



ES MUY FÁCIL

saber si necesitas renovar tu IFE

1. Revisa si tienes una de estas credenciales
2. Busca en los números de abajo un 15
3. Si no lo hay, renuévala ya



**Si no tiene números,
tu credencial para votar sigue vigente**

Haz una cita
www.ife.org.mx • IFETEL 01 800 433 2000



@ifetel



facebook.com/ifetel

**Lo que hace grande a un país
es la participación de su gente**



NÚM. 111

REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 111 | MAYO 2013 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

MAYO 2013

Gonzalo Rojas:

Poema inédito
Fabienne Bradu
Adolfo Castañón
David Huerta

Álvaro Matute

Una experiencia pueblerina

Myriam Moscona

Mi sonido más remoto

Vicente Quirarte

Ignacio Solares

Sobre Drácula

Ariel González

Sobre El gran Gatsby

José Blanco

Sobre Enrique Florescano

Verónica Volkow

Dos cosmos barrocos

Guillermo Fadanelli

Julio Estrada

Entrevistas

Reportaje gráfico

Roberto Matta

Textos

Adolfo Echeverría

Verónica Murguía

Pablo Soler Frost

Vicente Francisco Torres

Nadia Villafuerte



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. 111 | MAYO 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: Roberto Matta, *Morphology of Desire*, 1938

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.



Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata de la UNAM
Jan Latham-Koenig, *director artístico*

Conciertos de Primavera 2013

mayo-junio

Domingos 26 de mayo, 09 y 23 de junio • Sala Nezahualcóyotl

www.musica.unam.mx • Informes: 5622 7113



EDITORIAL	3
IMAGO DE LA IMAGINACIÓN Gonzalo Rojas	5
GONZALO ROJAS. DE LA REPETICIÓN Y DEL RELÁMPAGO Fabienne Bradu	6
CARLOS FUENTES: VIAJA A TRANSILVANIA Vicente Quirarte	14
DRÁCULA. LA INMORTALIDAD DEL MITO Ignacio Solares	19
MI SONIDO MÁS REMOTO Myriam Moscona	24
DOS COSMOS BARROCOS Verónica Volkow	27
EL FARO DE RUBJERG KNUDE Adolfo Echeverría	37
MATTA Gonzalo Rojas	40
REPORTAJE GRÁFICO Roberto Matta	41
LA FERIA Y PUEBLO EN VILO. LA EXPERIENCIA PUEBLERINA Álvaro Matute	49
ENRIQUE FLORESCANO. EL PASADO YA NO ES COMO ERA ANTES José Blanco	57
LA SOLEDAD DEL LOBO Verónica Murguía	62
LLEGAR EN FERRY Nadia Villafrue	66
ENTREVISTA CON GUILLERMO FADANELLI. LAS MUJERES MUERTAS Guadalupe Alonso	70
F. SCOTT FITZGERALD Y JAY GATSBY. EL TRIUNFO DESDE LA DERROTA Ariel González Jiménez	74
CONVERSACIÓN CON JULIO ESTRADA. MI IMAGINACIÓN ES MI MÚSICA Alejandra Gómez Macchia	78
RESEÑAS Y NOTAS	85
UNA HORA CON GONZALO ROJAS David Huerta	86
GONZALO ROJAS: EL ZIGZAG DE LA PALABRA ENTRE SILENCIOS Adolfo Castañón	88
TRADUCCIONES QUE QUIERO LOGRAR Pablo Soler Frost	92
BERNARDO ESQUINCA. EL ESCRITOR INVISIBLE Vicente Francisco Torres	93
POESÍA DE JESÚS J. BARQUET. EL OTRO EXILIO César Antonio Sotelo	96
GERMÁN DEHESA Y LOS PRESENTADORES DE LIBROS Vicente Leñero	98
EL ASNO SALVAJE EN LA BIBLIA (III) Hugo Hiriart	99
UN VIDENTE: DANIEL BELL Christopher Domínguez Michael	101
LA SEÑAL DE UNA FUGAZ MIRADA José de la Colina	103
LA SONATA DEL CAMINO Pablo Espinosa	104
¿ZORRA O ERIZO? Edgar Esquivel	107
LA REGIÓN ONÍRICA Claudia Guillén	108
ADICCIÓN AL OLVIDO Leda Rendón	109
LA CANCIÓN DEL HADA VERDE. EL TERCER OJO DEL POETA Guillermo Vega Zaragoza	110
EINSTEIN Y TAGORE: UN ENCUENTRO LEGENDARIO José Gordon	111

La Coordinación de Difusión Cultural
de la Universidad Nacional Autónoma de México,
se complace en invitarle al curso

La transición democrática y sus déficits



que impartirá el
Dr. José Woldenberg

dentro del ciclo
Grandes Maestros.UNAM

Fecha y lugar:
28, 29 y 30 de mayo,
de 17 a 19:30 horas

Sala Carlos Chávez
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones:
Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas
Tel.: 5622 7070 y 5622 6605
cursosmagistralesunam@gmail.com
Cuota de recuperación: \$800*

CUPO LIMITADO

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

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



POESÍA EN VOZ ALTA. 13

LA POESÍA SE HACE EN LA BOGA

MARTES 28 DE MAYO
A DOMINGO 2 DE JUNIO 2013

ENTRADA GRATUITA

paUla abraMo brasil/méxico
Ricardo alEixo brasil
onoPhon DÚO austria
chRistophe Fiat francia
Yanko gOnZález chile
Óscar daVid lópEz méxico
loS brUjos de hUejUtlá méxico
óscar dE pablo méxico
IRMA pineda méxico
daniel saldaña PaRIS méxico
Kate teMpest gran bretaña
pamEla Z e.u.a.

**CASA
DEL
LAGO**

JUAN JOSÉ ARREOLA
arte + medio ambiente
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
UNAM

Bosque de Chapultepec
la sección
Paseo de la Reforma
México D.F.
Puerta principal al zoológico



www.casadellago.unam.mx

SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

Instituto
Nacional de
Bellas Artes



LA LÍNEA QUE DEFINIÓ EL ARTE MEXICANO

MARZO 21 - JUNIO 30 DE 2013

MUSEO NACIONAL DE LA ESTAMPA

Av. Hidalgo núm. 39, Plaza de la Santa Veracruz, Col. Centro, C. P. 06050, Deleg. Cuauhtémoc
tels. 5521 2244 - 5510 4905



[f Inba Artes INBA Oficial](https://www.facebook.com/InbaArtesINBA) [@bellasartesinba](https://twitter.com/bellasartesinba) [bellasartesinba](https://www.instagram.com/bellasartesinba) www.bellasartes.gob.mx INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

festival.org.mx

09 -19 mayo, 2013

29°
FESTIVAL
DE MÉXICO
EN EL
CENTRO
HISTÓRICO

[f /fmx-Festival de México](https://www.facebook.com/fmx-Festival-de-México)

[@FestivalMexico](https://twitter.com/FestivalMexico)

THE OLD KING • Les Ballets C de la B
MACBETH, CIUDAD INSOMNIO • A Poc a Poc

Boletín en [fmxmaster.com.mx](http://www.fmxmaster.com.mx) | www.53259000.com.mx



Secretaría
de Cultura



SECRETARÍA
DE CULTURA



CONACULTA

Gonzalo Rojas fue uno de los poetas más audaces de

Hispanoamérica. Por la musicalidad plena de recursos tonales, sus versos se han convertido en un verdadero monumento de nuestra lengua. Para celebrar la aparición de su poesía completa, con el título de *Íntegra*, en el catálogo del Fondo de Cultura Económica, publicamos en esta entrega un poema inédito de Rojas, así como ensayos de Fabienne Bradu, Adolfo Castañón y David Huerta, quienes se introducen en los laberintos de su escritura, desde los puntos de vista biográfico, filosófico y formal, para desentrañar sus múltiples aristas y redes de significados. De igual modo, recuperamos un texto de Rojas para presentar nuestro reportaje gráfico con obra de Roberto Matta, el gran pintor chileno: un diálogo ineludible entre el trazo y la poesía.

El vampiro forma parte de la mitología de Occidente al menos desde el romanticismo, en la que puede ser considerada una advocación de nuestro inconsciente colectivo y del folclore desde la perspectiva de la aldea global. Vicente Quirarte se introduce en *Vlad*, el relato de Carlos Fuentes, al tiempo que Ignacio Solares explora el mito enlazándolo con acontecimientos de la historia reciente de Rumania.

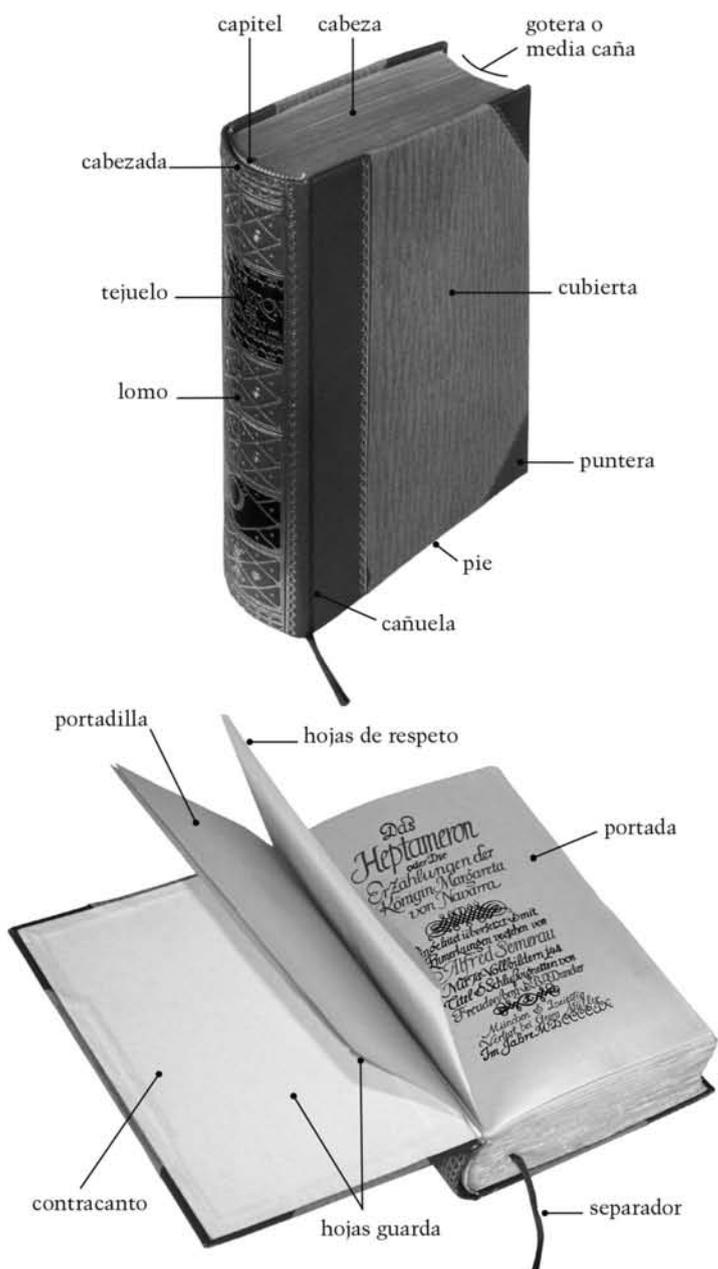
El discurso pronunciado por Myriam Moscona durante el acto de recepción del Premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores 2012 por su novela *Tela de sevoya* abre la discusión acerca del rescate del ladino o djudezmo —el dialecto español hablado por los sefaradís— y nos hace reflexionar acerca de la desaparición de las lenguas habladas por minorías, con su música y sus ricos matices de expresión.

Celebramos los setenta años del historiador Álvaro Matute con la publicación de un ensayo en el que el Investigador Emérito de nuestra Universidad compara *La feria*, de Juan José Arreola, y *Pueblo en vilo*, de Luis González, mediante un ejercicio sorprendente en el que la literatura y la historiografía intercambian sus disfraces. Hay muchos aspectos de nuestro pasado, como ocurre con distintos horizontes del mundo novohispano, que aún esperan ser descubiertos y discutidos: Verónica Volkow establece los vasos comunicantes entre el *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, y la cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla, debida al pincel de Cristóbal de Villalpando. En este mismo sentido, José Blanco recorre la obra de uno de los estudiosos más importantes de la historia mexicana: Enrique Florescano, el autor de *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*.

En el ámbito de la creación ofrecemos a nuestros lectores las voces de Verónica Murguía, Nadia Villafuerte y Adolfo Echeverría: muestras vigorosas de la buena salud de nuestra literatura. Por su parte, el ensayista Ariel González comenta *El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, una de las creaciones mayores de la llamada “generación perdida” norteamericana.

Finalmente, las palabras del músico y estudioso Julio Estrada y del novelista y ensayista Guillermo Fadanelli se manifiestan gracias a las entrevistas de Alejandra Gómez Macchia y Guadalupe Alonso Coratella, con motivo de la aparición de los libros *Canto roto: Silvestre Revueltas y Mis mujeres muertas*, respectivamente.

Anatomía del libro



Herder
Editorial - Librería

Tehuantepec 50
Colonia Roma Sur
C.P. 06760, México, D.F.

Tels. (55) 55-23-01-05
(55) 56-69-23-87

ventas@herder.com.mx
www.herder.com.mx



Lunes a viernes
de 9:00 a 18:00 h

Primer sábado del mes
de 10:00 a 18:00 h

MAYO



Café de nadie
Destacadas personalidades de la literatura contemporánea en una amena charla con dos de los mejores escritores de México: Jorge F. Hernández y Hernán Bravo.

Sábados - 21:30 h.
Retransmisión: miércoles - 22:00 h.



Talleres y oficios de México
Un amplio mosaico audiovisual que muestra la riqueza artística de México nacida de las manos de los mejores artesanos, captados en su cotidianidad creativa.

2 May - Los textiles tarahumaras
9 May - Centro platero de Zacatecas
16 May - Arte popular zacatecano
23 May - Los textiles de Villagarcía, Zacatecas
30 May - Papel ceremonial de Chicoutepic, Veracruz

Jueves - 22:00 h.
Retransmisión: domingos - 20:00 h.



Historia: Las guerras secretas de la CIA
Serie documental que nos ofrece una mirada profunda a la anatomía y el funcionamiento de la Agencia Central de Inteligencia.

11 May - Operaciones encubiertas
18 May - Ilusiones perdidas
25 May - Una guerra genera otra

Sábados - 17:00 h.
Retransmisión: Lunes - 21:30 h.



En busca del arte
Las fascinantes historias detrás de las obras maestras de valor incalculable, resguardadas en los museos del Louvre, el Musée d'Orsay, el Centro Georges Pompidou, Quai Branly y el Museo de Bellas Artes de Lyon, en Francia.

4 May - El estudiante perseguido por un CRS en la Rue du Vieux Colombar Paris, 6 de mayo de 1968 de Gilles Caron
11 May - Un gorila raptando a una mujer de Emmanuel Frémiet
18 May - La Señora de Sanonnes de Ingres
25 May - La virgen en una guirnalda de Botticelli

Sábados - 21:00 h.
Retransmisión: jueves - 22:30 h.

www.cultura.unam.mx www.tvunam.unam.mx
¡Ya estamos en TV abierta en el D.F.! Búscanos en el **302 digital**
CABLEVISION (Canal 411) SKY (Canal 255) Total TV (Canal 265)
y en el sistema de televisión por cable de tu localidad



REVISTA QUE TRATA DE ESTO, AQUELLO Y LO OTRO

VARIOPINTO



f Revista Variopinto **t** @RVariopinto

Suscríbete a nuestra revista por un año
llamando a los teléfonos: 55 93 45 59 / 44 49 156 64 03 58

o a través de nuestro portal
www.revistavariopinto.com

Imago de la imaginación

Gonzalo Rojas

Tres muertos de distinta corrupción se juntaron esa vez
debajo del mismo mármol mientras la lluvia a leer
“Solo la Muerte”, uno de esos papeles príncipes
del parralino de Parral

—Pasables,

dijo el más viejo, —Limpiable,
el más exigente, y
cortante el otro: Miserable.

Todo eso se llama tiña. Hay gente así, conozco:

1) al capado por el más allá, 2) al
letrado y eso lo dice todo, 3) al sobrado
y llego hasta ahí, ¿quién
que se las da no es
capado, letrado, sobrado?

Y no es que estoy triste, no estoy triste, no
me soy inmortal, allá las estrellas, ésas
sí que son no sé qué, ésas
sí que son, este avión
por lo visto va a estallar.

Lo que me pasa es otra cosa, no hay
nada, aire
no hay, mariposa
no hay, alguna vez hubo pero no hay, imaginación
no queda, todo lo que hay es globalización a
escala cuántica, mísera
ráfaga: eso:
mísera ráfaga,

esta imago

fue escrita encima de lo real maravilloso
que es este avión a vela este viernes 16
de ningún marzo de Santiago a México D.F. ficticio,
ficticio a lo fenicio.

Este poema se conserva en el archivo de Gonzalo Rojas, quien lo fechó el
16 de marzo de 2007.

Gonzalo Rojas

De la repetición y del relámpago

Fabienne Bradu

*La aparición del volumen *Íntegra*, que compila la obra de Gonzalo Rojas, es uno de los acontecimientos más relevantes para la literatura en nuestra lengua. Fabienne Bradu, editora de esta labor titánica, revisa las constantes de la creación lírica de Rojas, al tiempo que Adolfo Castañón y David Huerta hacen lo propio en sus respectivas secciones. A manera de homenaje incluimos un texto del poeta chileno para presentar nuestro reportaje gráfico con la obra de Roberto Matta.*

Cuando edité la integridad de la obra poética de Gonzalo Rojas, primero pensé que cometía una grave afrenta a la voluntad del poeta. En efecto, tuve que someter la obra a un orden cronológico y eliminar el principio de repetición de un buen número de poemas en la sucesión de los libros. Se me antojaba que desarmaba así la cinta de Moebius que hacía girar la obra del poeta tal un huracán que se enfurece alrededor del hueco de su propio ojo. Sin embargo, bien se sabe que si se corta una cinta de Moebius por lo largo, se obtiene otra cinta idéntica, pero más larga, o bien dos cintas entrelazadas. Dicho de otra manera: es imposible allanar la poesía de Gonzalo Rojas porque, pese a que desemboque en un solo y pantagruélico volumen como *Íntegra*,¹ vuelve a formarse la cinta de Moebius de su obra, que gira sola y loca gracias a la combinación interna de los principios de rotación y traslación.

*...no repetición
por la repetición, que gira y gira
sobre
sus espejos...²*

Podría pensarse que las deficiencias editoriales de antaño —me refiero a los exiguos tirajes y la escasa distribución dentro y fuera de América Latina— obligaron a Gonzalo Rojas a reeditar amplias secciones de su obra, cuyo conocimiento era el privilegio de unos cuantos, vale decir, de las sempiternas minorías. Cuando la editorial Monte Ávila de Caracas le pidió reunir su obra volatizada por el tiempo y los exilios, Gonzalo Rojas realizó una primera compilación que tenía un marcado semblante antológico y se titulaba *Oscuro* (1977).³ Pero ésta sería una explicación demasiado circunstancial del principio de repetición que él mantuvo vigente a lo largo de

¹ Gonzalo Rojas, *Íntegra, Obra poética completa*, edición y prólogo de Fabienne Bradu, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

² Gonzalo Rojas, "Numinoso" en *op. cit.*, p. 215.

³ Gonzalo Rojas, *Oscuro*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.

sus publicaciones posteriores. Hay otras razones más consistentes que justifican la repetición de poemas ya publicados: primero, como él mismo decía, porque nunca se acaba de leer la poesía y no hay que limitarse con leerla, sino que hay que releerla infinitas veces hasta aprehender su renovada vigencia. Esto es lo que, por ejemplo, sugiere el título de uno de sus más famosos ensayos: “Darío y más Darío”, que nos da a entender que nunca se agota la lectura cuando se trata de tan alta poesía. Además, ¿para qué la avidéz de inéditos si muchas veces los lectores ni siquiera hemos masticado convenientemente, como preconizaba Kafka a la hora de tomar sus alimentos, los poemas ya conocidos? En este sentido coincide un reciente poema del mexicano Fabio Morábito:

*Siempre me piden poemas inéditos.
Nadie lee poesía
pero me piden poemas inéditos.
Para la revista, el periódico, el performance,
el encuentro, el homenaje, la velada:
un poema, por favor, pero inédito.
Como si supieran de memoria lo que he escrito.
Como si estuvieran colmados de mi poesía
y ahora necesitaran algo inédito.
La poesía siempre es inédita, dijo el poeta en un poema,
pero ellos lo ignoran porque no leen poesía,
sólo piden poemas inéditos.⁴*

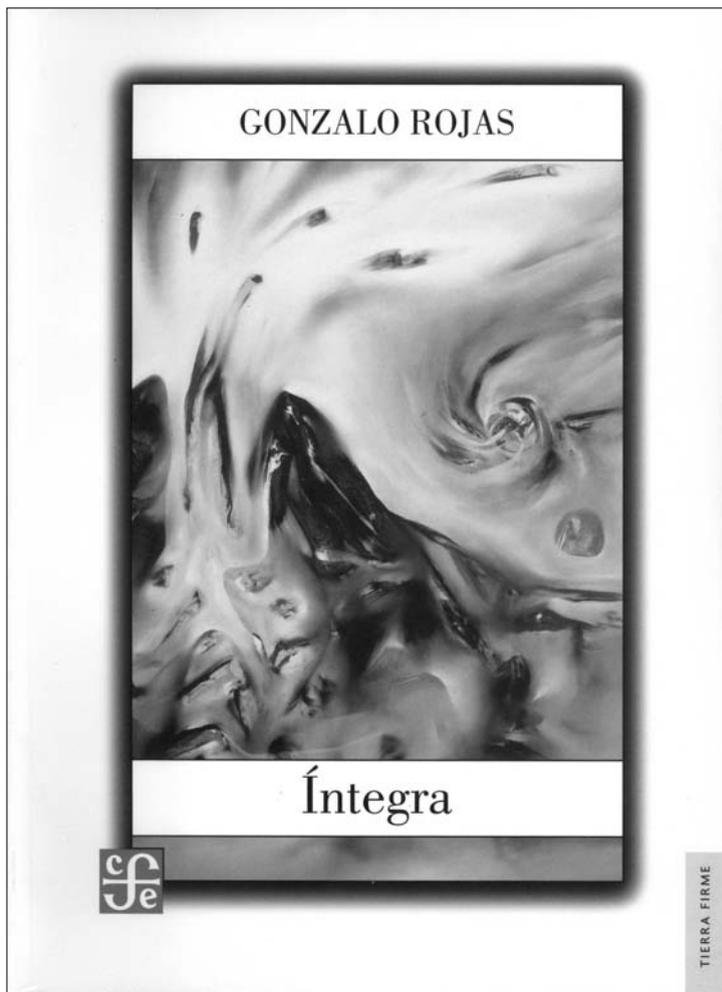
⁴ Fabio Morábito, *Delante de un prado una vaca*, Era, México, 2011.

La segunda razón tiene que ver con el principio de *dispositio* que gobierna la organización de los poemas en un conjunto que tiene sentido más allá de la fecha de composición de las piezas aisladas. La *dispositio* es sencillamente el diálogo que sostienen los poemas entre sí mediante su contigüidad en el espacio, incluso cuando un libro no se beneficia con un lector obsecuente que lo agota de principio a fin. Digamos que la *dispositio* de la retórica latina es una relación de buena vecindad, susceptible de modificar el aspecto del edificio que así se construye en cada volumen. Es, por lo demás, un principio fundamental que desatendió el Museo Pompidou de París al desarmar la convivencia y la complicidad entre los cuadros que André Breton había colgado en las paredes de su domicilio de la rue Fontaine, como lo relata admirablemente Julien Gracq. Los cuadros que antes dialogaban entre sí lanzándose señales y guiños irónicos o francas miradas de complicidad de una pared a otra, terminaron alineados sobre un solo plano vertical como soldados sacrificados por una derrota museográfica. En el caso de la poesía, Gonzalo Rojas estaba convencido de que un poema cobra un cariz distinto si se lee antes o después de otro poema. Es un asunto de iluminación recíproca, de recreación a escala diminuta de la red que une las cosas del universo entre sí, lo que él llama “el largo parentesco entre las cosas”. Al igual que las palabras tienen pacto entre sí, los poemas conservan o modifican su imantación según su ubicación provisional. Nada más alejado del temple de Gonzalo Rojas



Gonzalo Rojas

© Javier Nández



que la estaticidad; todo está en movimiento perpetuo, incluyendo la consagración que el objeto-libro confiere a los monumentos poéticos.

En tres ocasiones ayudé a Gonzalo Rojas a armar libros a un tiempo antológicos y nuevos, y pude observar así la mezcla de cálculo y arbitrariedad que regía su manera de barajear su obra; cómo se encaprichaba con determinadas piezas en detrimento de otras y se mantenía fiel a un puñado de poemas a lo largo de la cincuentena de libros que conforman su producción poética. Como todo en él, dos impulsos contrarios convergían a la hora de crear la obra del momento. Si bien para muchos un libro se antoja un producto definitivo, algo así como la culminación de un esfuerzo de largo aliento, para Gonzalo Rojas un libro era tan sólo un alto provisional en el largo camino hacia el libro único que nunca vería en vida. Pero éstas serían las razones, digamos, inmediatas y exteriores del principio de repetición que impera en las publicaciones de Gonzalo Rojas. Y para comprender el que asimismo rige las entrañas de esta obra tan singular, se necesita una inmersión en la poética de Gonzalo Rojas.

*...no repetición
por la repetición, que gira y gira
sobre
sus espejos...*

Pese a lo espontáneo que pretendía aparentar, Gonzalo Rojas fue un acucioso lector de filosofía —disciplina que por lo demás enseñó cotidianamente en sus años de Valparaíso—. En su etapa de formación, cuando cumplía sus tareas mandragóricas en la Biblioteca Nacional de Santiago, sus preferencias iban a los filósofos alemanes contemporáneos del romanticismo, pero luego también el existencialismo francés marcó su visión del mundo. En lo particular, compartía la mirada de Heidegger sobre la poesía, no porque necesitara un apuntalamiento teórico a su ejercicio poético, sino porque sin duda reconocía en el autor de “Hölderlin y la esencia de la poesía” mucho de lo experimentado y lo perseguido en carne propia. Así, en un discurso temprano de 1957, cuando recibió el Premio de Arte de la municipalidad de Concepción, Gonzalo Rojas citaba dos versos del poema “Desde la experiencia del pensar” de Martín Heidegger.⁵

*Cantar y pensar son los troncos cercanos del poetizar.
Crecen del ser y se alzan hasta tocar su verdad,*

en los que el filósofo cifra la similitud entre ambos procesos de pensar y de poetizar, pero dando una primacía a la poesía sobre las ideas para alcanzar la verdad. Sostenía Heidegger que pensar no es una actividad voluntariosa que la razón pueda proponerse cumplir, sino que pensar requiere una pasividad o, mejor dicho, una disponibilidad para que los pensamientos le ocurran a uno. En otras palabras, para que a uno le sucedan lo que el pintor Matta llamaba “las ideas perpendiculares”. El filósofo chileno Jorge Eduardo Rivera, en una esclarecedora conferencia sobre el difícil poema de Heidegger, escribe: “El pensar no está en nuestra mano. No es una acción humana. No es algo que nosotros conquistemos. El pensar viene a nosotros con la luz del Ser: en silencio, sobre las alas de la aurora. Pensar no es hacer. Pensar es dejar que algo suceda: *Gelassenheit*, abandono. Es dejar todo lo nuestro, y dejarnos a nosotros mismos: pura espera, acogida de lo que viene, cuando quiera venir”.⁶

Entonces, para ponerse en disponibilidad de recibir las ideas, hay que dejar de pensar, desconectar la razón, hundirse en lo que Gonzalo Rojas llama “el ocio sagrado” y tratar de percibir las señales que el mundo emite silenciosamente, es decir, en un lenguaje que no es lenguaje, sino algo así como un silencio previo al Logos, algo invisible que hay que volver visible traduciendo a palabras humanas lo que dice la realidad sin palabras; en los términos de Gonzalo Rojas, lo que existe “antes del fósforo, mucho antes / del latido / del Lo-

⁵ Martín Heidegger, “Desde la experiencia del pensar”, traducción de José María Valverde, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, volumen XX, número 56, agosto de 1954.

⁶ Jorge Eduardo Rivera, “El silencio originario en el pensar de Heidegger”, *Estudios públicos*, Santiago de Chile, número 69, verano 1998.

gos”.⁷ Simplifico mucho la visión de Heidegger, pero es sin duda la experiencia que Gonzalo Rojas reconoció como propia en los versos de “Desde la experiencia de pensar”. Por eso, toda palabra poética es en sí una traslación, una aproximación en lenguaje humano a lo que el poeta percibe cuando el Ser se abre como la luz asoma en la oscuridad antes de que el alba horade las tinieblas. “La claridad de la luz que brilla en el firmamento, que se insinúa desde el Oriente —escribe María Zambrano en *El hombre y lo divino*—, es más un pacto con las tinieblas que una victoria humillante; parece haber salido no para vencerlas, sino para alumbrarlas”.⁸ Y, en efecto, así Gonzalo Rojas le dice al silencio: “y casi eres mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro”.⁹

El silencio originario al que se refiere Heidegger no corresponde solamente a la experiencia que quiso atestiguar Gonzalo Rojas en el poema “Al silencio”, sino que se trata del método mediante el cual todo poeta genuino logra traducir algo de la honda y misteriosa realidad, repitiendo en lenguaje humano las señales emitidas silenciosa y oscuramente por esta misma realidad. Por eso también Gonzalo Rojas siempre habla no sólo de la poesía como aproximación, sino también de la poesía como un silabeo, un balbuceo, un parpadeo que deja entrever las señales más instantáneas y fulgurantes de la realidad. Hace tanto tiempo ya, Heráclito decía a su manera: “El Señor cuyo oráculo está en Delfos ni dice, ni oculta, sino hace señales”. La traslación suele implicar, en todas sus dimensiones, un inevitable desajuste entre la expresión de origen y la expresión de llegada, y más aún cuando se trata de encontrar la palabra justa o más acertada para lo que se expresa con la velocidad del relámpago y fuera del lenguaje. El poeta sólo dispone para ello de las palabras, de la sonoridad de las palabras, del ritmo de los versos, de los cortes de los versos, de la armazón de los versos en el cuerpo del poema, en fin, de todas las figuras de lenguaje imaginables para comunicar un sentido y un sentimiento. Por su parte, la siempre prístinamente oscura María Zambrano comenta: “Mas el poeta ofrecerá en cambio de estas razones de sus razones su propio ser, soporte de lo que no permite ser dicho, de todo lo que se esconde en el silencio; la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla, porque es la música la que vence al silencio antes que el *logos*. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música”.¹⁰

...no repetición

por la repetición, que gira y gira

⁷ Gonzalo Rojas, “Escrito con L” en *Íntegra*, op. cit., p. 280.

⁸ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 45.

⁹ Gonzalo Rojas, “Al silencio”, op. cit., p. 144.

¹⁰ María Zambrano, op. cit., p. 70.

sobre
sus espejos...

Desde el primer libro que escribí en torno a Gonzalo Rojas, *Las vergüenzas vitalicias*,¹¹ observaba que, al tiempo que convivía gozosamente con sus semejantes, el poeta a veces parecía abstraerse como si mantuviera un oído atento a algo que no era la cháchara de nuestras conversaciones. Escribía entonces: “Percibo el doble y, aparentemente, constante estado de Gonzalo: atento al mundo y a las personas a su alrededor y, al mismo tiempo, como apartado en alguna región íntima, en la que dialoga consigo mismo o con otras voces, otras presencias, otro mundo tal vez...”. Más adelante, pretendí expresar la misma intuición en otro ensayo, “Los diálogos de Gonzalo Rojas”,¹² buscándole otra explicación de distinta índole en un párrafo de Northrop Frye en *Poderosas palabras*:

Un libro reciente sugiere que la conciencia, lejos de ser el rasgo humano característico, entra en la escena histórica bastante tarde: en la cultura griega entre la *Iliada* y la *Odissea*, en la hebrea entre los profetas del siglo VIII y los escritores posteriores a la diáspora. Antes, se nos dice, el hombre trabajaba con una mente ‘bicameral’, una de cuyas mitades formaba parte y participaba del mundo de su entorno. Cuando se sentía separado de este mundo, la otra mitad recibía visiones alucinatorias y escuchaba voces de dioses, ancestros o legisladores, que le indicaban qué debía hacer a continuación. Con la conciencia, el sentido de lo subjetivo pasó a ser habitual, y las visiones y voces se interiorizaron. La historia de la literatura es encajada de forma ingeniosa dentro de esta teoría, pero el término negativo “alucinación” y la sugerencia de que quienes hoy en día heredan una mentalidad semejante son esquizofrénicos, demuestran que seguimos desconfiando de cualquier estado mental distinto del consciente, actitud ésta que ha dañado en buena medida el estatus del poeta en prácticamente todos los períodos de la literatura.

Ahora me doy cuenta de que, trátase de mi propia observación intuitiva, de las palabras de Northrop Frye o las de Martin Heidegger, de las propuestas del surrealismo para dar libre curso al inconsciente creador, todas estas concepciones concurren a lo mismo, más allá de los términos que se escojan para describir el fenómeno: la relevación o el alumbramiento o el don de la palabra.

...no repetición

por la repetición, que gira y gira

¹¹ Fabienne Bradu, *Las vergüenzas vitalicias*, Editorial VID, México, 1999.

¹² Fabienne Bradu, “Los diálogos de Gonzalo Rojas”, *Revista de la Universidad de México*, número 22, diciembre 2005.

sobre
sus espejos...

En una de las múltiples versiones del célebre episodio del relámpago, Gonzalo Rojas escribe:

¿Otra vez el relámpago? No volveré a los pormenores de esa vivencia única de mis seis años cuando, bajo el granizo torrencial encima de ese zinc de la remota casa huérfana, vi al relámpago y lo oí; sobre todo lo oí, cuando uno de mis 7 hermanitos dijo como un conjuro la palabra primigenia en lo tetrasilábico y esdrújulo de su fulgor: RE-LÁM-PA-GO. Lo cierto es que al contar ese instante se me dio para siempre la revelación de la palabra, que pudo mucho más en mí que la coherencia toda del cielo.

Pero, nosotros sí, volvamos una vez más sobre este episodio y empecemos por la palabra misma que lo cifra: *re-lám-pa-go*, del latín *relampadare*. Una tarde, en su casa de Chillán, le pregunté a Gonzalo Rojas si no le parecía que la palabra *relámpago* llevaba en sí misma la idea y el sonido de la repetición. Se me antojaba que había que leerla, no como una aparición, sino como el resurgimiento de la luz que se hubiese extinguido en la realidad y en la conciencia. Una idea muy platónica a fin de cuentas. Al respecto de esta luz, me gusta la manera en que María Zambrano la va ciñendo: “Mas hay otra luz: la sombría luz de los misterios, la luz que alumbra no a las imágenes visibles, visiones del alma y de la inteligencia, sino al mundo sagrado no revelado todavía, al mundo del padecer humano en todo su misterio y su enigma. Es también la luz de la tragedia que nos imaginamos siempre bajo la indecisa luz de una mariposa de aceite, en el espacio angosto de los sueños”.¹³

La palabra *relámpago* arranca con el prefijo que marca la repetición: el “re-”, cuyo origen nadie parece conocer y que, hasta donde sé, no parece significar nada en sí mismo. ¿Por qué la repetición se inscribe en este sonido “re-” y no en cualquier otro, en cualquier otra nota musical? ¿Por qué no en un “do” o un “fa” o un “sol” que es la única semilla? Aquella tarde en Chillán, entonces, nos volcamos hacia los diccionarios para averiguar lo que nos decían al respecto. Pero los diccionarios sólo indican, acaso tautológicamente, acerca de este prefijo re-: “Significa repetición; ejemplo: reconstruir. Significa movimiento hacia atrás; ejemplo: refluir. Denota intensificación; ejemplo: recargar. Indica oposición o resistencia; ejemplo: rechazar. Significa negación o inversión del significado simple; ejemplo: reprobar”. Todo esto es muy cierto y complejo. Sin embargo, ninguna de estas variantes es enteramente satisfactoria para descri-

¹³ María Zambrano, *op. cit.*, p. 63.

bir lo que oímos. Veamos si la imaginación sonora nos ayuda a precisar lo que sucede con este prefijo. En “los cobres castellanos” como los calificaba Darío, el “re” parodia un redoble de tambores que anunciara la inminencia de un suceso extraordinario, en este caso, de la luz que lo gobierna todo según la formulación de Heráclito, al tiempo que marca el regreso de algo pasado y ya conocido. Esta luz que nos permite entender la fracción más mínima del tiempo —el instante— y vislumbrar la totalidad de las cosas del mundo, ya la habríamos visto, quizás antes de nacer cuando, como decía el poeta, teníamos mil sentidos y no nos habían cortado las alas ni desovado como a un pez. Al nacer, la habríamos olvidado. Tal vez por esta razón Gonzalo Rojas prefiera el “rehallazgo” al mero “hallazgo”, como si se tratara de recuperar lo perdido. “¿Retornar, no es descubrir?”, ha dicho Octavio Paz. Después del prefijo anunciador, estalla la sílaba esdrújula como la luz irrumpe en el cielo. Y después del estallido que concluye con la consonante explosiva “pa”, la palabra se extingue en el sonido “paga”, que convoca el verbo mismo que lo significa: “apagar”. Vale decir que la palabra calca muy fielmente en su composición silábica y sonora el fenómeno que califica: años después, Gonzalo Rojas recordaba acerca de esta noche de revelación: “No llovían sílabas, bramaban”, dando así a entender que la precisión de la palabra poética reside en el poder de la sílaba. La sucesión de sílabas dura lo que permanece el relámpago en el fulgor de su aparición y se oye en ella el movimiento del fenómeno natural. En esto probablemente consistió la iluminación que le sucedió al niño Gonzalo en esa noche de invierno en Lebu: “la iluminación del Todo, y desde ahí del instante. Porque parece haber sido que el niño descubrió en el parpadeo algo así como la fijeza en un raptó casi religioso”. Una vez más, María Zambrano parece comentar la percepción de la fijeza por el niño de Lebu en los siguientes términos: “Tal es el instante: un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia”.¹⁴ Es el instante en que se suspende el juicio, la actividad de la razón, y en que la contundencia del raptó coincide con el alumbramiento místico. Muy pocas veces una palabra coincide tan idóneamente con lo que designa, como si por un instante la realidad y la palabra no estuvieran separadas por la distancia que implica el desajuste que advertíamos antes entre la expresión de partida y la expresión de llegada en el proceso de traslación descrito por Heidegger. Por lo demás, vemos e imaginamos el relámpago bajo la especie de múltiples aristas, tan cortantes como los cortes abruptos de los versos de Gonzalo Rojas.

¹⁴ María Zambrano, *op. cit.*, p. 40.

*...no repetición
por la repetición, que gira y gira
sobre
sus espejos...*

A diferencia del francés, del alemán, del inglés o del italiano, el español es el único idioma, entre los que conocemos, que distingue el *rayo* del *relámpago* con dos voces distintas para calificar dos fenómenos en rigor diferentes. Se sabe que el rayo toca la tierra mientras el relámpago nunca alcanza a tocarla cuando cae la luz en ramificaciones que dibujan un árbol invertido. En repetidas ocasiones, Gonzalo Rojas ha equiparado al poeta con un árbol, sea éste el Raro de inspiración dariana de la “Fábula moderna”, el alerce que perdura inverosímilmente a lo largo de los siglos, símbolo de la obra que le sobrevive al poeta y le garantiza que él no muere del todo, o bien el árbol desconocido por todos a la entrada del cementerio de Lebu y que figura las circunvoluciones de un cerebro humano o una imposible radiografía del Tao. “Soy como este árbol. Moriré por la cumbre”, vaticinaba Gonzalo Rojas en *La miseria del hombre* a través de las palabras de Swift. Algunos relatos del episodio del relámpago mencionan, a la par del fulgor en el cielo, “esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa”. Cito un párrafo entre otros:

“Relámpago, relámpago”. Y voy volando en ella, y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso

a las palabras, las descubro y son más desde los seis y los siete años; más como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa. Es el año 25 y recién aprendo a leer. Tarde, muy tarde. Tres meses veloces en el río del silabario. Pero las palabras arden: se me aparecen con su sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo.

No es ninguna casualidad que simultáneamente a la evocación del relámpago, Gonzalo Rojas mencione el otro relámpago negro de la veta de carbón que serpentea en la tierra como un doble del fulgor celeste. En *Herreros y alquimistas*, Mircea Eliade recapitula: “Que démonos por el momento con esta secuencia de imágenes míticas: los dioses de la tormenta golpean la tierra con ‘piedras de rayo’; tienen por insignia el hacha doble y el martillo; la tormenta es el signo de la hierogamia cielo-tierra”.¹⁵ He aquí las inseparables parejas sagradas: cielo-tierra, divino-humano, luz-oscuridad, zigzag lanzado por Zeus-laberinto de las galerías mineras debajo del mar de Lebu, etcétera. Nada más en este episodio fundacional se manifiestan algunos de los contrarios que tensan la mente del “esquizo” Gonzalo Rojas y de sus cuerdas poéticas.

*...no repetición
por la repetición, que gira y gira*

¹⁵ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, p. 30.



© Javier Navariz



sobre
sus espejos...

La letra zeta, relámpago alfabético, parte el nombre de Gonzalo en dos mitades, uniéndolas y como reuniendo las dos lenguas adentro de su boca, las dos cabezas dentro de su cráneo, los dos hombres que en su cuerpo sin cesar se devoran, los dos esqueletos que luchan por ser una columna, como rezan los versos de “El sol y la muerte”. Además, en su firma, la zeta se realza como si también gobernara el nombre del poeta. Es la zeta de Zeus, el antecedente griego de Júpiter, la figura mítica que protege a Gonzalo Rojas en su existencia terrestre. Es la zeta del Zumbido, que es el murmullo del lenguaje sin palabras que emite el silencio original, de la abeja sagrada, en el vocabulario personal del poeta, conforme a su costumbre de rebautizar ciertos vocablos cruciales como si no se resignara a aceptar los términos manoseados por los demás.

André Breton llamaba a los autores incluidos en la *Antología del humor negro*, “cabezas de tormenta”, un calificativo que Gonzalo Rojas reivindica para sí en re-

petidas ocasiones. Pero, ¿qué son o quiénes son estas cabezas de tormenta? Oigamos al pintor surrealista Eugenio Granell precisar el epíteto: “Cabezas de tormenta no son cabezas atormentadas por el rayo y el trueno, sino cabezas capaces de soportar la violenta descarga eléctrica de las contradicciones y leer claro en el cegador zigzag mensajero. Hombres lectores, por tanto, de la grafología de los elementos. Por eso pueden retener la eternidad en un instante, lo general en lo particular”.¹⁶ Gonzalo Rojas no solamente aguantaba “la violenta descarga eléctrica de las contradicciones” sino que su poesía nos electriza mediante procedimientos lingüísticos, a un tiempo, cegadores e invisibles: el ritmo y la sonoridad que nos llegan antes que el sentido. Píndaro, un poeta celebrado por Gonzalo Rojas —“Y sin embargo qué bonito el día Píndaro”—, afirmaba que: “El hombre es el sueño de una sombra. Pero cuando un rayo divino lo toca, una brillante luz lo envuelve, y es un goce la vida”. Es muy difícil expresar la emoción que nos despierta determinado verso o poema, porque esta emoción no es el resultado de la comprensión racional de las palabras sino, a semejanza de los relámpagos celestes y terrestres, instantes de revelación. Señalemos, de paso, que para Lacan el inconsciente tenía la realidad del relámpago.

Estos fulgores fenomenológicos nos descubren, dice Gonzalo Rojas, “el largo parentesco entre las cosas”, es decir, la unidad en que se concentran todas las cosas mediante la identidad y la metamorfosis, e incluso la contradicción. Hagamos el breve ejercicio de emparentar algunas cosas rojianas entre sí, siempre a partir del relámpago. ¿Sorprenderá a alguien que en la mitología china —un imaginario próximo al chileno, más por contagio que por conocimiento— se represente el relámpago o el rayo bajo la figura de la diosa Tien-Mu, que sostiene firmemente dos espejos para dirigir los destellos? ¿Estos dos espejos acaso no se emparentan con los dos espejos de la cama china que, a su vez, reproduce en su armazón de madera las circunvoluciones de las ramas del árbol desconocido a la entrada del cementerio de Lebu, el cual, a su vez, figura el misterio del cerebro humano y la locura del poeta, un loco pasado de realidad? Pensemos también en los relámpagos de sorpresa que lanzaban los más de ochenta espejos de la casa de Chillán, según el conteo de Joaquín Rojas-May, nieto del poeta. Y en la costa de Lebu, las olas son relámpagos de espuma que rompen contra las rocas e impulsan por un instante la fijeza del mar en el aire. Es un fulgor que contrasta con el constante y rítmico movimiento de las olas en la orilla y que suele equipararse con el emblema del ritmo poético fuera de la métrica. Por algo será que

¹⁶ Eugenio Granell, *Ensayos, encuentros e invenciones*, edición y prólogo de César Antonio Molina, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1998.

en su origen etimológico, la palabra “página” significa un emparado de vid, o un entresijo de maderos o de mimbres, y nos da una visión muy inmediata de una eventual representación del “largo parentesco entre las cosas”. Durante su primer viaje a China en 1959, Gonzalo Rojas comprobó su afinidad con la concepción del ritmo en la cosmovisión de los chinos. Al regreso escribió: “...es posible que, allá al fondo, los chinos sigan aceptando y acaso viviendo conforme a aquella viejísima intuición según la cual *en el cosmos hay un ritmo*, que se encuentra en todo ser; y que ese ritmo, el camino o *tao*—que recorren todas las cosas— se cumple por contrarios, o, si se quiere, *dialécticamente*”.¹⁷

También se produce una traslación entre “relámpago” y “cuchillo” que se percibe en el idéntico centelleo y, sobre todo, en la función que ambos cumplen para abrir la oscuridad y develar así el suplemento de realidad que el poeta busca atrás de la realidad. El relámpago ilumina porque hiende el cielo; el cuchillo corta el velo que opaca las cosas y abre una senda que podría conducir a otra luz del mundo. Gonzalo Rojas escribe con el cuchillo de la palabra en la mano como Zeus escribe en el cielo lanzando relámpagos. Abrir, siempre abrir, para no morir de asfixia. Abrir y amar, porque “el amor corresponde a momentos de máximo espacio vital: está en relación directa con el horizonte”, como nos recuerda María Zambrano.¹⁸

*...no repetición
por la repetición, que gira y gira
sobre
sus espejos...*

Algunas personas también son relámpagos. Hegel afirmaba al respecto: “En cada hombre están la luz y la vida; él es la propiedad de la luz; y no es iluminado por una luz a la manera de un cuerpo opaco, el cual muestra un resplandor que le es ajeno, sino que se enciende con su propia materia ígnea y su llama le es propia”.¹⁹ Pero, para Gonzalo Rojas, sólo algunos brillan más que otros por su imaginación y su coraje: “¿Y Matta? Bueno, él es para mí el relámpago y parece gobernarlo todo con su invención: lo visible y mucho de lo invisible”. También el relámpago gobierna el amor, la vida y lo efímero de la maravilla. Y la mujer: “eres el más bello relámpago de mi vida”, y el suicidio: “El beso del revolver consiste en un relámpago”, y los ojos que, según Paul Éluard citado por Gonzalo Rojas, “son la patria del relámpago y de las lágrimas”, “el Mundo es un relámpago” si se juega al gran juego, en fin, el poeta siempre busca “la realidad de-

trás de la realidad pero desde el relámpago”. Como puede verse, la bisemia tan característica de la poética de Gonzalo Rojas se manifiesta bajo los mismos y múltiples destellos que lanza el relámpago simultáneamente y en todas las direcciones.

Gabriela Mistral escribió: “La poesía es en mí, sencillamente, un rezago, un sedimento de la infancia sumergida, y esta palabra que hago me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado del origen, pero acaso ese pecado no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano”.²⁰ Gonzalo Rojas llamó a este pecado del origen, “la miseria del hombre”, pero, a la par de Gabriela Mistral, toda su vida luchó contra el envilecimiento del lenguaje, contra todas las maneras de corrupción, contra “los truculentos que enturbian las aguas para hacerlas creer más profundas”, y a favor del gran sí de la poesía y de la libertad. Es decir, se jugó la vida en la misma apuesta que a César Vallejo le hizo exclamar: “¡Y si después de tantas palabras no sobrevive la Palabra!”.

“Entre todos escribieron el Libro” comienza por afirmar el poema “Concierto”, pero, ¿cuál será el Libro que se seguirá escribiendo en la otra órbita que ahora habitan todos los mencionados en el poema y con los cuales ya se reunió Gonzalo Rojas? Parece que él mismo lo sabía cuando dijo: “Pero pienso también en ese otro libro que vamos escribiendo entre todos: el del instante y el de las galaxias, que excede a toda imaginación; a la de los poetas y de los físicos, que es la misma”.²¹ Me gustaría terminar con otras sílabas de Gonzalo Rojas, a quien siempre debería cederle la palabra y no hablar yo tanto en su lugar intentando descifrar sus pasiones poéticas. Por lo tanto, escuchémoslo a él, a su otra voz, a la que, sólo momentáneamente, le presto mi propia voz:

Al fondo de nuestros actos, viven nuestros sueños; lo que va más lejos que la conocida relación entre posibilidad y necesidad. ¿Quiere decir esto que los grandes soñadores son videntes, o profetas de sus respectivas sociedades? Nadie osará dudarle si recuerda que fueron poetas y videntes aquellos hombres mágicos que, si no vaticinaron del todo, iluminaron claramente la historia y la leyenda, tras la noche de su propia tempestad, mientras vivían y morían cantando en el suplicio; expertos en toda suerte de peligros y pasiones, que enriquecieron con su experiencia maravillosa la experiencia colectiva de sus naciones y sus razas, que pusieron su vida al servicio de su pensamiento y que identificaron su destino con el destino de sus pueblos.²² **U**

²⁰ Gabriela Mistral, citada por Gonzalo Rojas en “Relectura de la Mistral”, en *INVI*, Providence, número 15, primavera 1982.

²¹ Gonzalo Rojas en el discurso “Borges”, 1999, inédito.

²² Gonzalo Rojas, “Poesía en América latina”, *Antártica*, Santiago de Chile, número 9, mayo 1945.

¹⁷ Gonzalo Rojas, “Vengo del Este y del Oeste”, inédito.

¹⁸ María Zambrano, *op. cit.*, p. 268.

¹⁹ Hegel, citado por Gonzalo Rojas en el discurso “El día de la Universidad”, 1953, inédito.

Carlos Fuentes: Viaja a Transilvania

Vicente Quirarte

Vicente Quirarte e Ignacio Solares abordan la figura arquetípica del vampiro. El poeta —autor de La Invencible— lo hace desde la obra de Carlos Fuentes, Vlad, en tanto que el autor de Madero, el otro realiza una inquietante comparación entre Vlad Tepes y la dictadura de Nicolae Ceaușescu en Rumania.

Un joven de 25 años de edad se enfrenta a la máquina de escribir, aparato con nombre de mujer, leal compañera a lo largo de seis décadas donde historias e Historia habrán de ser ruedo y corona, riesgo y aventura. Gloria personal e insustituible. En sólo un mes pone en letra de molde lo que su imaginación y su inteligencia han imaginado a lo largo de febriles vivencias. El resultado será el volumen de cuentos *Los días enmascarados*, libro inicial de Carlos Fuentes aparecido en 1954 en la colección de Juan José Arreola Los Presentes: tipografía tan exigente como la prosa del joven autor, papel de cuerpo firme, portada con textura y una viñeta de Ricardo Martínez que representa al Chac Mool, título de uno de los cuentos más perturbadores del libro, de inmediato inscrito en la imaginación presente y futura de sus lectores.

Medio siglo después, Fuentes publica *Inquieta compañía*, libro de cuentos donde regresa a territorios y atmósferas explorados en su juventud y en los que enfrenta lo siniestro a lo doméstico e impera la irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano. Algunos de los mejores cuentos de fantasmas —o de terror puro— han sido escritos por autores que no dedicaron la mayor parte de su energía al género pero que en sus manos alcanza notas mayores. Tal es el caso de Charles Dickens, Henry James,

Arthur Conan Doyle y el cimero de Robert Louis Stevenson. El mexicano Carlos Fuentes pasó a ser parte de ese selecto canon al hacer del cuento fantástico —y más exactamente del relato de terror— un arte exigente, irrepetible. Los secretos de su permanencia: la anécdota adquiere calidad de símbolo, el monstruo se convierte en metáfora de la Historia.

Así lo comprendió al incluir como último relato de su libro un cuento que ostenta las cuatro letras, agudas y breves, del nombre propio cuya sola enunciación estremece al iniciado y al profano: *Vlad*. Escribir de nuevo la historia del vampiro inmortalizado por Bram Stoker en 1897 significa un desafío del que sólo puede salir con éxito quien cree en la existencia de los demonios y tiene la capacidad para establecer intertextualidades, ocultar información latente en el lector. Las innumerables, prescindibles páginas de la novela *The Historian* de Elizabeth Kostova no añaden nada a la enunciación de Stoker, como tampoco lo hace *The Undead* de Ian Holt y Dacre Stoker, anunciada como secuela de la novela original. Obras nacidas de la mercadotecnia antes que de la nueva propuesta narrativa no logran lo que Carlos Fuentes en las 111 breves páginas: afiladas como estacas, integran su novela corta que, por fortuna, fue publicada por Al-

faguara en forma independiente, con portada e ilustraciones de José Ignacio Galván. Con la imaginación, Carlos Fuentes viaja a Transilvania, como antes lo hizo Stoker de la mano de Emily Gerard, autora del libro *The Land Beyond the Forest*. De regreso trae su propuesta palpitante: el personaje histórico Vlad Tepes, estudiado académicamente por Raymond McNally y Radu Florescu, decide instalarse en la Ciudad de México.

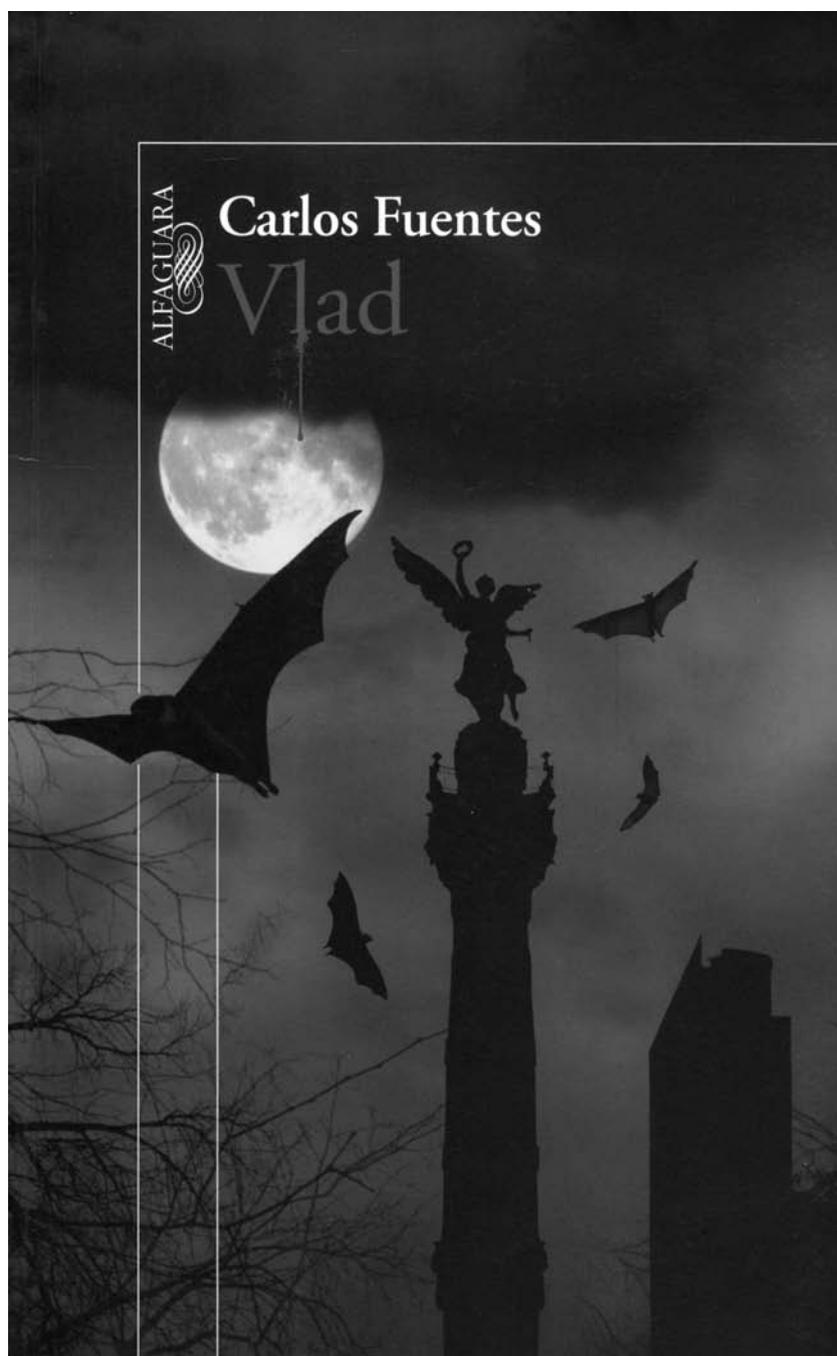
La capital, espacio historiado por Fuentes desde su ambiciosa novela inaugural, reaparece en *Vlad* con nuevos matices. A principios del tercer milenio, el gran cuerpo enfermo de la bestia conserva rasgos de su antigua y permanente nobleza: con sus opulentos desayunos caros de una hora, su paso instantáneo del calor al frío, sus esporádicas y milagrosas mañanas transparentes. A esa plenitud en la que vive —o cree vivir— Yves Navarro, el personaje narrador, se va a enfrentar el tiempo sin tiempo del vampiro. No evita Fuentes regresar a claves narrativas de otros textos, lo cual permite una retroalimentación de sus fantasmas. Tres hitos urbanos serán entonces aquellos en los que tiene lugar mayoritariamente la acción narrativa: la casa en la colonia Roma del abogado Eloy Zurinaga, dueño del despacho que propicia el traslado del conde Vlad Radu; la residencia de los Navarro en el Pedregal de San Ángel; la casa de Vlad en Bosque de las Lomas. Zurinaga, antiguo amigo de Vlad en la Sorbona, vive en una casona de la colonia Roma anclada en el pretérito. Resiste el paso del tiempo y atesora el propio, atrincherado en su casa llena de objetos, así como de cuadros que remiten a sus gustos góticos: grabados del mexicano Julio Ruelas, imágenes provocadoras del suizo Johann Heinrich Füssli. Su despacho, ajado y decrepito como él, se encuentra en un edificio de la calle Cinco de Mayo. La casa como espejo de su habitante: el Mandarín de *Agua quemada*, fiel a sus rituales y a su bata de seda, sobrevive igualmente en el naufragio urbano en una urbe que cambia aceleradamente.

Yves Navarro habita en el sur de la ciudad en compañía de su esposa Asunción y su hija Magdalena, de diez años. Un fantasma vive en ellos: el de Didier, su hijo muerto en el mar. Finalmente, Vlad encuentra como su morada una casa minimalista en el otro extremo de la urbe, allí donde las murallas hacen más notoria la división entre clases sociales y la comunicación cotidiana. Como si marcara la escenografía para el dramaturgo que pretenda llevar a escena *Vlad*, Fuentes indica:

Limpia de excrecencias victorianas o neobarrocas, muy Roche-Bobois, toda ángulos rectos y horizontes despejados, la mansión de las Lomas parecía un monasterio moderno. Grandes espacios blancos —pisos, paredes, techos— y cómodos muebles negros, de cuero, esbeltos. Mesas de metal opaco, plomizas. Ningún cuadro, ningún retrato, ningún espejo. Una casa construida para la luz, de acuer-

do con dictados escandinavos, donde se requiere mucha apertura para poca luz, pero contraria a la realidad solar de México.

El autor establece con buen cálculo las diferencias notables entre los espacios habitados por Zurinaga y Vlad. Si en 2004 el primero tiene 89 años de edad, nació en 1913 y comenzó su carrera como abogado en plena revolución institucional, donde hizo su fortuna al lado de los nuevos señores. Su amistad con Vlad, el añoso, el inmortal, da inicio en la Sorbona. Conforme la acción avanza, nos enteraremos de que el vampiro le promete la vida eterna, la juventud recuperada. Quien realmente experimenta tal proceso es el vampiro. Mientras Zurinaga envejece, Vlad adquiere mayor juventud. De ahí el abierto contraste de sus casas: una situada en un pretérito decadente; otra en el México que afirma su nueva





aunque efímera grandeza. Zurinaga será, en correspondencia con el canon de la novela original, el Renfield que permite a Vlad establecer sus transacciones de toda índole con el mundo de los vivos. La amistad juvenil entre Zurinaga y Vlad no puede dejar de evocar el relato “Vampiros reflejados en un espejo convexo” de Severo Sarduy, donde tiene lugar una sugerida forma de vampirismo sexual e intelectual.

De la misma manera en que el abogado del relato “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” ordena a su empleado instalarse en la casona de la Ribera de San Cosme que acaba de adquirir con el propósito de utilizarla como espacio de reuniones especiales, Zurinaga instruye a Navarro para que se convierta en intérprete de las necesidades de Vlad. El círculo comienza a estrecharse: Asunción trabaja en una agencia de bienes raíces y facilita la compra de la casa. Necesidades particulares del nuevo habitante: una barraca y una serie de coladeras que faciliten sus tareas. Un túnel que permita entradas y salidas clandestinas, lo cual conduce al lector a la puerta secreta y trasera utilizada por Jekyll y Hyde. Y si el na-

rrador de “Tlactocatzine...” descubre paulatinamente que la casa de la Ribera de San Cosme está instalada en otra parte del mundo, porque de otra parte del mundo parecen llegar notas musicales, imágenes pictóricas, atmósferas y una lluvia pertinaz que cae sobre el patio interior mientras afuera luce el sol, Navarro llega a la conclusión de que los olores de la casa de Vlad igualmente proceden de un ámbito distinto al conocido: lo doméstico enfrentado a lo siniestro pero, al mismo tiempo, la procedencia transilvánica, la barbarie sin escrúpulos, la crueldad que conquista y sostiene el poder a toda costa, ante las instituciones que pretenden hacerlo dentro de la ley. Todo va a ser perturbado por el vampiro, inclusive el concepto de pasión en el que Navarro siente vivir con su mujer.

Elemento catalizador del *Drácula* original, así como de sucesivas adaptaciones literarias y cinematográficas, es la primera aparición del vampiro y la entrevista inicial con el monstruo. “Vlad, para los amigos”, irrumpe la voz del Ajeno cuando extiende su mano helada a Navarro. El aspecto físico elegido por Fuentes para su vampiro hereda directamente características que nacen con el cine mudo y llegan hasta que la voz del vampiro articula una nueva forma del horror.

Unos tobillos extremadamente flacos, como lo era su cuerpo entero, pero con una cabeza masiva, grande pero curiosamente indefinida, como si un halcón se disfrazase de cuervo, pues debajo de las facciones artificialmente plácidas, se adivinaba otro rostro que el conde Vlad hacía lo imposible por ocultar... Sus manos eran elocuentes. Las movía con displicente elegancia, las cerraba con fuerza abrupta, pero no deseaba, en todo caso, esconder la extraña anomalía de unas uñas de vidrio, largas, transparentes, como esas ventanas que él vetó en su casa.

He aquí al Max Schreck del *Nosferatu*, seguido canónicamente por la adaptación cinematográfica de *Salem's Lot* de Stephen King y definitivamente consagrado por el William Defoe de *The Shadow of the Vampire*, que articula el discurso del condenado y luce con particular deleite las uñas de cristal que Fuentes enfatiza en su criatura. No es el aristócrata Lugosi que la viuda de Stoker, Florence Balcombe, impone al cine sonoro, y donde Lugosi a su vez imprime su sello personalísimo, indeleble, sino el depredador repulsivo, semejante a una rata, que detenta y ostenta todo el poder de su otredad para apoderarse de la voluntad de sus potenciales víctimas. Vlad es, en consecuencia, lo más opuesto a los mortales, lo más alejado posible a lo familiar. Sus diálogos con Navarro integran la parte medular del enfrentamiento de dos mundos y dos formas de duración.

En *Aura*, la casona de la calle de Donceles, cargada de energía pretérita, se transforma en espacio propicia-

torio para que la hechicera logre recuperar dentro de ese espacio el tiempo cíclico. La morada de Vlad, igualmente, es el lugar donde tiene lugar la serie de pesadillas tangibles enfrentadas por el personaje narrador. La revelación no puede ocurrir de manera intempestiva. Tiene que haber una iniciación, un aprendizaje. Una seducción. La primera entrevista de Navarro con el Conde —quien pide a sus amigos que lo llamen Vlad— es un homenaje a ese momento en que Stoker funda un hito para sucesivas versiones en la pantalla y en la página. Sin embargo, los resultados de semejante entrevista serán más explícita y brutalmente sensuales y sádicos que en versiones más edulcoradas: el Vlad de Fuentes está dispuesto a arrasar con la humanidad concentrada en la Ciudad de México y lo hace a partir de la destrucción y posesión sistemática de una familia que siente vivir en el mejor de los mundos posibles. El sirviente jorobado de Vlad, Borgo, es en su nombre un homenaje al punto geográfico donde el carruaje de Drácula recoge a Harker, quien a su vez emprende la heterodoxa y perversa iniciación en Asunción, hija de Yves Navarro, y de Minea, hija del Conde.

Si el título del relato alude al personaje histórico Vlad Tepes que sirve de sustento a Stoker para otorgar a su personaje aterrador verosimilitud, Fuentes hace frente al desafío de volver a contar la historia clásica de vampiros en escenario mexicano. Una pincelada inicial parece decirnos que el personaje narrador habla a partir del fin del horror, aunque el final abierto anticipa nuevas pesadillas. Fiel a la estructura de la novela de Stoker, irónicamente familiar hasta para quien no la ha leído, Fuentes establece paralelismos y los adapta al México del tercer milenio. La pesadilla prospera a la mitad del día y pocos autores han logrado transmitir con tal intensidad, como Fuentes, el mensaje que subyace en la novela original: el mal existe y aumenta. Podemos conocerlo y combatirlo, como los cruzados de Van Helsing, pero sus contenidos latentes siempre estarán allí, listos para atacar con su carácter siniestro nuestra comodidad doméstica. La seducción que el vampiro hace de Asunción, esposa del Jonathan Harker de Anáhuac, tiene lugar sin concesiones. Cuando ella afirma, brutal y definitiva: “Necesito quien me haga daño y tú eres demasiado bueno”, sintetiza de manera espléndida la condición de existencia alterna, sedienta del eros primigenio, que determina el *ethos* del vampiro.

“Usted vive la vida. Yo la codicio”, sintetiza Vlad. Su articulación precisa, fría y definitiva, cuyo carácter siniestro es enfatizado por el uso de la tercera persona del singular al dirigirse a la víctima que ya tiene en sus garras, circunscribe las fronteras. Aquella donde hacemos del tiempo una criatura de límites acotados, y esa otra, donde el vampiro impera, el tiempo se anula y sólo la eternidad modela sus criaturas. Todos estamos obsesio-



© José Ignacio Galván

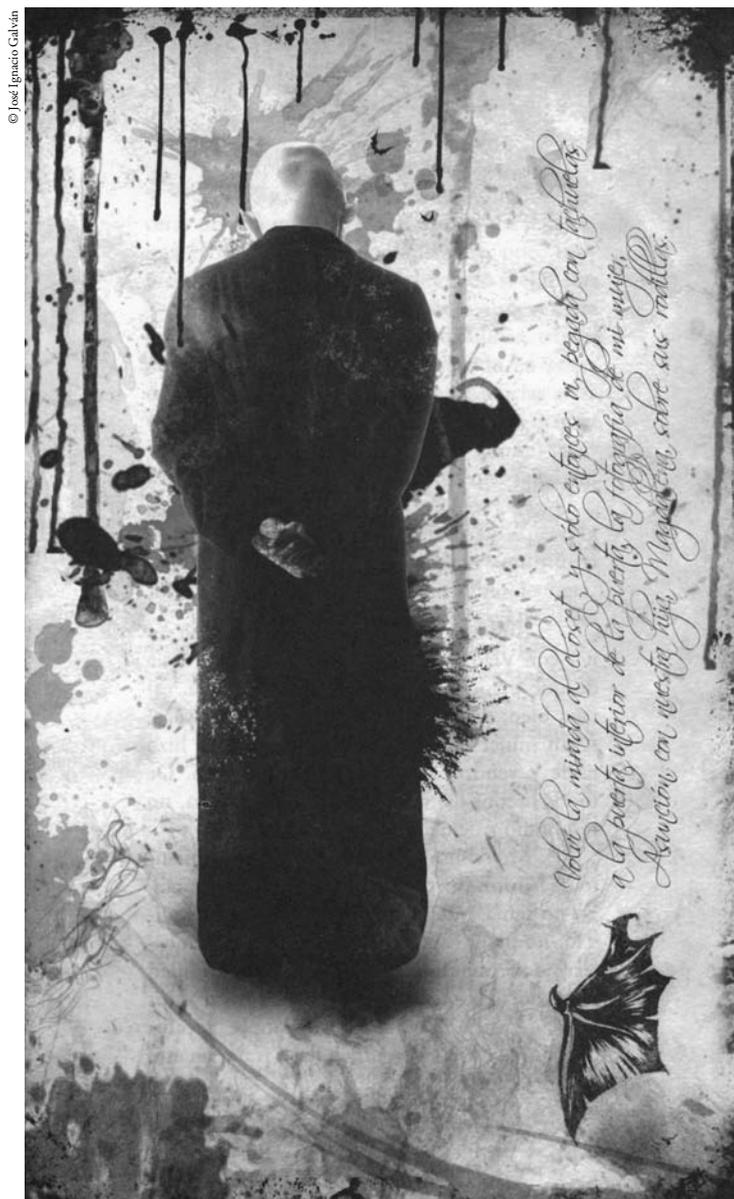
nados por los límites entre la vida y la muerte. Sólo el vampiro los explora, los transgrede y los modifica sin importar los medios. Un consuelo y un orgullo nos queda en nuestra amenazada condición humana: la sensación de poder que la inmortalidad le otorga también tiene su precio. Hay algo peor que la muerte, declara el Vampiro en el *Nosferatu* de Werner Herzog, en la que Klaus Kinski rinde homenaje igualmente a la figura del vampiro concebida por Murnau. Peor es la vida, soportarla con sus frivolidades y sus cambios que son, finalmente, superficiales, porque el hombre continúa siendo la criatura miserable y gloriosa que, acaso por sus contradicciones, se convierte en sujeto y objeto del vampiro. En *Drácula* de Stoker y en *Vlad* de Fuentes las víctimas no eligen serlo; incluso la rendición a la voluntad del agresor ocurre como consecuencia del ejercicio de sus poderes. La posibilidad de optar por el estado vampírico es una de las innovaciones que Anne Rice introduce desde el primer volumen de sus *Crónicas vampíricas*, donde pone de manifiesto la dependencia física y emocional que el vampiro tiene de los humanos. En el fondo, y aun-

que declare lo contrario, al vampiro no le basta matar, eliminar, hacer otros seres semejantes a él. Como ser alienado, intruso en el dominio de la luz, necesita de un interlocutor inteligente, de alguien que experimente la misma simpatía por las tinieblas y lo acompañe en la soledad que habita, a la que está condenado. Por eso, y a pesar de la repulsión y el terror que nos causa Vlad, no podemos dejar de sentir simpatía por el diablo.

Escribir y pensar sobre el vampiro, elaborar una sintaxis que le permita hacerlo verosímil, es una empresa más compleja que en la época de Stoker, pero su historia sería otra sin la existencia de Drácula. Metáfora encarnada que promete la inmortalidad de la existencia —que no de la vida—, es uno de los consuelos ante las pestes apocalípticas del siglo XXI. Ángel caído que no se resigna a perder el esplendor de la vida, su aura al mismo tiempo trágica y poderosa desafía las leyes de nuestra limitada condición humana y explora el corazón de la noche como una posibilidad de hallarse en el espejo del Otro, el Ajeno, el Exiliado. Si el sueño de la razón produce monstruos, de las criaturas nacidas de sus nupcias

con la poderosa madre que llamamos imaginación, el vampiro es el más prestigiado, temido y admirado. La explicación de semejante omnipotencia se halla en que, no obstante la metamorfosis que experimenta al separarse del mundo de los vivos, el vampiro conserva las características de los humanos, pero además consume los deseos que nosotros, en nuestra limitada condición, apenas nos atrevemos a nombrar.

Y si persistimos en profundizar en la razón por la cual el vampiro no se refleja, pensemos en que al buscarlo en el espejo, no lo miramos porque en medio se cruza nuestra propia imagen, la de esta criatura humana igualmente obsesionada por conocer los límites entre la vida y la muerte. Dicho de otro modo, si el vampiro necesita del hombre para continuar viviendo, nosotros, quienes los creamos en nuestros sueños o pesadillas, necesitamos del poderío de su metáfora para sentir la vida con mayor intensidad, para mirar este jardín con ojos de vampiro y escuchar la palpitación de la sangre debajo del mármol en apariencia inerte de la estatua.



Drácula

La inmortalidad del mito

Ignacio Solares

Una mañana de otoño de 1974 me llevaron a la iglesia conventual de Snagov, abajo de cuyo altar está enterrado el príncipe Vlad Tepes III Dracul, llamado El Empalador, que luchó bárbaramente contra los turcos en el siglo xv, y en quien se basó el novelista Bram Stoker para elaborar el *Drácula* que conocemos (*drac* en rumano es demonio, y *dracu* dragón).

—No les creas nada —me había dicho la noche anterior el poeta rumano Dărie Novăceanu (traductor de Jorge Luis Borges y Octavio Paz), a quien conocí en el Ministerio de Cultura y con quien hice una amistad que aún perdura—. Ahí no está enterrado nadie. En 1931 abrieron la tumba y estaba vacía.

—Tratándose de Drácula...

—Y del turismo, sobre todo. Puro cuento.

Pero yo no era turista: en ese otoño de 1974 llegué a Bucarest a entrevistar a Nicolae Ceaușescu y a algunos de sus ministros para el *Excelsior* de Julio Scherer, y el gobierno rumano —todo amabilidad— me puso un intérprete-guía, ya no tan amable cuando le dije que quería conocer el castillo de Drácula.

—A los periodistas serios no hay costumbre de llevarlos ahí —dijo, como para aniquilar mi deseo. Pero insistí tanto sobre mi falta de seriedad que, por fin, accedió. Primero fuimos a la iglesia conventual de Snagov y luego al castillo de Transilvania, dentro del arco formado por los montes Cárpatos. Todo correspondía con tal exactitud del *cliché* de una película norteamericana sobre el tema, que parecía creado artificialmente: los bancos de neblina distendiéndose por la luz frágil de la mañana, deprimente, que depositaba apenas en la tierra para iluminar la hilera de villas rústicas enjalbegadas, con tejas y cruces de metal en lo alto.

—¿Por qué las cruces? —pregunté al intérprete.

—Gente supersticiosa —contestó el guía, muy serio.

Como empotrado en una gran roca estaba el castillo, al que nimbaba la neblina. Cine y realidad se superponían. Y más aún en el interior: los vastos muebles de los salones, las armaduras expectantes, las cortinas desvaídas, la galería de cuadros de Vlad Tepes, con la luz de la pura maldad en los ojos. El *set* ideal para Roman Polanski. Sin embargo, aunque ésa hubiera sido la intención, había un detalle que no pudo habersele ocurrido a nadie del gobierno rumano. La realidad —mejor dicho, fantasía— los rebasaba de nuevo: en lo alto del castillo, entre las almenas, alguien (¿quién?) había colocado un gran tubo eólico que con el aire producía constantemente un acorde del *Tannhäuser* de Wagner.

—Por supuesto que no se le ocurrió a nadie del gobierno rumano —me dijo después Dărie Novăceanu—. No son tan románticos. Es obvio que se trata de una casualidad, porque el tubo ha de estar ahí desde mucho antes de que Wagner compusiera el *Tannhäuser*.

—O Wagner visitó el castillo y ahí se le ocurrió la ópera, además de plagiarle un acorde a Drácula.

De acuerdo con su teoría de la sincronicidad, Carl Gustav Jung señala que todas las prácticas adivinatorias, desde las cartas, la lectura de la mano o del café, hasta el complejísimo *I Ching*, se basan en la idea de que los acontecimientos casuales son misterios menores que podemos utilizar como indicadores respectivos del gran misterio central: que todo tiene que ver con todo. O con Todo (así con mayúscula), mejor dicho.

Lo cierto es que así, ahí en una mañana de otoño y desde lo alto del castillo, con el acorde obsesivo como la mejor de las drogas, ante los bancos de neblina desenredándose en el bosque de pinos y las casitas blancas con sus cruces en lo alto, como no podía menos que recordar aquel pasaje en que Drácula posee por fin a la frágil y pálida Mina, a la que condena a amarlo y a seguir-



Béla Lugosi en *Drácula*, de Tod Browning, 1931

lo siempre: “Acudirás a mi llamado. Bastará que con el pensamiento yo llame: ¡Ven!, para que cruces tierra y mares y corras a mi lado”. Pero antes... Drácula se desabrochó la camisa “y con sus largas y afiladas uñas en el pecho se abrió una vena. Cuando empezó a brotar sangre cogió mis manos con una de las suyas para impedir que hiciera el menor movimiento y con la otra me asió por la nuca, obligándome a aplicar mi boca a su vena rota...”.

Todo deseo verdadero lleva implícita una promesa de cumplimiento. Con su *Drácula*, Stoker conformó un símbolo de la posesión absoluta, la que sólo es concebible aquí, en esta tierra oscura, a través de la sangre y más allá del tiempo y de la muerte. Por eso a todo deseo de posesión le es tan atractivo lo demoníaco que conlleva: se recibe a lo diurno, a la transparencia, a la luz que es desintegración del yo, del tú, del nosotros dos, el otro fuego claro en donde el deseo se consume y se trasciende.

Sin embargo, para desgracia de él y de su pueblo, en el príncipe en que se basó Stoker dominaba sobre todo la crueldad. En las *legendes*, recopiladas y analizadas por el historiador alemán Ralf-Peter Martin (junto con el inglés Raymond McNally y el rumano Radu Florescu, quienes mejor han estudiado a Tepes) se mencionan algunos de sus métodos de tortura predilectos: mutilar narices, orejas, dedos, órganos sexuales, cegar, quemar, her-

vir, despellejar, desmembrar, enterrar vivo, obligar a la víctima a presenciar la tortura de un ser querido, untarle los pies con miel y darlos a lamer a animales hambrientos... Pero, por sobre todos los métodos de tortura, el príncipe prefería el empalamiento:

Para llevar a cabo este castigo se ponía al condenado boca abajo, se le ataban firmemente las manos a la espalda y las piernas se le mantenían bien separadas. Se le lubricaba el ano y por ahí metía el verdugo la estaca, lentamente, muy lentamente. Después, con todo y víctima, enderezaba el palo y lo clavaba en la tierra. La víctima, por su propio peso, se deslizaba por el palo hacia abajo hasta que éste, por fin, reaparecía por el hombro, por el pecho, por el estómago. Pero a veces la muerte de los infelices era lenta. Hubo casos de condenados que soportaron vivos la tortura hasta tres días. La velocidad de la muerte variaba según los casos y dependía tanto de la constitución de la víctima como de la dirección del palo. Por cierto, en un increíble refinamiento de crueldad del príncipe Vlad Tepes, pedía que la punta del palo no fuese del todo puntiaguda. Con ello evitaba perforar ciertos órganos y, por lo tanto, las fuertes hemorragias.

Ralf-Peter Martin agrega que el príncipe adquirió la costumbre de contemplar el espectáculo mientras comía y bebía opíparamente. Extraña relación entre comida y crueldad. Se dice que apenas investido con la Orden del Dragón y nombrado gobernante de la región, en 1436, organizó un gran banquete para celebrarlo, al final del cual mandó empalar a ciento cincuenta de los invitados, unos boyardos que supuestamente iban a traicionarlo. Ejemplar espectáculo para detentar el poder. Porque además mantenía al pueblo en el terror: por las noches, soldados de su guardia personal (algo así como la *Securitate* de Ceaușescu, suponemos) bajaban del castillo a buscar a alguien —hombre, mujer o niño— que luego desaparecía misteriosamente dentro del castillo. Nadie volvía jamás. (La ambivalencia de sentimientos que despertaría la posibilidad terrible de ser *elegido* o *elegida* por el poderoso príncipe. ¿Fue esa ambivalencia entre terror y deseo la que provocó, después de la muerte de Tepes, el mito del vampirismo?). Por supuesto, esta situación cambiaba si había guerra porque el príncipe salía a pelear y a los que aterraba era a los turcos, portando su estandarte con el símbolo del dragón, lo que hizo correr el rumor de que estaba asociado con el diablo. En una ocasión, una tropa de turcos invadió Transilvania y Tepes los detuvo con su sistema predilecto de intimidación: mandó empalar a veinte mil magyares, y al verlos, los presuntos conquistadores retrocedieron empavorecidos. Hasta el famoso, y también cruel, Mohammed II, se sintió enfermo ante las hileras interminables de víctimas, que con un apagado gemido se pudrían al

sol y eran presa de los cuervos. Nadie —lo sabemos y nos lo dijo Nietzsche—, nadie soporta ciertos aspectos de la realidad.

—A pesar de lo que declare el gobierno —me dijo Darie Novăceanu— el mito del vampirismo está de lo más vivo entre la gente del pueblo. En nuestros sanatorios psiquiátricos —y hay muchos más de los que imaginas— no falta el loquito que se cree vampiro o perseguido por un vampiro.

También en este sentido, la información que proporciona Ralf-Peter Martin es reveladora:

El temor a los vampiros se extendió de tal modo que en 1801 el obispo Sige le pidió al príncipe de Valaquia, Alexander Moruzi, que impidiera que los campesinos continuaran desenterrando a sus muertos. Pero esto continuó y en varias ocasiones se habló y se sospechó de casos de vampirismo. Todavía en 1919 se produjo una exhumación a gran escala en Bukowina. Y unos años después, en la aldea de Amarasti, al norte de Dolj, tras la muerte de una anciana, sus hijos y nietos empezaron a morir. Presas del miedo, quienes quedaban abrieron la tumba, y según contaron, el cuerpo estaba intacto. Tomaron el cadáver, lo llevaron a un bosque y le extrajeron el corazón, del que manó sangre... También en las proximidades de Cusmir se produjeron varios casos de muerte súbita en una familia. Las sospechas recayeron sobre un anciano, fallecido hacía poco tiempo. Cuando lo desenterraron, lo encontraron sentado en la posición de los turcos y completa-

mente rojo, lo que hacía temer que él hubiera acabado con la familia, compuesta por gente joven, sana y fuerte...

¿Conocería Polanski este texto para crear en *La danza de los vampiros* al posadero que, en efecto, al desenterrarlo, está completamente rojo, congestionado por tanta sangre como ha bebido? Porque a los vampiros se los supone normalmente pálidos, consumidos por un deseo nunca satisfecho. Pero, como se ve, en la propia Rumania se dieron casos terribles que creíamos exclusivos de una película (humorística, además) realizada en Hollywood.

Los sueños de un pueblo, sin embargo, no se adivinan fácilmente durante el día. Al llegar a Bucarest me sobrecogió el aire triste de la ciudad, algo que era casi palpable y afectaba las expresiones de los rostros o se posaba, perentorio, en las fachadas de los edificios. En mi crónica escribí: “Hay sitios que sólo son definibles por un color, por un tono, por un matiz. En Bucarest ese color, ese tono, ese matiz se relaciona sin remedio con lo grisáceo de las miradas, del aire, de las interminables hileras de edificios herrumbrosos”. Aun quienes bebían cervezas los fines de semana en algún restaurante del Bulevardul Magheru batallaban denodadamente con la tristeza, que no lograban alejar ni el vaivén de los tarros ni los cantos que entonaban.

Cuando le comenté a Darie Novăceanu de esa tristeza latente que adivinaba a mi alrededor, me dijo que si abrieran las fronteras Rumania se quedaría vacía.



Klaus Kinsky en *Nosferatu*, el vampiro de Werner Herzog, 1979

—Todos dicen que adoran al presidente, que darían la vida por él, sobre todo a partir de su protesta por la invasión a Checoslovaquia en 68, pero a la vez todos se irían de aquí si pudieran.

¿Era ese deseo de fuga reprimida el que provocaba la tristeza? ¿Cuánto había de cierto en esa supuesta idolatría hacia Ceaușescu? Es difícil saberlo en un pueblo que, en su mayoría, carecía de libertad para elegir y por lo tanto de los alicientes comunes que alimentan la fantasía y la ilusión. Nadie puede vivir —mejor dicho, sobrevivir— sin un punto de referencia, sin una presencia protectora y amorosa, cercana o lejana. Dentro de las carencias, la rutina, la opacidad del aire, para muchos no quedaba más que idolatrar a Ceaușescu y odiar a los rusos, únicos culpables de cuanto padecían. Pero toda idolatría es sin remedio ambivalente: en aquellos rostros tristes estaba ya latente lo que iba a suceder quince años después.

Al final de la entrevista, Nicolae Ceaușescu aceptó un par de preguntas fuera del cuestionario y le pregunté sobre Drácula. Sonrió ligeramente.

—Vlad Tepes es un héroe nacional del que se ha dicho que era cruel con su pueblo, lo que no es verdad. Peleó heroicamente contra los turcos en el siglo quince. Lo demás, lo que usted llama el mito de Drácula, lo inven-

taron en Occidente, pero Rumania no tiene nada que ver con ello. Rumania ha dejado atrás los mitos y las supersticiones gracias a la revolución cultural y marcha hacia el progreso, como usted verá. Las supersticiones y los mitos detienen el progreso de un pueblo. Y más la superstición sobre la crueldad de muertos que se alimentan de la sangre de los vivos. Es una tontería.

Hizo una pausa. Había sido escueto y directo sobre una pregunta que no le gustó nada y que nada tenía que ver, en efecto, con cuanto había contestado antes.

Llamaba la atención que negara, de entrada, la crueldad de Vlad Tepes. ¿Era parte de la represión que lo rodeaba y que él mismo imponía? Nadie tan peligroso como el que niega la violencia y la crueldad que él mismo impone.

Años después, en el libro de Ralf-Peter Martin encontré este párrafo que confirmaba lo que el presidente rumano me había dicho:

El jefe de Estado y partido, el caudillo Nicolae Ceaușescu, también ha simplificado las cosas. En la primavera de 1978, en el Club Nacional de Prensa de Washington, ocultó esa faceta oscura de la crueldad de su héroe Vlad Tepes, describiéndolo como un aguerrido luchador por la libertad, bondadoso e indulgente (¡bondadoso e indulgente!) con su pueblo. No le quedaba otra salida: a principios del mismo año, y en el discurso pronunciado con ocasión de su sesenta cumpleaños, los funcionarios del partido lo compararon, elogiosamente, con “líderes tan populares como Vlad Tepes”.

Lo de la popularidad es cierto, aunque muy diferente a como la hubiera deseado Ceaușescu. De nuevo, la represión. El poder ciega. Y como nada se atrae tanto como aquello que se niega obsesivamente, el mito iba a regresar sin remedio, más vivo que nunca (en el sentido draculesco, claro). Por eso resulta aún más estremecedor este otro párrafo del multicitado libro:

Dada la actual situación política rumana, las implicaciones políticas de una figura como la del príncipe así descrita son evidentes. La actitud autoritaria de Vlad Tepes en el interior y su lucha contra los enemigos exteriores convierten —con los pretextos del amor a la patria y honorables ideales— el traslado del príncipe al panteón de las glorias nacionales en una sensata medida pedagógica. ¿A quién puede hallar ahí Vlad Tepes? En todo caso a Nicolae Ceaușescu.

En efecto, desde hacía una década, el gobierno de Ceaușescu tenía un proyecto de trasladar a Drácula (cuyos restos, además, no existen) al panteón de las glorias nacionales, en donde suponía el entonces presidente rumano reposaría también él. ¿Qué pensará el pueblo de



Winona Ryder y Gary Oldman en *Drácula*, de Bram Stoker de Francis Ford Coppola, 1992

ese proyecto hoy? Quería que lo enterraran al lado de Drácula, con quien le enorgullecía que lo compararan —a Ceaușescu lo llamaban el “genio de los Cárpatos”—, y a los dos su pueblo ha tenido terror de enterrarlos en su propia tierra. Extraño destino mutuo, marcado por la represión, la crueldad, ¿y la posesión? ¿No ha clamado el pueblo porque echen fuera de Rumania el cadáver de Ceaușescu porque iba a “maldecir la tierra”? ¿No le han dicho también a él, una vez que hubo caído, “demonio de los Cárpatos”? Por una razón parecida enterraron a Drácula abajo de un altar. ¿Y por qué ese pueblo cantaba villancicos y rezaba en voz alta después de muerto Ceaușescu? ¿Y por qué las cruces de metal en lo alto de las casas en la región en donde está el castillo de Drácula? Al margen del mito y la superstición, ¿cuáles son las implicaciones políticas para el país de todo esto?

Según el *Time* del 8 de enero de 1990, cuando un tribunal invisible interrogó a Ceaușescu y a su esposa Elene el día de Navidad (tenía que ser el día de Navidad), poco antes de que fueran fusilados, a él se le hizo esta pregunta: “¿Quién lo poseyó para reducir a la gente al estado en que se encontraba, para actuar con tal crueldad?”.

¿Por qué extraña alquimia del autoengaño logramos no ver lo evidente, lo que palpita en el tedio, en la tristeza latente y como agazapado? ¿De veras Ceaușescu creía en “la bondad e indulgencia”, según dijo, de Vlad Tepes? ¿Y creía que su pueblo lo amaba como quería hacerle creer que lo amaba? Quizá precisamente por la represión sistemática, al manifestarse el inconsciente nos parece luminoso, nos deslumbra, nos arranca del tedio y de la tristeza, de lo que parecía apagado, mecánico, sin sentido. Este texto es también del *Time* del 8 de enero de 1990:

En la tarde de Navidad en Timișoara, la ciudad fronteriza donde surgió el levantamiento contra Nicolae Ceaușescu, una joven mujer está de pie en el campo, mece su cuerpo como sonámbula, llora suavemente: “Sangriento, oh, tú, qué sangriento”, y se lamenta sobre el cadáver de un viejo cuyas manos están mutiladas y su cuerpo horriblemente desfigurado por agua hirviente y ácido. Era su padre.

Agua hirviente y ácido. ¿No podría trasladarse esta escena terrible a las *legendes* que nos narran las crueldades de Drácula? Son innumerables y hasta elegir unas cuantas, del mismo número de *Time*, parece morboso:

En el mismo terreno lodoso, envueltos en sábanas blancas, había dos docenas de cuerpos desnudos, más víctimas de las masacres del 16 y 17 de diciembre que llevó a cabo la *Securitate*, la policía secreta de Ceaușescu. Estos cuerpos también habían sido sometidos a horribles torturas hasta dejarlos irreconocibles. Algunos con los tobillos en-

redados con púas, o con el estómago abierto, en canal. Sobre el cadáver de una mujer se encontraba el feto de siete meses que se le acababa de extraer del vientre.

¿Por qué? ¿Se enteró de todo esto Ceaușescu? Sin remedio, tenemos que deducir que sí, y que era el culpable directo. Quizá de muchas otras atrocidades de su *Securitate* pocos se enteraron, pero es seguro que él sí se enteró. ¿Qué argumento, qué pretexto “político” podría eximirlo de la culpa? Y claro, según cuenta ahora el *Newsweek*,

en toda Rumania la gente dejó escapar un suspiro colectivo de descanso con la prueba visible de la caída y muerte de Ceaușescu, que se transmitió por televisión un martes, un día después de su ejecución llevada a cabo la noche de Navidad. ¡El anticristo ha muerto!, clamaba un hombre en Bucarest ante un televisor público. ¡Se murió de -masiado fácilmente!, se quejó un soldado en la ciudad de Timișoara, en donde comenzó el levantamiento contra la odiada dictadura de Ceaușescu. ¡Yo lo habría puesto en una jaula en una plaza pública!, dijo el administrador de un afamado hotel de Bucarest, para que la gente le escupiera y lo despellejara a pedradas.

La misma crueldad, siempre la misma. Por eso, ahora según el mencionado *Time*, “una y otra vez como, para exorcizar la maldad del reinado de puño de hierro que durante veinticuatro años ejerció Nicolae Ceaușescu, la televisión nacional pasó y pasó sus horas finales”. Y el *Newsweek*: “La videocámara se acerca a una de las figuras y ahí está Nicolae Ceaușescu, yaciendo boca arriba, cerca de un muro de ladrillos. Sus ojos están desorbitados y un charco de sangre rodea su cabeza. La cámara se demora sobre su cadáver hasta por un minuto”.

¿Quería el pueblo rumano comprobar que Ceaușescu estaba muerto, bien muerto? ¿Por eso se demoró tanto la cámara sobre su cadáver? Pero, ¿cuánto podemos saber del mito, de los secretos sueños de todo un pueblo? ¿Y qué va a vivir ese pueblo —tan reprimido y duramente castigado— en los próximos años? ¿Salió ya de la pesadilla y se abrirá camino hacia la paz? ¿Cuántos mitos nos faltan a todos por exorcizar? Ya decía Jung que hay componentes psíquicos arcaicos que han entrado en la psique individual sin ninguna línea de tradición directa, por lo que afirmó con clara convicción: “Tengo la viva impresión de que estoy bajo la influencia de cosas o interrogantes que quedaron sin respuesta para mis padres y abuelos”.

Quizá de veras hay un montón de cosas que son imposibles de pensarse, de llevarse a la conciencia plenamente. Quizá de veras estamos condenados a arrastrarlas con nosotros en el inconsciente como una sombra, como nuestra verdadera sombra. **U**

Mi sonido más remoto

Myriam Moscona

*La poeta Myriam Moscona obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores 2012 por su libro *Tela de sevoya*, en que conviven distintos géneros —la narrativa, la poesía lírica, el ensayo— para recuperar la historia sorprendente y milenaria del ladino o judeoespañol. El texto siguiente es el discurso de recepción del premio leído por la autora en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en marzo pasado.*

Tomo prestadas las palabras que dijo María Zambrano en un momento también significativo para ella: “Para salir del laberinto de la perplejidad y del asombro, para hacerme visible y hasta reconocible, permitidme que una vez más acuda a la palabra luminosa de la ofrenda: la palabra gracias”.

Karo Antonio:

Kero eskrivirte en djudyo antes ke no keda nada del avlar de mis padres. No saves, Antonio, lo ke es morirse en su lingua. Es komo kedarse soliko en el silensyo...

Kuando se bozea tu lingua, kuando se deskae, kuando debes serrar los ojos, soliko en tu kamaretika i pensar por oras antes de trucher dos biervezikos a la luz, kuando no ai nada ke meldar en tu lingua, dinguno de tus amigos por avlarla kon ti, kuando el poko ke te keda no lo vas a dechar a dinguno despues de ti [...] saves ke la moerte avla por tu boka. La moerte avla por mi boka... A vedrá dezir, ya esto moerto yo.

Con estas palabras comienza un brevísimo libro en forma de carta que el escritor francés Marcel Cohen le dirige al pintor español Antonio Saura. El libro se llama *Letras a un pintor ke kreya azer retratos imajinarios*. Esas líneas desataron en mí algo que ya estaba activo: la necesidad de hacer algo con esa herencia, pues, como lo anoté en un cuaderno del 2004:

Desde que empecé a escribir poesía resuena en mí esta lengua que escuché en toda mi niñez. Es la lengua de mis muertos. Gocé el encanto de ser arrullada en ese español antiguo que subyace adentro, abajo, a través o en el revés del nuestro. Como una hoja de papel con marcas de agua y sobre ellas, añadidas, nuevos signos, así, vistas a trasluz, distingo las marcas al igual que el ladino o djudezmo lo hace a la luz del castellano actual.

Al emplear estos *biervos*, remuevo algo de la vida y de la muerte de esta lengua sin patria ni academia que durante quinientos años hablaron los desterrados. Es innegable el tiempo que me llevó aceptar, de cara a mi trabajo, las formas verbales que se articulaban entre mis

ancestros y yo, ese tiempo que me tocaba encarnar como la primera mexicana de un anónimo grupo de españoles, turcos o búlgaros que tuvieron al ladino como su lengua franca. Esa articulación es su lenguaje y ellos son costumbres, genes y, ante todo, mi sonido más remoto. Esta deuda es también una declaración de amor por lo que he perdido. Y algo más: un poner a prueba algo que nunca supe si podría recuperar a solas, casi sin ayuda de diccionarios. Como si lo que tuviera entre mis manos fuese la posibilidad de reconstruir algo que está debajo del olvido y despertarlo diera miedo.

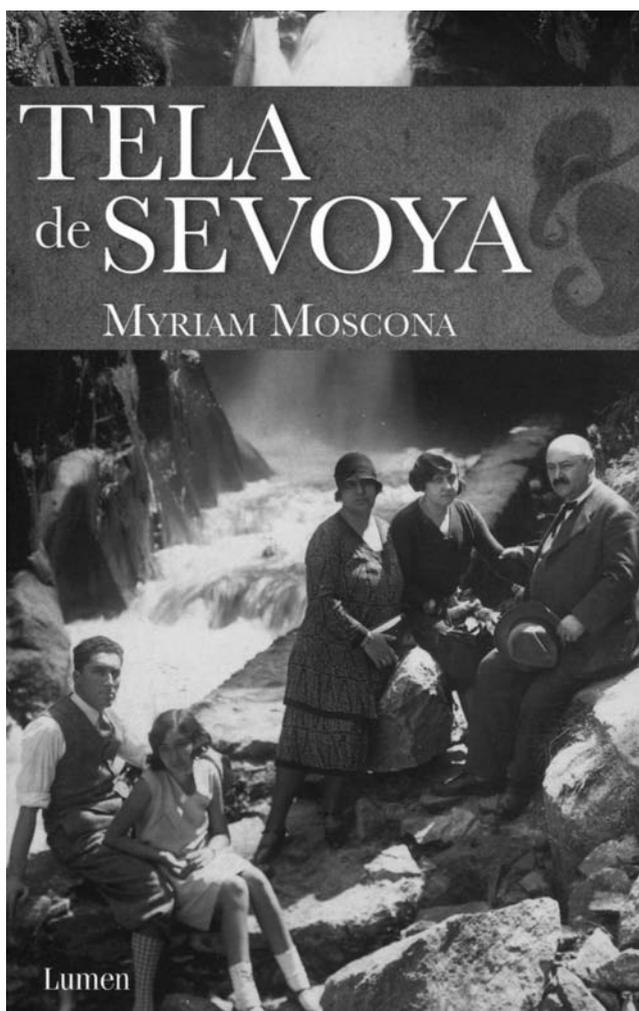
Con el ladino, ese español con ecos del Cid, del Quijote o del habla que todavía vive en algunas zonas rurales del país, puede escribirse poesía contemporánea o tratados de ciencia. No sé explicar por qué, pero la cadena de palabras en ladino es en sí misma una escala musical y, para mí, el espejo que me devuelve lo que Juan Gelman llamó en la introducción a su libro *Debaxu* “una ternura de otros tiempos que está viva y, por eso, llena de consuelo”.

Cuando en 2006 fui por primera vez a Bulgaria en busca de los últimos hablantes del judeoespañol no tenía la menor idea de que esas notas de viaje se transformarían en un libro en prosa, tampoco supe que estaba a punto de mordermela lengua. Siempre dije “jamás escribiré una novela. No, no, qué va —yo ni muerta”. Tampoco sé si en verdad la he escrito y no me preocupa demasiado establecerlo. Sé que *Tela de sevoya* es un libro entre varias fronteras. La del español arcaico y el actual, así como la de los distintos géneros que conviven en el libro, pues no tuve el menor reparo en valermelo de diálogos, entrevistas, poemas, testimonios, sueños, bitácora de viaje, cuentos familiares y una buena dosis de memoria e invención. Las fronteras entre la vigilia y el sueño, así como entre los muertos y los vivos también son las capas de esta *sevoya* que el jurado ha distinguido con el Premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores, premio con el nombre de un poeta que he leído desde mi juventud. De su *Nocturno amor* tomé las palabras para titular mi libro *El que nada*. La obra de Villaurrutia se desplaza entre los géneros, incluso entre las disciplinas. Quedarse quieto en un solo registro seguramente lo aburría. Villaurrutia formó parte y defendió otro estadio de minorías distinto al de las lenguas. Con la transfiguración que nos dio en su “Nocturno de los ángeles”, por ejemplo, donde con pasos leves o, para decirlo con Lezama, *con pasos evaporados*, habla de la homosexualidad en años condenatorios, me resulta conmovedor oírlo evocar a aquellos “que nadan de pie, tan milagrosamente, que nadie se atrevería a decir que no caminan... Son los ángeles que han bajado a la tierra por invisibles escalas”.

Hay otras escalas invisibles, cada vez más invisibles en el ámbito de las palabras, en la zona de las lenguas

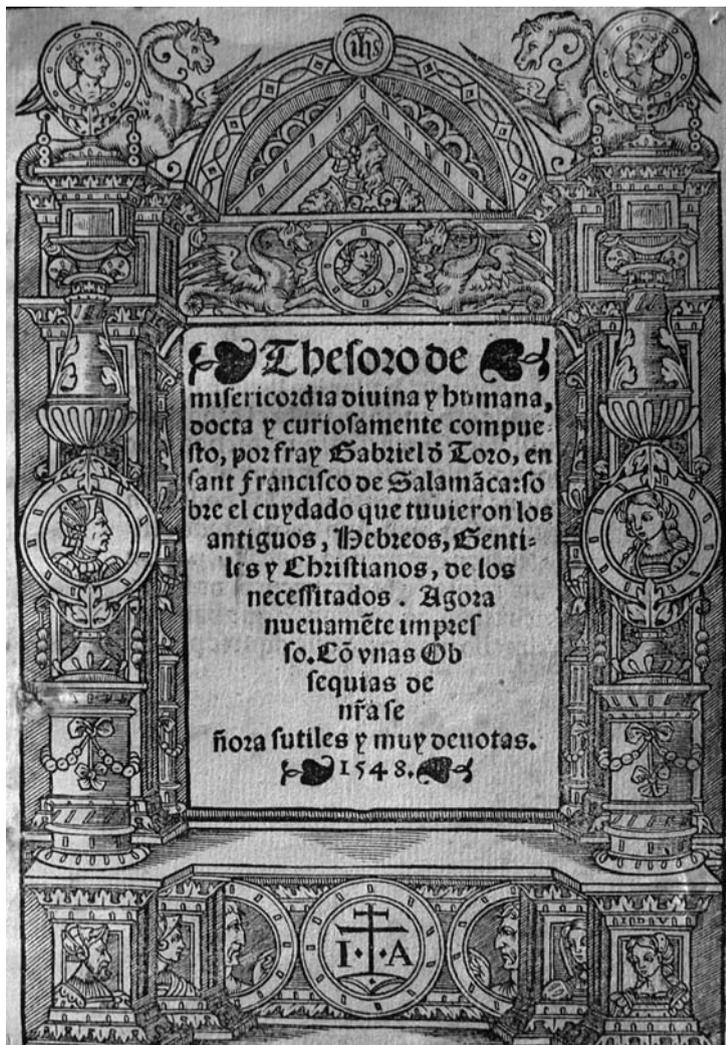


Myriam Moscona





Miguel de Silveira, *El Macabeo, poema heroico*, Nápoles, 1638, Bibliotheca Sefarad



Gabriel del Toro, *Thesoro de Misericordia divina y humana*, Salamanca, 1548, Bibliotheca Sefarad

que desaparecen por puñados en el mundo. Las lenguas son un patrimonio cultural y es el Estado el responsable de preservarlo.

De los más de sesenta grupos lingüísticos que existen en México, cuarenta y cinco están a punto de desaparecer. Los más conocidos: huichol, cora, tarahumara, triqui, yaqui, seri, chontal y lacandón. El idioma en mayor peligro de extinción del mundo está en México. Es un decir, pues para que una lengua esté viva necesita cien mil hablantes. Me refiero al zoque, de la familia de una de las lenguas más antiguas del continente, la hablada entre los olmecas hace tres mil años. Me refiero al zoque de Tabasco, no al de Chiapas, pues las variaciones lingüísticas, igual que en el ladino, se dan a pasto y se enriquecen y se ramifican. En el 2007, esa variante del zoque tenía sólo dos hablantes, pero estaban peleados, según leo en una nota de prensa, porque hubo una inundación en Tabasco, tuvieron una aguerrida discusión, seguramente se insultaron y nunca más volvieron a dirigirse la palabra.

Lo he dicho otras veces: cuando muere una lengua no sólo desaparecen sus palabras. Cada lengua es una visión del mundo única, insustituible, llena de particularidades. Una de las lenguas indígenas tonales, el mazateco hablado en Oaxaca, construye neologismos porque necesita adecuarse al tiempo. Para decir “helicóptero”, se usa el equivalente a “fierro que vuela en el aire”; para decir “teléfono”, “mecate de fierro”; igual que en ladino semáforo se dice “lampa de trafik”.

Por eso hoy, el día que recibo este premio, me gusta pensar que también se reconoce a ese español arcaico que subyace abajo del nuestro y que distingue a los sefaraditas. Leo a Villaurrutia a partir de esa luz, de esa clave: la de las lenguas que ya no escucharemos. Habla Villaurrutia:

Quando los hombres alzan los hombros y pasan [...]

cuando en la soledad de un cielo muerto
brillan unas estrellas olvidadas
y es tan grande el silencio del silencio
que de pronto quisiéramos que hablara [...]

o cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar “quién vive”

dudo si responder
a la muda pregunta con un grito
por temor de saber que ya no existo

porque acaso la voz tampoco vive
sino como un recuerdo en la garganta [...] **u**

Dos cosmos barrocos

Verónica Volkow

*En este ensayo, que forma parte de una obra en progreso de la también poeta Verónica Volkow como investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de nuestra Universidad, se establecen paralelismos entre el extenso poema *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz y la obra pictórica de Cristóbal de Villalpando en la cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla.*

DOS ICONOS NOVOHISPANOS DE LA TOTALIDAD

Llama la atención en la década de los ochenta del siglo XVII en la Nueva España la existencia de dos grandes obras artísticas que buscan plasmar una síntesis de la totalidad del cosmos. Una de estas ambiciones la modela poéticamente el cálamo de sor Juana Inés de la Cruz en *Primero sueño*; la otra tomó forma y colores bajo el pincel de Cristóbal de Villalpando en la cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla. Habría que señalar no sólo el paralelismo de sendas propuestas —jugando ambas a cifrar mapas de la totalidad— sino también la cercanía temporal de su elaboración: 1685 para la gran silva de anábasis;¹ 1689 para el óleo-temple polifónico de la catedral angélica.²

¹ “Debe de haber sido escrito alrededor de 1685, cuando se acercaba a la cuarentena”. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas*, tomo V, FCE, México, 1994, p. 430.

² “En el derrame de su lucerna occidental, la cúpula de Cristóbal de Villalpando muestra la fecha de 1688, con un repinte que hace del último ocho un nueve. Clara Bargellini se inclina a pensar que el sobrepuenteo nueve es la fecha ajustada a la conclusión del trabajo, mientras que Francisco de la Maza planteó que fue la fecha de su inicio. En el Cabildo del 16 de noviembre de 1688 encontramos la siguiente mención: ‘Capilla de Nuestra Señora de la Defensa (margen). Que el señor

Considerar *Primero sueño* y la cúpula poblana como hazañas paralelas y conjuntas nos lleva a preguntarnos el porqué de su elaboración en ese espacio y en ese tiempo, además de que puede arrojar luz, consideramos, sobre nuevos aspectos de estas obras que no han sido tomados en cuenta. El barroco en la Nueva España asume en ellas la ambición inédita de convertirse en herramienta epistemológica para captar al mundo como un todo, plasmando en sendas obras originales figuraciones del macrocosmos. Amalgaman ambas, para lograrlo, “sumas” omnívoras de los saberes existentes, a la vez que superponen, de manera analógica, diversos mapas ubicuos de lo considerado como existente. Esta búsqueda nos parece extraordinaria no sólo por su ambición, sino tam-

canónigo licenciado don Cristóbal Francisco del Castillo haga en la Capilla de los Reyes toda la obra que su Merced y al maestro que lo asiste en cuanto a la pintura pareciese más apropiado a su lucimiento, quitando los dos ángeles de yeso, de suerte que la obra de arriba se iguale con la de abajo’. Tenemos que pensar que para finales de 1688 había todavía que quitar los dos ángeles de yeso para iniciar la pintura, por lo que se vuelve difícil pensar que fue concluida en 1689”. Verónica Volkow, *Iconografía de la cúpula pintada por Cristóbal de Villalpando en el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla*, tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte, UNAM, México, 2009.

bién porque será exclusiva —a nivel artístico— de nuestras latitudes.

La cercanía temporal de sor Juana y Villalpando sirvió a Clara Bargellini³ para una interpretación —con base en los villancicos religiosos de la monja— de las enigmáticas sombras que enmarcan el icono de la Virgen en la cúpula poblana.⁴ También fue advertida por Salvador Moreno la muy probable reunión de poetisa

³ “Entre las obras de la monja se encuentran ocho villancicos compuestos para celebrar la Inmaculada Concepción de la Virgen en la Catedral de Puebla en 1689. Los versos de estos villancicos incluyen detalles que sugieren que no fue simplemente una coincidencia que precisamente en la fiesta de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre de 1689, el año en que Villalpando terminó la pintura de la cúpula, estos versos fueron cantados en la catedral de Puebla”. Clara Bargellini, *Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla. Simposio Internacional. Instituto Portugués de Patrimonio Arquitectónico*, junio de 1996 (separata, p. 6). La traducción al español es de la doctora Bargellini.

⁴ Bargellini observa que “no deja de ser problemático el hecho que la paloma y la custodia que representan las otras personas de la Trinidad en este conjunto y que la otra representación de la Trinidad de la cúpula, la triangulada, y también la figura de la Virgen resulten ensombrecidas por la luz natural”. Bargellini señala que sor Juana utiliza la imagen de la sombra que una nube puede crear en el sol, lo que, sin embargo, no es un defecto del sol, sino de nuestra percepción, y cita a sor Juana: “Que siendo María / de toda mancha desnuda, / no cupo en su ser la duda, / sino en nuestra grosería”. *Ibidem*, pp. 6-8.

y pintor durante la dedicación de la Catedral de México el 22 de diciembre de 1667.⁵ Karl Vossler (1934), por su parte, señalaba ya la ubicuidad social de la pluma de sor Juana pues: “apenas había una fiesta en las iglesias y conventos de México, Puebla y Oaxaca; o en la Universidad, apenas se festejaban los cumpleaños de los reyes de la vieja y de la Nueva España; apenas se quiere rendir homenaje a los príncipes de la iglesia; [...] se solicita que sor Juana contribuya con versos o interpretaciones dramáticas”.⁶ No sería, en efecto, la catedral metropolitana punto único de coincidencia entre el pintor y la poetisa, pues la jerónima estaba escribiendo varios villancicos para la Catedral angélica⁷ en las fechas en que Villalpando trabajaba en la cúpula que le fuera encargada por el racionero Cristóbal del Castillo, patrocinador y probable director intelectual de la misma.⁸ Villalpando desplegaba pinceles por su pictórico cielo místico, mientras, seguramente, versos de sor Juana dedicados a la Inmaculada Concepción o a la Navidad retumbaban entre los encumbrados andamios del Altar de los Reyes; y podía seguramente oírse un: “¡Oigan un misterio / que aunque no es de fe, se cree!”;⁹ o también en otro momento: “¡Hoy, que el mayor de los Reyes / llega del mundo a las puertas, / a todos sus pretendientes / ha resuelto dar audiencia”.¹⁰ Pero más allá de estas atractivas coincidencias escenográficas y más allá de interesantes influencias de la obra de sor Juana en Villalpando, quizás el puente principal entre estos dos poderosos artistas coetáneos no ha sido suficientemente abordado: radica en

⁵ “A la que ellos mismos enriquecerían con algunos de los más hermosos lienzos de la pintura colonial mexicana y los textos de algunos de los más preciosos villancicos de la época”. Salvador Moreno en la introducción a *Ángeles músicos: homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, Mazapanes Toledo, México, 1980.

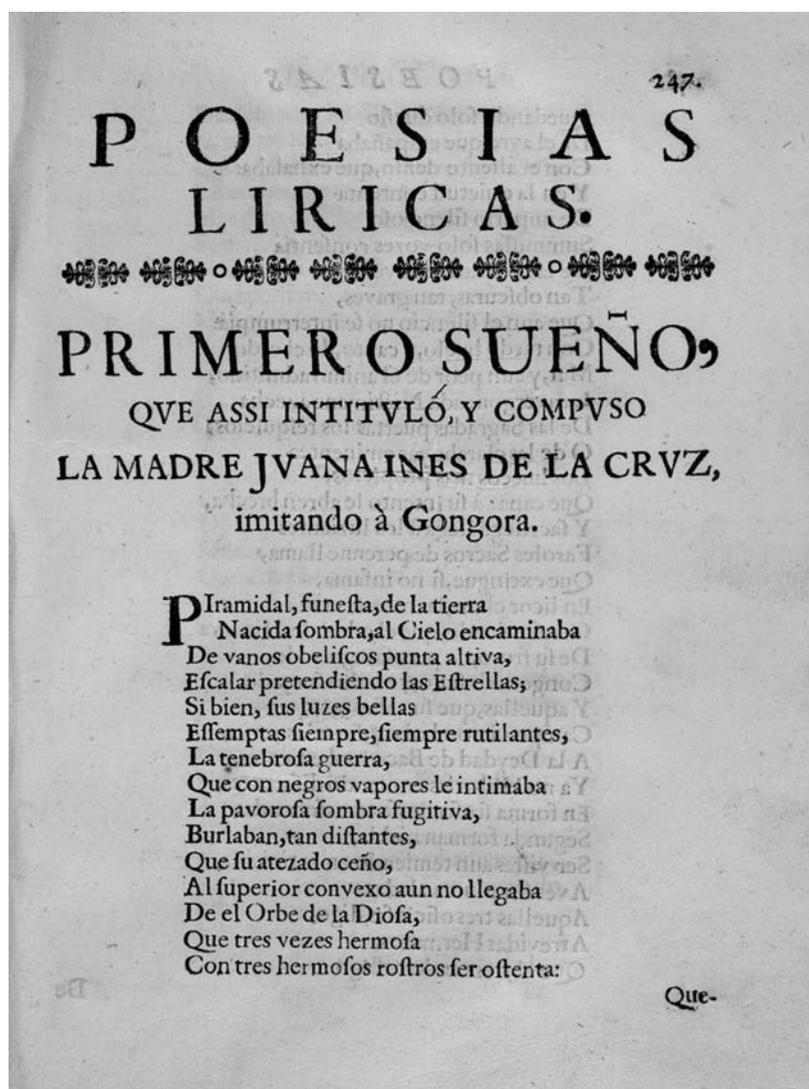
⁶ Karl Vossler, “La décima musa de México Sor Juana Inés de la Cruz”. Su primera publicación fue en alemán, en 1934. La traducción al español es de Mariana Frenck y Arqueles Vela, y se encuentra en: <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Vossler/Vossler.html>.

⁷ Encontramos para Puebla dos villancicos de sor Juana de 1689, fecha en que estaba iniciándose la pintura de la cúpula; uno está dedicado a la Inmaculada Concepción y otro a la Navidad; hay otro a San José en 1690, fecha en que seguramente se seguía trabajando en la cúpula. Por otro lado, entre los villancicos atribuidos a sor Juana, escritos para la Catedral de Puebla, contamos: en 1678 a la Navidad, a San Pedro Apóstol en 1680, a la Asunción en 1681, a San Pedro en 1684, a San Pedro en 1690. Este último también pudo coincidir con la elaboración de la cúpula. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, Villancicos y letras sacras*, 1952, FCE, México.

⁸ “La cúpula del Altar de los Reyes tiene un programa iconográfico muy complejo, que sólo un hombre muy versado en la teología barroca novohispana de finales del siglo XVII pudo formular. Esta complejidad conceptual nos obliga a pensar en una activa participación de alguno o algunos miembros del cabildo de la catedral de Puebla —muy probablemente del mismo Cristóbal del Castillo, en la elaboración de su programa iconográfico. Sabemos, por los estudios de Nelly Sigaut, que fue central la intervención de los cabildos en el diseño de los programas iconográficos de las catedrales, como ocurrió en la Sacristía de la Catedral de México”. Volkow, *op. cit.*, p. 3.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. cit., p. 99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 117.



que los dos ambiciosos y afanosamente lucharon por consolidar sus propios ideales de macrocosmos en un momento de desgarramiento de la imagen simbólica del mundo.

Es a esta aspiración de tejer conceptualmente al universo entero, que hermana tanto a la cúpula poblana como al *Primero sueño* de la jerónima, que quisiéramos dirigir nuestra investigación. Buscaríamos preguntarnos primero por las condiciones sociales internas en la Nueva España, que hicieron estas hazañas artísticas no sólo posibles sino necesarias. En un segundo momento quisiéramos también indagar sobre el carácter reactivo, sino es que francamente polémico, dentro de la plataforma del catolicismo contrarreformista, que toman estas obras ante el agotamiento del viejo sentido espiritual del cosmos que trajo consigo la univocista *imago mundi* del mecanicismo. Dentro de la Nueva España de finales del XVII, estas obras fueron dos imaginativas y muy singulares reformulaciones de la posibilidad de supervivencia de un macrocosmos simbólico.

Sor Juana y Villalpando, al intentar una nueva forma de pensar el macrocosmos, llevaron también al barroco, como estilo, a su máxima capacidad no sólo formal sino también conceptual. Permitió el barroco novohispano la ingeniosa articulación analógica de varios modelos sobrepuestos —ya alegóricos, ya epistémicos— del todo. Estos modelos provenían de la vasta y reciclada tradición occidental humanista, a la que, de alguna manera, con sus pirotecnias novedosas, reescenifican.

El poner una junta a otra, *Primero sueño* y la cúpula, nos muestra que ambas aventuran una síntesis de los saberes de su tiempo; y que van además a diseñar una nueva forma de cosmos: el cosmos barroco; éste, al compaginar armoniosamente diversos escenarios explicativos del mundo, exhibe la cohesión del primero mediante la compatibilidad de los segundos. Sor Juana y Villalpando levantarán irradianes iconos analógicos del orden universal frente al mosaico de dolorosas contradicciones que atravesaba la nación y el quiebre epistémico de la época.

LA TRAMA Y LA URDIMBRE

Desde una perspectiva inspirada por la hermenéutica, querríamos pensar estos dos macrocosmos barrocos no sólo dentro de la coordenada tendiente a la mimesis de la reproducción ideológica, sino tomando en cuenta la dimensión de “la poiesis”¹¹ orientada hacia lo sagrado,

¹¹ Estaríamos refiriéndonos a la tensión entre la mimesis y la poiesis desde la cual Patxi Lanceros aborda la poesía, con una perspectiva hermenéutica: “En su aspiración religiosa radica la asimetría esencial del arte, que no es añoranza reaccionaria ni esperanza utópica. Reacción y utopía son categorías materialmente constituidas en y por la con-

y que nos traza Patxi Lanceros. Esta segunda coordenada realiza su propia función de completamiento de *imago cosmica* frente a las limitaciones ideológicas, sociales y materiales. Tendríamos que pensar estas dos obras artísticas en el entrecruzamiento de los hilos complementarios de una trama mimética, por un lado, a manera de sustrato ideológico; pero también desde la dirección de una urdimbre más poética o sagrada, que las arroja a un completamiento como un ejercicio de reparación.

Es con la urdimbre de la *poiesis* que debe pensarse al mecanismo junguiano de la enantidromía.¹² La enantidromía introduciría un contrapunto dialéctico dentro de la trama ideológica, pues ésta se caracteriza por conducir a un equilibrio dentro del inconsciente de tendencias excesivamente unilaterales en la vida consciente. Como magnos ejercicios de compensación, visualizaríamos estos dos grandes macrocosmos artísticos, proponiéndonos demostrar la necesidad de su elaboración, tanto dentro de la tensión social que atraviesa la Nueva España a finales del XVII, como por su esgrima de contrapunto simbólico o hasta de irónica polémica, respecto de los nuevos saberes científicos hegemónicos.

Por un lado, se está dando en el XVII el parto de la naciente identidad mexicana, desde las sangrantes amputaciones de la vieja civilización y atravesando una difícil convivencia de lo ecléctico. Por otro lado, ciencia y telescopios en el XVII destapan horizontes infinitos para los ojos físicos y racionales, pero también colapsan la vieja evidencia de una dimensión espiritual del cosmos, que lo orientaba. *Primero sueño* y la cúpula poblana estarían inventando, cada uno a su modo, una nueva ingeniería simbólica con la cual edificar, para su época, un posible techo simbólico.

LA NECESIDAD DEL COSMOS

Se va consolidando en el siglo XVII novohispano la construcción de una identidad nacional que, entre estalli-

ciencia, en y por la historia. Y en el ámbito de la conciencia, el arte es simultáneo, es expresión y producto de la época. En el ámbito del inconsciente, donde arraiga la asimetría esencial del arte, no operan las categorías reacción y progreso porque tampoco el tiempo configura historia. La asimetría esencial del arte se produce por la colisión de lo moderno y de lo eterno”. Patxi Lanceros, “Mimesis/poiesis”, *Diccionario de hermenéutica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2006, p. 369.

¹² El concepto de enantidromía proviene del griego y es un término utilizado por Heráclito que significa “correr en sentido contrario”. Carl Jung en su psicología analítica lo definirá como “la aparición, especialmente en sucesión temporal, del principio opuesto inconsciente. Este fenómeno característico se da en casi todos los sitios donde una dirección extremadamente unilateral domina la vida consciente, de modo que se forma en el tiempo una posición opuesta inconsciente dotada de idéntica fuerza, la cual se exterioriza primero por la inhibición del rendimiento consciente y más tarde por la interrupción de la dirección consciente”. Carl Jung, *Tipos psicológicos*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Edhasa, Barcelona, 2006, parágrafo 794, pp. 508-509.

dos de rebeldía, lo mismo va a asirse a la difusión del culto de la Guadalupana que a la erección de una estatua del Pegaso en el patio del Palacio Nacional. En este Pegaso se afirma briosa la propia y más ligera singularidad novohispana, frente a las imposiciones severas de los virreyes extranjeros, como bien lo observa Guillermo Tovar de Teresa.¹³ *Primero sueño* de sor Juana y la cúpula de Villalpando vendrían a sumarse, consideramos, con su carácter paralelo de *axis mundi*, a estos otros iconos espirituales que nos permitieron, al referirnos a la totalidad, ir generando lo propio frente a la arbitrariedad y a veces mutilante opacidad de lo ajeno.¹⁴

Nuestros gran poema y cúpula son, desde sus mutuas diferencias, ingentes celebraciones de la armonía cósmica; y se integran con el poder generador y orientador de todo verdadero icono del cosmos al proceso de consolidación de una identidad cultural propia, que atravesó la Nueva España en el siglo XVII.¹⁵ Formulan ambos microcosmos americanos sus propios originalísimos ideales de coherencia universal, dentro de un territorio social marcado por el contraste y la heterogeneidad desde una mirada externa, y por la herida de la conquista y el dolor de insalvables desigualdades sociales, ante un análisis crítico profundo. En esta amalgama territorial, surgida de una sangrienta confrontación, sendos caleidoscopios cósmicos propondrán sus imantaciones analógicas —potencialmente integradoras— de diagramas o métodos provenientes tanto de la filosofía y la literatura como del imaginario simbólico.

En los ochenta del XVII, junto con estos iconos omnívoros, que aspiran esforzada y estratégicamente a la unidad, se desarrolló también un género antagónico en espíritu: el de los biombos y cuadros representativos de los enfrentamientos de la conquista, con la epopeya de las huestes de Moctezuma luchando, flechas hirsutas, contra los arcabuces flamígeros de Hernán Cortés. Mientras trazan la geografía del valle de México, su gesta pictórica desglosa los diferentes hitos de la conquista: los

¹³ Tovar se pregunta si es casualidad que Sigüenza y Góngora adoptara el emblema del Pegaso, que adornaba el patio principal del Palacio Nacional para sus portadas, junto con el mote: *Sic itur and astra*; y cita a Sigüenza, quien dice: “El que quiera cómodamente crear un símbolo, debe tener primeramente en cuenta lo siguiente: que debe existir una justa analogía del alma del cuerpo”. Guillermo Tovar de Teresa, *El Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, Renacimiento, Sevilla, 2006, p. 61.

¹⁴ Ramón Xirau ha intuido el carácter de *axis mundi* que tiene *Primero sueño*: “El poema tiene dos límites inmóviles: abajo, la tierra, fuerza atractiva de todas las gravedades, de todos los vuelos sin alas, del sueño sin ensueño, del viento callado; arriba las estrellas, símbolos perfectos de las esencias que sor Juana en su poema quiere conocer”. Ramón Xirau, “Sor Juana: *Primero sueño*; La dialéctica del conocer”, *Lecturas: ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*, UNAM, México, 1983, p. 32.

¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa propone cómo se da la construcción de la identidad novohispana durante el siglo XVII. *Vid.* Tovar de Teresa, *op. cit.*

bergantines, el saludo de enemigas cabecillas, la Noche Triste, el tesoro de Moctezuma, la captura y apedreamiento del rey azteca, la aparición fantasmal de Santiago Matamoros, etcétera. Estas cartografías narrativas de la Ciudad de México se pintan hacia finales del siglo XVII y entre ellos podríamos mencionar el que se encuentra en el Castillo de Chapultepec, el que ostenta el Museo Franz Mayer, o el que enriquece el acervo de Palacio Nacional.¹⁶ Estos mapas nos muestran el rostro más fragmentado y desgarrado de la Nueva España, exhibiendo, entre anécdotas dramáticas, nuestra herida de guerra constitutiva —todavía sangrante y sin cicatrizar, para finales del XVII.

En las antípodas icónicas de estas epopeyas plásticas, *Primero sueño* y la cúpula intentarán demostrar mediante poderosas urdimbres barrocas la unidad constitutiva esencial al universo simbólico. Esta unidad, más allá de la guerra en lo literal, se remonta a la posibilidad de lo anagógico, donde toda experiencia finalmente se integra. Hay en estos dos esfuerzos —poético el uno y plástico el otro— un ritual a la vez intelectual y espiritual de reconstrucción del cosmos frente a la desgarradura, todavía combatiente, por la que atraviesa la Nueva España en el XVII. En el caso de sor Juana, la búsqueda de la unidad cósmica adopta su propio combate personal, donde montando ella en las alas oníricas de un deseo de conocimiento de la totalidad, se ve confrontada por la conciencia de las propias limitaciones y por el miedo a la *hybris*. Si bien la anábasis de la monja se traduce finalmente en fracaso, como lo ha señalado José Gaos,¹⁷ presupone para su drama epistémico el escenario del hombre como microcosmos.¹⁸

Si la obra de sor Juana, desde la altura a la que logra remontarse, mira hacia abajo la abigarrada totalidad del mundo físico, la de Villalpando nos hace voltear arriba, llevándonos desde la altura del Empíreo con todos sus habitantes hacia una visión serena y profundísima de la orquestación angélica que preside el trono de la Trinidad. En este panorama de “La gloria”, como hemos demostrado en otra parte, se entretienen diversos temas representativos de diversas tradiciones: 1) la corte celestial del evangelio de San Juan en la *Biblia*; 2) el pasado clásico del empíreo aristotélico; 3) la tradición renacentista de

¹⁶ Verónica Volkow, “Presentación de un óleo inédito sobre la Conquista de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16, primavera de 2010, pp. 117-123.

¹⁷ “Lo cierto es que el sueño es el sueño del fracaso de los dos y únicos métodos del pensamiento, el intuitivo y el discursivo, si es que se quiere llamar también método al primero”. José Gaos, “El sueño de un sueño”, *Historia Mexicana*, X, 1, julio-septiembre, 1960, pp. 54-71.

¹⁸ José Pascual Buxó con enorme acierto apunta a los dos desenlaces, por un lado al del poema como fracaso cognitivo, pero también al del poema como celebración de la dignidad del hombre en su calidad de microcosmos. José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 1996, pp. 202-203.

los siete arcángeles del Beato Amadeo; 4) las incursiones sutiles de *Las Moradas* de santa Teresa de Jesús.¹⁹

En el caso de *Primero sueño* también se establece una relación de analogía y de complementariedad entre los dos métodos cognitivos con los que el alma de la poetisa intenta ascender a su cúspide: el intuitivo y el discursivo.²⁰ Estos dos métodos, aunque pirámides romas en su fallido desenlace, están funcionando dentro del poema como iconos alusivos a una realidad trascendente.²¹ La convivencia de estas sendas cognitivas sería análoga a la del entrecruzamiento de los cuatro temas principales que hemos deslindado para la cúpula poblana. A otra interesante concordancia paralela apunta José Pascual Buxó cuando señala que en *El sueño* se actualiza un modelo neoplatónico del mundo en el cual se armonizan “la mitología, la astronomía y la física clásica con el sis-

tema teológico del cristianismo”.²² Gracias a esta armonización de diferentes visiones en su interior, poema y cúpula se convierten en polifónicos mapas cósmicos; y con ello estarían dándole continuidad a la portentosa síntesis cultural que realizó el neoplatonismo florentino entre cristianismo y mundo clásico en el siglo xv. Marsilio Ficino y Pico della Mirandola aspiraron a una ecuménica universalidad; sor Juana y Villalpando estarían redimensionando, dentro de su nuevo *Zeitgeist*, la posibilidad de esta síntesis gracias a las flexibilidades formales del barroco. Logra así el barroco novohispano en estas obras no una ruptura sino más bien nuevos alcances para el unificante y humanista *ethos* renacentista,²³ redimensionándolo en condiciones sociales y culturales más amplias, diversas, desafiantes. Quizás es la

¹⁹ Verónica Volkow, “Presentación de un óleo...”, *op. cit.*

²⁰ “Pues si intuición y discurso son los métodos de la tradición intelectual entera, por ser los únicos métodos posibles de toda actividad intelectual, el sueño del fracaso de ambos resulta nada menos que el sueño del fracaso de todos los métodos del conocimiento humano y de la tradición intelectual entera”. José Gaos, *op. cit.*, p. 158.

²¹ La importancia del tema del microcosmos que posibilita los dos caminos cognitivos es apuntada por José Pascual Buxó, *op. cit.*

²² *Ibidem*, p. 144.

²³ Es Erwin Panofsky quien en el siglo xx advierte la revolucionaria dimensión del esfuerzo civilizatorio de la Academia Florentina, gracias a Ficino: “nunca se había intentado antes fusionar la teología cristiana, tan desarrollada, con una gran filosofía pagana, sin que afectase a la personalidad ni a la integridad de ninguna de ambas”. Erwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia”, *Estudios sobre iconología*, traducción de Bernardo Fernández, Alianza Universidad, Madrid, 2004, p. 190. (La primera edición en inglés es de 1962).



Cristóbal de Villalpando, Altar de los Reyes, Catedral de Puebla, óleo-temple polifónico, 1689



Cristóbal de Villalpando, Cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla

inspiración o la nostalgia de esta unidad renacentista del mundo la que reaparece en la urdimbre de las dos obras, orientando el rompecabezas tanto de la novedad científica como de la diversidad social del XVII novohispano hacia un completamiento cósmico. Renacimiento y barroco aquí más que levantar contrastes que ahonden sus diferencias (que serían la línea que sigue la mayor parte de los teóricos) buscan costuras de continuidad.

Así que la búsqueda de unidad, en la cúpula y el poema, no sólo se encaminaría a asir el propio desgarrado territorio social dentro de un cosmos, sino también a buscar una continuidad en el tiempo. El XVI hereda las rupturas respectivas de la Reforma y la Contrarreforma, con sus profundas y sangrientas escisiones políticas, que convierten a la renacentista unidad europea en un sueño. Pero la cúpula y el poema buscarán seguirse alimentando de las raíces universalizadoras del humanismo de Occidente. Hay un deliberado deseo de continuidad con el neoplatonismo renacentista en la Nueva España que, paradójicamente, dentro de las nuevas condiciones históricas, sólo será posible desde el Proteo del barroco.

Otro punto de confluencia radicaría en que sendas obras novohispanas nos estarían remitiendo a la misteriosa conexión entre lo que existe adentro del hombre (como microcosmos) y lo que se extiende fuera de él (el macrocosmos). Sor Juana se adentró en un sueño que acaba desembocando en una visión del universo entero con toda su “maquinoso pesadumbre”. Villalpando, por

su parte, presenta a nuestros ojos físicos una idea del Empíreo, como realidad exterior, que podría ser también el escenario del castillo místico de santa Teresa de Jesús. Una vez atravesadas las dificultades de las diferentes moradas es este mismo Empíreo el que se extendería ante el alma purificada para llegar al tálamo. Sor Juana desde el microcosmos de su sueño se aventura hacia el macrocosmos del universo; Villalpando, en cambio, desde el macrocosmos de “La gloria”, súbitamente presentada, sugiere el microcosmos: todo esto que se presenta como exterior también puede ser interior, nos dice, en su alusión a las moradas de santa Teresa. Sor Juana presenta una realidad onírica interna que misteriosamente se amplía hasta el infinito y se convierte en doble secreto del universo físico. Villalpando, en cambio, nos despliega a golpe de vista externo un cielo complejo, que finalmente sólo para los ojos internos podría ser visible o comprobable. Ambas obras revelan a su manera una noción de cosmos que, a diferencia de los cosmos físicos de la ciencia de la época, sólo puede adquirirse a partir de un viaje interior: en sor Juana, el sueño; en Villalpando, el seguimiento de los relatos de experiencias místicas. Ambas obras nos presentan la unión del hombre con el macrocosmos, su carácter de microcosmos,²⁴ lo que les permite intentar la mimesis de una

²⁴ En el caso de *Primero sueño*, Ramón Xirau reconoce la presencia del tema del microcosmos en el poema a través de la referencia al “com-

sutil y poderosa trabazón del universo existente, adquirida no mediante telescopio o cálculos sino con indagación interior: sea ésta sueño, revelación mística, *paidéia* espiritual, intuición o hasta deducción.

Podrían ser estas extraordinarias reconstrucciones del cosmos en la Nueva España un intento por conjurar al terror de la historia, del que nos habla Mircea Eliade, y que debió estar conspicuamente presente tanto en los recuerdos de la dolorosa saga de la conquista como en los múltiples estallidos de independentismo nacionalista del XVII. Este terror de la historia, nos señala Mircea Eliade, es confrontado en las sociedades arcaicas mediante la repetición ritual del acto cosmogónico, a través de la reconstrucción del cosmos. Con este ritual lo que se intenta es derrotar simbólicamente el caos. Las sociedades históricas, por su parte, no dejan tampoco de valerse del recurso a la resignificación o reactivación del mito civilizatorio, cuando no apelan, para comprender el dolor de la historia, a la voluntad divina.²⁵ Ante el terror de esa historia que los diversos biombos de la conquista tan minuciosamente exhiben, en la misma década, *Primero sueño* y la cúpula angélica tejerían la metódica y original urdimbre de sus siderales *imago mundi*, haciendo patente, cada una a su manera, la presencia de las redes analógicas del cosmos. Podríamos decir que de alguna manera ambas obras intentan recrear un cosmos, querían “cosmosizar”, en términos de Eliade, un territorio histórico que por su insoportable violencia podría sentirse como continuación del caos. Ambas obras, al reconstruir la orientación civilizatoria de un cosmos, podrían tener su analogía con los rituales de conquista de un territorio nuevo (que nos describe Eliade), en el que, antes de procederse a la posesión y habitación del mismo se realizan ritos que simbólicamente repiten el acto de la creación, rituales que “recrean” el cosmos con el objeto de expulsar de nueva cuenta el caos.²⁶ No lejanos a estas recreaciones rituales

pendio absoluto” de “águila”, “planta”, “bruto”. Este microcosmos “que es la poetisa, que son todos los hombres, aspira a la ‘merced de amorosa unión’. Sin embargo, Ramón Xirau no concibe al poema en sí mismo como un microcosmos, que es lo que trataríamos de demostrar. *Vid.* Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 33.

²⁵A partir del judeocristianismo, las estrategias de supervivencia ante el terror de la historia no se buscarán mediante un tiempo que se articule en círculos, como en las sociedades arcaicas, sino en las identificaciones del acontecimiento histórico con el mito, o en el hecho de que los acontecimientos de un tiempo lineal puedan vincularse a la voluntad divina. “The same transfiguration of history into myth, but from another point of view, is found in the visions of the Hebrew poets. In order to tolerate history, that is, to endure their military defeats and political humiliations, the Hebrews interpreted contemporary events by means of the very ancient cosmogonic-heroic myth, which, though it of course admitted the provisional victory of the dragon, above all implied the dragon’s final extinction through a King-Messiah”. Mircea Eliade, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, Harper and Row, New York, 1954, pp. 37-37. (La primera edición en francés es de 1949).

²⁶ *Ibidem*, p. 10.

del cosmos podrían ser estos dos microcosmos novohispanos; y no estarían tampoco, por ello, demasiado alejados de la función que tiene la fundación de un templo dentro de un territorio nuevo. El templo, lo mismo que estos cosmos artísticos, funciona como *axis mundi*, vinculador del cielo, la tierra y el inframundo, así como de organizador del tiempo profano de acuerdo con los emblemas divinos.

UNA NUEVA URDIMBRE CÓSMICA

Pero, ¿por qué no fue suficiente para la Nueva España del XVII la simple mimesis del templo tradicional para cosmosizar el nuevo territorio, desplegado tanto espacial como culturalmente, como mundo inédito? ¿Por qué en vez de repetir ritualmente el icono del cosmos heredado hubieron sor Juana y Villalpando de afanarse en pensar cosmos originales, reinventar imágenes del cosmos? ¿Por qué tuvieron que poner en juego para ello a esa potencia creativa, tan audazmente hipotética, tan velozmente intelectual, tan finalmente moderna de tan amante de las novedades, que es la imaginación?

A la violencia trabada por dos siglos de conquista y conjurada por el cosmos del templo católico tradicional, va a abrirse para la época otra dimensión del caos: la del desgarramiento epistémico que provocó la revolución científica moderna, el desplome de la vieja *imago mundi* ptolomeica ante los nuevos y agresivos embates intelectuales. No es sólo la historia social la que amenaza virulenta con el caos al mundo novohispano del XVII, sino también el nuevo espacio sideral mecanicista —incontenible y huérfano— que la revolución científica moderna había arrancado del amparo simbólico de los modelos griegos. El esquema ptolomeico garantizaba una continuidad entre la tierra creada y Dios creador; trazaba la unión de la tierra con las esferas de los planetas y de las estrellas, con el *primum mobile*, con el Empíreo y sus secuencias de ángeles concéntricos hasta llegar al *sancta sanctorum* de la divinidad. Pero ante las invencibles confrontaciones de cálculos y telescopios, ese simbólico espacio orientador, aunque aún tenazmente defendido por la Iglesia católica en el XVII, pierde ya a pasos agigantados su iconicidad como símbolo, en los términos de Mauricio Beuchot. De haber sido icono transparente y fidedigno de la totalidad, el cielo clásico se convierte en ídolo ya opaco, engañoso y hasta malintencionado encubridor de intereses creados (lo que sucede, de hecho, con el paso del tiempo a toda institución, modelo o método epistémico).²⁷ Así que ya ídolo, perpetrador de un

²⁷ Mauricio Beuchot va a señalar que es característica de todos los símbolos, bien de funcionar como iconos, cuando son transparentes y

engaño, Ptolomeo se desploma caduco entre los trastos viejos de la historia.

Los dos microcosmos artísticos novohispanos tuvieron, por lo tanto, que reinventar una nueva forma para el cosmos, un cosmos que asimilara la nueva *episteme* con sus espacios vertiginosos,²⁸ integrándose de esta forma al movimiento en que la Nueva España sube al tren de la historia de su tiempo. Ambos mapas ubicuos abordan precisamente el muy manido tema del espacio sideral para la ciencia del XVII, tanto en el contexto europeo de cambio triunfante de paradigma, como en la ilustradora polémica que en la Nueva España esgrimió Sigüenza y Góngora en contra del jesuita Kino. Sabemos por las investigaciones de Elías Trabulse, quien nos subraya la destacada presencia del mercedario Diego Rodríguez, que la Nueva España dialoga con los discursos de

modestos, o bien de transformarse en ídolos, cuanto intentan atrapar el interés hacia sí mismos, abandonando al referente inefable: “la imaginación puede conducir al icono o al ídolo. En el primer caso resulta muy positivo, en el segundo muy negativo [...] La palabra griega para imagen es *eikon*, de la que viene icono; pero también existe la palabra *eidōs*, de la que viene ídolo. El icono es la imagen buena, obediente y respetuosa; el ídolo es la imagen mala, nacida de la *hybris*, soberbia o narcisismo del hombre”. Mauricio Beuchot, *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*, segunda edición, La Abeja de Perséfone, Puebla, 2013, pp. 113-114.

²⁸ Octavio Paz escribe sobre las características del nuevo universo: “lo que desplazó al universo ptolomeico finito no fue tanto el heliocentrismo de Copérnico, adoptado más bien tarde, cuando ciertas proposiciones, que no eran estrictamente consecuencias ni deducciones de la nueva ciencia: la infinitud del universo, la ausencia del centro del cosmos, la pluralidad de los mundos habitados”. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 457.

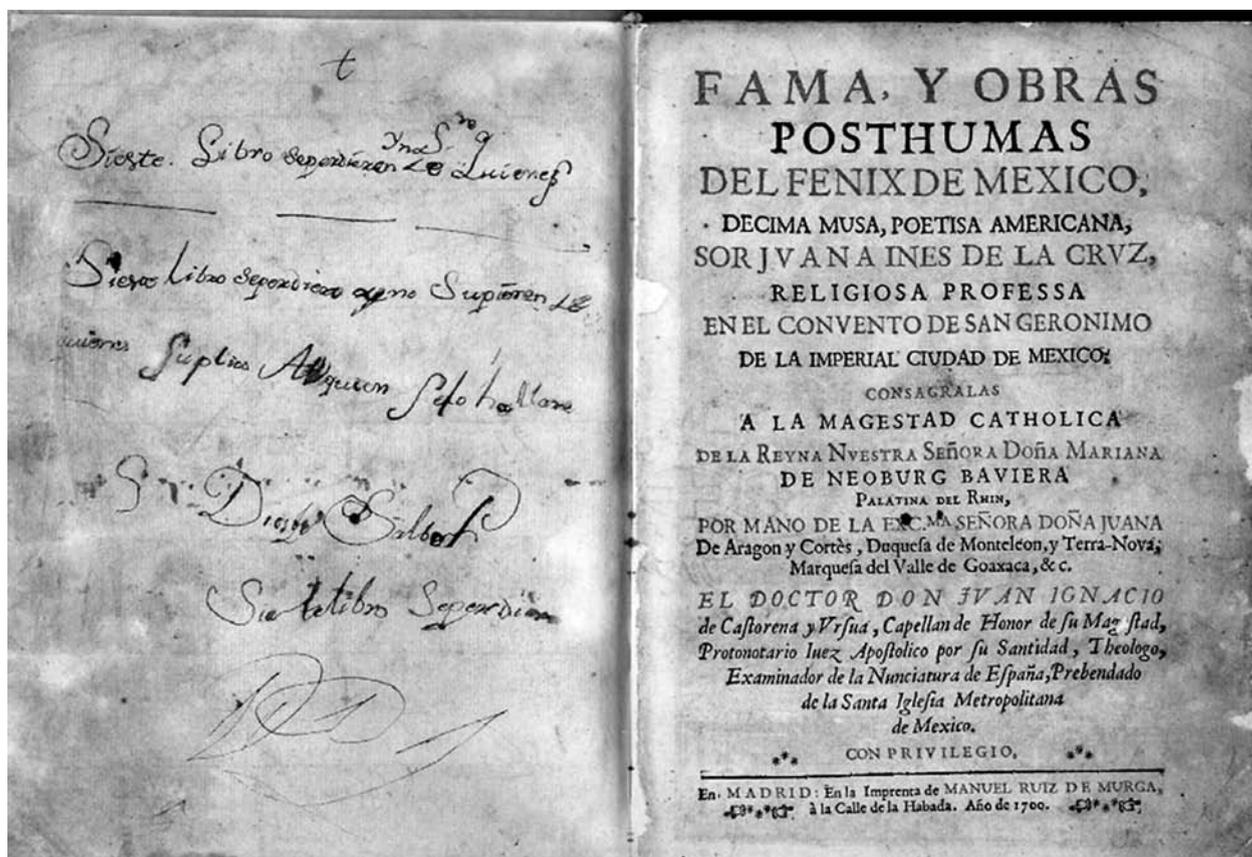
la ciencia insurgente y a su manera los asimila e integra. No se mostró Nueva España, por tanto, ni ciega ni sorda, ni ante los nuevos conocimientos ni ante la sensibilidad moderna ávida de espacios infinitos.²⁹

RESCATE DE LA TRADICIÓN HUMANISTA

Pero frente a la ubicua agresividad de los nuevos modelos dominantes, la Nueva España también asienta su propia especificidad validando en barrocas recreaciones una continuidad con la tradición humanista fundante de Occidente. Era ésta una tradición que había buscado, desde el neoplatonismo, en la universalidad inherente de los símbolos humanos, la confirmación de una cohesión del cosmos y de una unidad universal del hombre.

Hay en *Primero sueño* y la cúpula ovalada un intento por saldar, con la enlazadora flexibilidad del barroco, al desgarramiento que atravesó la cosmovisión de la revolución científica moderna, rescatando —de manera

²⁹ Respecto del universo de sor Juana, Paz escribe: “Es imposible confundir el mundo de *Primero sueño* con el de la cosmografía tradicional. En sus descripciones del espacio celeste no alude a la nueva astronomía y no sabemos qué pensaba realmente acerca de temas controvertidos y peligrosos como el heliocentrismo, la infinitud del universo y la pluralidad de los mundos habitados. No importa; sus emociones y sentimientos ante el cosmos cuentan tanto como sus ideas. Ante todo: su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos. Esto lo distingue radicalmente del cosmos tradicional que fue un mundo armonioso”. *Ibidem*, p. 458.



muy inventiva y creativa— la tradición humanista. Ante la ruptura de la aristotélica *imago mundi* y la amenaza del caos por la pérdida de la iconicidad de este modelo, sendas obras novohispanas buscarán esforzadamente volver a construir mediante urdimbres barrocas la intuición de un cosmos. Lanzarán así las redes de sus magnas analogías siderales para tratar, fantasmáticas, de asir el expansivo y desparramado espacio de inanidad abierto por la ciencia. Buscarán pintura y poema un muy original intento de asimilación de los nuevos horizontes infinitos, emprendiendo hacia el interior imaginativo pesquisas extraordinariamente creativas de nuevas posibilidades de unidad. Una tensión entre lo preciso y lo indefinido, entre lo que se revela y lo que se oculta, da al barroco de estas obras la dinámica para tomar audazmente las riendas de una nueva unidad de lo simbólico que sujete la expansiva e imprevisible cabalgada de la ciencia moderna. Pegaso, con toda su connotación mística, levanta el vuelo en el XVII y atraviesa tanto las portadas de las obras de Isaac Newton como cabalga en las de Sigüenza y Góngora o se encabrita, amonestante, en el Palacio Nacional. Pero también la cúpula y *El sueño* son como sus grandes ojos.

Primero sueño y la cúpula de Villalpando no sólo aportan así sus reconstrucciones del cosmos a las violentas heridas de la conquista, sino que propondrán también nuevas formas de urdimbre de lo simbólico para atravesar, con afanosa y algo irónica inventiva, esta otra herida cultural que fue la destrucción de la vieja *imago mundi* ante la independencia desparpajada y despreciativa de los saberes racionales. Las irruptivas revelaciones por la *mathesis*, de un imprevisto universo sin acotar, dejaron desprotegido y al descampado —casi burlado— el viejo lugar central del hombre en la creación. El antiguo cosmos heredado del mundo griego, que era a la vez físico, simbólico, espiritual y material; ese cosmos multidimensional que hacía del icono físico garantía, quizá demasiado univocista, del orden simbólico, se cuarteaba irrecuperable ante las contundentes imputaciones de telescopios y cálculos. Los nuevos cosmos barrocos del sueño y la cúpula poblana tendrán que buscar ya a lo divino en su estructuración analógica y su multivocidad, en las demostraciones de sus diagramas polifónicos más que en un soporte físico materialmente comprobable.

El cosmos físico naciente de la visión científica moderna, al perder su soporte generador en lo simbólico, flota profano en la orfandad; y a la vieja herida del terror de la historia se empareja este otro terror: el del espacio inagotable, inane, naufrago. El viejo cosmos simbólico, aunque científicamente inexacto, cobijaba poéticamente la intuición humana de la unidad. La gravitación de lo simbólico hacia la irrenunciable centralidad de lo humano y hacia la innata certeza de la



Cristóbal de Villalpando, *La Sagrada Familia*, Catedral de Puebla

cohesión cósmica pierde el escenario de un icono físico comprobable, dado en lo real. Ya no existe un *primum mobile*, que asiente el lugar de Dios, ni geocentrismo que avale la primogenitura de los hombres en lo creado. El viejo cosmos simbólico perdió ancla física, pero no pudo ser destruida su necesidad interna, que permanece como añoranza, como hueco, quizá como fantasma, al que *Primero sueño* y la cúpula poblana buscarán dar andamio afanoso, cuerpo magnético entre sus redes de analogías y, con ello, quizá, coherencia incuestionable. Es a estos cosmos simbólicos, vapuleados por la irrisión de la insurgente ciencia moderna, que la mirada barroca ofreció su cobijo; no ya mediante el viejo cosmos univocista —ya caduco en su iconicidad— sino con estos nuevos inventados e inagotables cosmos analógicos y multívocos, que parecen poder abarcar tanto el nuevo espíritu como a la irrupción sed de espacios infinitos.

Fue labor ésta de magna inventiva y reflexión, que exigió un verdadero temple heroico, y en ella sor Juana y Villalpando destacan del fondo de otros artistas, con quienes compartieron referencias culturales comunes.



Cristóbal de Villalpando, *Purísima Concepción*, Catedral de Puebla, 1680

Este aspecto de inventoras de cartografías “imaginativas” de la totalidad, en el que concurren sendas obras, no se ha explorado aún con suficiente profundidad, dentro del barroco de finales del XVII en la Nueva España.

MODERNIDAD ARTÍSTICA

La ambición intelectual de sendas empresas las introduce, a su vez, en el umbral también de las obras artísticas modernas. Este magno trabajo de original interlocución crítica con los discursos dominantes las inscribe en la línea que será constitutiva de los grandes poetas y artistas modernos. Al poeta moderno lo caracteriza, según Pedro Serrano, el diálogo que entabla entre su sensibilidad personal y la visión intelectual hegemónica de su tiempo.³⁰ Sor Juana y Villalpando, al permitirse este

³⁰ Señala Pedro Serrano que caracteriza al poeta moderno la impersonalidad de la voz poética y la alternancia entre obra poética y ensayística y sensibilidad y voz crítica. Por otro lado, el poeta moderno entabla un diálogo con los discursos hegemónicos de su época para tratar de legitimar su frágil postura como poeta dentro de la modernidad.

diálogo, se inaugurarían como grandes gladiadores artísticos modernos, dentro del horizonte surgiente de la modernidad.

Quizás habría que pensar que es en este barroco donde hay que buscar ese primer eslabón por parte del artista moderno de reconstrucción de su propia tradición artística, ante una realidad científica que tiende a despojarlo de la misma. Frente a la ruptura con el pasado que exacerba la modernidad,³¹ el poeta moderno se involucra pasionalmente, en un primer momento, con los discursos críticos de su tiempo y, nos señala Octavio Paz, se deja fascinar por éstos.³² Sin embargo, después, confronta vivencial y críticamente estos mismos discursos, decepcionado, y lo hace desde su propia tradición artística crítica.³³ En el caso de los artistas modernos esa tradición que les otorga soporte es la del Romanticismo, que fue en sí mismo una revolución de la sensibilidad frente al modelo newtoniano. Pero el artista barroco voltea el rostro hacia las fuentes del Renacimiento para lidiar de manera todavía humanista con una modernidad crecientemente racionalista e instrumentalizadora de naturaleza y vidas. Habría, de alguna manera como en el Romanticismo, también en el barroco una negación de la modernidad.³⁴ El artista barroco todavía puede aspirar a reconstruir, mediante argucias formales, el Renacimiento. Pero la pérdida del camino espiritual de Occidente, con el ubicuo avance de la ideología capitalista, volverá esto imposible ya en el Romanticismo, mismo que celebra, como compensación, “un tiempo anterior a la historia”.³⁵

Pero en esa confrontación con la imagen científica dominante de su tiempo, tanto el artista barroco como el moderno tendrán que hurgar en sus respectivas tradiciones para reencontrar, gracias a ello, un propio espacio que valide la sensibilidad. **U**

Vid. Pedro Serrano, *La construcción del poeta moderno*, Conaculta, México, 2011, pp. 14-15.

³¹ “La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación”. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 49.

³² “La historia de la poesía moderna —al menos la mitad de esa historia— es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica: Fascinar quiere decir hechizar, magnetizar, encantar; asimismo: engañar”. *Ibidem*, p. 63.

³³ “Crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella”. *Ibidem*, p. 60.

³⁴ “Si la literatura moderna se inicia como una crítica de la modernidad, la figura en que encarna esta paradoja con una suerte de ejemplaridad es Rousseau”, *Ibidem*, p. 55.

³⁵ “(...) la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia”. *Ibidem*, p. 58.

El faro de Rubjerg Knude

Adolfo Echeverría

A través de una compilación de estampas breves sobre distintos lugares emblemáticos por su carácter nostálgico, entre ellos el faro danés de Rubjerg Knude, el escritor mexicano Adolfo Echeverría desarrolla un acercamiento fragmentario y personal a los temas de la imagen, la seducción y la memoria.

1

En ciertas ocasiones, se veía sometido a la seducción de una imagen de la que no lograba entender el sentido. Podía tratarse de una fotografía, una estampa o un grabado con los que había tropezado, al azar, entre las páginas de una enciclopedia, un atlas, una guía turística.

Pensaba que, en el fondo, eso debía ser —en rigor— la fascinación: no conseguir emancipar a la mirada de la seducción producida por una imagen incomprensible.

2

En la península de Jylland, entre las poblaciones marítimas de Lønstrup y Løkken de la Dinamarca continental, se encuentra el faro de Rubjerg Knude.

El faro fue construido en 1899 en la parte alta de una colina, a más de sesenta metros sobre el nivel del mar; con el pasar de los años, y traído por ventiscas y tormentas, se fue acumulando un vasto arenal en torno suyo, hasta impedir que su luz fuera perceptible en la lejanía.

3

Pueden transcurrir más de cuatrocientos setenta años para que la actividad combinada de la erosión hídrica y la eólica logre sustraer y disgregar tan sólo un metro cúbico de roca detrítica, como aquella sobre la que se levantan los acantilados de la costa de Hjørring.

4

En la distancia, el faro se alza como una construcción incoherente —incoherente, sobre todo, por la disparidad entre la anchura y solidez de sus muros y la escasa altura de éstos, que no sobrepasa, en nuestros días, la de una decena de metros.

Su operación se vio interrumpida a finales de 1960, por lo que lleva más de medio siglo siendo una presencia exclusivamente diurna. Es preciso llevar a cabo un intenso esfuerzo de la imaginación para concebir que, noche tras noche, la luz de esa lámpara era avistada, en otro tiempo, a más de cuarenta millas por buques mercantes, barcos pesqueros y transbordadores, que navegaban a través de las heladas aguas del Mar del Norte y el estrecho de Skagerrak.



Faro de Rubjerg Knude, península de Jylland, Dinamarca

5

Durante décadas, el viento ha vertido cada partícula de arena a los pies del faro, alterando poco a poco los suelos, hasta fabricar una trampa ineludible y cercarlo por completo.

Del Rubjerg Knude conmueve su aura simbólica de animal acorralado, de ridículo fantasma, de héroe desahuciado, en fin, de *cosa* condenada al fracaso, a la inutilidad más dolorosa, porque el devenir de esta edificación malograda supuso un resultado diametralmente opuesto al propósito que varias generaciones de hombres habían previsto como la realización de su destino. Por eso, la fatalidad del faro de Rubjerg Knude es un hecho lastimoso, pues ante su condición desesperada se impone la certitud de su deterioro y su ruina final.

6

Un grano de arena mide en promedio 0.4 milímetros de diámetro.

7

Reseña Estienne Lemaistre en sus *Réminiscences ou Les inventions du souvenir*, que Bossuet, obispo de Meaux, en los postreros años de su existencia *quand il n'était pas absorbé dans la composition de ses excellents sermons*,

demandait souvent qu'on lui apportât ce qu'il appelait son "désert particulier", et qui n'était autre chose qu'une horloge de sable, qu'il aimait tourner et retourner au cours de longues heures, en y contemplant l'incessant découlement des arènes (cuando no estaba absorto en la composición de sus excelentes sermones, pedía a menudo que le trajeran lo que él llamaba su "desierto particular", y que no era sino una clepsidra que le gustaba hacer girar una y otra vez, contemplando en su interior el deslizamiento incesante de la arena).

8

Cuando sopla el viento a una velocidad de entre veintidós y veintisiete nudos —*strong breeze* en la escala de Beaufort—, el roce entre sí de las partículas que conforman la duna que rodea el faro de Rubjerg Knude produce un curioso sonido (algo así como un rumor o un murmullo) en la tonalidad de Do mayor.

9

Roger Caillois: "El mar, la incansable gota de agua y el viento, que pueden esperar, que, como el hombre, no están obligados a apresurarse, garantizan a los cuerpos que acarician y que usan el perfil más puro, el más pobre también, pero el único verdaderamente necesario. En ese prolongado consentimiento, en esa miseria final,

ciertamente se disimula una de las formas inteligibles de la perfección”. (*Dans ce long acquiescement, dans cette ultime misère, se dissimule assurément une des formes concevables de la perfection*”).

10

En otros tiempos, había en la ciudad de Madrid —cruzando el río Manzanares por el puente de Segovia, y tomando rumbo a la ermita de San Isidro por el paseo de Caramuel—, una vieja casona, tan señorial como decadente. Dentro del inmueble, podían observarse extrañas pinturas que habían sido plasmadas sobre las vetustas paredes. Una de éstas mostraba —y muestra aún en nuestros días— un crecido médano en el que ha quedado atrapado un perro del que sólo alcanza a verse la mortificada cabeza, pues el resto del cuerpo se halla hundido bajo la arena. Es improbable que el espectador conjeture positivamente la causa que ha llevado al animal a tan infortunada circunstancia. No obstante, en la trágica indefensión del cautivo, el evento expresa, ante todo, un penoso sentimiento de desesperanza: el animal parece perseverar, pero quien lo contempla sabe irremediablemente que ése es su fin.

Como *Pinturas negras* se conoce a la serie de catorce obras que Francisco de Goya pintó al óleo *al secco* sobre los muros de la Quinta del Sordo, paraje en el que vivió de 1819 hasta que debió huir de España para exiliarse en Burdeos, en 1824. Las *Pinturas negras*, que fueron transferidas a lienzo, pueden ser vistas hoy en día en el Museo del Prado, recinto al que ingresaron en 1889.

11

Los faros más antiguos no fueron marítimos, sino terrestres, y estaban apostados en la cumbre de montañas, en lo alto de torres, en las almenas de minaretes dispersos en los extensos desiertos, y sirvieron de modelo, con muchos siglos de anterioridad, a los faros que orientan a los navegantes del océano.

(Sueño con el faro de al-Mawqada, cuyos restos persisten en el desierto de al-Anbar, a dos días de marcha de Kerbela, y que fue edificado a trescientos años de la Hégira para guiar a las caravanas y a los viajeros extraviados hacia los alcázares de al-Ukhaidar y al-Aatshan).

12

A tan sólo veinticinco kilómetros del de Rubjerg Knude, se eleva el faro de Hirtshals, cuya construcción comen-

zó en 1860 y que fue inaugurado el primer día del año de 1863. En la actualidad, su capacidad de reflexión es tan grande que su rayo es divisible más allá del horizonte marino.

13

Con desesperada paciencia
alumbras caminos de esperanza.
Ven conmigo
—susurras,
y yo te sigo,
sigo tu luz por cielos añiles.

Zahra Hasnawi, *Faros en el desierto*

14

Provisto de un tubo barométrico, Blaise Pascal subió a lo alto del campanario de la torre Saint-Jacques con la intención de demostrar y acreditar sus especulaciones sobre el vacío atmosférico. Para ofrecerle mayor holgura durante el experimento, sus asistentes tuvieron que desplazar un enorme hogar que, encendido por las noches, servía para encaminar a los peregrinos de Santiago de Compostela.

15

Desciende la noche sobre el faro de Rubjerg Knude. Mientras un helado vendaval refriega el otoño, empiezan a encenderse las primeras luces. En breve, la costa de Jylland —desde Hirtshals hasta Lønstrup— será, de norte a sur, una cadena de fuegos palpitantes en esta oscuridad cada minuto más densa.

Sin embargo, el faro pasará extinto una noche más, sumido en las tinieblas de la esterilidad y subordinado a un tiempo en el que la suma de cada grano de arena irá ultimando su tumba, y su lento y cruel fenecimiento.

16

Me veo sometido a la fascinación de una imagen de la que no logro entender el sentido. Se trata de la imagen de esta página, en la que anoto estas pocas líneas que ahora tú lees —esta página que comienza, vaga, dilatadamente— a cubrirse de una delgada capa de arena. **U**

Matta

Gonzalo Rojas

Matta y su siglo XX que todavía duerme con nosotros. Matta y sus siglos más allá de todo lo efímero, volcán siempre encendido; entero, cervantino, hechicero. Fue más tierra que cuantos vi, más rotación, más traslación que nadie: pintó, rió, voló, humor y lozanía, padeció como todos los dioses y resucitó al tercer día como se dice, resucitó de entre los muertos.

Hizo el fuego terrestre como todos los genios y, en cuanto a las galaxias, adivinó el zumbido.

Lo conocí en mi mocedad cuando me hablaron de él allá por 1934: un mundano ya entonces, arquitecto reciente, pije y roto a la vez. Una imaginación que no se había dado por estas costas ciegas, una apuesta distinta, otro frescor. Naturalmente tuvo que zarpar. Por ahí ancló en Barcelona donde habrá compartido con uno que otro paisano de la paisanería alta de la lengua: Ga-

briela, Lorca, Alberti, Buñuel el mago y otros muchachos de la dinastía del 27.

Ya imantado por París, fascinó de golpe al equipo de la fiereza y de la gracia del llamado espíritu nuevo, el más intransigente de los ismos. Breton le dio la estrella. Matta era el sur, un sur grande, recién nacido, otro planeta para airear no sólo el seso sino el origen.

Me pregunto qué vieron en él los cosmonautas de esa hora: ¿un Lautréamont sin escafandra, un buzo todavía más temerario?, ¿un remoto descubridor del XVI, piélagos abajo hasta llegar a Freud?, ¿un alumbrado a lo sufi, cuyo cielo estará siempre aquí en la tierra?

Porque no hay paraíso. Matta apostó al paraíso, pero no hay paraíso. Lezama Lima lo soñó y de repente lo escribió. Pero fue otro el que pintó el amanecer, eso me consta, otro cubano: el gran Alejo. El gran Alejo Carpentier. Lean, si no me creen *El siglo de las luces*, y después me informan. Nunca habrá otro silencio más silencio, otro zumbido más eternidad.

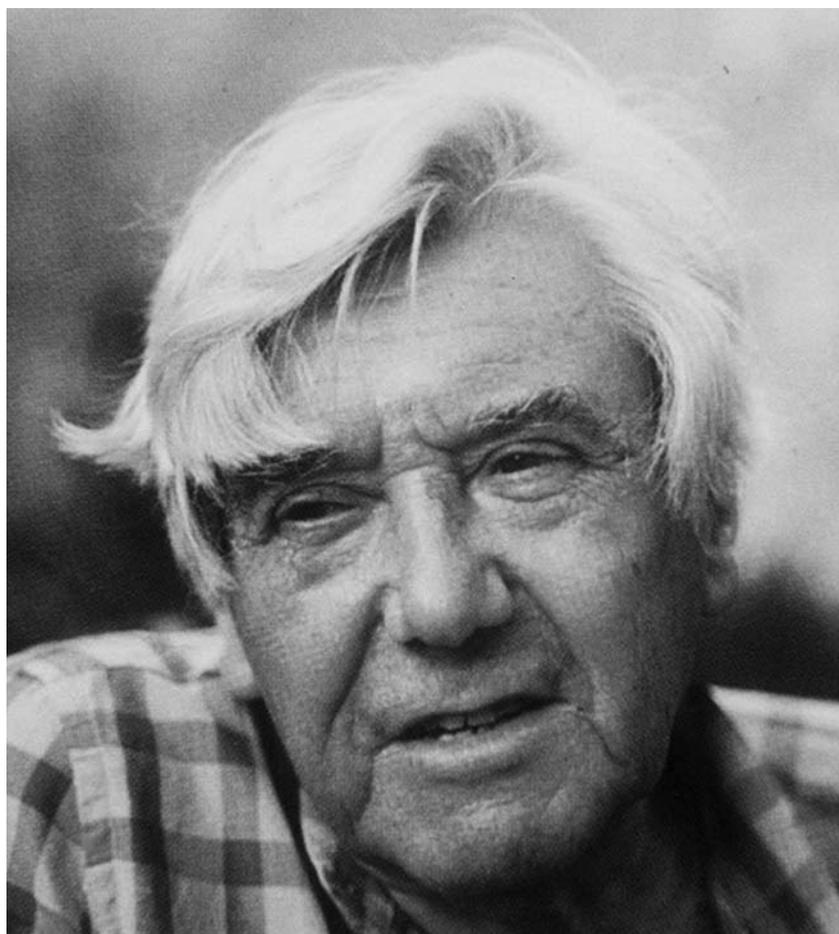
Le gustaba a Matta balbucear América, acariciarla, aullarla, decirla por dentro como Vallejo, los dos Pablos, Rulfo y el mismísimo Darío. Rigor y encantamiento, nunca cedió al desvarío por el desvarío.

Defendió la revolución ahí donde estallara, libre de todo sectarismo político o estético, y pintó las mudanzas, los tropiezos y los abismos sin caer nunca en lo panfletario. No negoció ni con las modas, ni con las trampas de la inmortalidad.

Durmió largo su Etruria, su París, veló por La Habana donde pintó con tierra leve, con una sola mano un bello cuadro; vivió la Patria Grande, la de Simón Rodríguez, la de José Martí; no hubo minuto de fatiga en el prodigio de su mano. Cuanto nos queda de él es la hermosura.

Hoy es martes y 2008, ¿qué será el 3008 de este progenitor de tanta América visible y a la vez invisible? Pienso y pienso como cuando escribimos ese DUOTTO al amparo de Germana el 2005. ¿Los meses!, ¿qué serán los meses?: ¿frío?, ¿cemento?, ¿rehallazgo de nadie? ¿O, no más, cosa de adivino?

Andando, andando, Matta. No va más. Este enigma sin madre no va más. Que inventen otros la tristeza.



Roberto Matta

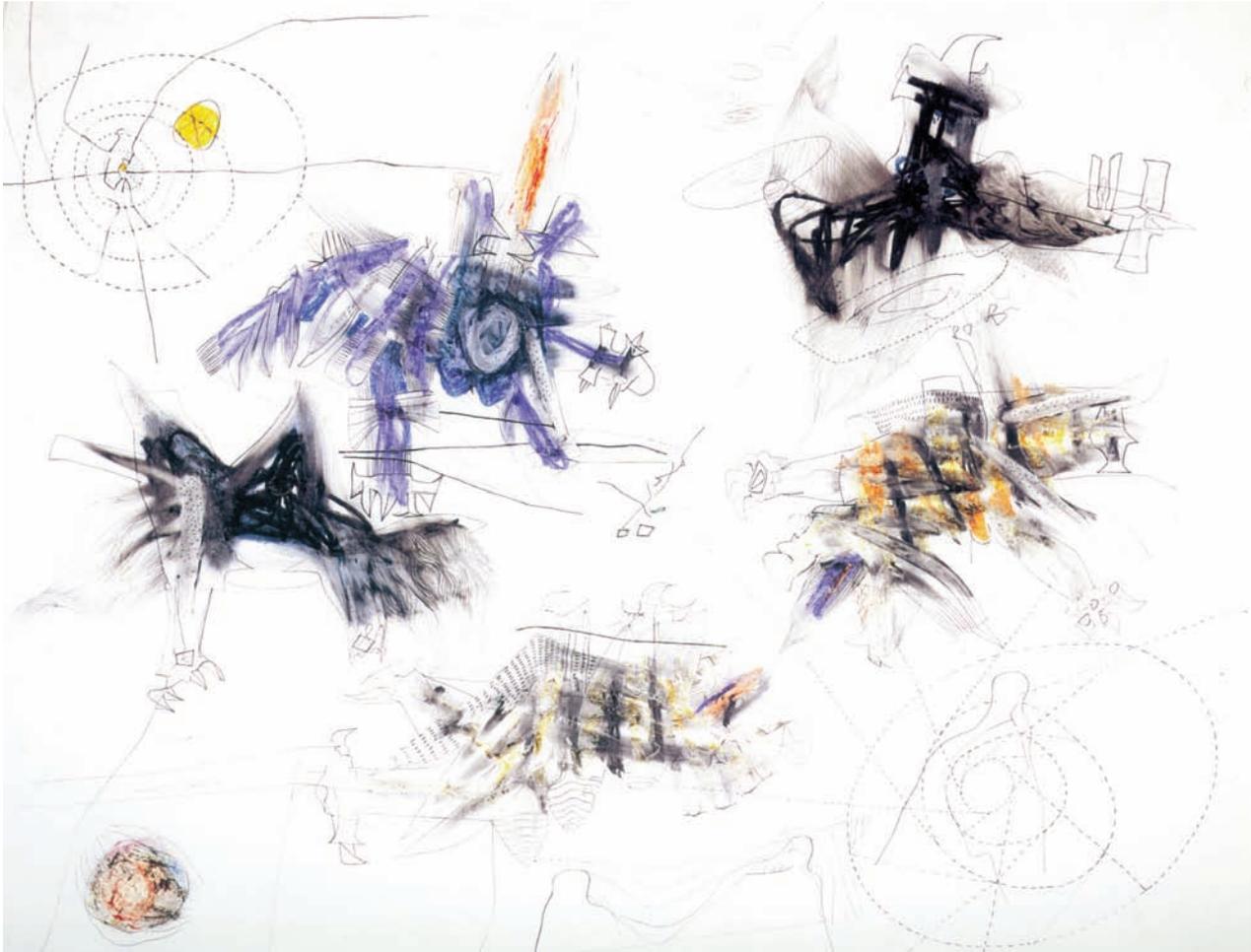


Roberto Matta

< *Geste incarnate*, óleo sobre tela, 44 1/2 x 57 pulgadas, 1958



Untitled, crayón y lápiz sobre papel, 12 3/4 x 18 3/4 pulgadas, 1940



Untitled, crayón y lápiz sobre papel, 22 1/2 x 29 pulgadas, 1943



Théorie de l'arbre, óleo sobre tela, 29 3/8 x 37 1/2 pulgadas, 1941



Focu, óleo sobre tela, 21 7/8 x 29 5/8 pulgadas, 1941



Untitled, crayón y lápiz sobre papel, 11 1/4 x 14 1/4 pulgadas, 1942



Woman Playing with a Ball in Front a Volcano, lápiz de color y grafito sobre papel, 11 x 15 pulgadas, 1940



Morphology of Desire, óleo sobre tela, 29 1/2 x 37 pulgadas, 1938

La feria y Pueblo en vilo

La experiencia pueblerina

Álvaro Matute

Las relaciones entre los estudios históricos y la fabulación literaria son puestas en escena por el doctor Álvaro Matute en el diálogo entre La feria, donde Juan José Arreola retrata su natal Zapotlán en Jalisco, y Pueblo en vilo, en el que José Luis González hace lo propio con San José de Gracia, Michoacán. En palabras del autor de La historia como ideología, se trata de una "historiografía en la novela, creación literaria en la historia".

Entrada

Hace ya varias décadas tuve a bien fungir como *referee* en un encuentro sostenido entre mis amigos José María Muriá y Carlos Martínez Assad sobre cuestiones de historia regional. Deben de haber promediado los años ochenta. Frente a un grupo de alumnos convocado por Gloria Villegas, los dos disertaron sobre lo suyo. Mientras Muriá alegaba que para entender una región era mejor ser oriundo de ella, Martínez Assad sostenía que él había abordado el Tabasco garridista o después el San Luis cedillista, como un observador ajeno, tal como el maestro Ricardo Pozas Arciniega llevaba a sus alumnos de prácticas de campo al Valle del Mezquital. El uno ponderaba la comprensión cabal del espacio estudiado; el otro, la dosis mayor de objetividad, producto de la distancia, que demandaba el estudio. Si no hubo acuerdo entre sí, los alumnos presenciaron dos acercamientos válidos a la región, al espacio acotado no nacional, al mundo micro. Yo mismo encuentro virtudes en los dos

acercamientos; sin embargo, en esta ocasión me haré eco del son que dice: "para hablar de la Huasteca, hay que haber nacido allá".

Por otra parte, cuando a principios de 1969 elaboré una reseña radiofónica a *Pueblo en vilo*, mencioné *La feria* de Arreola, no sólo por aparecer citada en la bibliografía general de la *Microhistoria de San José de Gracia*, sino que, gracias a tener relativamente fresca la lectura de la saga de Zapotlán, aludí al hecho de que Juan José transcribiera literalmente fragmentos historiográficos ajenos a su pluma. De hecho, cuando narra la derrota de los constitucionalistas en la Cuesta de Sayula, reconocí dos párrafos de *Mis memorias de campaña*, del general Amado Aguirre, mi abuelo materno. Antes había detectado las palabras de algún cronista colonial que puede ser Tello, Ornelas o algún otro. Historiografía en la novela, creación literaria en la historia. Ha pasado medio siglo desde la aparición de *La feria* y cuarenta y cinco años de la de *Pueblo en vilo*. Conviene, pues, evocarlos desde la óptica de



Juan José Arreola

la experiencia pueblerina.

La idea está sustentada en una lectura heterodoxa de *La experiencia histórica sublime* de Frank Ankersmit,¹ sin duda una de las contribuciones recientes más notables dentro del campo de la teoría y filosofía de la Historia. No pretendo reducir a unos cuantos párrafos la riqueza del libro en cuestión. Me limitaré a exponer la manera interesante e inteligente como Ankersmit ejemplifica la idea de experiencia histórica sublime en el caso de su coterráneo Johan Huizinga, autor por cierto influyente en nuestro don Luis, a través del magisterio de Ramón Iglesia. Ankersmit muestra cómo Huizinga concibió *El otoño de la Edad Media*² tras la visita a una exposición de primitivos flamencos en Brujas, el año de 1902. Los cuadros de Van der Weyden, Campin, Van der Goes y los hermanos Van Eyck hicieron que Huizinga *tocara* el pasado, es decir, experimentara la sublimidad que lo colocaría en un momento del pasado, que al investigarlo y recrearlo denominaría *Herfsttij der Middeleeuwen*, con el que replanteó la concepción ya entonces algo mecánica de un renacimiento flamenco. La Edad Media todavía estaba presente. La sucesión temporal no se da mediante cortes tajantes, sino que va siendo. El otoño conserva algo del verano y avanza hacia el invierno. Cuando éste llega, la estación se afirma como tal. El caso es

¹ Frank Ankersmit, *La experiencia histórica sublime*, trad. del neerlandés de Nathalie Schwan, Universidad Iberoamericana, México, 2010, 415 pp.

² Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, trad. del alemán de José Gaos, séptima reimpresión, *Revista de Occidente*, Madrid, 1967, 512 pp.

el tema de la experiencia histórica sublime como algo que permite sentir, palpar el pasado, algo que no es un *ser ahí*, pero que provoca la necesidad de recrearlo, más que reconstruirlo. Participa de la noción de *vivencia* (*Erlebnis*) diltheyana, pero no es exactamente lo mismo; se trata de una suerte de revelación, podría tratarse del *acto heurístico*, lo cual nos lleva a un

paréntesis obligado.

Cuando Ambrosio Velasco llamó mi atención en torno a la heurística atendí a la connotación que a este vocablo dan los filósofos. A su vez, Velasco se percató de la que los historiadores utilizamos como nuestra.³ Como expongo en mi contribución a su libro, con base en algo tan elemental, pero no por ello indigno, esto es, el *Diccionario de la Real Academia*, heurística tiene en español dos acepciones: “arte de inventar” y “busca o investigación de documentos o fuentes históricas”.⁴ Si bien Johann Gustav Droysen sustancia la idea de heurística en su segunda acepción, su punto de partida es la pregunta investigante, esto es, la ocurrencia, el porqué del tema a investigar. Esa pregunta es el acto heurístico, que puede emparentarse con la experiencia histórica sublime de Ankersmit, aunque no se trate exactamente de lo mismo. Por ello hice referencia a una interpretación heterodoxa, solamente en la parte en la que ejemplifica con Huizinga y no en la totalidad del andamiaje teórico que construye.

El caso es que toda historia tiene su historia, como también la tiene cada novela. La pregunta investigante del que aborda un texto historiográfico o una narración se dirige a interrogar cuál fue la pregunta que movió a un historiador o a un escritor a trabajar en su libro o, si no hay una pregunta, qué fue aquello que los movió a realizar una obra, cuál fue su inspiración, si se puede todavía hablar de ello. Finalmente, la heurística es arte de inventar y trabajo a sustanciar. Las dos acepciones se conjugan en una sola acción que tiene su principio en la primera y su desarrollo en la segunda.

Tanto *La feria* como *Pueblo en vilo* son producto de sendas experiencias pueblerinas. De no haberlas tenido sus autores, los libros no existirían. Esto parece dar la razón a Muriá, ya que la ajenidad no hubiera posibilitado la escritura de esas dos piezas maestras de sus respectivos géneros, cuyos universos son Zapotlán y San José de Gracia. En este sentido, lo afirmado puede ser una obviedad, pero resulta fundamental subra-

³ Ambrosio Velasco Gómez (coordinador), *El concepto de heurística en las ciencias y las humanidades*, Siglo XXI Editores-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, 255 pp.

⁴ Álvaro Matute, “Heurística e historia”, en *ibidem*, p. 149.

arlo, por todo lo que tienen de fondo común los dos autores, además de los dos libros. También obra el factor nostálgico, las idas y venidas de los dos autores a sus pueblos en constante cotejo con lo que para ellos fue la esencia pueblerina y cómo se va perdiendo con el tiempo. Para dar lugar a la recreación era necesario establecer distancia —ahora se le puede dar la razón a Martínez Assad— y contemplar

los pueblos desde París.

Si se me permite la anécdota, la última vez que vi a Juan José Arreola fue cuando le impusieron a Luis González el doctorado *honoris causa* en la Universidad de Guadalajara. No es algo gratuito. Siete años mayor el jalisciense que el michoacano, si se toma el corte 1910-1925 como parámetro, los dos pertenecen a la misma generación. Lo mismo ocurriría si se tratara de 1915-1930. Sólo si se hablara de 1905-1920 y 1920-1935, ya no. Pero el trazo de las fechas no está exento de arbitrariedad, por lo cual abundar en los rasgos comunes que comparten Arreola y González es lo más digno de ser tomado en cuenta. Nacidos en sus respectivos pueblos (septiembre de 1918 y octubre de 1925), pasan su infancia en ellos, pero sufren expulsiones. La de Arreola es voluntaria, frente a la obligada de don Luis. Mientras el de Zapotlán llega hasta la capital de la República, el josefino —al principio— sólo a Guadalajara, ciudad compartida por ambos, además de la amistad con Antonio Alatorre, aunque en momentos diferentes. El caso es que ya los dos en México comienzan a universalizar sus culturas literaria e histórica, de manera que los dos llegarán a la ciudad del Sena donde cada quien alternará con los dioses mayores de sus respectivas actividades como Louis Juvet y Jean-Louis Barrault o Fernand Braudel e Irénée Marrou, es decir, lo más representativo del teatro y la historia.⁵ ¿Podríamos comparar los trabajos anteriores al cruce del Atlántico de ambos autores? ¿Digamos *Hizo el bien mientras vivió* y *El optimismo nacionalista como factor de la Independencia*? Los dos textos apuntan al regionalismo, más el primero que el segundo, pero éste, por tratarse de la independencia tiene su sede en Guanajuato, más que en la Ciudad de México. Los artículos de don Luis y los cuentos de Arreola presentan a dos prosistas que se entienden a la perfección con sus len-

⁵ El viaje de Arreola (1945-6), en Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Editorial Jus-Universidad de Guadalajara, México-Guadalajara, 2010, 420 pp. [La primera edición es de Editorial Diana, 1998], pp. 234-257; el de Luis González (1951-2), en Jean Meyer (coordinador), *Egohistorias. El amor a Clío*, Centre d'Études Mexicaines et Centreaméricaines, México, 1993, 232 pp., pp. 57-81 y en Enrique Florescano y Ricardo Pérez Montfort, *Historiadores de México en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, 558 pp., pp. 367.



Luis González y González

guajes. Por los años que se llevan, Arreola alcanza su plenitud en *Confabulario* y *Varia invención*, González en *El hombre y la tierra* y *El subsuelo indígena*, que ocupan la mayor extensión del tomo dedicado a la *República restaurada. Vida social de la Historia moderna de México*. En esos trabajos los dos narradores del occidente mexicano se elevan a las respectivas alturas en las que deben ser ubicados.⁶

Arreola y González, pueblerinos cosmopolitas, compartían el tener una idea universal de la literatura y de la historiografía, por lo aprendido y leído en México y Francia, donde frondosos árboles les dieron sombra y habían ejercitado sus respectivas armas expresivas. Los dos, por cierto, trabajaron en El Colegio de México. Mientras llegaban de regreso a sus *matrias* por vía de la escritura, ambos ejercieron un generoso magisterio en el que formaron escritores e historiadores que jamás ponen en duda la enorme deuda contraída con ese par de mentores. Así, cinco años habrían de mediar entre la publicación de *Pueblo en vilo*, que apareció al finalizar 1968, y

La feria,

libro, como ya se dijo, cuya edición original data de 1963. La reciente aparición de *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola* editado por su hijo Orso Arreola,⁷ he-

⁶ El caso de don Luis González ofrece alguna complejidad. Es relativamente evidente que *El hombre y la tierra* no fue debidamente valorado como sí lo fueron los dos libros de Arreola, por la sombra que le hacía el haber sido publicado como parte de la *Historia moderna*, ya que don Daniel Cosío Villegas, como es natural, acaparaba todos los reflectores.

⁷ Orso Arreola, *op cit.*

cho a base de fragmentos autobiográficos y diarios, recupera a un Juan José de cuerpo entero. Aparte, y por eso mismo, da claves muy ricas para emprender la lectura de *La feria*. En principio, el amor materno. En lugar de tener el nombre patriótico de Ciudad Guzmán, debería rebautizarse al lugar con el nombre de Zapotlán de Arreola. Si había dudas acerca de su fijación con Zapotlán, en *El último juglar* quedan disipadas. Ahora bien, Orso Arreola recupera los diarios de su padre, que lo ligan a la tierra donde estaba y a la tierra que evoca, a la presente y a la ausente. En ellos está la historia de los amores juveniles de Juan José. Los fragmentos de *La feria* en que son evocados, habían sido escritos décadas antes de la breve novela. Ésta, a decir de su autor, “recupera cuatro o cinco series: las labores agrícolas, la lucha por la tierra, las veladas de los miembros del Ateneo, las confesiones del niño, los amores del joven poeta”,⁸ que no es otro sino él mismo, que se planta frente a la escuela de corte y confección a esperar a que su amada le

⁸ En Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 2a. ed., Ediciones El Ermitaño-Secretaría de Educación Pública, México, 1986, 578 pp., p. 485.

dé la respuesta anhelada. Eso sucedió en la vida real y eso se cuenta en la novela. Alrededor de ellos gira la microhistoria de Zapotlán integrada por las voces, si no de los treinta mil habitantes, sí de un buen número de sus representantes.

Estilísticamente, Arreola se transforma y sigue fiel a sí mismo. Renuncia al relato “puro y extendido” —en sus palabras— para atomizarlo en breves fragmentos, algunos de los cuales apenas sobrepasan la página impresa. La editorial Joaquín Mortiz tuvo el acierto de separarlos con pequeñas viñetas de Vicente Rojo, las cuales se integraron plenamente al texto. Si el lector quiere tener una idea de la historia de Zapotlán, *La feria* le ofrece una visión impresionista-puntillista. Cuenta con el gran marco temporal que se remonta al tiempo de la conquista de los tlayacances y de ahí parte el asunto del despojo de la tierra a los habitantes originarios y se desprende la lucha por su reivindicación, que nunca llega. Por cierto, el haber compartido en el siglo XVI la provincia de Ávalos hace paisanos a los dos escritores. Si la acción se ubica en el siglo XX posrevolucionario, no son ajenos a ella los elementos de *larga duración* ahí colocados. Entonces el cuentista Arreola recupera su estilo que lo emparenta con Borges y Julio Torri, a la vez que traza una historia colectiva cuyo nexo común es territorial. Sus personajes son la gente de ahí, que se involucra en la dinámica de un pueblo al que se le va la vida en celebrar a su santo patrono, por cierto San José, lo que da otro aspecto común con el espacio michoacano de don Luis González. La autenticidad histórica de Arreola se manifiesta en su idea de que “la percepción fragmentaria de la realidad es la que mejor se acomoda a la índole profusa y diversa de *La feria*”.⁹ Además del esfuerzo que presupuso recuperar el lenguaje de la gente, el lenguaje escuchado en su niñez, en un pueblo donde aprendió de memoria, antes de saber leer, “El Cristo de Temaca”, del padre Alfredo R. Plasencia, *La feria* tiene su heurística en la acepción de los historiadores. Le relata a Emmanuel Carballo:

... les pedí a dos o tres que me escribieran algo de lo que les había pasado (por ejemplo las noticias sobre los tlayacances), y pude utilizar algunos de sus escritos casi textualmente; también me serví de trozos de cartas y de párrafos enteros del periódico local. Me produjo una gran alegría ver que la realidad y la fantasía se confunden a tal grado que yo mismo no puedo fijar sus límites. Aquí mismo conviene aclarar que también me serví de documentos antiguos, de pasajes bíblicos y de los evangelios apócrifos. El propósito de estas inclusiones es dar un trasfondo histórico a los hechos y a las palabras actuales.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p. 485.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 485-486.



La feria es, con mucho, una microhistoria de Zapotlán entramada como novela, sustanciada como historiografía, compuesta a base de múltiples fragmentos en los que aparecen y desaparecen los personajes que le dan cuerpo al relato y que son resultado de un cotejo entre imaginación y realidad. En su conversación con Carballo expresa que a pesar de la veneración por Zapotlán y sus paisanos, por la *matria*, sucumbe ante la ironía. Así como los amores no terminan correspondiéndose, los agraristas no ven la tierra; la novela culmina con el incendio del castillo en el que estaban puestas todas las expectativas de la magna celebración del santo patrono con la coronación de la Sagrada Familia. La única que llegó a la plenitud fue Concha de Fierro, que perdió su condición metálica, gracias al matador Pedro Corrales. A partir de ahí cambió su vida. El pueblo, en cambio, siguió inmerso en un movimiento cíclico de la historia. El esfuerzo colectivo quedó reducido a cenizas y pavesas, pero ése no fue el final de la historia. Éste queda abierto para dar lugar a un nuevo curso viquiano. Zapotlán, al igual que San José de Gracia, es un

Pueblo en vilo.

Zapotlán y San José de Gracia comparten muchas cosas por pertenecer a Occidente, es decir, a la misma región. Las percepciones de los autores de sus respectivas microhistorias les otorgan muchos rasgos comunes que los hacen semejantes, pero sin perder cada uno su individualidad. Los libros, pese a sus parentescos, genéricamente son distintos. En ello estriba la principal diferencia. Luis González está comprometido con la continuidad, mientras que Arreola se puede permitir el recurso puntillista, sin que ello le lleve a renunciar a la larga temporalidad, pero también se permite ser selectivo. Por ejemplo, la guerra cristera está ausente en sus páginas, mientras que en *Pueblo en vilo* es un suceso central. ¿No hubo cristiada en Zapotlán? Claro que sí, pero Arreola no le da su lugar en *La feria*. En la novela se gana un pasaporte a la selectividad; la historia se obliga a recuperar de manera íntegra el curso completo, sobre todo si se trata de la historia de un espacio reducido como el de San José de Gracia. Pero los dos libros tienen un punto de partida común: van de lo macro a lo micro, es decir, de algo tan general como la conquista de la Nueva Galicia u Occidente a la individualidad de sus pueblos. El caso del michoacano, que es de Michoacán por pocos metros, el viaje de lo macro a lo micro abarca mucho tiempo-papel. Se llega al pueblo hasta la página 115, después de cuatro capítulos. La historia de San José abarcará los nueve restantes, para llegar a la página 353, es decir, hay que recorrer un 30 por ciento, mientras que *La feria* puede comenzar *in medias res* subrayando una

suerte de continuidad esencial zapotlaneca, frente a la historicidad josefina.¹¹

Los primeros capítulos no son microhistóricos. Su objeto es definir la región o conducir al lector hacia la construcción de una región que es hacienda de unos y luego de otros y que a la postre se irá definiendo con sus asentamientos de población como ganadera lechera. Por la zona ocurren ecos de los acontecimientos nacionales que perturban a los habitantes que ven pasar la metátesis de Jucumatlán a Cojumatlán sin aspaviento alguno. Por fin, ya en el país porfiriano, sucede la fundación del pueblo. La microhistoria va dándose conforme avanzan las páginas hasta llegar a manifestarse en plenitud. Antes fue macrohistoria, bien llevada por los influjos *annalistas* aprendidos en François Chevalier sustanciados en toda la parafernalia archivística que hubo menester.

Ya en el campo microhistórico, al igual que Arreola, Luis González quiso recuperar algo fundamental: el lenguaje del pueblo. Los dos tenían oído fino y memoria, además de que regresaban constantemente a visitar a sus padres y parientes. Don Luis dice que vacacionaba en San José, porque iba acorde con su salario de académico; realmente regresar a la *matria* lo fortalecía, al igual que al autor de *Confabulario*. No fue solamente el lenguaje escuchado en la infancia, sino además, su continuidad. La lengua de los padres. En esa lengua recogieron testimonios y se la reprodujeron a escuchas de ambos lugares. Sus *modi operandi* no difirieron en mucho. Sobre el lenguaje de *Pueblo en vilo*, la siguiente cita es conveniente:

Rafael Segovia advirtió que el estilo personal y coloquial resultaba agresivo [...] Señaló que parecía un remedo de obras como *La feria* de Juan José Arreola y otras [...] Daniel Cosío Villegas, con la impaciencia que a veces —las más— le caracterizaba, dijo que ya era tiempo de escuchar al doctor Gaos, quien se apresuró a decir: “La primera recomendación que le hago es que no cambie ni una coma. El estilo nos pone en contacto con San José de Gracia; sin el estilo lo perderíamos, nos iríamos a cualquier comunidad aldeana de cualquier parte”.¹²

El propio González rememora que Antonio Alatorre defendió su lenguaje, lo que, junto con la opinión de José Gaos, le da carta de naturaleza al libro en el orden estilístico. Años después, Rafael Segovia entonaba un sincero *mea culpa*. Por otra parte, es interesante que hiciera referencia a *La feria*, libro que al igual que *Pedro*

¹¹ Utilizo la primera edición de Luis González, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, El Colegio de México, México, 1968, 365 p.

¹² En María Eugenia Arias Gómez, “Fruto de una tradición”, en Evelia Trejo y Álvaro Matute (editores), *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, 589 pp., p. 331.

Páramo y *Al filo del agua* figura en la bibliografía general, al igual que esa curiosa recreación de la vida pueblerina hecha por el caricaturista Rius, *Los supermachos*.

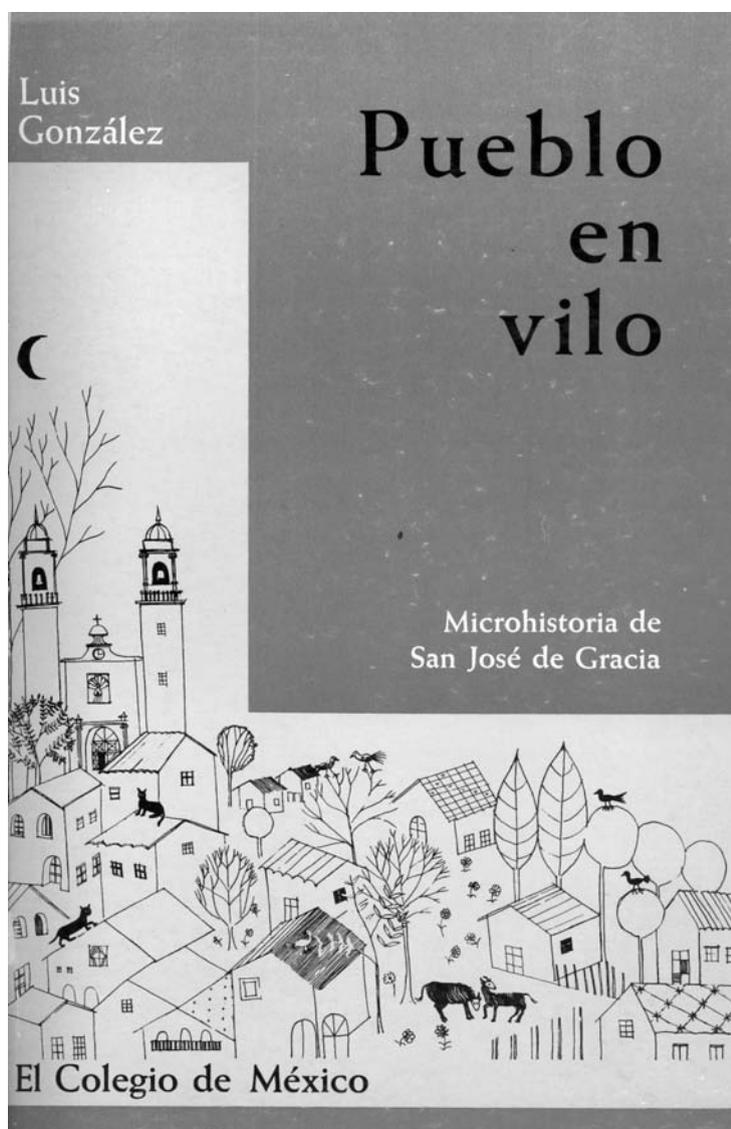
Del lenguaje se va al tema de la autenticidad histórica. De hecho, lenguaje y autenticidad histórica se dan la mano. El uno garantiza la otra. Recuerdo que en un trabajo escolar una alumna reprochaba que la obra estuviera basada en muchos testimonios orales, provenientes de la parentela del autor. Por tratarse de una estudiante de tercer o cuarto semestre de la licenciatura, manifestaba la ortodoxia aprendida en sus cursos de metodología. Tal vez entonces no se había reflexionado de manera suficiente en la oralidad que antecede la producción de fuentes escritas ni en el valor de la memoria colectiva que más tarde, tras la fuerte presencia de los antropólogos en la producción historiográfica, adquirió legitimidad. Hoy en día, gracias a libros como *Pueblo en vilo* y *La Cristiada* de Jean Meyer, el sustento oral quedó bien establecido. La oralidad constituye la base fundamental de la escritura historiográfica y justamente el libro que nos ocupa es una de las mejores muestras del tema. Haberlo hecho en 1966 además de arriesgado resultó innovador. Don Luis debe de haber vivido agradecido

por la longevidad de tantos josefinos y por la privilegiada memoria de sus padres. Antes, en las páginas macrohistóricas, da muestra de su probidad en cuestiones de historia documental. Años más tarde elaboró el mejor tratado mexicano de metodología, *El oficio de historiar*.

Tanto en las partes macro como microhistóricas, el maestro González hace gala de su enfoque generacional. Pocos como él lo logran con tanta plenitud. Desde el siglo XVII es capaz de no perder de vista la sucesión, aunque sea en planos demasiado grandes. Y cuando se estrecha el espacio, logra una continuidad que da sentido a la sucesión. Para ejemplificar, las generaciones de la aurora boreal y la de la nevada: cada una tiene su identidad y le imprime al ámbito josefino un significado particular; lo mismo sucede con el resto, especialmente en las desgracias ocurridas a San José con la Revolución y la guerra cristera. Don Luis proyecta una sensación muy pueblerina, en el sentido de estar mejor cuando los de fuera están lejos y no irrumpen en la vida propia. Era mejor leer en *El País* de Trinidad Sánchez Santos lo que pasaba en otros lados y vender sus productos lácteos a la capital que padecer los embates del huertismo, el constitucionalismo, el villismo y el bandolerismo, para rematar con la pandemia de 1918. Y después de un respiro, el callismo solivianta los ánimos josefinos y el pueblo ofrece reclutas espontáneos para defender a Cristo Rey. Años difíciles.

Para el momento en que es escrito el libro, plantear el binomio revolución padecida/cristiada insurgente era una heterodoxia historiográfica. Por una parte, revela la madurez de un historiador que, tras haber aprendido la historia nacional con José Bravo Ugarte, y haber dado un vuelco hacia la historia oficial de izquierda, que lo hicieron aparecer rojo ante opiniones conservadoras, construye su propia posición.¹³ Con muchas horas de vuelo posteriores, logra la autenticidad histórica al comprometerse con los sujetos de su narración. No era habitual antes de 1968 ofrecer un planteamiento de esa naturaleza, salvo en las obras que publicaba la editorial Jus. A partir de ese momento es un académico probo el que entrama como tragedia la Revolución, por verla desde el mirador de quienes la padecieron, y el haber dejado a los cristeros en la frustración tras los arreglos de 1929 y constatar la destrucción sufrida por San José. A partir de ahí, el entramado trágico se supera gracias al ánimo reconstructivo. Por esa experiencia, posteriormente don Luis llegó al concepto de los *revolucionados* con el que subraya la ajenidad de la población ante el embate de los revolucionarios. Un avance historiográfico en el momento, que deja herencia al revisionismo que ya se gestaba y del que resulta precursor. ¿Lo inventa o lo des-

¹³ Esto expresa don Luis en Florescano y Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 364.





San José de Gracia, Michoacán

cubre? Lo primero, por dar sentido a los hechos; lo segundo, por recuperar la voz de los pacientes.¹⁴

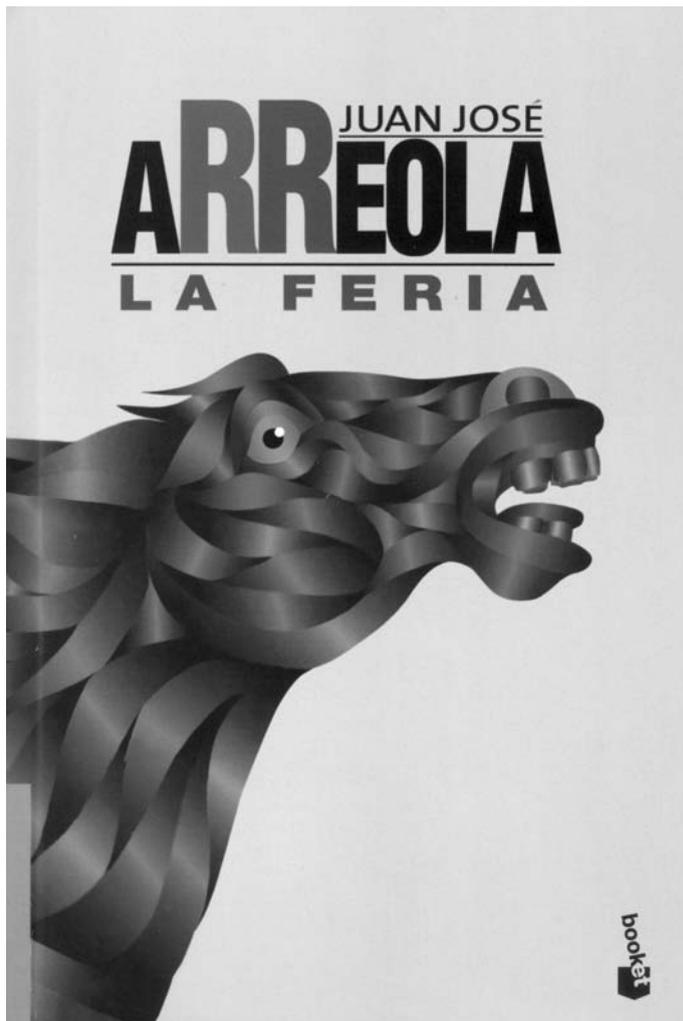
En tanto historia del pueblo, la de San José, como la de Zapotlán, hace pensar en el movimiento cíclico. Ave fénix que renace de sus cenizas, literalmente. De manera contrafactual, puede pensarse en que al final de 1918 o hacia 1930, San José de Gracia pudo haber terminado sus días, abandonado e incendiado, de no ser por el empuje de sus habitantes, que prácticamente lo refundaron. Las cifras de población en las que don Luis compara la situación de 1910 con la de c.1940 son estáticas debido al elevado número de ausentes. Sin embargo, el renacimiento auspiciado por el padre Federico González Cárdenas, que aprovechó el medio siglo de vida del pueblo, le infundió paz y concordia, tanto entre los josefinos como entre ellos y el gobierno, al propiciar la única visita presidencial realizada por Lázaro Cárdenas, prácticamente paisano. La reflexión que coloca don Luis al respecto de la integración negativa del lugar con la historia de México, apoyado en una reflexión lúcida de Jean Meyer, es exacta: a fuerza de sufrimiento San José de Gracia se mexicanizó, revolucionado y agrarista. Esto último, otra imposición que viene del centro o de arriba, como se quiera, deja su última secuela de violencia,

aunque disminuida con respecto a las anteriores experiencias y termina otorgándole un perfil. El declarar que la propiedad debía ser considerada de agostadero, la labor del padre Federico y el general Cárdenas hacen lo suyo para que sobrevenga la paz, además de los nuevos tiempos que inicia el país con Manuel Ávila Camacho.

Para contar la parte agrarista de la historia, don Luis hace gala de su dominio historiográfico al colocarse en medio del mirador. Simpatiza con los desposeídos y comprende la razón que asiste a los reacios al reparto y la colectivización de la tierra, los auténticos propietarios. Sólo reprueba al sector terrateniente que de conservador pasa a reaccionario. No hace concesiones ideológicas para contar cómo se dio la última tensión mayor de la historia josefina.

Viene después la etapa contemporánea, de la que el autor es testigo y la narra con la conciencia de serlo. De ahí un relato fluido apenas interrumpido por escasas notas al pie, donde los aspectos cotidianos y educativos de los josefinos de arriba y de abajo cobran la mayor relevancia y proyectan su esencia pueblerina. La contemporaneidad se equipara con la comunicación. La carretera que lleva y trae. Durante su construcción acarrea empleo alternado con descanso étlico y compañía de mujeres que antes no estaban ahí y que introducen enfermedades venéreas. También trae, desde luego, bienes de consumo que los josefinos compran. El cine sirve para ilustrar usos y costumbres deseables. Lo que la carretera se lleva es brazos, principalmente a Estados Unidos, en alto porcentaje, y también a la Ciudad de México, la que ofrece expectativas diferentes a las del universo cerrado que asfixiaba a los más jóvenes. Don Luis jamás pierde la perspectiva generacional. El éxodo vuelve a propiciar cierto estancamiento demográfico.

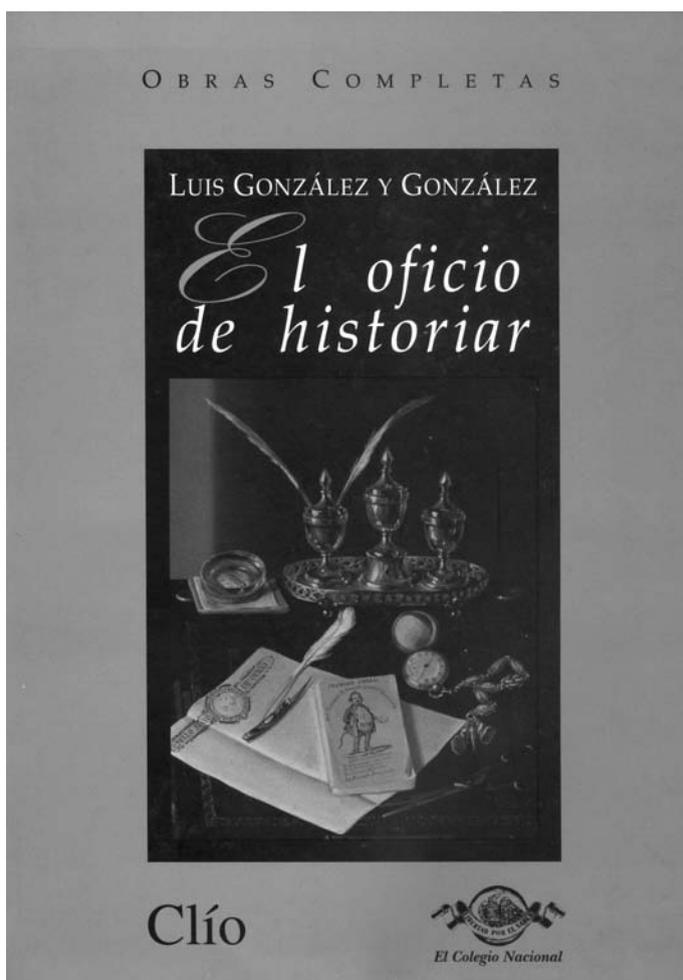
¹⁴ Cuando aparece *Pueblo en vilo*, el único libro académico sobre la guerra cristera era el de Alicia Olivera Sedano, *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1966, 292 pp. El libro se originó en una tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigida por el doctor José Miranda. Tuvo como base el archivo de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa. El capítulo VIII de *Pueblo en vilo* bien puede ser el segundo tratamiento académico del tema. Por ese tiempo, Jean Meyer avanzaba en su investigación, cuyo resultado presentaría en 1969 en la Universidad de París.



El libro concluye con una caracterización, más que confrontación entre los de arriba y los de abajo. Con sus características, su identidad, su personalidad propia, los josefinos son michoacanos y mexicanos, a veces a pesar suyo, a veces con convicción. Siempre en vilo.

Recupera de manera más plena la cotidianidad, que le permite advertir el proceso de modernización material frente a una fuerte tradición espiritual, la cual también se ve afectada por el proceso al que ya no puede sustraerse. El buen antropólogo que fue don Luis desde *El subsuelo indígena* siempre está presente en el libro, pero de manera más frecuente en las últimas páginas, avanza hacia un final abierto que va más allá del hecho de que San José abandonó su condición de ser parte de la tenencia de Ornelas para convertirse en el municipio Marcos Castellanos, cura insurgente que anduvo por ahí. Nuevamente el lenguaje da las pautas. Con repertorios de palabras expresa una historicidad que manifiesta la aceleración de los tiempos. Suceden presidentes, gobernadores, funcionarios, pero lo importante es la gente, verdadera protagonista de la historia que se narra en *Pueblo en vilo*, la que vive en vilo el pueblo.

La experiencia pueblerina de Arreola y González los llevó a recrear la experiencia pueblerina de Zapotlán y San José de Gracia; los unos para las otras. Como libros, los dos tienen un significado especial en la trayectoria de sus autores. *La feria* muestra que Arreola sí podía ocuparse de lo suyo, podía ser de su tierra y lograr una novela como totalidad narrativa. El caso de Luis González es diferente: para él marcó, más que un cambio de rumbo, una definición. No se malentendió; no pasó de historiador a microhistoriador, siguió siendo lo primero, y con más argumentos, al demostrar la posibilidad de universalizar un objeto de proporciones demasiado acotadas. Logró elaborar una de las obras historiográficas más plenas del siglo XX, cuyo contenido revolucionó muchos ámbitos: abatir el dogma de la hiperdocumentación, al dotar al recuerdo de una dimensión que la tradición académica había desdeñado; eliminar la idea de que lo nacional condiciona lo local, sino que la historia de una experiencia colectiva tiene un desarrollo propio que alterna, incorporando y desechando, lo que se pretende imponer y, sobre todo, independizar el proceso histórico de toda imposición al mostrar cómo se le padece o se le rechaza. A partir de *Pueblo en vilo*, no sólo reflexionó sobre la historia local, sino que también lo hizo sobre la historia general y pudo oponer la *matria* a la patria, estimular microhistorias para *multiméxico*, y ofrecer a la postre el concepto de *los revolucionados*, es decir, mostrar la revolución en una faceta que se padeció, pero que era políticamente incorrecto conceptualizarla de esa manera. Dos grandes libros vivos, uno con medio siglo a cuestas y el otro, con sólo un lustro menos. **u**



Enrique Florescano

El pasado ya no es como era antes

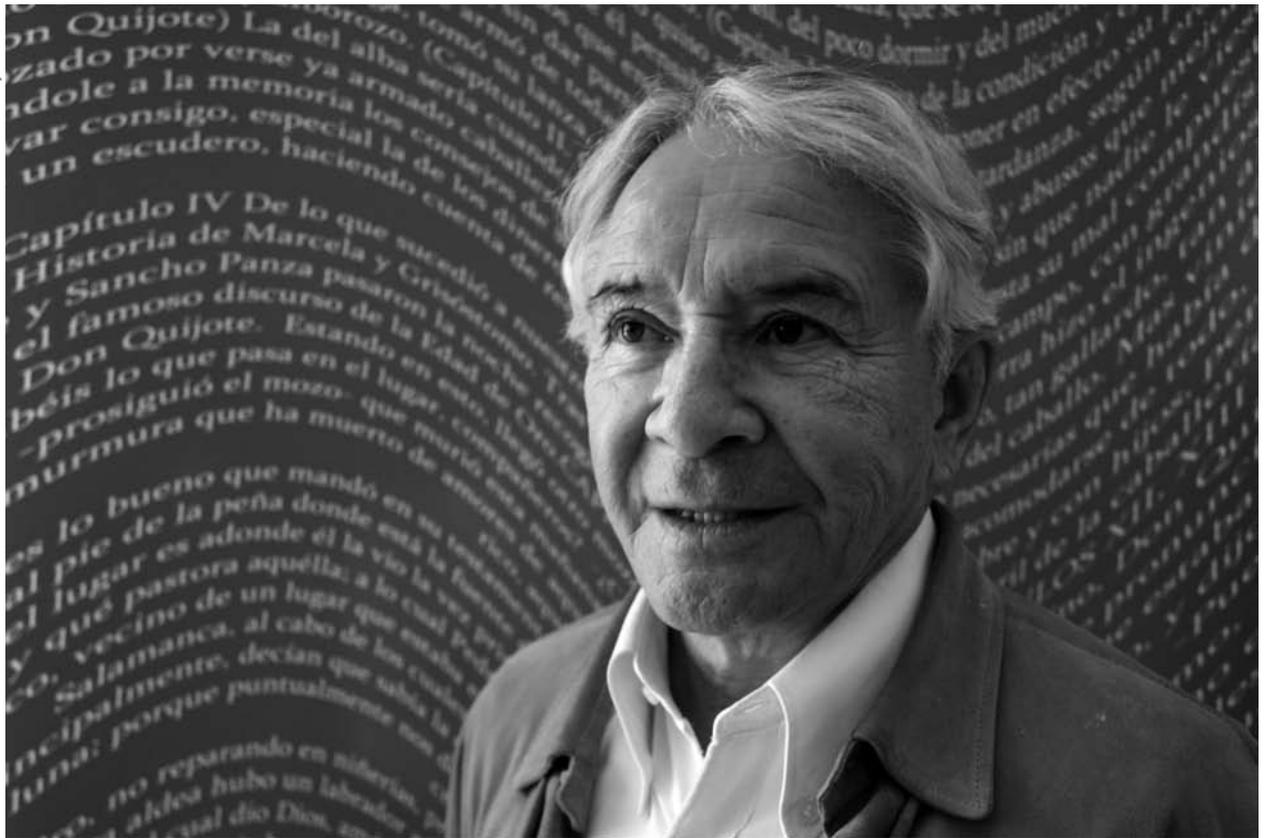
José Blanco

Enrique Florescano es una de las figuras centrales de los estudios históricos en nuestro país. José Blanco elabora una exégesis del autor de Memoria mexicana y recorre su trayectoria y su obra, fundamentales para comprender nuestro presente.

NO ENTRE AQUÍ QUIEN NO SEPA GEOMETRÍA. Esta frase podía leerse encima de la puerta de entrada a la Academia de Platón (siglo IV a. de C.), donde se reunían sus contemporáneos a discutir problemas de filosofía, lógica, política, arte, y nos da una idea de la importancia que desde antiguo se concedía al conocimiento de esa rama de la matemática.

NO ENTRE AQUÍ QUIEN NO SEPA HISTORIA. Esta frase podría leerse encima de la puerta de entrada de todos los cubículos que Enrique Florescano tiene y ha tenido en las muchas instituciones académicas en las que se ha reunido a enseñar o a discutir problemas de la construcción, de la metodología, de la enseñanza de la historia, o de la construcción de los mitos fundacionales de las comunidades, o de las mentalidades, o de los símbolos de las sociedades, o de la construcción de la ciudadanía, o del valor de la memoria, y nos da una idea de la importancia que nuestro ilustre historiador —y muchos intelectuales— ha concedido toda su vida al conocimiento de la historia, al pugnar sin descanso por que sus ideas coadyuven a la formación de la conciencia colectiva.

El pasado, dijo un día Enrique Florescano..., aunque lo diré con mis propias palabras, que no sé a quién expropié: “el pasado ya no es como era antes”. Desde luego que puede decir eso alguien que escribió un libro titulado *El nuevo pasado mexicano*. Es parte de la complejidad de los saberes históricos que, desde Herodoto —que inicia sus *Historias* con las guerras médicas, que llevan la impronta del dialéctico temprano del cambio permanente que fuera Heráclito— se investiga y se escribe historia desde el presente. (*Historia*, dicho sea al paso, deriva de la palabra griega ἱστορία que significa investigación). Y como el presente es un heraclíteo fluir continuo, cambio permanente, la lectura, o mejor, las lecturas del pasado son asimismo siempre distintas. Distintas en doble sentido: porque el presente siempre cambia, y porque la lectura del pasado, en una sociedad libre, es por necesidad plural. Aunque puede haber algunas constantes. Si la memoria me es fiel, fue María Pilar Queralt del Hierro, historiadora española, quien mediante una peculiar investigación histórica halló que en su país todas las generaciones de todas las épocas cre-



Enrique Florescano

yeron firmemente que la suya era la peor época de toda la historia.

El pasado también cambia porque la historia de la historia, es decir, la historiografía, como lo indica Florescano, es en el fondo una lucha política del hoy, por cuanto se trata de la búsqueda de legitimación, por actores políticos del presente, que pugnan por vincular el presente con hechos (supuestamente) valiosos del pasado.

Florescano —como es referido el historiador por sus discípulos y sus lectores— es, intelectualmente, un poliedro cuyas partes, de diversas formas, tamaños y colores, denotan la multiplicidad de los intereses, las pasiones, los afanes de este veracruzano ilustre que, desde luego, hace tiempo está incluido en la nómina de prestigios y celebridades a las que hacemos referencia cuando aludimos a esa céntrica calle xalapeña que lleva en su nombre esas palabras: Veracruzanos Ilustres.

Es claro que, en una breve reflexión sobre el historiador, es imposible referirse en toda su extensión y profundidad a todas las caras del poliedro. Haré alusión a algunos de los rasgos sobresalientes de los intereses y realizaciones de este peculiar y reflexivo historiador que da seguimiento puntual a los cambios del pasado.

Salta a la vista en primer lugar, al leer su intimidante currículum, la precocidad con la que brotan varias de sus vocaciones, que han estado presentes y actuantes a lo largo de su vida: su interés por el conocimiento, por la cultura en sentido amplio, por la política, por el periodismo cultural, por la promoción de publicaciones, por la organización de conferencias y actos académicos

y culturales. Todo ello se manifiesta ya en el lapso que transcurre entre sus diecinueve y veintitrés años de edad: estudia derecho e historia simultáneamente en la Universidad Veracruzana, funda y dirige la revista *Situaciones*, publicación mensual de los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad, colabora en el *Diario de Xalapa*, crea y dirige el suplemento cultural de este periódico, se desempeña como secretario de acción cultural de la Federación Estudiantil Veracruzana, organiza numerosas conferencias sobre temas culturales, mesas redondas sobre aspectos políticos y universitarios, convoca al Primer Concurso Estatal Universitario de la Literatura, específicamente en el género de cuento, al publicar los resultados de certamen en libros patrocinados por la propia Federación Estudiantil Veracruzana.

En esos primeros cinco años de vida universitaria, Enrique Florescano cinceló en su ADN el estilo de trabajo de vendaval, pero con muchos rumbos. Anoto brevemente algunos de ellos:

Entre 1962 y 1964 cursó la maestría en historia universal en El Colegio de México; al año siguiente recibió una beca del mismo colegio y otra complementaria del Banco de México para hacer estudios de doctorado en la Universidad de París. En 1967 recibió una beca del gobierno de Francia y con ella realizó la tesis *Les prix du maïs au Mexique, 1708-1813*, que presentó para obtener el grado de doctor en historia. Su director de tesis fue el gran maestro de historia económica Ruggiero Romano, quien, junto con los otros dos sinodales, Fernand Braudel —tal vez el más importante reformador de la

metodología de la corriente de pensamiento histórico de los *Annales*— y Pierre Vilar —profesor de La Sorbona, muy destacado historiador de la economía, aunque con enfoques distintos a los de Romano, cuyos trabajos han buscado crear lo que él mismo ha llamado una teoría de la historia total—, le otorgó el grado, por unanimidad, con mención especial en 1967.

Andrés Lira, que como Florescano estudió derecho e historia, con quien me une una gran amistad nacida de un trabajo conjunto de orden educativo, y que fue el anterior director de El Colegio de México, recuerda que a su regreso de Francia, Florescano era un convencido promotor de la historia económica y social a la manera braudeliana: “hablaba —dice Lira— con aleccionante desdén de la vieja historia política, de la historia de acontecimientos y de la historia patriótica a la que enfrentaba una nueva historia nutrida en las perspectivas y en los métodos de las ciencias sociales”.

El propio Andrés Lira apunta que la nueva posición que suscribía el entonces novel historiador era un fruto de su relación con algunos de los historiadores europeos más importantes del siglo xx, que le sirvió de base para que en México, a partir de 1968, desarrollara un caudal de actividades de investigación siempre relacionadas con la historia de México y con la historia de la propia historia; es decir, insistamos, con la historiografía, una de sus pasiones más profundas.

En 1968 Florescano se incorporó como investigador de tiempo completo al Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México; en 1969 se le otorgó nombramiento como profesor titular del Seminario de Historia Económica de México de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; desde diciembre de 1970 y hasta 1973 dirigió la revista *Historia Mexicana*; en febrero de 1971 fue nombrado jefe del departamento de investigaciones históricas del Instituto Nacional de Antropología y en diciembre del mismo año, cuando el departamento cambió a Dirección de Estudios Históricos, él mismo quedó al frente; la permanencia en esta institución llevó a que en 1982 se le nombrara director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

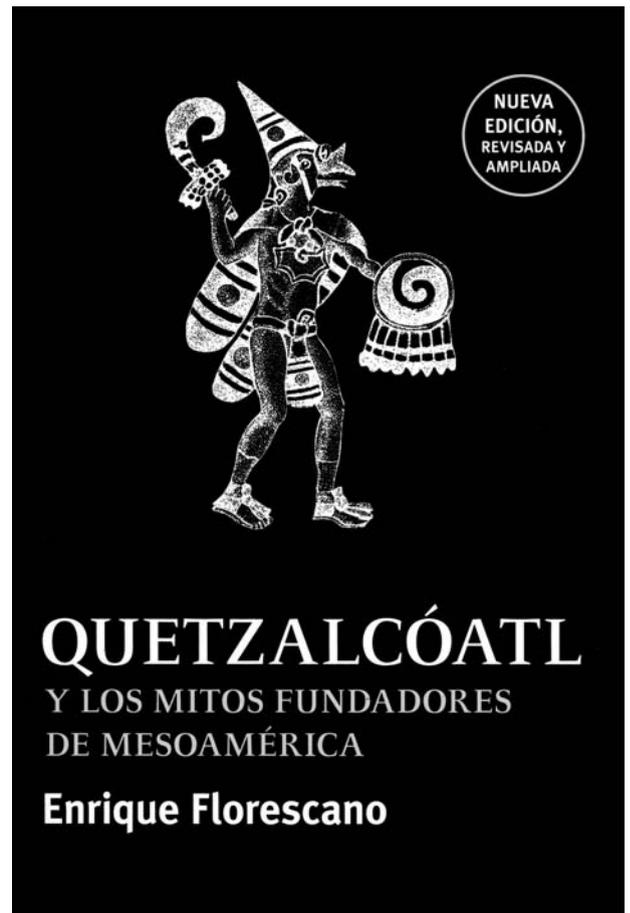
A la par fue asesor de series y colecciones temáticas, consejero de editoriales como el Fondo de Cultura Económica, miembro de academias y comités de ciencias históricas, organizador de congresos nacionales e internacionales de historiadores, fundador de medios de comunicación como la revista *Nexos*.

El trabajo desarrollado de investigación, difusión y gestión lo ha hecho acreedor a premios nacionales como el Fray Bernardino de Sahagún, el de Ciencias Sociales, el de Ciencias y Artes, internacionales como las Palmas Académicas y el nombramiento de Caballero de L'Ordre National du Mérite del gobierno francés, la beca Guggenheim y el nombramiento como profesor

de la Cátedra Simón Bolívar de la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Desde 1990 es investigador nacional emérito del SNI y a fines de 2002, la Universidad Veracruzana le otorgó el doctorado *honoris causa*.

Me dilato un tanto en los momentos de la fundación de *Nexos* porque viví parte de esa historia. En el número 361, correspondiente a enero de 2008, se conmemoraron los primeros treinta años de esta publicación. Para abrir boca, en este número Florescano escribió una breve pero memoriosa nota cuyo primer párrafo dice así: “La revista *Nexos* nació movida por dos resortes. El año axial de 1968 sacó a la luz el rostro negro del partido en el poder e inició el largo ejercicio de crítica del sistema político, una reflexión que dio paso a la irrevocable propuesta de apertura del horizonte democrático. La generación que creció y maduró en esa crisis fue la fundadora de los medios independientes que defendieron las libertades democráticas y demandaron los cambios políticos necesarios para hacerlas efectivas: la editorial Siglo XXI (1966), las revistas *Proceso* (1976) y *Vuelta* (1976), y el periódico *unomásuno* (1977). En esa senda liberal se inscribió *Nexos* en el mes de enero de 1978”. La nota viene acompañada de la que es hoy una nostálgica “foto de familia” en la que, desafortunadamente, no están todos los que entonces eran. Hay en la foto algunos que ya no reconozco quizá porque cambiaron drásticamente de *look*, a otros porque el *look* se los cambió el tiempo y los estragos que se permite infligir. Unos pocos, seguro no los reconozco, porque el tiempo también ha hecho estragos en mi memoria.

Pero de izquierda a derecha, como dicen los pies de foto de los diarios, podemos ver a Rolando Cordera, economista y temible esgrimista del debate político, hoy distinguido miembro de la Junta de Gobierno en la Universidad Veracruzana; Julio Labastida Martín del Campo, sociólogo, miembro de la Junta de Gobierno de la UNAM por muchos años; el autor de esta cuasi semblanza, economista y practicante de otros oficios; Carlos Monsiváis, polígrafo, ensayista, doctor *honoris causa* de la UV y de muchas otras universidades, humorista, historiador de la cultura, de la literatura y la poesía, enciclopedia de cine mexicano, de los cómics, de las rumberas y los boleros mexicanos y cubanos, y de todas las cosas que en el mundo han sido, que probablemente con sonora carcajada en paz descansa; Lorenzo Meyer, politólogo, historiador y exitoso analista televisivo; por supuesto, nuestro historiador, ilustre veracruzano muchas veces homenajeado; José Luis Reyna, politólogo; tres rostros de los aludidos que no reconozco; Luis Villoro, uno de nuestros más ilustres filósofos; Héctor Aguilar Camín, novelista, historiador, politólogo, periodista; Arturo Warman, antropólogo y serio militante de las causas campesinas desde muy diversas trincheras, que en paz descansa; Guillermo Bonfil Batalla, antropólogo que vio



hasta el fondo “el México profundo” (palabras suyas), que en paz descansa; Antonio Alatorre, escritor y quizás el más profundo de nuestros filólogos, que en paz descansa; dos rostros más, perdidos en la memoria de mi proveya edad; y finalmente el muy querido Carlos Pereyra, filósofo, una de las mentes más lúcidas de nuestros tiempos apagada por el cáncer a los cuarenta y nueve años. No está ahí Alejandra Moreno Toscano porque, según mi vago recuerdo, estaba detrás de la cámara.

Seguramente un día en que lo acalorado de los debates había llevado el mercurio del termómetro hasta el tope, si no estoy confundiendo los tiempos, Héctor Aguilar Camín se refirió a este grupo con “un conjunto de egos robustos”, expresión que para nada quería ser halagadora. Bien, sólo un hombre que, según Aguilar Camín, “era todo ebullición y proyectos”, también blandía el clavecín bien temperado y el poder de convocatoria para reunir a ese ruidoso grupo de universitarios, tallados con cinceles del todo diferentes que, no obstante, querían establecer nexos entre sus entendimientos.

Miro ahora hacia la prolífica obra de Enrique Florescano, pero sólo enunciaré algunos títulos en una lista que, hecha por su propio autor, seguramente sería distinta. La lista va sin orden ni concierto y no guarda cronología alguna, sólo que me parecen muy destacables:

- *Precios del maíz y crisis agrícolas en México* (1969)
- *El mito de Quetzalcóatl* (1993)

- *Etnia, Estado y nación, ensayo sobre las identidades colectivas de México* (1997)
- *Bibliografía general del maíz en México* (1987)
- *Ensayos sobre la historia de las epidemias en México* (1980)
- *Estructuras y problemas agrarios de México, 1500-1821* (1971)
- *Imágenes de la patria a través de los siglos* (2005)
- *La historia y el historiador* (1997)
- *Memoria indígena* (1999)
- *Memoria mexicana, ensayos sobre la reconstrucción del pasado* (2000)
- *El nuevo pasado mexicano* (1991)
- *Origen y desarrollo de los problemas agrarios de México, 1500-1821* (1976)
- *El poder y la lucha por el poder en la historiografía mexicana* (1980)
- *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica* (2004)
- *Los orígenes del poder en Mesoamérica* (2009)
- *La función social de la historia* (que acaba de salir del horno, en septiembre de 2012)

En algunos de ellos bulle esa pasión obsesiva por el arte, que ha cultivado sin estación de parada. *La historia y el historiador*, por ejemplo, dice su contratapa: “realiza un recorrido por los sótanos del oficio del historiador, repasa la trayectoria de la narración histórica —desde

que era memoria del poder hasta que se convirtió en instrumento de análisis crítico de toda la experiencia humana— e intenta responder a las recurrentes preguntas de: ¿para qué se escribe la historia?, ¿cómo nace una narración histórica?, ¿qué caracteriza a la inquisición histórica de las otras formas de investigación?”. *La función social de la historia*, dice la historiadora Clara García, es “la culminación de una serie de reflexiones del autor sobre la historia, por lo que el volumen no sólo es un análisis de la historia y sus usos en diferentes épocas, sino también una amplia reflexión sobre el desarrollo del pensamiento del propio historiador”.

En mi lista faltan libros. Pero también he omitido aquéllos de los que es autor y coordinador, o capítulos en tomos colectivos, artículos académicos y periodísticos; los numerosísimos actos académicos de su incansable labor de promotor cultural. Pero diré algunas palabras sobre el conjunto de su obra. No tengo las competencias para intentar una caracterización de las etapas y cambios por las que ha pasado esa gran corriente de pensamiento de los *Annales*: la etapa de los inicios con Marc Bloch y Lucien Febvre; la era central de Fernand Braudel, la llamada tercera generación y la cuarta, a veces denominada el *giro crítico*. Recobro que esta corriente, frente a la llamada Escuela Metódica del último tercio del siglo XIX francés, surge y se caracteriza por haber desarrollado una historia con talante transdisciplinario, en la que se han incorporado otras ciencias sociales como la geografía, la sociología, la economía, la psicología social y la antropología, al menos.

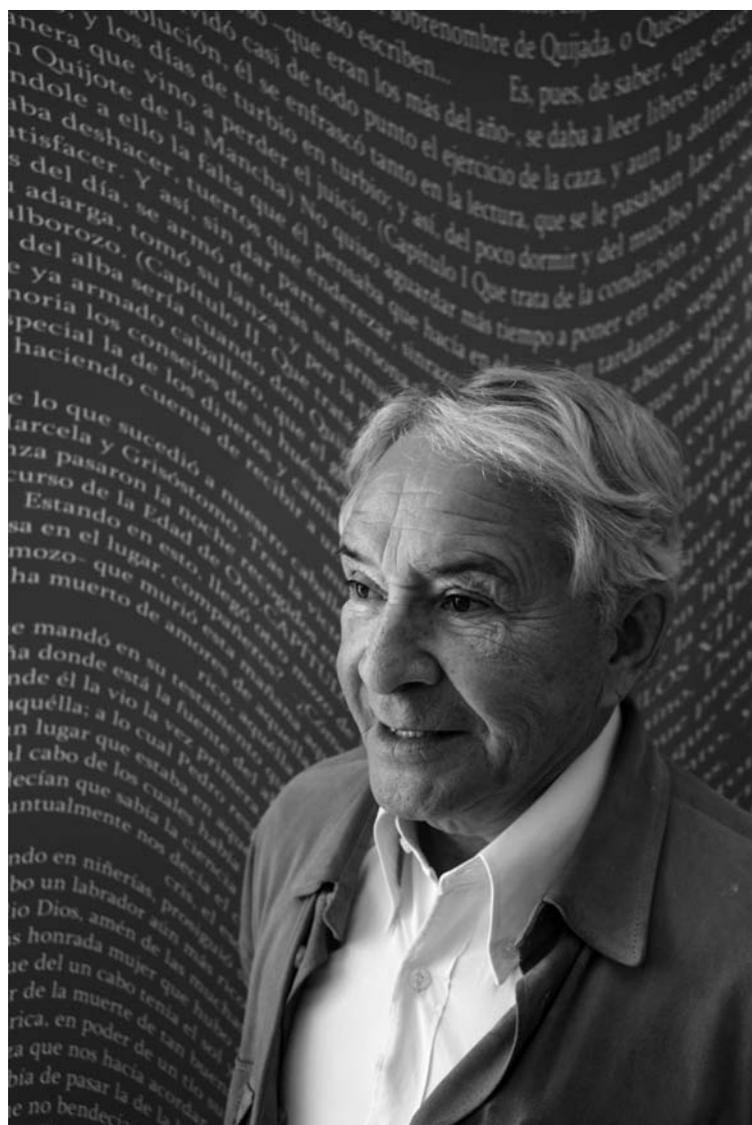
El sello que caracteriza a la producción histórica de Florescano es, fundamentalmente, o en gran medida, me parece, el sello y el mirador de la corriente de los *Annales*, con seguridad adaptada a la propia reflexión de este muy peculiar historiador, a quien le interesa, por ejemplo, cómo será escrita la historia en el futuro.

Según el historiador alicantino Antonio Carrasco Rodríguez, la nueva corriente de los *Annales* introdujo un buen número de cambios e innovaciones, que la alejaba sensiblemente de su antecesora, la Escuela Metódica. Entre esos cambios, deben ser subrayados los siguientes:

- Carácter más analítico que narrativo
- Interpretación de procesos históricos y no de sucesos simples e individuales
- Ampliación de la perspectiva temporal en el análisis histórico; no limitarse a analizar sucesos de forma independiente; para descubrir cambios históricos, comparar hechos e ideas extraídas de distintos momentos, incluso de distintos decenios o siglos
- Ampliación de los temas de estudio
- Rechazo del protagonismo de la política, la diplomacia y los hechos bélicos, típico de la práctica historiográfica de los historiadores decimonónicos

- Enriquecimiento de la comprensión del pasado y de la construcción histórica con las aportaciones de otras ciencias, como la geografía, la antropología, la economía, el derecho, la literatura, la sociología o la psicología
- Inicio del estudio de los pueblos; la historia no es sólo consecuencia de las acciones y decisiones de los hombres eminentes
- Estudio del contexto social de los protagonistas de la historia para comprender mejor sus movimientos
- Aplicación del método crítico a las fuentes (no sólo las documentales)
- Utilización de analogías para descubrir semejanzas y diferencias entre los rasgos característicos de una cultura (como la religión, las costumbres, el manejo del lenguaje, o las visiones antropológica y cosmogónica, entre otros), o de las culturas entre sí.

Estos criterios, me parece, conforman un canon que ha guiado en gran medida el trabajo histórico de Enrique Florescano. Basta poner los títulos de las obras de nuestro historiador al lado de esta brújula metodológica, para ver sus parentescos. **U**



© Javier Narváez

La Soledad del Lobo

Verónica Murguía

La escritora mexicana Verónica Murguía dedicó diez años a la preparación de su nueva novela, Loba, con la que ha obtenido el más prestigiado galardón de literatura fantástica en lengua castellana, el Premio Gran Angular de Ediciones SM de España. Ofrecemos un fragmento de este libro como una muestra que ratifica los extraordinarios dones de imaginación y potencia estilística de la también autora de Auliya y El ángel de Nicolás.

En el bosque rugía la tormenta. Semejante a un vasto y doliente animal, la lluvia corría entre los árboles. Las ráfagas, cargadas de agua, deshojaban las ramas y arrancaban puñados de maleza, alzándolos en turbios remolinos. Los nidos de los pájaros se desleían bajo el chaparrón; los ciervos, empapados y temblorosos, buscaban refugio en las cuevas y su aliento dibujaba nubecillas en el aire. Los troncos se encorvaban bajo la embestida pero, al llegar al castillo, la tempestad se estrellaba contra las piedras y parecía detenerse, derrotada.

El castillo estaba protegido por una muralla rodeada por un foso lleno de la maleza que solía, en tiempos de lluvia, convertirse en lodazal. Esa noche, el barro, encrespado por los goterones que caían con ruido de grava, subía como una sopa burbujeante en la que flotaban rastros. Una torre de homenaje, robusta y carente de gracia, se alzaba en una de las esquinas. De lejos, iluminado por el fulgor intermitente de la tempestad, el edificio semejaba un desordenado montón de peñascos oscurecidos por el agua que chorreaba por sus costados.

El viejo cubil de los Lobos se llamaba Bento. Quienes lo construyeron tenían una idea clara de cómo debía ser el lugar donde se colocara la primera piedra. Se necesita -

ba una colina para ver de lejos a los enemigos; bosques frondosos con madera para las armas, las cercas, la hoguera. La tierra debía ofrecer caza para comer; agua dulce para resistir los asedios y, por último, campesinos a quienes aterrorizar, para que alguien arara la tierra a cambio de protección. La belleza arquitectónica era lo que menos importaba a los apresurados guerreros que lo levantaron.

En una tierra llena de montañas, valles y ríos, encontraron la colina. En las laderas, pegadas como hongos en el tronco de un gran árbol, se arracimaban medio centenar de chozas. En la cima, un ojo de agua miraba al cielo. Allí nacía un riachuelo helado que daba de beber a los campesinos y regaba las parcelas. El bosque lo envolvía todo. Hubo madera para los techos, las flechas, las lanzas y los escudos. Hubo para fabricar mesas, camas y corrales. También encontraron ciervos, jabalíes, pjaras de cerdos salvajes, liebres y, en los arroyos, peces que relucían como dardos de plata.

Los guerreros trataron de convencer a los campesinos de que les convenía tener barones armados que los protegieran. Los campesinos, cuyos bisabuelos habían llegado allí huyendo de una guerra o de otra, se encogieron de hombros. No tenían necesidad de protección mien-

tras no se acercaran nobles por allí, pero comprendieron que ya nunca podrían librarse de los recién llegados.

“Más vale malo por conocido que bueno por conocer”, se dijeron. Besaron los dedos gruesos y sucios que los Lobos les pusieron frente a la boca; los Lobos, a su vez y según la costumbre, besaron las frentes requemadas y los labios de sus siervos. Con ese beso quedaron todos unidos para siempre en la guerra, la pobreza y la paz, ay, tan poco frecuente.

Los campesinos fueron obligados a construir la muralla. Desarraigaron los peñascos y los arrastraron ladera arriba, atándolos y haciéndolos rodar sobre troncos pelados. Algunos hombres y muchas mulas murieron aplastados por las piedras, pues éstas parecían resistir la mudanza. Como siempre, los hombres prevalecieron: al cabo de un centenar de días lodosos y arduos, una maciza corona de piedra terminó por rematar la cima. Amparados por los peñascos, los guerreros levantaron el castillo alrededor del ojo de agua, con grandes ventanas que se abrían hacia el recinto. En las paredes exteriores perforaron aspilleras por las que podían asomarse brazos y arcos sin exponer el cuerpo de los soldados. Concluyeron su obra con una puerta inexpugnable hecha con veinte troncos de roble, una puerta para deshacer los arietes como si fuesen palos de escoba. Entonces los capitanes miraron la obra, la muralla y la torre y rieron, dándose palmadas en los muslos. La alegría les avivó la sangre. Llamaron a gritos a los escuderos, pidieron las espadas, se calzaron las espuelas y los yelmos. Los caballos de guerra, alborotados por el ruido infernal de las trompetas, asestaron coces a las maderas recién armadas de los establos y las astillaron. Complacidos, los Lobos se dedicaron a guerrear.

La muralla y las macizas paredes daban a Bento una apariencia marcial que ni los tapices ni los fuegos encendidos podían disipar. En la sala del consejo, un cavernoso galerón amueblado con mesas y algunos bancos, un grupo de hombres, iluminados por una chimenea que apenas daba calor, jugaba a los dados. Cuatro perros dormían cerca de la lumbre y una jarra de vino caliente humeaba sobre la mesa. Olía a paja mojada y a leña. La lluvia entraba en ramalazos por las aspilleras y empapaba las baldosas.

La luz vacilante del fuego daba al trono, vacío bajo el dosel apolillado, un aire vagamente luctuoso. Sentada en medio de los hombres que jugaban, una flaca muchacha pelirroja, envuelta en una raída capa de lana negra, sacudía el cubilete:

—Veamos —dijo. Arrojó los dados sobre la mesa con gesto distraído y sonrió sin alegría al ver el par de seises.

—Qué suerte —murmuró con voz inexpresiva. Los hombres asintieron. Uno de ellos recogió los dados y dijo con jovialidad impostada:

—Veamos si la fortuna me favorece a mí también.

Antes de que el hombre tomara el cubilete que la muchacha le ofrecía, se escuchó un grito. Era una voz de mujer, agudizada por el miedo, la voz inconfundible de Jara, la reina. Los hombres se miraron. De nuevo la voz se alzó y el grito fue rematado por un reproche lastimero. Los sabuesos despertaron. Sansón, el perro favorito del rey, gruñó suavemente. La muchacha palideció y alzó las cejas sobre sus largos ojos verdes. Esos ojos felinos eran el único rasgo suave en la cara huesuda y le conferirían una expresión de pereza que contrastaba con la boca severa y la mandíbula angulosa.

La muchacha se incorporó con lentitud. Béogar el mariscal, un viejo alto y recio de blancos bigotes trenzados, la miró con gesto preocupado mientras los demás clavaban la vista en la mesa.

En otra parte del castillo una ronca voz masculina contestó al grito de la reina. El Lobo vociferaba, gemía y se carcajeaba. La muchacha se dirigió a la puerta. Béogar fue tras ella y la tomó del brazo:

—Vamos —dijo.

Sagramor, el halconero, preguntó:

—Señora, ¿nos necesitas? ¿Quieres que vayamos contigo?

La muchacha parpadeó como sorprendida y negó con la cabeza:



Impreso por Master ES, 1450-1467



Impreso por Master of the Banderoles, 1450-1475

—No. Quédense aquí... jueguen. Tal vez la suerte sea más generosa con ustedes que con mi padre —contestó. Se ciñó la capa y salió con Béogar.

En el resto del castillo soldados, cortesanos y esclavos contuvieron la respiración. Algunos hicieron la seña contra el mal de ojo. Todas las voces se sofocaron a una y los animales que dormían en las cuadras se despertaron. Nadie se atrevía a intervenir en el pleito: el rey, lo sabían, estaba borracho y rodeado de fantasmas. Por eso lloraba y maldecía.

Llevaba tres días y sus noches encerrado con más de veinte odres de vino y rechazaba la comida que sus hijas y la reina le ofrecían. Un esclavo, Cínife, lo había oído discutir con los fantasmas que lo atormentaban. Oculto tras un tapiz había espiado al rey cuando éste, arrojado, pedía perdón a los espectros de los magos que había enviado a la hoguera. Más tarde, en las cocinas, describió a un público de esclavos alelados cómo el rey se arrastraba y rogaba al aire vacío:

—Se tapaba los ojos, se arrancaba los pelos y se retorció como si tuviera un cuchillo en las tripas. Es la maldición de Tórtola —repetía con aire de suficiencia, mientras alzaba un índice admonitorio.

Los mozos y las lavanderas que lo escuchaban asintieron. Orri el cocinero, un esclavo gordo y plácido que escuchaba la historia sin dejar de pelar cebollas, se limpió las lágrimas y señaló la puerta con la punta del cu-

chillo. Cínife se asomó para comprobar que ningún cortesano rondara cerca. Desde la puerta dijo:

—Y aun con esas vidas en la conciencia, busca magos para matarlos. Está loco.

—¿Por qué siguen viniendo? ¿Qué no saben que lo único que les espera aquí es la hoguera? —preguntó una mujer que limpiaba pescado.

—Por la montaña de oro que el Lobo jura que dará al mago que lo ayude a tener un hijo varón —contestó Orri.

—Pues yo no vendría, ni por oro, ni por nada —afirmó un mozo.

Orri movió la cabeza y vació la cebolla en un caldero.

—Cínife —ordenó—, trae un saco de harina de la bodega. Y ustedes... ¡muévanse! Los demás han de tener hambre, y las pesadillas del rey no nos servirán de excusa si no llevamos la cena caliente a las mesas.

Los esclavos se dispersaron.

“El rey está maldito”, afirmaban los soldados que patrullaban los corredores y las murallas. Lo mismo repetían los esclavos en las cocinas, los establos y las letrinas, mientras frotaban las mesas con arena, cepillaban a los caballos o paleaban inmundicias.

“El Lobo está maldito” decían los cortesanos, y algunos sonreían al decirlo. “Nuestro soberano... pobre, está endemoniado”, suspiraba Senen, el consejero, fingiendo una piedad fraternal que era en realidad la espera del buitre. La mayoría conocía la historia del Lobo, y pocos sentían compasión.

Soledad iba rápida por el corredor. Béogar iba tras ella, cabizbajo y con los puños apretados.

—Di a todos, la reina incluida, que nos dejen a solas con mi padre —ordenó la muchacha a un esclavo trémulo.

Oculto a medias tras un arcón, el hombre trataba de pasar inadvertido. Una tarde, hacía casi un año, el Lobo, en un ataque de locura, había matado a los tres sirvientes que lo cuidaban. En su delirio creyó que eran diablos que venían a buscarlo. Desde ese día, en cuanto el rey se encerraba con el vino, la princesa Soledad le escondía la espada. Aun así, los esclavos temblaban al oír sus aullidos y rehuían atenderle, pues el Lobo también sabía cómo matar con las manos desnudas.

—Señora, tu padre está solo. La reina y sus damas salieron de la habitación y me enviaron a buscarte —balbuceó el esclavo. Antes de que Soledad pudiera responder, la figura de Jara apareció al fondo del corredor. Iluminada por la luz fluctuante de la antorcha, su cara parecía una máscara de yeso. Estaba desmelenada y en los ojos hinchados y enrojecidos asomaba el miedo. La reina tartamudeó:

—Necesita láudano, pero no pude dárselo. Me ha maldecido, y mira, me dio un manotazo... Luego me

desgarró la manga y quiso abofetearme —Jara se tapó la cara con las manos y sollozó.

La manga rota le colgaba de la muñeca y en la carne blanca del brazo se veía la huella amoratada de los dedos del rey. Béogar refunfuñó y volvió el rostro. Soledad sintió una piedad confusa que se mezcló con impaciencia.

—Soledad... ayúdame. Me trata muy mal. Soy una reina, no una esclava.

La reclamación, apagada por las manos que le cubrían la boca, sonó petulante. Soledad extendió la mano y le acarició el pelo con torpeza. La reina se descubrió la cara y la miró:

—Si lo apaciguas, te peino. ¿Te gustaría? Y si te dejas peinar, te regalo un anillo.

Sonreía como una niña y mostraba los dientes pequeños y blancos. En sus mejillas brillaban las lágrimas.

Soledad chasqueó los labios.

—Alteza, déjame a mí. No llores más. Que venga Tagaste con el láudano y yo lo obligaré a beber.

Béogar puso la mano sobre el hombro de Soledad y, volviéndose a la reina, se inclinó en una breve reverencia:

—Señora, ya nos ocupamos nosotros. Con su venia... —y apresuró el paso.

Soledad fue tras él. Con el rabillo del ojo vio cómo su madrastra, entre suspiros teatrales, sacaba un pañuelo del escote y se secaba las lágrimas. El perfume de azahares de la reina llegó hasta ella. La princesa sacudió la cabeza y resopló. La piedad fue sustituida por la desconfianza de siempre: “Como si no supiera que quieres abandonarlo para regresar al lado de tu familia. No lo amas como yo. Te mereces el repudio por cobarde”, pensó.

Tal vez era verdad y Jara deseaba volver a las tierras de su padre, pero nadie en su familia tenía el valor suficiente para provocar al Lobo. Quizás era cierto lo que los cortesanos murmuraban: que la reina era más una prisionera que una esposa. Muchas veces Jara había rogado al Lobo que mudara la corte a un palacio, en una ciudad. Imaginaba una plaza, tiendas, tabernas, templos, atestados de jóvenes, viejos, nobles, plebeyos, hombres, en fin, que se detendrían al verla pasar rodeada por las damas y los guardias, enjoyada y altiva, en la gloria de su juventud.

“Ahí va la reina, la hermosa, la dueña del Lobo”, dirían. Los poetas compondrían versos en honor de sus rizos negros, de sus ojos como carbones, de su cuerpo gentil que no había perdido la esbeltez a pesar de la maternidad; los caballeros atarían el pañuelo de Jara en la cimera de los yelmos como enseña en los torneos. Emplearía las tardes en bailes, canciones, juegos de azar, enredada en las mallas de la sutil conversación cortesana. Extrañaba la música de las flautas y los laúdes, la poesía de los trovadores, las risas cómplices de las damas que la rodeaban en la corte de su padre. Bento, alejado de todo, no era un lugar al que los poetas y músicos de-



Impreso por Israhel van Meckenem, 1460-1500

searan acercarse. Los servidores del Lobo no pagaban bien, ni apreciaban las melodías, los poemas, las danzas. Obligaban a los músicos a cantar una y otra vez las coplas brutales de la guerra o vulgares tonadillas de burdel. A menudo las cenas terminaban con peleas de borrachos. ¿Quién querría tocar ante caballeros ebrios que rodaban por el suelo acuchillándose con entusiasmo, entre perros que ladraban y carcajadas soeces?

En Bento la reina se veía obligada a mirar cómo las esclavas pasaban las tardes de invierno despiojando a los caballeros y arrojando las liendres a la chimenea. En verano los hombres, libres y esclavos, se quejaban de las pulgas y se rascaban las axilas con descaro. Entonces, Jara, hastiada y melancólica, rogaba al rey:

—Vámonos, señor, a un palacio, a vivir como los reyes de Moriana, no como uno más de tus caballeros.

Pero el Lobo se negaba: él era un hombre de armas y prefería los placeres de la guerra y la caza a la molición de las ciudades.

Jara había dado una hija al rey: Lirio. Lirio era el candado que cerraba la jaula, la garantía de que Jara era fértil. El Lobo esperaba que, de un momento a otro, la reina le diera un heredero varón. Soledad amaba a su hermana tanto como despreciaba a la reina y Jara lo sabía. Era imposible ignorar los modales de guerra y las miradas gélidas de su hijastra. No le dolían. Más le pesaban las borracheras del rey y el aburrimiento que la marchitaba en esa corte de salvajes. **U**

Llegar en ferry

Nadia Villafuerte

En este cuento de matices oníricos y surreales, la escritora Nadia Villafuerte —quien recientemente publicó la novela Por el lado salvaje— confirma su talento narrativo explorando los ámbitos de la nostalgia y el desasosiego.

Vivo en una casa prestada. En la Ciudad de México sólo hace falta moverse de barrio para que los nuevos ruidos, las calles ocultas, una esquina en demolición, comiencen a borrar el pasado como lo haría un trapo húmedo con las huellas de la tiza.

Tras bajar la maleta de un edificio de ladrillos rojos, del tipo que hay en las zonas obreras de Manchester, estilo que desentona con las impersonales oficinas bancarias y las plazas comerciales a la redonda, me desplacé a otro edificio cuya escalera de caracol me recuerda a una época en la que se oía la radio de bulbo y las mujeres colgaban sus medias en el balcón mientras algún país en guerra y su paisaje granuloso se venían abajo.

No estoy tan lejos de la vida a la que acabo de renunciar pero el calor de Yalil, el dueño de una tienda de comestibles, hace que sienta cómo las tardes en las que me pasé preparando la mudanza ni bien hace un par de semanas, treinta cajas de libros, seis maletas, a eso se reduce mi cuerpo desmembrado ahora oculto en una boveda, cómo esas horas caen igual a las costras que uno quita de las paredes cuando las va a pintar otra vez.

Hay palmeras aquí. Y las palmeras son mucho más mi emblema que los pinos, tanto como una jaula define más mi naturaleza que una simple habitación. Hay palmeras porque éste es un barrio donde se concentran muchos árabes de clase trabajadora. La calle huele a shawarma, berenjenas y guisantes, y cuando voy por un café al expendio de junto me entretengo observando a

los viejos que fuman shisha y juegan dominó. Varios negocios tapizan sus paredes con banderas del Líbano. Conservan los objetos de sus países como signos vitales que les recuerdan, así sea ficticiamente, la pertenencia a otro territorio para no sentirse tan solos en una ciudad que condena a cualquiera a la intemperie. ¿Qué de malo tendrá la vida real con su horizonte lleno de tanques de gas e hileras de fábricas y grúas y puentes? El ayer dejando su salitre en la ropa del diario. Para no olvidar. Como si hubiera ocasión.

Palmeras, hombres con alguna reminiscencia turca en las ojeras violetas, tlapalerías, lavanderías, negocios de manicura que exhiben tras el cristal varios juegos de manos con uñas postizas sin nada que rasgar. Edificios con balcones llenos de plantas tropicales que me hacen pensar en la vieja Habana, y cantinas donde ficheras famélicas huyen del patrón montadas en sus zapatillas rojas embadurnadas de lodo. Zapatos, trastos, cacharros que venda, grita el ropavejero, también hay gallos a las seis de la mañana que me devuelven a mi niñez campesina. A la víbora de la mar se oye a lo lejos, en algún salón de fiestas donde una pareja de novios se está casando con una hipoteca de veinte años, con una baja tasa de interés anual.

Estas nuevas texturas poco a poco me revuelcan como lo hace la ola cuando estalla sobre la arena. Me siento espléndidamente vacía. Lo que no se va es el miedo, que siempre halla sus formas de arraigo. Estoy en una casa

prestada y no he dejado de soñar, no me refiero a soñar a la manera americana, yo nunca he pedido más que una existencia simple, sino a ese ejercicio inútil de mantenerse ocupado en el reposo, cuando el cuerpo nos abandona sin permiso y se echa a andar por lugares inseguros. Estos días de tránsito entre un domicilio y otro, los sueños emergen y a la vez se anclan en una profundidad conocida, renuente a su aniquilación. Su narrativa es tan lineal que no ocupo colgarlos con una pinza, como si fueran negativos de fotografías, para tratar de entender qué carajos significan. Eso sería empobrecerlos.

Bajo un galpón que me hace pensar de inmediato en la India, veo puercos, vacas y hombres, hombres sentados en largas bancas de madera esperando el turno para ser decapitados. Uno de esos hombres es mi abuelo; a su lado hay una caja de huevos Bachoco en donde yace oculto mi padre. Les cortarán la cabeza a ambos y no experimento angustia. Me parece de lo más natural posible, como cuando he ido a la carnicería a ordenar dos kilos de filetes, ver el cuchillo impregnándose de sangre.

Dos meses después aparezco en un pueblo pesquero que se llama 1127. Tengo un par de balas en forma de letras incrustadas en el escote. Me molestan, me pican, hasta que llega un doctor y me dice que simplemente hable, que abra bien la boca y mueva la mandíbula. Pala-

bras que se nos quedan en los molares como las piedras reposan, enredadas y oscuras, en el fondo de un río. Le confieso al doctor: “Voy a dejar que se maten, no es mi problema”, encojo los hombros y minutos después me convierto en una mancha en el suelo, más o menos parecida a esa fotografía de Sophie Calle en la que se observan las piernas desnudas de una mujer que, en una silla, probablemente contempla con piedad u horror (pero eso no se sabe porque las intenciones de su rostro están fuera de cuadro) su sombra proyectada en la baldosa: el montoncito de colillas en el que se convierte uno a los pies de sí mismo.

Travel around a una noche espesa por el polvo bajo la cual brilla, melancólica y desgarbada, una carpa de circo. Entro con mis padres y los dejo en las gradas. “Ellos lo necesitan”, le advierto a un domador enano, el cuerpo entallado en un traje blanco de látex. Me alejo dejando que mi nariz aspire el fuerte olor a estiércol. Es un recinto quieto y apacible. A lo lejos, en el aire, se retuerce un trapezista; sus movimientos son lánguidos y callados, preñados de sentido, hasta que se lanza desde la plataforma más alta hacia la pista.

Huyo de ahí pero me recibe de golpe la claridad del amanecer y me detengo en un estanque de lirios en donde una mujer está teniendo un parto. Por más que lo



© Sophie Calle



© Sophie Calle

intenta, el feto nunca sale y ella, vencida por el peso de su vientre, flota boca abajo amenazando con reventar.

Estoy exhausta. Llevo recorrido un largo camino durante esa noche. Las escenas siguen desplegándose sin que pueda detenerlas.

Hay un hotel de aleros altos, parecido a una hacienda de maderones pudriéndose bajo la luz cruda del lejano oeste. De pronto comienzo a gritar su nombre, el nombre de mi marido, aunque llamarlo así sea una inexactitud propia de la costumbre y sus maneras de echar raíces en el lenguaje. Ya no es mi marido pues luego de seis años juntos decidimos separarnos. Me cuesta trabajo gritar, las palabras salen espesas. “Ven, renté mi propia habitación”, le indico. Mi marido llega, estamos hechos ovillo uno detrás del otro, entonces muerdo su espalda y mi boca no puede desprenderse porque tengo caramelo en la dentadura. “¿Sabes qué leí ayer?”, me inquiere mientras intento desenganchar los dientes de su piel de papel para calcar. “Que una muchacha amaneció con un lunar negro en la mejilla y veinte días después de la aparición del lunar, murió”. “¿Y por qué me lo cuentas?”, pregunto. “Para que tomes ciertas precauciones”, es su respuesta. Mi marido se aparta de mí, prende un

cigarro, mira al techo. Se vuelve de nuevo para apretar su cuerpo contra el mío y me suelta al instante, en señal de rechazo. Se da la vuelta una y otra vez, el ansia le bulle en el interior, tiene insomnio.

Todos los objetos atentan contra mí ahora, ahora que vivo mis últimos días del mes en el país, pues pronto me iré a una isla en una tierra extranjera. Lo de la anterior noche fue el colmo. Estaba en el auditorio de las Naciones Unidas en Nueva York, al lado de un intérprete ruso que dirigía a un grupo de embajadores blancos, negros, marrones y amarillos. Veía sus bocas abrirse y cerrarse sin sonido, como si estuvieran en la pantalla de un cine y me dejaran sola en las butacas, en medio de un enorme silencio. Afligida, quise alcanzarlos cuando se iban, pero me di cuenta de que me faltaba el tobillo. El tobillo y el pie derecho. A falta de destreza para caminar con el muñón, decidí arrastrarme siguiendo las sombras y sus murmullos en distintas lenguas, entre las cuales pude identificar el acento golpeado, norteamericano, de alguien que hablaba en español.

Es muy fácil poner cosas en la memoria y después olvidarnos de lo que enterramos ahí. Todos los días, todas las noches vamos dejando briznas de nosotros; esto y aquello se queda ahí, en las almohadas. ¿Y adónde van esas briznas? Diminutas, recónditas, comienzan a crecer orgánicamente en una parte que ignoramos, hasta que se convierten en otro hueso, en una suave prominencia, en un moretón súbito que aparece en el mentón sin que sepamos por qué.

Qué bueno que creamos entender todo de nosotros mismos y en realidad no sepamos más que lo que se asoma: la punta del iceberg.

No he podido descansar como debería, eso también es cierto. La ambigüedad de estar mitad en la vigilia, mitad en la inconsciencia, de alguna manera justifica la naturaleza de lo que he estado imaginando o recordando de vidas pasadas o futuras. De lo que ya aconteció y se niega a desprenderse de mí, y de lo que está por venir y anticipa su cara. Acabo de renunciar a mi trabajo, de separarme de mi marido, de guardar mis pertenencias y de perder otras, incluido el gran congelador que fue la dicha y el orgullo de mi etapa doméstica, y me entretengo en preparar el próximo viaje. Uno no puede echar todo por la borda en medio de una tormenta, ¿o sí? No es gran cosa. Sólo estoy nerviosa y busco probar suerte en otro lugar. Ni siquiera he comprado mi pasaje. Ni siquiera sé si las personas que me rentarán una habitación en una isla muy lejos de aquí son las que son. Es lógico el recelo, mi precaria estabilidad. Soy de una nación donde la duda es la norma, y los desajustes interiores y las conjeturas, una herencia genética.

No he descansado bien y tampoco ayuda el perro. Me alojo en el departamento de un primo que toca el saxofón en una banda y pocas veces vuelve. La mayor



© Saphie Calle

parte de su tiempo está de gira en pueblos perdidos donde la gente parece ida, como si estuviera viendo dentro de sí y no le gustara el paisaje y se echara a las calles a bailar al ritmo de los metales y las tamboras a la menor oportunidad. Al lado vive una veterinaria que acaba de recoger de la calle a un perro del tamaño y la apostura de una pantera negra. Se le ve asustado. Al principio creí que se detendría pero luego de diez horas seguidas de ladrar me es imposible eludirlo. Confieso que la gente nunca fue mi especialidad. Tampoco las plantas y los animales. No me acuerdo por qué me voy. Sabía que iba a pasarme. Lloro y no puedo recordar las razones. Supongo que eso es lo que me intriga del perro que aúlla en el balcón contigo. Tampoco sé sus razones. Me gustaría contarle que su suerte es mejor que la de aquellos ovejeros alemanes que eran adiestrados para llevar mensajes, localizar heridos, o atacar a los conductores de los jeeps saltando sobre el coche en movimiento y tomando a los enemigos por la cerviz. Sé que si le digo esto se calmaría un poco. En su revés, recuerdo lo que pasa en un relato, aquél en el que un rey se propuso criar a un grupo de recién nacidos a través de nodrizas que podían amamentarlos pero no hablarles, hasta que los recién nacidos pudieran crear su propio idioma. Abandonados por el poder de las palabras, las criaturas fueron muriendo una a una.

Si hay demasiado contacto, la esencia de las cosas se estropea. Eso fue lo que destruyó mi matrimonio. Mi marido y yo hemos quedado en buenos términos, incluso me ha animado a escribir esto en un afán de *aclararme*. “Vas a estar bien”, dijo la última ocasión, sostenía una Carlsberg en la mano. Moví la cabeza como para expresarle que no lo podíamos saber, o que ya no tenía importancia. Él tenía jeans y una camisa de franela a cuadros, creo que ese día nos dimos cuenta de que habíamos comenzado a irnos hacia atrás en el tiempo. Se me cayó el contenedor de azúcar en la alfombra. Así se había caído alguna vez la sal y se había descompuesto el váter y me había estallado una flama del calentador en el pelo y los platos se erigían como una escultura contrahecha y sucia en la tarja. Se habían ido viniendo abajo muchas cosas sin que lo pudiéramos advertir. ¿Eran capaces los otros de mirar una silla desportillada, un sombrero ladeado en el perchero, y percibir a través de ellos la anomalía, el infinitesimal embrión de la catástrofe que habrá de cambiar después el curso de la historia? Me pareció increíble, por un instante, que aquél hubiera sido el lugar donde pasamos seis años juntos.

Por eso vine a escribir sobre los sueños recientes y agotadores. Imágenes que querría dibujar si tuviera manos impresionistas, estoy segura de que de todas formas los dibujos saldrían torcidos. Es muy histérico hacerlo porque ni así consigo la paz. Yo sé que cuesta lo mismo hacer todo el bien o todo el mal a través de una misma



© Sophie Calle

acción. Me gustaría golpear al perro hasta que yo pudiera esfumarme con él en sus ojos. Sólo pronuncio cállate, no ves que me asustas. Sé que debería acariciarlo pero mi mano aún no se atreve a experimentar pequeños actos de bondad. Me daría pánico sentir el agitado pulso latiendo bajo su piel de nutria. Es un alivio librarme de sus aullidos, y sin embargo su sumisión atenta con llevarse todo aquello sobre lo cual quiero poner mi temor.

Ésta es una de las razones por las que no volveré a casarme. Volví al punto en el que no tengo nada físico sobre lo cual guarecerme, salvo un boleto de avión que aún no he comprado, y un cuarto en alquiler en una isla adonde llegaré por ferry. Habrá que cruzar. Ver el agua con las luces de la urbe reflejadas sobre su superficie. Y ya se sabe que en el mar el reloj sólo es un cuarzo en el fondo submarino. Habrá que aferrarse a lo incierto.

Pero lo último que quiero ahora, después de años de expectativas fallidas, es seguridad. Más valdrá ser el sitio desde el cual se liberen las flechas. Lo que quiero es salir, yo reventando en todas las direcciones posibles, como si fuera un cohete que estalla en lo alto de la noche, donde no puede distinguirse en qué parte se abre el río y en cuál se extiende la tierra. Estoy segura de que una vez que llegue a la isla no sabré qué hacer, no sólo mañana ni en cuatro meses, sino ningún día. Por el momento limpiaré los restos de comida que yacen en la mesa, para volver a la normalidad. Porque la normalidad siempre flota bajo una luz declinante y ahí las cosas más trascendentes, como las migajas, perecen sin el menor atributo. **U**

Entrevista con Guillermo Fadanelli

Las mujeres muertas

Guadalupe Alonso

Guillermo Fadanelli nació en la Ciudad de México en 1960. Narrador, ensayista, con algo de editor y muy filósofo, considera que desde la literatura es posible la crítica. Así lo ha demostrado a través de sus textos, ya sea en el artículo periodístico, el cuento o la novela. La prosa de Fadanelli, cargada de humor e ironía, es clara y no admite concesiones, es íntima y a la vez reveladora, rebasa siempre los límites de lo establecido, como si fuera espejo de esa gran urbe que es la Ciudad de México —demoledora y explosiva—, protagonista en varios de sus textos. Mis mujeres muertas, su novela más reciente, Premio Grijalbo, 2012, no escapa a estas características y es, quizá, su novela más confidencial.

El escritor tiene una relación íntima y personal con cada novela que escribe. Hay novelas que son consecuencia de un esfuerzo o de una lógica o de una idea del mundo. Pero hay novelas cuya dirección o sentido no dominas, que se dan de por sí, que aparecen, que son una especie de milagro. Y con *Mis mujeres muertas* ha sido así. En algunas obras me he podido alejar, hacer distancia e incluso planear. En cambio, ésta es una novela con la que tengo poca distancia, por lo tanto es muy difícil que pueda hablar de ella desde un punto de vista objetivo o científico, incluso inteligente. Lo único que voy a hacer es refrendar lo que es la novela en sí, *Mis mujeres muertas*, que es una extensión de mí mismo.

Fadanelli, cuyo paso por la UNAM fue fugaz, en la Facultad de Ingeniería, llega a la entrevista enfundado en una camisa holgada con estampados caribeños y su inconfundible sombrero estilo Panamá. Es un ser inquieto, diáfano y siempre dispuesto a la conversación.

Comencé a escribir la novela en Berlín en el 2007. Nunca me repuse de la muerte de mi madre. Lo cual me parece natural. Nunca me acostumbré totalmente

a la orfandad, pero no sólo eso, además adelanto la muerte de las personas a las que quiero. Siempre estoy pensando en el día que Yolanda [*su pareja*] va a morir. Siempre estoy pensando en el día que mis hermanos se hagan viejos y mueran. Siempre estoy pensando en la infelicidad y en la muerte.

¿No te da miedo?

¡Todo el tiempo! Por eso soy un hombre cobarde y mediocre, porque siempre creo que viene lo peor. Nunca lo mejor. Lo peor siempre está delante y el mal está escondido siempre tendiéndote una trampa. Eso se nota un poco en el personaje de Domingo. Domingo tiene miedo. Tiene miedo de los seres humanos, de sí mismo, de ser un hombre solo. Se ha muerto su mujer, se ha muerto su madre. Sus hermanos, un médico y un abogado encarnan las dos manos del mal. El hombre exitoso para Domingo es un hombre estúpido que ha hecho daño a los otros. Déjame tratar de distanciarme un poco, a ver si es posible, y decirte que Domingo encarna al hombre mediocre, es decir, el hombre que no hace daño, que no busca el éxito jodiendo a los demás, que se aparta. Es un ser marginal, procura su propia destrucción, ama a sus mujeres muertas, es un hombre pudoroso. Hay algo de eso, ¿no?

Por supuesto. Además, a través de Mis mujeres muertas da la impresión de que entablas un diálogo interno que viene a ser como una expiación.

Claro, porque creo que siempre estás en medio de una historia, que la literatura es sobre todo conversación. Es conversación con uno mismo pero, sobre todo, es conversación con el otro porque el lenguaje es justamente el punto de reunión de los seres humanos. Creo que la literatura todavía tiene sentido porque es esencialmen-

te un ejercicio de conversación con el otro. Escribir también sería un acto de expiación. Confías en las palabras —las palabras siempre te traicionan, pero es lo único que tiene el ser humano—. Lo demás es crueldad, pasiones devoradoras, absurdos. La palabra es nuestra liga con el mundo. Por eso todavía creo que la literatura tiene sentido, aunque cada vez menos, en sociedades “tecnologizadas” y maleducadas.

Tu novela va por distintos caminos. Uno de ellos es el momento en que Domingo se pregunta si es posible la conversación de un hombre en su madurez con una adolescente, con Isolda, su vecina.

Estoy, por alguna razón, rodeado de personas jóvenes. Trato de ser cuidadoso y no darles ningún consejo. Los observo. Un escritor o cualquier persona tiene que estar alerta y ser observador. Hablamos, pero la comunicación es fundamentalmente ruido. No sé nunca lo que piensa el otro, siempre estamos a ciegas. Más bien son acercamientos bondadosos con la inocencia. El lenguaje es una vía de acercamiento, no de comprensión. Nunca comprendes exactamente al otro, es decir, nunca lo dominas. Por eso también el lenguaje y la conversación serían ejercicios de humildad. Cuando hablas con un adolescente o con un anciano te das cuenta de que el

lenguaje sólo es un medio de acercamiento, una manera de aproximarse, nunca de comunicarse. Es extraño, escribimos para comunicarnos, pero el lenguaje nos aleja y nos aproxima. De hecho, creo que leer libros te hace más infeliz.

¿Por qué?

Porque te das cuenta de que eres nada, que no dominas, que siempre eres un ser marginal, que existen mundos que nunca conocerás. Te das cuenta de que la infinitud existe, te hace infeliz. Cuando leí a Kafka, uno de mis escritores favoritos, me di cuenta de que nunca puedes tener control de nada, que siempre eres víctima de lo social.

¿Qué más te reveló Kafka?

Me parece que todos sus libros serían como la extensión de la nada, es decir, la anécdota siempre es lo de menos. Lo que importa es la orfandad, la soledad, el hombre que vive siempre en el centro de un equívoco.

Es justamente de lo que hablas en este libro.

Pero he recibido comentarios que centran el asunto de la novela en la ebriedad. Creo que no tiene nada que ver. Domingo es un hombre ebrio. Creo que hay que be-



Guillermo Fadanelli

© Javier Narváez

ber para soportar a la gente sobria, pero no es el centro del asunto. Si tuviera que definir el asunto de la novela, diría que es más bien la melancolía, la tristeza por el mundo perdido, la orfandad como centro del mundo, las mujeres que nos dan vida se van y cuando se van no queda nada. El hombre cobarde siempre a resguardo del mundo femenino. El hombre solo. Creo que el hombre es un ser accidental.

Alguien que te conoce, al leer la novela descubre ciertas afinidades entre el autor y el personaje, Domingo. Por lo general, un escritor intercala su propia experiencia en las historias que relata. ¿Hay algo de autobiografía en Mis mujeres muertas?

El libro parte de una anécdota real, nunca pude llevar la loza a la tumba de mi madre. La loza decía: “El fin no es más que el principio”. Pero el panteón estaba muy lejos: Jardines del Recuerdo. Entonces yo tenía que subir a mi auto y manejar hasta Tlalnepantla. Me tardé

tres años, luego me fui a vivir a Berlín y en el quinto año dije: “Es hora de llevar la loza —que estaba en la cajuela de mi auto—”. Pero, dije: “No, no puedo, es muy lejos”. Y Yolanda, mi mujer, dijo: “Tu madre no puede estar sin una inscripción en su tumba. Además tú eres escritor”. Y ella llevó la loza, ¿sabes?

La pérdida de mi madre, como la futura pérdida de mi mujer —yo no voy a morir, yo creo ser un eterno—, me perturban. Lo peor es cuando la gente que quieres se muere, entonces comienza la verdadera vida que es la vida de la soledad. Ése es el centro de la novela, no la ebriedad. La ebriedad es un accidente.

¿Cuál fue el reto de trasladar tu propia experiencia a la literatura?

Lo primero que un escritor debe hacer es no transcribir literalmente su propia vida. Al contrario, huir de ella. Lo que sucede es que la vida se te impone como una voluntad de poder, como la cosa en sí, diría Schopenhauer después de Kant. Hay que huir de lo que más quieres, tarde o temprano te alcanzará. Y en *Mis mujeres muertas* no traté de escribir mi vida ni la de mi madre, pero se me impuso, como en *Hotel D.F.*, mi novela anterior, el Distrito Federal se te impone, no es un tema. El que trate al Distrito Federal como un tema es un pedante y un arrogante. Una ciudad tan monstruosa no puede ser narrada, sólo sufrida, se te impone. El único escritor que la ha logrado narrar es Carlos Fuentes en *La región más transparente*, pero todavía era una ciudad narrable. Este monstruo yo lo llamo una mala broma de Dios. No puede ser narrado, sólo sufrido.

En varias de tus novelas es protagonista la ciudad.

Porque era más joven. Cuando eres joven eres experto en cometer estupideces. No sé dónde leí, si en una revista de modas o en el avión, una frase que decía: “Una vez que comienzo a hacer el ridículo, no puedo terminar”. Y el joven cree que puede vivir y narrar una ciudad, pero es justamente ese entusiasmo el principio del fin. El entusiasmo es el veneno. Alguna vez en un libro de aforismos que escribí por desvergonzado —ahora soy un hombre pudoroso— escribí que el movimiento es el principio del mal. Hoy en día estoy por la mediocridad, por la tranquilidad, por el alejamiento.

Quizá por eso en el libro sobresale la presencia de escritores rusos: Dostoievski, Chéjov y algún asomo de Nabókov, ya que el personaje de Isolda, una adolescente que observa a Domingo, podría acercarse a una ninfa como Lolita, aunque en esta historia no hay indicios de relación erótica.

No creo que haya mujeres jóvenes ni viejas. La mujer siempre es la misma mujer: tu hermana, tu madre, tu amante, tu abuela, tu hija, es una y la misma mujer. Domingo lo deja claro. Hay un momento en que el perso-



naje conoce a una adolescente y dice: “No sé cómo comunicarme con una adolescente”. Pero con una mujer no requieres comunicarte, la mujer es el mundo. Yo creo que es el principio y el fin. Y el ser melancólico, el hombre ebrio y sentimental que es Domingo, podría ser personaje de cualquier escritor ruso. Siempre digo que la literatura se divide en literatura rusa y todo lo demás. El escritor que tiene alma rusa es melancólico, sentimental, siempre piensa que la desgracia priva sobre el éxito; es un hombre llorón y cobarde, pero al mismo tiempo es el hombre más fuerte que existe porque no es hipócrita, no es cortés, no es un hombre civil. No me imagino a un diplomático ruso.

Dices que el alcoholismo no es el tema de tu novela.

No hablaría de alcoholismo, hablaría de ebriedad, porque pareciera que el alcoholismo es una enfermedad. Hay peores drogas. La bolsa de valores es peor que el *table dance* en Tailandia. La ebriedad es un vehículo de conocimiento. Un hombre tiene derecho a destruirse a sí mismo mientras no haga daño a los otros. No creo que la ebriedad sea un mal. El deseo de poder sí es un mal. La ebriedad es un camino para estar contigo mismo. Yo no soy ebrio, yo bebo. Por desgracia no soy ebrio. Si me preguntaras qué quiero ser: un ebrio simpático o un escritor famoso, preferiría ser un ebrio simpático.

Por la descripción que haces en la novela, pareciera que conoces de primera mano lo que es el estado de ebriedad.

Porque tengo amigos borrachos. Todos los escritores son borrachos. Fitzgerald, el escritor norteamericano, decía: “El escritor tiene que aprender a estar ebrio todos los días. Y, sin embargo, no perder ni lucidez ni reflejos”.

¿Tú lo has logrado?

No, no, yo no bebo tanto. Mis vicios son otros.

¿Cuáles?

Ésos no se revelan.

La novela también cuestiona las relaciones de familia a través de Domingo y sus hermanos, un médico y un abogado.

Peter Sloterdijk, el filósofo alemán, decía que los médicos con una mano te enseñan al diablo y en la otra tienen un cuchillo para operarte. Hay un cuestionamiento también a la abogacía, al derecho. Hay dos profesiones que tendrían que servir para hacer el bien, ser médico y ser abogado. Creo que los médicos y los abogados hoy en día son los hijos del diablo. No he conocido un solo médico bueno ni un buen abogado. Ayer estaba viendo —porque yo veo ya la tele, hago *zapping*—... En lugar de tomar pastillas para dormir hago *zapping*. Estaba viendo por novena vez la película *Buenos muchachos*, *GoodFellas*, y no recordaba que hay un cómico muy fa-

moso que hace un chiste. Dice: “Mi médico me dio seis meses de vida. Como no podía pagarle, me dio otros seis”. Y yo digo que si algún médico me ordena dejar de beber, me busco a uno que me diga lo contrario. Nunca se ponen de acuerdo, ni los médicos ni los abogados. Son justamente la encarnación de las novelas de Kafka.

“Domingo era un hombre pobre. ¿Tenía que lamentarse de eso? La pobreza da seguridad; ¿a qué más puede temérsele cuando se vive con tanta pobreza y tan buena y nutritiva amargura? Había sido un sacrificio colosal para Domingo reunir un dinero extra y cubrir así los honorarios del escultor, pues la cantidad que había heredado de su mujer apenas si le permitiría mal vivir por unos meses. Muerta la madre y también muerta su mujer, ¿faltaba una desgracia más para convertirse en un hombre prudente? Domingo gruñía, y sus quejas eran más bien estertores: ‘Los ahorros, qué vanidad, qué absurdo deseo de alargar la vida más allá de lo necesario; cobardía, ausencia de piedad; pero no tengo más remedio, se almacena el whisky, se almacenan también las monedas, de algo servirá’. Nada de eso: Domingo era el primero en traicionar sus convicciones. Las convicciones, vaya con eso, las famosas convicciones. ¿Cómo gozaba él de su moral incompleta”.

Platicanos de la moral incompleta de Domingo, ¿cómo está eso?

La novela es un hecho moral. No hay novelas no morales. Incluso la ciencia tiene una dirección moral. Puede ser un moralista o una moraleja, pero toda novela es consecuencia de una moral. Por eso Nietzsche en su obra *Más allá del bien y del mal* quería instalarse en un mundo que trascendiera a la moral, pero no puede ser. La novela es una moral, lo que pasa es que hay quien lo reconoce y quien no. Hay escritores que piensan que hacer novelas es una cuestión de ciencia o de trabajo o de oficio. No. Para mí una novela es la consecuencia de una vida, de una idea del bien y del mal, y de la moral.

Y finalmente de eso va esta novela que quizá nos abre ciertos horizontes para entender mejor el alma humana.

Tú sabes que el lector completa la novela, es muy difícil tener distancia. Decía Cioran que el escritor no tiene que explicar demasiado sus novelas a riesgo de convertirse en científico. Las novelas no pueden ser explicadas, deben ser leídas. Lo que yo digo de mis novelas es a posteriori, es una opinión más.

“Para cierta clase de hombres cumplir una misión resulta completamente imposible. Y qué va a importar si la misión es sencilla o no requiere más que de unas cuantas horas para llevarse a cabo; el solo hecho de asumir una responsabilidad los paraliza y vuelve su vida un constante lamento”. Así comienza *Mis mujeres muertas*, de Guillermo Fadanelli. **U**

F. Scott Fitzgerald y Jay Gatsby

El triunfo desde la derrota

Ariel González Jiménez

Sin lugar a dudas El gran Gatsby es una de las novelas emblemáticas de la literatura norteamericana del siglo xx. Ariel González se sumerge en ese mundo encantado de fiestas interminables y amores imposibles que consagran a Fitzgerald como el gran crítico del llamado “sueño americano”.

No hay fuego ni frío que pueda desafiar a lo que un hombre guarda entre los fantasmas de su corazón.
F. Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*

I

Al reflexionar sobre algunos pensadores —los más grandes de la Ilustración francesa— que para prevalecer y ganarse la posteridad tuvieron en su momento que sacrificar el éxito inmediato y aun su libertad, el historiador Philipp Blom escribe que se puede perder por toda clase de razones: “Porque uno no es lo bastante decidido, o porque es demasiado fanático; porque no es lo bastante flexible o porque es demasiado indiferente; por no ser lo suficientemente fuerte, por ser sencillamente desafortunado, por preocuparse demasiado por los detalles o por ignorarlos demasiado; por estar demasiado retrasado para su tiempo o demasiado adelantado a él. Se puede ser un cobarde en la victoria o un auténtico héroe en la derrota”.

En tanto que Jay Gatsby, el inmortal personaje de Francis Scott Key Fitzgerald, no sabía casi nada sobre la exactitud que precisa la victoria, apenas si buenamente pudo intuir su derrota. Sin embargo, ésta le bastó para

instaurarse como uno de los mitos más duraderos y poderosos de la literatura norteamericana del siglo xx. Su tragedia es la del héroe romántico por excelencia: pierde el amor, lo recupera y cuando ya lo piensa suyo de nuevo es sólo el comienzo de su pérdida total.

El señor de las espléndidas y multitudinarias fiestas al final siempre se queda solo. No tiene remedio. Luego de las noches “claras y ruidosas”, aparece Gatsby al pie de su mansión, con las manos en los bolsillos contemplando “la pimienta plateada de las estrellas” para “calcular qué parte le corresponde del firmamento local”. Y siente que lo tiene a la mano; sin embargo, valga la obviedad, es inalcanzable.

En las inmediaciones de los años veinte, época de grandes ascensos y estrepitosas caídas en todos los órdenes, donde lo mismo se amasan fortunas que quiebras estrepitosas, Fitzgerald crea un personaje para la eternidad desde una historia humana cuya sencillez no podía ser más profunda e impactante, porque ronda en él, como nos dice Nick Carraway, el honesto relator (asegura serlo en alguna parte del libro) de toda esta historia, “algo magnífico, una exacerbada sensibilidad para las promesas de la vida, como si estuviera conectado a una de esas máquinas complejísimas que registran terremotos”.

tos a quince mil kilómetros de distancia”. Tiene todo, pues, para decirnos algo sobre la existencia y sus sueños.

El cine ha querido atrapar al personaje más logrado de Fitzgerald. De cuando en cuando, en magníficas locaciones, lo relanza con mayor o menor fortuna, exaltando normalmente el lujo de sus fiestas o intentando captar la decadente alegría de una época que oscila entre una copa de champán y el *crack* financiero, entre la euforia y la depresión.

Sin embargo, más allá de los buenos intentos de la pantalla grande por presentárnoslo, *Gatsby* queda siempre mejor parado en las páginas de la novela. En éstas luce más su misterio y encanto, así como la pesada carga del desamor. El cine necesita representar un personaje más nítido, no importa que lo deba reinventar, la novela no.

II

La presencia de *Gatsby* en la novela, protagonista sin duda, resulta paradójicamente borrosa: “Sólo es uno que se llama *Gatsby*”, dirá otro personaje, Jordan. Además de las incógnitas que rodean su condición de nuevo rico, su improbable ejemplaridad como *self-made man* y la ausencia de muchos detalles sobre su vida anterior y la que lleva (“dicen que es sobrino o primo del káiser Guillermo”; “es un traficante de licores”; “una vez mató a un hombre”), y aun en torno de su primer fracaso con Daisy, el relato no corre a cargo suyo, un hecho sobre el que ha llamado la atención Harold Bloom:

El libro resulta profundamente conradiano porque Nick Carraway media entre nosotros y *Gatsby*, de igual modo que el Marlon de Conrad media entre el lector y Kurtz o Lord Jim. No vemos, no oímos ni sabemos nada de *Gatsby* sino a través de los ojos, los oídos y el corazón de Carraway. Y de acuerdo con Nick, su amigo es el héroe romántico del sueño americano.

Y también de acuerdo con Nick, nuestro héroe se reduce por momentos a un hombre solo que sonríe y da fiestas. Aquella “era una de esas raras sonrisas capaces de tranquilizarnos para toda la eternidad, que sólo encontramos cuatro o cinco veces en la vida”; y éstas eran simplemente las mejores. (En charla con Jordan, el accidentado amor de Nick, ella dice que le gustan porque va “muchacha. Son muy íntimas. En las fiestas con poca gente la intimidad es nula”).

A tal punto se hace *necesario* saber más de *Gatsby*, que no han faltado los estudiosos de sus antecedentes. Uno de ellos, James West III, profesor de la Universidad de Pennsylvania, creyó encontrar en *Trimalción*, la versión preliminar de *El gran Gatsby*, la resolución de algunos de sus enigmas. *Trimalción* fue publicada en 1999 por el



F. Scott Fitzgerald con Zelda, 1920

profesor West en Estados Unidos, y provocó una intensa polémica, puesto que al hacerlo no se respetó la voluntad de Fitzgerald (quien obviamente descartó la edición de ese borrador como tal), pero también hizo evidente que los misterios en torno de *Gatsby* se mantenían.

Fitzgerald entregó *Trimalción* a su editor Maxwell Perkins en 1924. Ese primer título y versión de su gran novela aludía al esclavo liberto del que habla Petronio en su *Satiricón*, un hombre que con su esfuerzo consigue grandes riquezas y que es famoso por las cenas neronianas que ofrecía.

Lo que quedó de ese primer título está en el comienzo del capítulo siete de *El gran Gatsby*: “Un sábado por la noche, cuando la curiosidad sobre *Gatsby* había llegado al máximo, no se encendieron las luces de su casa y, de modo tan oscuro como había empezado, acabó su carrera como *Trimalción*”.

Como, en la perspectiva del editor Perkins, a *Trimalción* le faltaba ser pulida (justamente *Gatsby* le parecía un personaje “difuso”), se quedó en un mero borrador que Fitzgerald perfeccionaría hasta dar por terminada la obra que conocemos en octubre de ese mismo año.

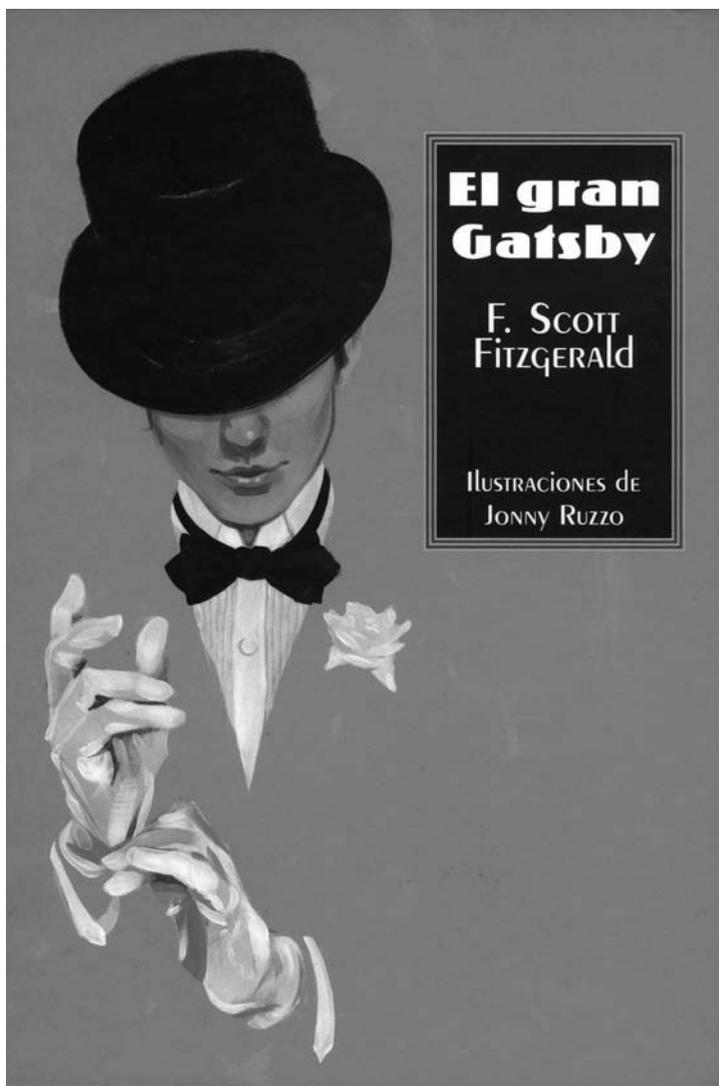
A pesar de ser evidentemente la matriz de toda la historia, la publicación de *Trimalción*, como era de suponerse, fue poco menos que ociosa si consideramos que era solamente un borrador, y como tal no abunda en mayores detalles sobre el personaje central. Antes al contrario, su figura aparece todavía menos definida, de tal suerte que ni siquiera sabemos cómo era su sonrisa, un rasgo que en *El gran Gatsby* llega a ser fundamental.

La riqueza de Gatsby, sin hablar jamás de negocios, cifras y menos aún de sus orígenes, es proverbial. De donde él viene —sea cual sea ese lugar— sólo las grandes fiestas pueden reflejar seriamente la riqueza. Son lo único que parece garantizar que no sólo se sea rico, sino que se lo parezca.

Quien hace una fiesta a lo Gatsby (abriendo las puertas de su casa a decenas de desconocidos o reponiendo el elegante vestido a una mujer que se lo estropeó durante alguna de las recepciones) comparte y derrocha fastuosamente con el único fin de mostrar, en el fondo, su desprecio por lo adquirido.

Son los años veinte, que el propio Fitzgerald describiera en su texto *Éxito temprano*:

Las incertidumbres de 1919 habían terminado y parecía haber pocas dudas sobre lo que iba a suceder: los Estados Unidos estaban por iniciar la más grande y llamativa de las parrandas de toda la historia e iba a haber mucho que contar sobre ella. Todo este *boom* dorado flotaba en el aire, con sus enormes generosidades, sus escandalizantes corrupciones y su tortuosa batalla a muerte, la que tendría



que librar el país durante la prohibición. Todos los relatos que venían a mi mente tenían un elemento de desastre en ellos...

En el ambiente de *El gran Gatsby* están presentes todos estos ingredientes, pero es su capacidad para conseguir volcarlos en el drama de un individuo que persigue infructuosamente el amor lo que hace que la novela tenga toda la energía y valor que ahora se le reconocen. (Empezó, recordémoslo, como un fracaso de ventas y terminó como un libro que cada año vende cientos de miles de ejemplares).

Gatsby, por lo demás, sabe cómo y para qué dilapidar una fortuna. No quiere permitirse que el dinero compre todo, menos los sueños; y entonces construye una fantasía de mansiones, cocteles, manjares y glamour que en algún momento le debe servir de puente hacia el amor imposible, Daisy Buchanan.

Por su propia formación y el roce social que siempre mantuvo, Fitzgerald conocía a los ricos, pero siempre supo que el dinero no alcanzaba para mucho a la hora de obtener lo verdaderamente valioso. Uno de sus personajes, Charlie, en el extraordinario relato "Regreso a Babilonia" (tomado en cuenta por Richard Ford en su *Antología del cuento norteamericano*) sostiene este diálogo esclarecedor con un camarero:

—Me han dicho que perdió una fortuna cuando se hundió la bolsa.

—Sí —asintió con amargura—, pero también perdí todo lo que quise cuando subió.

—¿Vendiendo a la baja?

—Más o menos.

Es sólo dinero. Gatsby tiene mucho más que eso, el problema es que tampoco es suficiente en ese mundo artificial e implacable que lo terminará por derrotar.

IV

Hace unos años, en un brillante artículo, el escritor español Antonio Muñoz Molina reexaminaba la cercanía entre Fitzgerald y su personaje:

Como a Gatsby, a Scott Fitzgerald las cosas le sucedieron muy deprisa y cuando era muy joven, de modo que muchas veces al vértigo del descubrimiento y la ganancia se le superponía el de la pérdida, y en el espacio de meses se comprimían experiencias que hubieran requerido muchos años para ser asimiladas [...] Quería ganar muchísimo dinero y llevar la vida de una celebridad internacional y también quería escribir como Joseph Conrad, cuya gran sombra tutelar se proyecta sobre *El gran Gatsby*. Mientras

imaginaba el amor clandestino entre Gatsby y Daisy y el adulterio paralelo del marido de ella con la mujer del dueño de un garaje ruinoso se enteró de que Zelda lo estaba engañando. Su amante era un militar francés...

La tentación de identificar al escritor con su creación es siempre grande. La han argumentado de diversas formas una pléyade de escritores y críticos, aunque siempre quedan demasiados cabos sueltos y un toque especulativo difícil de confirmar.

Ya Hemingway, con quien mantuvo una extraña amistad —llena de algo parecido a los celos y deslealtad por parte del primero— había dicho (en *París era una fiesta*) que una noche de whiskies Fitzgerald le contó su vida con Zelda, su atormentada y enferma esposa.

Dijo que la había conocido durante la guerra, y que luego la perdió y la reconquistó, y me contó cómo llegaron a casarse, y algo trágico que había ocurrido en Saint-Raphaël, hacía más o menos un año. Aquella primera versión que entonces me contó del enamoramiento de Zelda y un aviador de la marina francesa era un relato verdaderamente triste, y me parece que era un relato verídico. Luego me contó otras varias versiones del hecho, como si lo estuviera ensayando para meterlo en una novela...

Puede ser que Gatsby tenga mucho de Fitzgerald, de sus proyecciones y problemas reales, pero es indudable entonces que el autor las consiguió llevar más allá. *Ensayándolas*, como propone Hemingway, las puso en un terreno mucho más duradero y universal.

No obstante, puestos a pensar en qué zona de su literatura se refleja realmente Fitzgerald, Harold Bloom apunta una posibilidad bien distinta. El crítico nos vuelve los ojos hacia *Tierna es la noche*, que Fitzgerald imaginó como su obra maestra, para hacernos reparar en Dick Diver, su protagonista, “una pálida criatura si lo comparamos con Gatsby”.

La trama de *Tierna es la noche* ronda por otras vías el tema del fracaso (Diver, un psiquiatra exitoso, y Nicole, su esposa, rica heredera, parecen los más felices del mundo, pero de pronto todo se desploma; Diver termina hundido en el alcoholismo y abandonado por Nicole). Fitzgerald, quien alguna vez había dicho que “no hay segundos actos en la vida de los americanos”, consiguió que sus principales novelas convivieran a partir de esa premisa. Gatsby y Diver no tienen una segunda oportunidad. Tampoco Fitzgerald.

Bloom pregunta y responde: “¿Diver es vencido por los ricos, que tanto lo fascinan, o por sus propias debilidades? En forma bastante obvia, Diver es un doble de Fitzgerald, cosa que Gatsby no es en absoluto”.

Muñoz Molina concluye que “una parte de la tragedia de Scott Fitzgerald fue el haberse creído de corazón

toda la impúdica mitología americana sobre el éxito”. Sin embargo, en cuentos (de los muchos que tuvo que escribir para mantenerse) como el citado “Regreso a Babilonia” uno no encuentra por ninguna parte esa credulidad que dice Molina. Más bien hay un escepticismo claro: envueltos en el glamour y la riqueza, sus personajes saben o por lo menos experimentan cómo la miseria no está muy lejos.

v

Periódicamente, Estados Unidos redescubre a Gatsby como su gran héroe literario. “En el siglo XIX —escribió Harold Bloom— nuestro mito nacional era *Adán americano* de Ralph Waldo Emerson. El sueño americano fue el mito nacional en el siglo XX y Fitzgerald fue su oficiante principal y el gran satírico de ese sueño convertido en pesadilla”.

Y ahí es donde destaca *El gran Gatsby*, que viene a ser la suma dramática de una época donde el nuevo rico es la promesa de la sociedad, a pesar de que en él subyace la decadencia y la bancarrota que todo el tiempo se constatan en la realidad.

Nadie como Gatsby encarna el éxito vertiginoso y fulgurante, ése que a la vuelta de la esquina le depara ser el mejor perdedor. Porque nada puede evitar que nuestro personaje fracase a manos de toda la “desconsideración y confusión” que generan Daisy, su amor imposible, y su marido Tom Buchanan.

Tom y Daisy —nos cuenta Nick— eran personas desconsideradas. Destrozaban cosas y personas y luego se refugiaban detrás de su dinero o de su inmensa desconsideración, o de lo que los unía, fuera lo que fuera, y dejaban que otros limpiaran la suciedad que ellos dejaban...

Es la pequeñez de éstos la que vence al gran Gatsby. Toda la energía, encanto, dinero y decisión tuyas no son suficientes para evitar su derrota. La lección, difícil de aprender en medio de la fiesta y sus oropes, es que en la vida puede tenerse todo sin tener nada realmente.

Tiene que ser así para que de ahí emerja la voz de Nick Carraway describiendo, muy al inicio de la novela, eso que él reconoce en Gatsby como “un don extraordinario para la esperanza, una disponibilidad romántica como nunca he conocido en nadie y como probablemente no volveré a encontrar... Al final, resultó como es debido. Fue lo que lo devoraba, el polvo viciado que dejaban sus sueños, lo que por un tiempo acabó con mi interés por los pesares inútiles y los entusiasmos insignificantes de los seres humanos”.

Vislumbrar esa condición, hacernos pensar en lo que hay más allá de la derrota, es su gran victoria. **U**

Conversación con Julio Estrada

Mi imaginación es música

Alejandra Gómez Macchia

Con motivo de la aparición del libro Canto roto: Silvestre Revueltas, del músico y musicólogo Julio Estrada, Alejandra Gómez Macchia conversa con el creador de Murmullos del Páramo acerca de la figura imprescindible del autor de Sensemayá, de las complejas relaciones que Revueltas tuvo con su entorno, de sus influencias musicales, así como de su vida personal.

Vine a Temixco porque me dijeron que aquí vivía un tal Julio Estrada.

Lo busqué por seis años y hasta hoy lo encuentro. Lo busqué sin éxito porque las señoritas que responden los teléfonos son malas para recordar nombres. “No señora, acá no trabaja ese señor. Tal vez se equivocó de escuela. Busque en la Superior de Música; segurito que si no es aquí, allá sí lo encuentra”. Y por tantas negativas, claudiqué. Llegué a imaginar que Julio Estrada era un mito genial aunque había visto videos, leído libros y pasé cientos de horas escuchando su música.

Quién sabe, pensé, quizá se cansó de que en este país la gente crezca y se vuelva sorda, y se fue a vivir lejos donde habitan seres que nacen con los oídos abiertos.

Cuando llegué a su puerta, y antes de atreverme a jalar de la cadena que sostiene una campana que flota entre la hiedra, recordé la primera vez que escuché su música.

La danza lo cruzó en mi camino...

Estaba buscando la pieza perfecta para una rutina en la que mi cuerpo debía sacudirse telúricamente a causa de un trueno. Necesitaba entonces que la música es -

tuviera cargada de energía. Que fuera el desarrollo del trueno. Que fuera desastre, belleza y movimiento.

Mis compañeras de clase insistían en que debía montar los pasos sobre una pieza cansina de Philip Glass. Gracias, no. Las tonadas glassianas se han convertido en un recurso facilista de la danza contemporánea. Elegir a Philip Glass es el lugar común en las duelas.

Días después, en la cafetería de la escuela me encontré a un amigo que parecía como recién llegado del inframundo. Era un contrabajista que todo el tiempo estaba en búsqueda de nuevos sonidos. “Ésta es la música que necesitas”, dijo. Tomé la cajita entre mis manos y fui a la sala para escuchar su propuesta.

En la carátula de un disco quemado decía con letras pintadas de negro: *Eua'ò'ome*. Pegué el oído a la bocina que estaba al fondo del salón y en ese momento supe que había hallado la pieza idónea para la secuencia de danza.

Volví al lugar donde dejé tomando café a aquel amigo y, toda excitada, medio volando y medio danzando, le pregunté:

—¿Qué es esto?

—Es él.

—¿Y quién es él que es como el trueno?

—Es el trueno. Su nombre es Julio Estrada.

Tiré de la campana tres veces y mientras abrían releí las indicaciones para llegar a su casa... *Hay que permanecer en la derecha y bajar enseguida a la derecha y tomar un camino que corre hacia el sur casi en paralelo a la carretera: por éste se pasa por un hotel que no es de realismo mágico sino de ficción realista, "El parador del Rey"; se llega a un semáforo justo en el cruce con la carretera federal: tomar hacia la izquierda y quedarse de nuevo en la derecha, donde surge de inmediato un gran tope, después del cual hay que mantenerse en la derecha nuevamente, como todo en el país...*

Cerré el mensaje y pensé en Juan Preciado cuando llegué a Comala. Si bien yo no iba a buscar a mi padre, sí pensaba encontrar a alguien que me resultaba muy familiar. Yo no viajé a Temixco para reclamar, sino para agradecer. No para encontrar un panteón, sino un edén.

Al escuchar los pasos que venían surcando hojas secas, abrí su último libro *Canto roto*. Las imágenes de Silvestre Revueltas se me agolparon en la mente. Escuché el canto de un pájaro, el ladrido de un perro y el crujir de algunas tablas. El sonido de la cerradura del portón me devolvió a la realidad. Revueltas desapareció, pero el ladrar de los perros y el trino del pájaro se hicieron más intensos.

Un hombre menudo, que más bien parecía un duendecillo mágico, me adentró a la casa y pidió que esperara. Abrí la libreta que contenía la serie de preguntas que había preparado para el encuentro y nuevamente mi cabeza se llenó de imágenes. Escenas de aquella tarde en la que presenté mi danza con *Eua'on'ome*...

La rutina fue pasmosa. El público, desconcertado y atónito, aplaudió generosamente. Mis compañeras, por supuesto, no repararon en calificar la presentación. La encontraron "muy densa". La música "extraña" y mis movimientos "poco bellos". Era de esperarse: las chicas estaban acostumbradas a elegir mecánicamente al sempiterno Philip Glass. Ni hablar, cada quien sus vicios.

El ruido de otros pasos disipó las imágenes del pasado y de entre un muro lleno de máscaras apareció Julio Estrada. Yo transitaba en la animación del trueno mientras él hablaba y se interpretaba a sí mismo. Luego del reconocimiento sobrevino un silencio necesario y después esta fascinante charla.

REVUELTAS Y NANCARROW: LOS OLVIDADOS

Tu último libro se titula Canto roto: Silvestre Revueltas. ¿Por qué dedicar tantos años a la figura de este autor y de qué manera ha influido su obra en tu música?

Revueltas es el músico más atractivo del país al reflejar la naturaleza del *mexicanismo* mejor y más a fon-



Julio Estrada

do que ninguno. Otro caso es Conlon Nancarrow, para mí el mejor creador musical estadounidense y mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Nancarrow no mantiene mayor vínculo con México que el de haber vivido aquí, y su obra refleja el universo del ritmo continuo, así como a la escuela experimental de Charles Ives y Henry Cowell. Revueltas no fue ajeno a la modernidad de esa escuela porque conoció la influencia de Edgard Varèse y Cowell, aunque al centro de su música está lo popular. Hoy Revueltas es la memoria heroica de una época que se extingue y que la mano falsa y prepotente que maneja la cultura del país prefiere borrar. Respecto a su influencia en mi obra, es lo mismo ética que estética: el arte no es abstracción sino esencia de vida.

¿Desde cuándo te brota la idea de rescatar ese acervo que se encontraba en las tinieblas?

No totalmente en lo oscuro porque hoy muchos estudian con cuidado y devoción la vida y la obra de Revueltas: Contreras Soto, Garland, Kolb, Picún o, fuera de México, Paraskevaidis, lo mismo que una pléyade de intérpretes. Mientras, hasta casi el final del siglo XX, la memoria de Revueltas zigzagueaba entre el recuerdo emotivo y la defenestración. En el Taller del Conservatorio de México, Carlos Chávez se dedicaba con frecuencia a denigrar la imagen de Revueltas en clase. Si alguien tenía un defecto, decía: "usted se parece a Revueltas, a



usted le gusta la bohemia”. Para él, todos los males provenían de esa figura que detestaba, contraria al poder y crítica del control que Chávez imponía en todo ámbito de su competencia.

¿Chávez adoptaba una postura solemne, institucional?

Era en la cultura el producto de ese alemanismo que aún gobierna el país, y hoy cada vez con menos maneras, lo único que antes prevalecía.

¿Cómo definirías a Revueltas “el hombre”?

Era un ser cuya vida y música tocaron en lo sensible a muchos individuos que acaso habrían sido incapaces de percatarse de la humildad, de la franqueza, la rebeldía y el fuego creativo de un hombre genuino.

LA RELACIÓN REVUELTAS-PAZ

En el libro incluyes varias anécdotas escritas por Octavio Paz y Elena Garro...

Octavio Paz, que hoy parece una figura despegada de la sociedad mexicana, fue enormemente solidario con Revueltas. Recuerdo que le encantaba hablar de Silvestre y referir anécdotas de él. Le conmovía el personaje.

¿A ti te platicaba esos pasajes? ¿Fuiste cercano a Paz?

Revueltas era nuestro único punto de unión, y hoy lo seguiría siendo. Yo me mantuve siempre a distancia de Octavio Paz porque el suyo era un mundo que enlaza cultura y poder, algo que no aprecio. No obstante, me gustaba percibir ese aire humano que Revueltas desperataba en él.

¿En verdad era genuino ese aprecio? Recordemos que la retórica paciana sólo se acomodaba al personaje oportuno y lo llenaba de flores a conveniencia... ¿Si hasta llegó a elogiar a personajes como Carlos Salinas!

Estoy convencido de que a Paz le herían algunos seres tanto como le atraían otros, como se pudo apreciar

desde Echeverría a Zedillo: no cesó de reconocerlos con adulación o a cambio de ésta. Cuando asistí al entierro de Chávez en la Rotonda de los Hombres Ilustres para confirmar *in situ* que se le enterrase con su propia música, un hecho de congruencia elemental, deploré el discurso oficial de Octavio Paz y le reclamé enseguida: “Usted que no oye nada de música y carece de oído, ¿cómo puede decir que ‘Chávez hilaba melodías como collares de perlas’? Me dijo: “¿A usted no le gusta Chávez? ... A mí tampoco”, y admitió que su gesto era de cortesía política, de reconocimiento del poder, de miembro a miembro de El Colegio Nacional.

¿Entonces cómo se puede sostener que Paz realmente simpatizaba con Revueltas?

Paz tenía una faceta fría y otra muy emotiva, y en 1937 era imposible no reconocer que la fuerza de Revueltas daba un ejemplo genuino a los intelectuales y artistas mexicanos que fueron a apoyar a la República Española.

Y bien, tú provienes de una familia española...

Sí, de republicanos españoles para quienes Revueltas, en las artes, es el equivalente de Lázaro Cárdenas. Silvestre fue solidario con los republicanos al punto de querer luchar en aquella guerra. Era opuesto a la ignominia, falsedad e hipocresía culturales, y en cambio supo transmitir esencias de México con rudeza e ironía inigualables.

Si te identificaste desde tu época de estudiante, ¿cómo fuiste desempolvando ese tesoro?

La atracción devino materia de estudio y desde mi ingreso a la Universidad como profesor de la Escuela Nacional de Música en 1971 me propuse hacer un análisis de *Sensemaya* para poner en relieve sus cualidades. Integré ese trabajo a los textos de la enciclopedia *La Música de México*, donde expuse por vez primera un texto sobre su obra política, enterrada no por descuido sino porque otros habían decidido cubrirla como hacen los

gatos con la arena, porque no eran sino gatos quienes querían ahogar un pasado de lucha y de combate. Sólo sus compañeros José Pomar y Jacobo Kostakowsky compartían con Revueltas la lucha en la izquierda, aunque sin aquel genio que tuvo para crear con humor un canto político, como la mofa que hace de Trotsky en *Frente a frente*, a quien llama “el clown con las barbas de chivo”.

Pero Silvestre Revueltas nunca se etiquetó como comunista.

Sin ser comunista, la izquierda mexicana veía entonces a Trotsky como un traidor porque le faltaba la información que hoy tenemos para entender que era lo opuesto.

Aun así, José Revueltas no tenía empacho en asumirse como trotskista.

Sí, aunque varios años más tarde; que lo expulsaran del partido comunista fue para él un honor. También la integridad de José es admirable, otra luz de los Revueltas, todos ellos opuestos a políticas y gobiernos que intentan silenciar a las sociedades.

¿Coincides entonces en el hecho de que José Revueltas fue más congruente que su contemporáneo Octavio Paz?

Claro: Paz oscilaba de izquierda a derecha para permanecer en el extremo centro...

CARLOS CHÁVEZ: EL SALIERISMO MEXICANO

Uno de los ensayos que incluye Canto roto se titula “Chávez y Revueltas: los eclipses”, en el que señalas la genialidad del segundo y la mezquindad del primero. Haces ahí una cita de José Gorostiza donde descalifica, o más bien, define a Chávez como “un agitador”. Revueltas fue un incomprendido, ¿Julio Estrada se siente incomprendido?

Revueltas no fue incomprendido; al contrario, fue admirado por todos en su tiempo, a excepción de quien le tuvo por pesadilla artística e intentó inhabilitarlo. En lo que hace a mi persona, percibo la comprensión de quienes conocen mi trabajo, aunque el reconocimiento provenga más del extranjero.

¿Y en México?

La casi nula difusión de mi obra no permite hacer demasiados juicios sobre ella. No me preocupa el pasar inadvertido porque sé que la cultura moderna del país está en quiebra.

¿Desde cuándo?

Desde que tengo memoria. Excepto muy pocos casos, he conocido al intelectual falso y superfluo, con reconocimientos fatuos para quienes carecen de méritos. No hay que olvidar que Nancarrow y Revueltas no pu-

dieron llevar a cabo sus proyectos dentro de esta sociedad sino sólo por fuera. Nancarrow ni siquiera en la suya, y vivió aquí cincuenta años encerrado en su casa, mientras que Revueltas intentó insertarse en la cultura y no encontró más que zancadillas.

¿Carlos Chávez fue quien lo boicoteó?

Chávez intenta deformar la figura de Revueltas incluso después de que muere su rival, algo aún más lamentable: baste la licencia de esa mentira póstuma que en 1978 le lleva a armar con Alcaraz una sigilosa entrevista en *Proceso*. Al morir Revueltas, Chávez no incluye su música en un concierto en el Museo de Arte Moderno en Nueva York; era 1940 y a escasos meses del fallecimiento de su antiguo colega; opta por presentar obras de alumnos mediocres, de colegas medianos o su propia música, con lo que ilustra al México que censura a la inteligencia.

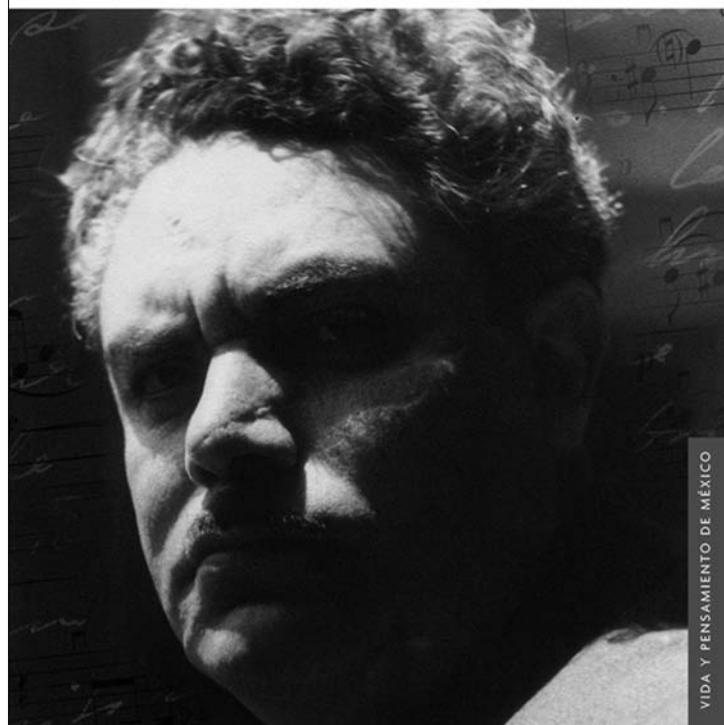
¿Y no hubo quien se quejara?

En México no, porque dominaba un temido *Soviet* azteca, mientras que varios estadounidenses llamaron la atención de Chávez y desvelaron su envidia y sus celos cuando por lo contrario pudo haber sido el defensor de Revueltas. En 1971 dicta una conferencia en El Colegio Nacional e intenta convencer al público de que

Canto roto: Silvestre Revueltas



Julio Estrada



VIDA Y PENSAMIENTO DE MÉXICO



EL REVOLUCIONARIO MÁS CONSERVADOR

Otro caso: Julián Carrillo.

Carrillo se hacía daño solo porque era un intelectual torpe, incluso sí era un hombre preparado.

Hay algo que no me queda claro con respecto a Carrillo dentro de Canto roto. Dices que Carrillo estaba desfasado. Mi pregunta es, ¿desfasado para atrás o para adelante?

Estaba desfasado en todos los aspectos porque antes de abordar los cuartos de tono y los microintervalos, su conocido Sonido 13, era un compositor tonal conservador. Como autor microinterválico va casi siempre con la tonalidad. Su desfase radica en la manera de incorporar la novedad. Continuó siendo conservador a pesar de ser revolucionario.

¿Y cuál sería la aportación de Nancarrow, que también era un experimentador?

Tanto Nancarrow como Carrillo son pioneros de un universo curvo y fluido que hoy entendemos como *el continuo*. Carrillo expande las alturas de los sonidos a tal punto que el oído no se percató de los cambios mínimos en la altura. El deslizamiento entre alturas es tan sutil como los cambios en un fluido; convierte en agua la dureza de intervalos que en la escala tradicional fueron como piedras. De esa suavidad nacen los *glissandi* de Bartók y luego los de Xenakis. Nancarrow, a su vez, licua el ritmo con pulsos cuya velocidad extrema rebasa nuestra percepción para sumergirnos en un universo temporal que parece flotar.

Y se da precisamente en México...

Lo que confirma que en torno al cardenismo hubo un tiempo de bonanza y búsqueda cultural en el que podían generarse las iniciativas creativas. Hoy no puede hablarse en el mundo de la novedad en música sin tomar la referencia de Carrillo y Nancarrow.

Sabemos que en Europa tanto la música de Revueltas como de Carrillo se toca constantemente y en México seguimos escuchando lo mismo de siempre.

En México no hay quien quiera tocar la música de Carrillo, lo que no deja de ser injusto e ignorante respecto de lo mejor de su obra. Si hay un foro de música nueva no tocan la música de Carrillo sino la música de quienes por el momento parecen tener nombre, aun si su vacuidad no da para convertirse en parte de la historia. Un caso muy interesante es el de Revueltas, que se toca cada vez más a pesar de haber tenido una corriente adversa. El arte genuino emerge solo, sin necesidad del poder de nadie.

Revueltas es el aprendiz de nada, el paria, pero si su impresión es tan mala, ¿para qué hablar? Para mantenerse vigente; de ahí su necesidad de eliminar al que le estorba: el salierismo es eso, compensar con el poder la escasez de talento.

¿Carecía de talento?

No tenía el necesario para la música, donde se requiere de algo más que voluntad; algo dijo en su momento José Gorostiza sobre su gran arrojo político como funcionario, una posición desde la cual tuvo muchos logros, aunque no una obra musical.

¿Alguna obra rescatable de Chávez?

Aprecio su *Soli* para metales y lo he presentado en México y fuera, lo mismo que he dirigido con placer su *Tocata* para percusiones. En contraste, en obras como la *Sinfonía India* puedo desvelar su talento para calcar y transcribir estructuras, un tema sobre el que he expuesto mi análisis para demostrar que es una duplicación subrepticia de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Personaje institucional, Chávez sabía hacerse la foto junto a los políticos del mismo modo en que sabía enmascararse con Beethoven y adquirir un mejor parecido.

¿Carrillo, Revueltas y Nancarrow pueden obtener el reconocimiento que merecen a pesar de “los Salieris” locales?

El poder puede prolongarse, como ocurre con quienes, cuando muere Chávez, devienen sus fieles custodios y heredan sus posiciones, si bien la verdad histórica va más allá de la oportunidad de gozar un instante que al cabo, es breve.

¿Qué perdura de Chávez?

Lo que enseñó, el respeto al poder por necesidad de sobrevivencia.

¿Ninguno de los alumnos de Chávez tocó a Revueltas?

Eduardo Mata grabó casi toda la música, aunque a mi gusto con una pureza casi aséptica que no va con lo esencial que se percibe en Revueltas: la ironía y el duelo, el goce y el desastre.

¿Cómo se debe escuchar a Revueltas?

Recuerdo que en 1966 alguien en la clase de Messiaen le preguntó cómo había escuchado la última ejecución de *La consagración de la primavera*. Respondió: “Vomitó en el estreno, no pude soportar la fealdad, pero ahora oigo todo tan terso, tan suave, que no coincide para nada con la experiencia primigenia. El fagot tiene que provocar la náusea, dar la imagen de ser monstruoso”. Al igual, la música de Revueltas debe reconstruirse sin maquillaje alguno, sino sólo mediante la asimilación del personaje que la ha creado. *Sensemaya* no es sólo cazar la culebra: es el autorretrato de un tormento trágico.

Algo te tuvo que haber dejado el hecho de ser alumno de Carlos Chávez.

Si insistes. Cuando me expulsó de su clase le dije: “una patada suya en el trasero me eleva”, y salí del Conservatorio con cierta alegría. En lo personal no aprendí nada con Chávez sino con su asistente en el Taller de Composición, Julián Orbón, a fin de cuentas el verdadero gran maestro. Mientras que Chávez sólo se presentaba en los días de fiesta para fastidiar y “dar el ejemplo”, Orbón pulía cada día con sabia paciencia el talento del alumno.

Fuiste alumno de Stockhausen. Hablemos de su música electroacústica.

La música instrumental de Stockhausen no tiene gran riqueza. Es ruda, dura. En cambio la música vocal, como *Momento* o *Stimmung*, es tan extraordinaria como

su música electroacústica. Ahí muestra sus mayores calidades y una intuición deslumbrante para descubrirnos un universo original que conoce como ningún otro en la historia reciente.

JULIO ESTRADA: ECOS Y MURMULLOS

Ahora hablemos de ti. Cuando alguien piensa en Julio Estrada es inevitable separarlo de una música hecha con el ruido o, como en la ópera Murmullos del páramo, con el recurso del eco.

Ruido es un término que suena peyorativo cuando se contrasta con una idea quieta de la belleza: no veo la vida en esa pureza ni creo tampoco en la perfección. Los ecos, por su lado, son parte de nuestra memoria y nuestro jugar con lo instantáneo: cuando oímos hablar a alguien, nuestra mente atiende lo que escucha y sin quererlo, internamente hablamos en paralelo a esa persona: creamos un eco de sus palabras. El eco es una forma del afecto... Cuando Narciso se ve en el espejo escucha a su vez la voz de aquella que le ama, Eco, repetición intangible del mirarse.

¿Podríamos decir que es una especie de relación amorosa con el sonido?

Es eso fundamentalmente. Si vuelvo a tu pregunta de hace un momento, diré que en mi obra hay un vínculo amoroso con la materia y requiero por ello inventar nuevas formas de eco. Mi ópera en preparación, *Velia: creo en lo que creo*, se inspira en *Las Meninas* de Velázquez, cuyos ecos son los juegos especulares que dominan toda la escena. En el eco, como en el afecto, se vive lo que ya no existe y tan sólo se retiene: es el espectro. Un grito en la cañada nos devuelve a la naturaleza cargada de sorpresas entrañables; nuestra voz penetra en ella y logra descendencia: el monólogo florece. En la música antigua la fuga y el canon son mosaicos del eco; en la música del continuo el eco es convergencia dócil y dispersión turbulenta.

¿El eco es una suerte de variación?

Sí.

Pero a final de cuentas la variación es una repetición.

El eco varía la repetición. Su atractivo reside en que el objeto que la genera desprende una transformación genética del original. Es el mismo dato que se transforma y flota en el ambiente, incluso si viene acompañado de choques o de rupturas. Escucha el trueno: no es un golpe seco, fuerte y único, sino una avalancha que se despliega y avanza con golpes que repercuten en todo el ambiente. El trueno es él y su eco.

¿Para ti qué es la música?

Hacer audible aquello que se mueve libremente en mi cabeza, convertir a una materia real o ficticia los movimientos que ocurren en la imaginación.

Pero hay varios tipos de músicos...

Aun si exagero; me gusta pensar que se reducen a dos tipos: los que piensan matemáticamente, que generan estructuras y juegan con ellas, como las imitaciones que hacen Bach o Nancarrow a partir de modelos parecidos a un mosaico, incluso dentro del complicado continuo nancarrowiano. O los que intuyen mediante la escucha de evoluciones a las que se acoplan deduciendo su destino, como la armonía de Mozart o los espectros fluctuantes de Ligeti: ahí sitúo mi imaginario.

¿Y los silencios? ¿Existen realmente? Como la página en blanco de Mallarmé, ¿el silencio es “la nada”?

Los franceses le llaman *soupir*, suspiro, acaso porque implica un tiempo de espera. En la escritura es el punto y aparte. El silencio, sin embargo, no es un absoluto sino que está en todas partes y nos inunda a tal punto que lo combinamos o lo combatimos con nuestra voz.

¿Qué significa el silencio?

Es pausa, es cero, intención emotiva, descanso o respiro. Creo que quieres aludir al silencio conceptual de Cage, que se ocupó de mostrar que no era posible escuchar el silencio porque lo que se escucha es la presión de la sangre en la cabeza. La música en ese caso es percibir todo lo que suena y ahí quien la crea es el oyente, no Cage. Crear música, no inventar conceptos, es percibirla.

UN ARQUITECTO EN EL CAMINO

Otro de tus maestros fue Iannis Xenakis...

Xenakis lo fue por un largo tiempo y también fue un gran amigo a quien traté con la mayor confianza. Me gustaba decirle que era sordo y que con aquel único ojo que le quedó después de la guerra lograba registrar con el dibujo algo que luego convertía en una original arquitectura sonora. Gracias a la sinestesia logró que lo visual pasara a lo auditivo vía la mano y el dibujo.

¿Xenakis componía pensando en los espacios donde podría sonar mejor su música?

Su música es de espacios, uno de los elementos de mayor identificación con él en mi caso. En Francia y en todo el mundo la gente esnob insiste en decir: “La música de Xenakis es matemática”. ¡Tonterías! Lo que oía Xenakis eran espacios arquitectónicos que convertía en música. Lo que transmiten sus partituras es ajeno a la

música, pero entra en ella con el diseño visual, lo que da enorme novedad a su obra.

¿Tú también dibujas?

Oigo y lo dibujo. No hago nada que no oiga antes. Es un principio heredado de Mozart, quien oía toda su música y sólo la escribía a condición de memorizarla.

NO ES SILENCIO “EL RUIDO ESE”

Pero volviendo al ruido, ¿qué debemos entender por ruido?

Llamamos ruido a algo que no sabemos nombrar.

¿Y no el ruido y el sonido, al igual que el color, son lo mismo? ¿Vibraciones?

Ambos son eso, pero el ruido es una mancha y no se distingue exactamente de qué está compuesta, no se alcanza a ver u oír lo que contiene.

¿Ningún ruido es despreciable?

Claro que no. En música no hay por qué oír sólo lo que presuponemos que es “bello” o “exquisito”. Es ingrata la confusión respecto a la belleza imperfecta, como la llamaba Velia, mi mujer, en referencia a mi obra. Recuerdo cuando estrené en Madrid la ópera *Murmillos del páramo*; el organizador, Javier Güell, decía: “He traído a los mejores promotores de la música contemporánea y dicen que esto no es música, que es ruido”.

¿Y tú qué pensaste de aquellos árbitros de la estética?

Que sin solfeo no discernen dónde está la música. Su prejuicio sólo acepta la música que salga de un instrumento musical. Su experiencia estética requiere vivir a distancia de lo que se escucha; sin siquiera entender, les urge el pasaporte de una corriente para aceptar que algo existe como música. Su imaginación pasiva vive lo nuevo como un infierno.

Muchas veces me he preguntado qué oye Julio Estrada en su intimidad. En sus reuniones, en sus fiestas. ¿Soportará una sesión de José Alfredo en un quince de septiembre?

No, ése es un infierno simplón.

¿Rock? No sé, tal vez Frank Zappa, quien se decía influido por Edgard Varèse.

No me gusta el rock después de los Beatles, a quienes admiro sólo en su *Sargento Pimienta*, antes del comercio musical. Nunca me interesó Zappa y el que haya admirado a Varèse no me basta. Prefiero oír la imaginación de otros y por supuesto la mía.

Entonces tu música no es ruido, sino imaginación.

Mi imaginación es música. Eso es lo que soy y sé hacer. **U**

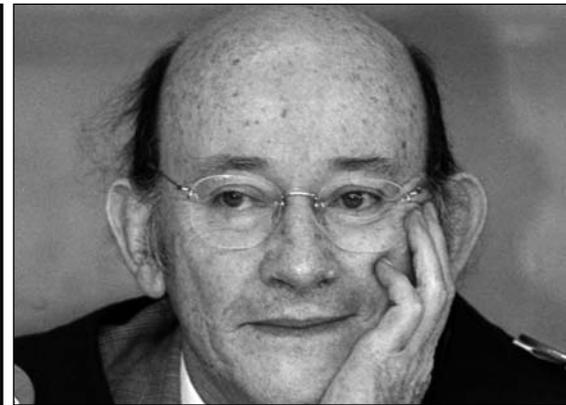
Reseñas y notas



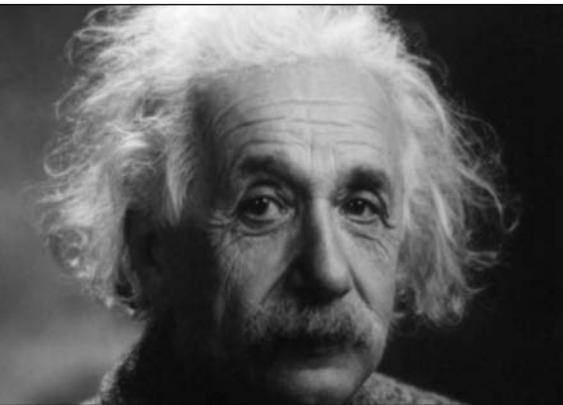
Bernardo Esquinca



Inés Arredondo



Germán Dehesa



Albert Einstein



María Emilia Chávez



Wolfgang Amadeus Mozart

Aguas aéreas

Una hora con Gonzalo Rojas

David Huerta

Si calculo cuánto tiempo conversé personalmente con Gonzalo Rojas, la suma de esos minutos imborrables, de esos coloquios fugaces, se acerca a sesenta, los sesenta minutos de una hora; una hora como la hora de la cual disponemos esta tarde para comentar y celebrar la edición de su poesía completa aparecida con el sello del Fondo de Cultura Económica: el libro titulado *Íntegra*, preparado por Fabienne Bradu.

Mis magras conversaciones con Rojas no me califican, ni remotamente, como uno más de sus amigos mexicanos. No fui su amigo; fui más bien su lector y de ello *sólo alabanza tengo*, como aprendimos a decir en el estilo de Saint-John Perse según las traducciones de Jorge Zalamea. De no haber sido su amigo me consuelo pensando, recordando, evocando constantemente el hecho luminoso de su generosidad con mis escrituras, pues a ellas se refirió con entusiasmo infinitamente agradecible cuando nos vimos por vez primera en Lima, en un congreso internacional de poetas. Pero como dice Fabienne Bradu —por lo menos, así interpreto yo sus palabras—, mis conversaciones con la poesía de Rojas han durado milenios; eso quiere decir lo siguiente: esas conversaciones continúan una tradición de largo tiempo, diríase milenaria: la establecida entre el poeta y sus lectores más fieles. Eso he sido: un lector fiel de Gonzalo Rojas; ésa es mi credencial para estar aquí y presentar *Íntegra*.

Ninguna vida dura un milenio. Pero el imborrable Ovidio explicaba cómo sus poemas serían superiores al bronce imperial por su fuerza de perdurabilidad y su resistencia —y tuvo razón. Así es con la poesía de Gonzalo Rojas: como suele decir José Emilio Pacheco de algunos de nuestros grandes poetas, la poesía de este chileno

formidable durará mientras viva la lengua española. Por eso la conversación poética con la obra alucinante de Rojas deberá durar milenios. Esta hora con Gonzalo Rojas es una porción de ese milenio. El chileno está ya conversando con el poeta de Sulmona, el “licenciado narigudo”, autor de uno de los libros más deslumbrantes: su colección de transformaciones, las *Metamorfosis*. Esa conversación de Rojas con el viejo poeta romano está dibujada y señalizada en el libro del poeta chileno titulado *Diálogo con Ovidio*.

La poesía de Rojas se ha transformado gracias a la edición de *Íntegra*; se ha depurado hasta volverse, como Edgar Poe en el poema de Mallarmé, idéntica a sí misma, poderosa en sus núcleos más entrañables, repleta de soles y de vientos, de ritmos y de significados.

Así, entonces, lo sucedido aquí se referirá a esa hora milenaria de Gonzalo Rojas en mi vida como lector, con el pretexto magnífico de este libro hecho con tanto amor y con tanta dedicación por Fabienne Bradu.

Quisiera mirar todos y cada uno de los minutos de esa hora y tocarlos y curvarlos en su alambre segundero y alargarlos como quien está a punto de hacer un juguete con materiales pobrísimos encontrados en la calle; quisiera ver cómo esa hora de conversación con Rojas se extiende a otros lugares del espacio y del tiempo, más allá de su encuadre en Lima —primera media hora— y Guadalajara —la segunda media hora— para conversar con Gonzalo Rojas en Lebu y en Princeton y en las playas de California y preguntarle el signo trazable por él y por mí sobre la poesía de Robinson Jeffers e interrogarlo cerradamente acerca de sus impresiones de Vicente Huidobro y la ausencia de Góngora en su poesía y las ra-

zones de esa falta, o sinrazones, y la locura de ese su amor suyo por el horroroso Francisco de Quevedo, y tantas otras cosas. Las cosas de las cuales uno querría hablar con un poeta amado, un poeta lleno de enseñanzas y señales y con quien puede conversar ahora, del lado de acá, mientras lo alcanzamos, para decirle mis desacuerdos, divergencias cuya existencia no disminuye una micra nuestra pasión por sus versos y por su voz imborrable, esa voz pedregosa y sublime, ¿y cómo se puede ser una y otra cosa, sublime y pedregoso, a la vez?, deberemos preguntar una vez más y siempre ante este poeta y sus poemas.

La edición de *Íntegra* es una especie de milagro en el horizonte de las publicaciones poéticas de América Latina. Lo es en el sentido de la seriedad; pero una seriedad superior, entiéndase, no la seriedad adoceñada del trabajo hecho nada más correctamente para salir del paso. Fabienne Bradu ha entrado de lleno en la poesía de Rojas para darnosla a leer como se debe, con las historias de los poemas y todo un instrumental, digamos geográfico, o cartográfico, para recorrer los hirsutos países rojianos, los poemas en sus estribaciones y en sus despliegues fluviales y en sus recorridos oceánicos. El paisaje de la poesía de Gonzalo Rojas tiene en esta edición el mejor mirador, pues además se trata de un microscopio para ver sus versos con todo pormenor, en sus más intrincadas minucias; y un telescopio, para contemplar, como se debe, el cielo austral y planetario de esta obra, sus aguas, valles y cordilleras.

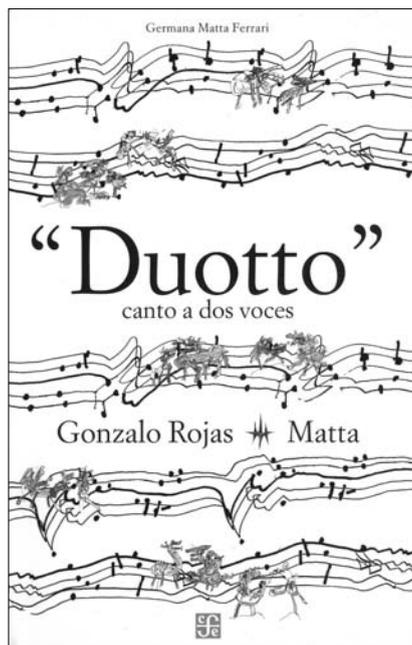
El Fondo de Cultura Económica puede sentirse orgulloso de tener ahora en su catálogo este libro, un libro como un planeta. Con la obra de Rojas la colección Tierra Firme del FCE adquiere un astro cen-

tral. Alrededor de este libro pueden girar de ahora en adelante los libros poéticos publicados dentro de esa colección.

Lo hecho por Fabienne Bradu es buena filología. Extraño le parecerá a más de cuatro conocidos míos: ¿no era la venerable filología un asunto de las antigüedades, impropio o impertinente para las literaturas de los años recientes, digamos del siglo veinte para acá? Pues no: la filología es, como dice Otmar Ette, una completa, *íntegra* ciencia de la vida. Aquí está una prueba de la pertinencia de esa disciplina multidimensional para entender bien una obra y darla a leer como lo ha hecho Fabienne Bradu con la poesía de Gonzalo Rojas.

En los versos del poeta, el primer punto de atracción está formado y perfilado con una deslumbrante nitidez por el ritmo de sus versos en particular y por el ritmo y cadencia del poema al cual pertenecen, en cada caso. Esto es así desde el principio, quiero decir, desde sus poemas de juventud. Lo pone de resalto él mismo con bastante claridad; lo dice, es más, en poemas útiles para ilustrar, con sus propias palabras, el valor, para mí indiscutible, de la poesía de Rojas en tanto obra mayor de un artífice con un oído privilegiado, tan privilegiado como lo fue en su tiempo el oído de Salvador Díaz Mirón. Gonzalo Rojas, hombre de una robusta simpatía, era del todo diferente, en el trato, del áspero, arrogante y antipático Díaz Mirón; pero ambos son artífices mayores de la poesía latinoamericana.

Y el ritmo en poesía —oigo esa curiosa pregunta en bocas ingenuas e indocumentadas, almas sencillas—, el ritmo en poesía, inquietan, ¿es de verdad tan importante? Lo diré con toda la energía posible de, como decía Carlos Pellicer, *mi pobre voz*: el ritmo no nada más es importante y esencial en poesía; en muchos casos, como el de la obra de Gonzalo Rojas, configura un centro irradiante del cual dependen, como los planetas en un sistema solar, los significados y las emociones. Puede también decirse así: el ritmo marcadísimo e inconfundible en los poemas de Rojas tiene el mismo rango, si no superior, a los significados encerrados o manifiestos en ellos o a las emociones recogidas en sus palabras. En algún pasaje se muestra desdeñoso de los autores de sonetos; el hecho es significativo pues



revela una especie de curiosa contradicción o paradoja: los grandes sonetistas de la poesía occidental —de Petrarca a Seamus Heaney— lo son debido a poderes muy parecidos a las potencias presentes, y actuantes, detrás del obsesionante, hermoso, seductor, efecísimo ritmo en los poemas de Gonzalo Rojas.

Líneas arriba mencioné de pasada mis divergencias de lector de poesía con los poemas de Gonzalo Rojas. De una vez lo digo: no con todos, ni mucho menos; con amplias zonas de su poesía, sí, en efecto. Por ejemplo, con la poesía de tema amoroso o de tema erótico. Desde luego, Rojas era un hombre de su tiempo, como suele decirse, y así debemos entender su manera de ver a la mujer, a las mujeres, hablar de ellas y escribir los poemas dedicados a ellas o poemas con el tema de la mujer o las mujeres en su centro. Es una zona de su poesía muy semejante a la de poemas como el de Neruda cuyas primeras líneas son emblema del sexismo de esos “hombres de su tiempo”: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega. / Mi cuerpo de la briedo salvaje te socava...”. Rojas es, como Neruda, un romántico de la vieja escuela española, de la bohemia latinoamericana bebedora, desvelada y dicharachera, adicto al requiebro y a la queja de raíz petrarquista, a veces peligrosamente cercana a la sensiblería de los boleros, uno de los géneros cancioniles más patéticos —digo paté-

ticos en todos sus sentidos posibles. Por fortuna, una porción considerable de esa sexista y monologante poesía queda salva para siempre por el ritmo acezante e incantatorio conseguido sin falla por Rojas. Ellas, las mujeres de esas celebraciones eróticas, no hablan en los poemas de ese tipo; permanecen ahí, objetos de admiración o de repudio, mudas y como víctimas de un hechizo petrificante.

Esa “zona” en la poesía de Rojas es una de las tres vertientes identificadas por él mismo en el cuerpo de su trabajo poético: él la llamaba “amorosa-erótica”; las otras dos son “la numinosa” y “la de la vida inmediata”. Es un esquema como hay muchos y no debe prestársele especial atención; quizá vale la pena, empero, reflexionar sobre dos palabras de esa taxonomía peculiar: el vocablo *numinosa*, aprendido probablemente por el poeta chileno en un libro de hace muchas décadas, debido al filósofo alemán Rudolph Otto y publicado por la Revista de Occidente; la palabra *inmediata*, adjetivo aplicado a “la vida”, vocablo *relampagueante*. Lo numinoso, entonces; es decir, lo trascendental puro, la espiritualidad quintaesenciada, la experiencia sublime. He aquí otra zona de desacuerdo: la tendencia del poeta a presentarse en algunos poemas como un consumado aficionado a la filosofía; esa presentación tiene una vía claramente perfilada: el lucimiento de cierto léxico medio metafísico, medio fenomenológico. Nada importante; pero yo hubiera preferido una actitud más irreverente, menos respetuosa ante la filosofía —actitud para la cual Gonzalo Rojas estaba inmejorablemente preparado. Insisto: un desacuerdo sin ninguna importancia, dicho por alguien también aficionado a los vocabularios filosofantes, a todos esos minúsculos *Dassein*, digamos.

Esos desacuerdos son morralla. Una morralla imantada por la magnetita chilena de esta poesía hoy celebrada por todos nosotros, con amor y con admiración.

Unidos en torno de *Íntegra* y de su admirable editora, Fabienne Bradu, como lectores, reconozcamos en la obra magnífica de Gonzalo Rojas el milagro secular de la poesía.

Texto leído en la presentación del libro *Íntegra* de Gonzalo Rojas, en la librería Octavio Paz el 18 de abril de 2013.

A veces prosa Gonzalo Rojas: el zigzag de la palabra entre silencios

Adolfo Castañón

I

“En América tenemos el privilegio [...] de ser contemporáneos de nuestros clásicos”, decía desde París, en noviembre de 1928, Alejo Carpentier.¹ “Contemporáneos de nuestros clásicos”. Bajo el techo de esta frase quisiera inscribir estas letras de salutación razonada de *Íntegra. Obra poética completa* de Gonzalo Rojas, editada por Fabienne Bradu. Me sumo con modestia al lanzamiento de las más de novecientas páginas del maestro chileno, nuestro clásico, en compañía de su lectora e hija adoptiva por alianza editorial Fabienne Bradu que tiene timbres suficientes para ser considerada —y ahora más— una referencia ineludible para el conocimiento de la obra de su amado Rojas y de mi amigo y contemporáneo, el poeta y maestro David Huerta, que tiene no menos credenciales escritas para saludar a un clásico como Rojas.

El clásico —me detengo en esta voz como el que se apoya para tomar impulso y alcanzar lo alto— es, entre otras cosas, el que ha estado o parece haber estado ahí como desde siempre. De ahí que una de sus características sea que no siempre se le reconozca en su verdadera y avasalladora dimensión. Pongo, por ejemplo, el del escritor y crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña, cuyo reconocimiento precoz por Ramón Menéndez Pidal contribuyó en cierto modo a mantenerlo en un discreto lugar, apartado del reconocimiento que merecía —y merece— como crítico y escritor mayor de nuestras letras.

¹ Alejo Carpentier, *Obras completas. Crónicas II. (Social, La Habana, vol. 13. Núm. 11, noviembre de 1928)*, Siglo XXI Editores, volumen 13, México, 1986, p. 121.

Gonzalo Rojas participa de esa condición de un autor, cuyo amplio reconocimiento público traducido en premios y ediciones soslaya en cierto modo su importancia y envergadura como creador o descubridor de hechos perdurables de la lengua y de la experiencia que hacen de él un maestro en la cuenta larga, que ya no veremos, como en el plazo corto del que estamos siendo testigos.

Es uno de los méritos de nuestra querida amiga Fabienne Bradu: haberlo sabido reconocer desde hace años —al menos desde hace quince, desde abril de 1998 (fecha de la muerte de Octavio Paz)— y haberse entregado con fervoroso tesón escudriñante y rara, enamorada devoción a lo largo de los años a la construcción de una caja de resonancia crítica —en prenda vaya, por el momento, esta edición— digna de ese hecho mayor de la lengua que es la obra de Gonzalo Rojas. Otro mérito corresponde sin duda a la casa editorial, que no ha dudado en apostar por este proyecto para que se haga realidad impresa y encuadernada. Meritorio discernimiento, en fin, es el haber invitado a este acto de salutación razonada a David Huerta, voz de la poesía mexicana actual en quien cabría discernir a uno de los lectores más finos y mejor polinizados por la gran tradición de la poesía hispanoamericana de la cual Rojas forma parte. Una de las virtudes de Gonzalo Rojas, ese clásico que es nuestro contemporáneo, estriba precisamente en actualizar, constelar y volver coetáneos y contemporáneos los filamentos de oro y plata, azogue y mercurio de la Tradición. Quizás estas voces le sonarían desconcertantes a un seguidor de los poetas surrealistas congregados en Chile en torno al grupo de La Mandrágora, pero quizá no a Vicente Huidobro, ni a María MacKenzie, primera

esposa, madre de su primogénito Rodrigo Tomás y musa alentadora de *La miseria del hombre*, el primer libro de Gonzalo Rojas, publicado en 1948, escrito dos años antes, y ganador de un concurso convocado por la Sociedad de Escritores de Chile, quien —informa Bradu— no honró su compromiso de publicación.

¿Por qué tanto insistir en este descalzo y modesto Gonzalo Rojas Pizarro —ese duende trotamundos con cara de sabio chino en sus años últimos taoístas—, que a los diez años le tocó en suerte hacerse el querido discípulo del erudito sacerdote alemán Guillermo Jünemann (1856-1938), que a sus setenta años supo familiarizarlo tanto y tan bien con el griego y el latín que antes de los veintiún años ya podía leer a Catulo y a Ovidio en el original, y supo llevarse al norte de Chile, al desierto de Atacama, a Diógenes Laercio y sus *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* para calentarse los huesos y los de su novia María con el fuego de aquellos pensamientos arcaicos? Algún raro cristal soñador traería en la sangre aquel joven entusiasta enamorado de la prehistoria que escribió a los veinte “Los treinta años de Pablo Neruda” —muestra visionaria de crítica-manifiesto— y que supo ponerle un grano de sal a la conversación con Vicente Huidobro, a quien frecuentó desde 1938, casi al mismo tiempo que comulgaba con el grupo surrealista de La Mandrágora. Las venas o vetas de lo surreal o expresionista fueron alimentadas por las lecturas de los románticos alemanes, de modo que cuando conoce a André Breton y a Benjamin Péret ya podrá sentirse como en familia... Esos datos quizá no bastan. ¿De dónde viene la soberana energía de Gonzalo Rojas y, ahora, de esta su incandescente *Íntegra* armada por Bradu? ¿Por qué des-

pués de las apariciones volcánicas de Rubén Darío, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y César Vallejo se antoja pensar que cae en Gonzalo Rojas el acento de esa continuidad? Aventuraría austeramente que es una cuestión de métrica, de medida, un asunto de pesos, acentos, ritmos y medidas, una cuestión de aire y aliento; a Rojas le suspendía el pensamiento el asma que se lo llevaba a quién sabe qué antártidas interiores, era, es un asunto neumático y de alma. (Recuérdese que una de sus primeras empresas fue dirigir la revista *Antártida* en colaboración con Leopoldo Castedo, el amigo de Carlos Fuentes desde *El espejo enterrado*).

Gonzalo Rojas introduce en el cuerpo del idioma un cuchillo de tres filos —no en balde dedica uno de sus escritos más tempranos a Del Valle-Inclán—, una pauta rítmica en que conviene al menos tres sistemas métricos: el sistema convencional, educado y sofisticado de la métrica tradicional isosilábica; el sistema abierto de los ritmos y pulsos populares que vertebran y están en

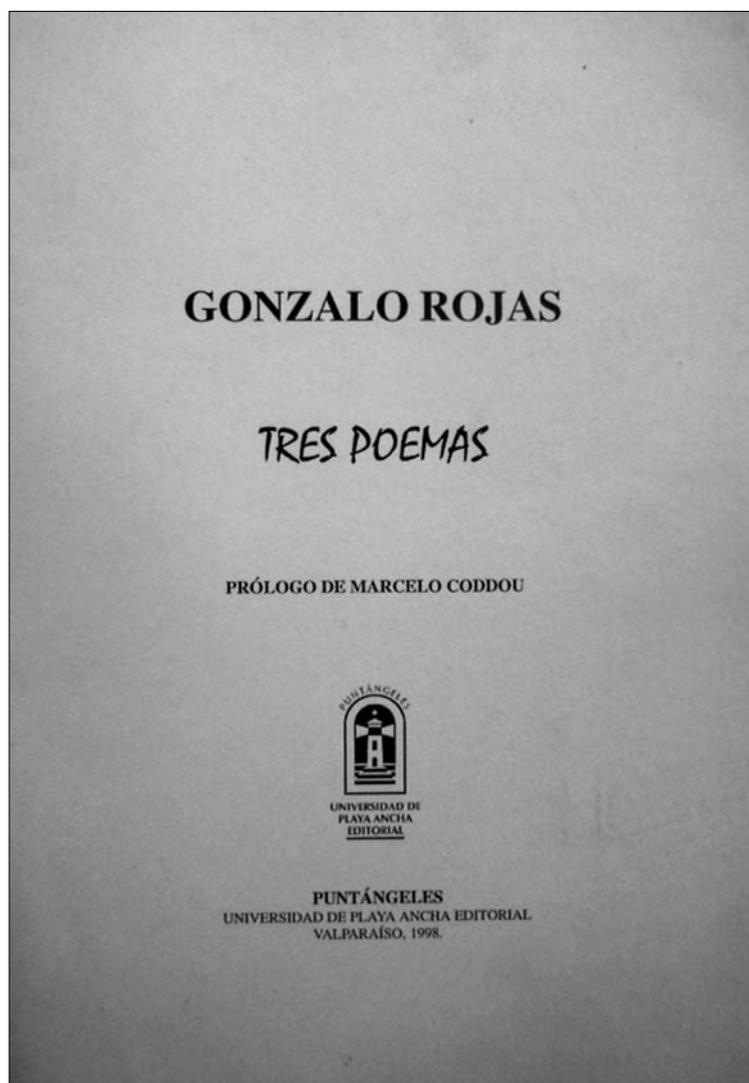
boga en las lenguas germánicas (Rojas fue siempre un buen lector de los alemanes, desde los románticos hasta Paul Celan), al igual que de los clásicos griegos y latinos, sin olvidar a los anónimos primitivos, desde los de Súmer hasta los del Nilo, pasando por los celtas y druidas del *Mabinogion*) y, en fin, una métrica abierta, una prosodia irregular y disruptiva atenta a captar en las mallas de la versificación irregular y en la alternancia de versos de arte mayor y menor, del himno y la oda —tan atinadamente estudiados por Henríquez Ureña— las músicas, hechos y dichos de la lengua desatada en el habla.

Lo subversivo en Rojas no serán solamente los temas sino los ritmos y contrapuntos, el zigzag de la palabra entre silencios tan distinta de los enunciados de la métrica boba y marcial, de la pobre rima rica que, hoy igual que ayer, hace bailar a su compás comercial al oyente y lo hace mover las extremidades como un animal dormido. Lo subversivo y disruptivo en Rojas es ese aliento vertiginoso que envuelve

los haces temáticos renovándolos y transformándolos.

II

Íntegra se titula el volumen que reúne póstumamente, editados y anotados por Fabienne Bradu, los 474 poemas que componen la obra singularísima de Gonzalo Rojas, uno de los nombres en que se declina la poesía lírica en lengua española. No es sencillo hablar de este volumen avasallador y a la par hospitalario, que contiene uno de los contados hechos de la lengua española en Hispanoamérica. Antes que haber pasado por la historia de la poesía, cabría decir que la poesía de Gonzalo Rojas es algo que le pasó y le está pasando a la lengua española y a su cultura. Forma parte de eso que le viene pasando al idioma desde Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Carrera Andrade, Octa-



Gonzalo Rojas

vio Paz, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Luis Cernuda y José Ángel Valente, para sólo citar doce nombres, que dan las horas del reloj en verso.

El volumen cubre en un vasto arco poemas escritos por el poeta chileno, nacido en 1916, desde 1935 a los diecinueve años de edad —hasta los fechados unos meses antes de morir el 25 de abril de 2011—; es decir, que comprende episodios o muestras de un oficio de escritura poética ejercido durante más de setenta años, un caso raro de longevidad creadora, sobre todo si se tiene en cuenta que, por su talante, humor y vocación, inclinación y pasión, Gonzalo Rojas fue un poeta del relámpago incesante que es el desvivirse en la palabra y desde la palabra con libertad y gracia, sentido y sinsentido del humor y del “ángel”, inspiración que es el don y el estigma del poeta según el paradójico filósofo danés Søren Kierkegaard.

Hablar de *Íntegra* —insisto— no es tarea sencilla. Supone, en primer lugar, un querer zambullirse en un océano verbal caracterizado por diversas corrientes encontradas —las “épocas” o “modos” o “estaciones” sucesiones o alternativos de la “rojeidad” —; supone y exige también un deseo de apartarse de ese magma por ser capaz de hacerle justicia a la topografía, geografía, o geología que ahí se encierra; y hacerle justicia es a su vez ponerla en situación, en relación consigo misma y con los organismos o conjuntos poéticos y artísticos que la rodean. En ese vaivén, en esa entrada y salida de este intrincado y a la par cristalino conjunto de hechos poéticos, el lector se encontrará por fuerza con la lectura de esta instancia intermedia que es la editora o “curadora” de este libro llamada Fabienne Bradu, cuya fianza crítica aseguró en vida Gonzalo Rojas abriéndole las puertas de sus archivos, arcas y manuscritos como quien se sabe abrir a sí mismo las puertas de la posteridad por interpósita mano, como lo hizo en el pasado Michel de Montaigne al confiar a su Marie Gournay, “hija de alianza”, la suerte de sus manuscritos y ediciones, como lo hizo no hace mucho César Vallejo con su albacea y viuda devota Georgette o lo haría la enfermera y filósofa Paule Thévenin con los escritos de Antonin Artaud, caso que por cierto Fabienne no ig-

nora. Esa confianza la han renovado sus hijos Rodrigo Tomás y Gonzalo.

En las tres sílabas de *Íntegra* confluyen el poeta, su lectora y arqueóloga, y la editorial misma, el Fondo de Cultura Económica, que es la vía férrea, editorialmente hablando, por la que corre este largo tren de textos escrito por Gonzalo Rojas a lo largo de 474 poemas y de 953 páginas.

Todo esto es, sin embargo, a mis ojos, a la par natural y misterioso. Da vértigo pensar en la serie de circunstancias que me ponen a escribir estas líneas de presentación de *Íntegra* de Gonzalo Rojas, editado por Fabienne Bradu: decir que es un honor que no sé a quién agradecer, sino a Fabienne y a Gonzalo Rojas mismo, es como constatar que una hoja se estremece cuando sopla el viento: lo constato así en mi propio estremecimiento.

Dos de las lecciones de vida y de escritura que nos ha dado Gonzalo Rojas son que todo sale de lo oscuro y que no existe el progreso, sino en todo caso el movimiento; un movimiento de rotación sobre el propio eje y de traslación en el espacio. Recuerdo que la primera vez que le oí decir esto fue en un acto de presentación editorial de alguno de sus libros en el auditorio de la Unidad de Seminarios Jesús Silva Herzog en el Fondo de Cultura Económica del Ajusco. Lo dijo primero desde la mesa donde leía sus poemas, alternando su exposición oral y sus comentarios con la lectura de sus textos. Luego, la volvió a decir cuando ya estaba conversando con algunos de los que ahí estábamos. Recuerdo al hombrecito, al sabio con apariencia de chino que, al decir que no había progreso sino movimiento de rotación sobre el propio eje de traslación en el espacio, giró sobre sí mismo y se desplazó y luego con una sonrisa de felino sonriente dijo: “eso es todo”. No olvidaré nunca esa lección que fue creciendo en mí como un árbol sobre cuyas ramas me vengo a posar una y otra vez. Ahora mismo, estoy a punto de hacerlo al sostener que *Íntegra* debe leerse como un libro cíclico, una tabla periódica de valores y formas que vuelven, aparecen y desaparecen como el viento que sopla.

La edición presentada por Fabienne Bradu permite seguir al poeta en su empresa de creación y génesis, ya que señala cómo Rojas toma fragmentos del poema y

los aísla o conecta con otros publicados en otros libros, dispuestos en otra geometría. Además de la enunciación editorial ordenada cronológicamente, la editora ha puesto al final de cada texto, de cada poema, un “comentario” o un apunte del propio Rojas, además de situar las derivaciones, trazar los desplazamientos de una obra que, por esa razón, cobra dinamismo y velocidad, intensifica su efusión. Estas notas, además, dan vida al libro transformándolo en un vasto recital en el que el lector puede ver al poeta desdoblarse en su escoliasta, en su propio comentarista e intérprete. Aquí una palabra sobre la silueta casi invisible de la editora que acompaña al lector, acercándole los comentarios del poeta, y hace pensar en esos brazos invisibles o sin cuerpo que en los castillos de los cuentos de hadas saben iluminar el camino del visitante sosteniendo en el aire velas y candelabros (p. 440) para llevarlo mejor a su destino. En esa labor de inmenso tacto filológico se trasparenta la devoción de la editora que empezó a conocer y a tratar a mediados de los años noventa y a quien llegó a conocer y a dominar sólo un grado menos que Hilda Rojas May.

Gonzalo Rojas se acendra, es decir, se reduce a sus cenizas en cada línea y en cada poema. Eso hace de su obra una tumba sin sosiego —para evocar el hermoso título de Cyril Connolly— en que se deletrea lo elemental: ave Rok, ave fénix que al renunciar al recuento cronológico de sus pasos, se obliga a establecer una *teoría*, un procedimiento de lectura. De ahí que sea tan apropiado, por no decir inevitable, el título de las páginas liminares: “Obra: instrucciones de uso”, donde la editora y escritora mexicana de origen francés, y ahora chilena por derecho de tinta, expone el procedimiento que ha seguido para tratar de exponer el procedimiento de Rojas.

Íntegra: tres sílabas, una para el autor, otra para la editora, una tercera para la editorial. Me da gusto comprobar que este libro de 961 páginas consigne en la página legal que el libro hecho en México tiene “distribución mundial”.

Íntegra es un enigma que tardaremos en digerir mucho tiempo. Sabemos que el título “no le disgustó” al poeta, según nos dice la editora. Queda en el misterio si la decisión de enunciar editorialmente *Ínte-*

gra como un flujo continuo de poemas, independientemente de que hayan estado o no presentes en los libros publicados, fue compartida o conocida del poeta.

Eso importó poco ya ante el hecho contundente de este libro que se presenta sin fisuras como un bloque de granito o de roca. El lector tiene la tentación si no es que siente la obligación de intentar una periodización, una disposición, una urbanización para hacer más ameno y comunicable este ámbito. Si Rojas renunció y rechazó de muchos modos el orden cronológico que tan fácilmente puede resbalar en el deslinde biológico de hablar de una primavera, un verano, un otoño y un invierno, de poemas juveniles, de madurez o madures y de poemas póstumos, quizá cabría jugar con otro tipo de ordenamiento, como el del aire, el fuego, la madera, el agua, que quizá no le disgustaría.

La publicación de *Íntegra* no es nada más un acontecimiento poético o literario. Como se recuerda en la “breve cronología de Gonzalo Rojas”, se celebró en la ciudad de Concepción, en Chile, la VIII Escuela Internacional de Verano, con la participación de Pablo Neruda, José María Arguedas, José Donoso y Carlos Fuentes, entre muchos otros. Ahí diría el mexicano: “todo comenzó en la Escuela de Verano de Concepción, cuando Gonzalo Rojas, el gran poeta chileno, nos reunió a todos”.

III

Íntegra integra la obra completa en verso de Gonzalo Rojas y, en un segundo plano o trasfondo, a través de las pertinentes notas de Bradu, una biografía del poeta y una poética; en un tercer plano se asoma, entre línea o aun transcribe la historia de Chile (“1814”, p. 408) y de la literatura chilena (por ejemplo: Braulio Arenas: “La cicatriz”, p. 409), la historia de la poesía (“Saludos a Tzara”, p. 543), y más allá la historia del mundo (“Música ligera”, p. 544, u “Otros semáforos”, p. 548). El acompañamiento a cada poema se divide en dos cauces: de un lado el detalle circunstanciado de la obra poema a poema y, a veces, verso a verso; por otro lado se encuentra al final del libro un mapa de la edición que permite en cierto

modo hacerse cargo de que *Íntegra* funciona también como un índice de todos los libros publicados por Gonzalo Rojas a lo largo de su longevidad. A este conjunto de comentarios lo redondean una breve cronología de Gonzalo Rojas y una enumeración o lista de la obra del poeta, un índice alfabético de poemas además del susodicho mapa general de la obra. *Íntegra* incluye dos partes: la obra recogida en libros publicados y una sección de poemas inéditos y no recogidos de volúmenes, que está no menos anotada que la sección anterior; este conjunto de redes hace del tomo un territorio que puede ser recorrido de distintas formas y enriquece desde luego con su prismática metodología la lectura y lo convierte en un campo de juego, una suerte de rayuela poética, un campo magnético, para acudir a una voz cara al surrealismo.

IV

De un lado, la formación clásica —griega, latina, hispánica— y del otro la formación surrealista, se sumarán en sus exigencias de despojo en la fragua del idioma de Gonzalo Rojas. También ayuda a explicar por qué se da a conocer con una escritura “contra la muerte”. La muerte, o más bien su exorcismo a través de la escritura, se da en él como un alimento afectivo, como una comunión o eucaristía profana, que se brinda como un acto ritual, la memoria del final le sirve para volver a fundar la comunidad, para vivir y sobrevivir entre los otros, tanto como entre sus propios “otros interiores”. No en balde los más estremecidos y estremecedores poemas que hacen acto de presencia en su obra son las elegías, los himnos funerarios consagrados a la muerte, a las muertes del padre, la madre, la tía, las mujeres amadas, los amigos, los poetas afines —los seres desde cuyos ojos ha mirado al mundo—, ausencias/presencias que lo remiten a lo elemental, y lo reducen ya no al hecho sino a las cosas que lo envuelven o transmiten, a la intemperie y a la desnudez. El otro gran núcleo temático por el cual se encausa la escritura de Gonzalo Rojas es precisamente la escritura, el poema, la poesía y la experiencia poética, sus agonistas, los poetas (Huidobro, Breton, Éluard, Va-

llejo, Neruda, Mistral, Celan, Ovidio, Mutis, Darío, San Juan de la Cruz, el romanero, Chuang Tzu, Octavio Paz), y protagonistas, (Man Ray, Roberto Matta, El Greco), los paisajes (la Antártida, la Torre del Renegado o el desierto de Atacama), los objetos (la cama china), las emociones, los sueños, sin olvidar a los pensadores (Heráclito, el pseudónimo con que presentó al concurso *La miseria del hombre*), los científicos (Einstein). Cabe recordar aquí los célebres encuentros de Concepción de Chile que tuvieron trascendencia en Chile y por todo el orbe hispanoamericano, en su obra misma. La de Rojas se alza como una atalaya que mira hacia el cosmos y a lo oscuro y a lo alto, pero que no pierde de vista la experiencia de la poesía y aun de lo que podría llamarse la vida literaria que sabe ennoblecer con la altura de su mirada más humorística que satírica cuando mide con sus versos, implícita o explícitamente irónica o aun sarcásticamente, las tallas de sus contemporáneos (Nicanor Parra o Braulio Arenas: “La cicatriz”, p. 409) o cuando más llana y humanamente se dispone a dialogar, invocar, parodiar o imitar afectuosa y cariñosamente a sus maestros y amigos (desde Álvaro Mutis, Jorge Teillier, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha). Esta manera peculiar de apropiación rítmica responde a una economía singular de la imaginación creadora de Rojas, y de lo que podría llamarse su prosodia de fuego. Capaz de calcinar y acendrar pero también y sobre todo de incendiarse con y en el otro. Todo esto lleva naturalmente al gran tema del amor. Gonzalo Rojas, ese virtuoso de la ensoñación romántica, es desde luego un gran amoroso cuya intensidad soñada raya en lo místico. Atraviesa los parajes de la intemperie y los subterráneos de la historia desde los ojos entrañados de una sucesiva Beatriz interior: desde su llorada madre, su tía, su María MacKenzie, su Hilda May, quienes, para su fortuna, fungieron como guías y virgилios, nauseas y casandras por las grietas hondonadas del mundo interior. *Íntegra* es por algunas de estas razones un libro más que afortunado. Seamos dignos de su lectura. **U**

Texto leído en la presentación del libro *Íntegra* de Gonzalo Rojas, en la librería Octavio Paz el 18 de abril de 2013.

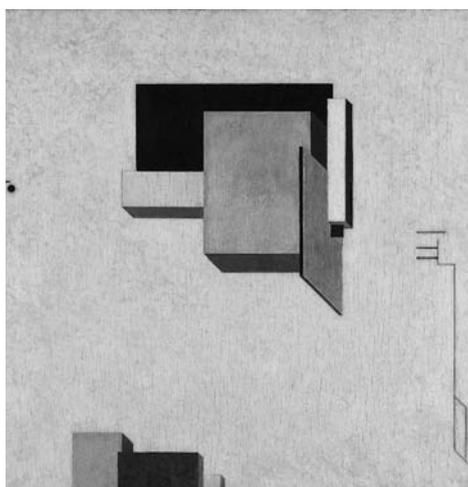
Traducciones que quiero lograr

Pablo Soler Frost

Caminaba cavilando por el Espacio Escultórico. El sol brillaba. Enero; florecitas moradas y pastos secos. Sol de invierno mexicano. Iba pensando en los disímbolos que son los cuatro libros que deseo traducir antes de rendirle mi alma al Señor. Diré sus títulos: *The Devil Finds Work*, de James Baldwin; *I Heard the Owl Cry My Name*, de Margaret Craven; *The Bible To-Day* de C. D. Dodd y *En las estancias de la muerte* de Nelly Sachs. Unas memorias, una novela, un ensayo y unos poemas. Un libro de un guionista afroamericano, otro de una escritora canadiense, uno más del antaño profesor de teología de la Universidad de Cambridge y otro de una poeta judía alemana que sobrevivió a la Shoah y que por sus obras dramáticas y sus poemas recibió el Premio Nobel en 1966.

Sentía que ninguno tiene que ver con el otro. En eso pensaba. Y en siete mil cosas más; en la inmortalidad del cangrejo, en las musarañas, en el hilo de mis pensamientos, en la incomodidad que representa que haya televisiones en el metrobús, en que este paisaje de Ciudad Universitaria es uno de los pocos donde puede imaginarse cómo era el valle antes de la llegada de todo el mundo, etcétera. De pronto se me ocurrió una cosa: en realidad estos libros se parecen.

Todos estos libros, creo (antes de aplicarme fatigosamente a psicoanalizar a ése que soy yo), comparten una cosa: son impresiones acerca del dolor que significa ser de los excluidos y de los perseguidos, a pesar, o tal vez, por saberse herederos del Reino. A todos los rechazó el mundo. Y comparten otra cosa: su claridad. Y aún más: su valentía. Ninguno de estos libros está escrito para la galería, ni busca ningún aplauso; en todos el sentimiento fluye parejo a



El Lissitzky, *Proym 1C*, 1919

la orilla de la razón, de la razón de la historia, de ese sentido oculto que se revelará cuando se enjuguen todas las lágrimas.

Y los cuatro libros están escritos con una honestidad que raya en la más grande valentía y una valentía tal que Cristo pudo decir que no hay nadie más grande que aquel que da la vida por sus amigos. Y estos cuatro escritores, Baldwin, Craven, Dodd y Sachs, dieron, en sus escritos, su vida por sus amigos.

El padre de James Baldwin “Man, you’re the ugliest nigger I’ve seen in my life!”: ser feo y ser afroamericano y pensar y ser gay en Estados Unidos en la Guerra Fría era jugársela, lo mismo que escribir guiones acerca de situaciones reales para la industria hollywoodense. *The Devil Finds Work* es una memoria acerca de la fascinación que el cine ejerce; es una reflexión acerca de cómo Hollywood ha falseado las visiones afroamericanas (Ava Gardner, quien era chida y era su amiga, le preguntó si él creía que ella pudiera encarnar a Billie Holiday. Y Baldwin tuvo que decirle que, con todo y ser tan chida, se rumoraba que Billie Holiday había sido negra y que también se rumora-

ba en Hollywood que Ava Gardner era blanca); a final de cuentas, es una advertencia acerca de ciertas tendencias del cine americano. El libro termina hablando de la película *El exorcista*: son algunas de las mejores páginas que he leído sobre el cine de Hollywood, sobre Satán, Walt Disney, la industria y la policía, el sur y el norte de Estados Unidos. Un buen amigo de Baldwin, al salir de la función, en el mismo Hollywood, no pudo sino decirle: “So, we must be careful—lest we lose our faith—and become possessed”.

I Heard the Owl Call My Name (es decir, “Cuando el tecolote canta...”) es una historia que transcurre entre las naciones de las islas del Pacífico Norte, aquellas que visitó, antes que el capitán Cook, don José María de Moziño. Es una historia triste como casi todas las que tienen que ver con las *First Nations*. Está narrada espléndidamente, duramente, y está llena de compasión.

El libro del profesor Dodd, *The Bible To-Day*, apareció en 1946. Es un libro claro, al mismo tiempo íntimo y académico. Era aún demasiado temprano para que comenzase a captarse el significado de la guerra, ni de la Shoah, si es que tienen uno, pero ya se nota, en este pequeño libro brillante, la consternación por la herida inmensa sufrida por Israel. Para cualquiera que desee entender la *Biblia*, nada como este libro, por lo menos que yo conozca (y no estoy llevando agua a mi molino: el profesor Dodd era de Cambridge).

Los poemas de Nelly Sachs componen parte de la Pasión de Israel. Son, como los árboles de heridas restañadas y los ríos contaminados a los que limpian, absolutamente necesarios.

Éstos son los cuatro libros que quiero traducir. **U**

Bernardo Esquinca

El escritor invisible

Vicente Francisco Torres

Durante cerca de treinta años, mi trabajo periodístico se centró en libros de escritores noveles. Fui testigo privilegiado del surgimiento de Jesús Gardea, Luis Arturo Ramos, Enrique Serna, Daniel Sada, Ignacio Solares, Mauricio Molina, Alberto Ruy Sánchez y varios más. Pero de pronto advertí que libros elevados a las nubes por la publicidad “ya no eran para mí”, según expresión feliz de Jorge Luis Borges. Así que dejé la narrativa mexicana contemporánea por la paz.

Hace un par de años, en una de las librerías de viejo de la calle de Donceles, tan caras al autor, me salió al paso *Los escritores invisibles* (Fondo de Cultura Económica, 2009), que por su bella edición adquirí y llevé a mi casa. Por la noche, después de leer su primera página, no pude abandonarlo hasta terminar. Como dice el poeta español José María Álvarez, “el azar es una oscura servidumbre”.

El mundo que habita Bernardo Esquinca ya no es el mío, pero la calidad de su novela supera los tiempos, los intereses y las experiencias. *Los escritores invisibles*, por la calidad de su hechura, me trae de vuelta a la narrativa mexicana de hoy y me hace pensar que nuestra prosa artística está de vuelta.

Jaime Puente, el narrador que es escritor, replantea el lugar común que reza: si tu infancia y adolescencia no te dieron material literario, estás perdido. Él busca con denuedo publicar su primer libro en una editorial de prestigio y narra su aventura en busca de editor. Para dar intensidad a su vida, que no tiene grandes episodios, recrea las existencias de autores que sí los tuvieron: J. G. Ballard, James Ellroy, Chuck Palahniuk, Paul Auster, Barry Gifford, Bret Easton Ellis.

Lo que el autor creía y nos hacía creer sobre su vida anodina se empieza a llenar de

detalles interesantes que ya no son tan pálididos frente a los escritores comentados: va en busca del original de un profesor que todas las editoras transnacionales se disputaban porque iba a ser una amenaza para ellas, y todo porque era un buen libro, distinto de las sosas obras que dan pingües ganancias!

El narrador se traslada a un pueblecillo cercano a una ciudad importante, en donde encuentra a un conjunto de amas de casa que escriben, pero no publican, obras pornográficas para su exclusivo placer; sacan la narrativa del letargo exitoso y la proyectan en busca de caminos vitales. El comentario de las obras que el narrador va leyendo se convierte en un verdadero acierto formal y le sirve a Esquinca para plantear un asunto que es de su interés porque en él trabaja: la pornografía. Las novelas de las amas de casa que bordan sobre coitos con embrazadas, exploración de distintas cavidades, fluidos corporales, catálogos de perversiones y el intento de un cineasta por hacer cintas con encuentros sexuales tomados de la rea-

lidad, sin fingimientos de actores profesionales, lo enfrentan a un estigma que ve en la literatura de éxito: la simulación.

La calidad de la invención y la originalidad del planteamiento central de esta novela (los buenos escritores no trascienden porque son invisibles, porque no circulan en el gran mercado, porque el éxito es de los insustanciales) son notables y éste, al final, tiene un vuelco: cuando Jaime Puente ve su libro en una vitrina descubre, ¡oh paradoja!, que también él es del montón de escritores visibles.

Los escritores invisibles no tiene lirismos, pero su prosa es tersa y atrapa como una planta carnívora. Tiene aciertos de escritura como el que viene a continuación: “Supongo que localizar a alguien perdido no debe ser muy distinto a escribir una novela: las palabras y las frases van surgiendo mientras se tantea en la luz cegadora de la página en blanco”.

Después de leer *Los escritores invisibles* (2009), que es su segunda novela, era na-



Bernardo Esquinca

tural que buscara los demás libros del autor: *Belleza roja* (2005), *Los niños de paja* (2008), *La octava plaga* (2011) y *Demonia* (2012).

El conjunto de sus libros constituye una obra coherente porque sus temas y obsesiones reaparecen bajo una luz distinta siempre: Eros y Tánatos, los sueños, la nota roja, los insectos, la pareja amorosa, los manicomios, el mal, la ficción científica, los recursos del relato policial y de terror...

Esquinca es un autor sumamente moderno porque sus temas son las cuestiones que preocupan a la gente joven de hoy. No es que esté a la moda, sino que vive y conoce los intereses de los jóvenes. En *Belleza roja* (Fondo de Cultura Económica), su primera novela, narra lo que sucede en una clínica localizada en una isla. Allí se hacen liposucciones, mamoplastias, lipoesculturas, injertos de cabello, mastopexias... La novela se desarrolla con el contrapunto de dos historias: por un lado, la del fotógrafo de nota roja de apellido Esquinca, quien cada que puede llega a las escenas criminales y acomoda los cuerpos para que los cadáveres tengan connotaciones sexuales. La historia paralela narra la vida en el hospital que los nativos califican como matadero, como rastro para humanos por lo que allí se hace y por los desechos que produce: gasas, adiposidades, retazos de piel, sangre, costras, vendajes. Mientras el fotógrafo expone la destrucción de la belleza, en el hospital la reconstruyen y la crean porque, piensan, sólo la belleza salida del bisturí es perfecta: "La belleza natural es imperfecta. La belleza verdadera es la que ha sido transformada. Porque se nos ha dado a los hombres el poder de crearla. Todos necesitamos aunque sea un poco de ayuda, y mientras no consumemos la unión entre la carne y el bisturí nuestros cuerpos están incompletos". Y agregan: "La herencia genética, una desafortunada imposición que deberá ser transformada".

El fotógrafo reflexiona así sobre los cuerpos delgados que se han impuesto como canon a las mujeres:

Ver a todas esas chicas esqueléticas juntas sólo me deprimió. ¿A quién se le pudo ocurrir que las costillas y los omóplatos a flor de piel son sensuales? Durante el evento pude imaginar perfectamente a todas esas muje-

res vomitando de asco frente a los espléndidos bufets de los hoteles en los que se ven obligadas a vivir, y en cambio ordenando al cocinero que les confeccione una ensalada con pasto y flores de los jardines junto a la piscina. Sobre la pasarela están los mismos pálidos fantasmas que pueblan las fantasías de millones de hombres, como si la desnutrición se hubiera convertido en el más poderoso de los afrodisiacos. ¿Dónde quedaron las curvas, las mujeres frondosas, saludables?

Las dos historias se juntan cuando al fotógrafo Esquinca le proponen que retrate desnuda a una ex modelo que carece de una pierna y que se encuentra en el rastro. Además, buscan que retrate a las mujeres que convalecen como momias a la sombra de las palmeras.

Debido a que Bernardo Esquinca maneja escenas y enigmas típicos de los relatos policiales, es difícil no comparar sus novelas y cuentos con las narcohistorias que carecen de valor literario porque suelen recurrir al tremendismo, terreno en el que son superadas por las planas rojas de los diarios, a que tan afecto es el autor. La diferencia la hace el lenguaje artístico, que narra así el descubrimiento de un cuerpo despedazado: "aquellos trozos de cuerpo esparcidos por la calle, como migajas para un pájaro carnívoro".

En *Los niños de paja* (Almadía), su primer libro de cuentos, aparecen los insectos, los entomólogos, los dementes, los hospitales psiquiátricos y la narración terrorífica que tan importantes habrán de ser en sus dos libros más recientes: los cuentos de *Demonia* (Almadía) y *La octava plaga*, (Ediciones B), su novela más amplia y compleja. Significativamente, aunque en los cuentos hallamos los elementos característicos del universo literario de Esquinca, su apuesta por los finales epifánicos los ponen en desventaja con las novelas que, aun siendo pura proteína, sin adiposidades discursivas, respiran con más libertad y muestran sus galas formales. Me parece que dos de sus relatos más extensos están listos para llevarse al cine: "Los niños de paja" y "Demonia".

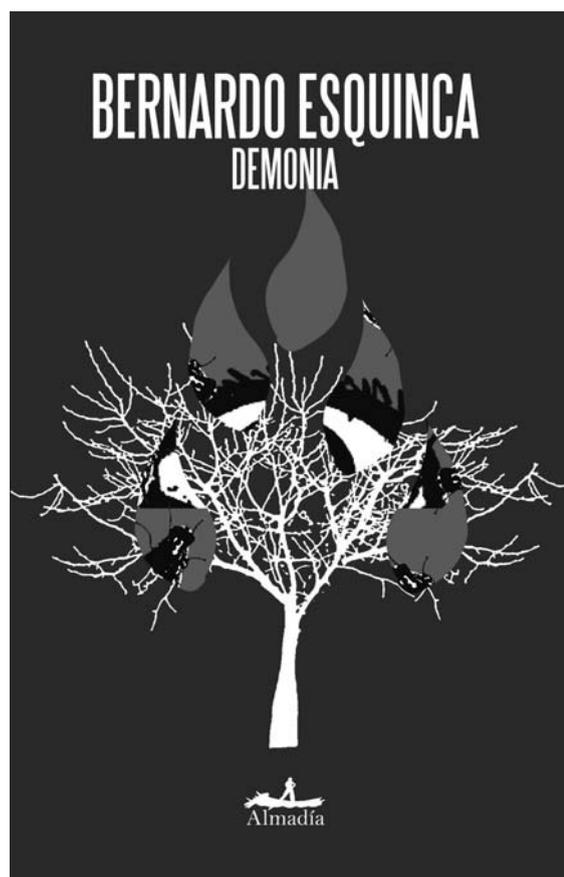
Si bien sus dos primeras novelas son bellas e interesantes, *La octava plaga*, la más reciente, la más vasta, parece sublimar los elementos de su mundo.

Al principio encontramos fragmentos del diario de un entomólogo y de noticias de plana roja, que en apariencia carecen de importancia para la novela pero, cuando conozcamos el caso de la asesina de los moteles, y a Casasola y Verduzco, periodistas de nota roja, se llenarán de sentido. Ellos hacen la valoración de este tipo de periodismo. Recuerdan que Sabato apreciaba las páginas policiacas porque le parecían la expresión más contundente de la realidad. La nota roja se parece a la literaria porque hay que inventar, poner imaginación y narrar. En los anuncios de ocasión, incluidos los de sexoservicio, los amarres y los oficios de los curanderos, se observa la expresión humana sin hipocresía.

Verduzco piensa, cuando entra a una librería y mira las mesas de novedades, que se trata de modas o libros por encargo. Cree fervientemente que la nota roja es mejor, más auténtica y vívida. Y, para terminar pronto, él tiene más lectores de sus reportajes morbosos que los escritores de libros. La nota roja acaba por trazar vasos comunicantes con el erotismo en el texto de Esquinca cuando Verduzco es sacrificado por la asesina de los moteles, que lo ata a la cama y lo asesina del mismo modo en que el periodista había reportado varias veces.

Después aparece El Griego, un fotógrafo de nota roja, ya jubilado, que dice una verdad sobre los asesinos, sacada de las planas rojas de los periódicos y no de los libros: "La gran mayoría de los crímenes que cubrí no fueron realizados por asesinos fríos y meticulosos. Se trataba de personas comunes y corrientes, que cedieron a un arrebato de furia, provocado por celos, frustración o deseos de venganza. Cualquiera puede convertirse en asesino". Coincide con una definición que dio un prestigiado escritor sudamericano de cuyo nombre sí quiero acordarme pero no puedo (quizá sea Leopoldo Lugones): "un asesino es un hombre común y corriente que estaba pasando por un mal momento".

El Griego es un personaje que estuvo enamorado de una interna de un hospital psiquiátrico y el relato de su vida marcha como un contrapunto del relato que hace Casasola de las pesquisas sobre la asesina de los moteles. Este personaje está inspirado en Enrique Metinides, destacado fotó-



grafo de mediados del siglo XX; es una especie de homenaje que Esquinca, como J. M. Servín (*D.F. confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*. Almadía, 2012) rinden a este fotoreportero, testigo privilegiado de su tiempo. El mismo J. M. Servín, en el libro mencionado, comparte la inclinación de Esquinca por el periodismo criminal: “pese a su estrecha relación con la anomia social, la nota roja es menospreciada como objeto de estudio. Sus páginas culposas resaltan el rostro temible, la mueca sardónica y pendeñera, el lenguaje agresivo, el azoro inagotable y la vitalidad exacerbada. Como página de sociales del infierno, celebra la subversión del orden, encubierta bajo una lección moral. Explora lo impredecible, singular, despreciable y grotesco...”.

Pasada la mitad de *La octava plaga*, surge el entomólogo Taboada, quien se halla recluido en un hospital psiquiátrico y ayuda a Casasola y a El Griego a develar el misterio de la asesina. Elabora una teoría que habla de cómo los insectos se han mimetizado con los seres humanos para destruirlos: el entomólogo recluido en el psiquiátrico se come los libros como las polillas; Olga, la ex mujer de Casasola, es una espe-

cie de autista que sólo atiende a la luz de los focos; la asesina de los moteles, en suma, es una mantis religiosa que asesina a los machos después del apareamiento. Si consideramos que la novela habla de la comunicación entre insectos y seres humanos, debemos decir que Bernardo Esquinca continúa un planteamiento que realizó Rafael Bernal en 1946 con una novela muy poco conocida: *Su nombre era muerte*, que transcurre en la selva chiapaneca. Y ya que estoy ubicando a Bernardo Esquinca en la tradición literaria mexicana, es justo mencionar el libro de cuentos *Mantis religiosa* (1996), en donde Mauricio Molina sacó el entomólogo que lleva dentro.

A lo largo de *La octava plaga*, Bernardo Esquinca desliza algunas líneas sobre el porqué de sus obsesiones: “La única función de los sueños, dice, es recordarnos que el mundo real es igualmente incomprensible”. Las ciudades de hoy son “psiquiátricos gigantescos donde vivimos la ilusión de la libertad y la cordura”.

En el desarrollo de sus tramas, Esquinca se da tiempo para reflexionar sobre la condición humana. Un ejemplo: “Platicando con amigos que también se habían separado, descubrió lo común que era que, tras la ruptura, las ex parejas se siguieran acos-

tando. Tras la disolución de los vínculos sentimentales, se buscaba un último lazo en el cuerpo. Así como existían los ritos de iniciación, pensó Casasola, también estaban los de claudicación. Y el sexo en las ex parejas —con toda su potencia de renovado pero momentáneo deseo— marcaba la muerte definitiva de la relación”.

En *Demonia*, su libro de cuentos más reciente, continúa el interés por los insectos o, mejor, asistimos a una ponderación de sus capacidades, siempre en relación con los seres humanos. Las moscas “Son seres superiores capaces de fornicar mientras vuelan, y con decenas de ojos que nos vigilan desde cualquier ángulo [...] Las moscas han matado más seres humanos que todos los conflictos bélicos juntos [...] Belcebú en hebreo significa dios de las moscas”. Continúa también con los planteamientos sobre sus recursos y obsesiones: “Creo que el miedo es un estado alterado que el cerebro llega a necesitar, como una droga. Por eso los escritores de terror que tanto admiro siempre tienen lectores”.

Con tres novelas y dos libros de cuentos, Bernardo Esquinca es un escritor invisible que se hace notar con sus breves libros, proteicos e imaginativos. **U**

Poesía de Jesús J. Barquet

El otro exilio

César Antonio Sotelo

Desde sus orígenes en la cultura occidental, la lírica ha sido una expresión del yo. Por tanto, su objeto no es la fábula, sino el propio sujeto. Es un cantar, un decir de sí y desde sí, un proceso creador que por su esencia indaga en el inefable mundo del alma, del espíritu humano; y para manifestar el universo afectivo que encierra la humanidad convierte a la palabra —pobre vehículo— en herramienta de difícil manejo.

Jesús J. Barquet (La Habana, 1953), cubano por nacimiento y universal por decisión propia, así lo entiende. Su labor poética se extiende por más de cuatro décadas de búsqueda estilística que le ha permitido transformar las palabras para expresar el dolor, la angustia, el miedo, la alegría, la esperanza y la desesperanza de un hombre, de todos los hombres, labor la suya que constituye ya ejemplo de apasionada empresa lírica, plena de amor hacia la vida y la poesía.

Cuerpos del delirio (Sumario poético, 1971-2008) (Letras Cubanas, La Habana, 2010)¹ es una amplia compilación de poemas de Barquet escritos tanto en Cuba como lejos de la isla. Incluida está una extensa muestra de sus poemarios *Sin decir el mar* (1981), *Sagradas herejías* (1985), *Ícaro* (1985), *El Libro del desterrado* (1994), *Un no rompido sueño* (1994), *El Libro de los héroes* (1994), *Nafragios* (1998) y *Sin fecha de extinción* (2004), así como una breve sección titulada “Nuevos poemas (2006-2008)”. En esta antología se aprecia la profunda riqueza y evolución de una obra de lirismo directo, sin ambages, visceral y sen-

sible, desbordante en ironía, humor, sensualismo y polifonía intertextual, el mismo lirismo que, sin apartarse de la belleza implícita a la forma del poema, reflexiona metafóricamente sobre la complejidad del mundo contemporáneo, a la vez que ahonda en la problemática esencia humana.

Estamos ante un recorrido poético en el que la visión de Barquet explora, desde su radical intimismo, las últimas décadas del siglo xx y el inicio de este siglo y milenio. De uno a otro poemario, la voz de este hombre de muchas patrias y habitante del mundo —voz que se expresa en versos proteicos y plurisignificantes— se va convirtiendo en una visión reflexiva de múltiples aproximaciones que busca explicar las eternas interrogantes humanas.

El libro encierra un vasto universo lírico donde los distintos poemarios, tan diversos en su concepción y sentido, poseen una serie de rasgos comunes y constantes temáticas que brindan unidad al texto. La primera es el exilio, pero en una acepción muy amplia. Exiliado es no sólo aquel que deja su lugar de nacimiento, sino todo aquel que se siente desterrado del mundo. Ligado a este tema, se encuentra el naufragio: naufragio de los sueños, de las esperanzas, de la vida. Otra constante es el amor, el cual se liga a la expresión poética para simbolizar el sentido de la existencia concebido por el poeta. Por último, destaca la importancia del cuerpo o la corporeidad y, sobre todo, de la unión de los cuerpos como la máxima expresión del amor y la belleza.

Con dolor, amor, resignación y optimismo, la conciencia de exilio aflora en la poesía de Barquet y matiza su experiencia vital hasta convertirla en un canto que su sensibilidad, emociones y pensamiento uti-

lizan como instrumento ideal para que el sujeto se encuentre consigo mismo y logre explicar(se) el sentimiento de ser ajeno al mundo. Sus versos nos expresan la mirada del exiliado que, desde su segunda patria o inconforme refugio, analiza su momento histórico y lo relaciona con el hito histórico que cambió su vida para siempre al alejarlo de su tierra natal:

Desterrado, senil, sin
piernas donde crecer, sin
árbol donde asomar su fruta, sin
tiempo suyo de reloj y olvido, sin
el amanecer en sus uñas arañando la
[almohada, sin
deletrear su infancia, con
extraviadas palabras, con
gestos perdidos, con
un abrazo de viento
está
el Exiliado:
A años luz la patria lo ha hecho
envejecer (p. 69).

Esta conciencia de exilio, la cual permea de distintas maneras sus versos, no sólo se refiere al destierro físico, sino que también expresa el dolor del destierro espiritual, emotivo, intelectual. Porque exiliado es también el que no sigue las normas trazadas por la tradición, el ser crítico que vive en un mundo de individuos pasivos y enajenados por una u otra causa, el idealista soñador que, a su pesar, convive con una sociedad pragmática y materialista. Por eso, el tema del exilio se encuentra íntimamente ligado a la imagen del naufragio: en la lírica de Barquet, el ser humano es ese navegante que se enfrenta a los procelosos mares de la vida, arriesgándose a naufragar en su aventure-

¹ En adelante, todas las citas del libro provendrán de esta edición.

ro empeño y sólo su inmensa pasión por la vida lo empuja a hallar refugio en tierra firme, aunque el puerto de arribo no sea lo anhelado o buscado:

Algo
que hoy sólo puedo concebir como un
[viaje
por mares y ciudades e historias
me ha depositado aquí sin yo haberlo
[esperado,
en un aquí que únicamente me afirma
por negación (p. 130).

Exilio y naufragio son recurrencias temáticas que expresan una acuciante reflexión sobre lo humano, una necesidad de entender el sentido o sinsentido de la existencia que acompaña siempre a una voz poética que, en su intento por comprender la compleja naturaleza de sus semejantes, llega a afirmar en uno de sus textos tempranos lo siguiente:

Todo hombre lleva en sí un camino de luz y otro de sombra. Van ambos íntimamente unidos como en un rayo de amor. Basta un lazo o un músculo que ese camino interfiriera, un error que sus propios bordes se comiera, para detener esa luz, para predominar esa sombra, y ya detrás del lazo o del músculo difícilmente el amor con su rayo de hombre sino lo oscuro inasible y el más abrupto destino (p. 13).

En tal búsqueda de un sentido para la existencia, en el examen concienzudo que el poeta hace de esos caminos de luz y sombra que él mismo transita para intentar comprender el porqué de la angustia existencial que lo atormenta, poesía y amor están ligados indisolublemente, y esa afirmación se transformará en su arte poética:

Si amor es lo que une,
poesía es lo que no desata:
puente de hierro que se tiende de
[pronto
en el centro del río que quisiéramos
[cruzar (p. 16).

El poema se convierte en la obra de Barquet en un lazo amoroso, un intento de asir lo inasible y entender lo inefable. Mas si la

poesía es el puente, la expresión sublime del amor se da en el irrestricto encuentro de los cuerpos, tema siempre presente en su obra. Para él, el cuerpo es la concreción del alma y el acto sexual es la máxima expresión de belleza, el necesario ritual que complementa a los humanos:

Guiados por profunda luz
búscanse los cuerpos.
Sabén que cada uno trae
lo que al otro le falta (p. 94).

Tu cuerpo entre palabras sin fe.
Mi cuerpo ante tu fe sin palabras.
Palabras sobre tu cuerpo de fe.
Fe que traiga cuerpo a las palabras (p. 64).

La comunión de los cuerpos se convierte, entonces, en un acto de fe en la humanidad, acto creador que da vida a la palabra, al poema, a la existencia misma. La comunión de almas se da en la entrega de los cuerpos, unión que destierra la soledad, rescata al naufrago y lo coloca en una embarcación que lo lleva a puerto seguro. La existencia del hombre, como señala Platón, tiene sentido cuando encuentra a su otro yo, y así lo interpreta con eco religioso la voz poética:

Ya sólo faltas Tú.
La casa toda es limpia [...],



Jesús J. Barquet

los pisos una cera o
un lirio palpitante
para que puedas pasar [...].
La mesa siempre puesta
al Amor,
a Tu amor,
sin describirlo
para no deformarlo (p. 49).

La reiterada presencia de estos temas en la obra de Barquet se enriquece y ofrece múltiples facetas gracias no sólo a su mantenida evolución formal —patente en la lectura de la compilación—, sino también a su inteligente construcción del verso. En este punto existen también constantes, entre las que destacan el manejo del recurso irónico y la intertextualidad: los poetas Walt Whitman, Keith Wilson, Vicente Aleixandre, Constantino Cavafis, José Martí, Fray Luis de León y José Lezama Lima, entre otros, se convierten en elementos clave para el proceso creador del poeta. Buena parte de la lírica de Barquet está permeada por el espíritu de numerosas referencias intertextuales y, mediante el uso de epígrafes, citas y paráfrasis, este diálogo recurrente dota a su poesía de una profundidad que permite varias lecturas.

Entre los intertextos que soportan su obra, las parodias le brindan a Barquet la oportunidad de edificar una revisión de temas universales desde la óptica del fin del siglo xx. Por otro lado, el uso de la figuración irónica como recurso estructural para generar el juego con el lector, hace de toda su poesía un constante ejercicio estético en el que cada poema se convierte en emotivo espejo de la realidad.

En tanto que visión de la vida desde el exilio del individuo en la sociedad posmoderna, *Cuerpos del delirio* propone así un desprejuiciado amor correspondido, que se transforma en canto ecuménico gracias al cual la mejor humanidad de un mundo utópico se nos revela como la verdadera patria o el más cabal sentido dentro del cotidiano sinsentido de nuestra contemporaneidad: “Y mientras se pone el sol, levanta Sileno el caramillo que perteneció a su padre y canta cómo unas naciones recién formadas se asombran de ver brillar el sol, caer la lluvia purificadora y disiparse las nubes que las mantenían a oscuras” (p. 193). **U**

Lo que sea de cada quien

Germán Dehesa y los presentadores de libros

Vicente Leñero

—Me revientan los presentadores de libros —me decía Germán Dehesa mientras bebíamos whisky.

—¿Los presentadores de libros?

—Y los que van a las mesas redondas que en vez de decir en voz alta lo que piensan sacan sus papelitos y se ponen a leer.

—Yo soy de éstos.

—¿De los que se ponen a leer?

Le platicué entonces un recuerdo infantil.

Tendría nueve, diez años. Diciembre a diciembre mi padre celebraba su cumpleaños con una comilona en la casa familiar. Prolongaban con tablas la mesa del comedor hasta la sala y llegaban hermanos, sobrinos, primos, amigos. Mi madre trajinaba sin descanso desde el día anterior. Servían mole, carnitas, frijoles ayocotes de mi tía Clemencia, tinto del Marqués del Riscal. Los niños comíamos en la cocina y jugábamos en el patio con los triciclos.

A la hora del coñac y el café empezaban los discursos enalteciendo a mi padre y las declamaciones de los tíos: “El seminarista de los ojos negros”, “El cristo de mi cabecera”, el “Idilio” de Gaspar Núñez de Arce.

En las vísperas de una de aquellas celebraciones mi padre me llevó a su despacho, en secreto.

—El día de mi cumpleaños tú vas a decir unas palabras en mi honor —me dijo sacudiendo el índice, sonriente.

Temblé.

—¿Yo? ¿Frente a toda la gente?

—No te apures, ya te escribí tu discurso. Lo único que tienes que hacer es aprenderlo de memoria y decirlo cuando yo te llame al comedor. Pero es muy importante que lo hagas como si te saliera del alma. Despachito. Haciendo pausas, dudando un poco. Que parezca que a ti se te ocurre en ese momento...



Germán Dehesa

Protesté. Estaba a punto de llorar.

—No voy a poder, papá. Dile a Armando.

—Claro que vas a poder, no faltaba más.

—Me revolvió el cabello y me entregó dos hojas arrancadas de una libreta y escritas a lápiz con su letra horrible. —Lo que sí es que no se lo digas a nadie, ni a tus hermanos. Es un secreto entre nosotros dos.

Me pasé todo un día memorizando el maldito discurso. Lo repetía. Lo ensayaba con todo y ademanes. En la noche no podía dormir. Pedía a Dios que no llegara nunca el cumpleaños de mi padre. Que pasaran cosas terribles y se suspendiera. Un temblor. Un accidente. Un ataque al corazón y que se lo llevaran al hospital.

No sucedió nada y llegó aquel fatídico dieciocho de diciembre.

Mi padre rasurándose, talqueándose, vistiéndose de traje y corbata.

Ya en pleno jolgorio, mientras mis primos me decían de cosas por no jugar al básquet en el patio de atrás, se apareció mi tía Clemencia para anunciar que mi padre me llamaba con urgencia.

—¡Chentito!

Llegué al comedor enorme. Aplaudía todo mundo no sé si porque tío Bernardo terminaba de recitar a Amado Nervo o porque un escuincle como yo iba a pronunciar

un discurso. Los mayores sonreían achispados por el coñac.

Tía Serafina arrimó una silla y me hizo treparme para que todos me vieran.

Empecé:

—Papacito lindo. En este día tan feliz...

No lo hacía mal. Me sabía muy bien el discurso y lo declamaba, tal y como mi padre me lo indicó, fingiendo titubeos y abriendo pausas verosímiles. Pero ocurrió que en uno de esos titubeos tía Serafina, sentada al pie de la improvisada tribuna, creyó que mi inseguridad era auténtica y para resolver el apuro empezó a dictarme palabras y frases muy por lo bajo. Que esto y que lo otro.

Pensé que si no decía lo que me dictaba tía Serafina, ella y todos se iban a dar cuenta de la trampa. Entonces traté de combinar mi discurso aprendido con sus frases, pero al poco tiempo ya estaba enredado en un nudo verbal. Sus palabras y las mías se juntaron para desatar un parloteo incoherente, horrible.

Empecé a temblar, sudaba. Se me salieron las lágrimas. De un brinco salté de la silla y corriendo huí del comedor entre risas y aplausos compasivos de los invitados al festejo.

—Fue una experiencia que no he olvidado nunca —le dije a Germán Dehesa al concluir mi confesión.

Me miraba con una mueca a punto de la burla.

—Desde entonces, hablar en público me resulta un tormento.

—Te traumaste —rio por fin como si lo que acababa de contarle fuera un chiste de gallegos.

—Por eso llevo papelitos.

—Te traumaste —repitió Germán Dehesa. Bebió de su whisky y le dio por palmearse el muslo empantalonado mientras reía y reía. **U**

A través del espejo

El asno salvaje en la Biblia (III)

Hugo Hiriart

Advertencia a las mujeres, proclamada por Isaías el 702, antes de la invasión del espantoso Senaquerib, rey de Asiria e hijo de Sargón:

Mujeres descuidadas, levántense, oigan
[mi voz;
mujeres confiadas, presten oído a mi
[palabra.
Dentro de un año van a temblar, ¡oh
[confiadas!,
porque se habrá acabado la vendimia,
la cosecha no vendrá.
Tiemblen, descuidadas; estremézcense,
[confiadas;
despójense, desnúdense, cíñanse los
[lomos.
Se darán golpes de pecho, (llorando) por
[los hermosos campos
y las fértiles viñas.

En la tierra de mi pueblo crecen cardos
[y espinas,
y aun en casas de placer de la ciudad
[alegre.

Porque los palacios están desiertos y
abandonada está la ciudad ruinoso;
el Ofel y la torre de guardia
para siempre convertidas en cuevas,
lugar de delicias para los asnos salvajes
y de pasto para los ganados.
(Isaías 32, 9-14)

Este presagio fue lanzado en el tiempo de la vendimia y de la cosecha: se anuncian que serán devastadas y se exhorta a las mujeres a organizarse en duelo. El onagro pasando en las *casas de placer* anuncia la desolación. *Ofel* es una colina de la ciudad “donde estaría la *torre de guardia*”. Gran asunto el de la ciudad devastada que tienta a las más vigorosas “imaginaciones de la catástrofe”:

¿qué pintor o escritor podría tratarlo en toda su amplitud y hondura? ¿Qué música de fondo podría ilustrarlo?

En el siguiente escrito de Jeremías (2, 20-29) se confiere al onagro una significación de segundo grado: el asno salvaje estará por una mujer sensual e ingobernable, y esta mujer a su vez será Israel que ha sido infiel a Yahvéh y se ha entregado a sus amantes. Los amantes son los ídolos, los baales. Ésta es una buena muestra de la voluptuosidad de lo pavoroso, de poesía de la indignación.

Porque desde antiguo quebrantaste tu
[yugo,
rompiste tus coyundas
y dijiste: no serviré;
pues sobre todo collado alto
y bajo todo árbol frondoso
te acostaste y te prostituiste.

Y yo te planté de vid generosa,
toda ella de legítimos plantones.
¿Cómo, pues, te me has convertido
en sarmientos degenerados de vid
[ajena?

Pues aunque te laves con nitro,
por mucha lejía que emplees,
permanecerá marcada tu iniquidad
[ante mí,

oráculo del señor, Yahvéh.
¿Cómo dices: no estoy manchada,
no me he ido en pos de los baales?
Repara tu conducta en el valle,
reconoce lo que hiciste,
camella joven, ligera, titubeante en tus
[caminos.

*Asna salvaje, habituada al desierto,
en el ardor de su pasión ofatea el viento;
su celo, ¿quién lo reducirá?
El que la busque no tendrá que fatigarse,
la hallará en su mes (de celo).*



Balaam y el ángel en la Biblia hebrea



Gustave Doré, *Balaam y el ángel*, 1866

Evita que tus pies estén descalzos,
que tus fauces estén sedientas.
Pero tú dices: es en vano, no;
pues amo los extranjeros
y tras ellos me voy.

Por último, veamos un texto del profeta Oseas en el que se pide a Israel, nombrada en Efraím, que imite el amor del asno salvaje a la soledad y la independencia y no se acerque a Asiria. A juicio de letrados se eligió al onagro en esta metáfora para hacer un juego de palabras con Efraím: “la paronomasia que hay en hebreo entre *feré*, onagro y *Efraím*”.

Pues siembran vientos, recogerán
[tempestades.
La espiga no dará fruto
ni formará harina
y, si algunas la dieren,
las devorará el extranjero.
Devorado será Israel;
ahora ha sido considerado entre las
[naciones
como vaso del que no se hace aprecio.
Por ello subieron a Asiria.
El onagro busca estar solo,
Efraím se entregó a los amantes.
(Oseas 8, 7-9)

La *Biblia de Jerusalén* traduce el final de otro modo; dice: “por haber subido a Asi-

ria —*ese onagro solitario*— cuando Efraím se compró amores”. Para nuestros propósitos da lo mismo. Esta compra de amores ha de entenderse como “alusión al tributo pagado a los reyes de Asiria”.

Antes de dejar las Escrituras es equitativo acercarnos un poco al hermano manso del salvaje y libre, el animal caído en las seducciones de la vida sedentaria y morigerada, al asno doméstico. Sería una injusticia no decir nada de su obediente e incomprendida presencia: reducido a docilidad, el hermano del onagro es poderoso a su modo y sus valores simbólicos y reales se multiplican en órdenes inesperados. Ciertamente no estamos en condiciones de hacer otra cosa que aludir a tan vasto tema. Dejemos la escueta exposición en la refinada pluma de Paul de Saint-Victor:

El asno, hoy tan injustamente despreciado, era, por otra parte, objeto de singular veneración en la antigüedad profana y cristiana. El animal que hemos convertido en emblema de la estupidez y de la fealdad simbolizaba en otro tiempo la fuerza y la hermosura. Homero, que asimila al cobarde Paris a un caballo, compara al heroico Áyax con un asno. Encontrar un jumento o verlo en sueños era para los griegos un feliz presagio. El hombre transformado en asno constituye una de las más antiguas ficciones del mito. Desde el fondo de las fábulas milesias llega

hasta la novela de Lucio y las metamorfosis de Apuleyo.

Los egipcios reproducían la imagen del asno en los pasteles que ofrendaban a su dios Tifón. En la India, en Madura, la casta noble del país se vanagloriaba de haber tenido un asno por progenitor. Los hombres de esta casta tratan a los burros como hermanos, toman su defensa y persiguen ante los tribunales a quienes los maltratan sin razón. En tiempo tormentoso conceden hospitalidad al asno y la niegan al dueño si pertenece a una casta inferior.

Venerable en el Oriente pagano, el asno era casi sagrado entre los judíos. Jacob, en su lecho de muerte, bendiciendo a sus hijos, llama a Isacar “asno robusto que se echa entre los establos”. Débora, interpellando a los poderosos de Israel, les dice: “vosotros que cabalgáis en relucientes asnas”. El milagro de la palabra no se concede más que al asno entre todos los animales de la Biblia. Invisible para Balaam, el ángel del Eterno se aparece primero a la burra que aquél monta.

El papel que desempeña el asno en el Nuevo Testamento no es menos privilegiado ni menos distintivo. Reanima con su aliento a Jesús niño en el pesebre; lleva hasta Egipto a la Sagrada Familia fugitiva; Cristo monta en él para hacer su entrada triunfal a Jerusalén. De aquí nace el respeto que los primeros cristianos sentían ante el animal doméstico del Evangelio y que fue causa de que los romanos los acusasen de adorarlo secretamente. Tertuliano refiere que en su época los enemigos del culto nuevo expusieron un cuadro que representaba un personaje con grandes orejas, un libro en la mano y vestido con túnica por debajo de la cual asomaba la pata de un asno. En el cuadro se leía esta inscripción: “El Dios de los cristianos con pezuña de asno”. En las excavaciones practicadas en el Palatino descubriose la caricatura de un cristiano llamado Alexamenos hecha por un adversario de la nueva fe. Representaba al Salvador en forma de un hombre con cabeza de asno, crucificado; Alexamenos aparece de pie, al lado de la cruz, en la actitud de adoración particular de esa época. Debajo se lee: “¡Alexamenos adora a Dios!”.

Después de esta justa rehabilitación, trasladémonos a la Roma pagana. **U**

La epopeya de la clausura

Un vidente: Daniel Bell

Christopher Domínguez Michael

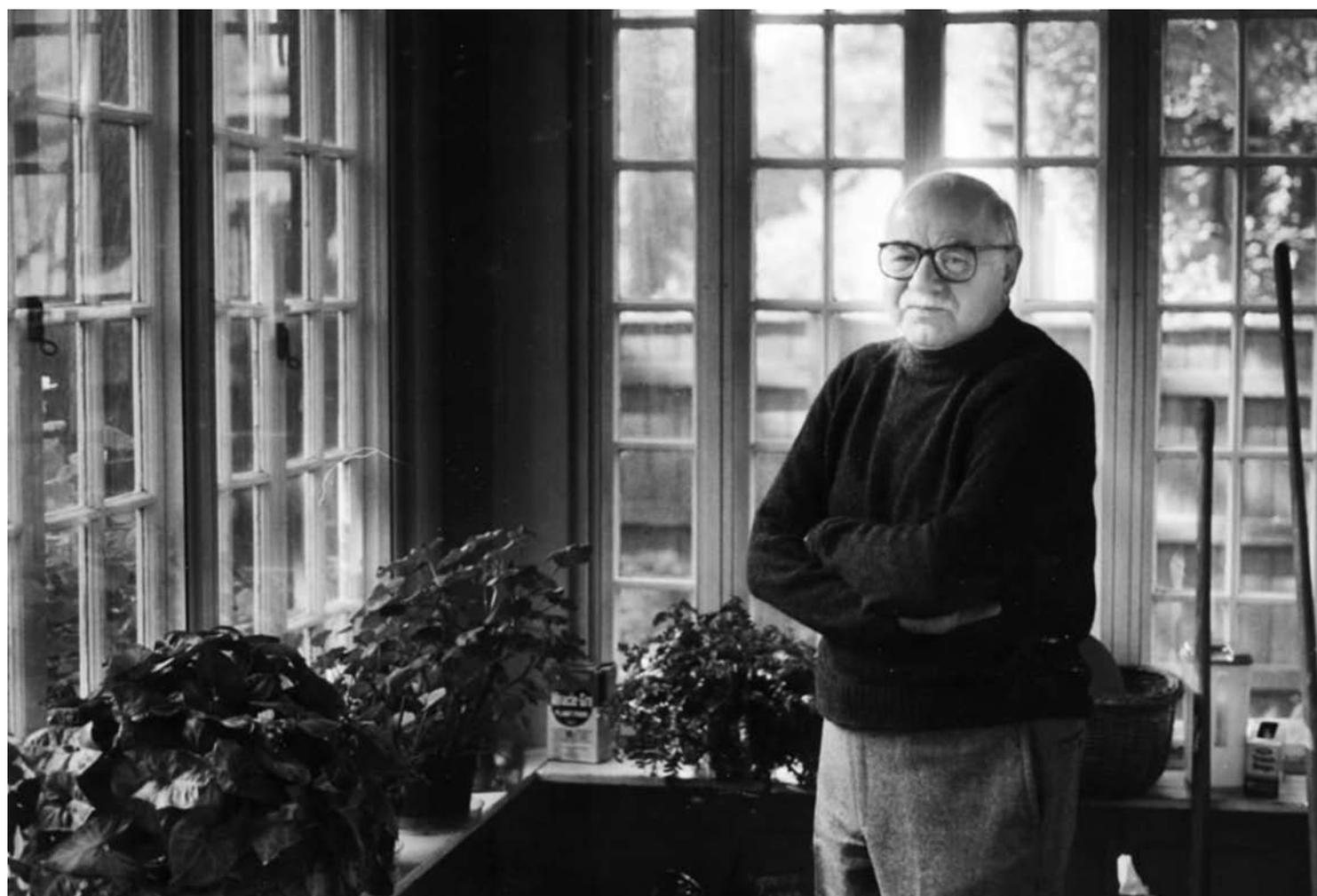
Cada vez —lo he hecho en varias ocasiones en los últimos meses— que encargo por Internet y para que me sea remitido por correo un libro que será fotocopiado y encuadernado sólo para mí, pienso en el cabal cumplimiento del pronóstico (palabra y concepto que él prefería al de profecía) de Daniel Bell (1917-2011) sobre el futuro del libro. Lo que Bell llamaba “el autozapato”, es decir, un producto fabricado de manera única y ex profeso para un cliente que lo pide a la medida y a distancia, se ha materializado, como en algunos otros, notabilísimos, de las cosas e ideas que el sociólogo neoyorkino

pensó y proyectó. Casi nada, por cierto, de lo que es actualmente la producción del libro, nutrido íntegramente por formas de almacenamiento cibernético, estaba ausente de las proyecciones de Bell.

Naturalmente, este autozapato en forma de libro está en sus comienzos, es una simplona fotocopia encuadernada que no es lo suficientemente barata como para hacernos prescindir sin queja de un verdadero ejemplar. Bell, autor de *El fin de las ideologías* (1960), *El advenimiento de la sociedad postindustrial* (1973) y de *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), amaba

los viejos libros, los defendió como la esencia de lo humano, pero habiendo sido uno de los pocos que vieron claro hacia dónde nos llevaba la era informática, no debió hacerle el feo a los libros electrónicos ni a los iPods ni a los iPads.

Bell se dedicó íntegramente, insisto, al problema de lo verdaderamente nuevo y a la polémica contra la persistente novedad del apocalipticismo totalitario. A diferencia de algunos de sus camaradas —la mayoría judíos como él— agrupados en torno a ese mundo conocido genéricamente como el de “los intelectuales de Nueva



Daniel Bell

York”, Bell siempre fue, dentro de aquella izquierda, un moderado, orgulloso de ser un menchevique, es decir, alguien que, estando en minoría, casi siempre opta por el mal menor. Como polemista antibolchevique, es decir, como crítico intransigente del comunismo soviético en sus variantes ortodoxas y heterodoxas, rusas o europeas, Bell fue uno de los más convincentes y creativos.

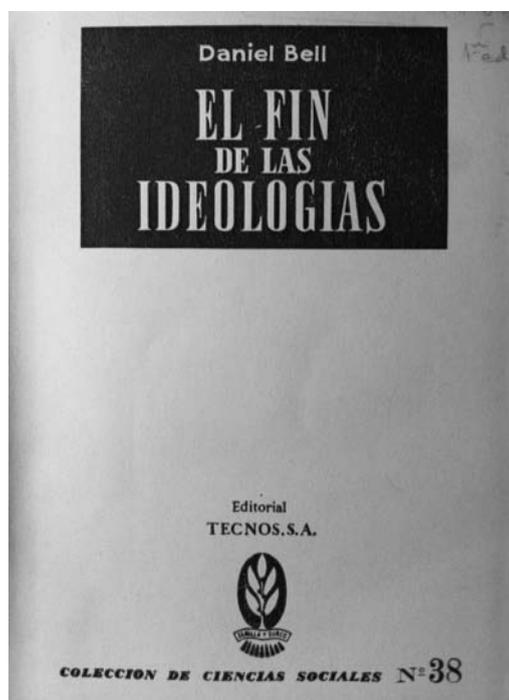
En ello, sin embargo y por fortuna, no fue el único. En lo que Bell sí resultó ser casi el único fue en sus aproximaciones a uno de los grandes misterios de la historia, sólo atisbado antes por Joseph Schumpeter, el de por qué el capitalismo es el único sistema que propicia, premia, tolera y padece la crítica permanente y desleal, necesaria y destructiva, de sus intelectuales. Contra lo que pensaban Gramsci y otros marxistas, en condiciones liberales y democráticas (que no van juntas ni pegadas, nos advertía Bell), el capitalismo es avaro en la confección de intelectuales orgánicos dispuestos a defenderlo con la persistencia o la ignominia tan común en el viejo absolutismo o en los modernos estados totalitarios. Bell descartaba la explicación conspiratoria, holística y en el fondo archiprocapitalista, que afirma que esa oposición de los intelectuales es fingida, una artimaña maestra diseñada para engañar a la opinión pública (o al pueblo o al proletariado) y perpetuar la dominación y la servidumbre.

No, decía Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, el odio del modernismo y de la vanguardia contra la burguesía ha sido sincero y letal tanto como lo fue el aborrecimiento que los burgueses sentían por los artistas radicales y los bohemios inmoralistas. Tan es así que el siglo XX vio morir a muchísimos intelectuales, atrincherados en el fascismo y en el comunismo, combatiendo decididamente a la sociedad liberal, democrática, capitalista.

No recurre Bell a teorías psicológicas como aquella que habla, quizá con razón, del autodesprecio sentido por los letrados. Tampoco ofrece una solución “científica” al asunto. En *Las contradicciones culturales del capitalismo* —que es también una lección de crítica literaria aplicada— habla, precisamente, de una contradicción inherente al capitalismo, entre su extrema racionalidad económica y el irracionalismo de sus intelectuales. La sociedad contemporánea, advierte Bell, no puede entenderse como una novela de Dickens en que todo se conecta gracias, tautológicamente, a la totalidad. Estudiando, sobre todo, a Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, Bell denunció el irracionalismo de la contracultura y su creencia de que toda experiencia es arte. Pero pese a no ocultar sus preferencias estéticas conservadoras y su preocupación por la sacralidad en extinción, Bell, a diferencia de otros amigos suyos que hicieron el viaje comple-

to del marxismo al neoconservadurismo, nunca abandonó la noción liberal de los órdenes autónomos: el prejuicio ideológico, como el religioso, debe limitarse a la esfera privada y nunca ha de aventurarse como norma colectiva. El modernismo, ese tipo de arte capaz de destruir la mimesis aristotélica, debía frenar su osadía y no creer que su culto por lo absurdo, la alucinación y lo demoniaco deberían convertirse, del todo, en educación pública. Ese mundo de las vanguardias que según aquella puntada tan inquietante de Virginia Woolf se inició, más o menos, en diciembre de 1910, es también una época histórica que finalizó sin haberse dado el gusto del apocalipsis.

Alcanzó a vivir Bell más de noventa años en plena lucidez. Le tocó ver deshacerse por completo, en 1989, a las contradicciones culturales del marxismo, alcanzó a observar al modernismo puesto en la picota por los profesores postmodernistas, ajustó sus pronósticos sobre la edad de la información ante el nuevo imperio de la fibra óptica. Quedaban vigentes, insistió, muchas de las contradicciones modernas. Con su muerte, ocurrida en febrero de 2011 en Cambridge, Massachusetts, se acaba, figuradamente, algo del futuro. Miro lo que acabo de escribir y estoy tentado a borrarlo: Daniel Bell justamente, nos previno, a los intelectuales, de nuestra tendencia a decir y firmar frases apocalípticas, que regularmente son un comienzo inapropiado y un pésimo final. **U**



Daniel Bell

La página viva

La señal de una fugaz mirada

José de la Colina

AÑO NUEVO

A LA VITA

Estaba sola. Al pasar, en una estación del metro de París vi que daban las doce de la noche. Era muy desgraciada; por otras cosas. Las lágrimas comenzaron a correr, silenciosas.

Me miraba. Era un negro. Íbamos los dos colgados, frente a frente. Me miraba con ternura, queriéndome consolar. Extraños, sin palabras. La mirada es lo más profundo que hay. Sostuvo sus ojos fijos en los míos hasta que las lágrimas se secaron. En la siguiente estación, bajó.

Inés Arredondo, *Río subterráneo*, editorial Joaquín Mortiz, 1979

A Inés Amelia Camelo Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928-Ciudad de México, 1989), que al inventarse en escritora decidió adoptar el *nom de plume* Inés Arredondo, le interesaba escribir historias vividas o imaginadas que sucediesen, no en el mero texto, sino entre el texto y el lector, y en las que hubiera una *señal* implícita que expresara, ella decía, el misterio y lo sagrado de las comunes o difíciles relaciones entre los seres humanos. Y esta virtud la ejemplariza “Año Nuevo”, un relato que no ofrece más historia narrada que la de un fugaz y a la vez intenso intercambio de miradas.

Que yo sepa, hubo por lo menos dos modos de este relato cuya *señal* vibra, implícita, bajo la verbal línea de flotación, y que invita, ¿o desafía?, a que la interprete el lector.

El primer modo de “Año Nuevo” fue sólo una anécdota en el curso de un mar-

ginal, espontáneo relato oral de Inés en una de las tardes sabatinas de los años sesenta en que ella, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Huberto Batis, Juan Vicente Melo, Gabriel Zaid, Isabel Fraire y yo nos reuníamos en una salita recóndita de la Casa del Lago de Chapultepec a idear otro número de la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Fuentes y Carballo, continuada por Alatorre y Segovia, y en su tercera etapa, por nosotros bajo la dirección de García Ponce y la administración de Zaid.

Apenas había acabado Inés de contar-nos una experiencia suya vivida en el metro de París, Melo se medio irguió del sillón en el que acostumbraba mantener la horizontalidad aun durante las más animadas de nuestras reuniones, y exclamó:

—¡Es un cuento genial/sensual, mamá -cita, y tienes que escribirlo!

(Para Juan Vicente todo aquello que lo emocionase era “genial/sensual”).

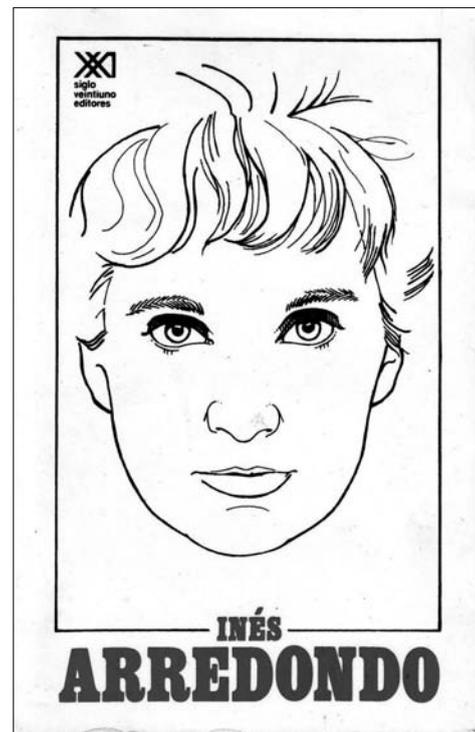
Aunque todos nos unimos a la exaltación de Melo, Inés susurró como en una actitud a la defensiva:

—Pero si no sucede nada, no es más que un momento, sólo una anécdota, y no se me ocurre cómo desarrollarla literariamente.

Y Juan García Ponce sentenció:

—Inés, así como lo has contado ya es un cuento bue-ní-si-mo. Escríbelo tal cual, y te prohibo que lo echés a perder “desarrollándolo literariamente”.

El segundo modo del breve relato (no un minicuento, que es cosa de otras “leyes” genéricas y que se pondría en boga en décadas posteriores) apareció publicado unos meses, ¿o años?, después en alguna revista o en algún suplemento de un periódico, y luego en el segundo de los tres libros de cuentos de Inés: *Río subterráneo*, de 1979. La autora había transcrito el suceso tal como



nos lo había narrado oral y coloquialmente. Sólo había añadido la frase de comentario interno (“La mirada es lo más profundo que hay”), la sonrisueña dedicatoria en italiano (“A la Vita”) y el título, “Año Nuevo”, que ya es el comienzo del relato, pues lo sitúa en una no precisada fecha ritual y en un “ambiente”. Y puede decirse que todo el breve texto, en cuya aparente llaneza hay una vibración emotiva que se prolonga más allá de lo sucintamente narrado, es una *señal* que el lector debe interpretar. (Señal: palabra dilecta de Inés. Su primer libro de cuentos se tituló *La señal*).

En “Año Nuevo” no hay más acción ni más humana relación que ese silencioso, solidario diálogo de miradas entre dos personajes mutuamente desconocidos, uno de los cuales asume en primera persona la función narrativa. En realidad, las dos miradas vienen a ser una sola: la intercambiada fugaz mirada de íntima solidaridad que se habría extinguido en lo no narrado si Inés, buscadora de señales interrogativas más que significantes, no la hubiera transcrito en un tranquilo y a la vez tenso relato. **U**

La Sonata del Camino

Pablo Espinosa

El camino avanza autónomo, como si alguna fuerza sobrenatural jalara desde el otro extremo su expresión cansina de cinta blanca que se vuelve sepia, curva, asciende y desciende, y nunca termina su danza lenta, apaciguada.

Desde lo alto del carruaje, observamos ese movimiento continuo como si en nuestro asiento estuviésemos inmóviles y fuera el sendero amplio, frente a nosotros, el único que tuviese movimiento.

En un instante imperceptible, ya no estamos en lo alto. Ahora vemos una carretera, igualmente blanca tornada a sepia, que se mueve a mayor velocidad y nuestro punto de vista se parece a una pantalla de cine.

Las imágenes se suceden sin orden ni concierto. No hay espacio, no hay tiempo. Los restos diurnos se mezclan con la actividad de la mente mientras el cuerpo está quieto.

Cambian las escenas de manera vertiginosa. Si estamos en una ciudad determinada y en una era antigua, de improviso nos ubicaremos en otro lugar y en otro momento de la historia.

Es la lógica de los sueños.

El sonido sordo de cascos de caballo sobre el polvo blanco debajo del carruaje nos anuncia que hemos llegado a algo. No sabemos qué, pero todo da la sensación de estancia.

—¿Qué país es éste?, ¿qué idioma se habla aquí? —pregunta Nannerl amodorrada.

—Me han dicho que cuando vea que el camino se detiene en polvo y no distinguamos con nitidez los árboles por causa de una bruma semidensa, bauticemos ese sitio como Umbría —responde Volfi detrás de las cartas de póker habilitadas para jugar Solitario.

—¿Umbría? Se me antoja para una pieza a cuatro manos, tú y yo, con pasajes saltarines, mucha bruma, polvo blanco y un movimiento en bamboleo frente a una visión blanca y sepia que nunca deja de moverse: la Sonata Umbría.

—Lo que tú describes con esa música, querida hermana narigona, no es este sitio en medio de la nada donde estamos como flotando, sino aquello que desde hace horas, ¿o milenios?, teníamos frente a nuestros ojos: el camino. En cuanto mamá despierte a papá y nos cause mucha gracia la manera como Ana María conmine a Leopold a bajar con cuidado extremo el pianito que viene bamboleándose en la parte de atrás del carruaje, empezará a sonar, de tus manitas rollizas y de mis cortas falanges, la Sonata del Camino, ¿me escuchas, hermana cairelitos? Pareces muda, pero sé que me oyes.

—Por supuesto que te escucho, Volfi. De lo que no te has dado cuenta es de que estamos sentados conversando en el fondo del río.

—¡Cierto! ¡Qué líquido más acariciante y cristalino! Hermanita cosquillitas, no sabía que podíamos hablar bajo el agua.

El sobrevuelo de una mariposa entre ese espacio elástico, lejos-cerca, lejos-cerca, cada vez más cerca, que unía la copa de los árboles con la superficie nudosa del río, los meció cálidamente.

Algo parecido a un tic tac tic tac sonaba a lo lejos y desde esa lejanía que tremolaba como un espejismo en el desierto, vieron claramente a un anciano que pasaba frente a sus ojos, y perpendicular al horizonte gritaba su nombre al viento: Feng Yieng Feng Yieng Feng Yieng. Y el sonido reverberaba hacia lo alto, hacia las montañas: Feeeeeenggg Yiiiiieeeng Feeeeeng Yiiiiieeeng.

Tenía aspecto de guerrero pero visto de cerca le brillaba su sabia mansedumbre en forma de lágrimas brillantes que tomaban cauce propio, como ríos, a través de las arrugas de su rostro, montado en los hombros de su alumno, que recibía sobre su rostro la cascada de lágrimas y hacía preguntas que recibían esta respuesta:

“No conozco la felicidad; restauro instrumentos musicales y me muero de hambre. Soy muy viejo. Dentro de poco hará once mil años que padezco de la vida. ¡Dentro de poco hará once mil años que reparo, en vano, lo irreparable! ¡Dentro de poco, hará once mil años que no muero de verdad! Aquí donde me ves, yo fui un león, fui el pabellón del oído de una viuda. ¡Fui una nube rosada en la aurora! Fui un pan de uvas. Fui un pez marino. ¡Fui una pequeña frambuesa algo velluda entre los dedos húmedos de un niño!”

—¡Volfi, estás llorando!

—Lo que ese anciano recita al viento sobre los hombros de su alumno —responde el niño— lo escribió mi amigo Pascal Quignard. De tan bello siempre me hace llorar. Cuando en nuestras pláticas se cuele la música, es decir siempre, todas las veces me sorprende con sinfonías poderosísimas, como el estruendo de la lágrima que deja caer una *geisha* mientras está en posición de cuatro patas sobre el impoluto piso de madera.

Siempre le he dicho a mi amigo Quignard —continúa, enjugando sus lágrimas el niño Volfi— que en lugar de “La lección de música” debería titular a su relato “La Sonata del Camino”, pues es en el camino donde el maestro Feng Yieng transmite sus enseñanzas a su alumno, Pu Ya.

—El camino, recuerdo que tu amigo Siddhartha Gautama puso nombre al camino: el Dharma —le hizo notar Nannerl.

Volfi unió entonces sus dedos pulgares a los índices, cerró aún más los ojos y se puso a improvisar sobre el pequeño piano de colores que Leopold había depositado a la orilla del río.

Una mariposa de colores cálidos le sobrevoló y se posó sobre su larga cabellera.

—¡Es ella, es ella! ¡Es Dalis! —danzaba Alejandra y le mostraba algunos acordes nuevos en el piano—. ¡Es ella! Y entonces la mariposa suavemente realizó una pirueta llena de gracia y puso a palpar sus alas sobre la casaca carmesí de Volfi, exactamente junto a su corazón.

Cliiiiiickkkk, se escuchó el obturador y enseguida apareció sobre la mesita de noche esa imagen impresa en papel fotográfico y al sonido deslizado digital siguió un alegre cántico conjunto de aves que cada mañana revolotean sobre esa cabellera y esa mariposa, convertidas por gracia del vuelo en sonrisas luminosas.

—Vuelo, vuelo, ¡vuelo, Volfi, mira!, ¡vuelo!

—Hermanita pechugoncita, estamos volando. No nos ven ellos, pero parecen muy animados con sus copas en las manos y las sonrisas en las caras. Mira, ese rechonchito de pelo largo que le dice cosas lindas en alemán a esa hermosa dama, se apellida Stockhausen. Me ha contado que escribe su música mientras sueña y que mientras sueña, vuela y que ve a los demás exactamente igual como lo vemos a él entre la multitud: en contrapicada.

—¿Contrapicada, hermanito narigón? Eso no es contrapicada, estás tocando tu sonata tirado en el piso, debajo del piano y tus manos sobre el teclado más bien parecen garzas. Ellas sí que vuelan, hermanito nalgoncito.

—No son garzas. Es un colibrí. Bueno, son dos: izquierdo y derecho, izquierdo y derecho. Mira, uno de ellos se posó sobre mi codo izquierdo, que por la posición del pasaje que estoy tocando en el piano, quedó exactamente a la izquierda de mi corazón.

El colibrí se desdobra: son ahora dos. Uno de ellos se posa sobre la palma extendida del niño. Platican largamente.

Cliiiiiick, el chirrido electrónico de la cámara se convierte en la imagen del colibrí sobre la palma de la mano del niño. Delante de la fotografía impresa, Chabela



Wolfgang Amadeus Mozart y su hermana María-Anna, en dos retratos atribuidos a Prieto Antonio Lorenzoni, 1763

observa con sus hermosos y mágicos ojos verdes y maúlla.

—No te has dado cuenta, Volfi, pero *Chabela* ya enseñó a hablar gato a mami y papi.

—Es que *Chabela* habla humano, hermanita mullidita.

Chabela clava entonces la mirada en algún punto entre el techo y el piso de la estancia y la distancia se vuelve elástica: lejos-cerca, lejos-cerca, cada vez más cerca.

—¿Qué ve *Chabela* que nosotros no podemos ver, hermanito panzoncito?

—Le llaman magia, Nannerl. Así nada más: magia.

El camino se bifurca. Más adelante, en medio del bosque, en otras ocasiones que transitaban este camino, siempre aparecían peligros acechantes. Presencias ominosas que, con la música acompasada del casco de los caballos y los ronquidos de papi junto al niño, se volvieron paisajes agradables.

Donde habitaba el miedo ahora es un oasis donde flotan flores de loto, danza ondulante hacia arriba el humo del incienso y una parvada de aves completa un coro polifónico exultante y calmo.

—*Ave Verum Corpus*. Así se llama, hermanita sonrientita.

—¿Sabes, Volfi? De repente me ocurre que tengo la certeza de que estamos aquí, pero mi intuición me dicta que hay una dimensión junto a nosotros que palpita, ¿no te has preguntado, Volfi, por qué de repente estamos en una ciudad y en un instante imperceptible se llama de otra manera y hoy es pasado mañana?

Sintió claramente Volfi cómo la sonrisa de la niña tenía la estructura exacta de lo que acababa de escribir: el movimiento lento de su *Concierto 21 para piano*. Se sintió flotar frente a esa sonrisa y cuando una frase musical, en esa atmósfera de paraíso, se convertía en la siguiente, ya estaba platicando con su hermana bajo las aguas del río y en la siguiente frase tomaban un café bajo el cielo de plumas de palomas de la plaza de San Marcos, en Venecia.

—¿Qué hacemos aquí, Volfi, en pleno centro de Berlín?

—Es que en la siguiente frase que escribí del *Concierto 21*, retraté el momento en el que abrimos la boca frente al asombro de los edificios que rascan el cielo y pueblan ahora la Potsdamer Platz y exclamamos juntos, cuando descubrimos el edificio que construyó mi amigo Renzo Piano: ¡esto no es una ciudad, esto es una exposición del arte de la arquitectura!, hermanita luminosita.

Los edificios se recortan en la placidez del atardecer: el claroscuro suena: *Música Masónica*. Volfi camina sobre el puente de Carlos, en el corazón de Praga y mientras va en dirección del castillo se encuentra con un hombre flaco y amarillo, enfundado en un traje muy oscuro: la justicia debería ser para todos, las puertas del castillo deberían estar abiertas siempre para todos, repetía el hombrecillo mientras se quitaba y se ponía su sombrero bombín.

Y seguía su camino.

Volfi también siguió caminando. Se halló de pronto en el interior de una sala de redacción, se sentó frente al papel en blan-



co, mojó la pluma de ganso en la oscura tinta cuando algo llamó su atención: en la mesa de junto, detrás de una pila de papeles y legajos, debajo de millares de documentos contables, el hombrecillo del bombín se convirtió en gigante de poderes mágicos cuando su pluma de ganso, a la que se aferraba como un condenado, puso dos palabras sobre la hoja que colocó encima de las otras que había convertido en manuscritas: El Proceso.

Praga relucía.

Las buganvillas se trenzaban con las flores de jacaranda. Un colibrí libaba de una flor lila y pasaba a la siguiente y a la siguiente, y entonces se escuchaba el rumor de la lluvia sobre el tejado, a lo lejos, lejos, lejos: suave, una frase se engarzaba con la siguiente, el color encendido de la flor de buganvilia se trasvasaba, como fuego prometeico, al lila acuoso de la jacaranda: *Concierto para clarinete*.

En un giro inesperado, el movimiento lento del *Concierto para clarinete* se convirtió en giro de rumba, arrebató de montuno, zumbido de son cubano: una multitud embelesada rodeaba el *ring* de la Arena México de la capital del país, convertida en sala de conciertos.

—Irakere, así se llama el grupo, hermanita, me pidieron permiso de hacer un arreglo de mi *Concierto para clarinete*, pero en versión de son cubano y me encanta el resultado, bailemos, hermanita rumberita.

De repente, entre el graderío que estaba en gritos y pataleos de júbilo, y carcajadas de placer, se hizo un silencio improbable y en ese instante emergió desde el rincón de la tribuna el grito de una joven en delirio:

—¡Nuuncaaa se muueeeraaaannnn!

Los músicos le respondieron con una sonrisa unísona y una descarga mayor de rumba.

Volfi se revolvió entre las sábanas. Su respiración pasó del traqueteo rumbero hacia un acompasado diapasón, un oleaje que descende y mece suave, muy suavemente.

Vio entonces en el horizonte cómo emergió desde el Pico de Orizaba un arcoíris y la curva de colores se elevó y alcanzó su otra punta en el Cofre de Perote. Los dos extremos nevados de este puente colorido refulgían mientras Volfi abría más la boca, asombrado y feliz.

Tomó un mecate y ató a su cintura un tenate de palma y se dispuso a cortar el café de los arbustos que esplendían, verde intenso, rojo carmesí.

—¿No te salieron callos en las manos por ordeñar las vacas en la madrugada, hermanita rancherita?

—Tienes manos de pianista, Volfi: apenas cortaste en cachitos los troncos de árbol de plátano para alimentar a las vacas hoy al despertar y te salieron muchos callos, hermanito delicadito.

Treparon sobre los lomos de un potro y una yegua, sin silla, a pelo, trotaron por el camino. Se bañaron en el río y volvieron, felices, al camino.

—*Sonata del Camino*, me parece, es lo más lindo que has escrito, Volfi. Tócala otra vez, hermanito cariñosito.

Las notas desde el piano se convirtieron en arbustos de café, y encima de ellos plataneros y más arriba hermosos, gigantes árboles de mango manila.

Volfi sonreía. La brisa ligera de la mañana llegaba a su rostro. Elevó la vista para seguir el movimiento del arcoíris, que se bamboleaba: una cinta de colores que se vuelve sepia, curva, asciende y descende, y nunca termina su danza lenta, apaciguada.

Extasiado frente a tanta belleza, Volfi se hizo bolita. Se acurrucó, casi en posición fetal. Movía los labios, pero su voz no salía, sin que eso le causara angustia alguna.

Empezó a escuchar un zumbido intermitente que iba y venía suave, hacia arriba, hacia abajo, hacia los lados y de pronto se detenía frente a su rostro para rematar con un chasquidito tenue, apenas perceptible.

El sonido se hizo más y más profundo, más y más cercano, la distancia que media entre el sueño y la vigilia se hizo elástico: lejos-cerca, lejos-cerca, cada vez más cerca.

Entonces despertó.

Sobre su codo izquierdo, muy cerca de su corazón, un colibrí hacía graciosos chasquiditos con su largo, delicado pico, mientras sus ojos oteaban el ambiente, giraba su pequeña, delicada cabeza emplumada en color diamante hacia todos lados, y cuando sus canicas oculares se encontraban con la mirada del otro, brillaban más.

El vuelo del colibrí sobre su rostro lo devolvió al camino.

Después de una noche apacible donde vivió con intensidad una serie de hermosos sueños, Wolfgang Amadeus Mozart despertó convertido en una mejor persona: una dulce sonrisa iluminó su rostro.

Todo ha sido un sueño. En realidad, muchos sueños. Porque, podemos leer en *Las mil y una noches*: “la verdad no está en uno, sino en muchos sueños”.

El desconcierto que en vigilia causa el ritmo, la lógica, el aparente caos narrativo de los sueños, queda explicado ahora que Volfi ha despertado.

Vivió en una sola noche las varias vidas que se viven en los sueños.

Se incorporó de la cama. Se sentó frente a la página de papel en blanco y se puso a escribir sus sueños, que están transcritos en los párrafos anteriores de este texto.

Sobre la palma abierta de su mano izquierda sostenía, muy cerca de su corazón, un hermoso colibrí, el que con el zumbido de su sobrevuelo lo había despertado.

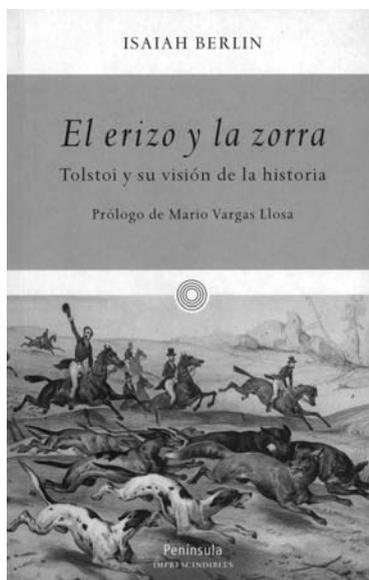
Cantaron unísonos. **U**

¿Zorra o erizo?

Edgar Esquivel

Tertuliano de salón o acróbata intelectual de las rondas de la alta sociedad inglesa de mediados del siglo xx, fueron calificativos que, sin concebir una abierta decepción, revelaban una reserva no exenta de respeto y admiración por parte de los exclusivos círculos londinenses hacia la figura del pensador liberal Isaiah Berlin (1909-1997). Pero efectivamente, advierte su biógrafo Michael Ignatieff, eran fiestas donde se le ocurrían buenas ideas: su predisposición por la vida bohemia y frívola era un hecho inédito y de poco fiar; no obstante, su impronta evidenciaba una creciente reputación. Y fue precisamente en una de las tertulias anteriores a la guerra en la que un caballero, Lord Oxford, le compartió un verso del poeta griego Arquíloco que semejaba un haiku: “*la zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante*”. “Era una distinción que encarnaba la incompatibilidad última entre tipos de personalidad artística y de moral de la vida creadora”. Tiempo después, en pleno proceso de escritura acerca del sentido de la historia en Tolstoi a partir de su obra *Guerra y paz*, Berlin recuperaría esa distinción elemental y provocativa “porque parecía captar la fisura entre su talento novelístico, el del zorro, para transmitir los detalles más sutiles de la vida humana, y su búsqueda, de erizo, de una teoría omnicomprendensiva sobre la existencia humana”.

En 1953, hace sesenta años, se publicaría el ensayo de Isaiah Berlin titulado *El erizo y la zorra*. “Filósofo, teórico político, historiador de las ideas; ruso, judío, británico; ensayista, crítico, maestro”, era, a decir de H. Hardy, “un hombre de formidable poderío intelectual con un raro don para entender un amplio rango de motivos, esperanzas y miedos humanos” y, al igual que Tolstoi, una zorra que anhelaba ser erizo.



Las ideas develan aptitudes, afinidades o temores. No es casual que un caso como el del autor de *Ana Karenina* haya representado para él un tema de especial interés. Es paradigmático y su sola biografía condensa la escisión permanente entre la ilusión por las verdades únicas y la necesidad de conceder interpretaciones contrapuestas, una ambivalencia que desnuda la vasta e inaprehensible genialidad de un escritor obcecado por la existencia de una sola y plausible explicación que desentrañara el pasado, el presente y el futuro. Un autor total que pese a su gran derrota dejó constancia de una recreación ejemplar de la condición humana por encima de su nostalgia por el absoluto.

—*¡No puede ser de otro modo, voy a la batalla!... Pero las circunstancias son más poderosas que nosotros, general... Todo depende de la voluntad divina, puedes morir en la cama y puede que Dios te salve en la batalla... Nuestro protector conoce su elevado destino y cumplirá con él. Sólo en eso creo...* Napoleón Bonaparte decía que para un buen general las grandes estrategias no son obra del azar ni de la fortuna, sino que éstas derivan siempre de la combinación y del ingenio. En cambio Tolstoi asumió, como Joseph de Maistre, que las batallas las pier-

de la imaginación y ponderó la sabiduría natural (Rousseau), la impotencia de la voluntad ante leyes universales o la irracionalidad inexplicable (Schopenhauer). “Una cosa son sus dotes y logros y otra sus convicciones y, en consecuencia, su interpretación de esos logros”. ¿Zorra o erizo? Depende de si se relaciona el mundo con una sola “visión central” o se pugna por fines distintos. ¿Dónde nace el *destino* de los hombres?, ¿dónde la *vacilación moral que decide la suerte de una batalla*? Discusión vigente que aún nutre ese “misterio que yace en las causas primeras de los acontecimientos” y que por tanto no habría una real posibilidad para el libre albedrío. ¿Quién o qué planifica los grandes acontecimientos? Tolstoi fue nihilista, escéptico que “buscaba una irrefutable y vasta verdad”: el corazón humano no tiene más respuestas de lo que imaginamos y sólo él podría construir ese sendero por el que todos habremos de transitar. Será la sabiduría la genuina posibilidad de trascender las explicaciones convencionales de lo que somos y hacemos: una comprensión auténtica que desprecia la fe en la razón.

Para Berlin la tesis central sobre la visión de la historia de Tolstoi es que existe una ley natural: la vida de los seres humanos no está menos determinada que la de la naturaleza. Pero es Canetti quien hace una lectura más humana: las leyes fueron su orgullo, por tanto fue imposible para Tolstoi no buscarlas con denuedo y antes de soportar que las batallas finales (contra los suyos y la muerte) le convirtieran en objeto, decidió huir. “Dios es mi deseo”, confesó a Gorki, cuando por su literatura se demuestra que “lo que vio no es lo uno sino lo múltiple”. De ahí la sospecha del crítico Eijenbaum: le torturaba la falta de convicciones positivas. No hubo destino, sino carácter. **U**

Río subterráneo

La región onírica

Claudia Guillén

La Ciudad de México ha dado pie para que se lleven a cabo diversas manifestaciones artísticas, quizá como una forma de enunciar su propia diversidad. En el caso de la literatura hay muestras francamente contundentes de lo que esta gran urbe es capaz de provocar en los escritores y cómo ellos la dotan de una fisonomía por demás interesante. Es cierto, son célebres los relatos que se han escrito alrededor de esta ciudad, como célebre es la antología *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, tomo I, que compilaron los escritores Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte para el sello Almadía. En ella encontramos un registro muy variado de voces que toman como eje de sus relatos los mitos que se han generado desde la Conquista hasta nuestros días en la Ciudad de México, y así permiten al lector recrear una fisonomía propia de esta ciudad. Sin embargo, en esta compilación nos topamos con una ciudad casi onírica, una suerte de rompecabezas con una geografía indeterminada.

El prólogo de este volumen apenas ocupa unas páginas. En él, los compiladores explican la importancia de unir en un libro estas historias que surgieron a partir de la observación de la gran urbe. Los narradores que conforman esta antología echan mano de los mitos y las leyendas que la han cobijado desde tiempos muy lejanos. La labor de Esquinca y Quirarte es notable pues, como sabemos, ambos han transitado por esta ciudad a través de su literatura y de su propia experiencia. Así, *Ciudad fantasma* integra las voces de Artemio del Valle Arizpe, José María Roa Bárcena, Alfonso Reyes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Sergio González Rodríguez, Rafael Pérez Gay, Mauricio Molina, José Ricardo Chávez, Héctor de Mauleón, Alberto Chimal,



Ignacio Padilla, Rodolfo J. M., Gonzalo Soltero y Bibiana Camacho.

Estos quince escritores cuentan con perfiles muy diferentes entre sí, como varios son los perfiles que ha mostrado esta ciudad desde su fundación. Tal vez podríamos decir que se trata de una geografía sinuosa de esta ciudad, pues los autores son “vigías”. Al acercarnos a alguno de los textos encontraremos en algún recoveco de nuestra memoria que las historias que nos narran nos son familiares. La calidad de estos relatos es impecable. Detallan puntualmente las historias vividas por sus personajes. De igual forma, con gran eficacia recrean las atmósferas externas e internas de los escenarios y las sensaciones que se despiertan en los diversos espacios. Con ello consiguen transferir al lector ese profundo temor por lo desconocido. Ese miedo que se ha transmitido por generaciones y que alude al respeto que tenemos por la tradición mexicana. Me explico: la idea de que esta ciudad está cargada por sus propias historias desde la época precolombina con el canto de La Llorona,

por ejemplo, hasta nuestros días en donde los túneles del metro se vuelven el espacio idóneo para un relato, forma parte de la tradición mexicana pues hay un apego a esa fantasía que integra el imaginario colectivo. Y ese imaginario da cabida tanto a personajes como a historias que en otras latitudes serían totalmente ajenas e incluso descabelladas pero que para nosotros no lo son. Por el contrario, se erigen como parte imprescindible de nuestra cultura nacional.

Además de lo mencionado líneas arriba, hay que sumar como otro gran acierto de esta antología la capacidad que tuvieron Esquinca y Quirarte para integrarla como una unidad. Me refiero a que si tomamos en cuenta que las edades de quienes participan en ella van desde José María Roa Bárcena (1827-1908), hasta Bibiana Camacho (1974), pues es claro que quienes llevaron a cabo esta tarea realizaron una búsqueda seria para no dejar afuera a nadie que tuviera algo que contarnos sobre “las partes fantasmales” de este espacio citadino.

No exagero al decir que quienes forman parte de este tomo son autores indispensables de la tradición cuentística mexicana. Y que, más allá de la temporalidad de los relatos, de cada uno, todos poseen grandes cualidades estéticas y literarias. Se trata, pues, de autores mexicanos que han transitado por diversas tradiciones y que su imaginario parte de la experiencia de haber vivido en la capital del país, pues nos muestran esas calles, esos edificios y esos personajes como si parecieran estar impregnados de mitos y como si éstos semejaran una atmósfera indispensable para el quehacer literario. **U**

Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (compiladores), *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, tomo I, Almadía, Oaxaca, 2013, 272 pp.

Adicción al olvido

Leda Rendón

*Voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano.*

Octavio Paz

Todos los días aparece nueva información sobre la Red y sus efectos en los internautas. Las patologías relacionadas con la adicción a este “salvaje oeste”, instalado en las entrañas de la modernidad, son ya comunes. El ciberespacio es un circuito enloquecido de secuencias cerradas: en él vive la promesa del paraíso terrenal que, paradójicamente, es el olvido y la ilusión de una soledad asistida. Nunca estás solo, él está contigo. La aparente indiferencia de los usuarios es sólo una máscara porque esta “fuente de experiencias” reivindica lo individual a través de la acción colectiva que se piensa autónoma por el poder que, cree, le da la información. La derrota de regímenes autoritarios, por la acción de la gente en las redes sociales, ha sido un espejismo. Al poder las rebeliones le son necesarias para reafirmarse y así concentrarse en unas cuantas manos sirvientes del dinero: el dios del capitalismo.

Internet es un espacio más de control; el más hábil morirá en sus aguas y cederá su libertad. No es el paraíso que imaginamos, pero dicen que se parece. Nos promete, como a Fausto, que tendremos todo el conocimiento, pero la verdad es que sólo nos clasifica, aprende nuestras rutinas y, al final, simplifica nuestra vida y pensamos. Después nos vende la idea de autocontrol. Quizá nos haga olvidar los infortunios de la vida material, aligerará su carga en momentos de espectacularidad extrema y de

orgasmo visual, pero a cambio moldeará nuestro cerebro y modificará nuestro cuerpo. Resulta imposible coleccionar todos los datos que a diario aparecen en torno a la Red. Las encuestas sobre las costumbres de los navegantes proliferan como la hierba mala en temporada de lluvia y aportan datos que nos exponen.

El mundo virtual se vuelve líquido: insensible, adaptable, fluye como los ríos y está en movimiento perpetuo como el mar. Los jóvenes y los adultos experimentan una especie de vértigo. Es posible no tocar dos veces la misma agua; estamos en movimiento perpetuo. La Red oculta la verdad o, como el oráculo de Tebas, la ofrece mediante acertijos, pero nunca la abarcará totalmente, no la posee y, en muchos casos, es incapaz de clasificarla. Quizá sólo si se vuelve orgánica —programada desde el ADN— logremos ir más allá de la respuesta programada, pero para eso falta mucho. Aprendemos su lenguaje cifrado y leemos al mundo bajo estos mismos códigos. La idea se arrastra en la oscuridad y descubrir los deseos ocultos, las pulsiones y las obsesiones para controlarnos mejor.

Internet nos habita y limita de manera permanente. Pocas veces nos da lo que realmente queremos; es muy parecido a cuando asistimos a una plaza comercial y terminamos comprando lo que no necesitamos. Coleccionamos instantes que se derraman y nos impulsan a seguir, porque el vacío es el objetivo. La Red es la droga legal del momento. Por eso cada vez se necesita más memoria y velocidad en los aparatos. “La mancha voraz de la modernidad” nos da todo y nos lo condiciona al mismo tiempo. Los cursos en línea proliferan y prometen lo que no pueden cumplir porque los recursos multimodales no han sido suficientemente ex-



plorados; mucho menos explotados por estos nuevos espacios de educación virtual, que se quedarán cortos si no utilizan sonido, imagen y escritura.

Este espacio se convertirá en una zona de guerra controlada por los más poderosos: aquellos que engendren objetos (virtuales y tangibles) de deseo universal, pero únicos por su capacidad de impactar al individuo en solitario. Vivimos la dictadura de la comunicación, experimentamos el sueño permanente del contacto y nos disolvemos en la mirada de los otros. La Red nos vuelve vulnerables, somos sus juguetes; pilas biológicas que le inyectan energía. En el futuro habrá arqueólogos digitales que se encargarán de reconstruir las ruinas de una civilización que se absorbió a sí misma por el deseo de poder y control absoluto. Estamos siendo tragados por Internet, pero la muerte será lenta y excitante. Ahora la inmovilidad es un pecado mortal. No hacer nada significa sucumbir; se corre el riesgo de ser aplastado por el incesante flujo de información. La soledad es difícil de lograr. La desconexión es el descanso que necesitamos. **U**

La canción del Hada Verde

El tercer ojo del poeta

Guillermo Vega Zaragoza

Resulta sorprendente que en su entretenido libro *Una historia cultural de la intoxicación* (Océano, 2005), el inglés Stuart Wolton no dedique una sola línea al ajeno o absenta —elixir al que Verlaine llamó, ni más ni menos, “el tercer ojo del poeta”—. Amén de rastrear los orígenes de la necesidad y tendencia humanas de alterar la conciencia por medio de sustancias naturales o sintéticas, dedica un capítulo completo a la relación entre estas sustancias y la creación artística, con las consabidas referencias a Thomas de Quincey, Charles Baudelaire y Aldous Huxley, hasta llegar a las trágicas muertes de cantantes populares como Janis Joplin y Billie Holliday. Pero del ajeno ni una palabra.

Afortunadamente, para subsanar esta inexplicable ausencia existe el libro de María Emilia Chávez Lara, *La canción del Hada Verde. El ajeno en la literatura mexicana 1887-1902*, una obra sobresaliente por varias razones. Se trata de un ensayo hermosamente escrito. Y aquí no quiero calificarlo de “literario”, porque todo ensayo debería ser literario o no lo es. Según Theodor Adorno, la ley de hierro del ensayo es la herejía. ¿Y qué es una herejía si no la expresión de dudas contradictorias sobre las devociones o las posiciones ortodoxas de una colectividad, como señaló hace poco el ensayista norteamericano Philip Lopate?

Así, el de Chávez Lara es un libro herético por partida doble. De entrada, puede leerse como una novela cuyo personaje principal es una bebida, el ajeno, a partir de la cual se condensa el espíritu social, cultural, artístico y literario de una época y de una estética: la de la embriaguez, donde el ajeno resulta la bebida más propicia para explotarla, porque de él surge, dice Goncourt: “una excitación mágica que mezcla,



a la borrachera brutal del Occidente, el transporte ideal de la embriaguez de Oriente”.

Quien quizás haya caracterizado mejor la singularidad de los efectos del ajeno y la razón por la que se convirtió en la bebida favorita de los artistas finiseculares fue Oscar Wilde en una entrevista consignada por su biógrafo Richard Ellman: “Después de la primera copa, ves las cosas como de searías que fueran. Tras la segunda, ves las cosas como no son. Finalmente, ves las cosas como son en realidad, y eso es la cosa más horrible... Ése es el efecto que tiene el ajeno y por eso vuelve locos a los hombres”. Es decir, el ajeno se convirtió en una “puerta de la percepción” —como lo quería Aldous Huxley siguiendo a William Blake— para ver la realidad no sólo como lo infinita que es, sino para percibirla en toda su monstruosidad, y luego dar cuenta de ello a través del arte literario.

La autora organizó su texto en seis secciones principales, que nos sumergen en el contexto en el que se desenvuelven los artistas franceses —y luego los mexicanos— que enarbolan la bandera del ajeno para caracterizar sus ideas acerca de la realidad que vivían a finales del siglo XIX y principios

del XX. A través de una prosa lúdica, a veces poética, va de adelante hacia atrás y de regreso, provocando una curiosa sensación de vértigo conforme se avanza en la lectura.

Nos adentra así en la “escandalosa” vida de los decadentes modernistas mexicanos, que trataban de hacer más respirable la anquilosada atmósfera cultural del Porfiriato con las ideas, pero sobre todo con las actitudes, de los poetas franceses, por los que se sentían fuertemente influidos, pero de quienes se imaginaban casi todo, para adaptarlo a la realidad mexicana.

Otro aspecto adicional que hace único este libro es la antología de textos sobre el ajeno, o inspirados por él, escritos por los artistas de la época, así como la galería de cuadros, afiches, cucharas y recetas relacionadas con el Hada Verde, todo lo cual revela una acuciosa y obsesiva labor de investigación.

El tema del ajeno tiene también tintes heréticos, pues, en general, el asunto del consumo de alcohol y otras sustancias entre los escritores de nuestro país sigue siendo tabú. Todo mundo lo sabe pero pocos se han atrevido a abordarlo públicamente y, mucho menos, a tratarlo como tema de estudio. En este sentido, los artistas de la *Revista Moderna* fueron considerados durante mucho tiempo como una “generación maldita”.

Historia literaria, historia de la cultura, historia de las mentalidades, crítica cultural, crítica literaria —“a medio camino entre la erudición y la poesía”, como se ha dicho de los trabajos de Walter Benjamin sobre el París de Baudelaire—, son múltiples los ámbitos que toca María Emilia Chávez Lara en este libro prodigioso. **U**

María Emilia Chávez Lara, *La canción del Hada Verde. El ajeno en la literatura mexicana 1887-1902*, Coordinación de Humanidades/UNAM, México, 2012, 245 pp.

Einstein y Tagore: Un encuentro legendario

José Gordon

La fotografía gravita en torno a los ojos. Los de Albert Einstein tienen un toque de serenidad melancólica, los de Rabindranath Tagore están encendidos por un fuego interno. Se encuentran por primera vez el 14 de julio de 1930 en los suburbios de Berlín. Ambos son conscientes de lo que representan. Son símbolos vivos. Einstein en 1921 vuelve a ganar el Premio Nobel en Física por su trabajo en la frontera del pensamiento; Tagore recibe el Nobel de Literatura en 1913, y ha sido apreciado por el poeta W. B. Yeats, quien introduce los versos de *Gitanjali* al mundo occidental. Yeats se identifica con el misticismo que fluye en las palabras de Tagore:

Fui invitado a la fiesta de este mundo, y así mi vida fue bendita. Mis ojos han visto, y oyeron mis oídos.

Mi parte en la fiesta fue tocar este instrumento; y he hecho lo que pude.

Y ahora te pregunto: ¿no es tiempo todavía de que yo pueda entrar, y ver tu cara, y ofrecerte mi saludo silencioso?

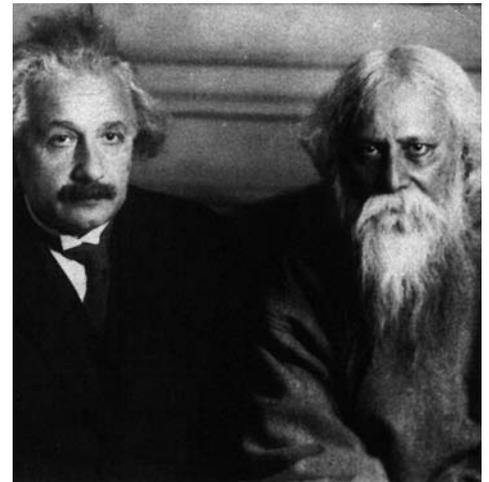
Ese mundo va al encuentro de Occidente. Vestido con las ropas tradicionales de su cultura, Tagore sube por la colina que lleva a la casa de Einstein. El físico lo encuentra a medio camino. Tagore registra la impresión que le produce Einstein: “No había nada acartonado en él. No había indiferencia intelectual. Me pareció que era un ser humano que valoraba las relaciones y que mostraba por mí un genuino interés y entendimiento”. Por lo menos tuvieron cuatro reuniones durante esos días.

Una versión de lo que sucedió en el primer encuentro fue recogida por Dmitri Marianoff en un texto que se publicó en la revista del *New York Times*, el 10 de agosto

de 1930, con el título: “Einstein y Tagore sondean la verdad”. Marianoff, quien en noviembre de ese año se casaría con una hijastra de Einstein, subraya las visiones distintas del mundo que tienen un matemático y un místico. Tagore abre fuego: “Usted ha estado ocupado en acechar mediante las matemáticas dos antiguas entidades: el tiempo y el espacio, mientras que yo he estado dando conferencias en este país sobre el mundo eterno del ser humano, sobre el universo de la realidad”.

Einstein lo reta: “¿Cree que lo divino está aislado del mundo?”. Tagore, responde con una interpretación en donde la percepción humana es fundamental para explorar la verdad del universo. Einstein subraya que en este marco hay dos concepciones principales: el mundo como una unidad dependiente de la mirada humana o el mundo como una realidad independiente del factor humano. Se perfilan los problemas que plantean las posturas filosóficas realistas e idealistas. Einstein pregunta a Tagore si la verdad y la belleza son independientes del ser humano. Le dice con agudeza: “¿Si ya no hubiera seres humanos el *Apolo de Belvedere* ya no sería hermoso?”.

Tagore objeta esa premisa. Einstein responde que está de acuerdo con el poeta en lo que respecta a la belleza pero no en lo que respecta a la verdad. Tagore subraya que la verdad está ligada al nivel de percepción o conciencia que tenemos. Einstein le dice con humildad que cree en el argumento pitagórico que plantea que la verdad es independiente de los seres humanos. Tagore señala que una verdad completamente desvinculada del observador es absolutamente no existente. No hay forma de abordarla. Sólo mediante la conciencia se puede percibir el infinito.



Albert Einstein y Rabindranath Tagore, 1930

Einstein entonces llega a una conclusión que implica un salto mayor. Comenta a Tagore: “¿Entonces soy más religioso que usted!”. El físico cree en la existencia de la verdad más allá de las categorías de lo humano.

El filósofo Isaiah Berlin decía que años más tarde, en privado, Einstein se referiría a Rabindranath Tagore como Rabí Tagore. En ello, subraya Berlin, había una delicada ironía, ya que Einstein no la llevaba mucho con los rabinos, mucho menos con la física cuántica.

Otros pensadores, del calibre de Bertrand Russell, dicen que el lenguaje místico de Tagore no tiene sentido. Está lleno de vaguedades. Por otra parte, científicos como los Premios Nobel Brian Josephson e Ilya Prigogine no descartan del todo el pensamiento del escritor bengalí. Dice Prigogine: “Curiosamente, la evolución actual de la ciencia marcha en la dirección señalada por el gran poeta”. En todo caso, en los ojos legendarios de Einstein y Tagore vemos la búsqueda de la verdad y una de las imágenes clave del test de Rorschach entre Oriente y Occidente. **U**



DN
 Graduation
 June 2005.
 Please contact their
 information regarding
 203 6523
 5715156/5403
 1712718/2506
 01/2566

Professor Rosmarino
 against conservative
 occasion when he was
 zine after made
 He often championed
 among students in the Fine
 Arts Department, them
 defending

well-studied to head the most
 and influential department. He
 had until marginally reducing a fully
 art from the 20th
 century, the most

¡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

