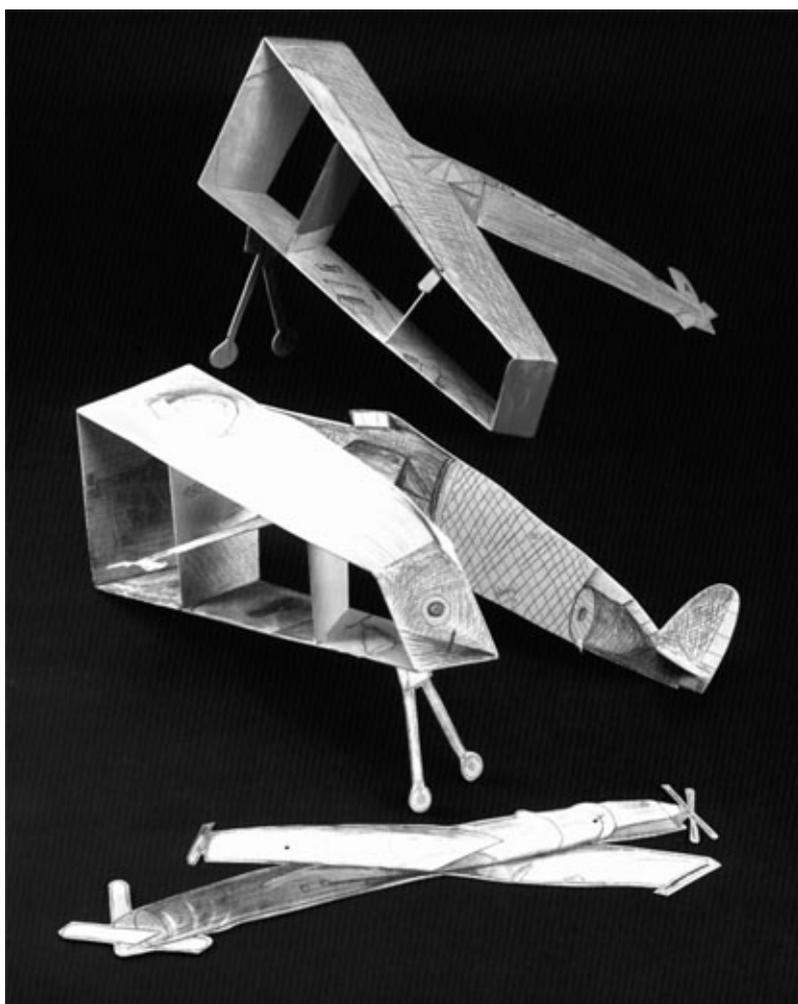
Plataformas de despegue poético o filosófico, como aquellas que tratan del deseo o de la cualidad de los objetos. Y también las mitoficciones, ese género inventado por Manuel Marín, que se distingue tanto de la mitología como de las mistificaciones y de los relatos de ficción por su gradiente de verosimilitud en desmarraje permanente. Las hipótesis pictóricas se siguen exhaustivamente, pero no para consolidar un saber, sino para abrir un espacio narrativo o crear un vínculo nuevo al costado del saber canónico. Las variaciones no se detienen; no buscan cristalizar tal o cual hallazgo o una determinada investigación.

Moduladores de obras pictóricas hendidos por el relámpago de la imaginación venturosa, de la sintaxis que arriesga, del vínculo sorpresivo, en muy pequeños formatos, que van escalando hasta resolver grandes retablos, configurando juegos permutables de 240 escenas que, en su intercambio, pasan del día a la noche, como en *Endimión en Latmos* (2006).

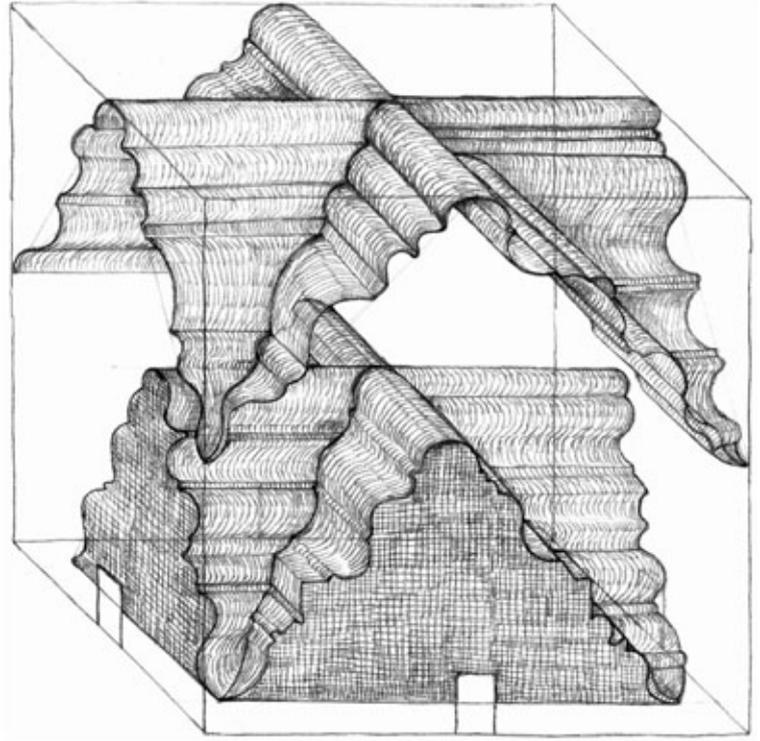
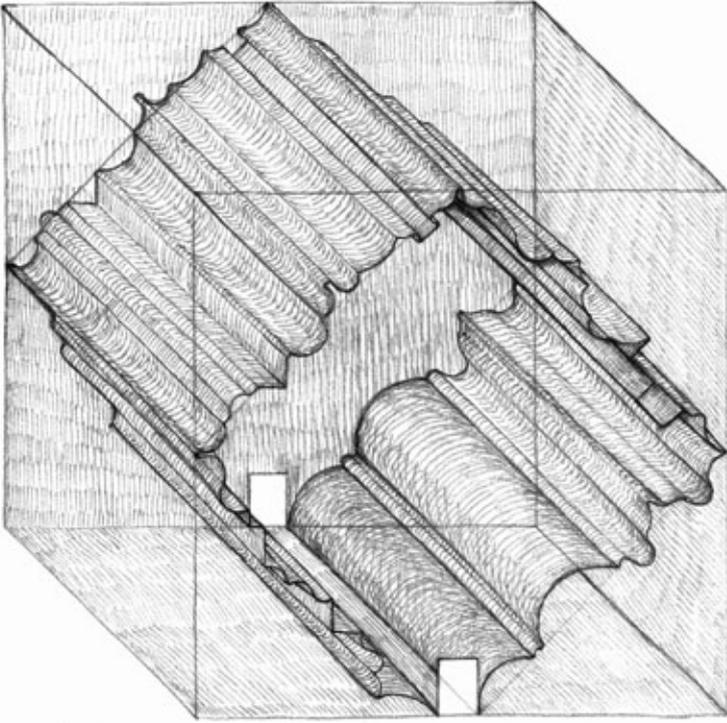
Las obras pictóricas, ensambladas como retablos, se suman, se yuxtaponen en arreglos variables, permutables, cambian fases narrativas y sustituyen escalas. Los

dibujos son piezas independientes, pero conectadas por la variación perpetua. “El lápiz cansa, pero es puro”, escribió Manuel Marín. Sus dibujos se entretajan en sus pinturas y esculturas, también en sus libros. Abren nuevas dimensiones, otras geometrías, diferentes trayectos y métodos. Marín ha dibujado lo rugoso, las muescas entre los espacios, las membranas y envolturas de los seres y de las cosas, los derrames de los sueños, las estructuras sin contorno del mar y los estratos móviles minerales. Ha sobreescribido con dibujos planos huecos y ha borrado con dibujos planos saturados.

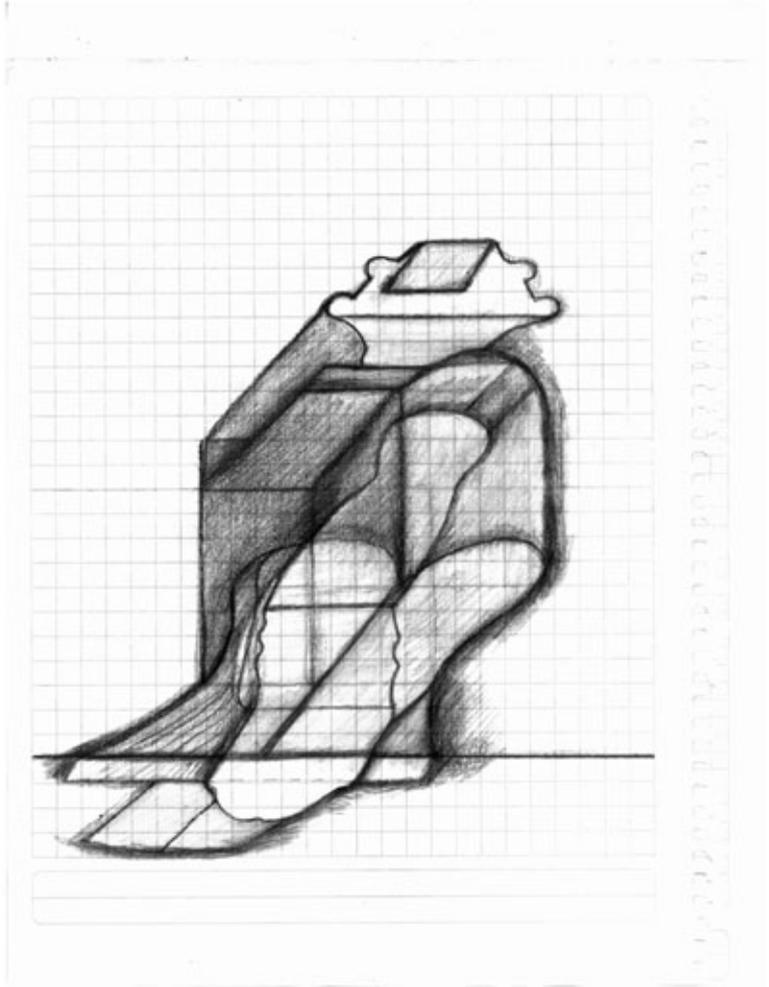
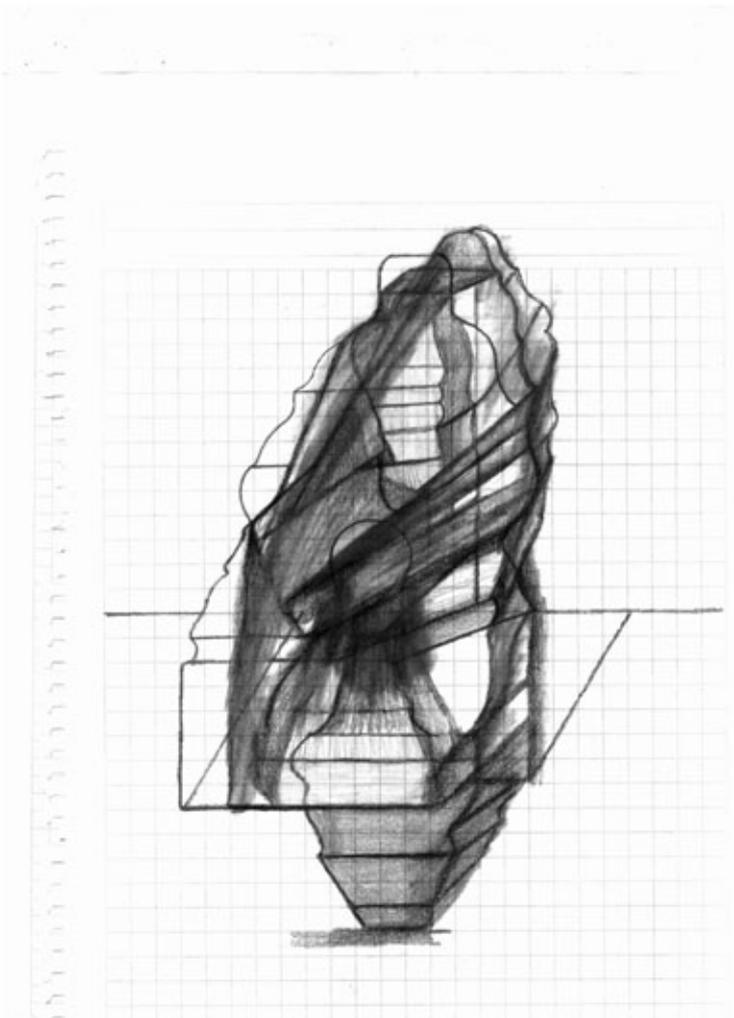
Muchos artistas plásticos han escrito —aunque me parece que cada vez lo hacen menos tal vez porque casi siempre hay un curador colocando textos entre las obras y las personas que hacen trayectos en una exposición—. Pero muy pocos han escrito una obra que se cumple literariamente en sí misma, que no busca explicar tal o cual toma de posición, o defender una escuela, o argumentar desde una teoría. *Endimión* (Petra ediciones, 2012), por ejemplo, es un libro que se sostiene literariamente sin tener que recurrir al expediente del libro escrito por un pintor. En ocasiones, me recuerda la fuerza expresiva del Doctor Atl, ese otro gran escritor. Manuel Marín ha creado una mitoficción de gran interés literario; un libro complejo, escrito con gracia y fuerza, que frente a un mito travestido mil y una veces sabe crear nuevas ondulaciones.



Manuel Marín, Aviones



Manuel Marín, *Canto a un dios mineral*

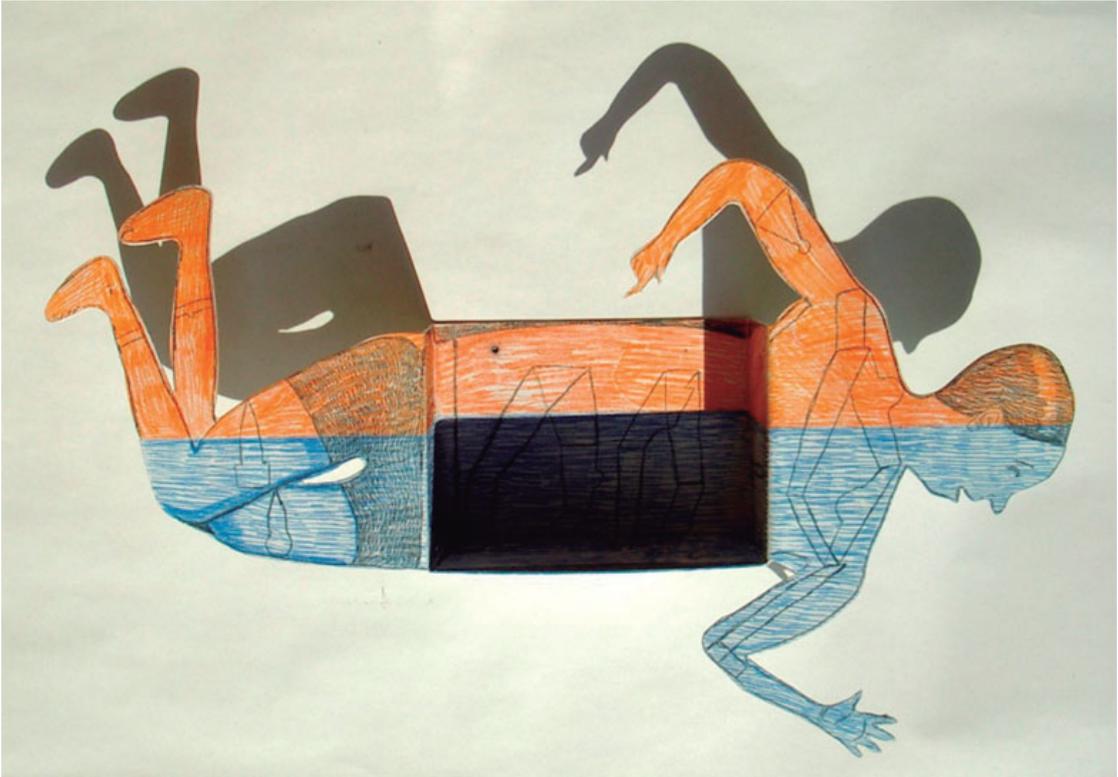


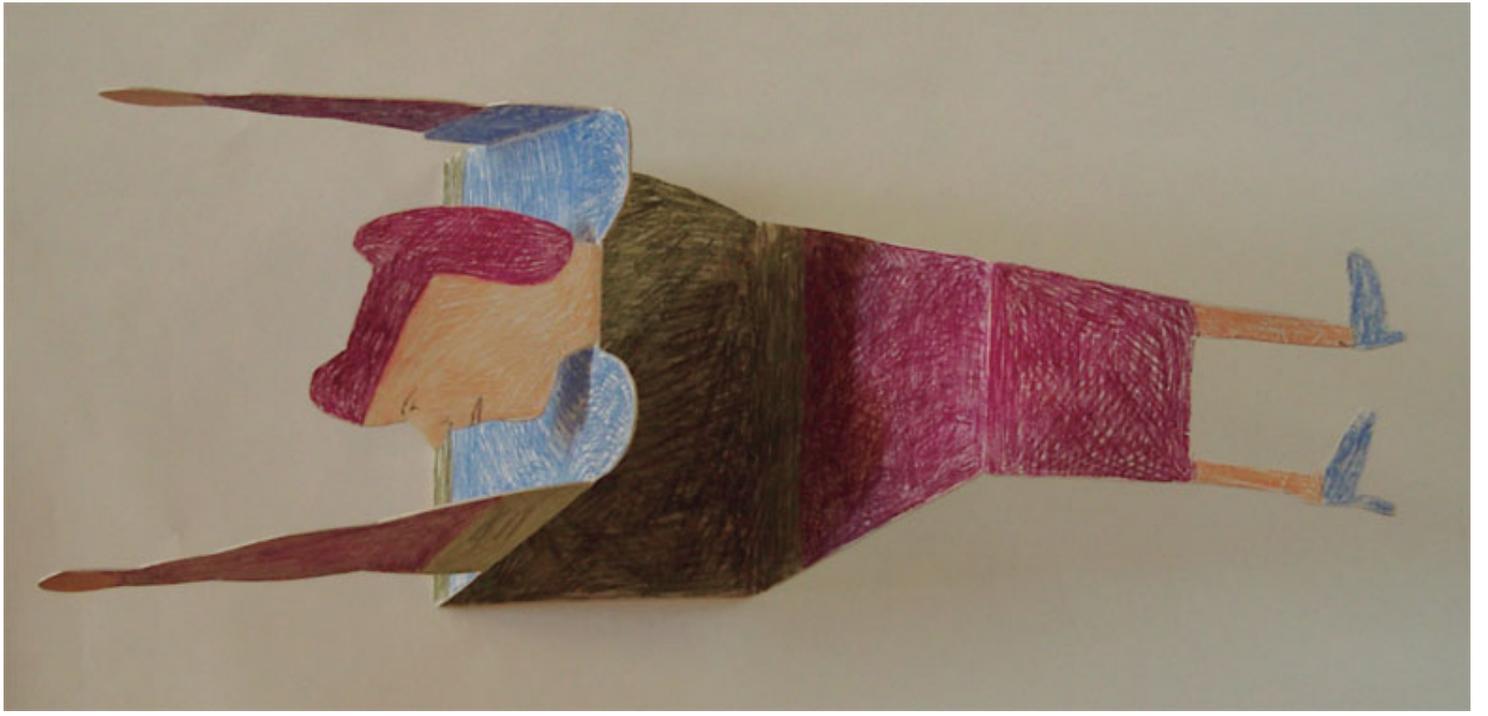


Manuel Marín

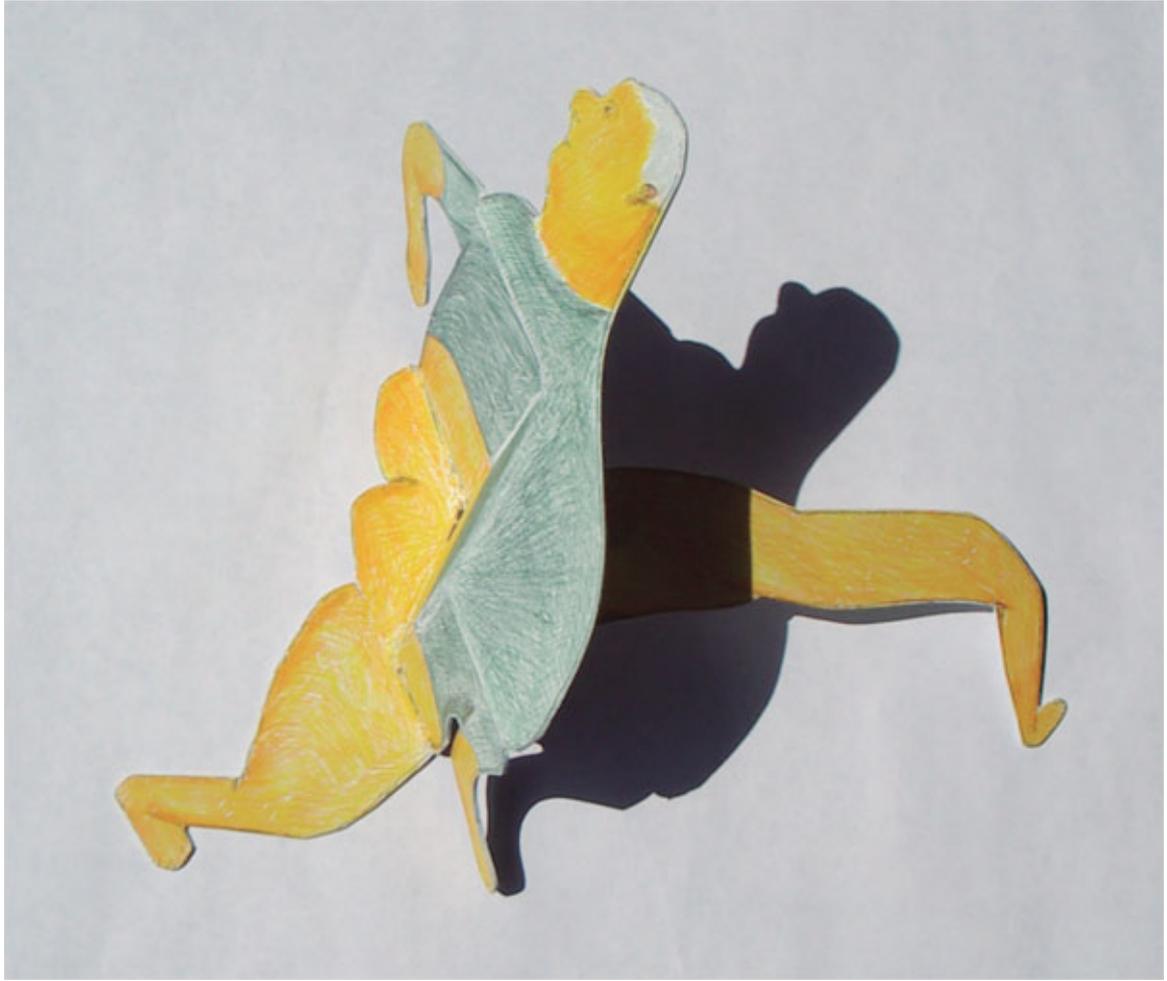














Álvaro Mutis:

Los sueños intactos

Jorge Ruiz Dueñas

El Premio Cervantes de Literatura, Álvaro Mutis, fallecido en septiembre pasado a los noventa años de edad, es recordado en su faceta de amigo y compañero de andanzas vitales por Jorge Ruiz Dueñas y Hernán Lavín Cerda. Por su parte, Andrés Gómez Morales y Mario del Valle hacen una revisión del tema de la desesperanza, que con lucidez y persistencia aparece en la obra del autor colombiano desde su Diario de Lecumberri.

Pienso a veces que ha llegado la hora de callar.

Álvaro Mutis

Hay textos que sólo pensar en la posibilidad de escribirlos nos corroen durante años en las salas de espera del silencio. Como previene el Eclesiastés: todo tiene su tiempo... Ha llegado el momento del cardo y empuño un recuento de viejas y nuevas palabras que son el mismo lienzo, como un grumete de gavia adujando cabos para distraer el azoro por el indescifrabable sentido de la vida. Nunca sabemos de quién nos hemos despedido con los últimos destellos de la tarde:

Amirbar, aquí me tienes escavando las entrañas de / la tierra como quien busca el espejo de las transformaciones / aquí me tienes, lejos de ti y tu voz es como un / llamado al orden de las grandes extensiones salinas.

Alguna vez pensé que la distinción entre lo real y lo imaginario era una convención del método. Así se comprueba en la obra de Álvaro Mutis. En ésta se cumple el aserto de Eugenio Montale, para quien la diferencia entre prosa y poesía era una pregunta viciada por la hipótesis de que la poesía ha de estar escrita en verso. El verbo arborescente de Mutis, nunca cautivo de la gramática arit-

mética; intenso, pero distanciado del torrente emocional; enigmático como la creación de nuestra especie en los libros sagrados: es la palabra colmada por las grandes aguas y desastres sensoriales a imagen y semejanza del olvido. Todo sucede allí, donde la pequeña historia de hombres y mujeres sostiene la del mundo. Un hedor vegetal avanza en la floresta de la tierra caliente y emergen los cafetales abrumados por pertinaces aguaceros, entre sentencias y salitre, el husmo de la carnalidad, las cábalas de la memoria y los vestíbulos de la muerte. Así, todo alcanza un sentido que trasciende la desesperanza y el destino de los visionarios malditos.

La poesía de Álvaro Mutis fue siempre en busca de ese orden para solventar el deterioro del mundo, de la materia y del hombre. Que la palabra es ineficaz para atrapar la imagen y la creación es inútil para resolver el dilema entre el deseo y la realidad son algunas de las escasas certezas del poeta: *La poesía sustituye / la palabra sustituye, / el hombre sustituye / los vientos y las aguas sustituyen...* Afiliado a algunos registros narrativos de Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu la Rochelle, Albert Camus, Joseph Conrad o Panait Istrati, importa más en su poesía cuánto del mundo en derrota está en un destino manifiesto del hombre. La originalidad es posible aunque improbable, pero los rasgos literarios de Mutis



Álvaro Mutis con Jorge Ruiz Dueñas y Gabriel García Márquez

son infrecuentes merced a su nostalgia del orbe que abarca los antípodas de toda imaginación. La arbitrariedad de la vida es el origen de la obsesión por el viaje perpetuo, navegación existencial de un Maqroll asediado por el caos, las resonancias del engaño y el delirante suceso cotidiano. Ocasionalmente el silencio escribe lo que calla el personaje en el pacto literario y, en la espesura de la elipsis, narrador y lector descienden al Hades, porque todos tenemos derecho a una temporada en el infierno.

Mutis, creador literario de gran calado, está vigente de manera paradójica frente a los signos de nuestro tiempo a pesar de su atracción por la Historia. Esto, porque los temas implícitos en su poesía y narrativa se enfrentan a esos elementos en nuestro mundo efímero y disolvente: la modernidad y su racionalidad instrumental, los efectos de la técnica sobre la vida cotidiana, la fugacidad de las relaciones y los valores, el sentido mismo de la existencia ante percepciones y creencias sobre el origen o el tránsito por el mundo. Años atrás, desde otra perspectiva, advirtió también Herbert Marcuse que “la sociedad industrial posee los instrumentos para transformar lo metafísico en físico, lo interior en exterior, las aventuras de la mente en aventuras de la técnica”.¹ A ello se ha opuesto Mutis desde la alta gavia de Maqroll, como sólo algunos pensadores atentos a la escena humana lo han hecho, mientras la complacencia nos permite caer en el despeñadero de la era.

La visión del Gaviero puede o no ser la del autor, pero el creador literario decidió instalarlo en un espacio a imagen y semejanza del nuestro. Mutis nos enseñó que la narrativa cobra corporeidad cuando podemos sentarnos a conversar con nuestros personajes. Nunca con

las máscaras, sino con sus potencias. Por ello, contrariamente al solipsismo de Madame Bovary, Maqroll puede discutir con nosotros —así lo hace con su autor— no desde una posición omnisciente, sino con una interlocución favorable a la alteridad, a la aceptación del otro y sus circunstancias. Estamos ante la literatura de un adelantado porque su creación nos permite, sobre todas las cosas, el diálogo y no la imposición del pensamiento o el mito de la causa única. La urdimbre para la interpretación parte de conceptos precisados por Myrta Sessarego,² y así podemos hablar de la categoría del antihéroe contemporáneo ante el héroe mítico. Pero también, se pueden abordar la diferencia del paradigma de Flaubert revisado por Mario Vargas Llosa,³ frente a la conciencia crítica y singular personalidad de Maqroll; percibir las epifanías que anuncian el azar; entender la responsabilidad frente al destino, umbral de la muerte; y apreciar la moralidad ajena a la cognición burguesa, porque, siguiendo a Nietzsche, toda condena al vicio, la enfermedad, el crimen, la prostitución o la miseria es condenar la propia vida.

La inmediatez, la velocidad de la información y sus ávidos métodos de dispersión superficial, la ausencia de interioridad, la desesperanza analizada por el propio Mutis en sus memorables conferencias ofrecidas en la Casa del Lago en 1965,⁴ los valores de Maqroll, en síntesis, una concepción alterna de la existencia está en sus libros como saldo final de una aventura intelectual en medio de las tribulaciones, el conocimiento existencial y el desapego a la materialidad.

² *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor*, UACM, México, 2007, p. 488.

³ *Vid. La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”*, UAH-FCE, Madrid, 1995.

⁴ Álvaro Mutis, *Poesía y prosa*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1981, pp. 283-323.

¹ *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 251.

Mutis, cantor de irrealidades y espejismos, parte de los recuerdos, construye el pasado, desconfía del presente y no cree en el futuro. Caso inverso al del joven Goethe, quien porfiaba en negar el presente porque reconocía sólo el devenir. Así, los poemas y narraciones del creador de Maqroll surgen en el entresueño o la vigilia donde despiertan sus criaturas para dictar la revelación: *No sé, en verdad, quiénes son, / ni por qué acudieron a mí / para participar en el breve instante de la página en blanco*. Por eso, el poeta cree “que la poesía sucede en esferas, en mundos herméticos superiores a nosotros y que nos trascienden”. Si, como escribió Octavio Paz,⁵ “puede haber poema integral sin rima siempre y cuando tenga ritmo y contenga poesía”, hemos de pensar en una cadencia semántica⁶ que le permitió a Mutis ir del verso libre al poema narrativo, y de ahí al relato poético y al desdoblamiento del poema como novela. Ésta se antoja una narrativa ajustada a la metáfora persa de engarzar perlas: *gaufar sufta*, pues propende al estilo literario oriental por el cual de una historia central derivan otras engarzadas a la manera de un collar. Así, las sagas mutisianas están colmadas de paralelismos y antagonismos al crear imágenes cuya asociación evoca sensaciones de naturaleza distinta: olores, sabores, colores, temperaturas, hiladas por el esplendor verbal pleno de coincidencias significativas; encabalgamientos y empotramientos donde se reúnen experiencias irrepetibles, contrastes implícitos, épocas que conviven en la trama del tiempo vertical y alegorías arbitrarias.

“Cuando soy narrador sigo siendo poeta”, decía Mutis. Esto es así, pues, advertido de que el flujo de la poesía, como la luz, puebla todos los espacios, no pretendía que el relato se conformase con la visión objetiva de un destino personal. A la manera de Valéry Larbaud, su narrativa y su poesía alcanzaron un cosmopolitismo cultural más que físico. De esa visión del poeta, conocedor de capítulos europeos sepultados por el calcio del tiempo, de una íntima propensión aventurera, nace Maqroll —nombre concebido para ser fonéticamente asequible en todos los idiomas— inmerso en tramas que apuntan a la desintegración de un universo donde se contienen pasiones y virtudes, nunca ajenas a nosotros. Ese personaje que deambula intertextualmente altera la unidad de poemarios y relatos, respira, degusta brebajes con su autor y le dicta en las zonas del sueño los susurros de pecadores y moribundos: ambos repiten un trance del siglo XII, el episodio de Ibn Tufail y su fruto literario Hayi ibn Yaqṣán (Hijo Viviente del Despertar). Mutis, cosmógrafo atento al movimiento estelar en el territorio de la noche, descifra pacientemente

los mensajes, deslía cartas, diarios, notas inconclusas, y finca el prestigio de Maqroll agobiado siempre por deudas insolventes, como Ordóñez de Montalvo con Amadís de Gaula. Es verdad, el poeta afirmó siempre que el Gaviero cumplía una parte del destino no cumplido por él. Pero en su itinerario de viajero, en fragmentos articulados de su propia existencia, seguramente encontró recuerdos no vividos y compartió obsesiones y escepticismos. Y si el Gaviero está dispuesto a todos los oficios en la maleza de los grandes ríos de la América ardiente, gobernado por la ilusión del azar, Alar el Ilirio, Estratega de la Emperatriz Irene —epicentro de elevada prosa de la lengua castellana—, en las dudas de la fe y la lealtad sin límite se aproxima a los héroes de Heliodoro y de Aquiles Tacio, maestros de la novela bizantina. Bien calificaría Borges *La muerte del estratega* como una de las más bellas historias de amor que había leído.

El don de lenguas, su recurrente lectura de la Historia, la formación literaria y la contingencia inagotable propiciaron a Álvaro Mutis una biografía intelectual donde no sólo rugen las aguas broncas y bermejas, entre helechos y abismos de perpetuas brumas apropiadas para el nuevo origen, sino que sus nómadas deambulan también por los puertos del *Mare Nostrum* y del Mar del Norte. Y desde ahí, minerales o marinos, sus motivos literarios elevan letanías: rutinas interiores del más extraño origen para aplacar las fuerzas húmedas o los quejidos del viento en laberintos de galerías y ademes, donde las emanaciones telúricas se enfrentan a las oceánicas.

Es oportuno observar que entre la reflexión histórica de Marc Bloch y el contrapunto de la creación de Álvaro Mutis, versado en el “magma sin destino” de los hombres, existe una inesperada vertebración. “El cristianismo es una religión de historiadores —afirmó Bloch— [...] el destino de la humanidad aparece ante sus ojos como una larga aventura, de la que cada vida individual, cada ‘peregrinación’ particular es a su vez un reflejo”.⁷ Que el autor de *Los reyes taumaturgos* considerara como virtud la índole poética de la Historia, conmocionada no sólo por el tiempo sino por lances personales y colectivos de los hombres confrontados en las posibilidades aparentemente ciegas, en el “espectáculo teatral” y magnífico grato al poeta, traza un vínculo con ese goce estético del que habla Mutis. Esa rapsodia de hechos que le sitúa más cerca de Marguerite Yourcenar que de Arturo Uslar Pietri, con la ilusión del azar aromatizando todas las empresas y tribulaciones del Gaviero, es la voluptuosidad de estudiar las minucias devorando la vida. Sí, porque como afirmaba el historiador: “Casi siempre el error está orientado de antemano”.⁸

⁵ *El arco y la lira*, FCE, México, 1967.

⁶ Vid. Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Monte Ávila, Caracas, 1995.

⁷ *Apología para la historia o el oficio de historiador*, FCE, México, 2001, p. 42.

⁸ *Ibidem*, p. 117.

Por ello, en la invención de la Historia, los pasajes de Mutis se desvelan en relatos breves y reviven a Bizancio; dan nuevo aliento a la narración más conocida de nuestra cultura en la transustanciación de un Cristo creíble; despierta Maximiliano de Habsburgo en la última mañana de su imposible imperio mexicano; late el pasmo final de Constantino IX; medita el emperador sarnoso en Schoenbrunn, y con la congoja regia de Carlos V ante la muerte del poeta Garcilaso y las breves epifanías de Conrad y de Haendel, se construye una posible interpretación de los sucesos y del mundo. Todo, para reconocer el trazo cíclico como sustento.

Así, los avatares circulares resultan de la previsión del poeta, pues se requieren versiones variadas del universo para integrar los condicionamientos y la perspectiva de diversos observadores de la realidad múltiple. La paráfrasis del infierno en la Tierra se corresponde con los relatos sobre lo inasequible y el sistema de las oposiciones. Por ello, este esquema periférico de Mutis revela el soporte de la existencia ante la bestialidad latente donde encontramos nuestras huellas; senderos cruzados que llevan al obligado recorrido del hombre hacia una verdad que precede a la Historia. “Cuando el narrador es el viajero —anticipó Claude Kappler—,⁹ se observa que lo mágico se encarna, penetra la vida, como la vida penetra en lo mágico, formando así una entidad que no cesa de afirmar la unicidad de su doble naturaleza”. La noción misma del mal absoluto está vinculada a una estética de la muerte y del peligro, y este creador literario se adhiere en su obra al pensamiento de Rilke mientras hace que sus personajes construyan su propio óbito.

Porque toda empresa de la fortuna está impulsada por episodios y penalidades, el camino hacia lo desconocido es consustancial a la naturaleza del hombre. La misma que Álvaro Mutis comparte con esa corte de seres que no preguntan si son modelos del comportamiento humano, pero toman todo de la vida y son vicarios de su poesía. Así como los textos sacros proponen una interpretación de la memoria, moral y mística, la ficción que encarnan los profetas vagamundos del poeta es sujeta a la insuficiencia del juicio humano y está, por ello, cerca de pobladores de escabrosos fondos literarios: Kalidasa en la India, Li Tai Po en China, Arquíloco en la Hélade, precursores a su vez de otros geniales granujas como Bernart de Ventadorn, Marcabré, Von Wolkenstein, François Villon y aun de Marlowe. Todos ellos, creadores con criaturas emparentadas en una erupción pirandélica con los seres mutisianos, cantores de la libertad y el libertinaje, incluida Ilona —antifaz de lo femenino—, hada digna de los prostíbulos de Heine o de las bohemias de Musset. Se trata de la exposición

⁹ *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 91.

de una ética sustentada en la condición humana y en el hondo conocimiento de Mutis sobre las religiones reveladas y sus intolerancias.

Los sueños incumplidos y el sentido trágico de la vida tienen una raíz común. Por eso el poeta sabe que la meta de sus impulsos se resume en la imagen:

Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros.

Y esto lo afirman Mutis y Maqroll, con la misma prudencia que Omaar-Al-Khayyam en las *Rubaiyat*, donde también musita:

Escucha este gran secreto: cuando la primera noche iluminó al mundo, Adán era ya una criatura dolorosa que anhelaba la noche y que anhelaba la muerte.

El viaje como aventura del espíritu y conjuro del tedio, laberíntico y con la mirada en el pasado, ha sido propicio para integrar la saga del Gaviero. En la metáfora de la fatalidad el movimiento perpetuo es sólo una ilusión porque se construye para la contemplación del universo. Desde el sitio privilegiado del vigía, oficio perdido de la marinería, se observan los paisajes interiores, los elementos del desastre y la escena de enfermos incurables atentos a las atrocidades de una sociedad sospechosa. Con este bagaje se ha construido una narrativa que desafía la taxonomía de los literatos al compartir atributos de la novela poética y de acción, y establecer un orden inexorable: el palimpsesto donde se reconstruye el canto de las cosas simples y los hombres sencillos lastimados por el vacío divino.

La idea del orbe y la justicia ciertamente son ejercicios complementarios del intelecto. La última, por su parte, como la política, causa a Mutis serias reservas y suspicacias. Estas convicciones profusamente diseminadas en su obra, arraigadas en cada letra de su verbo y, sospecho, fortalecidas en el trance infame de quince meses en el Palacio Negro de Lecumberri, se expresaron palmariamente por medio de Bashur¹⁰ en el “Diálogo en Belem do Pará”:

Para mí, ese mundo, dentro del cual viví varios años cargados de una plenitud incomparable, no está más bajo ni más alto que ningún otro vivido por mí. Darle esa calificación moral, es desconocerlo y distorsionar su realidad. En ese trayecto de mi existencia, me encontré con los mis-

¹⁰ Álvaro Mutis, *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Siruela, Madrid, 1991, pp. 167-168.

mos hombres, arrastrando los mismos defectos y miserias y las mismas virtudes e impulsos generosos, que el resto de los seres, habitantes del supuesto imperio del orden y de la ley. Es más, en el hampa en la irregularidad y la miseria, que todo es uno, la parte generosa y solidaria de la gente se pone de manifiesto en forma más plena, más honda, diría yo, que en el mundo donde los prejuicios y las represiones y frustraciones, son un imperativo de conducta.

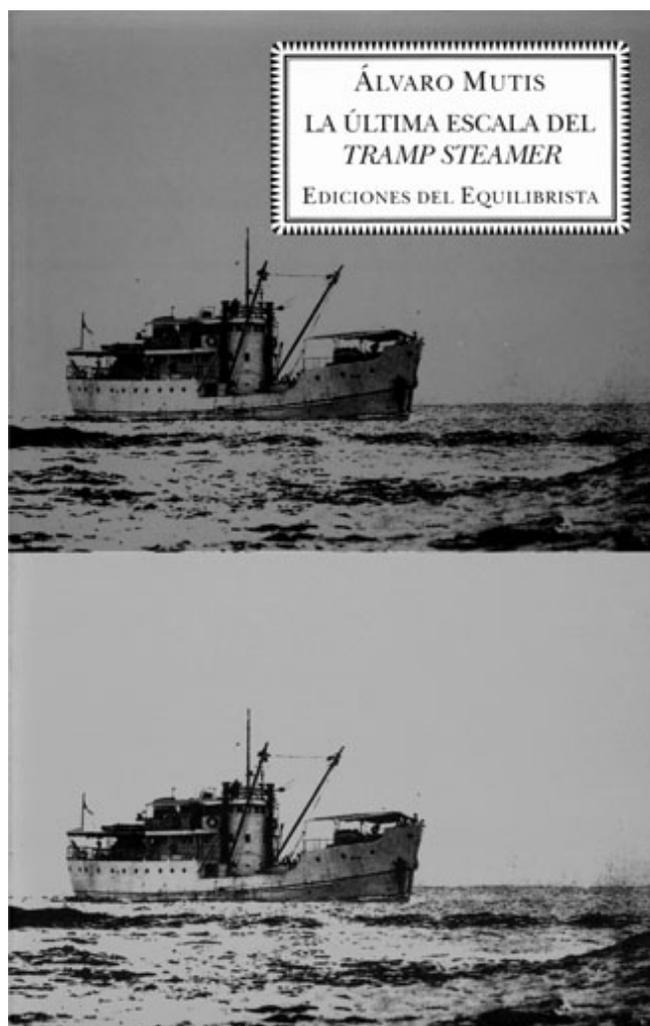
En la obra de Mutis no es claro cuánto del azar promueve la esperanza o determina el destino del desesperanzado, pero esa postura se torna lucidez para la revelación de los enigmas en el instante, tardío siempre, de descifrar los mensajes que se abren paso desde el inconsciente. Esa disponibilidad sin meta, esa incomunicabilidad que desuella a Maqroll, esa soledad necia que es cumplimiento y fracaso, define la posible segunda existencia sin desasosiego que: *A la vuelta de la esquina / te seguirá esperando vanamente / ese que no fuiste, ese que murió / de tanto ser tú mismo lo que eres.*

Maqroll, se ha dicho, pertenece a la estirpe de don Alonso Quijano, “héroe delirante y ridiculizado”, según Savater, encaminado al fracaso inevitable. Transgresor, escéptico, memorioso, vulnerable, el Gaviero en su saga se desenvuelve en diversos ejes compositivos para anunciar la degradación de la naturaleza roída por el tiempo. Así, la intertextualidad en la obra de Álvaro Mutis no respeta géneros literarios y su abundancia despliega la bruma de la sugerente ambigüedad. Él mismo hace viajes en el tiempo y ubicuo, como nube dormida, puede armonizar en el pudridero real el delirio amoroso por la Infanta Catalina Micaela, hija del rey don Felipe II.¹¹ Jacques Lacan¹² afirmaba que “los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás”. Y ciertamente, la obra de Mutis es visionaria como la de todo verdadero poeta, pero su origen profundo resulta inextricable, acaso misterioso. Cómo y cuándo —me pregunto— aquel muchacho aficionado en demasía a la geometría del billar y la lectura, impostó al primer Michelet (de la época de 1830) en su “modificación humanitaria de la teología católica”,¹³ adoptando lo femenino como significado de “fecundidad y beneficencia nutricia” no exento de erotismo. Por qué el escritor cristiano se desenvuelve en un personaje panteísta y el fervor a la

¹¹ Vid. Diego Valverde Villena, *Varado entre murallas y gaviotas. Seis entradas en la bitácora de Maqroll el Gaviero*, Editorial Gente Común, La Paz, Bolivia, 2011, p. 29. Se trata de un insustituible ensayo, profundo y poético, sobre la obra de Mutis donde se hace, entre muchos tópicos, un examen de este tema.

¹² Vid. Belén del Rocío Moreno, *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Planeta Colombiana, Bogotá, 1998, p. 96.

¹³ Vid. Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas*, FCE, México, 2001, p. 515.



naturaleza se alza con mayúscula mientras a Dios le lleva al terreno plural de las minúsculas en una mirada que se remonta más allá de las religiones reveladas. Acaso porque nos aporta en el aroma de herida vegetal de su poesía una tenue posibilidad para que, como insinuaba Chateaubriand, la libertad contradiga a la providencia. Quizás ha sido Giambattista Vico un preceptor interpuesto por el propio Michelet en su búsqueda de la definición de libertad, y arrambló en las lecturas juveniles su fórmula de que: “La humanidad es obra de sí misma”. Pero cómo puede Mutis describir con solvencia de experto, ante Eduardo García Aguilar,¹⁴ después de confesar antipatía y distancia hacia el orbe de la política, los fundamentos del Estado moderno que prefiguró Federico II de Trinacria (Sicilia), sin la sinuosidad teórica de Herman Heller. Cómo procesa desde el primer poema una estructura de pensamiento sin nihilismo pasivo y entronca, desde tan inusitada edad, con el nihilismo creador de Nietzsche que, cuando “se niega a sí mismo [...] su negación es la vida”, para traducir en la obra de arte lo que el filósofo reconoció en *La gaya ciencia* como la única “voluntad de poder”.¹⁵

¹⁴ Vid. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Editorial Casiopea, Barcelona, 1993.

¹⁵ Consuelo Hernández, *op. cit.*, pp. 268 y 271.

Solemos celebrar la vuelta del héroe y el rito intensifica la noción de la tierra del padre. Así, el regreso de Ulises —el siempre esperado— se perpetúa merced a las gestiones literarias de Homero. Por eso, el arribo afortunado y la permanencia en México de quien reconocimos por su bonhomía y saber como un maestro, fue fecunda e irrepetible. Pero, a toda partida parece corresponder un retorno y el exilio se vuelve eterno si las cenizas sin sudario no vuelven al cauce de la violencia fluvial como un inevitable tornaviaje, porque todo sabio viejo aspira al destino de Próspero: sobrevivir a su propia tempestad.

Álvaro Mutis vivió entre nosotros cerca de cincuenta y siete años. A su llegada (24 de octubre de 1956) su destino como poeta estaba definido. Era el canto de lo inexorable y de la errancia. La sordidez de algunas circunstancias lo templó en el hábito de entender la condición humana. Ésta fue su circunstancia, pero una literatura fluía ya como meandro del Río Grande de la Magdalena hacia la universalidad sin minar la nostalgia por Coello: no por incrustar en sus temas recónditas páginas universales, sino porque traza la aventura misma del hombre.

Varios años después del primer deslumbramiento juvenil por su poesía, conocí a Carmen y Álvaro Mutis en un viaje al sur de la península de Baja California. Para mi fortuna pudimos recorrer durante casi cuarenta años el desierto real y literariamente. Ver las costuras del mar y la arena a la caída del sol mientras los surtidores de los cetáceos nos bañaban y se nos resistía el timón por la corriente de sicigias. Esperar sin frustración el rayo verde de la tarde. Escuchar las confesiones de un fantasma fugitivo del pasado bajo el párpado de la intemperie y la imperturbable presencia de un águila pescadora. Compartir sus lauros, el invierno de Madrid, los avatares familiares, y la presencia de emisarios de sus días aciagos incorporados a narraciones entonces en proceso. Todas ellas fueron experiencias entrañables, como la íntima conversación en la penumbra de su estudio hasta quedar desdibujados por la noche. Allí, donde en lo insondable se escuchaba la respiración de otros poetas, tanto, diría yo, que se podía abrazar en ese recinto a Enrique Molina —el poeta que planeó su propio olvido—, mientras la discreta presencia de los gatos daba muestra de entendernos en el sino de los días y los pájaros envueltos en la sombra de la acacia nos dispensaban sus últimas salmodias.

Dónde termina la voz misteriosa que habla por el poeta o el pensamiento fluido de los personajes acosados en el universo hecho a la medida de su creador. Dónde inicia la elucubración y el narrador omnisciente y en qué recodo de las palabras está sólo el hombre que las gesta, su cordura, su fe confesable, el alto designio diferente y, a la vez, refundido en esa marea incontenible del idioma y del desdoblamiento enfermo ennoblecido

por la etiqueta del arte. Quizás, unidos sueño y realidad, o sueño y muerte, alternan y conviven en nosotros. Quizá por ello en ciertos pasajes de antaño en ocasiones no distingo la voz de Mutis de la de Maqroll, y veo los aforismos entre las ruinas domésticas de Araucaíma y del implacable imperio vegetal, con el mismo pasmo de un evangelio de la severidad y el infortunio. Pero antes de que lo inexorable, la picardía, o la aventura perpetua y la inclinación por lo vagaroso sienten sus reales sobre la cordura y la imaginación, antes, digo, viene a mí su comprensión de la finitud de la carne comburente en todos los infiernos omitidos por Dante y su aceptación del prójimo con absoluta misericordia.

La prestidigitación literaria de Álvaro Mutis nos dio episodios sin límite. La angustia, el irreconocible trayecto hacia la nada pueden ser menos fatigantes con una poesía que lo incluye y supera, sin renegar de éste. Acaso entre la vigilia y la verdad está siempre Maqroll para repetirnos, a pesar de nuestra inquietud: *La nostalgia es la mentira gracias a la cual nos acercamos más pronto a la muerte. Vivir sin recordar sería, tal vez, el secreto de los dioses.*

Perdimos en el presente abrumador la sustancia física de un poeta melómano y bien humorado, afanado en buscar el verdadero sentido del mundo en derrota. Ahora ha dado inicio la leyenda, la crónica múltiple, y leemos inusitadas anécdotas en textos afectuosos que, si no son ciertas, merecen serlo. De la espectral caligrafía de Mutis aún quisieran emerger con caliginosos atributos otras letanías blasfemas de Maqroll. Nadie sabe si en el zoológico abierto del pensamiento la causa de los prodigios y las miserias coinciden con la gloria o la cólera de Dios. Quizá por eso, aunque la vieja Smith-Corona calló hace tiempo por voluntad de su dueño, la creación literaria de Mutis no cesará de hacer brotar su palabra en las aguas encrespadas, en los cuartos vacíos nutridos por los espectros de húsares y fiebrados gambusinos; en las batallas inextinguibles como el grito de los loros al recorrer la oscuridad de plantaciones decadentes, donde reptan serpientes del color del amianto y textura serosa. De las grietas del tiempo saldrá su verbo que ha concertado citas con la angustia y los pregones hospitalarios. Saldrá del ruido de los mansos rumiantes que observan desde el fango de sus ojos el paso denso de los príncipes y las espadas herrumbrosas en los cadalsos secretos; de las alcazabas doradas al sol resguardadas por espectros victoriosos, y de la vid cantada a la manera de un mester. Saldrá de las migraciones; del desamparo que anida en los puertos ecuatoriales y en el pulso áspero de mujeres evanescentes como los deseos; de la materia humeante de la sospecha; de la pulpa de los frutos desmayados por el látigo de la tarde. Saldrá de la vida, de la vida misma que prospera silente y en este poeta mayor ha tenido su emisario y en su poesía otra forma de plegaria.

Álvaro Mutis

El milagro de la palabra

Hernán Lavín Cerda

I

Una vez más empiezo con lo mismo de lo mismo. Los verdaderos poetas no mueren nunca: milagrosamente resucitan. Pienso, como es obvio, en Álvaro Mutis, quien había llegado a México en aquel tiempo... No me pregunten cómo pasa o no pasa el tiempo. ¿Más bien los tiempos, paso a paso, porque tal vez lo único inmortal es el tiempo? Vuestro inseguro servidor llegó para quedarse, algunos años después. La primera vez que nos vimos fue en una mesa redonda de poetas latinoamericanos en el Palacio de Minería. Álvaro leyó un texto que apareció algunos después en su hermoso libro *Cara-vansary*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1981. Cuando me tocó el turno yo leí un poema un tanto juguetón, descarnado o más bien provocativo, dentro de una línea erótica, “Manuscrito hallado en Tebas”, que aparece en la primera edición de mi libro *El pálido pie de Lulú*, editado en México en 1977. Al término de aquel evento, Mutis se me acercó y dijo algo en un tono más bien burlesco. Sin duda que no estaba de acuerdo con el todo del poema; lo encontró rítmicamente bien, aunque muy subido de color. ¿Quizás un exceso de hormonas no muy bien regidas por el arte del equilibrio? Lanzó una carcajada, la vida es así, luego esa ironía más o menos sutil, algo piadosa, y cada uno por su lado. Algunos años después viajamos con David Huerta a La Paz, en Baja California Sur, para integrar el jurado de un Premio Internacional de Poesía. Allí surgió una amistad entre los tres artistas de la palabra, modestia aparte, aun cuando no nos veíamos con demasiada frecuencia.

Luego empezó a enviarme sus libros con dedicatorias fraternales y una caligrafía un tanto nerviosa. Fuimos a su casa y ambos, él y su esposa Carmen, nos atendieron con una envidiable generosidad. Hablamos de tantos temas: los árboles de su jardín traídos de Colom-

bia, la problemática, para decirlo académicamente, de los plomeros y otras tantas diabluras o plomerías. De aquel surtidor verbal surgió de pronto el nombre de Peñaloza. ¿Te acuerdas de aquel Peñaloza que fue capaz de pulverizar una tubería tratando de componer otra? Risas, entonces, y nuevamente un ataque de risa ingobernable. ¿Cómo olvidarnos de la risa de Álvaro que era capaz de desequilibrar los siete cielos? En este mismo instante estoy muriendo y resucitando a través de su ataque de risa imposible de ser superada, sin duda, aquella risa que también es nuestra. Ediciones del Equilibrista publicó en 1987, aquí en México, una de sus obras esenciales: me refiero a *Un homenaje y siete nocturnos*. Con una caligrafía de tamaño amplio y con un buen equilibrio, dice el 9 de julio de 1987: “Para Hernán Lavín Cerda esta ardua plomería de nostalgias. Su amigo, Álvaro Mutis”. Transcribo estas palabras con el fin de detenerme en “plomería”. ¿Cómo olvidar a aquel Peñaloza, el rey de los plomeros? Mutis nos dijo siempre que en Chile todos los plomeros se llaman Peñaloza, y tú estás a punto de ser uno de ellos. Risas y más risas. Ahhh, cómo nos reíamos. Álvaro Mutis tenía mucho miedo de los plomeros y los albañiles que al menor descuido son capaces de instalar una puerta allí donde debería ir con derecho propio una ventana. Pero qué diablos, la vida es así, con plomerías o sin plomerías. “No hay más que resistir, resistir, y una forma de resistencia, sin duda, es el cultivo de la palabra poética que nos mantiene vivos”.

El poeta y narrador colombiano Eduardo García Aguilar, quien vivió durante algunos años en México y hoy reside en París, publicó en Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, agosto de 1993, una obra imprescindible: *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Un minuto antes de cederle la palabra a García Aguilar, me permito correr hacia atrás en el tiempo la cinta magnetofónica y pienso en varios



Mutis con Botero y García Márquez

autores colombianos de primera línea que nos acompañan y enriquecen, como Porfirio Barba-Jacob, Gabriel García Márquez, William Ospina, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda, Raúl Gómez Jattin, Piedad Bonet, Juan Manuel Roca, entre algunos otros. En todos ellos se percibe el poderío verbal y la contención: lo reflexivo y de pronto lo arbóreo. ¡Cómo respetan y valoran en Colombia el ejercicio poético! Espero no equivocarme al emitir este juicio.

—La poesía —según la reflexión de Mutis— es indefinible en su esencia. La materia de la poesía es lo inefable. La palabra se acerca pobremente a lo que la poesía intenta y ha intentado siempre. Por eso, en algún poema de mi juventud decía que todo poema *no es sino el testimonio de un incesante fracaso*. Sin embargo, hay una definición que encuentro muy cercana a la poesía. Es de Joe Bousquet, un poeta que vivió en Carcasone toda su vida, y que era paralítico a causa de heridas que recibió durante la guerra del catorce: *La poesía es la lengua natural de lo que nosotros somos sin saberlo*. Eso es precisamente la poesía. Es justamente a ese aspecto oscuro, a ese aspecto indefinido o indefinible, al cual sólo nos podemos acercar a tientas, a ese otro mundo, al que se refiere siempre la poesía.

¿Una especie de religión, entonces? Mutis responde y lo redescubro deslizándome, durante una mesa redon-

da en aquel tiempo, un papelito donde sólo es posible leer lo que hoy recuerdo: *Nunca olvidas que la poesía es la lengua natural de lo que somos sin saberlo*. ¿Una especie de religión?

—Yo no diría eso. Desde luego toda poesía tiene un acento religioso, una intención religiosa, en el sentido en que toda gran poesía se está refiriendo siempre a algo que nos trasciende completamente. Entonces, sin llegar a ser la poesía una religión, pues no podría serlo, sí es cierto que toda poesía válida, profunda y hecha con la honestidad y la plenitud con que debe hacerse, tiene un aspecto religioso y desde luego también, y esto es obvio, una relación muy profunda con lo mítico. Estamos hablando de la misma cosa. El hombre es el intermediario, la voz que a través de ese medio tan torpe como la palabra, como para utilizar un término de moda, tan polucionado, comunica a los demás hombres su visión de lo inefable [...] El poeta tiene que usar las mismas palabras con las que compra cigarrillos o con las que ordena el almuerzo o con las que da instrucciones a un taxista. Con esas mismas palabras tiene que acercarse a decir lo que no se logra decir. Entonces pretende despojar a las palabras de ese óxido, de esa pátina que les da el uso diario, cotidiano, intrascendente, generalmente sórdido. Con esas mismas palabras tiene que encargarse de decir lo que no se puede decir, o sea su visión de las cosas, del mundo, de los demás hombres, de sí mismo, de su posición frente a todo. Claro que la poesía crea ese milagro de unir palabras en forma inesperada, y al crear esas especies de parejas, de acoplamientos, de palabras que se encuentran en el camino de la poesía y que nunca en ningún otro camino pudieran haberse encontrado, esa combinación podría representar ese elemento nuevo que es el cuadro en la pintura. Pero de todas maneras el hombre siempre que se sienta a hacer poesía, a escribir poemas, tiene el instrumento más pobre y más desgastado de todas las artes: la palabra. El milagro de la poesía sucede cada vez que un poeta como Pablo Neruda, Octavio Paz, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud o William Butler Yeats hacen poesía. Ese milagro sucede a través de un elemento, la palabra, que ha servido para las cosas más cotidianas, más triviales, más necias del mundo y de la vida del hombre.

II

Para Álvaro Mutis, toda poesía es esencialmente visionaria. De improviso, aparece en la sala el eco de algunos martillazos. Todo se paraliza en un segundo, como si estuviésemos a punto de un nuevo Génesis o más bien de un cataclismo. Estoy a punto de exclamar ¡Oh Virgen de Guadalupe!, pero no lo digo y me muerdo la lengua. Carmen sonrío y pone sus ojos en aquel muro, no

muy lejos de la ventana. ¡Joder, no es posible!, grita Álvaro con una voz que parece venir de las cavernas: ¿Será el mismo Peñaloza de siempre? ¡Sin duda que Peñaloza es el infierno! Transcurren dos o tres minutos en que nos miramos y sonreímos en “el mar de la incertidumbre”, para acudir al uso de una imagen absolutamente deleznable. ¡La peñalozería amenaza con multiplicarse sin piedad mientras se extiende por el mundo! Y dirigiéndose a mí: Sin duda que tú los conoces más. Vienes de Valparaíso, ese puerto inolvidable, a pesar de todos los Peñalozas que siempre están al acecho, ¿verdad que sí?, joder, no digas que no es así o que siempre no, porque ya sabes, mi querido poeta chileno que también cultivas el vanguardismo instaurado por el gran Vicente Huidobro y por los Peñalozas de ahora y de siempre. ¡He dicho, caramba, he dicho!

Entonces no pudimos contener el estallido de las carcajadas. Nora y Carmen se reían como niñas de no más de diez años, con una discreción a punto del estallido que no demoró mucho en llegar. Paulatinamente apareció en el aire de la sala un equilibrio posterior que fue llegando poco a poco. Pareciera que se hizo el milagro del silencio después de las peñalozerías, dijo Álvaro Mutis levantando el índice de la mano del corazón. ¿Es la hora de partir, oh abandonado? No. Dejemos en paz al espíritu de Pablo Neruda, quien sigue cantado desde su tumba por todos nosotros, allá en Isla Negra. No sé, pero tengo la impresión de que finalmente lo único que no va a morir es la poesía. Nosotros somos pasajeros y transeúntes, pero la visión que ha tenido el poeta del mundo y de sus elementos durará mucho más que el hombre y pertenece a una eternidad inconcebible.

—El poeta que primero se me reveló fue don Antonio Machado, en mi bachillerato, y leído por Eduardo Carranza en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá. Después hubo una lectura que hice siendo ya una persona mucho más madura y con más experiencia: fue la de Charles Baudelaire, que para mí resultó definitiva. La hice a los diecisiete años. Había hojeado a Baudelaire, pero no supe de qué se trataba. Luego, casi inmediatamente después, leí a Arthur Rimbaud. Pero el primer contacto con el mundo de la poesía en nuestro idioma lo tuve con Antonio Machado, quien sigue siendo para mí una compañía de una fidelidad absoluta. No hay viaje que haga sin llevarme la obra de Machado. Cuando olvido el tomo o sé que voy a estar muchos meses fuera, lo primero que hago es comprar en la ciudad donde llego una edición popular para tenerla a mi lado.

El poeta y novelista Eduardo García Aguilar aparece de improviso en el aire de la sala con el poder de una visión muy difícil de olvidar. Está en París, allá en su departamento de la rue Albert Bayet, y simultáneamente en la sala de conversación o tertulia, aquí en la



casa de Álvaro Mutis, quien sonrío, dialoga con entusiasmo y no siempre se acuerda del plomero Peñaloza, aunque Peñaloza puede reaparecer en cualquier instante, como ocurre con algunas ánimas del otro mundo que repentinamente se animan y están a punto de hacerse visibles en este mundo.

—Aprendí también, gracias a las clases de Eduardo Carranza, a leer y a entender como poesía presente y viva a la poesía del Siglo de Oro español y a la poesía del Renacimiento español. Garcilaso, después los sonetos y algunos poemas de Lope de Vega, que encuentro de una belleza absoluta. Los sonetos de Quevedo, Góngora, hasta llegar al más alto ejemplo, el más deslumbrante, cuya sola mención es ya tocar uno de los instantes más absolutos a que ha podido llegar un poeta, que es San Juan de la Cruz.

—¿Ya me puse académicamente muy clásico o más bien muy Siglo de Oro? —sonríe el poeta de *Un homenaje y siete nocturnos*, entre otras obras de muy alto vuelo—. No se vayan a quedar dormidos. Yo sé que los poetas chilenos van más allá de las vanguardias... No sé qué sucede allí, pero durante el siglo XIX brillaban sólo algunos cronistas e historiadores. Sin embargo, a partir de la primera década del XX surgen unos tipos medio locos y geniales, con subidas y bajadas, naturalmente. Ahí están Vicente Huidobro, los dos Pablos, Neruda y

De Rokha, Gabriela Mistral, y los que vienen después; Gonzalo Rojas, que es de muy amplio registro, y Nicanor Parra, que tiene algunas obras importantes, aunque de improviso le da por hacer chistes, como decía Octavio Paz. Y algunos otros como Enrique Lihn, Efraín Barquero y Armando Uribe. ¿Tú los conoces? He leído esporádicamente algunos de sus poemas. Siento que tienen lo suyo, sin duda, aunque no siempre son muy rigurosos. No sé, pero me parece que ustedes, los poetas de Chile, son una pléyade de locos que se atreven a dar unos saltos y unos vuelos increíbles. ¿Será por esa loca geografía del país austral? Muchos historiadores durante el siglo XIX y poetas sorprendentes, aunque a veces un tanto disparejos, en el siglo XX. En resumen: todos ustedes son una bola de locos, y no sólo en el puerto de Valparaíso, junto a Viña del Mar, aquel puerto que es un fenómeno inolvidable y donde creo que Pablo Neruda tuvo también una casa con la fisonomía de una gran chimenea que aún tiene hambre de cielo y lo busca y no deja de buscar el cielo. ¿Verdad que así es?

—¿Y la desesperanza, querido Álvaro, qué nos puedes decir sobre este punto que aparece como en una segunda línea de flotación a través de varios de tus textos? ¿Por qué no vuelves un poco sobre lo que alguna vez le dijiste a Eduardo García Aguilar?

—Preferiría no tocar ese punto, pero ya que lo pones sobre la mesa, no haré más que decirte lo que le dije a Eduardo. Yo creo que la desesperanza es una de las obsesiones que me ha perseguido desde la primera línea. En “La creciente”, el más antiguo de los textos que he publicado, hay una cuota muy grande de desesperanza. Es una actitud resignada, una aceptación plena del destino, sin pedirle esa supuesta felicidad que el adolescente piensa que está a la vuelta de la esquina y que pueblos como Estados Unidos, por su formación protestante y por otras razones, piensan que también la tienen a la vuelta de la esquina. Por eso son capaces de destruir el mundo buscando una felicidad hollywoodense y de supermercado, que es una de las grandes miserias de nuestra época. En el caso de Maqroll se trata evidentemente de la desesperanza. Experimenta, claro, ciertas plenitudes de la vida más que felicidades. Él va aprendiendo que lo que resta de esos sueños es la apatía, el deseo, y que cuando lo vamos a tocar se nos deshace. Se nos desaparecen los deseos porque han sido creados por nuestra fantasía de asir una realidad mucho más plena y densa a la que no es que no tengamos derecho, sino que no existe. Por eso, si hablo de la desesperanza, como en la conferencia que sobre el tema di en la Casa del Lago, aquí en México en 1965, insisto mucho en que es una desesperanza aceptada plenamente sin rebeldía ninguna; digamos que es una manera de percibir la realidad sin afeites, maquillajes o engaños, o por lo menos con la menor cantidad posible.

Una vez más nos avisan por vía telefónica que Álvaro Mutis, el gaviero inolvidable, ya no está físicamente en este mundo, y una vez más me veo en la obligación de desmentirlos. Aunque me digan que es cierto, yo les respondo que, en el peor de los casos, podría ser real, pero no es cierto, pues quienes cultivan a esas alturas el don de la palabra no se mueren: únicamente resucitan. Y si aún se empecinan en poner en duda lo que digo, aquí les dejo el testimonio creador de uno de sus textos en homenaje a la Alhambra, aquel palacio de los reyes moros en Granada, que empezó a levantarse en el siglo XIII, con sus admirables patios de los Leones y de los Arrayanes. La luz del texto es la siguiente: “Hace tanto la música ha callado. / Sólo el tiempo / en las paredes, en las leves columnas, / en las inscripciones de los versos / de Ibn Zamrak / que celebran la hermosura del lugar, / sólo el tiempo / cumple su tarea / con leve, / sordo roce / sin pausa ni destino. / Al fondo, / ajenos a toda mudanza, / el Albaicín / y las pardas colinas de olivares. / Carmen lanza migas de pan / en el estanque / y los peces acuden en un tropel / de escamas desteñidas por los años. / Inclínada sobre el agua, / sonrío al desorden que ha creado / y su sonrisa, / con la tenue tristeza que la empaña, / suscita la improbable maravilla: / en un presente de exacta plenitud / vuelven los días de Yusuf, / el Nasrí, / en el ámbito intacto de la Alhambra”.

¿Qué hora es? Y la pregunta queda suspendida en el aire de la sala donde el poeta y novelista nos recibe. Ya se hizo tarde, hay que empezar a despedirse, y eso lleva su tiempo. “No los hice pasar al jardín donde he plantado algunos árboles que me trajeron de Colombia. Para otra vez será. Todo al fin se esfuma, pero resucita”. Su sonrisa es algo melancólica e inteligente. ¿Habría alguna sonrisa que no lo sea? Sin duda que sí, pero me atrevo a pensar que sería una sonrisa que no viene de las profundidades del alma.

Nora y Su Majestad el Lobo Sapiens, vuestro inseguro servidor, se ponen de pie. Carmen sonrío con su elegancia de espíritu, como siempre, sin que desaparezca ese tono de cierta melancolía que aún nos envuelve.

En ese momento, con precisión o sin ella, vuelven a oírse los martillazos. No son muchos, en verdad, pero son. Álvaro Mutis extiende el índice de su mano izquierda hacia el cielo y dice de un modo inolvidable:

—¡Ah, ese Peñalosa otra vez, mi querido poeta! ¡Nuevamente nos persiguen los plomeros! ¿Cómo olvidarnos del puerto de Valparaíso, allá en Chile, con toda su plomería desbordante? Neruda lo ha dicho como nadie en este mundo: “Es la hora de partir, la dura y fría hora / que la noche sujeta a todo horario... / El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa. / Surgen frías estrellas, emigran negros pájaros. / Abandonado como los muelles en el alba... / Ah más allá de todo. Ah más allá de todo. / Es la hora de partir. Oh abandonado!”.

La lucidez en la desesperanza

Andrés Gómez Morales

En las letras hispanoamericanas ocupó un lugar discreto e inamovible que puede considerarse un hito digno de ser revisado y revisitado. Pero quizás, es a pesar del mismo Álvaro Mutis, cuya obra fue precedida por el aura de una vida pública paralela a su literatura, que deben leerse sus libros y separar al escritor de los prejuicios que no dejan penetrar en su rara prosa, en su poesía esencial, siempre ajenas a las tendencias de su tiempo, aunque con mucho que decir sobre el malestar contemporáneo.

Hace pocos días el escritor colombiano recibía homenajes por motivo de sus noventa años y detrás de cada palabra de elogio a su vida y obra corría el rumor de sus desaciertos personales, de su lado oscuro. Hay que decir que en vida Mutis no fue ajeno a los homenajes y a los honores, sobre todo por parte de estancias que un escritor comprometido (con la revolución cubana, con la figura del Che) encontraría sospechosas. En vida no le faltaron detractores y no le faltarán de manera póstuma gracias a su incorrección política: defensor de las monarquías, afirmaba desde su estudio junto al retrato de Felipe II, que la democracia era un fraude. Soñaba, entre broma y broma, con vivir bajo el régimen del monarca para ayudarlo a organizar la santa inquisición en tierras de Indias y matar todo espíritu de independencia; buscaría también establecer un régimen de terror entre los españoles que quisieran establecerse en el nuevo mundo; embarcaría a los naturales de esas regiones hacia Italia para que fueran utilizados en la construcción de los canales venecianos.

También pesa sobre él la imagen del “buena vida”, pues, como relacionista público de la multinacional Esso, gastaba irresponsablemente el presupuesto de la empresa destinado a la promoción y caridad en ampulosas fiestas para festejar a los menos necesitados. No obstante, quizá por no haber equilibrado la balanza cuando pudo, por haberse beneficiado de manera hedonista, menos de su poesía que de sus oficios bien remunerados,

Mutis tuvo que exiliarse de su país, a México, huyendo de un juicio que corría en su contra. Sus excesos no quedaron impunes para la satisfacción de sus detractores. En 1959 fue llevado a la cárcel de Lecumberri donde pasó quince meses rodeado de la más selecta fauna delin cuencial. Allí se configura el reverso de su vida confortable, se configura el escritor bajo la forma de un concepto que atraviesa su obra: *la desesperanza*. En la cárcel y en la guerra, diría, no se puede mentir. La verdad del hombre sin ilusiones se le reveló así como una constante trazando una sensación que atravesaría el resto de su obra: “En la cárcel cada quien tiene sobre sí un peso tal de angustia y desesperanza, que el dolor de los otros resbala como el agua sobre las plumas de los patos...”.

El diario de Lecumberri ocupa un espacio coyuntural en la obra de Mutis. Allí se configura el *pathos* que encarnará su álgter ego Maqroll el Gaviero. Atrás quedan las alegres anécdotas, su simpatía por la corona, sus amistades célebres, la envidiable posición de ser el lector privilegiado de los originales de García Márquez. En retrospectiva, el testimonio de Lecumberri es una entrada a su espacio literario. Y es que el universo de Mutis respira y exhala literatura, es una ventana a la obra de grandes nombres como Joseph Conrad, Herman Melville, Charles Fourier, Jorge Luis Borges, Jean Cocteau, Ramón del Valle-Inclán e incluso Jean Genet. Nombres a los que Mutis impone un tono desde su experiencia intempestiva de presidiario, testigo de la continua degradación del hombre en los espacios cerrados, a través de unos personajes que no dejan de subrayar los rasgos penosos de la condición humana.

Siguiendo a André Malraux, Mutis revela en su diario que el verdadero fondo humano es la angustia y que conocer la vida por medio de la inteligencia es una tentación vana. El pesimismo de Mutis radica en que el conocimiento no puede ser sino negativo y que el otro siempre será un extraño, aunque los sueños, la embria-

guez y de repente el arte otorguen de momento un sentido a la existencia. De allí que se valga de un pretexto autobiográfico para presentarnos algo más allá de su propia pesadilla, esto es, unas historias estructuradas con personajes retratados en un estilo en el que opera la misma delicadeza que la del ritmo esencial de su poesía: la tensión, la expectación *in crescendo* y el conocimiento por revelación; como suele suceder en cualquier fragmento de *Los elementos del desastre*: “Me refiero a los ataúdes, a su penetrante aroma de pino verde trabajado con prisa, a su carga de esencias en blanda y lechosa descomposición, a los estampidos de la madera fresca que sorprenden la noche de las bóvedas como disparos de cazador ebrio”.

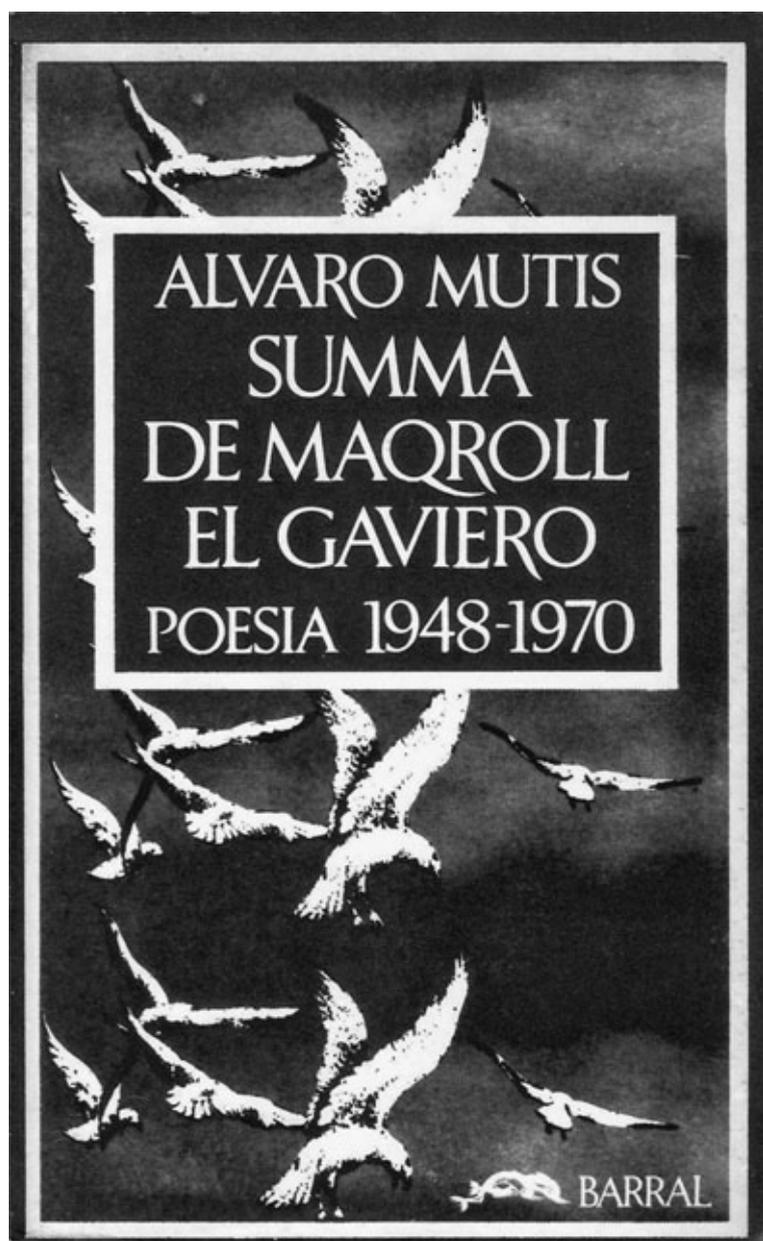
Así como en su poesía, Mutis ofrece en su diario a unos seres perdidos en la vida, atrapados en hábitos y códigos propios del penal y que prefieren vivir *como disparos de cazador ebrio* o “quedar libres por defunción”, o morir antes de delatar a sus cómplices y verdugos, como bien lo entendía R. H. Moreno-Durán, recordando a su compatriota. Incluso allí en *El diario*, el con-

suelo, el sentido que pueden dar los paraísos artificiales se diluyen de manera taciturna en el tráfico de heroína falsificada: la *tecata balín*, que mata a los consumidores (El Señas, El Ford, El Jarocho, El Tintán...) ante la indiferencia de los guardianes. La tranquilidad que puede dar el dinero es absurda también en Lecumberri, ante los reparos de Abel, el usurero, quien se rehúsa a pagar una fianza muy inferior a su fortuna para salir libre. En la voz del travesti que presume de que un cura le pagaba por sus favores con parte de las limosnas de la misa, se pone también allí en cuestión la autoridad de los beneficiarios de la legitimidad de los grandes relatos.

La desesperanza opera en la cárcel de Lecumberri y gracias a un proceso literario permea en el texto de Mutis, concatenando el concepto de la desesperanza que se extenderá en su obra como una constante. En una conferencia dada en la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1965, bajo el auspicio de Jaime García Terrés; el autor de *La mansión de Araucaíma* nos habla del proceso con el que hace de la desesperanza el elemento primordial de ese desastre que aborda en su literatura.

La estirpe de aventureros lúcidos, que a pesar de su valor han tomado como opción el no intervenir en los hechos y pasiones humanas dejando que el destino haga lo suyo, son un punto de referencia para elaborar el concepto. Pero Mutis aclara que esta actitud antiheroica tomada de los personajes de Conrad no implica un ascetismo, ni una renuncia nihilista. Hay una participación en los hechos que se expresa más en la lucidez que en la acción. Se trata de captar un *sabor de existencia* desde la contemplación activa del devenir de los hechos; de desarrollar una mirada introspectiva que dé cuenta del proceso que ha llevado a alguien a estar en una situación, para que pueda observar los hilos que lo han precipitado a ella. Al modo de Axel Heyst en el relato de Conrad.

La lucidez, al lado de la incomunicabilidad, la soledad, la muerte y el rechazo a toda redención son elementos que componen la desesperanza. Vemos en Maqroll el Gaviero y más que en nadie en aquellos personajes que aparecen en *El diario* y en *La mansión* la incompreensión por parte del mundo que los rodea, haciendo que la desesperanza pase como enajenación o indiferencia. Igual, aparece la convivencia con la muerte cuando en el rechazo a la redención se acentúa en los personajes el goce de lo efímero, el cual llena brevemente sus vidas, aunque borrando de manera definitiva cualquier atisbo de esperanza. Eso explica que puedan convivir en armonía hedonista seres tan disímiles como los que se tienen que confinar en un espacio cerrado como Lecumberri, o lo que permite que vivan juntos en *La mansión* el cura, la ninfómana, el asesino y el pederasta... La muerte aparece finalmente como un medio estoico que encarna el destino. Sobre el tema, dice Mutis: “...el





Álvaro Mutis con Jaime García Terrés y Augusto Monterroso, 1994

desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin. El desesperanzado no rechaza la muerte; antes bien, detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente”.

Fuera de Conrad, Malraux, Pessoa en *Lisbon Revisited*; fuera del propio universo de Mutis (el fasto de Bizancio, el Bolívar agónico y Maqroll entre el mar y el cielo frente a la inmensidad), se pueden encontrar los elementos de la desesperanza en la obra de Malcolm Lowry, Musil o Camus. Incluso Mutis invita a pensar en los vínculos entre la desesperanza y el romanticismo, en preguntarse por qué una obra como la de Hemingway no la admitiría. Sigue siendo éste un tema inagotable para cualquier facultad de letras, como un legado de quien afirmó al final de su relato *La muerte del estratega* que no hay alegría tan esquiva como la de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte.

No es fácil, ni lo será, ubicar a Álvaro Mutis junto a sus contemporáneos. Se separa del cosmopolitismo literario de Pedro Gómez Valderrama, de su virtud de convertir la provincia en un tema universal; de los relatos enmarcados con maestría en la era de la violencia bipartidista colombiana de Jorge Gaitán Durán, como lo menciona el mismo R. H. El caso de Mutis tiene mucho de excéntrico por el amplio repertorio temático enmarcado en el recurso estilístico y por escapar de la línea

de experimentación formal que imponen los autores del *boom*, sobre todo por el no tomar muy en serio esa preocupación por la identidad, anclada siempre a una especificidad geográfica y política, tan característica de los autores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

Hay que decir que, si bien nuestro autor se desmarca de los postulados de una tradición, no deja de hacer parte de ella. La saga de Maqroll le sirve para agregar un nuevo matiz a su tiempo, la de un personaje que va por el mundo sin otro objeto que mantener la ausencia de un destino. La desesperanza se expresa aquí en palabras de García Márquez como la propia vida de Mutis, donde la obra es la expresión de una certeza de que nunca volveremos a encontrar el paraíso perdido, la imposibilidad del regreso a la infancia. Es decir, dice el Nobel, “Maqroll no es sólo él, como con tanta facilidad se dice: Maqroll somos todos”.

Desde esos postulados del desarraigo, desde la imposibilidad de recuperar los pasos perdidos, Mutis aborda ese mundo descubierto por García Márquez y Alejo Carpentier bajo los conceptos de *lo real maravilloso* o el *realismo mágico*. Para Mutis no hay otra magia o maravilla que la decepción. Por eso, en su obra el Caribe se transfigura en el trópico y lo fantástico en lo gótico, a la manera sugerida en *La mansión de Araucaíma*.

En las postrimerías de la muerte, no queda sino desear que al fin Álvaro Mutis haya encontrado el camino de vuelta al paraíso perdido, a Coello, donde transcurrió su infancia y donde seguramente su hijo Santiago arrojará sus cenizas.

Cita con Maqroll

Mario del Valle

Para Carmen Miracle Feliú

Para J. G. Cobo Borda

Aprender, sobre todo, a desconfiar de la memoria.

*Lo que creemos recordar es por completo ajeno
y diferente a lo que en verdad sucedió.*

Á. M.

Las dos conferencias que Álvaro Mutis dictó en febrero del año de 1965 en la Casa del Lago, hoy Casa del Lago Juan José Arreola de la UNAM, y que posteriormente publicó Jaime García Terrés en la *Revista de la Universidad de México*, Mutis las incluyó después en el volumen titulado *La muerte del estratega* editado por el Fondo de Cultura Económica. Ambas son relevantes; pero la que tituló “La desesperanza” me parece de una materia más acuciosa que la otra en cierta medida, como más adelante explicaré. La precede un epígrafe tomado de la novela *La condición humana* de André Malraux. En esa conferencia y también en la otra, titulada “¿Quién es Barnabooth?”, refiriéndose a Valéry Larbaud, nos adentramos en las preocupaciones humanas y estéticas que más inquietaron al poeta durante toda su vida y a través de las cuales nos da a conocer la connotación más profunda de su obra literaria, pistas que se difuminan como una tinta indeleble, en su poesía y en la prosa que escribiera posteriormente, y que encontramos rasgos, incluso, en aquella poesía inaugural del libro *La balanza*, de 1948, que inicia a Álvaro Mutis en la literatura a la edad de veinticinco años.

El poeta y también ensayista colombiano Juan Gustavo Cobo Borda, en su libro dedicado al estudio de las figuras de *Silva*, *Arciniegas*, *Mutis* y *García Márquez* (Presidencia de la República de Colombia, 1997), nos ofrece un amplio mosaico, claro, pormenorizado de cada uno de estos grandes escritores colombianos. Ya con anterioridad, en la revista *Eco* primero, y en la poesía completa de Álvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía 1948-1970* (Barral Editores, 1973), incluyó ese excelente texto que sirvió como prólogo al libro mencionado, y que en su momento nos permitió tener una mejor cercanía con uno de los mayores poetas de Colombia del siglo XX.

En el libro que agrupa esos cuatro exhaustivos ensayos, Juan Gustavo, en el caso específico del de Álvaro

Mutis, teje un brillante texto dando a conocer las entretelas de la obra del poeta y nos proporciona referentes esenciales de las vicisitudes en las que se vio envuelto su personaje-espejo, áter ego o sosias: Maqroll el Gaviero, en su poesía y en su prosa, a la manera “clásica” de un Joseph Conrad, uno de sus más queridos autores.

Cobo Borda escribió, sin duda, el ensayo más relevante que he leído para conocer, críticamente y a fondo, la obra de Álvaro Mutis. (Sin menoscabo de otros espléndidos textos escritos por otros ensayistas relevantes). El mencionado ensayo, ordenado, pulcro, bellamente redactado, concluye, después de un poco más de cien páginas —analizando poemas, entrevistas, citas, novela tras novela, relatos, ubicados en época por época en la que fueron creados— el trabajo del Álvaro Mutis. Y concluye con una entrevista reveladora del pensamiento y de la relación intelectual del poeta con el mundo, que Cobo Borda titula “Charlas con Álvaro Mutis”, y donde el escritor, generoso y honesto, nos revela sus gustos, sus influencias, sus lecturas, sus pasiones y preferencias literarias, sus manías estéticas e históricas, sus anhelos incumplidos, sus aberraciones, su postura, digamos política, o mejor, su postura como ser humano en un mundo deshumanizado. Habla de sus “fantasmas y demonios”, como el propio escritor refiere cuando menciona la música: “una segunda sangre que (me) circulara. No puedo vivir sin ella [...] sigo teniendo mis eternos, fidelísimos compositores: Bartók, Haendel, Mozart, Schubert, Schumann...”.

Cobo Borda nos ubica en las coordenadas poéticas que llevaron al poeta a crear, en 1953, a Maqroll el Gaviero. Aparece por primera vez en el libro-poema *Los elementos del desastre*, ahí nos deja el mapa y las huellas de las andanzas de Maqroll o, como el mismo poeta refiere, su “desastrada errancia”, aunada a una incesante búsqueda de su ubicuidad espiritual y moral, sus vagabundeos, sus negocios turbios, huidas, luchas, muertes, charlas en la selva, invenciones, locura, en el trópico caliente de Suramérica. Más una completa bibliografía del escritor, amén de una serie de referencias a escritores y poetas mexicanos como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Jorge Ruiz Dueñas —a quien

dedica su novela *Un bel morir*—, a Ignacio Solares, su lector y amigo de siempre, entre otros más, y cita a más artistas de gran talento como el español Luis Buñuel, Pablo Neruda, Enrique Molina y a los colombianos Eduardo García Aguilar, y el amigo más querido de toda su vida: Gabriel García Márquez. No olvida a sus maestros más queridos, al poeta colombiano Eduardo Carranza y al alemán Ernesto Volkening (radicado en Colombia desde 1934) a quien dedica su primera novela: *La nieve del Almirante*, y a autores de muchas otras partes del mundo, que escribieron sobre el poeta ensayos, reseñas y artículos.

Este estudio ya citado —porque de hecho lo es— de Juan Gustavo Cobo Borda lo tomamos como una guía fundamental, una referencia obligada, ya que en él ubicamos la genealogía literaria de Mutis. En efecto, Álvaro Mutis escribió siete novelas, más narraciones y ensayos; hizo varias antologías de sus obras, y en todos sus escritos la figura del poeta nos revela su potencial como hombre de letras que, sin ser erudito, es, sin alardes y naturalmente por pasión y vocación, un gran conocedor de la literatura universal, del arte, de la historia y de los pueblos y hombres del mundo que cita. Esto nos lleva a relacionarlo con Saint-John Perse —a quien admiraba grandemente—, el gran poeta y diplomático francés, traducido al español por su paisano y amigo Jorge Zalamea, entre otros.

Probablemente sin este texto de Juan Gustavo, lúcido y documentado desde 1948 a 1997, algunos vacíos nos quedarían de la obra de Mutis —zonas por descubrir, pasajes que dejaríamos de lado o que serían desapercibidos, sin intención—, el inolvidable poeta colombiano que nunca dejó de serlo pero que en México los mexicanos lo hicimos nuestro, por tres razones, creo yo, fundamentales, entre otras: se arraigó —huyendo de Bogotá— en la Ciudad de México en 1956 hasta su muerte hace poco acaecida. Es decir, vivió entre nosotros casi sesenta años. Se enamoró de Carmen Miracle Feliú y se casó con ella en 1966. Y casi toda su obra la escribió en nuestro país, donde hizo miles de lectores-admiradores y amigos, para quienes el poeta fue un hombre entrañable. En el primer supuesto, Álvaro Mutis llega a México para exiliarse, perseguido por una demanda de malversación de fondos por la empresa petrolera norteamericana ESSO (la famosa y nefasta Standard Oil), donde trabajaba en el departamento de relaciones públicas. Dineros que usó, con natural desparpajo y bonhomía, para apoyar a sus amigos artistas en Bogotá. Ya en México, por un acuerdo entre Colombia y México —una exigencia cruel y radical de las leyes internacionales entre naciones— es apresado y pasa quince meses en el histórico “Palacio Negro” de Lecumberri. Los pormenores de esta historia, sus detalles, los personajes —más que folclóricos—, siniestros, avaros, truculentos, asesinos,

locos, hombres con gracia y desgracia, con quienes obligadamente convive, seres no ficticios, están descritos por el poeta en su *Diario de Lecumberri*, que no pocas risas nos arranca y también dolor, y del cual han salido muchas ediciones. Es éste un texto revelador del espíritu, la sagacidad intelectual y también de la alta sensibilidad de Álvaro Mutis, que supo vivir con seres altamente “difíciles”. Pero algo realmente fundamental, como él mismo lo explicita: en Lecumberri se le revela su ser como prosista, su vocación de novelista, de relator. En su libro *La muerte del estratega* está incluido este *Diario*, con otros textos, también reveladores del arte literario del escritor. Al respecto, sobre la narración que da título al libro, *La muerte del estratega*, Borges se expresó así: “fue uno de los relatos más hermosos que he leído en mi vida”.

Maqroll el Gaviero es un hombre sin destino, o con muchos destinos. Maqroll son muchos personajes cuyas travesías lo llevan a conocer a un sinnúmero de personajes que son sus interlocutores. Otras veces, por boca de Maqroll, Álvaro Mutis deja aparecer una serie de personajes que hicieron la historia: escritores, creadores de dinastías, duques, príncipes, curas, hombre de toda laya y estirpe; seres sin linaje arrastrando sus bártulos de playa en playa, atravesando “ríos lentos, lodosos [...] selvas enanas, desnudas zarzas, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en sueño ziguezag [...] gentes famélicas [en] una marea de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible”. Seres que traspasan, con penurias y desesperanzados, la vida, de selva en selva “en el trópico infernal [...] donde la desesperanza logra la más pura, la más rica, la más absoluta expresión de su desolada materia”. Y hablando con soltura y con un vaso de cachaza en la mano, de la vida y de la muerte, de sus aventuras reales o ficticias, en una enfermiza desolación. No es una contradicción que de pronto Maqroll encuentra la muerte, y de pronto, un personaje le pregunte ¿no estaba usted ya muerto?

La conferencia mencionada líneas arriba es reveladora de lo que va a ser la tesis más elocuente en las novelas de Álvaro Mutis: *la desesperanza*. La cita aludida incluye un largo párrafo de Pierre Drieu la Rochelle, traducido por el propio Mutis, un texto desolado, que carcome, hecho con palabras angustiadas que descubren las flaquezas humanas y los “desechos desfigurados” del hombre que jala un “zurrón de mendigo [...] un trozo de puñal y una moneda de oro de algún reino desdeñado por los exploradores”. Es el retrato contundente del acabamiento del ser, que nos trae a la memoria, además de las novelas sin transigencia y también abrumadas de André Malraux, que son “la más inteligente, la más lúcida autopsia de la desesperanza” —dice el poeta—, la *Saison en enfer* de Rimbaud (Mutis la cita), y uno de los primeros libros del genio de Giovanni Papini:

Hombre acabado. Y muchos escritores más que podrían añadirse a esta lista, autores que no dan tregua, como Émile Mihai Cioran o Fernando Pessoa, por ejemplo: se llenarían muchas páginas.

Ahora bien. Cité esas conferencias de 1965 porque nos iluminan para entender muchos rincones que pudieran parecer oscuros en esas novelas y narraciones que no son libros de aventuras o cuentos para niños. Su poesía, en este sentido, pudiéramos decir que es más “clara”, porque en su discurso poético está esclarecido el verdadero pensamiento y sentimiento de Álvaro Mutis sobre la vida y su vida, que es asunto compartido por todos nosotros. Y la saga de Maqroll el Gaviero no deja de ser una relación de hechos subsumidos en la desolación, la pereza, el exhibicionismo de la flaqueza y la renuncia. ¿Por qué renuncia? Se renuncia a la vida y se vive, aunque no haya propósito. No sabemos si es un castigo de los dioses o una *naturelle survivance*. Ésa es la clave de fondo que los personajes de la obra de Álvaro Mutis, en voz del mismo escritor o de su doble: Maqroll el Gaviero, nos dejan.

Sin embargo, estoy de acuerdo con el ensayo de Juan Gustavo Cobo Borda en que ciertos pasajes, escenas, parlamentos, diálogos de los personajes, de ese ciclo de novelas, están sin concluir: nos dejan en un estado de tensión y ansiedad, en una especie de vacío, en una nebulosa, porque no sabemos qué sucedió, cuál fue la conclusión o el resultado de esas ideas en boca de cientos de personajes que transitan ese trópico picante, misterioso, gangrenado, las más de las veces aterrador; las narraciones de Álvaro Mutis se difuminan, y hay fragmentos que solamente el autor, o un lector inventivo, puede concluir o entender, o como es el caso de Juan Gustavo: evidenciar sin menoscabo.

Nunca hubo épocas fáciles. Y hoy continúan las guerras y el dolor humanos. Deseos y odio por el poder y por el oro. Alguien se pone los andrajos del derviche y otros la toga bordada. Es un disfraz: andan por la calle; son Caín en busca de Abel. Ése es el verdadero *ténébreuse affaire* de la historia del mundo y de las obras de Álvaro Mutis. Veamos cómo en su escritura toma sentido esta idea, y cómo, con su poesía, sus novelas, relatos y en sus ensayos, adquiere dimensión concreta y literaria la desesperanza en nuestro demencial mundo, porque, como dice Ezra Pound, el poeta es la antena de la especie, y Álvaro Mutis fue un alerta receptor.

Con esta obra, si bien la leemos y “miramos”, sopor-tando el trópico que surge lentamente, violento y aniquilador, Álvaro Mutis se eleva a las cimas del arte de la escritura en lengua española, y en la América Hispánica abre el compás y traza los pasos de Maqroll el Gaviero, que nadie sabe si vive aún o está noblemente muerto.

Incluyo en este artículo un poema que dediqué a Álvaro Mutis para su cumpleaños ochenta y cinco que recibió en ese entonces.

BAJO LA NOCHE DE TUMBES

*Por lo que eres ahora para mí.
Por lo que serás en el desorden de la muerte.
Por eso te guardo a mi lado
como la sombra de una ilusoria esperanza.*
Álvaro Mutis

Pasada la media noche, el Gaviero atraviesa ciénagas.
Por el lado del mangle, una ráfaga de viento levanta
[palmas caídas
y otros hierbajos que dejan al descubierto al

[majestuoso caimán

en su exilio de muerte.

Chapotean pequeños peces, las nutrias tiemblan al
[oír pasos,

y perros concheros husmean agazapados con su
[enjambre de fauces.

Su única explicación a esta soledad, se dice Maqroll,
es la mala racha de Tumbes, porque aquí hubo todo
y ahora todo está acabado: nadie mitigó sus excesos.

Fue el paraíso alguna vez, ya hace mucho, y el
[hombre...

Es el hombre, muchacha, el hombre que una vez que
[se iluminó,

se dejó en sus largos pensamientos atrapar por las
[madejas del ocio

y el odio ritual que no es otra cosa que el hastío y el
[miedo a la muerte.

Hasta aquí he llegado hoy.

Y el sueño, aquel vencido de otros años, hoy ha
[ganado.

Pero antes tengo que decirte la verdad, muchacha
[de pelo suelto,

de ojos negros, de muslos torneados con el ceremonial
[de la juventud,

implorantes y seductores: fue el hombre que sobre
[la sacra presencia

del trópico buscó la calavera y el amuleto
[desventurado y falso,

alardeando con el chasquido del machete y la
[pólvora prostituta del crimen.

No sé qué hago hoy aquí, dulce muchacha, tal vez
[estoy dormido

y te he soñado bajo la noche de Tumbes
—abrazada a mí, pendiente de mí, amada por mí—

al borde de la caleta, entre ceibas y el perfume que
[nos da la noche generosa.

Pero todo se acabó.

Mi fascinación fue sólo un deseo y mi astuto pasado
[no pudo vencer el sueño.

Y muero en Tumbes con su mala racha, que alguna
[vez fue suntuosa. **U**

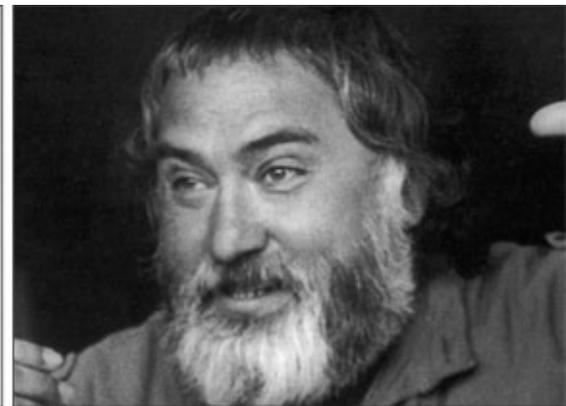
Reseñas y notas



Bernardo Fernández, Bep



Bárbara Jacobs



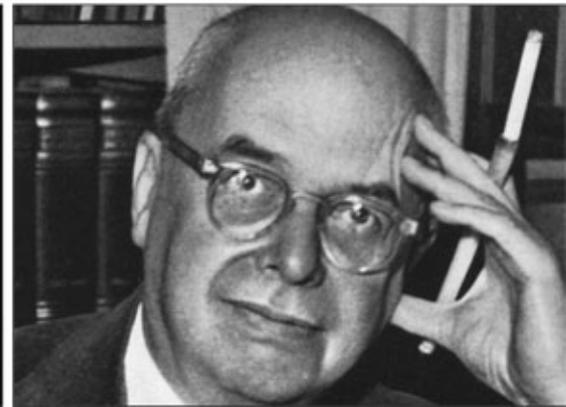
Julio Castillo



César López Cuadras



Alice Munro



E.R. Curtius

Bernardo Fernández, Bef Cuello blanco

Julio Patán

Si la literatura norteamericana del siglo XX creció con fuerza, es en gran medida porque plantó raíces en publicaciones destinadas al consumo masivo, atentas al mercado, rigurosamente capitalistas, tanto de las que llamamos eróticas o las de “interés general” —*Playboy*, *Harper’s Bazaar*, *GQ*, *Vanity Fair*—, que incluían piezas narrativas de diversa índole, como las que basaban su éxito en costos de producción bajos y una apuesta nada elitista por los géneros menores, los “de fórmula”: el terror, la ciencia ficción, el policiaco, el *fantasy*.

En México, donde el Estado asumió la responsabilidad de promover la creación y las estadísticas de lectura son de carcajada, el mercado editorial ha sido poco generoso en posibilidades de cualquier tipo. Entre los muchos damnificados está la literatura de género. Hemos escrito poca y mala ciencia ficción, no mucho terror y algo más del noble género negro —cada vez en mayor abundancia y con mejor calidad—, que desde hace un tiempo suma a su nómina a Bef, nombre verdadero de un capitalino que nació como Bernardo Fernández en 1972.

Puede suponerse que a Bef le habría gustado nacer hace algunas décadas y en Estados Unidos, tiempo y lugar en los que era posible ganarse la vida, mal que bien, en publicaciones como *Black Mask* o *Detective Stories*, donde publicaron Dashiell Hammett o Stanley Gardner, pero también en *Detective Comics*, donde apareció Batman. Sólo eso explica su empeño en publicar novela negra y cómic de calidad, eso que hoy llamamos novela gráfica, en un país donde una y otra vocaciones son promesa de penurias económicas serias. Claro que, como el tiempo de las *dime magazines* se fue hace mucho, Bef ha tenido que moverse en otros ámbitos, el de las editoriales independientes como Sexto Piso, donde hace poco publicó *La calavera de cristal* con Juan Villoro,

y el de las editoriales *mainstream*, como Grijalbo, a la que debemos *Hielo negro* y, más recientemente, *Cuello blanco*, dos novelas protagonizadas por una policía judicial gordibuenita, un policía judicial leído y decente y una traficante sofisticada, guapa e implacable. Y no parece haberle ido mal.

Hay muchas maneras de hacerse espejo de la realidad indigna que nos ha tocado, y muchas de esas maneras se las debemos al policiaco mexicano, una nómina enriquecida en las últimas dos décadas con una envidiable legión de autores llegados del vasto norte, con el sinaloense Élmer Mendoza encabezando la avanzada y la reciente novela de Jorge Zepeda Patterson, *Los corruptores* (Planeta), como última de la lista, al día de hoy. A ellos debemos que el narco haya irrumpido en la literatura con fuerza y al margen de la coyuntura periodística o el amarillismo de los libros candidatos a *best-seller* que llegan cada semana a las librerías para desaparecer como un silbido. Bef es la mejor aportación chilanga a esta nómina desde que publicó *Tiempo de alacranes* (2005), la historia de un sicario envejecido, *rara avis* en un mundo de muertes prematuras. Pero el momento en que entró a cuchillo en el panorama literario fue cuando, inusualmente, su *Hielo negro* ganó el premio Grijalbo de Novela en 2011. Y es que los jurados de premios *mainstream* no suelen beneficiar los “productos de género”, considerados un arte menor.

Lo merecía. *Hielo negro*, la historia (o primera parte de la historia) de una persecución sin tregua de dos mujeres condenadas a odiarse, la detective Andrea Mijangos y la criminal Lizzi Zubiaga, tiene muchas virtudes, para empezar esa capacidad para ponernos enfrente un panorama reconocible, un mundo que se parece terriblemente al nuestro, con un pasito o dos de distancia respecto al realismo sin cortapisas que sue-

le dominar el policiaco desde casi siempre —una judicial íntegra y una narco guapa y culta no parecen propiamente modelos realistas—. Ese pasito que permite la ironía. Lizzy y Andrea caminan por el mundo con una notable mala leche, aunque es una mala leche muy sutil, dotada de una acidez suave, de cocina elaborada. El México de estas dos rivales no es sólo el del submundo criminal y la narcopolítica. Es, también, el del mercado del arte, por ejemplo, y el de los medios, y el de la moda.

O ahora, en *Cuello blanco*, el de otro submundo, el financiero. Luego de tratar de romper el mercado con una droga de efectos únicos, el *hielo negro* del título, toca a Lizzi dar un paso rumbo al sueño de todo mafioso clásico, la legalidad, la legitimidad social, y ese paso sólo puede darlo con un *upgrade* al mundo de las finanzas. El resultado es notablemente divertido, una construcción thrillerescas en forma, pero también deja un sabor de boca amarguito. Detrás de esta novela hay muchas lecturas, un franco espíritu lúdico, muchos coqueteos eruditos con la “cultura de masas” —los superhéroes, la televisión, el cine—, pero también, como sin querer, suavemente, está el peso de un país atroz, la realidad ominosa y cruel.

En eso, Bef no es original, y bien está que no lo sea. El género negro nació para reflejar un mundo en crisis, el del *crack* del 29, la prohibición y la guerra mundial, y desde entonces siempre que vale la pena —con Dashiell Hammett, Ross MacDonal, Raymond Chandler, James M. Cain, James Ellroy...— vale la pena porque sirve a ese fin. Bef lo hace impecablemente. Y con originalidad, cabe añadir. **U**

Bernardo Fernández, Bef, *Cuello blanco*, Grijalbo, México, 2013, 248 pp.

Simone de Beauvoir, *encore*

Fabienne Bradu

Pensé que había terminado para siempre con Simone de Beauvoir. Quiero decir que había relegado la lectura de su obra al fervor de mis veinte años, porque la personalidad de la autora ya me resultaba antipática debido a su falsedad y su mitomanía galopante. Pertenezco a la generación de las nietas de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, que todavía padeció los rescoldos del existencialismo en su vertiente amorosa. Poco a poco los documentos que fueron publicándose después de la muerte de la pareja mítica mostraron cuánto fuimos engañados por las mistificaciones elaboradas sobre todo por Simone de Beauvoir acerca de un “nosotros” (Jean-Paul Sartre y ella misma, inevitablemente) a prueba de todo y que se acomodaba a las “contingencias” como si el amor debiera prescindir de la exclusividad para ser moderno y antiburgués. Por supuesto, casi ninguno de nosotros, sus ingenuos descendientes, lograba acatar el modelo y nos sentíamos ineptos, sin talento para vivir la modernidad amorosa, en fin, siempre en falta y como culpables. Antes que una desilusión, fue un verdadero alivio descubrir que la culpa no estaba de nuestro lado y que Simone de Beauvoir, nunca desmentida por su “*petit*” Sartre, había tenido una gran responsabilidad en el embaucamiento.

Bárbara Jacobs me obligó a revisar mis juicios y, finalmente, a refrendar mis prejuicios, a través de la lectura de su ensayo proustianamente titulado *Un amor de Simone*, e inspirado por la publicación póstuma de las cartas de Simone de Beauvoir al escritor estadounidense Nelson Algren. Ambos escritores se enamoraron “perdidamente”, como suele decirse cuando la pasión nace a primera vista y con tal intensidad que se pierden, a un mismo tiempo, los pies sobre la tierra y la cabeza entre las nubes, y sostuvieron una relación de 1947 a 1964, es decir, durante unos diecisiete años de encuen-



tros y separaciones y, sobre todo, de centenares de cartas que fueron y vinieron entre París y Chicago. Algunos viajes compartidos dieron a la pasión epistolar un semblante de matrimonio ideal; entre ellos hubo un largo descenso desde el lago Michigan hasta Yucatán y Guatemala, con otros altos en la República Mexicana. Sólo se conoce el lado femenino de la correspondencia porque, antes de morir en 1981, Nelson Algren se opuso a la publicación de sus respuestas a Simone de Beauvoir. Editadas por Sylvie Le Bon, la hija adoptiva y albacea literaria de la existencialista, las cartas carentes del espejo masculino provocaron un claro desconcierto entre los lectores. La extrañeza podría resumirse en la siguiente pregunta: si Simone de Beauvoir estaba tan enamorada de Nelson Algren como sus cartas lo atestiguan, ¿por qué no se separó de Sartre, con quien ya no tenía relación íntima y que, por su lado, vivía una pasión susceptible de peligrar la primacía del Castor, para vivir la

felicidad que por primera vez decía sentir entre los brazos de Algren?

Bárbara Jacobs se asoma a este misterio que enturbia la leyenda de Simone de Beauvoir pretendiendo redimirla, y pone en tela de juicio sus posiciones teóricas en contra de las ñoñerías burguesas sobre el amor y el matrimonio. Para dar sentido a la contradicción que revelan las cartas, Bárbara Jacobs desentierra a la Simone de Beauvoir —¿más real y verdadera o más cándida y boba?— que se escondía al interior de la racional, gélida y famosa Simone de Beauvoir. Alguien comentó que Sartre volvía locas a las mujeres. “Y a mí se me ocurrió pensar, arriesga Bárbara Jacobs con mucho tino, que más bien se volvían locas precisamente porque él no lograba volverlas locas”. Y así pinta Bárbara Jacobs a la mujer soterrada que el deseo de Algren despertó: “Para la Simone interior de Simone, para la Simone auténtica, amar era amar a un hombre, desearlo sexualmente, vivir y trabajar con él bajo un mismo techo, hasta que la muerte los separara”. En pocas palabras, un clásico cuento de hadas en el que la pionera del feminismo mundial ya no sospechaba creer a sus casi cuarenta años, sobre todo después de escribir *El segundo sexo*. De pasada, se descubre a una inopinada llorona que la ensayista mexicana presenta con un dejo de ironía: “El 4 de junio de 1947, muy al principio de su amor, escribe a Algren que llora porque no llora entre sus brazos, aunque observa que la frase no tiene sentido, pues si estuviera entre los brazos de Algren no lloraría”. *Un amor de Simone* lo deja a uno más que perplejo, sin saber si este amor es admirable o reprochable, tal vez porque Bárbara Jacobs escapa de la sanción moral para situarse en otra perspectiva, a mi juicio, más inaudita y pertinente.

Simone de Beauvoir escribió centenares de cartas en inglés porque el francés de

Nelson Algren flaqueaba aun más. La anglófila Bárbara Jacobs las leyó en la edición neoyorquina: *A Transatlantic Love Affair*, publicada apenas un año después de la francesa de 1997, en una traducción al francés por Sylvie Le Bon, y a las que siguió una versión española en 1999, a cargo de Miguel Martínez-Lage para Lumen. En estas minucias editoriales reside el Flandes o el flanco donde Bárbara Jacobs clava su filosa pica analítica. Sendas traducciones al francés y al español corrigieron los errores idiomáticos de Simone de Beauvoir en inglés sin percatarse de que constituían el encanto de la correspondencia, como lo asegura el editor neoyorquino en una nota introductoria: “El encanto de leer el manuscrito original con los errores de lengua intactos nos animó a conservar la gramática y ortografía originales de Simone de Beauvoir, como a arriesgarnos a no tocar lo que puede parecer como una serie de errores”. Una observación que evoca la de André Breton en la segunda edición de *Nadja*, cuando asegura preferir por encima de todo las cartas de amor rebosantes de errores y “los libros eróticos sin ortografía”. Bárbara Jacobs desenmascara los escollos de la traducción para sugerir la sarta de tergiversaciones cometidas por Sylvie Le Bon con las cuales siguió mistificando la figura de su madre adoptiva. La de Bárbara Jacobs es una entrada sesgada que denota una lectora atenta al espíritu que nace de la letra, y le permite dar en el blanco con reiteradas flechas

disparadas desde ángulos tangenciales. “Una perspectiva es como la mañana siguiente de la noche anterior —escribe al final de un capítulo—, o como la siguiente página de tu diario, que no te permite engañarte a ti mismo porque tu verdadero espejo es él”.

Entabla Jacobs con Sylvie Le Bon una polémica que va nutriendo con otros aportes sin nunca pretender asumir el papel de investigadora académica como aquellas que “coloquian” periódicamente en la *Simone de Beauvoir Society*. Lejos de la escritora mexicana el afán de soliloquiar con convencidos; al contrario, pone el dedo en las llagas feministas y las cuestiona con un sentido común que muchas veces es una careta de la ironía. Por ejemplo, pregunta por qué Sylvie Le Bon tradujo el “you” por el pronombre “vous” que Simone reservaba a Sartre en lugar del “tú” que denota una mayor intimidad, sobre todo si ésta es amorosa y erótica. También cuestiona la elección de la palabra “boor” para calificar a Nelson Algren, el autor de *El hombre del brazo de oro*, en la traducción al inglés por Kate LeBlanc del prólogo de Sylvie Le Bon. “Boor”, dice Bárbara Jacobs, significa campesino o rústico, una palabra bastante inadecuada para catalogar al escritor que dedicó su obra a retratar a los marginados y los bajos fondos de Chicago. El reparo le permite introducir un retrato más fiel del ausente de la correspondencia y dar la palabra a quien estuvo tan presente en la vida de Simone de Beauvoir.

A través de varios extractos de una entrevista a Nelson Algren (H. E. F. Donohue, *Conversations with Nelson Algren*, Berkeley Publishing Corporation, Nueva York, 1965), Bárbara Jacobs desentraña las razones que motivaron al norteamericano a romper la relación amorosa con Simone de Beauvoir. Por supuesto pesaron las reiteradas negaciones de ella a abandonar a Sartre: “Me parece que Simone necesitaba que Sartre la necesitara”, especula Bárbara Jacobs, pero parece que otro argumento intervino en la decisión de Algren: el minucioso relato de la relación que Simone hizo público en su modalidad ficticia con *Los mandarines* (1954) y memorialista con *La fuerza de las cosas* (1963). “Contarlo todo tiene sus riesgos —contestó Nelson Algren a un entrevistador que lo azuzaba con el tema de la exhibición de la vida sexual de los escritores—. Contarlo todo bajo la suposición de que el mundo ha estado esperando oírlo, cuando el mundo no ha estado esperando nada por el estilo. Lo único que el mundo ha estado esperando es que te calles un segundo. Hacer pública una relación entre dos es acabar con ella como relación de dos: demuestra que para empezar la relación nunca pudo haber tenido gran sentido si su finalidad tenía tan poco que ver con el amor. Se vuelve otra cosa. O sea, lo grandioso del amor sexual es que hace que te vuelvas ella y ella tú, pero cuando compartes la relación con todo el que pueda comprarse un libro, lo reduces. Deja de tener sentido. Es bueno para el negocio de los libros, supongo, pero tú sencillamente pierdes interés en la otra persona”.

Y para redondear la contundencia de la declaración, Bárbara Jacobs termina su ensayo con la contrastada muerte de los amantes trasatlánticos: Nelson Algren muere en su departamento de Nueva York, donde su cadáver permanece tres días antes de ser descubierto. Simone de Beauvoir fue enterrada con bombos y platillos en la tumba de Sartre en el cementerio de Montparnasse, con el anillo mexicano que le regalara Algren cuarenta años antes. Un día, ella le había escrito: “Siento que nunca envejeceré y que nunca moriré mientras tú me amas”. **U**

Bárbara Jacobs, *Un amor de Simone*, Conaculta, México, 2012, Colección El Centauro, 67 pp.



Bárbara Jacobs

Piedras para López Cuadras

Eduardo Antonio Parra

Como buen observador de las costumbres urbanas, campestres y pueblerinas, antiguas o recientes de su Sinaloa natal, Cesar López Cuadras (sin acento, supongo que a causa de la ortografía de quien redactó su acta) no dejaba de divulgarlas en pláticas de cantina, clases de literatura o en sus narraciones y novelas, tratando siempre de extraerles, además de sus significados profundos, los aspectos humorísticos que revelaban lo menos solemne de la idiosincrasia regional. Su intención, por supuesto, era dar a conocer los orígenes de una personalidad colectiva y reírse de ella cuantas veces se pudiera; es decir, aprender a reírse de su gente, que es lo mismo que reírse de sí mismo. En sus palabras esas tradiciones devenían historias concretas, relatos sabrosos que los oyentes recibíamos con risas entre un trago y otro de cerveza y a los que por lo regular respondíamos con la recomendación “deberías escribir eso”, sin saber que muchas veces la anécdota en cuestión ya ocupaba algunas páginas de su novela en proceso entonces, o la trama completa de algún cuento próximo a publicarse.

Pocos narradores he conocido que, tan fácil, sepan envolver en un carácter regional a los protagonistas de sus obras sin por ello restarles la individualidad necesaria para distinguirlos de los demás. Pocos he conocido, también, con un sentido del humor tan genuino y sincero que, no obstante, pueda desvanecerse en un momento para dar paso al drama o a la tragedia, según lo requiera la historia que se cuenta.

Pero entre las tradiciones sinaloenses que siempre han llamado mi atención hubo una que no recuerdo haber comentado con él en los casi catorce años que fuimos amigos: la de ir levantando un túmulo de piedras donde se ha enterrado a un hombre



César López Cuadras

—o donde cayó muerto— como muestra de respeto y homenaje. Es cierto, esta costumbre está bastante difundida en el planeta y, según algunos, tiene su origen en la cultura hebrea, como bien puede apreciarse al final del filme *La lista de Schlinder*; pero al menos en México sólo he escuchado de ella en Sinaloa y Baja California, donde (en Tijuana) ocurrió con Juan Soldado, a cuyos fieles esas mismas piedras les sirvieron para construir su santuario. Incluso Élmer Mendoza alguna vez me comentó que, de niño, cuando iba a nadar al río en Culiacán, al pasar por el sitio donde se supone que fue ahorcado Malverde, él y sus amigos también dejaban sobre el túmulo su pétrea ofrenda al bandido legendario, justo en el sitio donde después fue levantada su primera capilla.

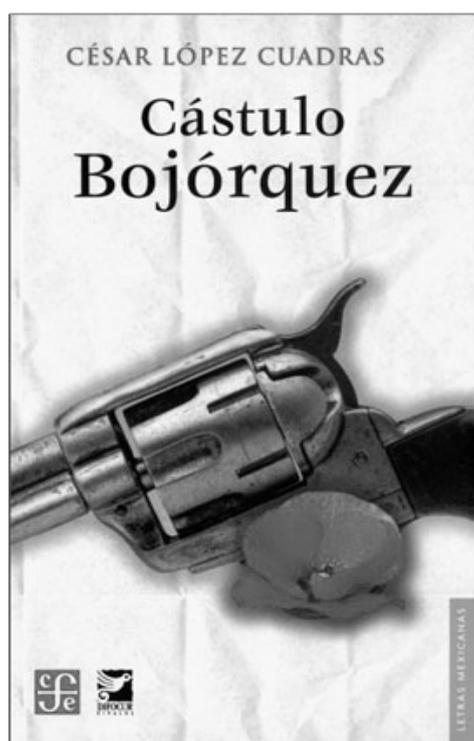
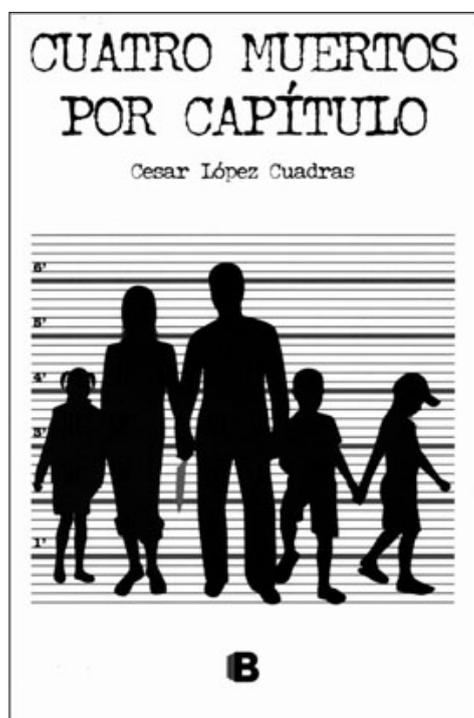
Sí, nunca conversé con López Cuadras acerca del asunto. Pero ahora que ya no se encuentra entre nosotros y que Ediciones B publicó de manera póstuma su novela *Cua-*

tro muertos por capítulo, me encuentro en la página 36 con el siguiente pasaje, en el monólogo de un niño de la sierra que con el tiempo se convierte en narcotraficante:

Y ahí está la Casa Vieja, que ya nomás son unas cuantas casas medias caídas y sin gente, con los corrales llenos de portillos, y cuando pasamos por ahí, mi apá agarra una piedra y la tira en un montón de piedras que ya mero tapa una cruz de palos muy viejos, chueca y sin nombre, y que el montón de piedras ha ido poniendo de lado. Quién era, le pregunto a mi apá; y él se queda callado mirando la cruz, y al cabo de un rato me dice: Un cristiano. Se pega una santiguada y sigue el camino sin acordarse de echarme por delante. Yo también pongo una piedra en el montón y me doy mi santiguada, porque luego dicen que, si no echa uno la piedra, el difunto lo va a tomar a mal y hasta pueque te eche la maldición. Yo no sé nada, nomás lo hago porque no vaya a ser,

y pego una carrerita para alcanzar a mi apá, y sin que me diga nada me le pongo delante. Y así vamos.

Acaso López Cuadras haya sido uno de los primeros narradores en advertir que, entre todos los “méxicos” que coexisten en nuestro territorio nacional, el del noroeste —y en especial el sinaloense— es uno de los que conservan atributos culturales más peculiares y desconocidos en el resto del país. Por eso no sólo se propuso incorporar a su



obra narrativa las características del lenguaje, como han hecho otros escritores paisanos suyos, sino también los rasgos históricos y geográficos que han ido conformando la identidad de quienes habitan esas regiones. Esto resulta claro desde la publicación de su primer volumen de relatos, *La primera vez que vi a Kim Novak*, que data de 1996, hasta las novelas *Cástulo Bojórquez*, de 2001, y ahora *Cuatro muertos por capítulo*, de 2013.

En sus primeros cuentos se hallan presentes las características que permanecieron a lo largo de su obra, sobre todo un sarcasmo furioso que permea la visión con que observa la realidad circundante, sarcasmo que en ocasiones se transforma en fina ironía cuando narra la historia a través de la mirada o el recuerdo de la niñez, como en el relato “La primera vez que vi a Kim Novak”, donde el erotismo infantil se enreda con el humor para dotar a la historia de una nostalgia risueña que no hace sino dar mayor contundencia a la recuperación de la memoria. O como en “El león que fue a misa de siete”, donde consigue transformar una anécdota real —que en su momento aterrizó a toda una población— en una suerte de comedia burlesca que pone de manifiesto las limitaciones de la vida pueblerina.

Aunque también escribió relatos urbanos, a Cesar le gustaba situar sus historias en pueblos pequeños y rancherías serranas, razón por la cual su obra fue malinterpretada en varias ocasiones por críticos que quisieron encajonarlo en el costumbrismo. Nada más alejado de la escritura de este autor. Si bien López Cuadras, como lo dije líneas arriba, no eludía plasmar ciertas costumbres regionales (principalmente si le resultaban humorísticas o dramáticas), la manera en que estructuraba su material, las técnicas utilizadas para presentarlo a los lectores y los diversos géneros en los que incursionó nos hablan de un escritor adecuado a su tiempo, contemporáneo en todos sus aspectos, incluso en ocasiones posmoderno, que dominaba el oficio con soltura desde su primera publicación, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, de 1993. Quizás ello se haya debido a que su incursión en el oficio literario fue un tanto tardía, pues a pesar de ser un lector consumado durante toda su vida publicó su primera novela pasados los cuarenta años. Sin em-

bargo, antes había dado a la imprenta varios volúmenes de economía, lo que demuestra también su variedad de intereses.

Tal versatilidad se advierte asimismo en su obra literaria. Abordó el género negro en *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, donde uno de los personajes es ni más ni menos Truman Capote después de publicar *A sangre fría*. Los temas de la infancia y del pueblo son predominantes en *La primera vez que vi a Kim Novak*. Con *Cástulo Bojórquez* consigue lo que podríamos llamar una verdadera “novela-corrido” al centrarse en la vida de un serrano sinaloense que pasa de campesino a judicial, de ahí a matón y finalmente a víctima, después de breves incursiones en el mundo del narcotráfico. En *Macho profundo*, de 1999, se aparta de sus temas habituales para construir una verdadera farsa burlesca que intenta oponerse a las tesis del feminismo (muy lejos de lo políticamente correcto, por supuesto). Y en *Cuatro muertos por capítulo* entra de lleno en lo que durante los últimos años se ha dado en llamar “narconovela”, con una historia familiar que trata de eludir el simple reflejo de la nota roja para profundizar en el fenómeno de la formación de los grandes capos.

Cesar López Cuadras murió por complicaciones de salud el pasado mes de abril. Su muerte fue prematura, como todas las muertes. Sin embargo, además de las ya mencionadas, dejó por lo menos otra novela inédita, *El delfín de Kowalsky*, que pronto verá la luz en el Fondo de Cultura Económica. Con su deceso quienes lo tratamos perdimos a un buen amigo, y la literatura nacional a un escritor que aún tenía mucho que dar. Sin embargo, se las ingenió para dejarnos en sus libros no sólo una visión distinta de la realidad en que vivimos sino también esa ironía y ese sentido del humor furioso y corrosivo que fueron el principal rasgo de su carácter, además de todas esas historias y tradiciones que alcanzó a rescatar a través de la escritura. Por eso me gustaría que desde el más allá considerara cada una de estas páginas como una muestra de respeto y homenaje, igual que una piedra puesta en su túmulo, con el fin de que, como él mismo lo escribió, no lo tome a mal, y mucho menos me vaya a “echar la maldición”. **u**

Traición a domicilio de Guillermo Arreola

Venganzas e iluminaciones

Ana Clavel

En una reciente entrevista el escritor israelí Etgar Keret cuenta la anécdota de que, siendo profesor en una universidad de Estados Unidos, escuchó a sus alumnos referirse al cuento bien escrito, del estilo de los publicados en la revista *New Yorker*. Entonces decidió hablarles de un concepto diferente, el del “buen cuento mal escrito”. Les dijo: El lenguaje y las metáforas son un instrumento, no el propósito. No se trata de usar el lenguaje para hacer estatuas de lenguaje, sino usar el lenguaje como una escalera para llegar al lugar adonde se quiere escalar.

Tal pareciera la poética de la escritura de Guillermo Arreola: la de una narrativa que aparenta ser desarticulada, desmembrada y que sin embargo deslumbra con sus jirones de verdad y belleza revulsiva. De hecho, me pregunto hasta qué punto esta narrativa que nos exige una rearticulación de sus universos textuales, en los que a través de varios niveles de tramas se vislumbra una violencia soterrada del individuo contra sí mismo y contra los otros, no es una metáfora descarnada de nuestro mundo y de este país en el que nos tocó vivir.

El nuevo libro de Arreola está conformado por quince relatos y una novela breve, *La venganza de los pájaros*. “Traición a domicilio”, cuento que da título a la colección, nos relata la visita surreal de un hombre a la casa de una mujer que vive con sus gatos y con su hija, y que a todas luces sufre de una paranoia que raya con la genialidad. Por supuesto, cualquier parecido con un episodio ficcionalizado de la escritora Elena Garro es... absoluta coincidencia. Pero más allá de la situación de persecución alucinatoria, a lo que el autor parece enfrentarnos es a lo que sucede cuando el delirio y la demencia nos han invadido, cuando la realidad alucinante amenaza con ahogarnos, en

“Esta época en que la traición y el mal reinan en todos lados”, como no se cansa de repetir la protagonista del cuento en cuestión.

Ricardo Piglia en sus *Formas breves* desarrolla varias tesis sobre el arte de escribir cuentos. Sin embargo, la primera de ellas (“Un cuento siempre cuenta dos historias”) no siempre se cumple en los cuentos de Guillermo Arreola, donde soterradas bajo una historia inicial boquean dos, cuatro, siete historias yuxtapuestas. Entonces, ¿qué? ¿Los cuentos de Arreola no son propiamente cuentos? Tal vez no en un sentido tradicional, pero son cuentos que nos obligan al pasmo, a la reelaboración, a reinventarnos lo que creíamos saber, como en el koan que prelude los *9 cuentos* de J. D. Salinger: “Conocemos el sonido de la palmada de dos manos, pero ¿cuál es el sonido de la palmada de una sola mano?”. Y es que la escritura de Guillermo Arreola tiene mucho de lo que Cortázar denominaba “novelapoema”, obras que desdeñan lo enunciativo para situarse en una forma “poética existencial”.

Pero si la forma y el género son fugitivos, no fáciles de apresar, lo cierto es que responden a la poética existencial de los propios personajes en constante huida, de sí mismos, del pasado, de los otros, perpetrando una traición pura y salvaje, domiciliada en la intimidad propia y muy pronto compartida en la intimidad del lector audaz que se atreva a perder toda esperanza de linealidad ramplona. Porque aunque algunos de los cuentos incluidos ofrezcan un entramado unidireccional, más cercano al arte convencional de los relatos bien escritos —lo que demuestra que Guillermo Arreola sabe narrar y cuando le da la gana puede trazar cuentos bien escritos como los ponderados por los alumnos de Keret—, sus universos temáticos son tan

delirantes que nos someten al asombro, al desconcierto, a lo insólito como si se tratara de una realidad cotidiana. En esta línea pueden situarse narraciones como “Anisman”, “El año pasado”, “La sombra es fuego”, o “Isabel”, historia de complicidad entre un niño y una sirvienta jocosa y vivaracha que concluye cuando ella es atacada por una extraña enfermedad: el grito que le golpea el entrecejo y se le mete al cuerpo como si fuera una serpiente. Dice el narrador en el comienzo de ese paraíso perdido: “Hubo una vez un llanto mío, un carrusel de ensueño, un deseo como el cadáver de un pequeño Dios ante mis ojos, un estilo de narrar que se propagaba como un cáncer...”.

Otra historia “lineal” pero que no deja de ser alucinante es la de “Un amor perdido”, relato de una mujer que vomita bolitas de parafina que su marido vende para fabricar velas artesanales. Es como si el autor se propusiera enfrentarnos de súbito con la materia de los sueños en la que lo aparentemente absurdo cobra un peso y una razón de ser apabullantes. A esta violencia sesgada, que respira en la confrontación de imágenes desconcertantes, se suma el acto de vivir como un estado permanente de la piel y la conciencia desnudas y a la intemperie. De ahí su fuerza revulsiva.

Y la apuesta verbal es tan certera a manera de dardos epifánicos, con frases de belleza despiadada, que termina por seducirnos y hechizarnos con la magia hipnótica de las paradojas. Es el caso de “Satie probablemente”, historia de una pareja que se practica cortaduras en la piel. Mientras este ritual sucede, desfilan ideas, historias, recuerdos aparentemente inconexos: una música sinestésica en blanco y negro, noticias extrañas y bárbaras, el recuerdo de un hombre que duerme en la copa de un árbol, la

historia de un amigo que solicita un servicio de prostitución bizarro, todo en una sucesión desquiciante de imágenes que provocan una caída en abismo, un éxtasis y delirio de una realidad dislocada, cuyo caos nos sumerge en un vértigo irremediable.

“Él me corta. Con un cúter va dibujando rayas sutiles en uno de mis brazos o en mis piernas. Cuando termina me limpia con algodones las pequeñas pero espesas gotas de sangre que brotan de mi piel. Me ofrece el afilado instrumento y me pide que yo haga lo mismo en una parte de su espalda o en su pecho. Nos cortamos el uno al otro, sin una intención real de hacernos daño. Me mira como un animal reciente”.

“Satie probablemente” forma parte de esos “buenos cuentos mal escritos” de los que habla Karet, que usan el lenguaje para escalar o... para hundirnos. Son cuentos narrados en varias capas, multidireccionales que, contrarios a la tesis de Piglia, cuentan más de dos historias. Es el caso de relatos como “Plástico eterno”, “Del otro lado del mar”, “Paternidad”, o “Cazador (en tu más oculta máscara)”, relato en el que un hombre recuerda su infancia y a su madre vaticinarle todos los animales que habrán de habitarlo. El autor esculpe sus estrategias narrativas para dotar a este tipo de cuentos de una estructura en yuxtaposición, capaz

de sumergirnos en posibilidades insospechadas, como la de que este hombre-animal sea también una mujer fantasma que ronda a otro hombre para enseñarle que los muertos están tan llenos de pasiones como los vivos, o el muchacho que se prostituye con hombres mayores, o el hombre que se recluye en su recámara y pinta el mar en las paredes, o el político con delirios magnificadas... Como si todas esas historias de personajes aparentemente inconexos, extenuados, rabiosos, deseantes, fueran las muchas caras animales y salvajes de una misma realidad interior:

“Anoche salí a la calle, encontré un caballo y me metí debajo de su piel. Su cresta llameante contra el viento, sus ojos como dos diamantes negros, codiciosos, en el fondo de un pozo. ¿Qué podía hacer? Un trozo de vida, la mía, descubriendo al fin sus cuatro patas; atendiendo el tañido fiero de su sangre.

“No me fue fácil extender los brazos y las piernas adentro de sus miembros, ni ensamblar mi cara a la suya. Aún me duele su quijada en mi quijada, sus enormes dientes abriéndose paso por mis encías; mi frente alargándose para llenar su tamaño.

“¿Y si alguien se da cuenta de que en mi mirada animal hay vestigios humanos? Si me detiene un policía, no será necesario

que me arreste. La voz de un hombre con cuerpo de caballo le explicará que cumplo mi condena en el corcoveo de mis arterias y que en mi propio crimen he hallado mi cárcel: exquisita y cruel; tanto, que parecerá salvaje y justa”.

Frente a estos cuentos de poética existencial, deliberadamente desarticulados para ser más fieles a la realidad íntima aludida, se erige una certera novela corta: *La venganza de los pájaros*, publicada originalmente en 2006 por el FCE y recogida ahora en este volumen. Historia de fantasmas y vivos atrapados entre mitologías familiares y cronologías intemporales, parodia y actualización de los mundos eternos de *Pedro Páramo*, esta novela breve, en el universo de paradojas fulgurantes del autor, nos revela que ni la traición ni la venganza son tan nefastas como las pintan, que pueden ser pródigas como una lluvia de palabras, con sus tormentas, sus iluminaciones, sus sombras, como la bendición incandescente de la escritura. Esta escritura. Una narrativa deslumbrante como los sueños, despiadada como los despertares en otro sueño, ése que llamamos realidad. **u**

Guillermo Arreola, *Traición a domicilio*, Joaquín Mortiz, México, 2013, 208 pp.



Guillermo Arreola

Los raros

Madres: buenas, malas y peores

Rosa Beltrán

Hay una escena en *Nosotros los pobres*, el melodrama de Ismael Rodríguez que es también la película mexicana más vista de la “época de oro” de nuestro cine, que siempre me ha resultado inquietante. Se trata de la secuencia final, donde Evita Muñoz “Chachita” aparece en un cementerio abrazada a una tumba. Al ser interpelada sobre el motivo de su llanto, la joven levanta el rostro mojado y feliz, y responde con alegría asombrosa: “lloro... porque ya tengo una madre a quien llorar”. Lo que más me asusta y, supongo, me asustó desde la primera vez que vi esta película es la naturalidad con que en ésta y en muchas otras cintas que hoy forman parte del imaginario nacional se tratan asuntos que por poco que nos detengamos a analizarlos resultan bastante extraños. Uno de ellos, la consabida historia de que las madres existen para que uno les lllore.

La arraigada convicción de que una madre es bondadosa por naturaleza, sacrificada y sufriente y abnegada al punto de causar tristezas indecibles por las penalidades a que la obliga su renuncia tiene su correlato en algunas novelas del siglo XIX, pocas del XX y en un número aun menor de relatos memorables. El cine ha sido quizás el medio más pródigo en retratar ese modelo materno que en los melodramas nos convence, entre otras razones, porque la gestualidad de sus protagonistas imita lo que por siglos hemos visto aparecer de manera icónica en la pintura y escultura religiosas: la madonna. Hace poco, un amigo me decía, hablando de la fotografía de Gabriel Figueroa: “¿te has dado cuenta de que lo que Figueroa retrata en Dolores del Río y María Félix cuando detiene la cámara es casi siempre una madonna?”.

Lo interesante de la representación de las madres buenas, en literatura, no es lo que le sucede a la madre misma, casi siempre

algo predecible o inverosímil. En cambio, es interesante la forma en que se comportan los personajes que las rodean: hijos desventurados, malagradecidos, crápulas, hijas enamoradas del primer truhán que las aborda, etcétera. Las madres bondadosas son sólo el lacrimoso eje en que se recarga la imaginación de los que pagan mal.

En cambio, las malas madres hacen buena literatura y abundan a lo largo de la historia. De Yocasta y Medea a Emma Bovary, Ana Karenina y Bernarda Alba, las que matan o dejan morir a sus hijos al verse rebasadas por una pasión más grande pertenecen a un nutrido y mismo grupo. Hay autoras contemporáneas que recrean este modelo adecuándolo a la época actual. La española Lola López Mondéjar en *El amor que te juré* reescribe el mito de Medea y con él el destino de una madre absorbida por la pasión amorosa a la que no puede renunciar. Y aunque López Mondéjar lo hace con una finura que logra salvar cualquier escollo, la construcción de una identidad subjetiva y colectiva que incida sobre cualquiera de estos dos extremos reproduce una idea de madre previsible. En términos generales la buena y la mala madre se convierten la mayor parte de las veces en estereotipos.

Pero hay excepciones a la regla del exceso. Jeanette Winterson retrata la maldad de su madre (literaria o real) en *Oranges are Not the Only Fruit*. En este relato, la madre es una auténtica bruja, pero una bruja encarnada en el fundamentalismo de una comunidad religiosa. Cuando se da cuenta de que su hija es lesbiana, la condena públicamente ante el grupo social cerrado al que pertenece y casi con la anuencia de todos, la amarra, la encierra y la golpea por días. Desde la aparición de este libro, la “madre a la Winterson” se volvió el emblema de la falta de comprensión y de la violencia que desata el descu-

brimiento de la homosexualidad en la hija mujer, una forma mucho más virulenta que el mismo descubrimiento en el hombre.

La madre (literaria o real) de Fernando Vallejo no se queda atrás. En *El desbarrancadero*, una de las mejores obras del novelista colombiano, salpicada de varios elementos autobiográficos, el protagonista se refiere a la autora de sus días como “la loca”, quien habita la parte superior de su casa y es la responsable de la muerte de “papi”. Una madre cuya función consistió en parir múltiples hijos varones y homosexuales sin control ni conciencia; una máquina de tortura que se relaciona con gritos y absurdos caprichos. Una caricatura casi, en su similitud formal y funcional con el Papa (Juana Pabla Segunda, en la novela), quien pasa la vida arrojando bendiciones como los médicos irresponsables recetan medicamentos, según el narrador, desde su gordura y su balcón. Pese a lo hiperbólico, la maternidad en estas dos novelas no se puede ver como una cadena de sobreentendidos sino como una sorprendente y creativa alucinación. A su modo, cada una de estas representaciones construye madres fascinantes que abonan al terreno de la maldad de aquellos que se niegan a cumplir con el guión asignado por la sociedad.

De todas las madres que escapan al paradigma común, mis favoritas son aquellas que, teniendo esa función, no saben o no tienen una idea de qué hacer dentro de su rol. Madres que escapan a la práctica discursiva convencional y nos recuerdan escenas experimentadas en algún momento de nuestras vidas.

De las diversas y poco estudiadas madres hay algunas que me gustaría mencionar en esta entrega a fin de celebrar el día de muertos dando fin al modelo poco convincente y manido de la madre capaz de ha-



Alice Munro



Irène Némirovsky

cer cualquier cosa por sus hijos, la madre intercesora y modélica que todo lo da.

La primera es la madre hiperbólica construida por Irène Némirovsky en su estupefaciente novela breve titulada *El baile*, obra que escribió siendo muy joven. Lo más sobresaliente de esta historia sencilla y eficaz es la forma ingeniosa de venganza que adopta la hija, desde cuyo punto de vista está narrada la anécdota, y la unanimidad de la reacción que consigue en sus lectores que ven en la situación una especie de pacto redentor, una forma de retribución apenas justa al agravio de la pretensión social y el trato displicente a la hija.

Pero de los modelos de madres representadas por la literatura los más impresionantes son los que logra construir Alice Munro. Hacía ya mucho tiempo que la autora canadiense nacida, criada y residente de Ontario, debía haber ganado el Nobel. Cada año, tras el dictamen de la academia en que se informaba que no lo había obtenido una vez más, el comentario común se centraba en dos agravantes: “escribe relatos”, decían algunos, “y es mujer”. Como para atenuar estos fallos, se aclaraba enseñada: “pero es tan buena como Chéjov y Joyce”. En sus historias abundan las representaciones de mujeres (y de hombres), pero sobre todo de mujeres, en sus relaciones complejas con los demás. Es decir, abun-

dan las mujeres como esposas, hijas, amigas de otras amigas, ex parejas, chicas adolescentes con otras adolescentes, jóvenes acosadas y hasta profesionales en búsqueda de una universidad que admita docentes con cromosomas xx. Y, por supuesto, madres. En *Too Much Happiness (Demasiada felicidad)* aparecen dos que son dignas de atención.

El primer caso es el de la madre de uno de esos hijos que desde chicos se distinguen de los demás. Son pequeños detalles los que hacen que uno sospeche que ese hijo es distinto aunque no sepa distinto a qué. Indicios apenas perceptibles, como el hecho de que el hijo adolescente mire a su madre darle pecho a su hermanita menor, que lo haga a hurtadillas y diga que tiene sed cuando la madre está a punto de descubrirse el pecho o más exactamente, que diga “Gluglú”. Pero no es la madre quien percibe esto, es su marido quien dice estar convencido de que su hijo, Kent, “había empezado con esas tonterías no sólo porque tenía sed de verdad, sino porque, hablando en plata, lo excitaba ver el pecho de Sally”. El cuento oscila entre la resignación de la madre o la ceguera. A pesar de que los lectores creemos que vive entrampada en el autoengaño, las últimas escenas y el prodigioso final nos hacen ver que igual que nosotros, lo que ha hecho esta madre es sobrevivir al hijo que

destruye su vida, pese a todo esfuerzo en contra, y ante el que no se puede hacer más.

Si en “Pozos profundos” Sally descubre que los hijos no son una inversión sin riesgos, “Ficción” habla de una madre putativa quien, al leer el libro de relatos de la hija de la actual esposa de su marido, se da cuenta de cuánto influyó en ella durante la infancia de la chica, sin saberlo. Pero cuando, conmovida, asiste a la firma del libro con una caja de chocolates, la chica no da muestras de reconocerla. “El sueño de mi madre”, en *El amor de una mujer generosa*, es la “autobiografía” de la madre escrita por su hija, en que la segunda narra la imposibilidad de su madre de evitar la ansiedad de haberla tenido: “éramos monstruos la una para la otra”.

El misterio de los relatos de Munro no se resuelve al final; de hecho, no se resuelve nunca. Se agudiza, en cambio, y se potencia, al confrontar a sus personajes con el silencio. Un golpe aun mayor porque la autora misma ha afirmado que “las mujeres necesitan interpretar la vida verbalmente”.

La obra de la flamante Nobel da por tierra con la idea de que “madre sólo hay una”. En la tradición del relato, Alice Munro no gana en los cuentos por nocaut, sino por su maestría al suspender la pelea justo en el momento en que creíamos saber quién iba a ganarla. **U**

Lo que sea de cada quien

El día en que Julio Castillo lloró

Vicente Leñero

En 1969 —o por ahí—, el divino Héctor Mendoza decidió encomendar una comedia de su autoría a su discípulo Julio Castillo. Un año antes, Julio había causado expectación cuando dirigió en teatro estudiantil su primer montaje: *Cementerio de automóviles* de Arrabal. El chamaco de veinticuatro apuntaba ya como un teatrero imaginativo, audaz, locochón, en la línea de Jodorowsky y Gurrola.

Al parecer, la comedia de Mendoza —*Los asesinos ciegos*— adolecía de todos los defectos costumbristas y melodramáticos de los dramaturgos de los años cincuenta. Entonces Julio Castillo, para salvar o hundir socarronamente a su maestro, urdió un montaje disparatado y grotesco con puntadas sin fin que nada tenían que ver con el texto: como la de meter un ring en el foro para una pelea conyugal, o la de usar televisores para transmitir en el lobby del Teatro Granero un estúpido combate a sablazos entre los actores. La obra resultó espantosa. Se hundieron los dos: Mendoza y Castillo. Julio continuó haciendo locuras pero también grandes montajes: *Vacío*, *El príncipe de Hamburgo*, *Los bajos fondos*. Se pitorreaba de la dramaturgia pero se volvió importante. Todos los dramaturgos lo buscaban.

—Si no te importa que altere tus textos, acéptalo como director —le aconsejé a Jesús González Dávila cuando se planeaba el montaje de su *Rufino de la calle*.

Aunque González Dávila enfureció en un primer momento con los cambios planeados sin su consentimiento por Castillo, se tranquilizó y hasta se alegró cuando *De la calle* resultó un exitazo.

Algo semejante le ocurrió años antes a Víctor Hugo Rascón, en 1983, con la escenificación de *Armas blancas*: cuatro obras breves, realistas, que Julio Castillo decidió

montar muy alteradas, en ¡el sótano! de la Facultad de Arquitectura en Ciudad Universitaria. En complicidad con Alejandro Luna idearon un espacio incómodo, con gradas para un público encerrado que no podía abandonar el lugar rumbo a la salida, sino por el foro donde ocurría la acción.

El elemento provocador consistía en que, de pronto, dos varones jóvenes se bañaban encuerados y muy juntitos bajo una regadera a centímetros de los espectadores.

Por supuesto Julio Castillo había hecho enojar a Víctor Hugo por tantas alteraciones al texto como ésa, pero también aquí el escandaloso montaje resultó un exitazo y el dramaturgo terminó encantado con la temporada.

Esa misma puesta de *Armas blancas* fue invitada al VI Festival Internacional de Teatro en Caracas, y Castillo y Alejandro Luna tardaron en buscar, hasta encontrarlo, el lugar ideal para un montaje semejante al de México: un viejo cine semiderruido, inhóspito, en el que se produciría el efecto de encierro. El público quedaba irremediablemente atrapado y para entrar o salir se hacía necesario cruzar por el foro donde ocurría la acción.

Cuando llegó la tal escena de la ducha con los jóvenes encuerados se produjo el escándalo. Entre abucheos, silbidos, gritos contra la inmoralidad de la escena, los espectadores se levantaron de sus asientos en busca de una salida. Como no la había, rompieron el encierro y empezaron a abandonar el salón cruzando entre los actores encuerados violando el sagrado territorio de la ficción. Les valió madres. Más de media audiencia —así, rapidísimo— cruzó por los improvisados camerinos mentando madres hasta llegar a la calle.

Lo que había sido un éxito en México, resultó en Caracas un fracaso. Se tildó a

la obra no sólo de pornográfica sino de estúpida.

A la mañana siguiente de la malhadada función encontré a Julio Castillo en el restorán del hotel. Ahí estaban también, con semblantes de velorio, Alejandro Luna, Víctor Hugo Rascón, Carlos Giménez, director del festival, y Emilio Carballido. Sólo Carballido sonreía irónico.

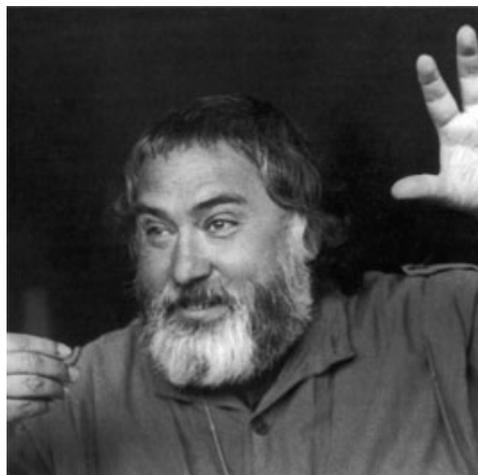
Como yo no había asistido a la representación, Julio me contó el incidente del público interrumpiendo la obra en su estampida, atropellando a los actores, rompiendo muebles, insultando a los responsables.

—Ustedes tuvieron la culpa —regañó Carballido—. Al público de teatro no se le encierra nunca. Si se quiere ir, con todo su derecho, busca por dónde y arrasa con todo. No se le puede detener a la fuerza. Eso fue una tontería.

Abrumado, hundido en su gordura, mesándose las barbas cochambrosas, seguramente crudo, pedo aún, Julio musitó:

—Era espantoso, horrible, hubieran visto. La gente se largaba de mi obra, se largaba, se largaba, se largaba insultándonos...

Fue entonces cuando Julio Castillo se soltó a llorar como un niño. **U**



Julio Castillo

© Rogelio Calder

A veces prosa

El archivo de Emilio Uranga

Adolfo Castañón

I

La llegada del archivo de Emilio Uranga a la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM (donde también está el Fondo José Gaos) es un hecho prismático que, desde luego, se aplaude por la afortunada decisión de los herederos de Uranga y de su hija Cecilia en particular, y por la hospitalidad que el Instituto da a esos papeles gracias a la intermediación de Guillermo Hurtado y de la buena intervención del director Pedro Stepanenko. Es como si el hijo desobediente y retardado de la filosofía mexicana viniese a descansar finalmente a través de ese legado documental junto a ese maestro con el cual peleó o discutió en vida y obra, por ejemplo en el libro *¿De quién es la filosofía?* Podría decirse que Emilio Uranga se murió de tristeza al perder a ese maestro suyo que cayó muerto en un examen profesional, dando así, con su último suspiro, la última de sus *Confesiones profesionales*. Dice Uranga —prefiero citarlo a dar una gloria emilianense—: “Yo oía mucho a Gaos, pues llegué a comprender que, muerto él, ya no habría para mí ningún otro maestro. Esto lo escribió Cicerón, así literalmente, en su *Diálogo sobre la vejez*. A mí se me viene encima con un peso insostenible de melancolía”. Uranga escribió estas líneas en 1969 “En memoria de José Gaos” casi a los diez años de morir su maestro; apenas si lo sobreviviría otros diez.

Uranga murió “el lunes 31 de octubre de 1988 en la madrugada, o en la tarde o la noche del 30”, recordó su amigo Ricardo Garibay (con quien Uranga tiene, por cierto, no pocas semejanzas en el perfil del camino y en la actitud):

Probablemente murió el lunes 31 de octubre en la madrugada, o en la tarde o la noche del 30. Tal vez no supo que moría y ni siquiera que no le importaba. Imagino, o siento —más bien— que se fue helando poco a poco, deslizándose inmóvil hacia el fin, en total soledad, enteramente de espaldas a su destino, que apuntó tan alto en su primera juventud, que se esparció tan a ras del suelo a los sesenta y siete años de su edad. Sólo había libros en esa su última casa; libros en la sala, en el comedor libros, en el pasillo libros, libros en la recámara, libros en el baño, sobre el brasero y la estufa libros, sobre los sillones y las sillas libros, libros en el suelo, libros en las repisas, libros en los alféizares y en la cama y libros en los burós. Era la tercera o cuarta biblioteca que formaba. “Leo y leo y leo —me dijo en noviembre de 1983—, y para qué, para qué”. Había en su voz y gesto la extrema aspereza de los últimos seis o siete años, y por primera vez lo vi y lo oí perplejo, atónito, sin respuesta a lo que él mismo se preguntaba. Estábamos en Sanborns, y él llevaba un tomo de *Los heterodoxos españoles*, de Menéndez y Pelayo. “Lo estoy estudiando —dijo—. Nadie ha tenido ni tendrá el idioma de Menéndez y Pelayo”. Botó sobre la mesa el libro. “Te lo regalo. Léelo. A ti te va a interesar. O tíralo a la basura. Dáselo a la mesera, que se lo lleve”. [...]

Su radical escepticismo iba desembocando en nihilismo obligado y sin remedio. Todavía, de pronto, uno podía oírle oraciones de inteligencia soberana, pero su lucidez no duraba más de una hora, y cada vez con más frecuencia, su discurso reptaba sin ilación entre temas nublosos. No bebía desde hacía dos años, más o menos. Durante muchos lo dominó el alcohol, que no pudo apurar en grandes cantidades. Su cuer-

po pequeño y magro nunca dio para mucho; y me dice la generosa mujer que fue su esposa alemana, que al final Emilio era una espina en el último grado de desnutrición. Detestando la vida se dejó ir hacia la muerte, y la recibió dándole con la puerta en las narices. De algún modo esto fue heroico, y el dejar de escribir, el dejar de esperar algo de sí mismo, el decidir no amar nada ni a nadie, el no creer en nada ni en nadie. Una soledad ultra civilizada, sin rechinar de dientes, preñada de desdén por el conocimiento. Destino tremendo, el de quien estaba llamado a hombrear la filosofía de nuestro continente con la de los europeos. [...]

Amigos, por docenas; y ninguno lo llora, ninguno lo recuerda con amor. Las mujeres, la abundancia y la política (y mejor: el modo como él fue a su encuentro) royeron su discurso hasta matarle todas las palabras.

Se dice mucho que José Gaos dijo, luego de conocer a Emilio Uranga: “Inteligencias así, se dan en Europa cada siglo”. Juntabamos el dinero para el café de chinos, después de Mascarones, y después de cenar caminábamos el Paseo de la Reforma, de diez de la noche a cinco de la mañana, invariablemente, hablando de todo lo que hay entre la tierra y el cielo. Leíamos hasta cien o más libros al año, y nunca alcanzábamos a Emilio. Su velocidad para leer y su hondura al razonar nos mantenían naturalmente a su zaga. Cuando dábamos por concluido un tema, de ahí arrancaba aquél, descubriendo profundidades que no frecuentábamos. Ésta fue la realidad que otros hoy niegan. Su comprensión de la filosofía, del arte, de la literatura, de la poesía, parecía no tener barreras. Su actividad intelectual era rigurosamente incesante. Su compañía —que era su diálogo— era para los que hoy han hecho nombre, una fiesta diaria. Todos apren-

dimos de él, y no fue poco lo que aprendimos. Hablo de Luis Villoro, de Sánchez Macgrégor, de Ricardo Guerra, de Zea —su maestro—, de Reyes Nevaes, de Fausto Vega, de H. González Casanova, de Sergio Avilés, de Corrales Ayala, de Arnáiz y Freg y tantos otros más. [...]

Me dice Ruth: “Desde enero ya no salió de su casa. Usaba bastón. Pesaba cuarenta kilos. Se caía. Se desmayaba. Me prohibió llamar a alguien. Quería la completa soledad. Su aspereza era enorme. Así lo dejamos el día 30”.

Es la madrugada del 31. Pronto empezará a amanecer. La fría claridad de octubre. Entre millares de libros Uranga está muriendo. Se va haciendo de yeso. No consigo ver a su alrededor demonios ni ángel. Lo invade lenta la nada. Acaba de morir. Un silencio absoluto, tal vez un despectivo silencio. ¿Por qué ese destino atroz de quien traía la luz, la traía de veras consigo?¹

“Siempre me dijo Gaos —continúa Uranga— que lo más valioso en un hombre con vocación filosófica serían sus lecciones de moral y no de metafísica [...] Nunca leeré —me decía— lo que usted escriba sobre ontología. Pero sí todo lo quisiera decirme sobre la moral, sobre las costumbres, sobre los juicios de valor, sobre los hombres y las obras”. Es decir que Gaos hubiese preferido no leer el libro *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*. Al parecer Uranga, el hijo desobediente de la filosofía mexicana, le hizo caso a su maestro, José Gaos, quien fuera, a su modo generoso y enciclopédico, el hijo desobediente de la filosofía española eurocéntrica, encarnada en su maestro José Ortega y Gasset. Emilio Uranga renunció a la ontología, luego de haberse enfrascado durante años en el decisivo libro *Análisis del ser del mexicano*, reeditado por Guillermo Hurtado con los diversos papeles producidos por el autor luego

¹ Ricardo Garibay, *Obras Reunidas 7, Memoria. Dos*, Océano, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, Pachuca, México, pp. 306-309. Otro emotivo testimonio sobre la muerte de Uranga lo dio Javier Wimer en *Revista de la Universidad de México*, número 17, julio de 2005, en el artículo “La muerte de un filósofo”, pp. 27-33.

o a raíz de la publicación de esa obra, que casi podría decirse que es la clave de las escritas por la generación del legendario grupo Hiperión. Uranga se puso a juzgar. En primer lugar a su maestro, José Gaos, a sí mismo y a su generación, a su país intelectual y a su paisaje en ese libro de título tan incómodo *¿De quién es la filosofía? Y siguió haciéndole caso a su maestro Gaos planteando relampagueantes, abrasadoras preguntas, como las contenidas en *Astucias literarias*, ensayos como el dedicado a Hamlet o artículos como los recogidos en las series *El tablero de enfrente (1978-1981)* donde ejerce el juicio sobre la moral, las costumbres, las letras y las obras. En el camino, al igual que su amigo Ricardo Garibay, que desertó de El Colegio de México porque quería ser escritor y no filólogo, bajo la mirada cómplice de Alfonso Reyes, Uranga renunció a la Universidad algunos años antes y por otras razones que su maestro José Gaos, y se dedicó a tentar al diablo desde el mercurial pacto del periodismo. Esta última tentación sería muy fecunda para la crítica literaria, para la crítica filosófica, aun para la crítica e higiene política y moral. Desde esa trinchera mefistofélica pudo alternar a Peter Handke con Jorge de la Vega Domínguez, la muerte de Sartre con la crítica al amigo en “Luis Villoro y el PRI”, hacer “reflexionar sobre Tlatelolco diez años después” y proponer que el 2 de octubre*

fuese una fecha de reconciliación y absolución nacional.

Desde su trinchera de hombre libre y a la par espectador comprometido, Uranga reflexionaría en dos artículos afiliados sobre “La muerte de Margáin” y en “Para qué murió Margáin”. Llama la atención la simpatía decidida que le tiene Uranga a Hugo Margáin Charles, investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas, cuya muerte trágica y criminal prefiguraría la violencia que poco a poco iría apoderándose de los escenarios regionales y mundiales. Uranga simpatizaba con Margáin (quien a su vez había criticado en un artículo polémico a Luis Villoro, en *Crítica*: “¿La indecible dicha? Una invitación a la muerte” (octubre de 1975), por su voluntad de vida y de participación, abstinentes de la abstinencia y deseosa —cito a Margáin, citado por Uranga—: “No hay que abstenerse de participar o arriesgar para no sufrir; ésta es una actitud para la que el cariño es un peligro; no vaya a venir después la tristeza del abandono o de la muerte”).

Me llama la atención la admiración de Emilio Uranga por Hugo Margáin, su reacción ante lo fuerte del joven filósofo. “La vida de Margáin fue breve, inmediblemente breve para darle, hasta la última que de entusiasmo, a escribir una obra filosófica perdurable”.

No sé si Uranga escribió una obra filosófica perdurable. ¿Lo será el *Análisis del ser del mexicano*? Sabemos que Uranga fue un pensador libre, un pensador terrible y un gran pensador admirado por sus maestros y pares, un agudo crítico literario de cuyas ideas han vivido o incluso medrado no pocos ingenios de nuestro país. Aquí están ahora sus diarios, cuadernos y apuntes esperando con impaciencia ser publicados y leídos. Había en Uranga una indudable vocación por la filosofía, una vida mental intensa y sensible, ávida de entrega crítica al mundo, la historia y su misterio.

II

En la colección Las Semanas del Jardín, de Bonilla Artigas Editores, teníamos la idea de publicar un libro de Emilio Uranga; gracias a Alejandro Rossi —amigo y compa-



ñero suyo— yo sabía que Uranga formaba parte de la historia de la filosofía en México de un modo mayor y de más importancia que el que lamentablemente tiene. Fui juntando y leyendo sus libros y folletos, las anécdotas y líneas generales de su leyenda. Uranga, además de ser un filósofo con todas sus letras y un lector notable, es también un personaje capaz de decir cosas como ésta: “—Gaos oyó por primera vez la palabra ‘filosofía’ en boca de un cura; yo lo escuché en el camerino de una señorita de muchísima alcurnia; por eso, mientras para Gaos la filosofía es un silencio, para mí es algo que se relaciona con el mundo de la elegancia, como un exquisito artículo de lujo”. Cierta tarde de hace unos dieciocho meses, hablando con Guillermo Hurtado, caímos en el tema de la importancia del grupo Hiperión y de Emilio Uranga en la historia de la filosofía. Al ver su entusiasmo compartido, consulté con los amigos de Bonilla Artigas, Juan y Benito, sobre la posibilidad de incluir un libro de Emilio Uranga en Las Semanas del Jardín. Lorenzo, el hijo de Alejandro Rossi, quien fuera tan cercano a Uranga, me dijo que Juan Villoro había sido en sus años mozos —cuando Alejandro y Luis estaban alrededor de su maestro José Gaos— amigos. Juan Villoro, a través de su madre Estela Ruiz Milán de Villoro, me dio las señas de Cecilia Uranga, quien escuchó la propuesta y unas semanas después la aprobó.

III

No sólo eso: me llevó a la oficina las cajas con el archivo de su padre Emilio Uranga para que de ahí fuesen depositadas en el archivo de Gaos en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM —que en ese momento estaba cerrada por vacaciones—. Las cajas contenían, además de fotografías y recortes de publicaciones, una serie de más de una docena de cuadernos en que se alojaba el legendario diario de Emilio Uranga. Con su escritura regular y casi siempre legible Uranga da cuenta ahí de muchas de sus experiencias vitales e intelectuales en México y Alemania, registra conversaciones y pensamientos como si Uranga fuese el Boswell o el Eckerman de sí mismo. No

sólo eso, en esos diarios están alojados los ejercicios de lógica formal que Uranga se trajo de regreso de su viaje a Alemania, donde sustituyó a Martin Heidegger por Ludwig Wittgenstein. Sus cuadernos, que esperamos se publiquen en alguna fecha no tan remota en el Instituto de Investigaciones Filosóficas, demuestran que Uranga fue sin duda un pionero introductor de la lógica formal y de Ludwig Wittgenstein no sólo en México sino en el mundo de habla hispana.

Análisis del ser del mexicano es un libro afortunado. Acabo de descubrir que fue publicado como número 4 de la colección México y Lo Mexicano de la editorial Porrúa y Obregón (1952), y que ese mismo número 4 le ha tocado en suerte en la serie Las Semanas del Jardín. Gracias a Guillermo Hurtado² y al entusiasmo de los editores, vuelve a aparecer el *Análisis del ser del mexicano* publicado por Emilio Uranga en 1952, hace sesenta y un años; a esa obra se añaden veintitrés textos que tocan las cuestiones abordadas por ese libro central en la historia del pensamiento en México y en lengua española.

IV

¿Quién es? ¿Quién era Emilio Uranga? “Por esos años pontificaba Uranga en Mascarones, en un incierto sótano que sostenía el considerable peso de las aulas filosóficas y literarias. En ese café maldito y sagrado vi al joven maestro por primera vez. Era de regular estatura, más bien frágil. Y más que sus anteojos investigadores, me sorprendió la ambigüedad de su sonrisa. Uranga mostró a Portilla unos aforismos donde se hacía lenguas sobre la finura de los indios. Su sonrisa podía ser de sorna, de malicia, de curiosidad, de escepticismo o de zorruno disimulo. Llevaba uno de esos trajes grises de anchos hombros, a la moda de entonces, que adelgazaban mucho el semblante de los jóvenes. Tenía la traza de un muchacho travieso y hablaba aprisa y con una en-

² Guillermo Hurtado, *México sin sentido*, Siglo XXI Editores, México, 2011, 83 pp. Guillermo Hurtado es doctor en filosofía por la Universidad de Oxford y director del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Es autor de *Proposiciones russellianas. El búho y la serpiente* y *Por qué no soy falibilista*.

tonación de familia o de barrio. Atropellaba un poco las vocales con ríspida voz que le remedaban, a las mil maravillas, los novelistas Avilés Parra y Ricardo Garibay. Mientras aguardaba el comentario de Portilla, seguía sonriendo como un retrato de Voltaire. Sus manos nerviosas acudían al cigarrero y corregían el nudo de su corbata o la posición de sus lentes de intelectual. Intempestivamente, me miró con una de sus miradas examinadoras y me preguntó, con autoritaria voz de sinodal, por qué la ‘línea criolla’ domina desde hace siglos la vida mexicana. La división de nuestro pueblo en españoles, criollos, mestizos, indígenas, mulatos y castas tenía mucha importancia para él. Debí contentarle mi discreta respuesta porque me otorgó título de interlocutor, más que de oyente. Y por si esto fuera poco, en un alarde de mundano dandismo, me recomendó como lectura inmediata el *Diario de un seductor*, de Sören Kierkegaard:

—A las ideas, como a las mujeres, sólo las fecunda la frecuentación —agregó con tono doctoral”.

La anécdota la transcribe Oswaldo Díaz Ruanova en su libro *Los existencialistas mexicanos*³ y quien proporciona de paso una imagen y otros dichos del filósofo que —lo dice él y le gustaba a Uranga que lo dijeran— se parecía a Jorge Cuesta: “Figura breve de ademán pulido, Uranga se parecía al poeta Jorge Cuesta, con diferencia de estaturas físicas. Le halagó la observación y me tomó por confidente de sus hallazgos, y por calles apartadas, aunque vecinas de la avenida Hidalgo, me fue explicando la génesis del volumen que pensaba publicar”.⁴

V

El nombre de Emilio Uranga está asociado al grupo filosófico Hiperión. Ambos nombres nos son familiares, pero en última instancia desconocidos: nadie recuerda que Hiperión es el nombre de un titán, un misterioso dios solar anterior a Zeus que da nombre a dos grandes poemas modernos

³ Oswaldo Díaz Ruanova, *Los existencialistas mexicanos*, Editorial de Rafael Giménez Siles, México, 1982, pp. 182-183.

⁴ *Ibidem*, pp. 181-185.

imantados por la energía de Grecia: un poema extenso del alemán Friedrich Hölderlin, *Hyperión* (1799), y el “Sueño” del poeta romántico inglés John Keats (1820). El fantasma solar y originario del arcaico titán griego redescubierto por el romanticismo alemán e inglés fue adoptado como un emblema por una generación de pensadores y filósofos surgidos en México en 1948, al promediar el siglo XX, como Ricardo Guerra, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevares, Joaquín Sánchez Macgrégor, Fausto Vega, Luis Villoro y Leopoldo Zea. Emilio Uranga perteneció a esta brillante constelación generacional que inicia —como apunta su laborioso seguidor Guillermo Hurtado, el editor y arqueólogo de *Análisis del ser del mexicano*, esta obra más que reeditada, resucitada por Guillermo Hurtado— entregándose al estudio de la filosofía existencialista precisa y se afina un par de años más tarde buscando dar forma y realidad, fórmula y palabra a un “filosofo fin de lo mexicano”.

En el gesto de esa promoción generacional hay un impulso hacia la revelación y la conciencia de sí. No es un movimiento aislado. El movimiento filosófico conocido como el grupo Hiperión se encuadra en la urgencia cultural y social que pauta la historia nacional y pone sobre la mesa ya desde el siglo XVIII la cuestión de “México como problema” y del perfil de su identidad y cultura. Desde el siglo XVIII, pero más en particular después de la Revolución mexicana, cuando el país y sus regiones se empiezan a dar cuenta a sí mismos de su historia, origen y formas singulares de conveniencia. La filosofía de lo mexicano no es un accidente ni una contingencia: vive, como lo apunta y lo reconoce Uranga en este libro, la Nueva España, la filosofía criolla, Lucas Alamán. Todo eso forma parte del proceso de gestación que desembocará en la subversiva propuesta de Emilio Uranga prefigurada por Samuel Ramos y Octavio Paz: la ontología del mexicano. La corriente mayor en que se inscribe este gesto intelectual del grupo Hiperión y en particular el ademán conceptualmente provocador de Uranga forma parte de un paisaje y de una rica tradición —cito a Guillermo Hurtado— en la que destacan autores como Unamuno, Martí, Ortega y Gasset, Martínez Estrada, Prada, Mariátegui y —añá-



Emilio Uranga

do yo— Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Sebastián Salazar Bondy, y antes María Zambrano, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Francisco García Calderón y José Enrique Rodó entre los más conspicuos. En un libro reciente, *México como problema. Esbozo de una historia intelectual*⁵ se enlistan los siguientes autores que han dado la vuelta en torno al cráter de la identidad problemática del país: Mariano Otero, Nicolás Pizarro, Francisco Pimentel, Andrés Molina Enríquez, Daniel Cosío Villegas, José Revueltas, Enrique Krauze, Carlos Pereyra, Julio Guerrero, Samuel Ramos, Octavio Paz, Luis Villoro, Alfonso Reyes, Santiago Ramírez, Rodolfo Stavenhagen, Larissa Adler, Guillermo Bonfil Batalla; adviértase que en ese libro no se menciona a Uranga, quien ha sido marginado en cierto modo del discurso. De ahí la necesidad de esta edición. Son, como se ve, todos, agentes portavoces de eso que Luis Díez del Corral ha llamado *La Europa raptada*. Tal es el paisaje hacia atrás, pero hoy tendrán un paisaje hacia el presente que se replica en los nombres, por ejemplo, de Roger Bartra, Carlos Monsiváis, Agustín Basave, Guillermo Sheridan, Juan Villoro, entre los más cercanos.

Análisis del ser del mexicano y otros escritos de Emilio Uranga no es un libro fecha-

⁵ Carlos Illades y Rodolfo Suárez (coordinadores), *México como problema. Esbozo de una historia intelectual*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Siglo XXI Editores, México, 2012, 390 pp.

do por más que la fórmula “filosofía de lo mexicano” puede parecerlo. En él se despliega y alienta una época —la de hace medio siglo— que por la buena pluma del inteligente escritor que es Uranga viene a codearse y moverse entre nosotros a través de los presagios inteligentes de Paz, Yáñez, José Gaos, José Alvarado, Arturo Arnáiz y Freg, Rodolfo Usigli, Edmundo O’Gorman, Antonio Caso, José Vasconcelos.

Emilio Uranga —uno de los hombres más inteligentes que se han dado en México, según Gaos— tiene un aire de familia disidente con José Portilla, Jorge Cuesta y Salvador Novo. Es un “raro”, una inteligencia indómita e inclasificable. En el paisaje hispanoamericano se le pueden encontrar afinidades con el argentino Héctor A. Murena, quizá con el cubano Julián del Casal. Pero en realidad Uranga no parece del siglo XX, más bien cabría situado en el siglo XVIII francés entre Voltaire, Restif de la Bretonne y Antoine de Rivarol por su agudeza pendenciera y su gusto por la discusión, su libido polémica. O, en el universo de habla inglesa, entre Blake y Mencken; o entre Karl Kraus y Leopardi: siempre en el ámbito de las figuras extremas, y los polos radicales. De los hombres al límite o en el límite. Filósofo y crítico literario, ajedrecista impecable en el tablero de las ideas. **U**

Palabras leídas el día 8 de octubre de 2013, en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, durante la entrega del Archivo de Emilio Uranga.

Aguas aéreas

Una invención del segundo milenio

David Huerta

Hace catorce años —alrededor del año 1999— se vivió en el mundo entero la fiebre del “fin de siglo”, el “fin del milenio” y todo ese barullo calendárico. Una especie de *frisson* apocalíptico se apoderó, además, de las muchedumbres indefinidas: la paranoia del desastre técnico concomitante —calamidad, por cierto, nunca ocurrida. Sé del desencanto de varios conocidos, desechos de una especie de Armagedón tecnológico. Otra vez será.

Algunos ilusos quisimos meter cierta sensatez en uno de los lados del asunto, explicándoles a quienes podíamos —a quienes se dejaban, mejor dicho, pues no era fácil— lo siguiente: el siglo y el milenio terminarán en el año 2000, último de esas porciones de tiempo; no en 1999. El milenio comenzó el año 1001 y concluyó en el año 2000; el siglo tuvo principio en 1901 y finalizó en 2000. El primer año del nuevo siglo y del nuevo milenio fue 2001. Claro: hay una pulsión “sociológica” defensora de esos errores; lo cual significa lo siguiente, no poco desolador: si la mayoría de la gente “siente” el principio de siglo y de milenio en 2000, así será, al margen de la verdad. El admirable Stephen Jay Gould le dedicó todo un libro a ese asunto; se titula *Questioning the Millennium* y era la “guía de un racionalista”, el mismo Gould, para abordar el asunto como se debe.

Hubo todo tipo de reportajes, comentarios, análisis, predicciones y encuestas; apilé, como era mi costumbre esporádica (si se me pasa el oxímoron) de recortar y coleccionar notas aparecidas en publicaciones periódicas, un módico montón de curiosidades. Luego, naturalmente, perdí la mayoría de los recortes; otros se dispersaron, inexplicable o mágicamente; algunos fueron en vuelo directo al bote de la basura, arrojados hasta allá por mi mano pecado-

ra (al bote de la basura lo llaman en inglés “archivo circular”). La coleccioncita aquella se esfumó para siempre. La pedacería ingrátida de su memoria son unos cuantos datos malamente sedimentados en mí; a continuación comento y celebro uno de esos datos.

Entre las encuestas coleccionadas en aquellos años, sobre todo en 1999, hubo una acerca de “las invenciones del milenio”. ¿Cuál era, según los consultados, la invención más significativa de esos mil años sobre los cuales estaba a punto de bajar el telón? Las reacciones eran diversas: un puñado de aciertos y mucha paja. Algunas de esas respuestas: la máquina de vapor, la imprenta manual, la imprenta de tipos móviles, la computadora personal, los satélites artificiales, la televisión, etcétera. Una respuesta se quedó brillando, solitaria, en esa página desprendida por mí de una borrosa publicación: un inglés, si recuerdo bien, respondió “el soneto”. Es decir, el soneto considerado como una gran invención del segundo milenio. Decir “esa respuesta me conmovió” sería decir muy poco; no me importa, la verdad, la acusación (previsible también) de cursilería o sentimentalismo literario y, ¡peor!, “poético”.

Me pareció una respuesta magnífica: diáfana, inteligente, sorpresiva... original.

Un soneto junto a una máquina de vapor. Ahí los tenemos: ¿cuál de las dos invenciones ha durado más? El soneto, sin la menor duda; la máquina de vapor es una antigualla de museo, a pesar de haber sido el no va más de la técnica en su época.

Un soneto junto a una computadora personal. ¿Cuál ha sido la invención más fiel a sí misma, en su forma y en su funcionamiento? El soneto; explico las razones. Las computadoras se han perfeccionado a una velocidad de vértigo; perdieron su tos-

quedad inicial —o eso nos parece ahora, pues en su momento nos deslumbraron— y han alcanzado un grado de eficiencia notable. El soneto, en cambio, sigue siendo esencialmente el mismo desde el siglo XIII. Quiero decir: su armazón, su diseño, su fluidez funcional —hablo de los sonetos buenos, los memorables, los emocionantes— se han mantenido prácticamente iguales durante casi ocho siglos. La inmensa variedad de los millones de sonetos compuestos en esos ochocientos años no puede ocultar el hecho de su identidad o personalidad incambiada, inmutable: la rejilla o cuadrícula o rectángulo sonetil ha sido siempre un artificio idéntico a sí mismo, propicio para las variaciones infinitas, sensible a un pródigo río de mutaciones. Las diferencias entre un soneto inglés, uno francés, uno portugués, uno italiano y uno español (no hablaré de sonetos rusos o alemanes) son de poca monta y no alteran el hecho de la perfecta posibilidad de identificar, de un solo vistazo, por no hablar de una lectura atenta, la *forma soneto*.

Fue inventado el soneto en la corte ilustrada del emperador Federico II de Sicilia, un personaje de lo más complicado y difícil de juzgar. Aparece Federico, desde luego, en la historia política de Europa; pero es, también, protagonista —y no menor— de la alta cultura europea. Era un hombre de una inmensa curiosidad científica, como naturalista y como lingüista, por ejemplo, y tuvo el talento de rodearse de ingenios no menos notables. Algunos de esos individuos de aquella corte fueron puestos por Dante en el Infierno, como el encargado de las llaves del emperador, el cabildero e intrigante Piero della Vigna. A uno de ellos debemos la invención del soneto, según señalan los testimonios: el cortesano llamado Giacomo (o Jacopo) da Lentini.

¿Cómo sería, para ese personaje casi mítico, inventar el soneto? Lo pregunto y la sola pregunta funciona como una especie de disparador o encendedor de la “máquina del tiempo” —doblada en sus funciones como “máquina del espacio”: de aquí a Europa, de este momento del siglo XXI a ese año del siglo XIII. De un brinco prodigioso estamos en la corte de Federico y vemos a Da Lentini inclinado sobre unos pergaminos... Toma la pluma; ensaya diversas formas; escribe hileras de palabras; escande versos y trata de organizar las estrofillas. Hay velones menguantes: la luz declina para la desesperación de Jacopo, contra el esfuerzo creciente de sus ojos cansados. ¿El primer soneto? Ahí está, me parece verlo, es difícil de leer. No tiene sentido continuar; hay algo mucho mejor por hacer: leer el recuadro adjunto, donde la escena medieval y sonetil está recreada, invocada, poetizada de una manera inmejorable.

Tampoco vale la pena repasar la historia del soneto a partir de esos inicios. Se ha contado muchas veces y está al alcance de cualquiera. Lo importante es la perduración del soneto, su “resistencia en el tiempo”, su aparecerse continuamente, su presencia repentina cuando los antipáticos lo daban por muerto, su condición de criatura enormemente ágil y brillante, tornasolada y robusta en su pequeñez “epigramática”.

Antonio Alatorre aisló de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de Fernando de Herrera (1580) el precioso elogio del soneto de ese poeta y humanista andaluz; aquí reproduzco ese pasaje extraordinario:

Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía, sin hacer violencia alguna a los preceptos y religión del arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbrera de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmisericordia y afectos, y la eficacia y representación de

todas. Y en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro.

He puesto aquí unas pocas líneas más de las citadas por Alatorre en su hermoso libro antológico titulado *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, obra cuyos materiales son precisamente una serie de composiciones del “género” llamado soneto. (Así, como todo un género, lo considera Fernando de Herrera, según se lee en el pasaje recogido). Como complemento de la cita herrerriana, Antonio Alatorre también citó al preceptista Juan Díaz Rengifo, quien escribió lo siguiente en 1592 en su *Arte poética* (ahí “le hace eco a Herrera”):

El soneto es la más grave composición que hay en la poesía española...; sirve para cuantas cosas quisiere uno usar de él, para alabar o vituperar, para persuadir o disuadir, para consolar y animar, y finalmente para todo aquello que sirven los epigramas latinos.

Alatorre trabajó con la doble vertiente española e italiana de los sonetos de los siglos de oro, como lo deja claro el título del libro —diálogo extraordinario de traductores, glosadores, recreadores, practicantes geniales de la *imitatio*. No siempre el diálogo se da en la forma de una reacción española ante un soneto italiano; de pronto ocurre lo contrario: un sonetista italiano hace la “toma” de un soneto español y lo reelabora. La lectura de ese florilegio de para muchas sorpresas; por ejemplo ésta: los no pocos sonetos italianos y españoles con un claro planteamiento autorreferencial, como el famoso “Un soneto me manda hacer Violante”, de Lope de Vega.

Leer sonetos —poemas, en general, desde luego: pero con un apego por ese género espléndido— es una especie de afición temprana, transformada al paso de los años en una costumbre como respirar: parte de la vida sin la cual ésta, simplemente, no es posible. Algunas buenas gentes no lo entienden. Nunca olvidaré el gesto de conmisericordia de una joven universitaria, en Guadalajara, al escucharme decir de memoria los catorce versitos de un soneto quevediano: “¿Para qué lo hiciste? Si basta con entender el contenido, sin necesidad de saber-

se todo el poema...”. Traté de explicarle a esa compañera mi recitación: nunca me propuse aprenderme ese poema de memoria; sencillamente se me quedó en la cabeza y en el corazón, como una consecuencia natural de lecturas repetidas. Ella sacudió la cabeza, incrédula, y seguramente apenada por mí —todavía más apenada, todavía más compadecida.

Renuncié a tratar de explicarle a mi interlocutora el gusto de decir esos versos, precisamente esos versos, más allá o más acá de su significado: era una empresa condenada de antemano al fracaso, ante la inmovible convicción “contenidista” de esa joven moderna.

Me consta el aborrecimiento moderno por la poesía medida y rimada. Se le considera una especie de tontería, cuando no, de plano, una abominación. He tratado de aprender a no hacer caso. He intentado mantenerme al margen de esas reprobaciones, de esas fulminaciones; no lo he conseguido del todo y suelen dejarme con el ánimo de veras maltrecho —me siento entonces una de esas “corvas almas” pintadas, con tintas goyescas, por Francisco de Quevedo. He procurado mantener un lugar espiritual y físico donde sea posible leer sonetos en paz —¿y escribirlos también?, sí: también escribirlos—, lejos de la estridencia posmoderna y las furias y penas circundantes; acaso un hotel de Adrogué, tan lejos como se pueda de ese mundo de Tlön, mundo odiador de sonetos y artificios semejantes. **U**

UN POETA DEL SIGLO XIII

Vuelve a mirar los arduos borradores de aquel primer soneto innominado, la página arbitraria en que ha mezclado tercetos y cuartetos pecadores.

Lima con lenta pluma sus rigores y se detiene. Acaso le ha llegado del porvenir y de su horror sagrado un rumor de remotos ruiseñores.

¿Habrás sentido que no estaba solo y que el arcano, el increíble Apolo le había revelado un arquetipo,

un ávido cristal que apresaría cuanto la noche cierra o abre el día: dédalo, laberinto, enigma, Edipo?

Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo* (1964)

La epopeya de la clausura

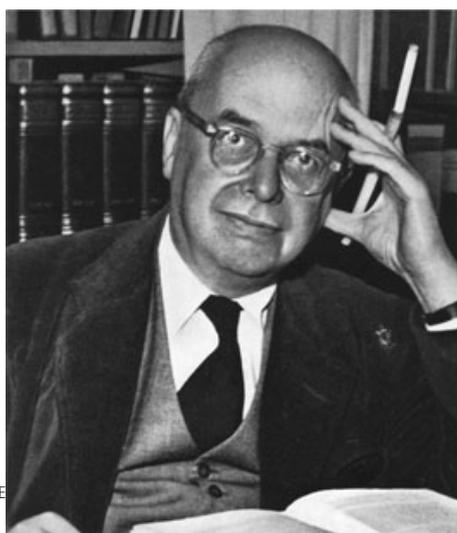
Una página sobre E. R. Curtius

Christopher Domínguez Michael

Hace ya algo más de cincuenta años, el 19 de abril de 1956, murió en Roma Ernst Robert Curtius, y nunca saldrá sobrando recordarlo como el maestro que encarnó a la hospitalidad intelectual, uno de los poquísimos críticos literarios para quien todas las literaturas de origen europeo compartían idéntica importancia, en tanto hijas de la latinidad. En el canon de Curtius, un alsaciano de lengua alemana nacido en 1886, tenían el mismo rango Edmund Spenser que Calderón de la Barca, Goethe que Ortega y Gasset, Joyce que Ramón Pérez de Ayala, André Gide que Unamuno, y, por supuesto, Shakespeare que Dante. Curtius le tuvo, también, debilidad a escritores que han sido bajados del santoral, como Romain Rolland. A dibujar esa constelación se dedicó Curtius en *Ensayos críticos sobre la literatura europea* o *El espíritu francés en el siglo XX*, ambos traducidos al español, ejemplares que aguardan al lector en las librerías de viejo.

Hablar de Curtius es remitirse a su confianza inquebrantable en un espíritu europeo que, fundado en el matrimonio duradero entre Francia y Alemania, sobreviviría a las dos guerras mundiales, al cruento y pestífero nacionalismo que el maestro no sólo rechazó por razones morales: lo dismanteló, intelectualmente, con audacia, precisión y claridad, tocando tierra en ambas orillas del Rin.

Resolvió Curtius la dialéctica entre lo universal y lo particular destacando que, tal cual lo habían dispuesto los viejos países cristianos, el énfasis en lo nacional permitía la vigencia de los imperios espirituales. A Curtius, autor de páginas pioneras y brillantísimas sobre el *Ulises* de Joyce, no le importaba depositar su fe de europeo en Carlomagno. Medio siglo después, cosas



que a veces suceden, el sueño de Curtius se cumplió en la Unión Europea, que habría de reconocerlo entre sus profetas. Un libro como *Literatura europea y Edad Media latina* (que Margit Frenk y Antonio Alatorre tradujeron en 1955 para el FCE), escrito durante los años del nazismo, es un monumento que, como las grandes catedrales, ha sabido sobrevivir alimentándose de todo aquello que habría podido destruirlo.

La latinidad, idea central en Curtius, provenía de la Acción Francesa y su creencia en el valor misterioso de la creación artística manaba de Stefan George, el poeta místico que lo tuvo entre sus discípulos. George, mitad Drácula y mitad ángel, se burlaba del afrancesamiento de Curtius, pues en Francia, le decía, todo es público y nada puede ser secreto. Al cabo de los años Curtius publicaría el *Essai sur la France* (1932), un librito cuya magia es decirlo casi todo sobre ese país que al alemán le parecía más que un imperio, una cultura o una raza, una persona. Y a Curtius, debido al hondo conservadurismo de sus fuentes religiosas e intelectuales, no lo tentó el nazismo. Conservador y liberal, “doble crimen en los tiempos que corren”, según dijo en 1933, Curtius, como todos los profesores

alemanes, hubo de prestar juramento a Hitler. Vigilado y censurado, permaneció en la emigración interior, salvaguardando en la filología esa latinidad que el nazismo se empeñaba en destruir en nombre de una fraudulenta mitología aria, tal cual lo dice Michel Beretti en el prefacio al *Balzac* (1933), de Curtius, otra de sus obras capitales que aguardan su traducción al español.

Curtius no sólo fue una de las autoridades intelectuales de la Europa de la entreguerra, amigo de Gide y personaje de su *Diario*, contertulio de las Décadas de Pontigny, ese espacio de discusión internacional insólito en aquellos tiempos. Fue el príncipe de los profesores, uno de quienes conservaron viva a la tradición humanista. Formado en la universidad de Berlín y maestro en la universidad de Bonn, figura capital en la historia de la literatura comparada, no fue Curtius, especialista en sánscrito, de aquellos que no creen que el dominio de las lenguas antiguas autoriza la pedantería y el desdén obruso, tal cual lo prueban los clarividentes artículos, corteses y profundos como los llamaba Charles Du Bos, que el sabio alemán publicaba en la *Nouvelle Revue Française* y que dieron cuerpo a varios de sus libros. Y en fecha temprana, polemizando contra Karl Mannheim, Curtius advirtió los enormes riesgos que corría la enseñanza de la literatura si quedaba subordinada, como acabó por ocurrir en tantos claustros, al imperio de la sociología. Aparecido en alemán en 1947, *Literatura europea y Edad Media latina* es para la crítica literaria lo que *La muerte de Virgilio*, de Broch y *El doctor Faustus*, de Mann son para la novela, es decir, batallas triunfales contra la furia de los tiempos, obras nimbadadas con el perfume de eternidad propio de la verdadera belleza. **U**

Bobo Stenson, ese hiperbóreo

Pablo Espinosa

Un piano en medio del bosque.

Antes del gran silencio se escucha arriba el trinar de las aves, abajo el tremor de la hojarasca.

El gran silencio: la mano derecha del pianista suspendida, sobrevuela la tecla do.

Todo se detiene: el trinar del ave, el tremor del piso, el sobrevuelo del anular derecho.

Suena: caracolas marinas, catedrales con faldones de metal: las campanas que se mecen con el viento, sus badajos pistilos burbujan.

Fantasmagoría: el bosque cobra su enésima vida porque su huésped es ahora una nave oscura, brillante y encendida: un enorme piano de cola transportado quién sabe cómo y para que, instalado en las alturas de la boscosa montaña, para que suene. Simplemente suene.

El señor que hace sonar de tal manera el piano tiene nombre y apellido y medio siglo de convertir teclas de piano en caracolas marinas, cuerdas de piano en catedrales, sonidos de piano en sonares de campanas de cristal, chopos de agua.

Bobo Stenson. Así lo conoce el mundo. En sus documentos oficiales se llama Bo Gustav Stenson, mientras en el universo de la belleza se llama Bobo Stenson.

Nació para el mundo en 1944 y para el jazz en 1963, cuando se erigió en referente de la música de su pueblo natal, Västerås, catapultado a la capital, Estocolmo, para sumarse a la pléyade de semidioses que pueblan esa corriente gélida pero incandescente que se arremolina y tiende desde géiseres y que el mundo conoce como “jazz sueco” pero en realidad se trata de un concepto metafísico porque involucra la noción del Norte que han acuñado filósofos, ensayistas, pensadores y musicólogos.

Estocolmo se convirtió en Meca de músicos-pensadores. En los años sesenta se convirtió la capital sueca en estación obligada de gigantes, entre ellos Sonny Rollins, Don Cherry, Stan Getz y Gary Burton, con quienes Bobo Stenson entabló camaradería, complicidad, trabajo de equipo.

La relación de Stenson con Don Cherry y con Sonny Rollins produjo una nueva manera de mirar y escuchar el mundo. El Olimpo se pobló desde entonces de una convivencia cultural germinada entre los músicos estadounidenses y los nórdicos: el bajista sueco Palle Danielsson y su colega Anders Jormin; y los noruegos: el guitarrista eléctrico Terje Rydal, el contrabajista Arild Andersen, el baterista Jon Christensen; también el polaco Tomasz Stanko...

En el libro *Tocando el horizonte. La música de ECM*, el propio Bobo Stenson documenta: “Palle Danielsson y yo estábamos en el Warsaw Jazz Jamboree, en 1973, para tocar con Don Cherry. Y Jan [Garbarek] y Jon [Christensen] también iban a actuar ahí, a trío, con Palle. Nos reunimos un día antes y fuimos a una *jam session*, y así empezó todo: fue alucinante. En Polonia, la gente todavía habla de aquella noche”.

Esa velada, rememora Bobo, “fue tan fantástica, que decidimos tocar a cuarteto en el festival. Yo estaba a punto de grabar mi segundo disco a trío con Manfred [Eicher]. Ya tenía pensado el repertorio e iba a tocar con Palle y Jon, pero después de lo bien que nos lo habíamos pasado en Varsovia, decidí hacerlo cuarteto. Así nació el cuarteto de Jan Garbarek y Bobo Stenson. La mayoría de los temas de *Witchi-Tai-To* estaban pensados para trío”.

Witchi-Tai-To: es magia pura. Inicia con una pieza de la flaca sublime Carla Bley, dicha en notas elevadísimas por el sax soprano

de Jan Garbarek, mientras Bobo Stenson mantiene un pulso hipnótico desde el piano. Escuchar esta obra inicial resulta iniciático: el escucha entabla arrebatos, arrojos, arrobamiento: las notas suenan como un auriga que nos empuja en el pecho y nos atrae a lo alto.

Al vuelo embriagador del *riff* de apertura de Garbarek, que suena como un mantra blanco en medio de la blancura del paisaje nórdico en invierno, sigue un pasaje alucinante en el piano, a cargo de Bobo: velocidades supersónicas que implican un vuelo rasante lento, calmo, con la parsimonia de la grulla y el vértigo de una tormenta de nieve en Oslo, donde fue grabado este prodigio las noches blancas del 27 y el 28 de noviembre de 1973.

Las notas agudas del sax de Jan Garbarek nos llevan, en un acto natural de causa y efecto, a poner a sonar otra de las obras maestras de Bobo Stenson: *Nachiketa's Lament*, del hermoso álbum titulado *Canto* y firmado por el maestro Charles Lloyd, quien sopla aquí el oboe tibetano y el resultado es un transporte instantáneo hacia el Nirvana.

El oboe tibetano, originalmente llamado *gyaling*, es un instrumento tradicional de aliento-madera y doble caña, con repujamiento de metal y es utilizado en los monasterios tibetanos para la celebración máxima: la puja (puya), donde convive ese instrumento con la orquesta entera: *dungchen*, *kanglin*, *dungkar*, *drillbu*, *silnyen* y el canto. Campanas de mano, címbalos, conchas marinas, los sonidos tienen connotación y significado ritual.

En *Nachiketa's lament*, ese sentido ritual está engarzado en la asombrosa técnica de Don Cherry, quien amarida su sapiencia adquirida en sus instrumentos originales (la familia sax) con la respiración circular

que requiere el oboe tibetano, para que enseguida Bobo Stenson narre desde el piano, con sonidos y silencios, la historia de Nachiketa, extraída del *Rig Veda*:

Nachiketa es una niña en una antigua fábula de India que habla acerca de la naturaleza del alma, de la separación del alma del cuerpo y de la renuncia a los deseos materiales, que son efímeros.

Nachiketa representa la emancipación del alma en el momento en que encarna nuevamente, renace. El nombre refiere, literalmente, al espíritu veloz que yace dentro del fuego, late en el viento.

Nachiketa es el espíritu que da, el generoso. Es también la sed insaciable del conocimiento.

Sed insaciable: el oboe tibetano suena en su respiración circular y el piano gira también. Suena a fuego, a latido del viento, a un poema de Kabir:

En nuestro pecho se esconde una flor
[abierta
Bebe la miel que hay alrededor de la flor
Se puede escuchar el sonido de las olas:
¡hay tanto esplendor cerca del océano!
Escucha: ¡el sonido de las conchas del
[mar!,
¡el sonido de las campanas!
Amigo: esto es lo que tengo que decir:
¡la huésped a la que amo está dentro de
[mí!

El piano de Bobo Stenson suena a conchas de mar, a campanas y caracolas. Es la

suya una poética que nos relaciona de inmediato con los Hiperbóreos, aquel pueblo mítico situado al norte de la Hélade, más allá del Bóreas, más allá del viento del norte y cuyos habitantes tenían una existencia serena y feliz y danzaban y eran buenos músicos y eran extremadamente longevos, tanto, que decidían morir cuando estaban muy cansados de este plano temporal y se arrojaban al acantilado coronados de flores, hacia el mar, a sonar junto a las olas y los pájaros eran numerosos y cantores y revoloteaban por unos extensos bosques sagrados, que crecían en medio de un benigno clima y Apolo acudía anualmente a esas latitudes.

Plinio sostiene que en las tierras hiperbóreas se hallan los goznes del mundo y los puntos extremos de las órbitas de las estrellas y asegura que los pobladores tienen por morada los bosques y toda discordia les es ajena. Los hiperbóreos, documenta Plinio, son los hombres más dichosos del mundo. Por eso a Apolo, en sus visitas anuales donde los maestros hacían ofrendas en el bosque, se le oía cantar de noche, entre el Equinoccio de primavera y la salida de las pléyades.

Hiperbóreos. La música de Bobo Stenson es hiperbórea por completo. Su raigambre se sumerge más allá del Bóreas, donde los hombres son dichosos y hacen ofrendas de gratitud en medio del bosque.

Seguramente a eso se debe que Bobo Stenson mandó traer grúas, motosierras y ejércitos de leñadores, camarógrafos, iluminadores, kilómetros de cables, cámaras

y acción y se internaron en el bosque sagrado de Risveden, ese templo abierto donde los suecos, es decir los descendientes de los primeros hiperbóreos, rinden culto a la belleza y ofrendan belleza.

Bobo Stenson y su trío, conformado por el contrabajista acústico Anders Jormin y el baterista Jon Fält, emularon al dios Apolo y cantaron desde el amanecer hasta el ocaso. El resultado es el concierto en vivo que grabó y transmitió la televisión sueca, y que circula en YouTube, con el sencillo título de *Bobo Stenson Trio Live in the Forest*.

Es ahí donde suenan las campanas, las aves y las caracolas. En el piano de Bobo Stenson que fue transportado, vaya usted a saber mediante qué artificios de la alta ingeniería, hasta ese claro en el bosque donde Anders Jormin acaricia a una mujer de madera y caderona: su egregio contrabajo, y el baterista Jon Fält hace sonar las tarolas y remata las frases haciendo sonar el bosque: entrechoca la baqueta-escobilla contra el tronco del árbol más cercano.

Allí, en medio del bosque, Stenson-Jormin-Fält hacen sonar *Olivia*, obra de arte perteneciente al disco *Cantando* (2007, discos ECM, titulado así, en idioma español: *Cantando*), que es una canción original de Silvio Rodríguez:

Olivia en su península poblada
por la lentitud del día,
por el tiempo sin hacer,
sobre su condición iba clavada
como una diosa de la luna fría



Bobo Stenson



que las estrellas quiere conocer.
Y dio una piedra errante de comer
con su soledad.
Era la soledad. Y vio llover.

Los descendientes de los hiperbóreos son como los cronopios: no tienen empacho en juntar en un mismo disco a Alban Berg, Astor Piazzolla, Don Cherry, Ornette Coleman y Silvio Rodríguez.

Y es que para los suecos, explica el propio Bobo, resulta por completo natural conocer a los compositores europeos más exquisitos y al mismo tiempo a los autores populares de tierras lejanas, como América Latina.

Ya anocheció en el bosque. El Trío de Bobo Stenson pone a sonar *Una muy bonita*, titulada así también en español por su autor, Ornette Coleman, en su legendario disco *Change of the Century*. El baterista, que había rematado frases percusivas entrechocando la baqueta-escobilla contra el árbol más cercano, ahora de plano se levanta de su banquito y se pone a jugar con los árboles: suena el bosque entero.

Circunda a los músicos un manto níveo y ligero: la hipnótica neblina del bosque. Las aves entonan su gorjeo preliminar al sueño y los músicos proyectan sus perfiles en lo insondable de la noche, luego de hacer sonar otra pieza de Silvio Rodríguez: *El Mayor*, en clarísimo ritmo de danzón.

Ya en su grabación con Jan Garbarek, el disco titulado *Witchi-Tai-To*, Bobo Stenson había colgado un himno cubano que también se hizo universal: *Hasta siempre*, del cubano Carlos Puebla:

Aquí se queda la clara
la entrañable transparencia
de tu querida presencia
comandante *Che* Guevara

La entrañable transparencia. La música de Bobo Stenson posee una transparencia hiperbórea, un resplandor dentro de su propio resplandor que atraviesa la neblina del bosque y se convierte en el canto de las aves.

Su música posee la transparencia metafísica, la hondura de pensamiento y la consecuencia de una cultura superior, a la que antes habían también contribuido Sören Kierkegaard, Ingmar Bergman,



August Strindberg, Henrik Ibsen y Edvard Munch. La metafísica de la cultura y la noción del norte, el de la noche cerrada y la luz cegadora, el norte del origen, de lo primigenio, lo que el mundo del jazz contemporáneo conoce como “sonido nórdico”.

Ese álbum sublime, titulado *Cantando*, inicia con la *Liebesode* (Oda al amor), de un ciclo de canciones de Alban Berg. E inicia con el contrabajo cantando activado por el arco. Y emite un canto de ballena, con el poema de Otto Erich Hartleben, al que puso música Alban Berg:

En los brazos del amor nos sentimos
[bendecidos y despiertos
y a través de la ventana contra el viento
[de verano
y la acompasada paz de nuestras
[respiraciones
lleva nuestro aliento hacia la brillante,
[leve noche
y desde afuera en el jardín, de manera
[casual
entra el aroma de las rosas hasta nuestro
[lecho de amor
y nos aporta dulces sueños
sueños intoxicados por el anhelo

El anhelo. La música de Bobo Stenson vive dulcemente intoxicada por el anhelo. Lo mismo si nace de una improvisación a partir de un tema de Purcell, que una *Lied* de Alban Berg, que una pieza olvidada de Charles Ives, o la cadencia-caderas anchas y firmes de la música cubana, o la gentil música folclórica de Suecia, o una coronación

en piano de Duke Ellington, o una disertación inteligente de Ornette Coleman.

El sonido de campanas de catedral y caracolas marinas de Bobo Stenson posee la fortaleza física nacida de la influencia del sonido de McCoy Tyner, pero también del lirismo filosófico de Bill Evans, todo esto reunido en un estilo construido con acordes de bloque con una sutil sucesión de líneas melódicas monofónicas, de acuerdo con el catálogo de ECM, ese manual de estilo de la mejor música del mundo escrito por un hombre que merece el Premio Nobel de la Belleza: el señor Manfred Eicher, creador de esa disquera alemana que ha parido para el mundo las músicas más bellas, brillantes y profundas, entre ellas las campanas y las caracolas que construye en medio del bosque Bobo Stenson.

Con el disco *Indicum* (siempre: ECM), Bobo Stenson celebra medio siglo en los escenarios y al mismo tiempo cuatro décadas con su trío de jazz, que ha experimentado cambios ligeros en su conformación pero ha conservado una poética digna continuadora de su origen metafísico: la cultura de los hombres hiperbóreos.

Anochece en el bosque: Bobo Stenson y su trío hacen sonar *Don's Corolat*: un mantra. Un hermoso mantra que perfora la neblina que antecede al manto oscuro, insondable de la noche. Respiramos, aspiramos. Lento, lento y suave. Emerge entonces el verso final del antiguo poeta Kabir:

¡La huésped a la que amo está dentro de mí! **U**

La página viva

Johnson, Boswell y Hodge (gato)

José de la Colina

Nunca olvidaré la indulgencia con que [el doctor Johnson] trataba a Hodge, su gato, por el que se tomaba la molestia de salir a comprar ostras, por el temor de que los criados, al tener que hacer tal cosa, odiaran al pobre bicho. Yo soy, por desgracia, una de las personas que tienen antipatía a los gatos, hasta el punto de que no me siento a gusto en una habitación donde haya uno, y reconozco que frecuentemente sufrí bastante por la presencia del mismo Hodge.

Recuerdo que un día estaba el gato trepando por el vientre del doctor, aparentemente muy contento, mientras mi amigo, sonriendo y semisilbando, le rascaba el lomo y le tiraba por el rabo, y cuando yo dije que era un gato bonito, dijo: “Sí, señor, pero he tenido gatos que me han gustado más que éste”, y al observar que Hodge se ponía furioso, añadió en seguida: “Pero éste es un gato muy bonito, un gato muy bonito de verdad”.

Esto me hace acordar del jocoso relato que hizo a míster Langton del despreciable estado de un joven de buena familia: “Señor, cuando supe de él por última vez, estaba merodeando por la ciudad matando gatos”. Y luego, en una especie de ensoñación amable, pensó en su gato favorito y dijo: “Pero a Hodge no lo matarán; no, no, a Hodge no lo matarán”.

James Boswell,

La vida del doctor Samuel Johnson,
traducción de Antonio Dorta, Espasa-Calpe.

Gracias a mi amigo el librero de viejo Fernando Villanueva (que tenía su puesto los sábados y domingos en el abigarrado tanguis del camellón de la avenida Álvaro Obregón, casi enfrente de la Casa Lamm, y se ha

visto forzado a emigrar a la demasiado recóndita plaza de Luis Cabrera, de la misma Colonia Roma) por fin he recuperado un no muy maltratado ejemplar de uno de mis libros amados, de la inolvidable colección Austral, primera edición, 1949, que tuve por lo menos desde los años cincuenta y que me fue robado hacia los años ochenta por no sé quien, pero sin duda por alguien de buen juicio literario: *La vida del Doctor Samuel Johnson*.

La obra original (de la cual la edición argentina ofrece una buena selección de fragmentos bastante representativos) tiene justificada fama de ser de aquellas que probaron la supremacía de los autores ingleses en el género biográfico. Es no sólo un muy gozable anecdotario rebotante de sabiduría y de humor blanco, gris y negro, sino además una gran crónica o una novela sin ficción sobre una gran amistad entre hombres muy diferentes, como la de don Qui-

jote y Sancho Panza, la de D’Artagnan y Athos, Porthos y Aramis, la de Sherlock Holmes y el doctor Watson o la de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (quien parece haber tomado de modelo el libro de Boswell para su monumental *Borges*).

The Life of Samuel Johnson fue escrita por el escocés James Boswell (Edimburgo, 1740-Londres, 1795) y ocasionada por la vida de su amigo, el dramaturgo, poeta, novelista, ensayista, biógrafo y lexicógrafo doctor Samuel Johnson, uno de los genios de las letras inglesas. Es uno de esos libros que, más que leerlos, los bebemos a pequeños sorbos para que el goce de su lectura dure lo más posible, y de los que de cuando en cuando hojearnos al azar para saborear algunos de sus momentos o buscar la página precisa en que hay alguna frase de buena razón, y aun muchas veces una opinión acaso igualmente lúcida pero contraria a la opinión común, la fatigante *sagesse des nations*.

En su obra mayor, para escribir la cual se diría que había nacido, Boswell registra, en el entorno de grandes personajes del siglo XVIII inglés, a una multitud de otros personajes, entre ellos el poeta y ensayista Pope, el pintor Joshua Reynolds y el actor y dramaturgo David Garrick, que eran amigos, admiradores y aun enemigos del ensayista, dramaturgo, poeta, periodista, erudito y enciclopedista doctor Samuel Johnson (Lichfield, 1709-Londres, 1784), y además acoge la presencia, hogareña o callejera o tabernaria, de personajes dizque menores, entre ellos el gran consentido de Johnson: el gato Hodge, del cual, o mejor dicho: *de quien*, la tierna anécdota aquí elegida es el esbozo de la posible, cariñosa, desenfadada y agradable semblanza de un protagonista en la vida (y quizás en la obra) del genial Doctor Johnson. **u**



Samuel Johnson

Río subterráneo

Lo que sí está escrito

Claudia Guillén

En 1963 se publicó *Rayuela*. Ese mismo año nacieron varios escritores que ahora nos insertan en mundos tan impactantes, implacables y promisorios como lo hizo, en su momento, Cortázar. Si bien no me atrevería a decir que los autores nacidos en ese año son herederos, directos, del escritor argentino, sí percibo que conforme el tiempo ha pasado la literatura en castellano se ha fortalecido a través de los relatos de un buen número de escritores que hablan y escriben en nuestra lengua. Es el caso de Rafael Reig, quien nace hace medio siglo en Canga de Onís (Asturias). Con *Todo está perdonado* obtiene el VI Premio Tusquets de Novela. Es autor de más de cinco libros con los que ha recibido distintos reconocimientos. Reconocimientos que, quizás, auguraban la contundencia de este portentoso narrador.

Ahora nos entrega su novela *Lo que no está escrito*, en donde la magia de una tercera persona, entrañable, nos interna en los misterios que rodean a cada uno de sus personajes. Encontramos un registro puntual de la memoria de la península ibérica después de la muerte de Francisco Franco. Es decir, en cada uno de los apartados se recoge el espíritu que cobijó a España después de más de treinta años de dictadura. Sin embargo, el discurso narrativo no se da a partir de la denuncia sino que da cuenta de esta experiencia a través de la pericia del autor, quien lleva a sus personajes a transitar por dos espacios. Uno es el Madrid de la vida de los años ochenta. Y el otro, el soterrado, en el que deambulan personajes que representan el emblema de la decadencia social española. Se trata, pues, de las dos caras de la moneda de esta ciudad. Así, conforme el relato avanza el lector encontrará el registro de la descomposición social y que se presenta a través de la propagación de la

heroína, entre otras drogas, que ingresa en diversos barrios de Madrid. De igual forma, Reig echa mano de la ironía como otro recurso narrativo para mostrar la crudeza de la estupidez humana y sus repercusiones para con los demás.

Lo que no está escrito toma como eje las relaciones con los otros. Me explico: la relación filial, en este caso entre padre e hijo, detona una serie de sentimientos encontrados entre los personajes: uno busca la confianza de su hijo y el otro la aceptación de su padre. También destacan la ex esposa y la ex amante que no saben cómo ubicarse en el mundo de Carlos, el protagonista. Y como si Reig no quisiera dejar ningún cabo suelto inserta una novela dentro de la novela, *Sobre la mujer muerta*, que muestra los bajos fondos de Madrid a través de sus protagonistas: una banda de delincuentes, unidos por el barrio en el que nacieron, que aparecen dentro de este relato como seres francamente patéticos, y que son los protagonistas del manuscrito que Carlos le ha dejado a Carmen, su ex mujer, antes de partir a un viaje corto con su hijo.

Las imágenes más duras son suavizadas por la estética de lo lírico. Si bien se narran de manera honesta y directa, se enuncian desde la belleza con las que las dota el autor. Así ese líquido amarillo, que cada uno de nosotros derrama cotidianamente desde la vejiga, se inserta como el símbolo de diversas emociones que aluden a todo lo humano: el miedo, lo erótico, la vida y la muerte. Se muestra, pues, como una presencia inherente de la condición humana para manifestar distintas emociones a través de lo físico.

El erotismo disfrazado de brutalidad cuando éste se practica a través de la crudeza de lo cotidiano toma otro tamiz pues se muestra la naturaleza verdadera de quie-



nes lo realizan. No se trata de situaciones que pretendan darle más fuerza a esas situaciones sino que transcurren de manera natural, como una suerte de manual que sugiere los temas cercanos para quienes han experimentado una vida dura. Por ello, el sometimiento del “otro” es un eje narrativo: se muestra como ese acto de placer, que para muchos traza la totalidad de la existencia humana.

Los clásicos de la literatura occidental transitan por estas páginas de manera discreta: desde Flaubert hasta el Bachiller Rojas. A ello hay que sumarle los “lugares comunes” en que se le encasilla a la mujer: o la puta o la princesa. Nunca un punto medio. Y el hombre aparece como aquel ser vulnerable en las manos de Lilith, aquella a la que se le consideró la primera esposa de Adán. Sumando la necesidad femenina de redimir a su hombre como un constructo de esta forma femenina de vivir en sociedad.

Son muchos los recursos que integran la totalidad de *Lo que no está escrito* pues Rafael Reig nos lleva de la mano sosteniendo la tensión narrativa hasta la última página, logrando una novela extraordinariamente bien escrita que enriquece, sin duda, la tradición de los escritores en lengua castellana. **U**

Rafael Reig, *Lo que no está escrito*, Tusquets, Barcelona, 2013, 287 pp.

Leñero sobre Ibargüengoitia

Edgar Esquivel

Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar). Hace casi medio siglo que Jorge Ibargüengoitia lo sentenció y cumplió: abandonó el teatro. Antes de ser novelista y cuentista, cronista de excepción, quiso ser un dramaturgo exitoso. Las reediciones actuales de sus libros se abocan a la narrativa, por lo que, exceptuando bibliotecas, es difícil conseguir los compendios de sus obras dramáticas. Pero entre 1953 —aún alumno del mítico Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras, allá en el viejo edificio de Mascarones— y 1962, fecha de publicación de *El atentado*, redactó por lo menos trece piezas, además de farsas infantiles.

Es pues la faceta menos conocida y leída del autor de *Los relámpagos de agosto*; por tanto, resulta valioso el recuento de hechos del libro *Los pasos de Jorge Ibargüengoitia*. Ahí Vicente Leñero describe pasajes y vicisitudes de esa vocación inicial pero sobre todo cómo lograría Ibargüengoitia, a partir de sus primeras experiencias, intuición y oído singulares, una postrer carrera literaria muy apreciada. Y vaya si se empeñó en ser gente de teatro; sin embargo, las dificultades propias del medio (finanzas, infraestructura, promoción, competencia) limitaban oportunidades de representación, a lo que se sumaban las reticencias al perfil de sus propuestas, la tirante y frustrante relación con su mentor —Usigli— e incluso su propia personalidad (era poco dado a socializar con la gente del gremio). Leñero reconstruye, gracias al uso de una serie de cartas y diversos materiales, la intimidad y vericuetos de aquel aprendizaje con el que Ibargüengoitia pudo desarrollar historias, personajes y una carrera propia, pero de igual modo señala las frustraciones —profesionales, temáticas, amorosas—, que develan el origen de ese estilo único, agudo y procaz, donde el retrato de situaciones ve-



rosímiles y sin pretensión realzan lo impredecible de la realidad y nuestros placeres más elementales; fueron años de ensayo y búsqueda, de un denodado esfuerzo por hacer un teatro distinto, desprovisto de cursilerías formales y rigidez que cimentarían una obra mayor en la narrativa mexicana.

Hacia 1957 “el resquemor empieza a embargar al joven dramaturgo a consecuencia quizás —al menos en parte— del triunfo grande que no llega, de la consagración que se retarda”. Se abre un periodo de transición: antes de abandonar el teatro para siempre, Ibargüengoitia ejercería precisamente la crítica teatral a manera de prolongado y desafiante retiro. Estaba “dispuesto a desmitificar valores del teatro mexicano y a introducir la sátira como forma de comentario”. Escéptico y distanciado del medio teatral (“ya no tuvo freno que le impidiera arrojar a diestra y siniestra el ácido de su crítica”) a partir de abril de 1961 colaboraría con regularidad en la *Revista de la Universidad de México*. Durante más de dos años —hasta noviembre de 1963—, mediante el uso franco de expresiones personalísimas, ágiles, desenfadas, criticó los contenidos de las puestas en escena de la época. Por supuesto no faltaron en aque-

llos escritos (alrededor de unas veintiocho entregas) el sarcasmo ni la ironía, mucho menos el análisis riguroso o la destreza de un maestro en Arte Dramático. *A mí me perdonan. La crítica constructiva puede ser muy notable como virtud, pero no sirve para nada [...] La crítica destructiva debe ser mordaz, cruel, certera y llena de imaginación.*

El meandro de la crítica no es menos oscuro ni profiere menos desilusiones que el erradicar una aspiración literaria. Y las circunstancias que le llevaron a realizarla (de manera chistosa, desmitificadora, con riesgos aceptados) representaron la antesala donde se renovarían su ánimo como fabulador y afianzarían sus convicciones estéticas. Las convenciones y los ritos, el heroísmo o la santidad, no son dignos de reverencia alguna, al contrario, sin importar que se trate de políticos de bronce, escritores intachables o amas de casa ejemplares. Ibargüengoitia era un creador y la sensibilidad para ejercer la crítica, por naturaleza, debía ser poco común, ni mejor ni peor que la de otros, sólo distinta. No es casual que sus últimos textos como crítico (junio y julio de 1964) conformen el epitafio de la lápida que había colocado al teatro de sus deseos, a manera de contrarréplica a un Carlos Monsiváis que le reprochó —quién lo diría—, “que lo pintoresco haga las veces de razonamiento y que se pueda, en nombre del sentido del humor, legalizar la arbitrariedad”, a propósito de un texto “no logrado” de Alfonso Reyes (convertido en comedia musical por Juan José Gurrola), y hayan dado la puntilla final al lastre de su potencial creativo. *Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue una broma, es un imbécil.* Alguien dijo que la crítica literaria debiera surgir de una deuda de amor. Ibargüengoitia pagó por adelantado y tomó otro camino. **u**

Caldo primigenio

Leda Rendón

La película *Gravity* de Alfonso Cuarón es ante todo un viaje al mundo interior de una mujer que se inclina hacia la muerte, pero a quien la vida se le instala como un virus. Este drama personal adquiere matices cósmicos al transcurrir en el silencio del espacio exterior. Su mayor virtud es incluir al espectador en la trama a través del baile cuidadísimo de la cámara de Emmanuel Lubezki. La historia es un canto de liberación femenina, y parece que los personajes están en un caldo primigenio que dará como resultado la vida en la Tierra. Algunos afirman que en su interior laten cintas como *2001: odisea del espacio*, *Solaris* y más recientemente *Moon*, y en cierto nivel tienen razón, las tomas del espacio y los *gadgets* las hermanan, acaso también la comunicación constante con una computadora. Es todo. Quizá sea más cercana a *Melancolía* de Lars von Trier y a *Dead Man* de Jim Jarmusch.

La historia es protagonizada por Ryan Stone (Sandra Bullock), que está en su primera misión en el espacio junto a un experimentado Matt Kowalsky (George Clooney) que, como sucede en los mejores *thrillers* policíacos, está a punto de retirarse. Lo que parece ser un día de trabajo sin complicaciones se convierte en una aventura de dimensiones épicas. Restos de satélites se colisionan contra los protagonistas, que se ven obligados a viajar para encontrar un transporte que los lleve de regreso a casa. En el caso de la doctora Stone será un viaje de reconciliación consigo misma y una oportunidad para renacer. Habrá que rescatar el carácter andrógino de este personaje que conforme avanza el relato se vuelve más femenino. Su particular fuerza y constitución física, que contrasta con su fragilidad emocional, son aun más evidentes cuando se quita el traje de astronauta y adquiere una posición fetal: se gesta otra mujer en la nave. Es la matriz cibernética para una heroína

que desde la muerte de su hija está enojada con la vida.

Los personajes de *Gravity* son como niños que moldean su vida y sus sueños en el espacio. Es por eso que a continuación se intenta describir lo simbólico a partir de lo visual. En la primera toma vemos a la Tierra, azul e imponente, y enseguida un astronauta diminuto pasa a primer plano. La alegría invade a los héroes y saltan como infantes que sueñan con alcanzar las estrellas. Ryan y Matt coquetean como en un día de campo. Llega la catástrofe. La doctora Stone se pierde. Matt la encuentra y navegan por el espacio amarrados. Es curioso cómo en uno de los carteles que promociona el filme está Bullock con esta cinta que parece desprenderse de la Tierra: es igual a un cordón umbilical. Están perdidos en la oscuridad mientras él narra historias y le pregunta por su vida. Aquí, recuerdan a Vladimir y Estragón, vagabundos en el desierto del mundo y contadores de historias que inventara Samuel Beckett. La música envuelve en todo momento, hace vibrar. La sensación es la de estar dentro de un sueño.

En la última película del director de *Sólo con tu pareja* todo es símbolo. Cuando Ryan llega del espacio exterior están presentes los cuatro elementos. Primero el incendio envuelve la cápsula donde viaja, cruza la atmósfera, cae al agua y finalmente camina sobre la tierra. Nace de nuevo, pero ahora es hija del espacio exterior, es una mujer gestada por las máquinas y la adversidad. Aunque Cuarón insiste en que el tono de su película es “realista”, casi como un documental, nosotros sabemos que todo es fantástico, verosímil, pero al fin y al cabo es ficción, una mentira para engañar a nuestros sentidos. Por otro lado, la gravedad a la que alude el título no sólo es la gravedad cero, también es la fuerza de atracción que ejerce la Tierra y el grado de enfermedad de

sus protagonistas. Lo cierto es que la historia que cuenta es simple y, hasta cierto punto, trivial. La tensión se mantiene gracias a que en ella el terror es generado por lo que suponemos sucede en la mente de la doctora Stone. El drama se logra básicamente gracias a la falta de oxígeno y combustible. Muy simple.

El filme es sorprendente por sus innovaciones tecnológicas y las hermosas metáforas que regala su fotografía. *Gravity* es minimalista al extremo. Lubezki no sólo estará nominado una vez más al Óscar como mejor fotógrafo sino que presumo en esta ocasión sí ganará. *Gravity* tiene buenas actuaciones y un guión aceptable, pero definitivamente lo que la hace son los extraordinarios planos secuencias y los escenarios. Resulta sorprendente, por otro lado, cómo Alfonso Cuarón evolucionó tanto. El cambio radical llegó con *Children of men*, pero comenzó a gestarse con *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*.

“Somos insignificantes” retumba en los oídos frente a las imágenes que regala *Gravity*. La cinta de Alfonso Cuarón ha sido elogiada por Darren Aronofsky, James Cameron y muchos más que dejan clara la calidad cinematográfica del mexicano. Después de varios años para conseguir presupuesto y poder desarrollar una técnica especial y simular la gravedad cero, la cinta abrió hace algunos meses el Festival de Venecia con éxito sin parangón. Es sin duda uno de los mejores filmes sobre el espacio. La imagen de la Tierra como telón de fondo resulta un privilegio. Mucho se comenta sobre un antes y un después de *Gravity*: el asistente vive la ilusión de estar junto a Sandra Bullock y George Clooney flotando en el espacio. **U**

Gravity: Alfonso Cuarón, Estados Unidos y Reino Unido, 2013.

Héctor Azar

Hombre eterno del instante escénico

Guillermo Vega Zaragoza

En la magnitud cósmica, la vida de un ser humano es apenas un instante. Es nuestra obsesión hacer que ese instante permanezca haciendo algo que nos trascienda en el tiempo. Una de las vías más paradójicas para lograrlo es encima de un escenario, pues el teatro es el arte del instante que permanece. Como la vida misma. O mejor: como el ser humano mismo. En México nadie encarnó mejor esta obsesión por la permanencia del instante que Héctor Azar, nuestro *Zoon Theatrikon* por antonomasia.

Héctor Azar habría cumplido 83 años el pasado 17 de octubre, pero falleció un poco antes de arribar a los 70, el 11 de mayo de 2000. Es decir, vivió poco más de dos billones de segundos. Esa multitud de instantes le bastaron para crear más de 60 obras de teatro, dirigir más de un centenar de obras del repertorio universal, escribir dos novelas, multitud de ensayos y sentar las bases del teatro universitario y nacional, al fundar instituciones que aún siguen vigentes como el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, la Compañía Nacional de Teatro del INBA y el Centro de Arte Dramático, A.C. (Cadac), entre muchas otras que dirigió y consolidó.

La mayoría de ese billón de segundos Héctor Azar la pasó encima, detrás, enfrente y alrededor de un escenario (y aquí se aplica con la mayor justeza el singular: para un hombre como él, todos los escenarios son uno solo: *el escenario*, el mundo). Y en el escenario del mundo que le tocó vivir, en este México que conoció, retrató y reflejó en sus obras y montajes, Héctor Azar se distinguió además por su vocación de maestro, guía y orientador de los jóvenes que amaban en el teatro.

Y para los que tuvieron la fortuna de conocerlo más de cerca, para sus amigos y

familia, Héctor Azar era magnánimo con su tiempo, con esos instantes que parecía que no iban a terminar nunca, cuando se trataba de disfrutar la vida, y que gozaba al máximo, con avidez inagotable, con alegría, humor, desparpajo y bonhomía.

Todo esto y más queda patente en *Héctor Azar. El inventor de magias*, volumen hermosamente editado por la Academia Nacional de Historia y Geografía —fundada en 1925 y que hoy es auspiciada por la UNAM—, que incluye textos de catorce autores, más de 30 fotografías y un inédito del propio Azar.

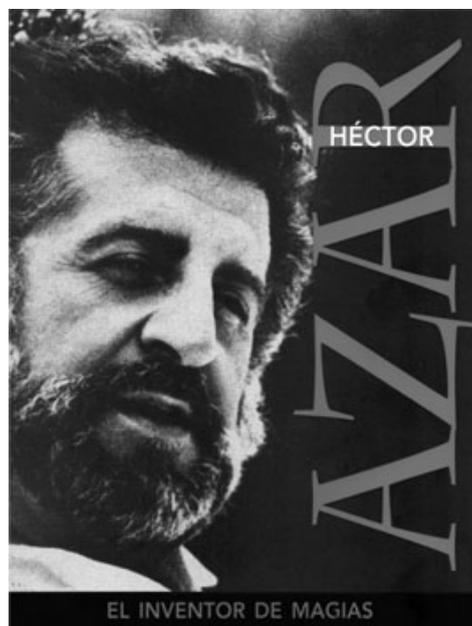
“La dramaturgia del maestro Azar es única: en ella encontramos lo popular elevado a niveles artísticos y filosóficos. El humor, el sarcasmo y la poesía permean toda su obra, poblada de personajes insólitos en su grandeza y en su miseria. Explorador de la farsa, del autosacramental y de la tragedia, indagador de géneros y estilos, experimentador por excelencia y creador de nuevas formas dramáticas”, escribió el también fallecido

Víctor Hugo Rascón Banda, otro hombre de teatro total, sintetizando apretadamente y con justicia el legado de este poblano eminente, y continúa: “El maestro Azar enriqueció nuestro teatro, lo volvió moderno, lo alejó del costumbrismo de los años 70 y lo transformó, nos ha enseñado a respetar el escenario y a respetarnos a nosotros mismos, a no ser complacientes”.

El libro nos ofrece un retrato muy completo de la vida y la personalidad de Héctor Azar. Tenemos, por ejemplo, la valoración de su labor cultural por parte del crítico teatral Fernando de Ita y del filólogo y académico de la lengua Manuel Alcalá; los testimonios más íntimos desde la amistad y la admiración de los escritores María Luisa *La China* Mendoza y Edmundo Domínguez Aragonés, y de los pintores Carmen Parra y Carlos Pellicer Cámara. Entre las fotografías se intercalan citas entresacadas de textos de varios autores sobre aspectos fundamentales de su obra, tales como Rosario Castellanos, Hugo Gutiérrez Vega, Jorge Galván, Arturo Garmendia y Manuel Montoro.

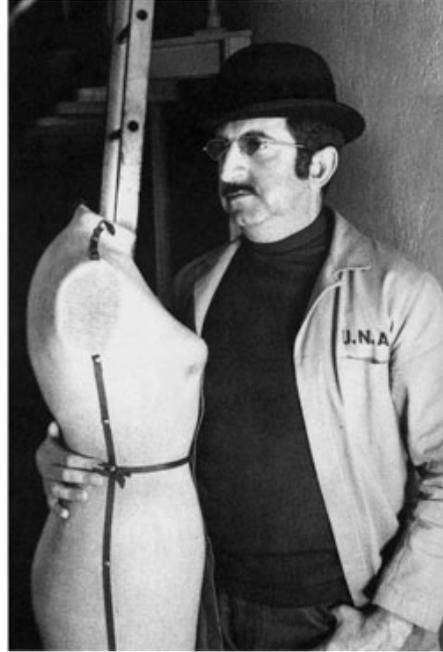
El periodista Aurelio Fernández recuerda con candor y sabrosura el sentido del humor del autor de *Olimpica e Inmaculada*: “Azar dejó en quienes tuvimos el privilegio de estar cerca de él un enorme legado: ejemplo de sensibilidad extraordinaria, de actividad febril, de pasión ilimitada, de cultura por los poros, y de frases inolvidables: ‘Veo con preocupación que puedes vivir sin mí’, decía cuando pasaba un tiempo sin verte. Todavía jugamos con esa frase, con enorme gusto, quienes se la oímos decir”.

En efecto, la lectura de *Héctor Azar. El inventor de magias* nos deja con ganas de haberlo conocido, de ver sus puestas en escena, de haber asistido a sus clases. Tuve la oportunidad de estudiar en la Escuela de Escri-





Héctor Azar



Con Carmen Parra

tores de Sogem en el año 2000. El maestro Azar impartía la materia de Teatro en tercer semestre, el cual ese año iniciaba de nuevo en junio o julio. Lamentablemente, todo puede cambiar en un instante: apenas pudo entregar las calificaciones del grupo anterior, pues falleció el 11 de mayo. Así, me quedé con las ganas de conocerlo en persona y ser su alumno, pero no con las de presenciar sus obras. Paradójicamente, los instantes a veces son simultáneos: unas semanas antes de su muerte se montó en su querido Cadac *La cabeza de Apolo*, dirigida por Héctor Bourges, a una de cuyas funciones asistí y reseñé en el entonces semanario *etcétera*. Bourges hizo una arriesgada adaptación convirtiendo la tragedia neoclásica escrita por Azar en 1971 en un aquarelle posmoderno. Escribí entonces: “El mito que caracteriza estos tiempos es Apolo, dios fanático de la razón, transmutado en Narciso, cuyo templo para ser adorado ya no se encuentra en Delfos sino en los millones de sitios en Internet, en cualquiera de los 200 canales de televisión por satélite o en los aparadores de algún centro comercial”. Al releer aquello, me sorprende cómo Héctor Azar pudo vislumbrar que en el drama clásico se prefigura la situación del mundo que se avecinaba y que vivimos hoy.

El libro cierra con dos textos emotivos y pertinentes en la circunstancia por la que atraviesa la cultura nacional: primero, el escrito por su hijo Carlos Azar Manzur, quien se ha encargado de mantener vivos el lega-

do y la memoria de su padre desde su trinchera más entrañable: el Centro de Arte Dramático A.C., el Cadac. Azar Manzur hace la crónica de cómo nació este centro en 1975, cómo se ha mantenido como un espacio de plena libertad creativa y servicio cultural para la sociedad, sin importar credos, clase social, preferencias políticas o militancias partidistas.

Durante gran parte de su vida, Héctor Azar fue impulsor y creador de instituciones públicas del Estado, y como tal, estuvo sometido a los vaivenes políticos, a los caprichos personales y a las urgencias coyunturales. Cansado de todo eso, atendió a la opinión de Ángel María Garibay y Rosario Castellanos, quienes le dijeron que nunca sería un artista cabal, pleno, si no se liberaba del cordón umbilical de *papá* gobierno y *mamá* universidad. Desde entonces, el Cadac ha enfrentado retos y amenazas, pero gracias al apoyo de la comunidad cultural se han podido revertir los momentos críticos y sigue más vivo y necesario que nunca.

Escribe Carlos Azar: “Desde su base, el Cadac ha cubierto una carencia del Estado mexicano: atender la formación de niños y adolescentes a partir del arte, no para que se conviertan en actores inmediatos y fugaces, sino para que por medio del teatro alcancen un mejor desarrollo”. Y profundiza: “No obstante, además de esta idea sustentada en la señal *El teatro al servicio de la persona*, el Cadac no olvida que nació como un espacio para la experimentación teatral,

porque su fundador estaba convencido de que un país, cuyas experiencias teatrales se limitan a lo que sucede arriba del escenario, sin poner énfasis en la educación y en la búsqueda de nuevas formas, está limitado”.

El Cadac está vigente, ofreciendo talleres y cursos a niños, adolescentes, trabajadores, estudiantes, amas de casa. En sus casi 38 años de vida, por sus aulas y escenarios han pasado cerca de 15 mil alumnos.

Para terminar, en el último texto escrito por él, *El hombre incómodo*, armado en forma de fragmentario, Héctor Azar acomete con humor inclemente y en forma libérrima la desgraciada existencia de Graziano Calabronazzo, quien estaría llamado a convertirse en un nuevo arquetipo escénico, el del hombre del siglo XXI, que se hunde en consideraciones cartesianas del tipo “Reflexionar es comenzar a morir”. Asombrosamente, Azar ya entreveía el carácter truncado, nihilista, neurótico y simultáneo de nuestra época, la era de la globalización y las redes digitales, la época del ultraindividualismo y la banalidad, donde ser humano y mostrar algún rasgo diferente al de consumir y conformarse, es considerado *incómodo*. No podía ser de otra forma: sólo Héctor Azar, hombre eterno del instante escénico, podría haber previsto el advenimiento del interminable vacío instantáneo. **U**

Varios autores, Héctor Azar. *El inventor de magias*, Academia Nacional de Historia y Geografía, México, 2012, 162 pp.

Más allá del bosón de Higgs

José Gordon

Nos encontramos en el corazón del detector Alice en el colisionador de partículas del CERN en Ginebra, Suiza. Éste es uno de los cuatro detectores que estudian los choques de partículas a velocidades cercanas a la luz en el anillo de 27 kilómetros diseñado por la Organización Europea de Investigación Nuclear. Alice es el único detector en estas instalaciones donde hay dispositivos hechos en México. El físico Gerardo Herrera, autor del libro *El Higgs, el universo líquido y el Gran Colisionador de Hadrones*, de próxima aparición (FCE), es coordinador de un talentoso equipo mexicano en el CERN desde hace más de 19 años. En el marco de una visita que hicimos al CERN para la grabación de unos programas de La Oveja Eléctrica en Canal 22, me habla de unas observaciones que podrían tener implicaciones revolucionarias en nuestro entendimiento del universo.

Hoy que Peter Higgs y François Englert obtuvieron el Premio Nobel de Física 2013, por los planteamientos teóricos que llevaron al hallazgo del bosón de Higgs (2012), conversamos sobre las nuevas fronteras que se abren en la física. Tienen que ver con diversas preguntas: ¿Cuáles son las características más detalladas del bosón de Higgs? ¿Se podrán descubrir partículas supersimétricas? ¿Por qué el universo está hecho de materia y no de antimateria? ¿Por qué el 96 por ciento del universo no se ve?

La interrogante que obsesiona a Gerardo Herrera se centra en un extraño fenómeno que sucede en el universo temprano.

¿Hacia dónde marcha la investigación que se realiza en un espacio como éste?

Una pregunta que se plantea de manera específica al experimento Alice tiene que ver con las condiciones iniciales del universo. Las estructuras que vemos aquí normal-

mente están cerradas una vez que está funcionando. Ahora están abiertas porque estamos trabajando en la actualización de los dispositivos. Esto nos permite ver las entrañas de Alice en toda su magnitud. En el centro de toda esa maraña de aparatos y de cables ocurre la colisión de iones de plomo. Son los iones más pesados que hemos podido acelerar. Esto hace posible producir condiciones extremas de la materia. La llevamos a una temperatura de 5.5 billones de grados centígrados; es la temperatura más alta que se ha logrado en un laboratorio de manera controlada. Esto es más de 100 mil veces la temperatura que existe en el centro del Sol. Lo logramos aquí el año pasado. Eso nos ha permitido reproducir las condiciones tempranas del universo. Ésas son las densidades que existían cuando el universo estaba a una décima de microsegundo del Big Bang. Acababa de nacer.

De una manera muy diferente de la que pensábamos, encontramos un líquido. Pensábamos que iba a ser un gas, pero resultó ser un líquido que Alice empieza a ver ya. Parece un líquido perfecto, que fluye con muy poca viscosidad. Si lo tuviéramos en grandes cantidades repretaría por las paredes.

Podríamos compararlo con los cardúmenes, con los peces en el mar que se mueven en conjunto con gran coherencia. Cuando uno da vuelta en una dirección, todos los siguen y es un misterio cómo lo hacen. Ese fenómeno que se da en los peces en realidad es imperfecto cuando uno ve un líquido como éste en donde los átomos se mueven con una coherencia tal que es impresionante.

Estamos hablando de un plasma de quarks y gluones.

Correcto. Este plasma de quarks y gluones que se está produciendo en el centro

de esa maraña de aparatos debe de ser muy parecido a lo que existía en el comienzo del universo. A ese estado de la materia le llamamos plasma porque tiene características muy especiales: es distinto al gas, al líquido o al sólido que nos son familiares. Esto es un plasma pero no como se puede ver en las lámparas de neón (ése es un plasma electromagnético). Se trata de un plasma cromodinámico en el sentido de que está hecho de quarks y de gluones.

Y la sorpresa es que su naturaleza es líquida.

Ésa es una sorpresa enorme. Eso ya se había observado en el Colisionador de Iones Pesados Relativistas (RHIC) del Laboratorio Nacional Brookhaven, en Estados Unidos. Ahí se empezó a ver que tenía esas características muy interesantes, pero todos pensábamos que cuando llegara el gran colisionador de hadrones con mucha más energía —con iones todavía más pesados que los que se lograron hacer colisionar en RHIC—, la cosa iba a tomar el curso esperado, es decir, que esto se iba a gasificar, que realmente se trataba de un gas, de hecho de un gas ideal que se concebía como parte del origen del universo. Para la sorpresa de todos, esto no es así. Hemos trabajado ya con una energía considerable mayor que la que se tenía en RHIC y esto es un líquido que nuevamente parece tener una viscosidad extremadamente baja.

Y esto se conecta tal vez con el entendimiento de modelos distintos que van más allá del modelo estándar de la física para entender cómo funciona la naturaleza.

Mira, ésa es la parte que a mí me parece fascinante de las investigaciones de Alice y por ello es relevante comunicar que podríamos estar ante un desarrollo

sumamente importante. Acabamos de tener el gran descubrimiento del bosón de Higgs y fue un golpe mediático que le dio la vuelta al mundo con noticias en primera plana, pero actualmente las investigaciones que se realizan en Alice empiezan a mostrar lentamente una naturaleza diferente que, como bien señalas, podría rebasar las expectativas de lo que tenemos en el modelo estándar.

Hay desarrollos teóricos que han sido muy especulativos por mucho tiempo (que han sido criticados precisamente por eso), como la teoría de cuerdas, que ahora parecieran caminar en una dirección afín con lo que vemos en el laboratorio y en particular con lo que Alice está observando en la colisión de iones pesados.

Ésta es la exploración teórica de Juan Maldacena.

Sí. Maldacena es toda una figura de la física teórica que ha trabajado en física de cuerdas por mucho tiempo. En 1997 publicó un artículo muy interesante que establece una conjetura que habrá que demostrar. La demostración misma llevará mucho tiempo probablemente porque no es sencilla, pero la conjetura ha sido bien recibida por los grandes teóricos como Edward Witten. Esta conjetura establece una dualidad que se conoce como la dualidad AdS/CFT. Es muy interesante porque relaciona a un espacio de cinco dimensiones con las propiedades de un líquido perfecto que, curiosamente, es lo que estamos observando en el laboratorio de Alice.

Con algunas consideraciones de por medio, plantea Herrera, podríamos hablar de que la abstracta teoría de cuerdas podría asociarse por primera vez con resultados fenomenológicos, con lo que se está midiendo en los experimentos. Hay mucho camino por recorrer, pero de acuerdo con Gerardo Herrera, estos vínculos representarían una revolución de nuestro entendimiento del universo. Explica el físico con la mente encendida como sus ojos:

Tenemos dos teorías: la mecánica cuántica que describe al mundo microscópico y la teoría de la relatividad que describe al mundo macroscópico. El modelo estándar, como lo conocemos hoy, no incluye la gravedad. La teoría de cuerdas logra po-



Gerardo Herrera entrevistado por José Gordon

nerlas juntas; es una teoría de gravedad cuántica.

Sin embargo, la teoría de cuerdas ha sido muy criticada porque no logra hacer fenomenología, no logra conectar con la realidad. Ha sido terriblemente criticada por ser especulativa, porque vive en espacios de muchas dimensiones, y con objetos, cuerdas que son inaccesibles por sus tamaños microscópicos, que están en la escala de Planck (10^{-33} cm). Esa teoría tan abstracta tiene ahora una conjetura que la ayuda a aterrizar sus ideas. ¿Dónde? En las observaciones que Alice está realizando en este momento, en este líquido perfecto que se produce en la colisión de iones pesados.

El problema de estudio es muy sofisticado. Hay que investigar con mucho cuidado las propiedades del plasma de quarks y gluones. Por ello, por ejemplo, desarrollar la técnica para medir la temperatura de ese plasma nos tomó mucho tiempo.

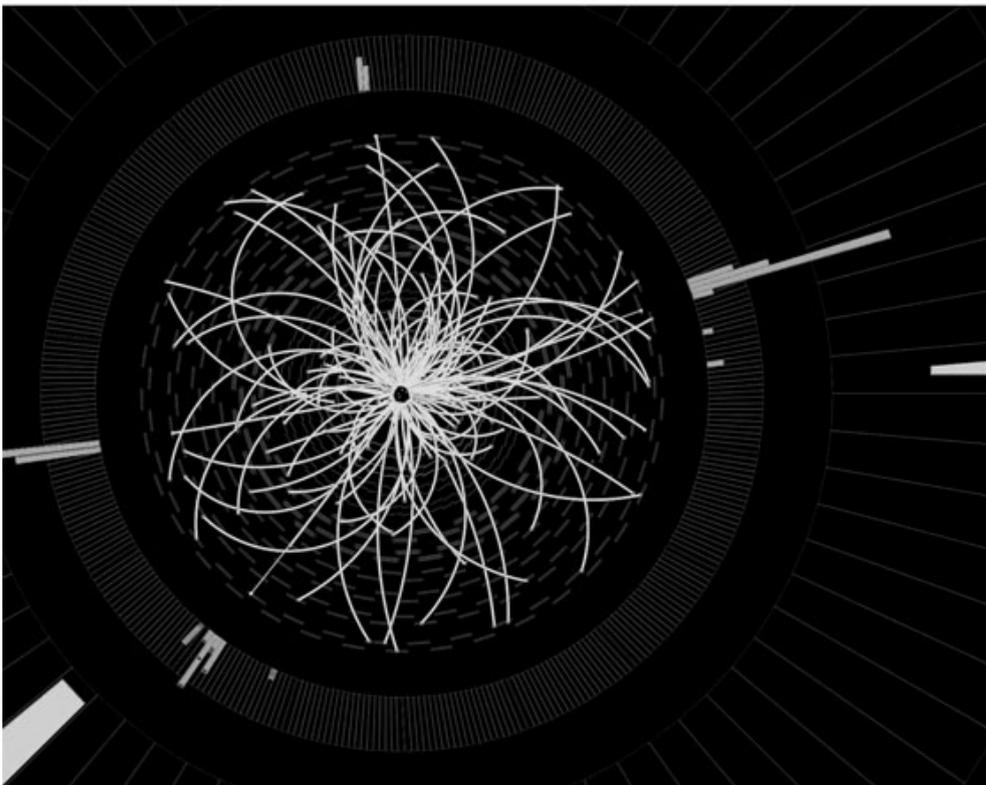
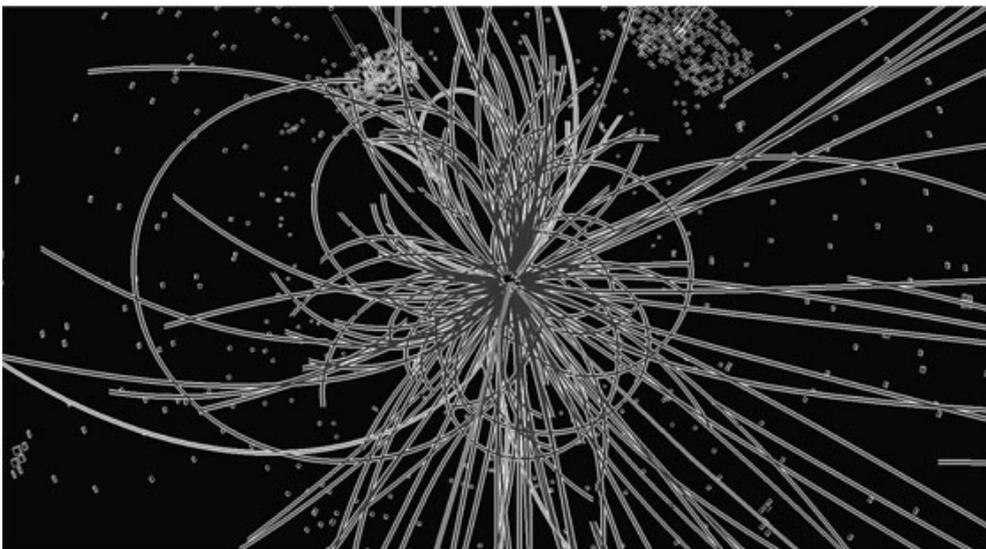
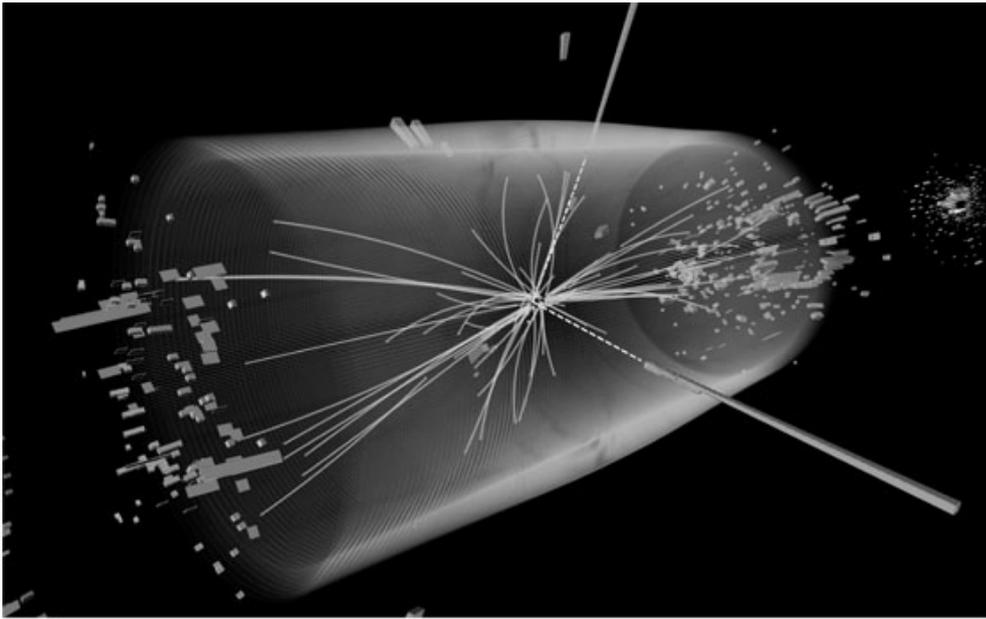
Al llegar a estos niveles tan básicos, ¿cómo se vincularía teóricamente la investigación de este plasma con el bosón de Higgs?

El vínculo por antonomasia es el origen del universo. Los dos se encuentran ahí, unas fracciones de segundo después del Big Bang. Hace 13,800 millones de años pensamos que ocurrió una gran explosión —que fue microscópica, por cierto— y cuando ape-

nas esto había sucedido en un tiempo tan corto que es inimaginable (10^{-36} seg.), ocurrió un fenómeno muy interesante al que llamamos inflación. Esto significa que el universo creció de manera súbita con una rapidez inusitada: del tamaño de un protón al tamaño de una naranja. Esto parecería poco pero, si uno ve las dimensiones, es un crecimiento extraordinario en un tiempo extremadamente corto. Esta inflación hizo posible que la radiación, que la energía que se encontraba en el origen del universo se transformara en materia, y es lo que ha estabilizado a nuestro universo.

¿Por qué ocurrió eso? ¿Por qué se dio la inflación? ¿Qué es lo que hizo que de pronto algo que era tan microscópico —como del tamaño de un protón— se expandiera tan rápidamente al tamaño de una naranja y que hiciera posible nuestro universo? ¿Qué fue eso? Los cosmólogos piensan que debió de haber hecho aparición un campo escalar al que llamaron inflatón. Ello sería responsable de haber creado una presión negativa que succionó al universo y lo hizo expandirse tan repentinamente.

Hoy en día todo parece indicar que este inflatón tiene todas las características que son las del Higgs, es decir, que el inflatón de los cosmólogos bien podría ser el Higgs. Todo parece indicar que esto podría explicar no sólo el origen de la masa de las partículas para entender la estructura de la ma-



Desintegración y simulación del bosón de Higgs

tería sino también para entender la teoría del origen del universo mismo, es decir, para entender que hubo una inflación que estabiliza al universo. Desde ese razonamiento, el Higgs o el inflatón, o como queramos llamarle, estaría íntimamente relacionado con el origen del universo.

Y con el plasma de quarks y gluones, con ese líquido primordial.

Indudablemente, justo después de la inflación es cuando aparece la materia, cuando este campo se liga con la radiación y le da masa a las partículas. Lo primero que aparece es un plasma de quarks y gluones. Los quarks y gluones que estaban extremadamente calientes en una densidad enorme son el resultado de esa inflación. Son el resultado de que el Higgs haya convertido a la radiación en materia.

Lo que estás planteando nos lleva de alguna manera a una concepción que tiene que ver, tal vez, con el famoso sueño de Einstein de un campo unificado de todas las fuerzas de la naturaleza.

Indudablemente. Esto es lo que está de fondo: tener una descripción completa del universo y una descripción sencilla que lo explique todo.

Elegante.

Elegante sí, para que en términos elementales sea capaz de darnos una descripción de las diferentes interacciones, de los diferentes campos de materia y de todo lo que ocurre en la naturaleza. Ése es el sueño de la física de partículas. Por supuesto, en ese sentido, la teoría de cuerdas es la más fuerte que tenemos actualmente para esta descripción: se postula que desde un solo objeto, que es la cuerda, se empiezan a desdoblarse las diferentes identidades que nosotros vemos actualmente de manera muy tosca, como quarks y como leptones.

Lo interesante es que aparece un líquido que empieza a conectar ese nivel teórico con el nivel visible.

Empezamos a ver un universo líquido, inesperado, que podría ser la conexión con estas nociones muy revolucionarias. Pienso yo que calan muy hondo en nuestra idea del universo. **U**



Conecta 2013

campus del pensamiento

Grandes maestros: múltiples visiones de la *libertad*

Gonzalo Celorio
Julieta Fierro
Margo Glantz
Juliana González
José Luis Ibáñez
Carlos Martínez Assad
Álvaro Matute
Herminia Pasantes
Vicente Quirarte
Rosaura Ruiz

Martes 26 de noviembre
de 10 a 15 horas

Sigue la transmisión en vivo desde la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, por Tv UNAM y por webcast.

#Conecta2013

www.conecta.unam.mx



ON
Graduation
June 2005-
their qualifications
these contact their
information regarding
21 / 203 6523
57/5156/5403
17/2718/2506
01/2566

Professor Raymond
against conservatism
occasion when he
zine after made

¡RECICLAR ES PROGRESAR!

LOS RESIDUOS NO SON BASURA



eumex • equipamientos
MEXICO urbanos

www.eumex.com.mx • 55401312 • comercial@eumex.com.mx



CREANDO CONCIENCIA ECOLOGICA

COMUNICACION EXTERIOR EFECTIVA

