

René Avilés Fabila
In memoriam

Mario Saavedra
Ignacio Trejo Fuentes
Guillermo Vega Zaragoza

Juan Villoro
Sara Sefchovich

Rosa Beltrán
Dulcinea

Roger Bartra
Amor y afasia

Luis de Tavera
Stanislavski

Pablo Espinosa
Bob Dylan

Fernando Serrano
Hugo Gutiérrez Vega

Humberto Musacchio
La revolución del periodismo

José Luis Martínez S.
El día que cambió la noche

Eduardo R. Huchim
Góngora Pimentel

Alberto Paredes
Preguntas literarias

Beatriz Espejo
Ana García Bergua
Verónica González Laporte
Cuentos

Jóvenes ensayistas mexicanos

Reportaje gráfico
Carmen Parra



Enrique Graue Wiechers
Rector

Ignacio Solares
Director

Consejo editorial

Roger Bartra
Rosa Beltrán
Juan Ramón de la Fuente
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Vicente Quirarte

Editores

Mauricio Molina
Geney Beltrán
Sandra Heiras

Editor digital

Guillermo Vega Zaragoza

Jefe de redacción

Carmen Uriarte

**Coordinadora de administración
y relaciones públicas**

Silvia Mora

Distribución

Edgar Esquivel

Corrección

Helena Díaz Page
Verónica González Laporte
Ricardo Muñoz

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 153 | NOVIEMBRE 2016

Coordinación general

Francisco Noriega

Diseño gráfico

Rafael Olvera Albavera

Edición y producción

Anturios Digital, S.A. de C.V.

Impresión

Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Portada: Carmen Parra, *Altar Mayor*, s/f

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

	EDITORIAL	3
SARA SEFCHOVICH. EL CIELO PUEDE ESTAR COMPLETO	Juan Villoro	5
	DULCINEA SE FUE DE VIAJE	8
	Rosa Beltrán	
JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ. HISTORIAS CLÍNICAS DE AMOR Y AFASIA	Roger Bartra	13
	LA PREGUNTA DE STANISLAVSKI	16
	Luis de Tavira	
	BOB DYLAN, EL NOBLE NOBEL	21
	Pablo Espinosa	
	LA VOZ DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA	25
	Fernando Serrano Migallón	
	LA REVOLUCIÓN DEL PERIODISMO	27
	Humberto Musacchio	
EL DÍA QUE CAMBIÓ LA NOCHE. CON PITA AMOR EN EL NUEVE	José Luis Martínez S.	30
CON GÓNGORA PIMENTEL. UNA COMIDA EN LA COLONIA ROMA	Eduardo R. Huchim	32
	DIEZ PREGUNTAS LITERARIAS. CUÑAS DE BARRO	35
	Alberto Paredes	
	DESPUÉS DEL HUERTO	37
	Beatriz Espejo	
	EL CARNAVAL	39
	Ana García Bergua	
	LAS TRES ELENAS	42
	Verónica González Laporte	
	RECORDANDO A RENÉ	46
	Ignacio Trejo Fuentes	
RENÉ AVILÉS FABILA, IN MEMORIAM. EL IRÓNICO FABULADOR	Mario Saavedra	48
RENÉ AVILÉS FABILA. RÉQUIEM POR EL ÁGUILA NEGRA	Guillermo Vega Zaragoza	52
	DIÁLOGO IMAGINARIO	54
	Carmen Parra. 50 años en la pintura	
	REPORTAJE GRÁFICO	57
	Carmen Parra	
	BABA YAGA	66
	Marina Azahua	
	EL INSTANTE	69
	Luciano Concheiro	
LITERATURA Y PATRIMONIO CULTURAL. CALLE GONZÁLEZ MARTÍNEZ, ANTES PARROQUIA	Luis Vicente de Aguinaga	72
	LA BARBARIE COMO VOLUNTAD	77
	José Mariano Leyva	
MUJER DE LA CALLE; LA FLÂNEUSE	Iliana Olmedo Muñoz	80
	RESEÑAS Y NOTAS	83
	AUTORRETRATO	84
	Carlos Mapes	
GUILLERMO FADANELLI. EL HOMBRE NACIDO EN EL DISTRITO FEDERAL	Raúl Casamadrid	85
	EL CHARME DE CARLOS FUENTES	87
	Ignacio Solares	
	CERVANTES EN LAS ESPAÑAS	88
	José Ramón Enriquez	
	REVOLUCIONES Y REFORMAS	89
	Alvaro Matute	
ANDRÉS NEUMAN. DEJAR LA CASA ABIERTA Y SEGUIR CON EL CANTO	Luis Paniagua	90
	EL JAPÓN DE TABLADA	92
	Jesús Gómez Morán	
PRIMEROS PASOS DE POESÍA EN VOZ ALTA. "CON AMOR Y SIN RESPETO"	Lukasz Czarniecki	94
	LA MÚSICA QUE ORGANIZA LA HISTORIA	95
	Adolfo Castañón	
	EL RESORTE DE LA DESTRUCCIÓN TOTAL	98
	Sergio González Rodríguez	
	MILTON Y LOS POETAS ROMÁNTICOS	100
	David Huerta	
	SÉNECA, BREVÍSIMA ESTAMPA	102
	Christopher Domínguez Michael	
	ÁRCADES, CURRUTACOS Y ROMÁNTICOS	103
	Mauricio Molina	
	LOS ANIMALES DE EDWARD ALBEE	105
	Edgar Esquivel	
	DEL TIEMPO EN QUE ÍBAMOS AL CINE	106
	José de la Colina	
	MELODÍA DE LA MEMORIA	107
	Claudia Guillén	
	NEUROCIENCIA Y EMPATÍA COGNITIVA	108
	José Gordon	

PREMIO INTERNACIONAL

Eulalio Ferrer 2016

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

Se otorga al Dr. Roger Bartra





¿Y tú, ya viste tv.unam.mx?



TVUNAM
@tvunam
TVUNAMoficial

TV ABIERTA Canal 30.2 • IZZI Canal 411 • SKY HD Canal 277 • SKY Canal 255 • TOTALPLAY Canal 389 • DISH Canal 120 • AXTEL Canal 133

Para LEER a FONDO

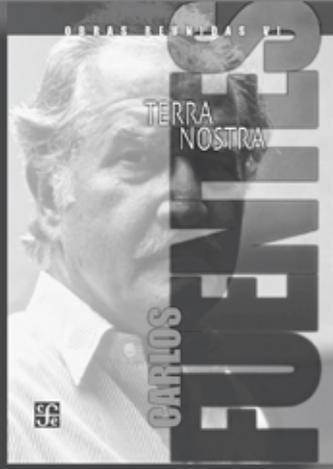
FRANCISCO TARIO
Obras completas
II. Novela Teatro
Textos no coleccionados
Alejandro Toledo
Edición y prólogo

\$385

Obras completas
II. Novela, teatro
y textos no
coleccionados
Francisco Tario;
Alejandro Toledo
(ed. y pról.)
1ª ed., FCE, 2016; 722 pp.t

Obras reunidas
VI. Terra nostra
Carlos Fuentes

1ª ed., FCE, 2016



El libro rojo
CONTINUACIÓN

\$900
IV
1980
1993
Gerardo Villadelángel Viñas

El libro rojo,
continuación.
IV 1980-1993
Gerardo
Villadelángel Viñas
(coord.)

1ª ed., FCE, 2016; 515 pp.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Letras sin Fronteras

@FCEMexico Fondo de Cultura Económica fce Mexico Fondo de Cultura Económica FCE México
www.fondodeculturaeconomica.com

Juan Villoro, ensayista de primera línea en la república de

las letras nacionales, lee y reseña *El cielo completo. Mujeres escribiendo, leyendo*, de Sara Sefchovich, dedicado a comentar y reivindicar la escritura literaria femenina. El autor de *De eso se trata* desglosa con detenimiento y sensibilidad los méritos de esta nueva obra.

Rosa Beltrán, autora de *La corte de los ilusos*, reflexiona en torno al personaje femenino por antonomasia de la ficción cervantina: Dulcinea del Toboso, esto es, Aldonza Lorenzo. En el contexto de los cuatro siglos del natalicio del genio alcalaíno que llevó el nombre de Miguel de Cervantes Saavedra, el ensayo de Rosa Beltrán, dotado de la precisión, erudición y gracia que caracterizan su escritura, analiza las representaciones culturales de la mujer que, desde la pluma de los varones, nunca han estado desvinculadas de razones económicas.

Roger Bartra, con una trayectoria notable en el género ensayístico, se adentra en el libro reciente de un joven autor de perfil heterodoxo por su curiosidad temática y audacia argumentativa: nos referimos a *Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas*, del joven escritor y psiquiatra Jesús Ramírez-Bermúdez, en torno a temas científicos.

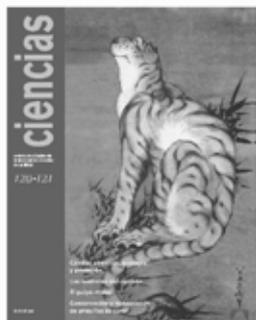
Los ámbitos del teatro y el periodismo también dan material para la reflexión. Luis de Tavira, quien ha fungido como director de la Compañía Nacional de Teatro con impecable desempeño, recupera el cuestionamiento fundacional sobre el trabajo del actor en el escenario. Humberto Musacchio, por su parte, lanza la mirada a las trepidantes transformaciones que ha conocido el medio diarista en México y Occidente a lo largo de las últimas tres décadas. Esta entrega se ve complementada con un expediente de textos escritos por jóvenes exponentes del ensayo en México: Marina Azahua, Luciano Concheiro, Luis Vicente de Aguinaga, José Mariano Leyva e Iliana Olmedo Muñoz.

En marzo de 2012, nuestro columnista especializado en temas de música, Pablo Espinosa, esgrimió las razones por las cuales el compositor y cantante estadounidense Bob Dylan habría de recibir, tarde que temprano, el Premio Nobel de Literatura. La posibilidad, que se hallaba vivamente en el aire y, sin embargo, era descalificada con sorna por no pocos representantes de los círculos literarios, no se trataba de una ocurrencia ingenua de los miles y miles de seguidores y admiradores de Dylan, sino de una propuesta real, que se sostenía en las innegables virtudes líricas del bardo nacido en Minnesota con el nombre de Robert Allen Zimmermann, virtudes que se encuentran, a juicio de Espinosa, en un *corpus* muy amplio de creaciones y no sólo en las clásicas canciones de protesta de los años sesenta con que se asocia a Dylan. Ahora podemos decir que Pablo Espinosa —quien acaba de publicar el libro de ensayos *La música, ese misterio*— fue visionario en más de un sentido. Dando pie a las descalificaciones de unos y los aplausos de otros, los académicos suecos acordaron otorgar el Premio Nobel de Literatura 2016 al heterodoxo candidato. En esta ocasión, Pablo Espinosa se encarga de examinar las reacciones que ha provocado la inesperada decisión de la Academia Nobel, así como de refutar numerosas imprecisiones y equívocos que en torno del tema han surgido en distintas esquinas de la arena intelectual.

Beatriz Espejo, Ana García Bergua y Verónica González Laporte presentan cuentos recientes de su producción. La obra de René Avilés Fabila, quien falleció a principios de octubre, es comentada por Mario Saavedra, Ignacio Trejo Fuentes y Guillermo Vega Zaragoza. Nuestro reportaje gráfico está dedicado a la creación de Carmen Parra.

ciencias

revista de difusión facultad de ciencias unam



número 120-121

septiembre 2016

Efectos del cambio climático antropogénico en las interacciones mutualistas de especies tropicales

El estrés en vertebrados silvestres, su efecto fisiológico y evolutivo

Los mecanismos del reloj biológico

Las neuronas del corazón

Conservación y restauración en arrecifes de coral

Hibridación y poliploidía en plantas

Los paradigmas de las malezas

Importancia de las colecciones científicas

Duplicación génica, causas y repercusiones en los seres vivos

Sistemática filogenética, filogeografía y ecología molecular, su importancia para el estudio actual de la biodiversidad

Alineación e interferencia filogenética

Lee *Ciencias*
y... ¡entérate!

Suscripciones y números anteriores

Facultad de Ciencias, Departamento de Física,
cub. 319, 320, 321 Circuito Exterior CU,
04510, México D.F. Tel. 5622 4935, 5622 5316
revista.ciencias@ciencias.unam.mx
www.revistaciencias.unam.mx

CASA
universitaria
DEL LIBRO



Talleres

Introducción a la encuadernación (intensivo)

Imparte:

Dulce María Luna Torres

Jueves, de 16:00 a 20:00 horas

Del 3 de noviembre

al 8 de diciembre de 2016

cupo limitado



Costo: \$ 2,500.00

Escritura creativa

Imparte:

Nuria Gómez Benet

Martes, de 17:00 a 19:00 horas

Del 8 de noviembre de 2016

al 14 de febrero de 2017

cupo limitado



Costo: \$ 1,800.00

Diseño editorial Un recurso para la autoedición de libros

Imparte:

Josefina Larragoiti Oliver

Martes y Jueves,

de 17:00 a 20:00 horas

Del 8 de noviembre

al 15 de diciembre de 2016

cupo limitado



Costo: \$ 2,000.00

Mayores informes
• <http://casul.humanidades.unam.mx>
• Casa Universitaria del Libro UNAM
• @casulunam
• Tels: 5207-9390 y 5207-9871
• Orizaba 24, Colonia Roma

Descuentos del 25% a la comunidad UNAM con credencial vigente de alumnos, exalumnos, trabajadores o docentes, UNAMSI, Fundación UNAM así como personas con credencial INAPAM y colonos de la Roma con credencial vigente INE.

Sara Sefchovich

El cielo puede estar completo

Juan Villoro

Tradicionalmente, la literatura escrita por mujeres ha sido leída con prejuicios e, incluso, ha sufrido de rechazo a raíz de una visión limitada de la cultura. En su nuevo libro, Sara Sefchovich se plantea —como señala Juan Villoro, autor de El testigo— hacer una revisión rigurosa y abierta de la producción literaria de las mujeres a lo largo de la historia.

El cielo completo. Mujeres escribiendo, leyendo, de Sara Sefchovich, contribuye de manera decisiva a imaginar un mundo que vendrá, en el que no importe si un texto fue escrito por un hombre o una mujer y, como ha dicho el Ejército Zapatista, en que las reivindicaciones ya no sean necesarias.

El libro se ocupa de una inequidad cultural que ha existido desde el origen de los tiempos y que no se ha corregido lo suficiente. El título proviene de la conocida frase de que una mujer es la “media naranja” o la “mitad del cielo”, algo muy bonito pero limitado, pues la protagonista de esa expresión no es otra cosa que un complemento. De manera resuelta, Sara Sefchovich afirma que la mujer es todo, el cielo completo. Tal es el objetivo de su libro.

La discriminación se extiende a los sectores más cultos de nuestro país. Señala Sefchovich que en el canon

que hizo Carlos Fuentes de la literatura latinoamericana del siglo XX, y en sus apuestas para el siglo XXI, no hay una sola mujer. De manera ostensible, la lista discrimina a buena parte de los mejores escritores, que son mujeres.

La literatura de las mujeres ha sido mal leída y mal interpretada. El libro se ocupa de diversas etapas de este malentendido. Hace un par de décadas, ciertas novelas escritas por mujeres con gran claridad y eficacia narrativas fueron descalificadas como literatura *light*. Si eso fuera verdad, tendríamos que eliminar de la literatura relevante a autores como Charles Dickens. Lo fácilmente comprensible no necesariamente es superficial. Sin embargo, según muestra Sefchovich, se afianzó el prejuicio de que la literatura “femenina” que conectaba con el gran público carecía de profundidad. *El cielo completo* alerta sobre atributos que en los hom-

bres se ven como virtudes y en las mujeres como peligros cuestionables.

De manera inteligente, la autora se rehúsa a escribir un libro militante, que sólo reconozca la autoridad intelectual de reconocidas feministas. Sus referencias abarcan a los más diversos pensadores, incluidos algunos muy machistas. Sefchovich no sólo postula la inclusión; hace algo más importante: la ejerce.

Con agudeza, nuestra autora señala que ciertos discursos de mujeres son profundamente antifeministas. Por otra parte, hombres machistas pueden concebir grandes teorías. Enemiga del determinismo, rompe prejuicios en todos los extremos de la discusión.

Una de las características centrales de su libro es la sinceridad expresiva y la naturalidad con que ejerce su criterio y su gusto, sin dejar de reconocer que la forma en que lee no es la única.

Sara Sefchovich domina un marco teórico muy completo en ciencias sociales y en estudios literarios, y también es novelista. Es muy interesante cómo combina las ideas de los y las grandes teóricos de la literatura con ejemplos puntuales de la sagaz lectora que ha sido a lo largo de muchos años.

A propósito de Jean Franco afirma: “Esto que plantea es interesante pero quiero hacer una observación crítica de las cosas que dice”. Al analizar en bloque la literatu-

ra de mujeres de éxito, Franco señala que se someten dócilmente a una fórmula. Se trata de una idea sugerente, pues, en efecto, existe una literatura de mercado que sigue patrones definidos y busca ser leída en forma mimética por quienes se identifican con un modelo simplificado de lo “femenino”. Sin embargo, Sefchovich advierte que muchas novelas de alta originalidad devienen accidentalmente *best-sellers*. En consecuencia, no hay que aceptar estas ideas sin mayor filtro ni meter todo en una misma bolsa. El ejemplo de *Harry Potter* es el de una escritora singular, víctima de numerosas prenociones machistas. Lo curioso, en este caso, es que sería más riguroso hablar de “posjuicios” que de prejuicios... J. K. Rowling tuvo enormes dificultades para publicar el primer tomo de su saga, no contó con apoyo especial de ninguna editorial y quienes decidieron su suerte fueron los jóvenes lectores. Sólo cuando se convirtió en un fenómeno de éxito, los críticos alzaron la ceja y consideraron que, entre otras cosas, había triunfado por cierto sentimentalismo arcaico propio del influjo de Venus.

Hay muy diversos niveles de interpretación para cada libro. Sefchovich postula la necesidad de entender en su justa medida a los autores, sin etiquetarlos del mismo modo ni condenar de antemano a los que conectan con el gran público como simples marionetas del mercado.

© Rogelio Cuellar



Rosario Castellanos

© Rogelio Cuellar



Elena Poniatowska

El cielo completo dispone de una estructura peculiar, que permite un acoso múltiple al tema. La autora despliega diversas estrategias para convencernos; por un lado, está la teoría (cómo leemos, cómo se ha leído a las mujeres, qué balance crítico han hecho las numerosas autoridades interesadas en el tema). Sara tiene la cortesía de poner las citas al final del libro; gracias a este recurso, la diáfana lectura no se interrumpe.

Luego viene otra fase, un catálogo razonado con un saber enciclopédico, en el que se brinda una copiosa información sobre las autoras (cómo escriben, cuál es el tipo de lectura que han logrado, etcétera). En este apartado se incluye a significativas cronistas mexicanas, otro mérito del libro. La crónica pertenece a la gran literatura pero suele estar fuera del radar de la valoración crítica. Hay que recordar que han sido cronistas mujeres quienes, siguiendo la estela de Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, han logrado un viraje decisivo para hacer que en las más recientes narrativas sobre la violencia no predomine el retrato de los perpetradores sino el de las víctimas.

La tercera sección reúne una antología de literatura de mujeres. Ahí, ellas hablan por sí mismas. Después de la interpretación, viene la puesta en práctica. El sesgo no puede ser más generoso; Sefchovich parte de su voz para señalar que lo decisivo es oír a las demás voces.

El modelo pedagógico de *El cielo completo* es el siguiente: se establece la dificultad y la urgencia del tema, luego se ofrece un panorama biográfico y analítico de autoras y posteriormente un muestrario de ejemplos. Ya educados por Sefchovich, pasamos a la cuarta y última parte, el gran final de la sinfonía: los estudios de caso de las autoras cuya poética se recrea en clave narrativa.

Entre las predilecciones de la autora se cuentan Virginia Woolf, Anne Sexton, Elena Poniatowska y Rosario Castellanos, a quien no se le ha dado el peso suficiente. Estos estudios de fondo justifican el planteamiento inicial del libro y la intensa exploración de luces y sombras para lograr los claroscuros definitivos.

Ensayo en cuatro escalas que representan los puntos cardinales de la crítica, *El cielo completo* es un instrumento cultural que impide desatinos y despierta la curiosidad. Estamos ante un libro *necesario*. Concluyo en clave personal: quiero que mi hija lo lea para que entienda que el futuro será un sitio donde una mujer podrá escribir en la forma que le plazca, sin someterse a una determinación de género.

Si alguna vez existe ese deseable porvenir, será gracias a libros como el de Sara Sefchovich, un ejemplo de que el cielo puede estar completo. **u**



Sara Sefchovich

SARA SEFCHOVICH

el cielo

C O M

P L E

T O *mujeres
escribiendo,
leyendo*

OCEANO

Sara Sefchovich, *El cielo completo. Mujeres escribiendo, leyendo*, Océano, México, 2015, 360 pp.

Dulcinea se fue de viaje

Rosa Beltrán

Aldonza Lorenzo se convierte, bajo la mirada de don Quijote, en Dulcinea del Toboso. Es decir, el hidalgo cervantino es incapaz de ver a la mujer en su verdadero ser: él requiere exaltarla para, así, tener en ella un motivo que lo lleve a pelear por la justicia. La autora de El paraíso que fuimos analiza las representaciones culturales de la mujer en el contexto de la modernidad y hasta nuestros días.

Dulcinea es uno de los personajes más fascinantes de la literatura y uno de los más enigmáticos. Divertida, independiente y cínica cuando habla por boca de Aldonza Lorenzo, Dulcinea es sin embargo un personaje inexistente o, más bien, un personaje que sólo existe en la mente de don Quijote. Gracias a él ella es “virtuosa emperatriz de La Mancha, de sin par y sin igual belleza”, la dama más hermosa sobre la faz terrena cuya hermosura deben proclamar aun sin conocerla propios y extraños, tal como ocurre con los mercaderes a quienes se encuentra don Quijote. Dulcinea es el ejemplo de la reverencia y el amor incondicional, de las cualidades que han de constar no sólo al enamorado sino a todos aquellos con quienes este se topa en su camino. Dulcinea es también un símbolo de fe.

Cuando en el capítulo XXXII de la segunda parte, la duquesa pregunta si en verdad existe Dulcinea o no, don Quijote responde: “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”.

Qué mayor prueba de amor puede haber que no necesitar dar fe de la existencia del ser amado. A don Qui-

jote le basta con ver a su dama como esta debe ser para él, lo mismo que ocurre con quien se enamora. ¿Quién de nosotros aceptaría que un desconocido viniera a decirnos que el objeto de nuestro amor es todo lo contrario de lo que vemos en él? ¿Y qué sentido tendría atender a esa razón? El enamoramiento es ese estado fatal en que se suele ver al prójimo mucho mejor de como es y se descubre en el amado o amada cualidades que no hay que demostrar. El enamoramiento requiere de la prueba contraria a la de santo Tomás, porque no necesita ver para creer. Creer es suficiente prueba para quien quiere ver.

Los enamorados suelen fantasear con la idea de que el mundo encuentra en su objeto amoroso lo mismo que ellos ven. En un acto extremo, como lo son todos en él, don Quijote obliga a unos mercaderes a quienes se encuentra a jurar que Dulcinea es la dama más hermosa sobre la Tierra. Los mercaderes se niegan a afirmar tal cosa porque dicen no conocer a dicha dama. ¡Pero cómo!, se indigna el Hidalgo. Y en una lección de superioridad moral, don Quijote afirma que no tiene ninguna gracia decir de una mujer hermosa que es hermosa. El verdadero mérito, afirma, está, sin verla, en “creer, confesar,

afirmar, jurar y defender” que lo es. De esta afirmación depende que el amante pueda inspirarse para ser quien es.

¿Cuándo nació la idea de la mujer como inspiración? ¿Cuándo se pensó que ella podía ser el impulso que da fuerza al hombre para llevar a cabo sus tareas más nobles y heroicas?

El primer atisbo está en lo que llamamos *amor cortés*, una construcción del siglo XII que pervive más o menos tamizada hasta nuestros días. Este estilo amoroso (cuyos orígenes se remontan al *Ars amatoria* de Ovidio) está presente en las canciones de los trovadores y los sonetos de Petrarca y es el centro temático de obras como *Lancelot* y *Tristán e Isolda*. En ellas es palpable la sumisión del caballero por la dama, la idea del sufrimiento gozoso, el principio de que la dama debe ser distante y fría y prohibida y debe darse a desear. Se trata de un amor adúltero o, cuando menos, de un amor imposible que está sujeto a esta condición para que el amante demuestre devoción y reconozca su inferioridad. Una forma de sentir construida hace nueve siglos. Un modo de relación que cambió la historia de Occidente para siempre.

Las variantes de ese uso amoroso que vemos hoy día son en realidad una herencia viva que permea nuestros actos y nuestros sueños. Es casi increíble pensar que una idea se apodere de un grupo humano y una época de tal suerte que se perpetúe y la sintamos como algo biológico más que cultural. Nadie podría vivir la experiencia amorosa hoy día sin acudir a esos modelos. Y no nos enamoráramos si no vivieran hasta nuestros días estas antiguas formas de cortejo.

Aunque no se haya leído la poesía petrarquista, aunque no se conozca su influencia en la poderosa lírica española (y novohispana) que la encarna, el contenido de esas frases está presente en los enamoramientos de cada uno de nosotros, los herederos de la lengua española —y de las lenguas romances— en Occidente. Ese contenido aparece transfigurado en poemas posteriores y canciones y en los consejos y relatos orales que pasan de una generación a otra. Es inquietante saber que nos enamoramos por boca de otro. Y, más inquietante aún, explorar el modo en que esos usos amorosos nos condicionan y han condicionado a nuestras madres, abuelas, bisabuelas y demás “ancestras” hasta llegar a la inexistente Dulcinea.

Y es inquietante también pensar en cómo es que esos deseos han llegado hasta hoy. Las ideas, afanes, conductas, sentires son también experiencias culturales que revisiten formas específicas con que acompañamos los impulsos de nuestra biología. No actuaríamos como actuamos si no hubiéramos heredado esos aprendizajes. Pero entonces, ¿ese torrente de pasión, y la entrega incondicional y todo ese sufrimiento vivido cada vez que amamos han sido en vano? Según el escritor norteamericano Don DeLillo, si no hubiéramos aprendido la lección del amor

a través de la literatura, el cine, la música y las relaciones humanas, ni siquiera seríamos capaces de enamorarnos.

Dulcinea no es sólo un personaje que nos hace reír con cierta ironía; era ya un sueño soñado por quienes antecedieron al Caballero de la Triste Figura. Antes de serlo, Dulcinea se dividía en dos. No Aldonza Lorenzo, esa fregona dentro de la que cabe una dama sino alguien anterior: la personificación de lo oscuro y lo siniestro en contraposición a la deidad femenina a la que ninguna mujer de carne y hueso puede compararse. En Occidente, ya desde la mitología clásica y la *Biblia* la cima con “s” de las mujeres no puede ser mayor: las mujeres provienen de lo bajo y harán caer al hombre aun más bajo.

Leo un párrafo del espléndido libro *El diablo y Cervantes*, de Ignacio Padilla, que lo confirma:

A la imaginación misógina de Horacio, Virgilio, Tibulo o Luciano, los pensadores cristianos añaden poco a poco numerosos pasajes veterotestamentarios y apócrifos no menos drásticos que señalan a la mujer como la principal culpable de la expulsión del Paraíso. A la insistencia de la escolástica por repartir lo conocido en inconciliables oposiciones aristotélicas, se sumará la falsa idea de que las mujeres constituyen una minoría no sólo espiritual, sino



Maica Nois, *Dulcinea*, 2015



Maku, *Dulcinea*, 2015

incluso estadística. Convencidos de que la mujer está llamada a regir en un mundo alternativo que podría resultar amenazante para el hombre, los miembros de una sociedad engañosamente patriarcal se repiten hasta el cansancio que la mujer es no sólo físicamente débil, sino flaca de voluntad, dada a la murmuración, proclive a interesarse demasiado por el poder que extraoficialmente le brinda su estrecho contacto con la esfera doméstica y, por todo ello, más propensa que el hombre a dejarse seducir por las fuerzas del Maligno.

En el periodo medieval que se afana en mostrar a la mujer como el símbolo de la tentación y el pecado (el ser diabólico por naturaleza que encarna la maldición de Eva) surge también para las clases altas, de un modo no ligado a la economía, el ideal amoroso que justificará el sentido de que los hombres estén obligados a luchar y vayan a la guerra. ¿De un modo no ligado a la economía? Esto dicen los libros de historia de la cultura. Pero yo no estoy tan segura de que el poder del dinero o, más precisamente, el poder y el dinero no estén detrás de esta rara idea de que una mujer sin hacer nada más que darse a desear (o seguramente haciendo un poco más,

fuera de la literatura, en la realidad) se vuelva el motor que impulsa a los hombres a salir a luchar, a participar en la guerra. En la Antigüedad y hasta la Edad Media, porque lo mandaba su señor. Hoy porque lo manda un gobierno, es decir, otro señor.

En el espléndido libro de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, la idea de que la mujer va cambiando su rol como figura inspiradora de distintos sentimientos en los hombres es clara. Y más clara aun es la manera en que ese distinto rol se muestra en la pintura y escultura, es decir, en el arte de las distintas épocas. Las esposas que aparecen en los cuadros europeos de los siglos XVII y XVIII muestran a las mujeres en distintas faenas, como podrían aparecer varias de las campesinas del *Quijote*, portando los ropajes con que dan cuenta de su dedicación a labores “rudas”, del campo. Don Quijote podía ver a algunas de esas mujeres, como otros veían a la pastora Marcela, bella hasta ser capaz de desquiciar a un hombre y no obstante lejanísima de una dama, ejecutando las labores propias de su oficio. En cambio, don Quijote no podía ver a Dulcinea como Aldonza Lorenzo, fuerte e independiente, ayudando a sacar adelante los negocios familiares, ganándose la propia vida.

Esa “imposibilidad de ver” que en don Quijote obedece a un plan de su autor, Cervantes, es un fenómeno al que no obstante estamos sometidos hombres y mujeres como cultura. Si don Quijote “no puede ver” en Dulcinea a otra mujer más que la que sus ojos le muestran, el fin del siglo XX y lo que va del XXI no puede ver a ninguna mujer más que en las representaciones de mujeres delgadísimas. Mujeres lánguidas, pálidas, enfermas, expuestas en cuadros y pasarelas; mujeres talla cero, cuanto más débiles más apetecibles. Las vampirizables hijas de Drácula del XIX vuelven por sus fueros y encarnan en las anoréxicas modelos Calvin Klein de fines del siglo XX y principios del XXI.

No obstante, no siempre fue así.

Después del periodo del amor cortés y tras los siglos subsecuentes de mujeres ingeniosas, juguetonas, discutidoras y nada espantadizas de la pintura de Frans Hals y de otros pintores del XVIII, antes de que llegara el culto a la invalidez, algunas de las más descaradas expresiones de desconfianza y enemistad masculina hacia las mujeres comienzan a surgir. La explicación es que la llegada de una época industrial y mercantil necesitaba nuevas normas de convivencia y nuevas formas de vida. Y otra vez, campeando sobre el estandarte de la mujer vemos asomar a la roedora economía.

El siglo XIX es la época de las ideas, invenciones y descubrimientos. Es la época de la expansión colonial, la era de los grandes naturalistas. El mundo crece y se ensancha en su sentido físico más literal: el propio Darwin se embarcó en el *Beagle*, en principio, para llevar a cabo una serie de medidas cronométricas que ayudarían a

trazar el plano exacto del orbe. El siglo XIX, sobre todo el inglés, es el tiempo en que el hombre se dirige a la gloria del “industrialismo”. En efecto, como recuerda Dijkstra, el mundo industrial del siglo XIX no inventó lo que vino a llamarse “la batalla de los sexos”. Esta data de mucho tiempo atrás, y es tan antigua como tema literario como los “denuestos del agua y el vino”. Pero en el siglo XIX, con el desarrollo económico, los hombres se vieron inmersos en empleos y negocios que precisaban la obtención de créditos y para obtenerlos un caballero era o debía aparentar ser sus posesiones:

La valía de cada uno la determinaba lo que decía, y las palabras que se decían se corroboraban con la evidencia de lo que se veía. Las esposas que antes, vestidas de faena, habían ayudado a sacar adelante los negocios familiares, pasaron a ser ornamentos: cuantos más metros de seda, encajes y brocados pudieran llevar encima, cuanto más lujosos pareciesen sus recién adquiridos carruajes, cuanto mayor fuera su capacidad económica para mantener lo que Veblen llamaría más tarde “ocio llamativo” más probable sería que sus maridos se asegurasen el crédito que necesitaban para su próxima empresa de negocios.

De modo que el que seduce ya no es un caballero en armadura, es un caballero en traje y puños blancos e impecables, con una esposa que corresponda a su estatus recién inventado y próximo a adquirir. Con una variante. Dulcinea es inspiración, es pretexto, es justificación de las proezas del Caballero Andante pero de ningún modo responde por los actos de su señor. Ella no da cuenta ni tiene que ver con lo que haga o deshaga don Quijote; él pagará por sus propios actos. Dulcinea no tiene a su cuidado al caballero ni tiene más compromiso moral que existir. Esto puede resultar algo desapegado y un mucho desigual en comparación con el papel que tienen las mujeres en la relación amorosa con los hombres en siglos posteriores, es verdad. Pero, si nos detenemos un poco, puede resultar también bastante cómodo. Incluso ventajoso, hasta cierto punto. El discurso del amor cortés es una maquinaria poderosa que como he dicho cambió formas de relación y comprensión del mundo, y aunque las más de las veces ocurriera en un plano retórico y literario, este tipo de mirada masculina favoreció una idealización de la mujer que la paralizaba a la vez que la entronizaba, es cierto, pero, por ello mismo, la liberaba de tener que dar cuenta de la conducta de otro.

Muy pronto, esto deja de ser así. En el siglo XVIII a la mujer se le encargará ser “eficiente vasalla al cuidado y alimentación del alma de su esposo” (Dijkstra). Con *Pamela*, de Samuel Richardson, nace la imagen de la mujer como salvaguarda casera del alma del hombre. Para cuidar del alma de su amado, la mujer tiene que ser ejem-

plo de virtud y carecer de todo indicio de frivolidad espiritual. El camino más directo para asegurarse la inaccesibilidad física de la mujer fue sacarla de la venta donde habitó Dulcinea, quitarle cualquier vestigio de energía física, olvidarse de ligarla a travesuras o risas tabernarias, rodearla de niños a los que criar y cuidar y “desarrollar el nuevo culto a la llorosa vida doméstica femenina” (Dijkstra). Reputación en vez de belleza; virtud en lugar de albedrío. He aquí a la nueva Dulcinea despojada de libertad y desparpajo, de descaro y suprema alegría, despojada en fin de todo aquello que apreciamos en la libérrima Aldonza Lorenzo convertida a la vez en Dulcinea del Toboso gracias a la ceguera del Caballero de la Triste Figura.

A fines del XVIII y principios del XIX, los hombres animan a las mujeres a ser felices con su nuevo papel. Tal como ocurrió con el *amor cortés*, a través del discurso literario y pictórico quienes detentan la cultura ahora tratan de convencerlas de que es magnífico permanecer inmóvil y encerrada; de que lo mejor que podía ocurrirles a las mujeres, luego de haberse ocupado de las labores propias de su sexo durante la jornada, es ocuparse de salvar la omnipotente pero inconstante alma de los hombres.

No me resisto a transcribir la cita de Horace Bushnell en *El sufragio de las mujeres: la Reforma contra la naturaleza*, para que vean ustedes de qué modo eran estas persuadidas a meterse en su propia cárcel y sentirse felices por ello:

Ay, si nuestras mujeres pudiesen darse cuenta de lo que están haciendo, de qué superiores grados de belleza y poder detentan, y de hasta qué extremo se elevan por encima de la igualdad con los hombres mientras conservan su pura atmósfera de quietud y su campo de paz; si se dieran cuenta de cómo crean un reino en el que los pobres luchadores magullados, con sus pasiones amargas y sus mentes marcadas por el error —sus odios, rencores y ajadas ambiciones— pueden penetrar, para ser calmados y civilizados y recibir alguna caricia de la angélica mujer, entonces creo que muy difícilmente podrían faltarle el respeto a su subordinación como mujeres.

Son muchos y muy representativos los textos literarios y pictóricos que muestran cómo aquella Aldonza Lorenzo vuelta Dulcinea alguna vez, se convirtió en la salvaguarda de las pasiones irrefrenables de los hombres (ya sabemos, en el ideario machista el hombre nunca tiene la culpa de nada, la culpa es siempre de su condición viril); cómo se convierte en el hada del hogar, en la dulce y solícita ama de casa que espera al marido con un pay de manzana recién hecho y un par de pantuflas en la mano —escena típica del cine norteamericano de los cuarenta—, o en la mujer de lágrima trémula que es-

pera al infiel marido para verlo llegar despeinado, borracho y manchado de carmín y mostrarle entonces, dolida, el cuarto donde duermen sus hijos —escena típica del cine mexicano de los cuarenta y cincuenta.

La tercera mujer, de Gilles Lipovetsky, es un recorrido por la representación de la mujer como un cuerpo uniforme. En su libro, el filósofo francés prueba cómo desde hace siglos, y cada vez más a partir del XVIII, la mujer es valorada como ser sensible destinado al amor; cómo es ahora ella quien representa la encarnación suprema de la pasión amorosa, del amor absoluto y primordial. Ya no es el hombre el encargado de sufrir la sumisión del amor; ya no será él el atormentado, sino ella.

Es obvio que hay un largo camino entre estas representaciones de la mujer y las actuales; entre las Emma Bovary y las Anna Karenina del siglo XIX, entre *Monja, casada, virgen y mártir* o *María*, de Jorge Isaacs, y las protagonistas del siglo XX. Hoy día son muchas las obras donde las mujeres se reapropian de antiguas narrativas para reinterpretarlas. Pero, a veces, son también los hombres quienes lo hacen y vuelven a sentar las bases del nuevo modelo de mujer con el que las propias mujeres se identifican. Pensemos en la heroína de la famosa tri-

logía *Millenium* del escritor sueco Stieg Larsson. El modelo de mujer que propone en sus tres entregas (la cuarta es una entrega póstuma) fascina tanto a los lectores como, y sobre todo, a las lectoras. La protagonista de *Los hombres que no amaban a las mujeres*, Lisbeth Salander, es un nuevo prototipo de mujer.

Turbadora, incontrolable, socialmente inadaptada, con todas las partes del cuerpo tatuadas o bien perforadas por piercings. Todo esto hace de ella una suerte de proscrita, de réproba social. Pero pese a haber sido víctima del abuso de los hombres tiene “extraordinarias cualidades como investigadora, entre ellas una excelente memoria fotográfica y un extraordinario dominio informático que le permitirán encontrar lo inencontrable, es decir, le permitirán ejercer la justicia por su propia mano y hacerlo como si dijera ‘un dos tres por mí y por todas mis compañeras’”.

No obstante, abundan los modelos de un tipo y de otro. Y ambos son leídos con la misma fascinación. El libro superventas de editorial Random House Mondadori es un libro que ofrece una visión de la mujer anacrónica y para algunas lectoras como yo, inconcebible y casi indignante. Cuando le pregunté a Roberto Banchik cómo habían elegido publicar *Cincuenta sombras de Grey* y si sabía del éxito comercial que tendría este bodrio, me contestó: “es un libro que pasó con 10 de calificación la escandalla”. Me explicó que la escandalla es una suerte de examen que se aplica a los libros donde se toman en cuenta muchos factores, entre ellos el tipo de lector al que está destinado y la repercusión que el libro tendrá para sus lectores. Era fácil prever el éxito de *Cincuenta sombras*, me dijo. Por qué, pregunté. Porque iba dirigido a las mujeres lectoras y porque responde a una fórmula predecible que les fascina: “Batman se coge a Cenicienta”.

Las ideas, los libros, afectan percepciones y emociones; determinan formas de vida y conducta. Y esto es lo maravilloso. Descubrir que la literatura sí afecta vidas y sí determina la manera en la que miramos el mundo. Y por esto, en esta ocasión única en que estamos leyendo en conjunto *El Quijote*, quisiera ir más allá de la “guerra de los sexos” para preguntarnos cómo sobrevive un cuerpo y qué elementos hacen que la percepción de ese cuerpo perviva en nuestro imaginario. Mientras no sabemos que es falso que las mujeres sean un grupo identificable de una sola vez y para siempre, el cuerpo de las mujeres seguirá siendo un territorio bajo sospecha. Un territorio construido por un ideario que las mujeres hemos adoptado como una definición natural.

Apenas terminó su actuación, Dulcinea se fue de viaje. Son muchos los papeles que ha adoptado desde entonces. Pero algo se ha mantenido inalterable en ella y este para mí es el misterio más grande. Que no ha dejado de ser producto de la imaginación de un hombre. **U**



Lourdes Lacalle, *Dulcinea*, 2014

Jesús Ramírez-Bermúdez

Historias clínicas de amor y afasia

Roger Bartra

Jesús Ramírez-Bermúdez ha desarrollado una joven y reconocida trayectoria literaria en que conviven el conocimiento, la curiosidad de las ciencias y la reflexión humanística. Roger Bartra, el autor de La jaula de la melancolía, comenta Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas, el libro más reciente del neuropsiquiatra y escritor nacido en 1973 en la Ciudad de México.

Jesús Ramírez-Bermúdez ha publicado un libro extraordinario, *Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas*. Este libro contiene la narración de dos casos clínicos. Se trata de dos mujeres que sufrieron un daño considerable en el lado izquierdo de su cerebro a consecuencia de accidentes automovilísticos. Las dos fueron operadas y estuvieron un tiempo en estado de coma. Las dos mostraron un inusual comportamiento agresivo y ambas desembocaron en una afasia como consecuencia de la destrucción de tejido neuronal en el hemisferio izquierdo de su cerebro. Cada una desarrolló una jerga incomprensible: la primera hablaba en una secuencia interminable del vocablo *mi* y la otra tenía una predilección por palabras sin sentido terminadas en *ex* o *ax*. Los dos casos clínicos incluyen una historia de amor. A las dos mujeres se les ocurría de súbito desnudarse totalmente, a veces en público. Ninguna de ellas parecía entender lo que se les decía.

Pero las dos mujeres son muy diferentes. Una es de clase media, Diana, ha estudiado administración de empresas, tiene 25 años, ha vivido durante tres años en Londres y tiene un novio sudamericano. La otra mujer (Amanda) es mayor, de 33 años, tiene dos hijos pequeños, no tiene marido, vive en una zona pobre y antes de su accidente se dedicaba al comercio callejero informal. Jesús Ramírez-Bermúdez muestra una inclinación creativa y literaria al narrar, en forma de diario, la evolución clínica de las dos mujeres. No por tener una magnífica aproximación literaria se nubla su mirada científica. Es posible que el lector, al conocer el contexto social de las dos mujeres accidentadas, adivine el final de la historia de cada una. Efectivamente, la historia de la mujer de clase acomodada desemboca en un final feliz, mientras que la mujer que vive una existencia humilde parece sumida en la desgracia. Acaso no es el origen de clase, se dirá con razón, lo que determina el desenlace, sino más

bien la extensión de los daños provocados por la herida cerebral. Puede ser. Pero el lector se quedará con una imagen en la que los infortunios se arremolinan sobre la cabeza de la mujer pobre y la fortuna brilla para la mujer acomodada. Es la versión clínica y en miniatura de la historia de *Fortunata y Jacinta*, la gran novela de Benito Pérez Galdós.

La situación de la mujer afortunada evoluciona rápidamente, deja de ser violenta, ella comienza a cantar en inglés, suele estar de buen humor y busca hacer el amor con su novio, quien la trata con gran cariño aunque no comprende su dialecto en *mi*. Los pronósticos habían sido muy malos y no era previsible una recuperación. Todo indicaba que el defecto afásico sería permanente y que la mujer nunca volvería a hablar normalmente. Nadie entendía lo que hablaba y no quedaba claro si ella entendía lo que le decían. ¿Hay acaso una conciencia lúcida encerrada en un cerebro que traduce sus pensamientos a una jerga incomprensible? ¿Se trata solamente de un defecto técnico en los mecanismos neuronales, pero su conciencia está preservada?

Un buen día Diana llega a la oficina del médico, lo saluda y le habla con corrección, con pocos errores gramaticales aunque con alguna repetición anómala de sí-

labas. La sorpresa es mayúscula. Ella planea volver al trabajo y ya tiene planes de casarse con su novio. La mejoría, comprueba el doctor, ha sido gradual pero constante. Impera el optimismo.

La historia de la otra mujer, Amanda, es tres veces más larga y mucho más trágica. Es el caso de una muchacha pobre y muy trabajadora. También es coqueta y muy enamoradiza. Se casó dos veces pero ambos matrimonios se disolvieron. Era un poco peleonera y atrabancada, pero después del accidente y de la cirugía cerebral se volvió muy agresiva. Perdió la capacidad de hablar y se expresaba en un dialecto compuesto de palabras raras terminadas en equis, como en un cómic de Astérix. La familia ahora no la puede controlar, ya no se ocupa de sus hijos y se escapa de la casa constantemente. Con frecuencia acosa sexualmente a hombres desconocidos. Se teme que pueda quedar embarazada. En las palabras benévolas de Jesús Ramírez-Bermúdez, “está pasando por una temporada de sentimientos románticos o eróticos”. De hecho, sospechan que se prostituye. El Comité de Ética del Instituto de Neurología, ante su comportamiento hipersexual, recomienda que se le practique una oclusión bilateral de las trompas uterinas. Después de la operación le tienen que administrar un fármaco antipsi-



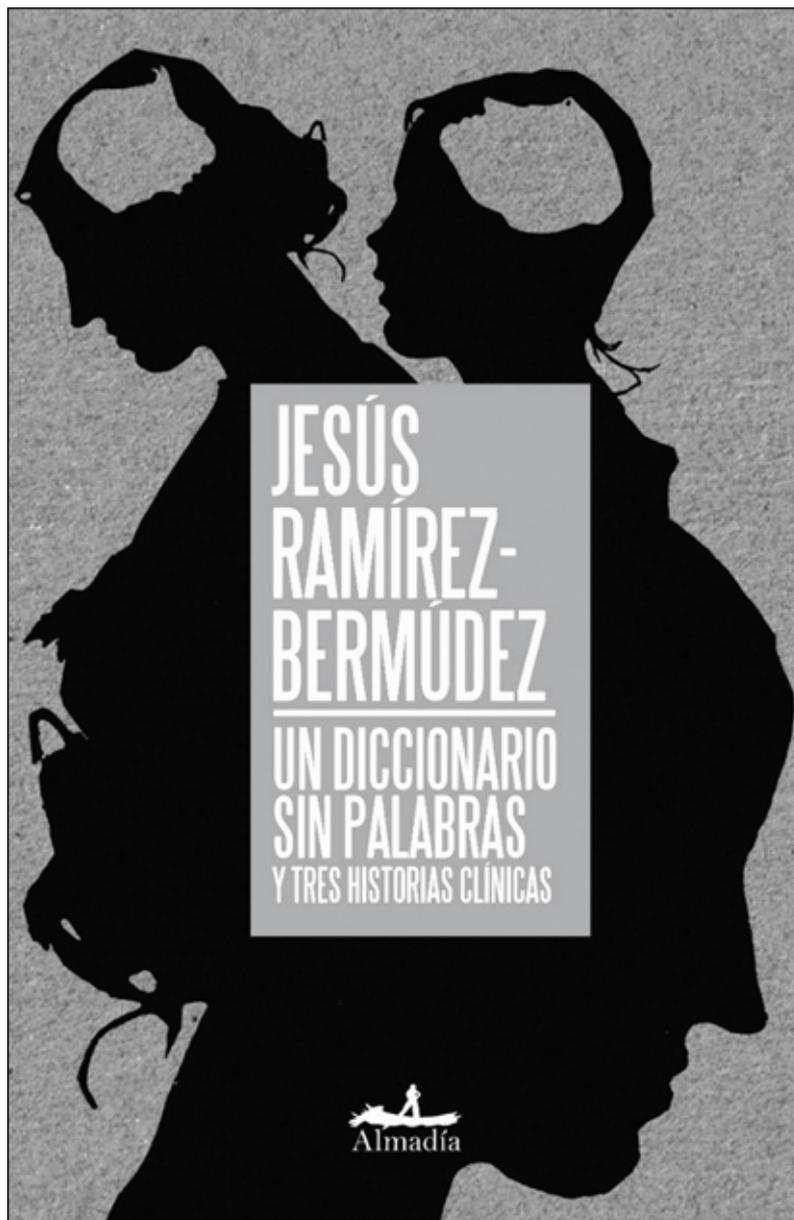
cótico (haloperidol) para calmarla. A pesar de todo, esta mujer tiene un teléfono celular inteligente y sabe usarlo para enviar mensajes en un extraño lenguaje, diferente al que usa al hablar. El médico ha recibido algunos de ellos.

La historia de Amanda de repente también tiene un giro aparentemente feliz y romántico. Se enamora de un hombre pobre mucho mayor que ella, de unos 60 años, vendedor de chácharas y quiere irse a vivir con él. El chacharero parece quererla. Pero la madre de la mujer accidentada, que se opone a la relación, arrastra a este hombre a la consulta con el médico, para que este le explique que su querida tiene un serio problema de salud mental. El chacharero dice que tal vez su amada podría curarse. El médico le explica que lo más probable es que no habrá curación y que el comportamiento anormal continuará. El amante está ante un tribunal neuropsiquiátrico. La madre de su amante afásica acusa al pobre chacharero de ser un pillo que la prostituye y la explota. El médico se encuentra en una situación muy incómoda. El acusado se sume en el silencio, pero antes de irse le promete al médico que regresará para hablar con él. Dos años y medio después no ha vuelto al hospital a ver al doctor.

Al final el médico consigna que ha recibido un mensaje en su teléfono celular, enviado por la mujer afásica. No es fácil de entender, pero los lectores podrán intentar descifrarlo. En parte dice así: “Medicinas Domicilio Amor Mujer Luz Donaji Pito Pene Condón Vagina”. Acaso esta mujer afásica logró irse a vivir feliz a la casucha del chacharero, a pesar de la oposición de la madre. Quisiera creer que vive contenta a pesar de prostituirse, y que su afasia ha retrocedido, como ocurrió con la otra mujer. El amor, en sus más raras expresiones, tal vez la ha curado. Pero no es así. El autor me cuenta que esta mujer afásica, Amanda, recientemente intentó incendiar la casa donde vive con su madre y otros familiares, y que fue necesario llamar a la policía para apagarla y llevarla al hospital.

Hay una tercera historia clínica, muy corta, alojada en la segunda parte del libro, en la sección “Bocetos”. Se trata de una mujer indígena que ha olvidado súbitamente el español, pero conserva bien el uso de la lengua materna, el mixe. ¿Acaso hay un rechazo a la lengua del colonizador? No parece ser el caso: su lóbulo temporal izquierdo está muy dañado, lo que además de la afasia le provoca extraños impulsos, similares a los de las otras dos mujeres, como desnudarse en el comedor del hospital o meterse en la cama de un enfermo de epilepsia donde la encontraron justo antes de hacer el amor.

Se podría decir que hay una cuarta historia, que es la del propio autor, la del médico que en su experiencia clínica nos revela otra historia, la de su vida profesional dedicada a la sanación de personas acosadas por males neurológicos y psiquiátricos. Ante las afasias el médico



tiene que descifrar si su paciente entiende lo que quiere decir, pero las lesiones en el área de Broca filtran —por así decirlo— el flujo del habla y no dejan pasar proposiciones y otras palabras. O bien comete errores al hablar porque no entiende lo que le dicen ni comprende sus propias palabras. El hecho de que su flujo verbal sea excesivo, desordenado y lleno de neologismos ¿significa que en su cerebro se ha extinguido la conciencia? ¿O bien la conciencia se encuentra atrapada en un *loop* interno que no tiene salida ni recibe información, pero que funciona todavía gracias a que las luces interiores no se han apagado? ¿La llegada de información incomprensible y la comprobación de que nadie entiende lo que el afásico dice acaba destruyendo la conciencia? Jesús Ramírez-Bermúdez busca las respuestas en este libro y en su práctica clínica cotidiana. El resultado es fascinante: es buena literatura y refleja una buena práctica médica. **U**

Jesús Ramírez-Bermúdez, *Un diccionario sin palabras y tres historias clínicas*, Almadía, México, 2016, 270 pp.

La pregunta de Stanislavski

Luis de Tavira

Una noche de 1891, un joven actor moscovita asiste al Teatro Maly de San Petersburgo a una función de La dama de las camelias, con la actriz Eleonora Duse en el papel principal. La experiencia es tan deslumbrante que le provoca un terremoto interior, y da inicio a una de las reflexiones más importantes del arte escénico, explica Luis de Tavira, ex director de la Compañía Nacional de Teatro.

Vivimos tiempos difíciles para el aprecio del arte de la actuación dramática. Tiempos confusos para la estética de la teatralidad. Tal vez por eso sea necesario volver a pensar lo ya pensado. Pensar como sólo hoy podría pensarse aquel intenso y fecundo pensar que desde otro momento fue capaz de traernos hasta hoy.

Tal vez por eso mismo sería importante volver al punto de partida de aquellas preguntas que resultaron decisivas para iniciar el camino de la elucidación sobre el enigma de un arte monstruoso y esquivo.

Más las preguntas que las respuestas, porque en el inquietante no saber qué las suscita podríamos hallar el impulso para descubrir lo que a nuestro tiempo le ha sido reservado comprender.

Habría que indagar, por ejemplo, el origen de la pregunta de Stanislavski, porque ninguna otra ha resultado más decisiva y trascendente para el intenso debate sobre el arte de la actuación en la modernidad.

Podríamos comenzar evocando aquella tarde de mayo de 1873 en Verona, tal como nos invitan a imaginarla las narraciones de Helen Sheehy y de William Weaver.

Aquella función de *Romeo y Julieta* en el antiguo Coliseo romano; aquella escena, aquel fulgor que precedió

a aquellas palabras que brotaron del cuerpo de una actriz que decidió ser Eleonora Duse.

Cuando entró a escena, venía de la oscuridad del túnel de los gladiadores de aquel viejo Coliseo. Caminó hacia la luz que se abría al final del corredor. Al llegar al borde de la escena una brisa muy suave la tocó y sin saber cómo, si en el cuerpo o fuera del cuerpo, fue arrebatada a otro lugar y a otro tiempo que comenzó a suceder en su imaginación y ahí escuchó palabras que no se pueden decir.

Ahí estaba en el centro del escenario, suspendida en aquel fulgor que precede a la palabra, aquella muchacha menuda de catorce años que avanza con los pasos de quien ya sabe caminar grandes distancias. El sol brilla sobre su pelo negro, largo y suelto, agitado por el viento.

Muy abiertos los grandes ojos negros, los párpados pesados, la nariz patricia, la boca generosa, toda la pureza de una escultura clásica a punto de comenzar a hablar.

Tenía catorce años, casi quince, la misma edad del personaje y sin embargo no era una actriz principiante. Hacía diez años había comenzado a actuar en la compañía de su familia. Una *troupe* trashumante de cómicos de la legua que mal vivía yendo de pueblo en pue-

blo para ofrecer las tandas de su repertorio. Esta vez habían llegado a Verona, la ciudad de los Montesco y de los Capuleto, y habían decidido ofrecer la representación de la tragedia emblemática de aquel lugar, entre otras razones, porque Eleonora había alcanzado la edad de Julieta Capuleto y en esta ocasión no sería necesario forzar las convenciones con una actriz de edad mucho mayor, como se acostumbraba.

Cuenta la leyenda que Eleonora había nacido en el vagón de un tren o tal vez en el rincón de algún hostel de camino durante una de las giras teatrales de la compañía familiar.

Actores desarraigados, sin patria, cuyo hogar son los caminos, los trenes, los hostales y sobre todo, los viejos teatros, las carpas, los escenarios improvisados en plazas o en graneros. Así, Eleonora creció siempre de viaje, en trenes, en carreteras, en camerinos, entre utilerías y vestuarios y, muy pronto, desde los cuatro años, en el escenario.

Sin embargo, esta vez, aquella tarde de mayo de 1873, sobre el escenario del Coliseo romano de Verona, Eleonora Duse sucumbió a la intensa e insospechada experiencia que la hizo traspasar todas las rutinas, las formas, los tonos y previsiones de un oficio conocido como la propia vida, para venir a descubrir la antigua novedad de la esencia descomunal del arte de la actuación.

Así llegó a aquel instante según lo convenido y se detuvo en el centro de la escena; una de las rosas que apretaba entre los brazos, se resbaló y cayó al piso. Entonces, tras aquel fulgor, comenzó a hablar:

¿Quién me llama?
Aquí estoy,
¿qué quieres?

Las palabras fluían con una sorprendente facilidad mientras su corazón latía desbocado.

El atardecer incendiaba las piedras del viejo Coliseo; a lo lejos sonaron las campanas de una iglesia y poco a poco fue descubriendo cómo sin dejar de ser ella misma ya era otra; en el corazón de su interior se abría una puerta que la transportaba al afuera de otra Verona, al ahora de otra tarde, y ella era ya aquella otra que se asomaba a este instante y cuyo nombre es Julieta.

Se abandonó a esa poderosa sensación como quien camina sobre las aguas sin darse cuenta y, al transformarse en Julieta, Eleonora Duse se encontró a sí misma.

Aquella intensa experiencia momentánea la traspasó y fue rompiendo las ataduras de su personalidad; vacía de sí misma, fuera de sí, empezó a ser libre.

¿Sería, este, aquel éxtasis dionisiaco que según Nietzsche originó la tragedia?

Cuando muchos años más tarde le describió a su amigo Arrigo Boito la decisiva experiencia de aquella fun-



Konstantin Stanislavski

ción de Verona, le contó que en un momento inesperado de la escena la sorprendió como por asalto una revelación, *una gracia*, fue la palabra que usó, una gracia irrumpió desde su interior y se expandió en el aire y entonces comprendió por primera vez, después de diez años, lo que significaba ser actriz y lo que podía llegar a ser la creación de un personaje.

La actuación había dejado de ser únicamente el oficio de su familia. Era otra cosa. Podía ser un arte, una utopía, algo que merecía la entrega de toda su vida.

Años más tarde llegará a decir: “El arte, como el amor, es insaciable”.

Aquella tarde entendió que el mundo del teatro habita en el instante y desde ese fulgor se introduce en la oscuridad más profunda porque es metáfora de la vida y de la muerte.

Goethe hace decir a Fausto al final de la tragedia:

Instante eres tan bello...
¡detente!

¿Qué le sucedió a esa joven actriz aquella tarde?

Siguiendo su propia confianza podríamos aventurar a decir que sucumbió a la gracia de una visión que, desde la experiencia de la escena, transformó el mundo

y cambió para siempre su vida, porque las visiones del mundo son posiciones de voluntad que se basan en decisiones existenciales y en la evocación de aquella tarde de mayo en Verona parece que comparecemos ante una experiencia capaz de revelarle a una actriz el enigma de la existencia, aquella que el drama nombra como una *situación límite*.

A esta expresión dramática acudió Karl Jaspers para discernir entre diversas formas de existencia a esa decisiva extraordinariedad que se deslinda del puro suceder, de la mera cotidianidad, de los días rutinarios en cuyo transcurso va desangrándose la vida como puro ir anonadándose hasta el vacío, una extraordinariedad vital que se alcanza cuando se arriba a la situación límite.

Una situación de límite que evidencia a su vez el límite de la dominación convencional del mundo.

Una situación tal que se escapa a la comprensión que ha urdido y legislado la normalidad de la vida común, de sus generalizaciones y sus domesticaciones.

Una situación límite tal en la que ya no es posible confiar en la dominación científica de los procesos calculables.

A esta clase de límite pertenece, por ejemplo, la muerte que cada uno ha de morir, la responsabilidad que cada uno ha de asumir, el proyecto de vida en el que cada uno decidirá realizarse como aquel que cada uno es en su unicidad.

Es en la situación límite donde aparece con rotunda claridad lo que uno es como autenticidad.

La aparición de la autenticidad es la revelación y el descubrimiento del sentido cabal de la propia existencia.

Esa fue la revelación que asaltó a Eleonora Duse aquella tarde, la autenticidad del arte de la actuación.

Después de aquella experiencia ya nada podía seguir siendo igual. Luego de esa función, desapareció... Después se escapó de la compañía familiar y comenzó un largo itinerario hacia la cima de su arte.

El instante de esa escena, de aquella función en Verona, no es sólo memorable porque marcó el inicio de la búsqueda infatigable de una gran actriz, sino que es también el momento decisivo para comprender el primer impulso de la trayectoria del arte de una actriz que transformó la historia del teatro, porque consiguió poner en el centro de la renovación de la idea del teatro la reflexión sobre el arte decisivo de la actuación.

Muchos años después, en 1895, tras haber presenciado el triunfo escénico de la Duse en Londres, Bernard Shaw escribirá que con la Duse se inicia una nueva era para el teatro, porque en su actuación se verifican cabalmente las visiones revolucionarias del teatro que formularon Wagner e Ibsen.

“Duse —escribe— es la primera actriz a quien hemos visto aplicar el método de la gran escuela de la tradición a personajes típicamente modernos, tanto como someter a los personajes clásicos a procedimientos y concepciones típicamente modernos”.

Deslumbrado por la actuación de la Duse, Bernard Shaw intentaba descifrar la clave de su arte, para lo cual recorría el trabajo de las innumerables actrices que poblaban los escenarios que él frecuentaba de modo exhaustivo y las clasificaba en tres grupos según su calidad:



Puesta en escena de *Los bajos fondos* de Máximo Gorki, 1902

“Se concentraba en las actrices y no en los actores porque desde entonces el teatro era ya el reino de la supremacía femenina”.

Así, comenzaba con las actrices de un primer grupo, el de *la artista menor*: aquellas que se limitaban a practicar con eficacia las recetas y las fórmulas hechas cuyo éxito estaba comprobado. Es decir, las efectistas, que suelen ser la mayoría.

En el segundo grupo estaban *las buenas actrices*, que son buenas porque casi siempre están bien por virtud del dominio de una técnica que garantiza su desempeño. Actrices que estudian el texto del drama, consiguen discernir cuáles son las claves significativas y que si son inteligentes aprenden a no hacer nada entre los intervalos de esas claves, de modo que la escena se produce sola. Artistas dúctiles para reaccionar con lógica y según la escala del drama que han sabido leer y entender.

Finalmente, está el escaso y sobresaliente grupo de *las grandes actrices*, cuya trayectoria se ha convertido en unidad de medida del arte de la actuación. Su interpretación ya es creación. Traspasan el texto del drama para arribar a la zona indecible de donde proviene y descubren el torrente de una estimulación progresiva e interminable en un continuo vital en el que la presencia del personaje se impone cuando calla y así es capaz de revelar la dimensión oculta de las cosas, donde aparecen bajo una luz siempre nueva y donde los matices, los gestos, los silencios y las palabras fluyen de un modo espontáneo y natural.

“Esta rara culminación es la que Duse ha alcanzado”, concluye Bernard Shaw.

Tal vez la Duse habría llamado *gracia* a esta culminación. Es decir, más un don que el producto de un proceso, o tal vez, como señalaría más tarde Stanislavski, “la utilización consciente de las motivaciones inconscientes”.

En Ibsen, Noruega dio al teatro occidental al más grande dramaturgo del realismo moderno. Veinte años más tarde, en Strindberg, Suecia dio a uno de los fundadores del teatro naturalista y al mayor de los dramaturgos expresionistas.

Entre los dos se trabó una fecunda enemistad. Cuentan que Ibsen colgó en su estudio el retrato de Strindberg para poder mirar los terribles ojos de su adversario mientras escribía.

Por su parte, Strindberg vivió perseguido por el espectro de Ibsen, que lo superaba en fama, éxito y estrenos.

Nunca ningún dramaturgo debió padecer mayores celos que el misógino Strindberg, cuando descubrió el prodigio escénico de Eleonora Duse en una representación de *Casa de muñecas* del feminista Ibsen.

El deslumbramiento de aquella actuación de Eleonora Duse se habría de transformar en la sustancia decisiva de su fecunda utopía teatral.

Tal vez quien mejor comprendió el enigma de lo que anticipaba la intuición creadora de Strindberg fue precisamente el genio de Eleonora Duse.

Strindberg, asombrado por la actuación de Duse precisamente en el drama de su rival genealógico, escribe *La más fuerte*, que le dedica a la actriz y le envía el manuscrito con el anhelo de que lo considere digno de su escenificación.



Puesta en escena de *El poder de las tinieblas* de Henrik Ibsen, 1902

El texto de *La más fuerte* es un monólogo en un acto que contiene en sus seis páginas el germen de una obra ibseniana de cuatro actos.

La Señora X, actriz, casada, conversa un día de Nochebuena, en un café de señoras, con la Señorita X, actriz, soltera.

Cuanto en los diálogos de Ibsen se encuentra concatenado en la lógica dramática que permite remitir al pasado frente al presente o que exige proporcionar la confianza al pudor, en el texto de Strindberg queda expuesto en un monólogo trepidante por cuyas rendijas se filtran hasta el desgarramiento, lo oculto y lo reprimido.

Una verbalización que se enfrenta a la densidad de la interlocutora que nunca habla y cuyo silencio provoca una impronta incomparablemente más viva que todos los diálogos súper elaborados de Ibsen.

Desde su genial perspicacia la Duse responde a Strindberg que acepta agradecida la ofrenda, pero le advierte que, de hacer la obra, ella elegirá el papel de la que nunca habla.

En 1891, en el primer estreno de su gira a Rusia, en el Teatro Maly de San Petersburgo, Eleonora Duse decide desafiar el prestigio mundial de la legendaria Sarah Bernhardt. Se presenta en Rusia nada menos que con *La dama de las camelias*, drama consagrado por la diva francesa, para mostrar otra posibilidad de interpretarlo y, de paso, abrir otra dimensión de la actuación.

Asistió a aquella memorable función el más feroz crítico de teatro en Rusia, el temible Aleksei Suvorin. Al terminar la función, Suvorin se fue a la redacción del periódico *Nóvoye Vremya* y escribió un artículo en el que decía:

“La Duse es una artista verdaderamente excepcional. No posee las dotes publicitarias de Sarah Bernhardt, pero la supera en talento, en la extraordinaria justeza del tono... no gesticula, no declama, no inventa efectos escénicos, sino que crea los personajes, los vive con una sencillez nunca vista antes en escena...”.

Sin embargo, tal vez la mayor importancia histórica de aquella función de la Duse en el Teatro Maly de San Petersburgo reside en el efecto crucial que produjo en otro espectador. A esa función también asistió Konstantín Alekséyev, un joven actor moscovita que intentaba formar un grupo de actores en torno al teatro que su padre le había construido en el granero de la finca familiar y que por aquel entonces aún no había decidido llamarse Stanislavski y que al salir del Teatro Maly aquella noche se resolvió firmemente a comenzar una aventura que vendría a revolucionar de modo irreversible la historia del arte de la actuación.

Aquel joven actor insatisfecho vivía indignado por el estado de decadencia complaciente en el que agonizaba el teatro de su tiempo.

El futuro Stanislavski contará, muchos años más tarde, que aquella noche después de la función de la Duse salió del teatro como el sobreviviente de un terremoto interior. Su experiencia como espectador asombrado de aquella actuación había provocado un sacudimiento que despertaba su conciencia, la rescataba del cautiverio de un cierto sonambulismo en el que zozobraba errática y latente. Esta experiencia parecía abrir su mente a un estado de conciencia que lo aproximaba con entusiasmo a una comprensión que todavía no alcanzaba y que suscitaba en él una intensa sensación de libertad y de alegría.

Y entonces fue posible la pregunta cabal que detonaría su apasionante búsqueda. Frente a la actuación de Eleonora Duse, Stanislavski se preguntó: ¿Qué hace esta actriz?

Los primeros pasos de la respuesta a esta pregunta lo llevaron a formular todo un sistema.

Tras el recorrido de esta evocación hemos hallado el punto de partida de la reflexión. Es una pregunta. Ya no sólo la de Stanislavski; la nuestra, aquí y ahora.

¿Qué hace el actor?

¿En qué consiste ese hacer que en castellano y en México llamamos actuación y que entre otros efectos puede tener la virtud de transformar a quien lo hace —según la expresión del príncipe Hamlet— en la monstruosa condición del actor o de la actriz, según el arte?

Hemos hallado, al fin, el puesto de partida de una reflexión necesaria. **U**



Bocetos de Stanislavski para la puesta en escena de *Otelo*

Bob Dylan, el noble Nobel

Pablo Espinosa

Desde Estocolmo, llegó una noticia que despertó la sorpresa y la polémica en el ámbito de la cultura: Bob Dylan es el Premio Nobel de Literatura 2016. Para los lectores de la Revista de la Universidad de México no hubo tal sorpresa: nuestro colaborador Pablo Espinosa, autor de La música, ese misterio, ya desde 2012 había desmenuzado las razones por las que el bardo de Minnesota habría de merecer el ambicionado galardón.

Con un párrafo de tres líneas, este 13 de octubre la Academia Sueca puso de cabeza al mundo: “El Premio Nobel de Literatura 2016 ha sido otorgado a Bob Dylan por haber creado nuevas expresiones poéticas en el marco de la gran tradición musical estadounidense”.

En el número 97 de la *Revista de la Universidad de México*, de marzo de 2012, desplegué mis argumentos en favor de un clamor que hacía de Robert Zimmerman, desde aquel entonces, candidato fuerte y viable al máximo galardón cultural en el planeta.

Ese texto, titulado “El Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan” ostentaba humor, además de los mencionados argumentos.

En aquel momento parecía una ocurrencia, un sueño, una locura. Lo que hice, en realidad, consistió en la simple tarea periodística de recoger el clamor que flotaba en el ambiente, sostenido por mentes creativas, personajes fundamentales del devenir cultural, y no por simples “fans”.

Hoy, cuando ese sueño es ya una realidad pura y dura, el vocerío no cesa. Hay demasiado ruido.

Al sonido seco del rasgar de vestiduras acompaña una minoría que manifiesta, al mismo tiempo que su simpatía por la obra del galardonado, su rechazo a la decisión sueca y con argumentos sólidos. Pero hay muy pocos de esos argumentos. Lo demás es ruido.

Así como una mayoría en su propio país desconoce la obra poética de, por ejemplo, Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura, una mayoría equivalente desconoce la obra sustancial del nuevo laureado.

En consecuencia, los encabezados de los periódicos del día siguiente se quedaron con lo que se estacionó también en el imaginario colectivo. Y eso posibilita una manera de abordar el tema: empezar por enlistar lo que NO es Bob Dylan:

Bob Dylan no es “Blowin’ in the Wind”.

Bob Dylan no es un *rockstar*.

Bob Dylan no fue el primer músico en ganar el Nobel de Literatura.

Bob Dylan no se estancó, como el público eligió hacerlo, en los años sesenta.

Bob Dylan no es un objeto de veneración de “fans”.
¿Quién es Bob Dylan, entonces?

Es un aeda. Es un creador que trabaja con tenacidad asombrosa. Es, lo dijo hace unos días la Academia Sueca: un creador de nuevas expresiones poéticas.

Me atrevo a afirmar que los dictaminadores decidieron, así como lo hicieron por zonas localizables en el *corpus* completo de la obra de premiados en años anteriores y que no corresponden a las obras famosas de ellos, por la coronación de una trayectoria: la trilogía que conforman las obras tituladas *Modern Times* (2009), *Time Out of Mind* (2010) y *Tempest* (2012).

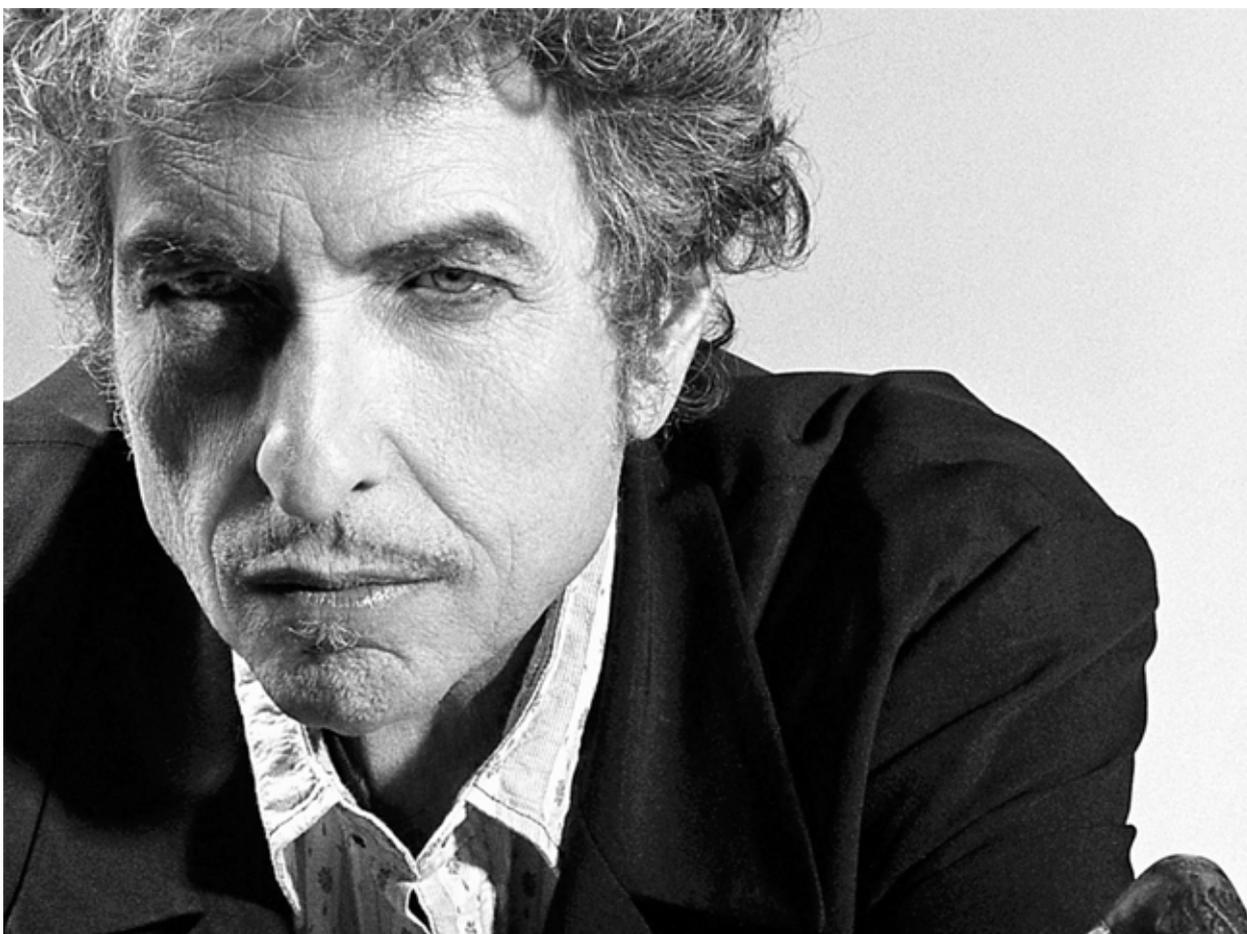
Si añadimos la pieza inaugural de ese periodo, tendremos la tetralogía completa: *Love and Theft* (2006) fue el abracadabra, el *paspartout*, el ábretesésamo, la piedra de toque para el periodo de madurez, esta serie fabulosa de obras donde campea la acumulación de conocimientos, la sabiduría, el pleno dominio de las alegorías, las figuras retóricas, las metáforas, los juegos de palabras, las aliteraciones, el discurso simple y contundente, características todas ellas del trabajo de un maestro que de tal manera alcanzó posteridad y dotó de las virtudes que hacen de una obra algo atemporal, perenne. Clásico.

A la cortedad, a la necesidad de encasillar, al someter y congelar a Dylan como “un emblema de los años sesenta”, al esgrimir eso se olvida la obra maestra de tal periodo, el álbum titulado *John Wesley Harding*, que corona una poética, una saga, una nueva manera de mirar el mundo y por encima del “himno” “Blowin’ In the Wind”, Dylan coloca obras mayores, como la pieza que tituló, como parte de ese álbum, “All Along the Watchtower”, cuya calidad poética no tiene discusión.

De manera que hay más allá de lo trillado. Ciertamente, *The Freewheelin’ Bob Dylan*, el que siguió, en 1963, a su debut, y el magistral *Blonde on Blonde*, de 1966, son los referentes que siempre salen a relucir. Pero hay mucho material todavía en la sombra y es de esperarse que, como sucede con los Premios Nobel, todo ese material empiece a conocerse.

Todos celebran que cuando la Academia Sueca distingue a un autor “desconocido”, los lectores se benefician de materiales que de otra manera les pasarían desapercibidos. Algo semejante está por suceder con la obra de Bob Dylan, ese gran desconocido.

Cuando el jurado sueco argumentó: “por haber creado nuevas expresiones poéticas” al referirse a Dylan, en realidad estaba anunciado sus propias formas de abrir la mente. Una buena parte del descontento se refiere a la condición del premiado: no es un escritor de taburete, no obedece al canon occidental, no pertenece a la tribu, es un extraño, un profano, un invasor. No



Bob Dylan

forma parte del *establishment*. No es “un escritor como nosotros”.

En el texto de hace cuatro años me referí a esa condición de forastero. Añado ahora: al premiar a Dylan, la Academia Sueca recupera la voz a la poesía.

Me explico: el aeda en la antigua Grecia era el que cantaba la poesía, y la bailaba, la representaba, la saltaba, la brincaba, la llenaba de polvo en las veredas y con ella recorría peligros y aventuras.

Cuando se inventó la imprenta, el aeda enmudeció. La poesía perdió su voz, como sucedió con Marin Marais al llegar a la adolescencia y hubo de buscar nuevos senderos para imitar la voz humana, a través de la viola da gamba, con su maestro, Monsieur de Sainte-Colombe.

La poesía y la música, esas hermanas gemelas, se separaron. Empezaron su camino solas.

Bob Dylan devuelve la voz a la poesía. Es un aeda. Y al premiarlo, la Academia Sueca devuelve la voz a la poesía. Y premia también a una música marginal y contestataria por naturaleza: el blues. Y eso no es poca cosa. El territorio blues también resulta insondable. No en balde su público está conformado por mentes abiertas, libres, pensantes.

Escuchar a Bob Dylan decir, con esa música sencilla y contundente, su poesía, es una conversación sensual.

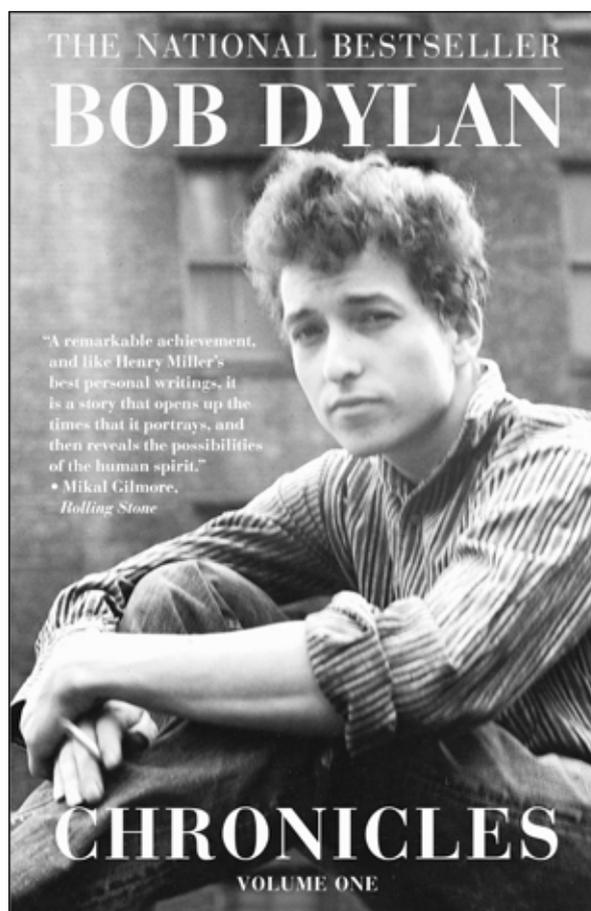
Ante el disgusto de los escritores “convencionales”, Per Wästberg, integrante del jurado, hizo notar ante reporteros que Bob Dylan ha dicho hasta el cansancio: “mi música no es nada; las palabras son la clave”.

El novelista escocés Irvine Welsh jaló los micrófonos y los reflectores para bromear: “este es un premio de nostalgia mal concebido, arrancado de las próstatas rancias de hippies seniles y balbuceantes”.

Porque no puede ser sino una broma afirmar que Bob Dylan es nostalgia, tiempo ido, generación perdida. Todo premio es discutible, arbitrario, azaroso. Pero no todo escritor está sujeto a la aprobación o desaprobación sin fundamentos literarios de por medio. Su obra, en especial su tetralogía reciente, está ahí como el argumento mayor.

“I’m walking / Through streets that are dead / Walking / Walking with you in my head / My feet are so tired / My brain is so wired / And the clouds are weeping / Did I / Hear someone tell a lie? / Did I / Hear someone’s distant cry? / I spoke like a child / You destroyed me with a smile / While I was sleeping / I’m sick of love” (fragmento de “Love Sick”, de la obra *Time Out of Mind*, tercera de la tetralogía por la que le fue otorgado el Nobel de Literatura, y no por “Blowin’ in the Wind”).

Cierto, no estamos en la antigua Grecia, sino en un periodo histórico que obligó a uno de los grandes pensadores del sonido, Nikolaus Harnoncourt, a irse a la tumba, hace pocos meses, con una gran preocupación:



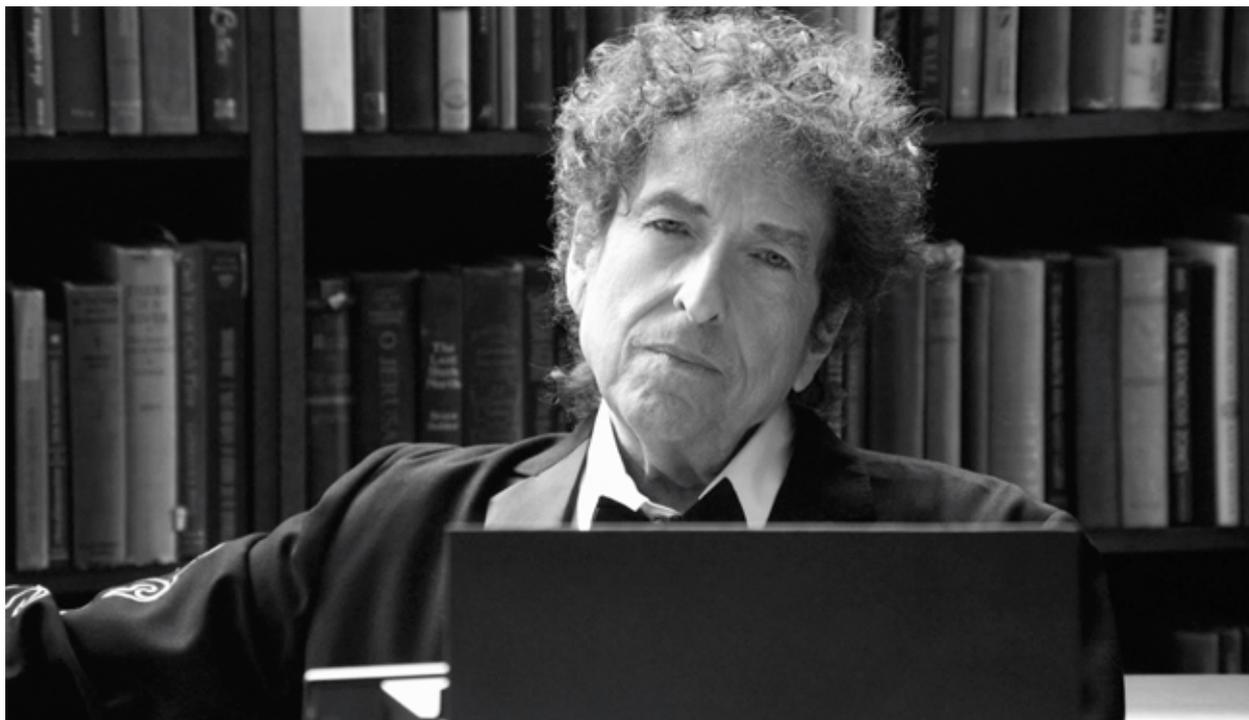
el arte ha perdido su condición humana, para convertirse en un bien de consumo.

He ahí. Bob Dylan representa, para la mayoría, la industria del espectáculo. Pero ese no es Bob Dylan, y lo ha demostrado con proezas poéticas en la vida real, como mantener una vida privada, íntima, en secreto, a pesar de vivir en la “era de la información” y las redes sociales y la “pérdida de la intimidad”.

Cuando escribió *Chronicles*, su autobiografía, críticos literarios serios, ante el asombro frente a un gran libro, se preguntaban el por qué Bob Dylan no había decidido ser, “en lugar de cantante”, un escritor, sin darse cuenta de que Bob Dylan es un escritor, pero las condiciones sociales, el imaginario colectivo, la sociedad de consumo, lo quieren someter a la fea condición de “cantautor”. Horripilante término, “cantautor”.

Hace mucho que la literatura dejó de ser una máquina de escribir y luego un objeto. El máximo acontecimiento cultural del mundo, junto con el Festival de Salzburgo, la Feria de Frankfurt, hace mucho que dejó de ser un mero evento literario, para citar un parangón con Dylan.

Al premiar el año pasado, frente al enojo y el rasgar de vestiduras, a una simple reportera, Svetlana Aleksievich, la Academia Sueca evidenció una realidad que muchos no quieren ver, a pesar de que ya había premiado a otro reportero, Gabriel García Márquez: la condición del escritor ya no es la soledad, el personaje abis-



mado, el prototípico, el miembro del clan, el iniciado, el elemento del gueto. El iluminado.

La literatura es una de las grandes expresiones de la libertad. Su valor estriba en su capacidad de expresar el sentir de un pueblo, de las personas, de la humanidad, de una persona solitaria o una comunidad. ¿Y qué ha hecho Bob Dylan sino literatura, al escribir lo que el mundo recibe como “canciones” y que no es otra cosa que poesía, poesía con voz?

He ahí el valor del Premio Nobel de Literatura, su alcance insospechado.

No hay conflicto. Hay claridad: la Academia Sueca premió a un autor “por haber creado nuevas expresiones poéticas”.

Además, no es “el primer músico en ganar el Premio Nobel de Literatura”: Rabindranath Tagore lo recibió en 1913 y fue un músico muy reconocido, autor de ¡más de dos mil canciones!

El 14 de agosto de 2006, Joe Levy, experto en el tema, recibió de la siguiente manera la etapa de madurez y consolidación artística de Bob Dylan, al reseñar, en la revista referencial, *Rolling Stone*, el álbum *Modern Times*: “El nuevo disco de Dylan comienza con la voz de Dios en las montañas y el sonido de las pistolas en las calles”.

En la pieza inicial de esa obra, en efecto, Bob Dylan hace notar: “The pistols are poppin’ and the power is down” y se autoironiza, respecto de uno de sus tres temas centrales: *a)* el amor, *b)* la lucha por la vida, *c)* la muerte.

Y dice, autoirónico, en otro de los versos de esa canción: “I’ve been sitting down studying the art of love / I think it will fit me like a glove”.

Y esos versos se han hecho realidad: Bob Dylan mantiene en vilo al mundo porque suele canturrear en sus

conciertos, como lo hizo en México, muy divertido y sin que le gane la risa, la pieza que muchos creen que es su única obra maestra: “Blowin’ in the Wind”, de una manera ininteligible y entonces ladra, masculla, ruge, muge, escupe, suelta borbotones de palabras *nonsense*, apenas dejando escuchar con claridad dos o tres versos, los suficientes para que algunos, los pocos, se percaten de lo que los muchos confunden con el ruido del mundanal universo del arte como un bien de consumo.

Bob Dylan puede asistir o no a Estocolmo a recibir el Premio Nobel de Literatura. Puede pronunciar con delicadeza los versos de su tetralogía reciente, por la que obtuvo ese premio, que ni le va ni le viene, por eso hace cuatro años escribí en este espacio: “es más, que ni le den el Premio Nobel, pues no lo necesita”. Puede cantar dando la espalda al público, como lo hizo hace unas cuantas semanas. Puede cantar o berrear. Escupir y cantar. Escribir y escribir.

Porque ese oficio, el gran oficio de la escritura, ya lo dijo él, le viene como anillo al dedo. El Premio Nobel de Literatura también, aunque le tiene sin cuidado.

Así como lo hicieron ya todos los grandes escritores, desde Shakespeare hasta Joyce, por cierto un gran tenor que no pasó a la historia como el músico que fue sino como el gran revolucionario del lenguaje y no le dieron el Nobel, Bob Dylan se ha sobado el lomo, sentado, escribiendo noches enteras, estudiando el arte de vivir, el arte de morir, el arte del amor:

Y así lo ha dejado escrito ya, no sin dejo sonriente de ironía:

“I’ve been sitting down studying the art of love / I think it will fit me like a glove”.

Ese sí es Bob Dylan. El noble Nobel. **u**

La voz de Hugo Gutiérrez Vega

Fernando Serrano Migallón

Hombre de numerosas pasiones, Hugo Gutiérrez Vega supo conjugar la creación artística con el compromiso político a lo largo de una trayectoria vital que lo mismo se manifestó en la diplomacia, la gestión pública, la actuación en los escenarios y la edición. Sobre todo, el autor de Peregrinaciones, fallecido en septiembre de 2015, a los 81 años de edad, fue fiel al riguroso camino de la poesía.

Pocos intelectuales mexicanos han tenido tantas pasiones a lo largo de su vida y han cubierto tantos intereses como Hugo Gutiérrez Vega.

Le gustaba definirse como actor, lo que desde luego fue, pero ese simple calificativo limita su trabajo, y sobre todo su personalidad.

Si bien es cierto que sus mayores desvelos y sus más fuertes pasiones los dedicó a la actuación y al teatro, también lo es que dejó los escenarios para saltar desde ellos a la vida real.

Fue un hombre de pensamiento y de acción. En el campo creativo debemos recordarlo como poeta, como un poeta vital que reunía al mismo tiempo otros gustos literarios; junto a la poesía era también actor, orador, articulista, memorialista, pero, sobre todo, gran conversador.

Todas estas actividades tenían un sustrato común, en todas ellas contaba como elemento esencial la voz;

magnífico orador, apasionado y cautivador, tenía en la palabra un arma precisa y un medio rico y certero para transmitir su pensamiento y el de los autores. Era para él un medio que le permitía crear y recrear el arte y ponerlo al alcance de los demás; afirmaba, como Gorostiza, que “así como Venus nace de la espuma la poesía nace de la voz”.

Fue un teórico del fenómeno poético y puso, él mismo, el ejemplo de claridad, brevedad y capacidad de condensación lírica que le permitió dejarnos una obra llena de originalidad, lucidez metafórica y sinceridad.

Tenía facultades que difícilmente se dan en una sola persona: decisión firme para acercarse al público y una facilidad natural para entender y comunicarse con quienes lo escuchaban; con un oído fino y excepcional sabía escuchar, pero sobre todo entender lo que los demás querían decir para identificarse, así, con los deseos del público. Por eso su comunicación era rica, fértil y fácil.

Nunca sacrificó su actividad creadora en aras de la política. La política práctica le interesó y participó en ella pero estaba justamente convencido de que eran ámbitos distintos que no debían entremezclarse.

Sabía que lo que tenía entre manos era serio y sensible, y sin embargo nunca perdió ni sencillez ni franqueza.

Su cultura y facilidad de palabra hacían sus conversaciones llenas de anécdotas, citas literarias, teatrales, cinematográficas e históricas. Quienes tuvimos la suerte de compartir con él lo recordamos como un verdadero oasis de satisfacción erudita y estética.

Con decisión se dedicó a buscar la verdad e intentar entre los diversos caminos políticos el que él pensaba que le permitiría desarrollarse de acuerdo a su conciencia.

Se apoyaba en la Filosofía y en la Historia para establecer compromisos éticos o políticos; al mismo tiempo, sin que estos perdieran seriedad y firmeza, los llevaba a cabo con desparpajo y alegría.

De esta manera lograba una curiosa unidad entre la libertad y la alegría, entre la seriedad y la espontaneidad que hacían que viviera permanentemente entre el pasmo y la sorpresa del observador y el optimismo y el júbilo del poeta.

Siempre estuvo atento al amor, a la alegría y, como buen optimista, a un futuro mejor, pero jamás pudo sobreponerse a la desigualdad, a la injusticia y al dolor frente a la tragedia y los problemas humanos.

En tiempos dolorosos, agobiado por las más lacerantes contradicciones, por la corrupción, la violencia homicida, la pobreza extrema, la injusticia, la demagogia redentorista y el aumento de los fundamentalismos seguía defendiendo a la política y a la democracia como métodos de solución. Al mismo tiempo exigía a los políticos y a los empresarios, a los partidos y a los intelectuales, la obligación de ser honestos y tolerantes. Cumplía con el deber de pensar siempre en los demás.

Participó en la vida pública y en la actividad política como un activo analista y un sagaz crítico de su entorno.

En la administración desempeñó cargos de gran significación: rector de la Universidad Autónoma de Querétaro, director de la Casa del Lago y director general de Difusión Cultural, estos dos últimos en la UNAM.

En todas estas actividades dejó su impronta. En Querétaro sigue siendo un punto de referencia la creación de los Cómicos de la Legua y en la UNAM sus puestas en escena son antológicas y de recuerdo imperecedero para los que las vimos; alguna de ellas lo obligó a presentar su renuncia por romper con una falsa moral y con costumbres que ya en ese momento eran obsoletas.

De su larga, destacada y digna trayectoria diplomática, podemos afirmar que siempre fue llevada con prudencia y precisión. Supo compaginar la rigidez del mun-

do diplomático con su carácter antiprotocolario y sus convicciones para cumplir con el deber.

Son dignos de mención dos hechos, ejemplos claros de esa actitud: el primero en España, cuando como agregado cultural de la embajada y ante la ausencia del embajador fue invitado a participar en un homenaje a Manuel Azaña en el aniversario de su muerte. Asistió y como consecuencia fue convocado al Ministerio de Asuntos Exteriores para recibir el extrañamiento del gobierno español, a lo que respondió que el homenajeado había sido jefe de Estado de un país amigo de México que finalmente había muerto en territorio formalmente mexicano, y que había sido expulsado del suyo por sus compatriotas.

Otra respuesta sencilla, clara y firme fue la que le hizo al gobierno de Venezuela cuando, a pesar de ser invitado por ese mismo gobierno presidido por Maduro, se entrevistó y le dio su apoyo al poeta disidente Rafael Cadenas.

Hombre prolífico, aunque las cifras no digan gran cosa, excepto que reflejan su vocación por el trabajo. Dejó muchas y variadas obras en verso y 36 en prosa, algunas de ellas traducidas a diez idiomas.

Hombre de cerca y de lejos, compaginó el amor a su terruño y el recuerdo permanente a Lagos de Moreno y, con su espíritu generoso, abierto y universal, al resto del mundo.

A su tierra volvió siempre que pudo, pero sobre todo con su creación y con sentimientos profundamente locales y filiales y al mismo tiempo fue un hombre cosmopolita, de amplia visión: se supo integrante y perteneciente a ese mundo que gracias a su inteligencia tuvo siempre al alcance de sus manos.

Amaba colaborar en grupo pero siempre distanciado de capillas y cónclaves intelectuales. Supo cultivar grandes amistades, notables las de Juan José Arreola, Adolfo Castañón, Carlos Monsiváis y Guillermo Sheridan entre los mexicanos y Ezra Pound y Rafael Alberti entre los extranjeros.

Hombre de gran cultura y apasionada lectura, aceptaba las influencias de todos sin dejar de ser él mismo. Hombre de cultura académica y popular tuvo grandes y estrechos lazos con ambas y nunca cayó en el deterioro de lo que Marcuse llamaba: "la cultura comercial".

Su presencia siempre alegraba las reuniones a las que asistía que nos llenaban de sabiduría.

Siempre, como le dijo Rafael Alberti, su voz:

Hermosa voz, a veces desolada
y a tientas, aunque siempre
capaz de volver clara, pura y joven.

Así lo recordaremos siempre con una voz clara, pura y joven. **U**

La revolución del periodismo

Humberto Musacchio

Conocedor, como pocos, de la historia del diarismo en nuestro país, Humberto Musacchio, autor de Milenios de México, traza un panorama de los grandes cambios y desafíos que el campo de la información periodística ha enfrentado a lo largo de las últimas tres décadas y, sobre todo, ante el avance de las plataformas digitales, y plantea las posibilidades de adaptación ante un entorno tan movedizo.

El periodismo mexicano vive un cambio de época. Fue suprimido *El Nacional*, diario del gobierno, y las empresas editoras de los diarios *La Prensa*, *El Día* y *Excélsior*, por diferentes razones, dejaron de ser cooperativas y ya en otras manos se convirtieron en empresas privadas, en tanto que *La Jornada*, una sociedad por acciones, funciona en realidad como cooperativa. En 2002 cerró *Novedades*, en 2004 *El Heraldo* fue vendido a José Gutiérrez Vivó, quien dejó de publicar ese periódico para editar *Diario Monitor*, que cinco años después iría a la quiebra bajo la hostilidad de los gobiernos panistas. En ese lapso se extinguió el otrora prestigioso *unomásuno*, aunque según cuentan, hay un fantasma de papel que como ánima en pena circula con ese nombre por unos cuantos puestos del Centro de la ciudad.

La paraestatal PIPSA, que tenía el monopolio del papel periódico, en 1998 fue adquirida por particulares y se convirtió en una empresa privada que opera en lo que hoy es un mercado de importación libre, lo que no ha impedido que el precio del papel se mantenga permanentemente al alza. Como se trata del principal insumo, de algunos años a la fecha los diarios mexicanos tratan de

ahorrar en ese renglón, ya sea imprimiendo menos páginas o reduciendo el tamaño de sus planas.

En medio de ese proceso de cambios se atravesó la derrota del PRI, que debió ceder la presidencia de la República al PAN, lo que también contribuyó a severas modificaciones en la relación entre prensa y poder, pues las dependencias gubernamentales en muchos casos suprimieron el estipendio para los reporteros acreditados en cada fuente (las nóminas de chayos) y, en favor de la televisión mercantil, redujeron severamente los presupuestos de publicidad destinados a los impresos.

En 1994, con el surgimiento del zapatismo, el asesinato del candidato del PRI y luego el de quien iba a ser líder de los diputados priistas, se produjo una gran crisis política que obligó al entonces presidente, Carlos Salinas de Gortari, a democratizar el órgano rector de las elecciones, el IFE, al que se incorporó a ciudadanos que gozaban de respetabilidad. Con estos hechos culminó también un proceso de ampliación de la libertad de prensa, el que venía desde la primera mitad de los años setenta con *Excélsior* dirigido por Julio Scherer, el surgimiento de *Proceso* y *unomásuno*, la creación de *La Jornada*, la trans-



formación de *El Financiero* de mero boletín bursátil en diario de información general, la aparición de *Siglo XXI* de Guadalajara, el ascenso de *El Norte* de Monterrey, y la publicación, por la misma empresa, de *Reforma*, cotidiano de la capital del país.

De modo que entre los años noventa y la primera década del siglo XXI asistimos a un drástico cambio en el régimen de propiedad de los periódicos, pero también a la extinción del esquema que rigió durante más de medio siglo las relaciones entre prensa y poder. De este modo se abrió el campo para que todo periódico pudiera ejercer la libertad de expresión si sus dueños lo querían.

En los ochenta y sobre todo en los noventa se gestó otro cambio que incidiría también en la forma de hacer periodismo. Me refiero a la entrada de los procesos computarizados en la hechura de los diarios, lo que implicó la desaparición de numerosas especialidades en los talleres de impresión, produjo el espejismo de que se acortarían los tiempos de edición y en la segunda mitad de los años noventa abrió la posibilidad de que el reportero mandara su información por Internet desde el lugar mismo de los hechos, lo que representaba un considerable ahorro de tiempo respecto del procesamiento que requerían las notas que llegaban a la redacción por teléfono o por télex.

En 1984, en España, estaban en funcionamiento los sistemas computarizados en *El País* y *La Vanguardia* de Barcelona, diarios que ya habían desechado las máquinas de escribir y donde cada redactor contaba con una terminal de computadora, aunque todavía las páginas se componían con galeras fotográficas de tipografía que se pegaban sobre acetato. Más novedoso era que en los talleres de *El País*, en Barcelona, las páginas formadas en Madrid se iban grabando, mediante una señal de láser enviada por línea telefónica, sobre la placa de zinc colocada en los rodillos de la rotativa, lo que parecía propio de la ciencia ficción.

Eran cambios importantes, pero entonces nos hallábamos lejos de entender la trascendencia que tendría en el oficio y en la industria periodística el empleo de Internet. Hoy parece más claro y aunque todavía nos encontramos en las etapas iniciales del cambio, las primeras víctimas han sido los propios periodistas, pues cualquier empresa de las llamadas multimedios obliga al reportero a mandar información para uno o más medios escritos, para los noticieros de televisión y de radio y para la página de Internet, y si bien en algunos casos eso ha significado un leve aumento del sueldo para los informadores, lo cierto es que este no compensa el trabajo que se realiza para cuatro diferentes plataformas, cada una con sus propias normas de redacción.

“El planeta Medios —dice Ignacio Ramonet— vive una conmoción de una intensidad nunca antes conocida. El impacto del meteorito Internet, comparable al que causó la extinción de los dinosaurios, está provocando un cambio radical de todo el ecosistema mediático y la desaparición progresiva de los diarios impresos”.

Recientemente, *The New York Times* publicó una información que mostraba la drástica caída de las ventas de periódicos en varios países. En 2011, en Japón, el país más lector de diarios, la venta por cada cien personas era de 34 ejemplares, pero en 2016 era de 30 y se estima que en 2020 será de 27; en Gran Bretaña, en 2011, por cada cien personas 16 compraban cotidianamente el periódico, pero en este año ya eran sólo 12 y en 2020 serán únicamente 10; en Estados Unidos, la caída es de 12 en 2011 a 10 este año y apenas 6 en 2020; mientras que en Australia el desplome es abrumador, pues de siete ejemplares que se vendían por cada cien personas en 2011, en 2016 se habían perdido 45 por ciento de compradores y en 2020 se calcula que sólo una de cada cien personas comprará un diario.

Por supuesto, radio y televisión no escapan a esta crisis, y quien no lo crea que vaya a Televisa o TV Azteca, donde se están tronando los dedos ante la caída de la audiencia y, consecuentemente, de la facturación de publicidad y de su tasa de ganancia. En el caso de la radio, no es un asunto menor que la frecuencia de Radio 13 tenga más de un año fuera del aire, como una de tantas

evidencias de que las estaciones de amplitud modulada se hallan en proceso de desaparición y ya se anuncia que en pocos años lo mismo sucederá a las emisoras de frecuencia modulada.

Ramonet, director de la edición en español de *Le Monde diplomatique*, agrega que no sólo el viejo modelo económico de los medios impresos se ha desintegrado, sino que “la propia práctica periodística —aquejada de una crisis sistémica— debe ser reconstruida y reinventada”, porque, como afirma Benoît Raphaël, “el ADN de la información ha cambiado”, y por lo tanto hay que cambiar el código genético de los periodistas. Como se dijo antes, al multiplicarse los canales de información y la carga de trabajo de los reporteros, ese código ya empezó a cambiar.

La irrupción de *laptops* y los llamados teléfonos inteligentes ha despojado de lectores a las ediciones en papel y las redes sociales han hecho de cada usuario un editor. Y si bien los periódicos impresos pierden lectores, la paradoja es que hoy las ediciones de Internet han permitido multiplicar el número de personas que consultan o se asoman a la información que ofrece un diario, con la ventaja adicional de que muchos textos son reenviados por correo electrónico, redes o blogs y de ese modo se produce una doble multiplicación de lectores.

El problema para las empresas editoras es que ven aumentar su público, pero no necesariamente sus ingresos. Algunos sitios han tenido la precaución de poner candados a su información para evitar la piratería, su apropiación por los usuarios. Pese a todo, estamos ante un fenómeno que rebasa nuestra capacidad de asombro, pues, por ejemplo, el tiraje diario de *The New York Times* es de 950 mil ejemplares, cantidad ciertamente considerable, pero ínfima si se compara con los casi 44 millones de visitas de los internautas.

Con los noticieros de radio y televisión el asunto es más drástico, pues los ingenios móviles permiten hacerse de información en el momento en que se emite, lo que convierte en superfluo el papel de los noticieros de medios electrónicos. En todo caso, quien busca contexto para las noticias eventualmente preferirá leer los diarios del día siguiente, pues radio y televisión, por su propia naturaleza, tampoco informan con amplitud sobre las condiciones de tiempo, lugar, causa, modo y todo aquello que interesa al lector de fondo.

Por otra parte, al convertirse el receptor en emisor, se produce un intenso intercambio de juicios, prejuicios y perjuicios, de informaciones complementarias y de comentarios de lo más diverso, lo que va en detrimento de la calidad informativa, pues puede pasar por cierta una noticia falsa o deformada. Se pierde, en este caso, la garantía que ofrece un medio establecido e identificable, que si comete errores acaba pagándolos, lo que no

ocurre con los informadores espontáneos. Por supuesto, no es despreciable el concurso de los informadores aficionados, pero habrá que apostar por el periodismo profesional, pues todos necesitamos información confiable, correctamente estructurada y con una selección de datos suficiente y conveniente para el lector medio, al que no se puede atosigar con una abundancia de materiales en buena parte no confiables, los que, por otra parte, obligan al receptor a jugar el papel de editor, pues debe separar lo confiable de lo dudoso o lo probado de lo hipotético en un proceso que ocupa demasiado tiempo y para el cual no está calificado.

Estamos viviendo ya un gran cambio que forma parte de nuestra vida. Pero hasta ahora se trata de una ruta sin metas claras, en la que hay avances y retrocesos, deslices y equivocaciones. Un caso conocido es el del diario *El País*, que ante la baja de publicidad optó por despedir de la redacción a cientos de trabajadores, en la idea de apresurar el paso del impreso en papel a la edición de Internet. El resultado fue un desastre informativo y empresarial, con grandes pérdidas de anunciantes y suscriptores que obligaron a dar marcha atrás, a recontratar personal y rehacer los planes de producción y los estudios de mercado.

En lo que se refiere a los libros, las grandes cadenas estadounidenses hicieron inversiones como si el futuro ya hubiera llegado, pero el impetuoso ascenso de la venta de *e-books* se detuvo abruptamente en 2015 y ahora presenta una tendencia descendente. Las profecías de Bill Gates sobre la desaparición de los impresos en papel han ido retrocediendo ante la persistencia o la recuperación de viejos hábitos de lectura. Lo que primero predijo para 2020 ya se fue hasta 2050, y muy probablemente tenga que seguirse alejando la fecha fatal.

Lo que parece inevitable es la victoria final de las ediciones electrónicas sobre los impresos en papel, cada vez más onerosos y relativamente lentos si los comparamos con la acelerada evolución de la tecnología electrónica. Pero mientras llega ese día, los periodistas tendremos que prepararnos para correr en dos pistas, la tradicional y la de la innovación constante. No será fácil, y en esa carrera seguramente habrá muchos damnificados, si bien, al final, deberemos confiar en que se impondrá la formidable capacidad de adaptación de los seres humanos, que desde hace un siglo están sometidos a incessantes cambios tecnológicos ante los cuales muestran una admirable capacidad para sobreponerse y dominar lo nuevo. Confíemos en que los periodistas de hoy y de mañana sabremos mantenernos en pie y salir vencedores de esos retos. **U**

Una primera versión de este texto fue leída en la presentación del libro *Se solicitan reporteros. Historia oral del periodismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX*, de Ana María Serna, Instituto Mora, México, 2016.

El día que cambió la noche

Con Pita Amor en El Nueve

José Luis Martínez S.

José Luis Martínez S., director del suplemento "Laberinto", del periódico Milenio, acaba de publicar un volumen de crónicas sobre el mundo de la fiesta y la noche en la Ciudad de México, entre finales de los setenta y principios de los ochenta, como deja ver el siguiente episodio.

Llegué al Nueve, el bar gay más prestigiado de la época, invitado por la poeta Pita Amor. Era una leyenda y sobre ella circulaban los más increíbles rumores. Vendía hojas con sus poemas en los restaurantes de la Zona Rosa y continuamente se le veía discutir a grito abierto con clientes y meseros. Era inoportuna y grosera, genial y rotunda.

Una tarde caminaba con ella por Bucareli, cuando de repente se paró frente a una taquería atendida por dos tipos mal encarados. Con voz de trueno, me dijo:
—¡Nunca coma tacos aquí, son una porquería!

Me hice el disimulado cuando vi la mirada furiosa de los taqueros, a quienes Pita amenazaba con su aristocrático bastón mientras ellos atendían a una numerosa y desconcertada clientela.

Varias ocasiones nos reunimos en un restaurante cercano al Teatro Milán, en la colonia Juárez, donde no querían recibirla. Ella gritaba: *¡Vengo con el señor, él va a pagar!* La dejaban pasar a regañadientes y le servían una o dos copas, nunca más. Tenía que entrevistarla, pero a cada pregunta respondía con algún poema: *Cara redonda tenía / de redonda soledad; / el aire que la invadía / era redonda armonía / de irrespirable ansiedad*, o algo por el estilo. Yo me desesperaba, sobre todo porque don Vicente me exigía la entrevista. Nunca pensé en proponer-

le una crónica de mis paseos con esa poeta que había tenido y llevaba una vida delirante. No sé cuál habría sido el resultado, pero sin duda sería mejor que haber olvidado tantas cosas.

La noche del Nueve estaba en una silla alta, con aires de reina, con tocado, encajes, abanico, llena de joyas. Iba a ofrecer un recital. Todos guardaban silencio. Cuando el reflector apuntó hacia ella, se cubrió de inmediato los ojos con el abanico y vociferó por el micrófono:

—¡Quítenme esa luz! Mis pestañas son de papel de china.

Se escucharon algunas risas y luego otra vez el silencio para oír a *La señora de la tinta mexicana*, admirada y querida por Xavier Villaurrutia, su maestro, por el que guardaba una devoción cercana al fanatismo.

A partir de ese día, comencé a frecuentar El Nueve, a platicar a veces con Henri Donnadieu, quien una tarde me dijo:

—Este es un lugar con una animación que no existía en México. En una ciudad de casi 15 millones de habitantes, tiene que haber lugares con este tipo de clientela. Además, se ha convertido en un vehículo cultural, donde se promueven cosas que valen la pena. No estoy tratando de legitimarlo, pero pienso que siempre hay minorías que no pueden ser ignoradas.

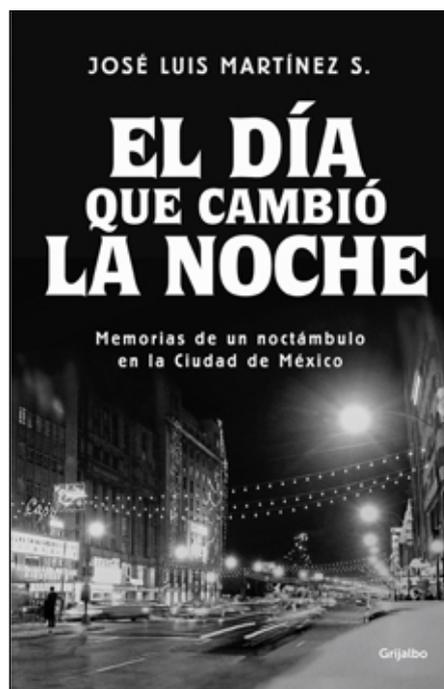
Las presentaciones de libros y revistas, los performances, la proyección de películas prohibidas, los conciertos de rock mexicano, los cocteles en honor a las figuras del espectáculo contribuyeron a la fama del Nueve. También sus fiestas temáticas, como la realizada en julio de 1985 por los cuarenta años de Manolo Fernández, uno de los dueños del bar. Fue en el estacionamiento y muchos de los invitados acudieron disfrazados como personajes de películas de la época de oro del cine mexicano. Predominaban los pachucos y las rumberas y un ambiente de carnaval con tantos colores, tantos rostros pintados, tantas ganas de llamar la atención.

En una crónica publicada en agosto en *Su Otro YO*, Carlos Monsiváis escribió con su habitual ironía: “Lo que sea de cada quien, Manolo y Henri tienen un formidable poder de convocatoria. Aquí están los que debían de estar, no los Grandes Nombres que no terminan de agonizar, ni la élite en un instante de confianza en la benevolencia de la vida nocturna, sino la ubicua Foto Panorámica del Reventón, los neogalanes y las actrices (pero de telenovela), los peinadores del momento, los pintores con más éxito en las márgenes del Reconocimiento; las modelos de paso por la capital luego de una permanencia de 18 o 20 años en Tampico o Piedras Negras, los hombres de la televisión, el equipo de *Video Cosmos*, que filma este moderado ejemplo de la desesperación contemporánea; en síntesis y para no seguir haciendo de este catálogo una *lista in* de los años sesentas, quienes han decidido invertir su tiempo con tal de retener esa ilusión última de Sociedad, de auras codiciables, de existencias que al mediodía conocen el reposo y al atardecer despiertan temerosas de la luz. ¡La Foto Panorámica del Reventón! Los mismos en todas partes, los creyentes postreros en una vida social compuesta de tumultos y fiascos, de cocteles y ligues, de sitios exclusivos y de conversaciones laberínticas cuyo triunfal Minotauro es el tedio”.

Henri Donnadieu estaba convencido de la importancia de su proyecto. En febrero de 1983 me dijo:

—En El Nueve tratamos de hacer algo sano, digno. Cada evento que organizamos, tiene publicidad y bastante público. La prensa nos ha tratado bien. Estamos conscientes de que esto es fruto de seis años de trabajo constante. Claro que lugares como El Nueve se prestan al amarillismo de ciertas publicaciones, son susceptibles de periodicosos o críticas destructivas. Pero a nosotros las que nos importan son las críticas bien hechas, fundamentadas.

El Nueve era muchas cosas: un espacio para la diversión, el ligue, la música. También, una interminable pasarela. Desde la barra poligonal, cuando platicaba con Henri, presenciaba el constante desfile de modelos, algunos verdaderamente insólitos. Sobre esto, Enrique Mercado escribió en *Su Otro YO*: “Beber, bailar, aderezarse. Más que un lugar de reventón, El Nueve es un mo-



numento vivo a la industria del vestido en México. Nadie imaginaba que el país pudiera hacer tantas prendas raras y tan vistosas, tan hechas para el apantalle y el alucine. Uno podría acercarse a algunos de los frequentadores del Nueve —porque casi siempre son los mismos— y preguntarles por el origen de su ropa; invariablemente uno escuchará decir que esa chamarra atacada de bolsas, ese suetercito suave, ese par de zapatillas lustrosas, o la corbata de seda y el abrigo de pieles han sido producidos en todos los países de Europa, en algún exótico país de Asia, o incluso en una rara ciudad de la Oceanía, pero el inquisidor siempre es escéptico y no se asombra ante el estrépito de las marcas: todo es cuestión de una etiqueta. No cabe duda que el país va para arriba, y que por las escaleras del Nueve también se descende: si no sabes bailar y si en tu ropa se lee algo así como *Camisas Cadenana*, no te preocupes: te puedes divertir en otro lado”.

Guardo buenos recuerdos del Nueve. Nunca me interesó indagar sobre quiénes visitaban el baño para meterse una o dos líneas de cocaína, nunca quise saber de la historia subterránea de ese o cualquier otro lugar. Lo único que quería era divertirme y aprender de una realidad que me era ajena. La última vez que estuve ahí fue en abril de 1986 para convencer a Henri de que nos diera publicidad de su restaurante El Olivo para la revista *Diva*, que aparecería en lugar de *Su Otro YO*, en pleno Mundial, con Maribel Guardia en la portada. En la fiesta de lanzamiento, en la disco Menage, en Insurgentes Sur 1881, llegó la selección argentina en pleno con un Maradona vulgar y escandaloso que a fuerza quería manosear a Maribel, quien se zafó de él como pudo. Pero esa es otra historia. **U**

Fragmento del libro *El día que cambió la noche* (Grijalbo, 2016).

Con Góngora Pimentel

Una comida en la colonia Roma

Eduardo R. Huchim

Genaro David Góngora Pimentel fue presidente de la Suprema Corte de Justicia de la Nación de 1999 a 2003. En un mundo paralelo, el de la ficción, también alcanzó la Presidencia de la República. Ese mundo imaginario fue obra de Eduardo R. Huchim, quien ahora prologa el libro La formación de un juez federal, escrito por quien fue su personaje en la novela Las conjuras.

Conocí a Genaro David Góngora Pimentel una tarde de la primavera de 1997, cuando ya era ministro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Por medio del periodista Jesús Aranda —talentoso reportero de *La Jornada* en la fuente del Poder Judicial de la Federación—, lo invité al restaurante El Discreto Encanto de Comer, ubicado en la colonia Roma y dirigido por el siempre caballeroso Abraham Raich.

Ese restaurante, que luego se trasladó a Lomas de Chapultepec, era entonces uno de los mejores de la ciudad y ahí recuerdo haber coincidido varias veces con el célebre periodista Miguel Ángel Granados Chapa comiendo con Francisco José Paoli Bolio, escritor que nos regaló en 2014 y 2015 dos espléndidos libros sobre la dolorosa Guerra de Castas en Yucatán.

Invité a comer ahí a don Genaro —y también a Jesús Aranda— para entregarle un ejemplar de mi novela *Las conjuras* (Grijalbo, 1997), que tenía entre sus per-

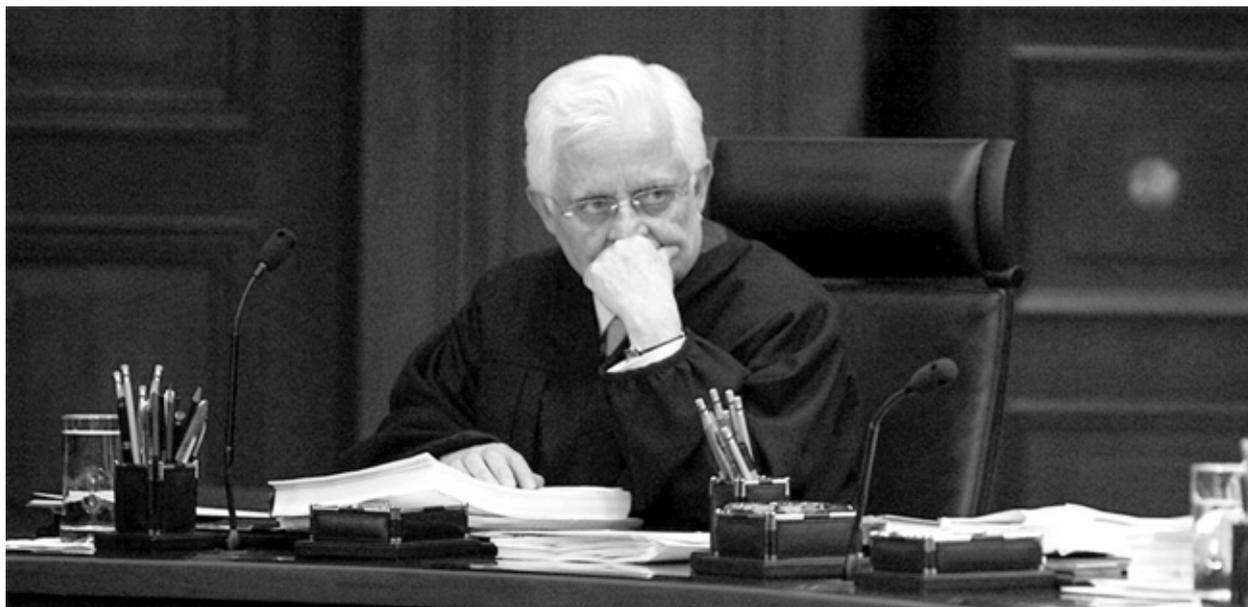
sonajes centrales a un presidente de la Corte que llega a la Presidencia de la República por la ficticia renuncia de Ernesto Zedillo Ponce de León y que toma decisiones tan radicales y populares que en unos cuantos días conmociona al país.

—Quería platicar con usted porque acabo de publicar una novela y en ella usted es uno de los protagonistas —le dije al entonces ministro, después del saludo inicial.

—Ah, ¿sí? —repuso don Genaro—, supongo que me puso un nombre ficticio.

—No exactamente —contesté—, su personaje se llama en mi novela Genaro David Góngora Pimentel.

Hasta entonces afable, el talante de don Genaro cambió. Tomó un sobre que yo había colocado en la silla vacía de las cuatro que rodeaban nuestra mesa, lo abrió, rasgó la cubierta de plástico del libro y comenzó a hojearlo, buscándose.



Genaro Góngora Pimentel

—Usted aparece a partir de la página 28, pero lo bueno empieza en la 61 —le dije, y poco después le escuché mencionar, angustiado, pasajes de la novela que relataban las medidas políticamente revolucionarias que el ficticio presidente iba tomando.

—Pero ¿por qué me hizo usted esto? —preguntó con preocupación—. Por fortuna, yo no tengo interés ni posibilidades de ser presidente de la Corte... (en la novela es elegido presidente de la SCJN y por ello, al sobrevenir una crisis política por la renuncia de Zedillo, el Congreso de la Unión lo designa presidente sustituto). Si yo tuviera interés, mis posibilidades las acaba de arruinar usted al hacerme personaje de una novela!

—¡Quién puede saberlo, don Genaro! —dije yo tratando de distender el momento—, quizá la novela contribuya a su popularidad.

—Lo voy a tener que demandar —amenazó el ministro—, lo voy a tener que demandar.

—Y me doy por derrotado de antemano —repuse—, usted es el experto jurista y yo un inocente periodista.

—Mire qué cínico es su amigo —le comentó don Genaro al periodista Jesús Aranda—, dice que le voy a ganar el juicio.

—A ver, ¿por qué me demandaría usted? —pregunté, y ante el silencio del ministro, agregué—: Por difamación, ¿no? (En aquella época aún no se legislaba el daño moral ni la afectación al honor y la imagen).

—Podría ser —me dijo.

—Busque una sola línea del libro en que yo lo difame... —respondí— no la va a encontrar.

—No, mejor no lo demandaré... porque el libro se vendería más —dijo con sinceridad y a mí me tranquilizó—. ¿Dónde consigo ejemplares, ya está en librerías?

Le expliqué que estaría en librerías en un par de semanas quizá, pero que también podía pedir ejemplares a Grijalbo, la editorial que lo publicó.

—Necesito por lo menos diez libros, quiero ser yo quien le entregue un ejemplar a mis compañeros ministros. Prefiero que se enteren por mí mismo de lo que usted me ha hecho.

—Insisto: lo que yo le he hecho quizá contribuya a su popularidad —respondí.

Dos años después, en enero de 1999, Góngora Pimentel era elegido presidente de la Corte en la segunda vuelta, exactamente como lo escribí en la novela. Ese mismo mes fui elegido consejero electoral del primer Consejo General del Instituto Electoral del Distrito Federal (IEDF) y recuerdo que las revistas *Proceso* y *Siempre!* me hicieron sendas entrevistas que, cuando me las solicitaron, pensé que serían para hablar de un periodista que llegaba al naciente órgano comicial capitalino, pero no. Querían hablar sobre la coincidencia de la ficción y la realidad y de otras cosas que se decían en la novela, como la entonces ficticia derrota del PRI en 2000 y la elección de Vicente Fox (ambas cosas habrían de materializarse en la realidad). Fox aparecía con su nombre en el libro e incluso iba a participar originalmente en la presentación de la novela, pero días antes de celebrarse esta dijo que siempre no, por conducto de su entonces vocera, Marta Sahagún.

¿Por qué elegí a don Genaro como uno de los personajes centrales de mi novela?

Yo necesitaba un personaje que revolucionara el gobierno federal y, como había decidido poner nombres de personas reales a mis personajes relevantes, requería de alguien que, por sus antecedentes, resultara adecuado para hacer tal revolución política y por ello la ficción le resultara verosímil al lector. Recordé entonces a un ministro cuyas posturas me habían llamado la atención, sobre todo en el caso de la matanza de Aguas Blancas, Guerrero, donde 17 campesinos fueron asesinados.

El miércoles 28 de junio de 1995, en el vado de Aguas Blancas, municipio de Coyuca, Guerrero, policías estatales emboscaron y asesinaron a sangre fría a 17 militantes de la combativa Organización Campesina de la Sierra del Sur, opositora al entonces gobernador Rubén Figueroa Alcocer. “Venían a la guerra, y guerra tuvieron. ¿Somos autoridad o no somos?”, le comentó Figueroa a la alcaldesa de Atoyac, María de la Luz Núñez y Ramos.

Partidos políticos y agrupaciones sociales clamaron por el juicio político y penal contra el gobernador, y en un primer momento las instancias respectivas de los tres poderes (Procuraduría, Cámara de Diputados y Suprema Corte) rehusaron intervenir.

La intervención de la Corte había sido solicitada por la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, encabezada por Mariclaire Acosta como presidenta y Angelina del Valle como directora general, con base en el segundo párrafo del artículo 97 de la Constitución, que establecía la facultad de investigación del máximo tribunal. El 18 de septiembre de 1995, la Corte resolvió no investigar el grave asunto porque la organización demandante carecía de legitimación activa para hacer tal solicitud y también determinó no ejercer de oficio esa facultad, pese a la posición del entonces ministro Góngora Pimentel, secundado por el también ministro José de Jesús Gudiño Pelayo, quienes estimaron pertinente que la Corte sí efectuara tal investigación e incluso emitieron un voto particular en pro de que la Corte sí asumiera la indagación del asesinato masivo, en los términos del artículo 97 constitucional, porque “el máximo tribunal de justicia del país no puede permanecer al margen de acontecimientos públicos graves que pueden poner en peligro la estabilidad social”.

Tiempo después, el periodista de televisión Ricardo Rocha exhibió en su programa *Detrás de la noticia*, de Televisa, una videograbación del asesinato masivo y, a consecuencia de esto, Figueroa renunció. Un mes más tarde, y a solicitud del presidente de la República, la Corte accedió a realizar esa investigación y rindió un informe sobre la matanza, en el cual acusó de violar garantías individuales a Figueroa y a otros siete funcionarios de Guerrero. El clamor por el enjuiciamiento a Figueroa arreció, pero el ex gobernador no fue procesado en la realidad, aunque sí en mi novela por el ficticio presidente de la República, Góngora Pimentel.

Comoquiera, el hecho dio relevancia a la posición inicial de los ministros Góngora y Gudiño. Y por eso don Genaro fue presidente de la República en *Las conjuras*.

* * *

En el verano de 2016, don Genaro nos regala *La formación de un juez federal*, una colección de textos dispares

en extensión y en temática, con rasgos autobiográficos y con un denominador común: la anécdota acompañada del buen humor. Así, en la explicación de una jurisprudencia de la Corte, Góngora acude a la historia de la esposa que nunca supo que estaba divorciada, para luego narrarnos la historia de un amigo suyo que, en un avión, se sorprende cuando una hermosa joven empieza a despojarse de sus ropas hasta quedar desnuda y mostrar, escritas en su cuerpo, consignas contra la reforma energética y otras.

Severo con sus antecesores en la Corte (integración previa a 1995), que recomendaban asuntos y recibían regalos de empresarios, el ex ministro ejemplifica esa situación con lo ocurrido cuando, siendo juez de distrito, le llegó un asunto sobre el que fundadamente temía recibir una llamada telefónica, por lo cual lo resolvió con rapidez. Y cuando la temida recomendación llegó por conducto del presidente de la Corte y el director jurídico de la Secretaría de la Presidencia, Góngora les respondió con gesto de inocencia:

—Ya dicté sentencia, la publiqué y la notifiqué.

Claro, el sentido de la sentencia era contrario a lo que los dos recomendantes querían.

También explica Góngora Pimentel cómo fueron, adentro de la Corte, algunas de las discusiones para ejercer la hoy desaparecida facultad de investigación. Desde luego se refiere al ya mencionado caso de Aguas Blancas y también, entre otros, al de Lydia Cacho, la periodista secuestrada y torturada por órdenes del gobernador poblano Mario Marín.

Hubo resistencia de algunos ministros para investigar el sonado secuestro y tortura de la periodista, y cuando uno de ellos argumentó que en casos anteriores se trataba de masacres y homicidios, pero no en el caso de la periodista, exasperado, Góngora Pimentel exclamó:

—¿Y qué debemos esperar? ¿Que maten a Lydia Cacho?

El lector hallará testimonios de un juez que supo serlo con autonomía y compromiso con los derechos humanos, con las buenas causas de México y, desde luego, con la Constitución. Se encontrará con un juez que, por supuesto, cometió errores en su larga trayectoria, algunos de los cuales son admitidos en este texto. Es un libro donde hay trozos de vida, enseñanzas jurídicas y buen humor que da amenidad a casos singulares, como el del caballo disfrazado, donde el equivocado fue otro, no Góngora. O el de aquel juez británico que ejercía una imparcialidad singular: recibía dinero de las dos partes en los litigios.

Leamos... **u**

Prólogo del libro *La formación de un juez federal* de Genaro David Góngora Pimentel, Editorial Porrúa, México, 2016.

Diez preguntas literarias:

Cuñas de barro

Alberto Paredes

Una tablilla de barro conservada en un museo de Damasco, en Siria, es el más antiguo vestigio que tiene la humanidad sobre la invención del alfabeto. Se trata del origen de una transformación humana inaudita. El ensayista Alberto Paredes emprende un viaje por las provincias de la palabra, la creación y la lectura.

No rebasa los quince centímetros de largo por tres de alto; es una tablilla de barro; está en una de las vitrinas de la primera sala del Museo Nacional del país que en nuestros días se llama Siria y cuya capital es ciudad desde hace aproximadamente cuarenta siglos: Dimmashka, Dammeshek, Esh Sham o Damas o Damasco. De grosor, le calculo unos cinco centímetros y según reza la breve leyenda escrita a máquina, en un papel muy común, este ínfimo trozo de barro contiene uno de los mayores tesoros de la humanidad: el alfabeto. El primero. “...*a new simplified quasi-alphabetic cuneiform writing for the Old Persian language*” y con probable influencia de la muy antigua lengua semítica del norte, pero fuertemente independizada —informa con justo escrúpulo la *Encyclopaedia Britannica*.

Podemos adivinarlo, aunque no lo “leamos”: es una serie de inscripciones inspiradas en la línea recta, con ensanchamientos que forman remates triangulares, ora verticales u horizontales. Son letras. Sólo consonantes. El hebreo y el árabe, lenguas de esta región semita, siguen representando sólo los sonidos consonánticos. A diferencia de los pictogramas, jeroglíficos e ideogramas anteriores, el paralelo visual con realidades concretas del entorno ha desaparecido. Los especialistas en quienes confía la *Britannica* estiman que esta codificación abstracta en forma de cuñas, repetibles y convencionales,

simplificadas y abstractas como las líneas de un gran dibujante en su última depuración, tendrá unos tres mil 400 años de haber sido creada. Los asirios del occidente de Mesopotamia fueron quienes dieron el paso vertiginoso; se debe al contacto que el país de Elam (sudeste de lo que actualmente es Irán y en algunas épocas fuera Persia) tuvo con las culturas mesopotámicas. El antecedente inmediato de este primer alfabeto son las cuñas, aún figurativas —para decirlo con nuestro lenguaje— de la gran Babilonia acadia, en las que está escrito el primer libro de leyes, el código de Hammurabi. Al parecer estos hombres del occidente (¿será esto emblema del futuro Occidente?) eran menos entregados a lo sagrado o protocolario que sus maestros babilonios y utilizaron con mayor espíritu profano o práctico sus grafías: anotaron con ellas, sobre todo, operaciones de intercambio comercial.

Una evidencia de lo anterior es una de las formas en que el gobierno sirio mantiene viva entre toda su población la tablilla de Ugarit con su presurosa sucesión enlistada de caracteres: puedo sostenerla en mi mano, la papeleta con la reproducción fotográfica del alfabeto en su ángulo inferior derecho y que todos atesoramos para intercambiar: es el billete bancario de mayor denominación del país vigente, “Five Hundred Syrian Pounds” según se declara en inglés y árabe. (Que vendrán siendo

unos once dólares de su enemigo actual). Fuera de esta vitrina está Damasco, con su caos, torbellino de mundo y barahúnda de ciudad, es decir, mercado, zoco, desde tiempos que ya evoca el Antiguo Testamento en su Pentateuco. Dentro, la vitrina parece prometer sosiego y refugio. Es el régimen, la república, del alfabeto: la ilusión de que una sucesión cualquiera de incisiones convencionales son un orden, que podemos confiar en ello; que están ahí y ahí permanecerán, intactas y meticulosas, cuando nuestra vista quiera pasar de la observación de objetos tridimensionales al juego de equivalencias que llamamos lectura.

Es el diccionario el que ahí nos aguarda. Cada “alfabeto” de las eras arqueológicas que conocemos, desde los pictogramas hasta los caracteres que el lector descifra en esta página, no guarda un mismo orden. No hay lógica alguna en que A anteceda a B que anuncia a C que en cierta lengua tozuda pare a CH. No, no hay la posibilidad de una venerable y sólida genealogía épica, al estilo de todas aquellas gestas cantadas y escritas por esta misma Mesopotamia. Una prueba rotunda: los dos alfabetos últimos de la sucesión que nos atañe son totalmente asimétricos en su desfile de vocales y consonantes: griego y latín, cuyo tercer carácter abre caminos diferentes: “G g” nada tiene que ver con “C c”. Es “el orden milenar y loco de las letras”, que festejaba Barthes para enlistar sus cuitas de amor en aquellos *Fragmentos*. Todas las canciones y rimas de sinsentido de todas las lenguas, “La marcha de las vocales” de Cri-Crí y el soneto de las vocales de colorido delirio de Rimbaud son posibles gracias a que estos mercaderes asirios decidieron ser “prácticos” y dieron el último empujón para que se desbarrancasen hacia la Nada Negra las alusiones pictográficas para representar ya no fenómenos ni palabras enteras y ni siquiera conjuntos silábicos: letras. En un aparente orden que, hace treinta siglos, cada familia de lenguas (semitas, indoeuropeos, orientales) aprende desde su A a su Z. Entre una tal grafía de rectas y volutas y otra más de su serie, hay una lógica y un Espíritu vigilando. Noé, la Filología, observa el desfile del rebaño hasta el lugar del reposo sagrado: el Diccionario.

Un diccionario como el aprisco donde apacentamos las ovejas que entre todos custodiamos pues lo hemos heredado de nosotros mismos: el legado abstracto y vigoroso del alfabeto. Todo lo sabremos y lo ordenaremos, todo lo capturaremos y lo haremos vivir para siempre si lo “traducimos” a una clave de nunca más de treinta incisiones convencionales. Un botón de la sobrevivencia del símbolo sobre el oro de los reinos: Ugarit, la “ciudad-Estado” de Asiria, de raíz cananea y con fuerte influencia fenicia, de donde esta y otras tablillas provienen, fue arrasada. Después de haber existido desde el neolítico, prosperado cuando era plaza de encuentro entre asirios, hititas y egipcios, Ugarit, esplendor de su

tiempo, dejó de existir hará unos tres mil 200 años. El Pueblo del Norte, el Pueblo del Mar, terremotos reiterados, sequías y hambrunas fueron la alianza destructiva que masacró a su gente, volvió irreconocibles a quienes no perecieron y huyeron incógnitos, oscuros y entre las sombras; la ciudad, probablemente cosmopolita, que iniciara su edificación hacia el 7000 a. C., se vino abajo, muro tras muro, sin dejar piedra sobre piedra. Sería un poco después del 1200 a. C., de nuestro calendario. Sobrevivieron, en el polvo de sus ruinas, unas cuantas piezas de arcilla. Fueron encontradas. Algunas hablan de cuestiones administrativas o comerciales, otras de obligaciones rituales y religiosas; una de ellas es una lista de sonidos consonánticos. “*Inscriptions in an unknown simple system of cuneiform were found; the low number of 30 different signs pointed to an alphabetic type*” —reporta la *Britannica*.

El laberinto del mundo, el laberinto del zoco damasquino, crepitante después de cuarenta siglos, está ahí, nos incita fuera de esta vitrina. Dentro de ella, sin mayor pompa y ninguna circunstancia que fuera de particular solemnidad, entre otras cuantas piezas del origen de la humanidad como tal, aquí, al occidente de Mesopotamia, en la posible Mano Izquierda de Dios, reposa visible una humilde tablilla; una taquigrafía que enlista los símbolos, para no olvidarlos, sin decir una sola palabra, idea o transacción comercial, sólo para tenerlos a mano. Hay diccionarios que todos llevamos en cualquier parte, *vademecum* o de bolsillo.

¿Quién fuiste, quién eres ya eternamente, hermano remoto que de apresurado comerciante asirio pasaste a ser, tan sencillamente como quien garabatea un par de apresuradas líneas, nuestro padre filólogo? En mi tiempo, tres mil 400 años es lo que cubre el arco de la bóveda de tu sombra generosa. Un palito, un poco de arcilla turgente, los rápidos garabatos de las consonantes de tu lengua; te lo echaste al bolsillo. Y tres mil 400 años se originaron con ese gesto, que penden de él eslabón a eslabón, en una cadena tan prodigiosa, intangible y perdurable que por sí misma es una magia: la cultura, la conciencia de que escribimos.

La tablilla, calculo, pesa menos, bastante menos de escasos cincuenta gramos; infinitamente más ligera que la roseta Champollion... cualquier explorador inglés o francés hubiera podido echársela al bolsillo en un parpadeo. Para que la contempláramos, bajo luces de halógeno y con circuitos de seguridad, entre tanto otro prodigio, bajo los techos del British Museum o del Musée du Louvre. Está aquí, en un país musulmán, y todos nosotros, escribas y lectores del mundo, podríamos aceptar que es nuestra Meca. **U**

Texto perteneciente al libro de Alberto Paredes, *Y todo es lengua —diez pregonas literarias—*, Siglo XXI Editores/UNAM, México, 2016.

Después del huerto

Beatriz Espejo

“En verdad les digo que uno de ustedes me traicionará”, anunció el maestro, congregado con sus fieles discípulos. ¿Sabrían ellos que una simple frase, con un verbo conjugado en el tiempo futuro, significaba el comienzo de una nueva era en el devenir de la humanidad? La autora de Alta costura teje una breve fábula en torno a la noche de Jesús en el Jardín de Getsemaní.

Para Ignacio Solares

Era el jueves 13 Nisán. En esos días primaverales de abril comenzaba por la tarde la fiesta de Pascua cuando se comía cordero en reuniones más solemnes que las subsiguientes donde se repartían los ázimos. Aquella vez el grupo, sin saberlo acaso, se llenó de suave misticismo y cada uno de los presentes sacó a relucir sus más tiernos recuerdos. El alma serena y fuerte del maestro se aligeraba del peso que traían consigo sus certidumbres próximas. Tuvo una palabra amable para los comensales y especiales muestras de afecto destinadas a Juan que tendido en un diván reposaba la cabeza sobre su pecho. A Pedro lo observó con una tenue sonrisa que apenas fue comprendida; pero al finalizar la cena el secreto de la callada tristeza estuvo a punto de brotar.

—En verdad les digo que uno de ustedes me traicionará —dijo el maestro.

Se provocaron reacciones inmediatas. Ninguno dejó de conturbarse. Se movieron en sus asientos, alzaron los brazos, comentaron entre sí, demostraron su inquietud. Aquellos hombres sencillos se observaban unos a otros escrutando miradas, queriendo descubrir al culpable. Pero Judas, el infiel, no perdió aplomo. Se atrevió a preguntar:

—¿Seré yo, rabí?

No hubo respuesta. Jesús mojó en cambió un pedazo de pan en la salsa y se lo extendió, quizá con un gesto le ordenó salir con disimulo porque los demás siguieron juntos sin mayores alardes ni situaciones extraordinarias.

Luego se dejó sentir una inexplicable melancolía. Lo que más recordamos de una persona querida son sus últimas acciones dándoles un sentido que sólo la muerte convoca. Hablaron del lavatorio de los pies en señal de humildad, trajeron a la conversación recomendaciones morales, las enseñanzas de caridad y amor mutuo que habían aprendido; sin embargo, adivinaban una grave y peligrosa amenaza. Cuando el banquete terminó juraron entre sí que no flaquearían y flaquearon.

Al amanecer Jesús atravesó el Valle del Cedrón acompañado de sus discípulos y fue al jardín de Getsemaní cercano al Monte de los Olivos. Allí veló y oró. De pronto, un grupo armado apoyado por un destacamento militar con antorchas y garrotes rasgó la tranquilidad y la oscuridad nocturnas. El antiguo tesorero del grupo venía con ellos y conociendo las costumbres respetadas con regularidad señaló el momento propicio para la aprehensión. De creer lo que se cuenta, dio un beso en la mejilla para identificar a quien buscaban. Hubo conatos de resistencia pero Jesús los contuvo y se entregó vo-

luntariamente acusado de sedición, delito condenado en el Talmud. Alegaron que se había hecho llamar Rey de los Judíos y con ello pretendían acumular cargos. Era el mejor pretexto para la animadversión ante la autoridad extranjera. Aunque su muerte encontró pretexto por motivos religiosos, sus adversarios consiguieron llevarlo al pretorio como reo político, por eso en lugar de lapidarlo, según la ley mosaica, lo crucificaron. Estaban en el año 33 de nuestra era. Se sabe la fecha porque en 36 tanto Poncio Pilatos, que se lavó las manos, como Caifás, el enemigo implacable, habían perdido las funciones que les permitieron tomar parte decisiva en los acontecimientos.

En cuanto a Judas de Keriot, su suerte posterior aventuró muchas leyendas. Unos aseguran que arrepentido se colgó de un árbol; otros afirman que con el precio de su perfidia compró una propiedad en los alrededores de Jerusalén, al sur del Monte Sión, llamado con el tiempo tierras de sangre, luego de que un resbalón estrepitoso le reventó el vientre y sus entrañas quedaron esparcidas. Lo más probable es que, retirado en Hekeldama, llevara una vida apacible de *pater familias* y que, motivado por un oscuro remordimiento, pusiera una tranca cada vez que llamaran a su puerta. **U**



Tintoretto, *El lavatorio*, 1547



Caravaggio, *El prendimiento de Cristo*, 1602

El carnaval

Ana García Bergua

En este cuento de Ana García Bergua, autora de Isla de bobos, una muchacha trabaja en una tienda de telas en el viejo Centro de la Ciudad de México. Enamorada de un hombre que no repara en ella, y asediada por otro a quien ella rechaza, la joven María ve llegar la celebración del carnaval en que tanto ella como Toño, un pequeño a quien ha recogido, conocen, cada uno, la mayor desilusión.

Hace pocos años que se vinieron de Torreón la abuela, María y Toño. La abuela es buena para los negocios y puso una mercería muy chica por los rumbos de La Lagunilla. Así les pudo dar comida y unos pocos estudios a su nieta y a un mozo que le encargaron para que lo protegiera, pues el niño se había quedado solo y desvalido entre los balazos: lo encontraron cojeando y diciendo incoherencias por los caminos, luego de haber reconocido a su mamá entre un grupo de colgados. Todos los días lo ven pasar los vecinos, escoltando a María hasta el Centro Mercantil, donde ella consiguió trabajo de vendedora gracias a su simpatía y habilidad. La abuela hubiera preferido que la ayudara en la tienda, pero también se da cuenta de que la muchacha ya creció y tiene derecho a buscarse algo mejor: alta, de tez blanca, un poco ilusa sin ser díscola, su debilidad son las nuevas modas, las canciones de la radio y el cine. Por eso ha decidido ponerle a Toño de chaperón y así salen los dos todas las mañanas hacia el Zócalo, ella arreglada con su gorrito y su pelo recortado, la boca pintada de corazón y, en las ilusiones, los concursos y anuncios de El Buen Tono que traen vuelta loca a la ciudad, con Toño cojeando tan alegremente detrás de ella, que parece bailar.

Durante el día, la joven corta y empaca tafetanes, holandas, mantas y muselinas con los foxtrots, las rumbas y los tangos de moda en la cabeza, mientras Toño se regresa a ayudar a la abuela en lo que se pueda, pues aparte de lo cojo, es corto de entendimiento, pobrecito, pero

muy obediente, ni parece que haya sufrido tanto, piensa ella. En la tarde, la abuela lo manda de nuevo a buscar a María, el muchachito feliz de arrastrar su pierna torcida entre las piedras viejas de la gran ciudad, los faroles que van encendiendo sus luces, tranvías y automóviles ruidosos, entre los abrigos que pasan rozándolo como fantasmas, aunque parecería que él es el fantasma, pues nadie lo voltea a ver. Se queda admirando un buen rato los escaparates del almacén, embobado, echando a veces miradas de complicidad a los transeúntes, como si todos fueran tan felices como él junto a aquellos ventanales donde viven tantos maniqués elegantes. A veces Toño quisiera ser un maniqué y entonces adopta alguna posición y en ella se queda, inmóvil, hasta que sale María y lo descubre, muerta de la risa.

A últimas fechas dos cosas alteran las almas siempre en paz de Toño y María. La alteración de María tiene a su vez dos nombres. Uno de ellos es el señor Juan, no sabe su apellido, a quien diario ve subir de camino a las oficinas contables del almacén. El corazón le late rápido cuando pasa con su peinado untuoso de galán de cine, olor a colonia y sonrisa de dentífrico, saludando a todas las vendedoras en general y ninguna en particular. Por encima de los anaqueles, los peinados a la bob se mueven en la misma dirección, como flamencos. Dicen que vive solo, ¿quién lo atrapará? Es un hombre misterioso, nadie sabe cómo es su vida después del almacén. Algún día, piensan todas, las distinguirá de entre las demás. No-



Catedral Metropolitana y calle 20 de noviembre, Ciudad de México, s/f

tará cómo se esmeran en arreglarse, cada cosita —un bilet de color subido, un corbatín, una flor en el sombrero, la falda un poquito más corta— que añaden a su arreglo trata de ser una llamada de atención. Y María siente, como todas, que es única, que su sentimiento por aquel hombre, más puro y distinto a los demás, se trasluce en la mirada, en la sonrisa. Sólo es cosa de que él vuelva la cara, pero nunca voltea: pasa de largo y se oculta detrás de la gran sumadora, junto a su secretaria la señorita Fiona que estaría muy bien de madre superiora en un hospital de tísicos. ¿Por qué Fiona y ninguna de las otras, por qué no María? Es un misterio...

El otro nombre que la acongoja es el de Procopio Estévez, un sujeto alto como garrocha que se dedica a curvar la espalda para ofrecer corbatas de colores a los caballeros en el departamento de accesorios. También se curva para galantear a María, que no lo soporta. Un día, durante el almuerzo en el comedor de los empleados, le dijo frente a todos que quería escoltarla de regreso a su hogar y, si ella aceptaba, ser el afortunado que tal vez un día la pudiera invitar a tomar un refresco en el Café París. Ella, por supuesto, no le respondió, pero sintió las miradas malévolas y las sonrisas burlonas como una marca en el cuerpo. Ella, manchada entre los empleados por los afanes de Procopio y el señor Juan en su nube, sin saber que existía. Si lo supiera, bajaría a rescatarla, está segura.

La alteración de Toño, por el contrario, no tiene que ver en lo absoluto con nombres ni refrescos, sino con el Carnaval que la ciudad va a festejar en unas cuantas semanas. Toda la ciudad, gritonea la radio de don Creso el de la botica, esa que van a escuchar un rato antes de la merienda, toda todita, claman los periódicos, se disfrazará y festejará para derrotar al mal humor, así dicen, y a Toño le parece extraordinario, aun cuando realmente, si se pone a pensar, no conoce el mal humor, pues él no recuerda haberse sentido infeliz. Las calles se iluminarán con los desfiles, habrá orquestas, una reina del Carnaval con toda su corte, un combate de flores, un Rey Feo que será derrotado estruendosamente y toda clase de regalos. La ciudad se iluminará de alegría, más que en los desfiles de El Buen Tono a los que toda la gente acude, atraída por la novedad. La abuela dice que esas son fiestas paganas y pecaminosas, pero el entusiasmo de Toño no tiene límites y María está muy ilusionada, especialmente desde que llegó un *stock* de disfraces al almacén y se imaginó vestida de Colombina bailando con el enigmático señor Juan “La fiebre del Charleston”. Para Toño ya tiene apartado uno del Gato Félix, será una sorpresa de cumpleaños. La abuela no logró nunca sacarle a Toño la fecha verdadera del suyo, por lo que se la inventaron y ahora, milagrosamente, coincidirá con la fiesta.

La gente entra al almacén preguntando por los disfraces y ya nadie se acuerda de revoluciones ni problemas. Hasta la abuela, a la que unas vecinas sobresaltaron al contarle que se iban a cerrar las iglesias, lo olvidó ya, pues asiste a la misa de San Felipe como siempre. Y Toño escolta a María obedientemente a todas partes, especialmente al cine donde vieron juntos a Buster Keaton y el cojito casi se cae de la butaca por zarandearse de la risa. María se imagina con el señor Juan, dándose un beso de cine en la oscuridad. Al bigote de Procopio no le daría un beso ni aunque se lo suplicara de rodillas, tan feo y triste le parece. Le quiso regalar una pulserita con la cadena de oro, pero ella la rechazó muy digna y nunca se felicitará lo suficiente de haberlo hecho.

Cada municipalidad y cada calle del Centro podrá proponer a las marquesas y duquesas de Carnaval entre sus pobladoras más bellas. Procopio Estévez ya anotó a María en un boleto que recortó del diario, pues quiere proponerla como Duquesa de la calle 5 de Mayo y a la hora del almuerzo hace campaña por la admirada Marieta, como le llama enfrente de todos, con una confianza que ella detesta. Una compañera muy chocante le dijo que la preferida era Norma, la que ofrece los chocolates en la confitería. Por supuesto, le responde María, consciente de que con todo y su entusiasmo no es tan espectacular, pero el hombre no cesa de halagarla con su bigote de mosca, día tras día, mientras ella cuelga globos y adornos de su puesto de ventas y ve pasar al indiferente señor Juan. ¿Llegará la campaña de Procopio a oídos

del peinado oficinista, se enterará así de que María existe? Ella tiene pesadillas en las que desfila en carro alegórico con el curvado Procopio y Toño Pata Chueca, la reina de los fenómenos, y el guapo Juan le da la espalda.

Carro alegórico aquel en que desfila la reina de Carnaval un sábado lleno de sol junto a La Alameda. La reina, Ernestina Elías Calles, no es la más bonita de las mujeres, coinciden las empleadas del Centro Mercantil en voz baja, pero en la escala social, como hija del mismísimo general Calles, está ciertamente en la posición más elevada. Fue coronada en el Teatro Iris, las fotos salieron en *El Universal*, entre la alta sociedad. Y qué decir de las duquesas, condesas y marquesas: Julieta Riuder, duquesa de la avenida Madero, Dulcina Dauquier, duquesa de la avenida 16 de Septiembre; María Teresa Schneider, duquesa de las calles de Tacuba, Lucía Ollavarca, duquesa de las calles de 5 de Febrero. Viva la vida, viva el Carnaval y la diversión. Hay combate de flores que se lanzan, de carro a carro, los grupos trajeados con vistosos disfraces. La multitud los vitorea. Toño pega de brincos, entusiasmado. La abuela no quería ir, pero a la mera hora le ganó la curiosidad y ahí está también, protegiéndose del sol con su paraguas verde.

A María le hubiera gustado ser elegida y que el señor Juan la viera, pero sólo Procopio votó por ella y todo el almacén supo de su admiración. Ahí está, entre el grupo de empleados reunidos bajo la pancarta de gardenias del Centro Mercantil, mirándola con el mismo embeleso de siempre. Durante el combate de flores, el muy torpe le lanza un clavel que le pega en el cogote. María se lo devuelve, furiosa, y Toño se muere de la risa porque el hombre se ha puesto feliz. Cree que María le corresponde por fin, qué desgracia. Justo en ese momento aparece frente a ellos, apretujado entre la multitud, el señor Sánchez, jefe del departamento de ventas, su jefe, seguido ni más ni menos que del señor Juan, cubierto el rostro con un elegante antifaz. Le presento al personal de ventas, le anuncia Sánchez subiendo la voz, ya los conoce usted. Él asiente y presenta a su vez, como quien abre un telón, a su acompañante: mi prometida la señorita Eustasia Olavarrieta. Su rival está disfrazada de Colombina. María casi se desmaya.

Y así van pasando todos los festejos, entre una y otra cosa, pero a María ya no le interesan. Ha ido a la tienda vestida de negro, pues se le murieron las ilusiones, y no quiere hablar con nadie. Toño no está dispuesto a dejarla. El Carnaval no se ha acabado, le lloriquea mientras la escolta cojeando de regreso a la casa en el atardecer, el Carnaval no ha acabado y además aún no le festejan su cumpleaños, todavía no han derrotado al mal humor ni han matado al Rey Feo. Ya no quiero ir a ningún lugar, le responde María enfurruñada. Pero es la mejor parte, insiste Toño, cuando todos nos vamos a disfrazar, no me puedes hacer esto, tú menos que nadie. Al día siguien-

te, María se siente mal con el pobre Toño. Va y retira el disfraz de Gato Félix que le había apartado y para ella, en lugar de Colombina, un traje de pirata. Toño se pone loco de alegría al recibirlo. Esa noche van a escuchar la radio a la botica y Toño no para de bailar con el disfraz puesto. De hecho no se lo quitará hasta la noche de Carnaval.

Esa noche salen por fin hacia la calle 5 de Mayo a ver los carros y los disfraces, escoltados por la abuela. María se ha pintado unos bigotes y un parche dorado le tapa el ojo izquierdo. Hay muchos payasos, muchas brujas, colombinas y pierrots. Y gatos Félix cortesía del Centro Mercantil como el disfraz de Toño, que ya se acaloró y lleva la máscara bajo el brazo porque no veía bien por los dos agujeros. Pasan carromatos con muchachas disfrazadas de reinas, otros con orquestas de jazz y uno que a la abuela le provoca espanto, de señoritas disfrazadas de monjas, bailando con unos diablos. Santo Dios, exclama, hasta dónde llegarán con esto. Hasta María baila y Toño se siente feliz, pegando de brincos chuecos, hasta que siente la caricia de una tela en la cabeza. Entonces recuerda la mañana en que despertó solo en la choza. Salió corriendo y se encontró con toda esa gente que subía por la ladera del monte, al bosque de huizaches. Ni sabe por qué los siguió, pero hasta ahí lo llevaron, adonde estaban unas gentes balanceándose de las altas ramas al son que les cantaba el viento. Esa vez, las faldas de su mamá lo rozaron en el pelo para decirle adiós.

Toño se queda en silencio, había olvidado eso que pasó alguna vez, hace muchísimo tiempo. La tela que sintió fue la de la manga de Procopio disfrazado de monje, que los había estado siguiendo y ahora se inclinó sobre María para robarle un beso en medio de la confusión. No esperaba el trancazo que le propinaría la abuela con su paraguas verde. Apóstata, le grita, atrás, pecador. Y a María le da risa. Pasa el Rey Feo en su carromato, la multitud le avienta frutas y piedras, ya van a quemar un monigote con su efigie, ya viene el buen humor y todos corren detrás. Pero María, Toño y la abuela se rezagan. Van a ir a merendar unas conchas y un atole. Procopio los sigue deshaciéndose en disculpas, le ruega a la abuela perdón, le suplica a María también, fue una locura, insiste, jamás lo volvería a hacer. Y así, siguiéndolos, acaban los cuatro en el Café París, a la luz de los faroles y en medio de muchos disfraces, como en un festín de locos. No es lo que Procopio hubiera deseado, pero se le acerca. Es culpa de este carnaval, les explica, todos perdemos la cabeza. La abuela menea la suya y lo hace prometer que respetará a su nieta e irán a la iglesia de San Felipe. Si no, no le creo nada. A María ya no le importa, está preocupada por Toño que se ha quedado calladito, sin hacer bromas, mirando al techo. Él, terminado el atole, se vuelve a poner la máscara del Gato Félix porque por dentro siente que ya no es el mismo. **u**

Las tres Elenas

Verónica González Laporte

Empleada de la embajada de México en París, Hélène tiene una tarea difícil: debe ir por una importante escritora mexicana, quien al lado de su hija lleva muchos años viviendo exiliada en la tierra de Molière, para llevarlas al aeropuerto, donde tomarán el avión de regreso a su país. Lo que Hélène encuentra en el departamento de las dos mujeres no es, sin embargo, lo que esperaba.

Para Geney Beltrán Félix, también por su Elena

Ella le abrió la pesada puerta de madera reforzada con metal de su departamento en la planta baja de un viejo edificio *haussmannien*. Bostezó. Hélène Ribera de la Souchère la miró atónita. Las que habían sido las piernas más bellas de México —*dixit* la Poni— calzaban unas vulgares pantuflas raídas. La anciana contempló el resto del atuendo: una bata afelpada de color indefinido demasiado grande para ella. Pero, ¿todavía no te vistes? Le preguntó con dureza. Elena Garro se dio la media vuelta sin responderle. Caminaba a pasos acelerados por una sala oscura, con el pelo como trigo revuelto, como si acabara de levantarse. Hélène se acercó a los ventanales y abrió las cortinas de un tajo. No pudo distinguir el olor penetrante de los gatos: el mismo imperaba en su propia casa, en los suburbios de París. Mira, en un rato salen a México y tú ni siquiera estás vestida, ¿dormiste siquiera un poco? Procuraba hablar con una suavidad que le era desconocida, sabía que a una criatura etérea como ella, no podía tratarla como a las demás.

Elena volteó el rostro hacia la luz mortecina de noviembre, dio una chupada a su cigarrillo Lucky Strike y expiró lentamente, contemplando las volutas del humo. Acaso recordaba cuando de niña había prendido fuego a la casa de la señora Cortina, por el puro gusto de ver bailar las llamas frente a sus ojos; cuando había

intentado ahogar a su hermanito en la fuente de su patio y que el perro ladró hasta que los adultos le hicieron caso. Acaso recordaba la alberca azul de la casa de su tía en la colonia Roma, los libros de su padre, sus años de bailarina, sus años de reportera, las acusaciones que habían pesado en su contra por manifestar su postura política, las fiestas de artistas y escritores en Estados Unidos o en Japón, las comidas en restaurantes de lujo, la ropa fina... Sus treinta años de vida común con Octavio —para ti ya no soy Octavio, soy Octavio Paz, le decía él cuando se ponía majadero—. Salen a México a las 11, sí lo recuerdas ¿verdad? Elena le dirigió una mirada lapidaria. ¿Dónde está Helenita? ¿Dónde están sus cosas?

Allá, dijo por fin. Allá era un campo de guerra. Las maletas despanzurradas estaban a medias, desperdigada por toda la casa la ropa yacía sobre los muebles, las camas. Los libros, muchos de ellos abiertos, a ras del suelo. La basura acumulada en la cocina. Y los gatos enloquecidos corrían por todos lados. ¿Cuántas jaulas tienes? Varias, como cuatro o cinco. No serán suficientes, cada gato necesita una, menos mal que vine temprano... Afuera está el chofer, le voy a pedir que corra a comprar más jaulas. La aerolínea autoriza sólo dos, pero no te preocupes, vamos a pagar por todos. Recuérdame, ¿cuántos me dijiste que eran? Ya tienes todos los papeles, ¿ver-

dad? Los permisos sanitarios... Trece, la interrumpió secamente su amiga, trece... Si se te complica, podrías dejarme algunos, tú sabes que los amo tanto como tú, dijo Hélène. De ninguna manera —espetó Elena—, es la única familia que me queda.

Gatos. Siempre los gatos. Si la reencarnación existe, a Elena le hubiera gustado reencarnar en gato, porque los gatos tienen siete vidas, había declarado en una entrevista. Aunque aquellas mujeres tenían mucho más en común. Las letras y la prensa, España y Francia, México y las convicciones políticas. La vida a contracorriente, como negación perpetua de las convenciones sociales, la muerte como una vida permanente. La muerte... a ninguna le daba miedo. A Elena, sólo le aterraban la oscuridad y el infierno, a Hélène enamorarse a último momento y no poder gozarlo. Ambas querían morir dormidas, a falta de poder hacerlo en el escenario y sin percatarse de ello, como Jean-Baptiste Poquelin, Molière.

Elena, poblana de origen, había llegado a España recién casada con Octavio Paz para participar en las brigadas internacionales de resistencia civil en 1937. Hélène se había enrolado en el ejército republicano, para el horror de su padre, aristócrata y helenista —de allí su nombre—, dueño del castillo de Antibes y coleccionista de arte, quien dejó de dirigirle la palabra cuando ella se convirtió en corresponsal de guerra en América Latina. Un día el embajador de México en Francia, Carlos Fuentes, la invitó a ser su agregada de prensa. Desde entonces y casi hasta el final de sus días, Hélène permaneció en la embajada. Había envejecido cultivando un aspecto muy suyo: corte de pelo de soldado raso, moño oscuro atado al cuello a manera de corbatín, saco y pantalón de hombre de *tweed* de la mejor factura. Aquella que había sido educada con esmero por una familia de la alta nobleza francesa solía caminar despacio, con las manos en los bolsillos. Miraba con descaro a las mujeres jóvenes y, si la ocasión lo ameritaba, en alguna recepción de un 15 de septiembre, a la luz de las lágrimas de Baccarat de los candiles, con su marcado acento murmuraba como un albañil de la Bondonjo: “¡qué rrrricas nalgas!”. Siempre que un nuevo funcionario llegaba, al verla preguntaba a alguno de sus compañeros quién era ese viejito gruñón y por qué se cortaba tanto al rasurarse. Es señora, respondía con un codazo el interpelado, mientras Hélène ronroneaba de gusto. Más de una vez, la habían encontrado saliendo del baño de hombres, en el segundo piso. Vivía con varias decenas de gatos que la corrían de su cama, se comían su comida, se trepaban sobre ella y la enviaban a la oficina arañada como santo cristo. Ella decía que en su casa el jefe de familia era un gato. No tenía tantos como su amiga Marie-Thérèse que vivía con 68 felinos en 28 metros cuadrados cerca de Montmartre, pero eran muchos más de los que podía cuidar. Para atarantar su culpabilidad de no poder darles cobijo a



Elena Garro

todos los gatos huérfanos de París, a diario iba a alimentar a cuantos alcanzaba en las afueras de la abadía de Cluny, en el Barrio Latino. Se le iba el sueldo en croquetas. Se quedaba dormida sobre su escritorio, después de leer el obituario de *Le Monde*, que espulgaba con cuidado para saber cuál de sus amigos había muerto. Empeñada en seguir dirigiendo la revista cultural de la embajada, terminaba vencida por la modernidad, exhausta de teclear en el tablero de una computadora con la que peleaba a diario, con el chaleco de lana cubierto de pelos.

Una mañana de invierno volvió después de varios días de ausencia por enfermedad. Gritó al salir del elevador “¡estoy viva!” con la esperanza de que los funcionarios se hubieran preocupado. Durante su convalecencia el jefe de la casa había tenido a bien perforarle una vena con una garra. Hélène levantó airoso su brazo a la altura de la nariz del primer secretario y lo amenazó, coqueta, con hacerle un *striptease* mientras se quitaba de a poquito el parche de la muñeca. Hélène Ribera de la Souchère era como los cuadros *art déco* que Ángel Zárraga pintó para la embajada de México cuando se construyó: un monumento nacional.

Elena seguía de cerca la vida de sus gatos. Sabía cuál de ellos se acostaba con cuál otro, quiénes eran los hijos de unos y otros y, como su amiga, se los quedaba todos. Estaban Conradino y Pancho, amantes atentos con sus gatitas; estaba Petrouchka con el Negrito, un macho tierno que había recogido en la calle y que se había metido a casa de ellas como ventarrón, como si les perteneciera desde siempre. Estaba uno güerito, con cara



Helena Paz

de tontito. Le pusieron el Mameluco. Helenita Paz se lo encontró en el Metro, aterrado frente al paso de los trenes, maullando de lado a lado de los andenes. Ella lo envolvió en su abrigo y se lo llevó a casa en donde siguió maullando y corriendo como si tuviera frente a sí todos los vagones de todos los Metros de Europa. Nunca se callaba. Hasta que Elena se recostaba y lo regañaba: mira Mameluco, tontito, no sabes qué mal me siento, ay Mameluco, deja ya de chillar... Y el gato se recostaba junto a ella y le lamía las manos pequeñas y descarnadas. Estaban Pico, el hijo de la Lola, una que había sobrevivido a un atropello en Saint-Germain-des-Prés, Nino, el de la cara triste, Wendolina, la de los ojos verdes como gemas. Los gatos... por culpa de ellos Elena se había enojado con Bioy Casares, ese amor loco, al que vio muy poquito, acaso un mes, y con el que mantuvo una relación epistolar durante años. Porque Adolfo recibió al Tony, a la Ana María y a sus gatitos de regalo, en una caja que había viajado por avión desde Nueva York, y en lugar de cuidarlos como ella lo esperaba, los mandó a una quinta y, colmo de los colmos, se había atrevido a capar al Tony. De todo ese linaje ahora quedaban trece gatos y había que regresarlos a México a como diera lugar.

No me quiero ir, susurró Elena. Si no fuera por la insistencia de Helenita de volver a México, si no fuera porque nos prometieron una casa y un buen trabajo... Llevas más de veinte años fuera, es demasiado, replicó su amiga levantando la ropa del suelo. Es tiempo de volver, no puedes andar por la vida de exiliada permanente, si lo sabré yo. Anda, yo te ayudo a guardar tus cosas, seguro te van a estar esperando hasta con mariachis en el aeropuerto.

Hélène salió a la calle a dar instrucciones al chofer y cuando volvió al departamento vio a Helenita surgir en el quicio de la puerta de la cocina como una aparición. Ves-

tía un camisón blanco sin nada debajo. El aroma a café recién hecho invadió todo el departamento. Por favor, vístete y ayúdame a guardar todo esto, gimió Hélène —la “r” de su acento francés era cada vez más gutural.

Ambas se conocían bien. La hija del Premio Nobel trabajaba en la embajada desde hacía diez años. Tenía su modesto escritorio de canciller en un pasillo de mosaico veneciano, cerca de la oficina de prensa, entre dos puertas. Ella, a quien nadie confundía con un señor, sin reparo solía tender su mano al funcionario recién llegado. Se presentaba como Helena, la hija de Octavio Paz y de Elena Garro, y cuando lo hacía, la mitad de sus interlocutores huían despavoridos.

Demasiada carga.

¿Café?, propuso Helenita. Está bien, pero sólo uno. Hélène suspiró resignada. Pobre ilusa, pensaba que lo encontraría todo empacado. Las maletas en la puerta, los gatos en sus jaulas, el departamento limpio, listo para ser devuelto a su dueño. *Rien de rien*. No habían preparado nada.

Helenita sonreía por primera vez en mucho tiempo. Había pasado semanas enteras postrada en un sillón, hundida en una profunda depresión, sometida a constantes electroencefalogramas. Conocía la depresión desde niña, era su vieja enemiga, la había heredado de su madre, cuando ella había intentado suicidarse en dos ocasiones, en París, con pastillas y abriendo el gas de la estufa. A veces también la acompañaba el delirio de persecución. Atrás había quedado el entusiasmo que su libro de poemas en francés, con prólogo de Ernst Jünger, había provocado. Estancada en su rango de canciller no tenía ninguna posibilidad de ascenso. Entre la renta del departamento, los cuidados médicos de ambas y alguno que otro novio que la maltrataba, el sueldo de Helenita se esfumaba como el cigarrillo que su madre

consumía aquella mañana cerca de la ventana. El porvenir sólo podía ser mejor. Su madre, la mejor escritora de México, la mejor del siglo XX, no, mejor dicho, la mejor escritora del mundo, mejor aún que Virginia Woolf, sería recibida y reconocida como se merecía, eso, así sería, pensaba Helenita. La miró con ternura mientras Hélène apuraba el café y se daba a la tarea de meter todo en las maletas. Todo lo que se pudiera, en once maletas. Anda, Helenita, vístete ya, que las va a dejar el avión. Traigo una camioneta ¡pero nunca vamos a poder meterr todo esto en un solo coche! ¿Por qué no me avisaron que eran once maletas?

Madre e hija guardaron silencio.

Hélène salió de nuevo a la calle, pidió al chofer que la ayudara a conseguir otra camioneta, volvió al departamento pálida y sin resuello. Metió la ropa en las maletas, a diestra y siniestra, sin doblarla. Enfundó libros al azar entre las prendas hechas ovillo. Con la frente empapada de sudor se sentó sobre las maletas para cerrarlas. Mientras, las otras dos Elenas la miraban ir y venir. Fingieron doblar algún suéter, se vistieron con parsimonia. Cuando al fin estuvo listo el equipaje, quedaron las fieras. Hélène corría detrás de ellas como una adolescente tratando de atraparlas. Pobres gatitos... —exclamaba compungida Elena—, el viaje va a ser muy largo... Hélène hacía acopio de toda su paciencia. *Ne me regardez pas...* ¡Mejor ayúdenme a meterlos a sus jaulas! Hélène sabía cómo tratar a los gatos. Pero estos estaban como poseídos por el demonio. Maullaban, escupían, chillaban lastimeros. Amenazaban. Se erizaban, se erguían. Como si adivinaran que iban a ser enjaulados, corrían por toda la casa presas del pánico. Brincaban sobre los muebles, se trepaban a las cortinas, se refugiaban en las repisas más elevadas. Pico arañó a Helenita con furia cuando intentó capturarlo. Era el más tímido, el más quieto, según Elena, pero quedaba claro que Pico, el de hocico blanco, no estaba dispuesto a renunciar al nido que se había hecho con los borradores de un cuento en el fondo del sofá. Helenita rompió en llanto. Miró la sangre perlar sobre su brazo, se sentó en el piso con una rabieta de niña. Pateaba. Babeaba. ¡Lo que nos faltaba, un ataque de histeria! Pensó Hélène.

¡Basta! *Ça suffit* —rugió ella—. Helenita, levántate y si no puedes ayudarme a meter a los gatos a sus jaulas, ¡no me estorbes! El timbre de la puerta vino a interrumpir la crisis. Era el chofer de la embajada, lívido. Los coches las esperan, *madame*, imploró. Los choferes sacaron las maletas, luego los felinos en sus cajas. Las Elenas cerraron para siempre la puerta de su departamento parisiense acribilladas por los insultos de su vecina más cercana: la portera portuguesa del edificio. Semanas más tarde, el dueño buscó, desesperado y sin éxito, cobrarle a la embajada la renovación de su propiedad. La alfombra olía a orines, las cortinas estaban hechas

jirones, los quemadores de la cocina inservibles y los muebles arañados como los barrotes de una jaula de zoológico.

Las Elenas dejaron atrás los puentes abrazados al Senna, la rosácea de vitrales de colores de Notre Dame, el agua del río que en esa época del año se tornaba chocolate. Las fuentes escarchadas de la Place de la Concorde. Los pequeños barcos de vela con los que jugaban los niños en los estanques del jardín de Luxemburgo que dormirían para siempre en sus recuerdos, como en un invierno permanente, congelado.

Llegaron al aeropuerto media hora antes de la salida del vuelo. En el mostrador, Elena sacó su pasaporte... español. Estaba vencido. El jefe de escala protestó, no iba a subir a dos pasajeras sin documentos válidos. Hélène estaba a punto de ponerse a llorar, como lo había hecho Helenita un rato antes. Suplicó, llamó al embajador de México. No sólo estaba el asunto de los pasaportes. El exceso de equipaje era superior a cualquier presupuesto imaginable. El embajador habló a México, después con el jefe de escala y hasta con el capitán del avión de Aeroméxico. Es Elena Garro, es Helena Paz, se lo ruego, nos hacemos responsables, en México habrá quien las reciba para pasar los puestos de revisión, comprenda usted. Comprendió. De inmediato el embajador envió a otro chofer al aeropuerto con diez mil francos en efectivo. Aun así, faltaron mil francos, por aquello de las jaulas, que Hélène puso de su bolsillo.

Cuando el avión despegó, Hélène se sentó dos horas en un sillón de una de las tantas salas de espera del Charles de Gaulle. Le temblaban las piernas tan sólo de pensar en cómo habría de mandarles los libros que se habían quedado en el departamento y que según su apreciación cabrían en unas sesenta cajas.

En México las esperaban los amigos: Emilio Carballido, Rosario Casco y Rafael Tovar y de Teresa, quien había sufragado los gastos de salida y hasta les mandaría periódicamente comida a los gatos. Lloverían los homenajes, las entrevistas. A Elena Garro se le brindaría el reconocimiento anhelado: el Premio Nacional de Literatura Juan Ruiz de Alarcón, el Premio Nacional de Narrativa Colima y el Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros. Le esperaban otros gatos, mexicanos, que no habrían de llevarse nunca con los franceses por malandrinnes. Para apoyar a las Elenas se harían colectas, se les darían becas y Octavio Paz mantendría el pago de una pensión. Pero el dinero siempre terminaría por esfumarse. La "partícula revoltosa", como se designaba a sí misma, habría de apagarse en 1998 convencida de que sus años en Europa habían sido los mejores y que su país no las merecía ni a ella ni a su hija... Hélène vivió rodeada de sus 25 gatos hasta el final, sus escasos recursos sólo le alcanzarían para alimentarlos. Moriría en un hospital en París en 2009, aliviada de no partir enamorada. **U**

Recordando a René

Ignacio Trejo Fuentes

El pasado día 9 de octubre falleció en la Ciudad de México el escritor, maestro y promotor cultural René Avilés Fabila. Personaje polémico y crítico de las letras mexicanas, el autor de Tantadel y La canción de Odette deja una obra amplia, inquisitiva y audaz que despierta el interés de las generaciones más jóvenes de lectores, como señalan nuestros colaboradores Ignacio Trejo Fuentes, Mario Saavedra y Guillermo Vega Zaragoza.

En los años setenta, René Avilés acababa de volver de París, donde realizó un posgrado (en la Sorbona), y se hizo profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Fue director de mi tesis de licenciatura, una investigación sobre la crítica literaria. Desde entonces nos hicimos amigos y fui colaborador suyo en suplementos y páginas de cultura que dirigió durante mucho tiempo. Lo que más me impresionó fue su inmensa capacidad de trabajo, que mantuvo hasta el último de sus días.

Además de escribir en periódicos y revistas cumplía con sus labores académicas y administrativas (fue funcionario cultural en nuestra Universidad, en el entonces Departamento del Distrito Federal y, hasta el tiempo de su fallecimiento, en la Universidad Autónoma Metropolitana, de la cual era profesor emérito), y escribía sus libros de ficción y memoriosos. De estos, aunque sea de manera muy concisa, es a lo que voy a referirme en los siguientes párrafos.

Puedo distinguir tres facetas principales en la literatura de RAF. Por un lado, los temas amorosos; por otro, lo fantástico; y por último, lo político.

René perteneció, en sus años de juventud, al Partido Comunista Mexicano y creo que su relación con perso-

najes como José Revueltas marcó su actitud rebelde que tantas enemistades habría de acarrearle: en sus artículos periodísticos y en sus libros tuvo la valentía de no callar sus opiniones, lo que entonces era heroico: hablar mal de funcionarios y políticos y artistas resultaba riesgoso por eso de la censura y las agresiones. Ahora eso es juego de niños, porque cualquier pobre diablo puede atacar e incluso ofender al mismo presidente sin que haya mayores consecuencias.

En 1967 publicó la novela *Los juegos*, en la cual, por medio de un sarcasmo feroz y divertido, se dedica a desenmascarar a los integrantes de la llamada Mafia, que controlaban editoriales, secciones culturales, suplementos y aun puestos públicos: quien no estuviera en ese grupo o cerca de él, prácticamente no existía. RAF oculta los verdaderos nombres de esos personajes, pero el lector avezado puede identificarlos sin dificultades. El libro provocó escándalo y empezó la animadversión contra el autor, que fue puesto de inmediato en la lista negra hecha por los poderosos. Por supuesto, la obra fue publicada con recursos de René y sus amigos: ningún editor se animó a asumir los riesgos. Más tarde las ediciones de *Los juegos* se sucedieron sin parar, lo que habla del impacto que el libro provocó.

Avilés Fabila siguió muy de cerca el Movimiento Estudiantil de 1968 y estuvo en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco aquella fatídica tarde/noche del 2 de octubre. De esa experiencia surgió *El gran solitario de Palacio* y, obviamente el personaje aludido en el título era el propio presidente de México. Los editores nacionales se dieron cuenta de los riesgos que eso implicaba y se negaron a publicar la novela, que por eso se dio a conocer en una editorial argentina. Por supuesto, mediante una recuperación de los sucesos, el autor hace una crítica demoledora de todos aquellos que desde distintos ámbitos reprimieron y masacraron a los estudiantes. Fue de las primeras obras en tratar el tema, y creo que es una de las mejores.

En 1972 apareció, ya bajo un sello editorial entonces popular, *Nueva utopía (y los guerrilleros)*, que es un híbrido de cuentos, semblanzas, notas periodísticas e intentos de ficción científica mediante los cuales el autor se propone exhibir los vicios del país que describe, y que no es otro que México. Prevaricación, torturas, secuestros, represión, impunidad, etcétera, y la presencia de grupos que quieren acabar con todo eso, específicamente los guerrilleros, hacen del libro un documento cantante, pero sobre todo humorístico, sello del escritor aun cuando aborda asuntos de lo más doloroso.

El segundo aspecto de la literatura de RAF que mencioné al principio es el amor. Novelas como *Tantadel* y libros de cuentos como *La lluvia no mata las flores* contienen historias románticas de varios niveles, desde las más edulcoradas a las más terribles: separación de los amantes, traiciones, aspiraciones nunca concretadas. En libros posteriores, digamos ya de madurez, René jamás dejó de atender esos asuntos, como en *Réquiem por un suicida*, *Recordanzas* y *Nuevas recordanzas*. Sin embargo, creo que su obra mayor en este sentido es *El libro de mi madre*, que no es ni cuento ni novela, sino una declaración de absoluto amor a Clementina Fabila, hecha a los pocos días del fallecimiento de la madre del autor. Todo lo que se cuenta es verídico: la relación entre ambos se afianzó con el paso del tiempo, porque ella asumió también el papel del padre ausente, e inculcó al pequeño el amor por los libros, la música y la dedicación al estudio (ella era profesora). Es un texto breve y profundamente sentimental, acaso de los más brillantes de su creador.

La literatura fantástica (el tercer apartado) atrajo a René desde sus primeros cuentos (*La desaparición de Hollywood*) y lo siguió durante toda su vida. Hizo bestiarios, historias de seres imaginarios y narraciones totalmente apegadas a esa especie literaria, la fantástica. Recuérdese que su sustancia es que un elemento extraño, inaprehensible, irrumpa en la cotidianidad y la transforme, la desquicie, sin que se le pueda dar explicación razonable. No tiene nada que ver con los relatos de horror (tipo Edgar Allan Poe) o con lo maravilloso (como



René Avilés Fabila

Andersen o los hermanos Grimm), y tal vez por eso resulte tan difícil y poco practicada en nuestro medio (recuerdo trabajos felices de Ignacio Solares). Avilés Fabila también escribió fábulas, siguiendo el modelo de los clásicos (Esopo) pero agregando el sarcasmo y su inseparable humor. Y resolvió bastante bien esos temas tan difíciles de manejar.

Para honrar la memoria de René, debo hacer mención de su generosidad, sobre todo de su apoyo irrestricto a los jóvenes. Desde sus misiones de funcionario cultural, desde la cátedra y de los medios que dirigió (el suplemento de *Excelsior*), los alentó, los hizo partícipes de sus intereses culturales, los apapachó. Y eso siempre se agradece.

Casi por último, quiero recordar que estableció la Fundación que lleva su nombre, y desde ahí promovió la literatura (publicaciones, conferencias, talleres, cursos) y creó el Museo del Escritor, único en el mundo, y que arrancó del mejor modo, porque sus colegas y amigos contribuyeron donando objetos personales y otros que habían heredado, como primeras ediciones de libros de autores célebres (Borges, Rulfo, Vargas Llosa, García Márquez...) debidamente autografiados, fotografías, máquinas de escribir, etcétera. Debido a que el espacio en la Fundación se hizo insuficiente, René buscó impetuoso, esperanzado, el apoyo de las instituciones culturales prominentes, de políticos y empresarios, pero sus esfuerzos fueron inútiles: nadie quiso reforzar el Museo, sin duda debido a que no sabían qué era eso y para qué servía. Esa fue una de las mayores frustraciones en la vida de este hombre orquesta, talentosísimo y generoso, vida que, por desgracia, acaba de hallar su último aliento.

René Avilés Fabila, in memoriam

El irónico fabulador

Mario Saavedra

A nuestras queridas Rosario e Iris

Un día, la dueña, que aún no lograba explicarse su actitud, lo tomó entre sus brazos, como acariciándolo. Y ni el mismo pato pudo darse cuenta cuándo le cortaron el cuello. Exánime fue conducido a la cocina.

RENÉ AVILÉS FABILA

La creación artística se ha debatido desde siempre, y conforme nuestra condición humana, entre dos fuerzas antagónicas y a la vez complementarias: Eros y Thanatos. Constantes también de toda nuestra tradición literaria de Occidente, amor y muerte constituyen los temas perpetuos del que ha sido el más fiel de los espejos de la existencia del ser humano. Como escribiera el alemán Walter Muschg en su trascendental *Historia trágica de la Literatura*: “amor y muerte forman el vórtice sobre el cual se apuntala toda nuestra herencia literaria, legado que ha tenido en estas dos fuerzas la base y el por qué de su existencia”.

Y si estos han sido los pivotes fundamentales y más visibles sobre los cuales se sostiene el andamiaje literario, y por lo mismo la base del llamado arte literario clásico, en ellos descansa de igual modo la prolífica y polifónica obra de René Avilés Fabila (Ciudad de México, 1940-2016), empezando por su complejo narrativo. Escritor siempre propositivo que por otra parte nadó a contracorriente con respecto al más bien “lacrimoso y flagelante” panorama de la literatura mexicana, definido por Xavier Villaurrutia como “predominantemente melancólico y de hora crepuscular” en su medular *Introducción a la poesía mexicana*, caben de igual modo en la obra de este escritor tan incendiario como entrañable, el humor desenfadado y la ironía feroz, la observación meticulosa y la imaginación desbordada...

Analista valiente y lúcido de la vida política mexicana, de la que se hizo uno de sus más enconados críticos,

talante por el cual se ganó innumerables enemistades pero también el incondicional respeto de quienes son capaces de apreciar tales severidad e intuición, Avilés Fabila fue ante todo leal a sus convicciones. Cuentista y novelista de sorprendente imaginación, y escritor de innegables recursos estilísticos, la transparencia y la gracia de su escritura son las virtudes cimeras de quien por razones extraliterarias ha estado muchas veces excluido del Parnaso de nuestras letras, como tantos otros valiosos escritores mexicanos que igualmente han sido víctimas de un canibalismo y un ninguneo que por desgracia permean nuestra corrosiva condición. Protagonista de nuestros quehaceres literario y cultural, la obra de René Avilés Fabila fue ganando terreno con el tiempo, y cada nuevo libro suyo resultaba prueba fehaciente de ello; escritor y periodista de tiempo completo por vocación y por convicción, y autor de una obra tan nutrida como multitoral, de obligada lectura resultan los ya clásicos de nuestro acervo contemporáneo novelístico *El gran solitario de Palacio* (1971), *Tantadel* (1975), *La canción de Odette* (1982) o *Réquiem por un suicida* (1993).

Siempre me han sorprendido la destreza y el desparpajo con los que el autor del *Hacia el fin del mundo* (su primer libro de cuentos, de 1969) transitaba de un género a otro, del estadio realista al fantástico, de la veta amorosa a la humorística. Fiel a una línea personal desde sus inicios, trabajó la vertiente fantástica como pocos (heredero directo, en este sentido, de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan José Arreola), por lo que el corpus total de su obra constituye un auténtico hito en el curso de la literatura mexicana de las más recientes cinco décadas. Como él era un inteligente y muy agudo lector, suelen aparecer en sus textos las más justas y reveladoras citas, a manera de respetuosos e invaluable homenajes a sus escritores de cabecera; universo poli-cromático, su literatura oscila entre la imagen inespe-

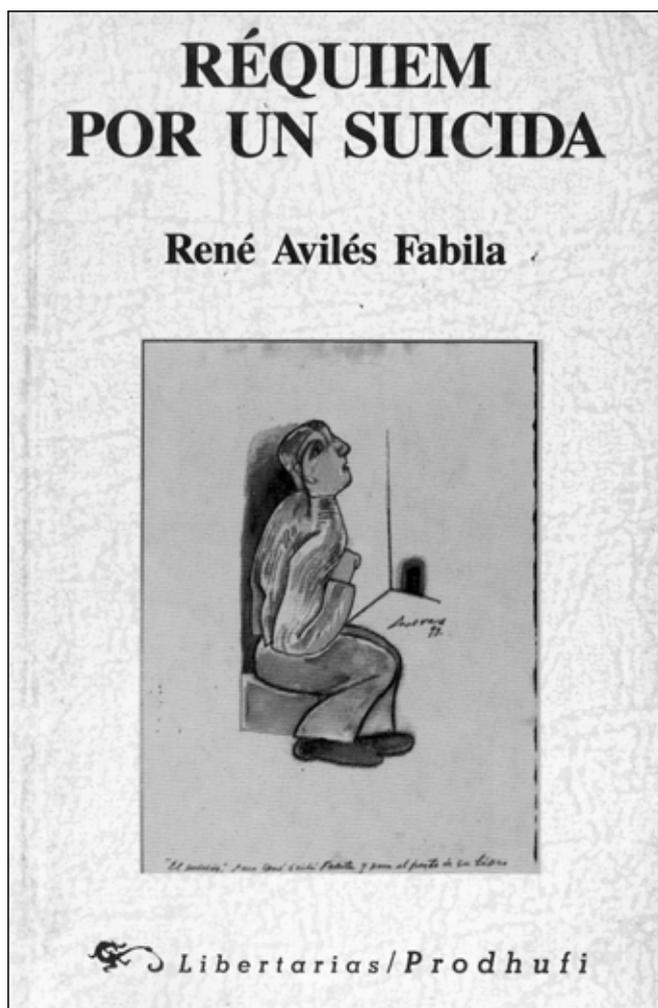
rada y el sarcasmo corrosivo, entre el ingenio fabulador y la picardía devastadora, entre el hallazgo estilístico y la revelación inédita.

Casi contraviniendo las leyes del manual del género contextualizado por el búlgaro Tzvetan Todorov, René Avilés Fabila fue capaz de escalar con la habilidad propia del alpinista soñador aquel difuso sendero en el cual llegan a coincidir con frecuencia elementos fantásticos con otros fabulescos, porque en su particular caso la ambivalencia del ser/no ser posible convive extraordinariamente con una tesis que el narrador consigue sostener con la notable habilidad propia del ensayista perspicaz. En este sentido quizá sólo podamos rastrear el antecedente siempre vigoroso del más ilusionista Voltaire, conforme en ambos casos el talento fabulador armoniza con la inteligencia meridiana, la mágica prestidigitación con el olfato sabueso del disertador. Más allá de que muchas de estas pequeñas historias (en su mayoría de su tan personal como multifacético confabulario) se ubican en esa línea casi imperceptible que el autor de *Introducción a la literatura fantástica* ubica en la región de lo existente/inexistente, de aquello que Alejo Carpentier definió como más cercano al terreno de la fe cuando construyó su personal nomenclatura de “lo maravilloso” como prólogo a *El reino de este mundo*, el creador del igualmente ya clásico del género *Los animales prodigiosos* o *De sirenas a sirenas* (Premio Colima 1997, en sus varias ediciones, la primera de 1989, ilustrado por el talento de José Luis Cuevas, como otros de sus varios libros) logra esquivar con maestría las imposibilidades de un género que suponíamos químicamente puro y entonces imprimirle un sello personal de identidad. En este sentido, René Avilés Fabila logró abordar con acierto una vertiente literaria prácticamente patentada por sus más notables exponentes, dentro de una tradición nacional que ha sido jalada sobre todo por las leyes de la veracidad realista, y donde por lo mismo nombres como los de Arreola, Tito Monterroso (aunque guatemalteco, mexicano por elección propia) y el propio Avilés Fabila tienen una presencia protagónica.

Sus mejores y ya antológicos textos fantásticos se definen por mostrarnos un amplio y multiforme abanico de emociones y sensaciones que si bien atesoran los recursos más sabidos del género, a decir, la metamorfosis imperceptible, la sorpresa, la ilusión óptica, el *in crescendo* de intensidad anímica, la seducción del lector sin que este se dé cuenta, de igual modo deja campo abierto e induce a la conmiseración, o al repudio, o a la condena, o incluso al autorreconocimiento de lo que en nuestra condición de mortales imperfectos adolecemos ya sea por vanidad, o por ambición, o por ciego homocentrismo, o por ignorancia, o por estulticia, porque en su condición de humanista crítico no podía permanecer impávido ante la estulticia de una existencia miope y sorda.

En los más de los casos se deduce entonces, como lo supo intuir el mismo Borges, que “la zoología de la fantasía jamás ha podido superar a la realidad”, y que sólo es nuestra incapacidad de percepción y de sorpresa lo que no nos permite reconocer aquello que el genio de Kafka intuyó inmerso en nuestra esencia, pues su presencia súbita altera la condición de ser el humano un “bastante predecible animal de costumbres”.

En ese continuo pendular de las ambivalencias, de los citados Eros y Thanatos que Muschg reconoció para explicar la esencia del ser humano y cuanto este es capaz de crear y de destruir, buena parte de los relatos fantásticos de René (e incluso de aquellos donde predomina el eterno tema del amor y el desamor, como sus ya citados clásicos *La canción de Odette* y *Tantadel*, o su más reciente y desgarradora *El amor intangible* en derredor de las paradójicas relaciones a través de la cibernética) apuntan hacia esta confusa dualidad que nos identifica, porque en un mismo ente suelen coincidir la bondad y la maldad, lo que nos vincula a la vida pero también a la muerte, la belleza y la fealdad, el día y la noche, lo que los románticos tan proclives a lo fantástico (el Victor Hugo de *Cromwell* o el Bécquer apocalíptico de su leyenda “La creación”, por ejemplo) llamaron “lo sublime y lo grotesco” contenidos en un mismo y único ser. Humanista irredento, esa condición contradictoria que se agol-



pa en el ser humano figura en prácticamente toda su obra, en cuanto le preocupaba esto que llamamos mundo y vida... Gaston Bachelard supo definir muy bien esta ambivalencia presente desde el mito de Prometeo, quien robó el fuego a los dioses para dárselo —como símbolo de sabiduría— a los hombres libres, y con ello se condenó él mismo a la eterna y ciega esclavitud.

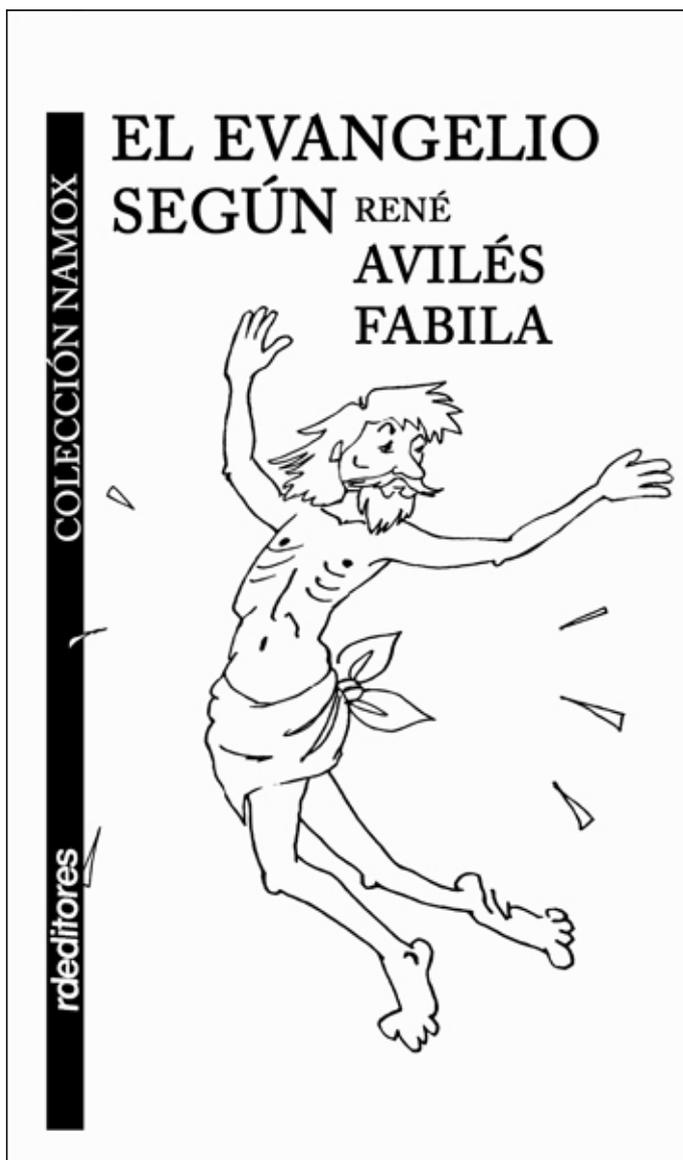
Otro rasgo diferenciador en la zoología fantástica de René Avilés Fabila, en su peculiar confabulario de casi una veintena de títulos, es que no se limita a la inventiva grecorromana, en cuanto introduce toda una amplia gama de mitos, leyendas, historias y personajes propios de las culturas amerindias, sobre todo de la náhuatl y la maya que dejaron atónitos —cuando no literalmente enloquecidos— a tantos ortodoxos europeos que en su transitar a tientas por un mundo todavía desconocido, con ingenuidad suponían haberlo agotado todo. Esta nueva veta de lo “existente inimaginable” fue lo que dio materia al mismo genio de Carpentier (escritor siempre caro a René, como Borges, por supuesto) para urdir su ya mencionado “realismo maravilloso”, en su particular caso adicionándose además el no menos sorprendente,

eclectico e inagotable imaginario africano en tierras americanas. Algunos de estos textos, como “El nagual obsesivo” contenido en el ya citado *Los animales prodigiosos* o *De sirenas a sirenas*, se incrustan precisamente en esta nueva veta de lo “real maravilloso”, porque si bien en él la metamorfosis resulta ser de nuevo el mecanismo dominante, como en el clásico de Franz Kafka, la transformación —es cierto, inesperada— aparece como recurso propio de una tradición heredada.

Y en lo que respecta al humorista irónico, contraviene también así una tradición local tan proclive a la solemnidad, reconozco un credo consciente homenaje de identidad con otros grandes humoristas de otras literaturas y de la nuestra, entre ellos, por qué no, con un maestro tan caro a los dos: el Rafael Solana cuentista, el de los relatos fantásticos, que también escribió muchos y desarrolló con no menor maestría. Así entonces, el humorista pícaro y desenfadado no puede dejarse de notar, y así lo reconocemos, cáustico, cuando se ocupa de personajes de carne y hueso, con peso histórico incluso algunos de ellos, y que en ambos casos la diestra mano de los narradores convierten en entes ya sea de la mitología clásica, y en el caso específico de René, de las amerindias y prehispánicas.

El humanista, el crítico incendiario, el humorista, todos conviven en este narrador que, ya sea a través de la novela o del cuento, con el talento fabulador y la inteligencia meridiana como vigías absolutos, se propuso en su obra polifónica recomponer un mundo en permanente descomposición, porque en la naturaleza del creador salta a la vista, a la vez airoso y derrotado, optimista y desesperanzado, quien al menos en el terreno marginal de la invención vuelve al orden y la armonía, lo que en esta realidad enloquecida de todos los días sólo es caos y miseria. A diferencia del crítico despiadado del festín político que en *Los juegos* (1967) o el ya mencionado *El gran solitario de Palacio* llama a las cosas por su nombre y no tenía empacho alguno en poner los puntos sobre la íes, el Avilés Fabila amoroso y fantástico se llega a mostrar en cambio prudente y hasta compasivo, porque sus entes de ficción son espejo categórico —incluso en muchos de sus relatos de naturaleza fantástica— de una humanidad oprimida bajo el peso inexorable de sus más angustiosas y angustiantes debilidades.

Académico ilustre (profesor emérito de la Universidad Autónoma Metropolitana) y promotor incansable que con “El Búho” dominical del periódico *Excelsior* por más de una década enriqueció el quehacer periodístico nacional (Premio Nacional de Periodismo en 1991 y por donde circuló la crema y nata de la creación y el pensamiento nacionales), René Avilés Fabila fue autor además de otros títulos en los cuales se constata que la autobiografía (*Memorias de un comunista* de 1991, *Recordanzas* de 1996, *Nuevas recordanzas* de 1999, *El libro de mi ma-*



dre de 2003) bien puede convertirse también en género de ficción, sobre todo cuando era abordado por un escritor de su talante y con materia sólida que compartir. Documentos de imprescindibles lectura y consulta, como su misceláneo *El escritor y sus problemas* de 1975 que bien sirve de homenaje al medular ensayo *El escritor y sus fantasmas* de Ernesto Sabato, o sus no menos aleccionadores *Material de lo inmediato* de 1995 y *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura* de 1999, en los cuales aborda con singulares maestría y conocimiento de causa la cercana y provechosa complicidad de dos quehaceres, el también autor de la *sui generis* y propositiva novela *El reino vencido* (2005) transitó siempre con solvencia entre estos dos espacios que en la voluntad de un enamorado generoso se comparten permanentemente: la condición de esposa y la de amante, es decir, la del escritor y la del periodista que asumió sin descanso por más de cincuenta años.

Creador talentoso y hábil, periodista con oficio y severidad crítica, como académico sabio y querido, como amigo y ser humano entrañable y generoso, René Avilés Fabila alcanzó su plena madurez literaria con su ya mencionado *Réquiem por un suicida*, libro que a menos de un año de su lanzamiento en México en 1991, ya había tenido su tercera edición en España. Estupendamente escrita, esta demoledora novela da cabida y se sostiene precisamente sobre esas dos firmes constantes en la obra de este dotado y rebelde polígrafo, que decía lo son del arte todo: Eros y Thanatos. *Réquiem por un suicida* viene a ser una por demás sobrecogedora y elocuente reflexión sobre la existencia, un desgarrador viaje introspectivo de iniciación hacia la muerte de mano propia, de frente a aquel “estado de inconsciente/consciencia” que según Sartre y los demás existencialistas constituye el “único posible acto de libertad absoluta”, y que por su implacable peso específico con lo dicho y como se dice nos recuerda a los más despiadados narradores decimonónicos rusos. De frente a la muerte, en realidad se trata de un diálogo con la vida, con la maldita vida, con eso que irónicamente llama Fernando Vallejo (como los ya necesarios *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago y *La puta de Babilonia* del propio Vallejo, René escribió su *Evangelio según René Avilés Fabila*) “el don de la vida...”.

Promotor incansable, la Fundación que lleva su nombre ha servido de ejemplo y semilla en una siembra cultural que en México casi siempre implica remar contra la corriente. Y de ella brotó el tristemente accidentado Museo del Escritor, con el que René logró exhibir una pequeña muestra de su rico y variado acervo personal (manuscritos, primeras ediciones de autor, autografiados, incunables, ediciones especiales) y objetos de algunos de los nombres más destacados de nuestro quehacer literario, y de algunos otros estelares de las letras hispa-



René Avilés Fabila

noamericanas y universal, el primer paso firme en la construcción de un museo que por su naturaleza era único en esta ciudad, en el país y hasta en el mundo.

Amigo, maestro, padre, hermano, cómo olvidar tu generosidad sin límites, tu don de gente de primera que estaba en todo y no olvidaba nada, recíproco y detallista, inteligente y ecuánime consejero, incansable solidario de las causas justas, en quienes de verdad te quisimos y te admiramos nos has dejado un inevitable sentimiento de orfandad que sólo se irá curando con tu ejemplo y con la voluntad de mantener viva tu valiosa obra. ¡Cómo olvidar cuando nos extendiste, a Susana y a mí, tu generosa mano en un momento muy difícil de nuestras vidas! Compartimos una eterna gratitud por la memoria de Rafael Solana, y en ambos casos corroboré que uno de los valores supremos es la gratitud. Y como don Rafael me heredó tu valiosa amistad, igual tú me has heredado los afectos invaluable de Rosario e Iris, tu compañera de viaje y tu hermana entrañable. Un no menos apasionado y desprendido promotor cultural, también fuiste un sibarita empedernido, que supo y logró vivir como quiso (que se fue invicto, como dijo tu sobrino Alfonso), y en esas lides de la gozancia igual fuiste un maestro con el que daba mucho gusto compartir el placer de la buena comida y el buen vino, de los viajes ilustradores, del disfrute de aquellos honrosos vestigios de la talentosa creación de esta condición humana nuestra más bien proclive a destrucción y el canibalismo.

René Avilés Fabila

Réquiem por el Águila Negra

Guillermo Vega Zaragoza

Ha sido un duro golpe la noticia de la muerte del escritor y maestro René Avilés Fabila (1940-2016), sobre todo por tratarse de un hombre en plenitud de facultades creativas, que se mantenía vigente y productivo a través de sus libros, sus columnas periodísticas y sus clases universitarias. Pero la maldita muerte no reconoce nada de eso y se lo llevó en domingo, de un infarto fulminante.

Además de la calidad de su amplia obra literaria, que incluyó novelas, cuentos, crónicas, memorias, ensayos y artículos, me interesa resaltar su generosidad para con los jóvenes, tanto en las aulas de la UNAM y de la UAM, como en las páginas de las publicaciones que dirigió, tales como el suplemento “El Búho” de *Excelsior* y su revista *El Universo del Búho*, donde aceptó incluir algunos textos míos. Tuve el gusto de tratar con él personalmente en diversas ocasiones a lo largo de los años y no obtuve más que apoyo y atenciones. Siempre con una sonrisa, atildado e impecablemente vestido, era buen bebedor y gran charlista sobre temas literarios, políticos y eróticos.

Desde luego, mi primer encuentro con el Águila Negra —que era uno de los coloridos apodos que le endilgaban sus amigos— fue a través de sus libros, empezando con *El gran solitario de Palacio* (1971), ficción política compuesta a partir de los hechos de 1968; *Los juegos* (1967), denuncia y retrato sardónico de la autollamada “mafia literaria” que dominó el medio cultural mexicano desde mediados del siglo xx; *Tantadel* (1975) y *La canción de Odette* (1982), amorosos retratos de mujeres seductoras, misteriosas y excepcionales; y luego con sus obras de madurez: *Réquiem por un suicida* (1993), donde ex-

plora en forma de novela “el único problema filosófico verdaderamente serio”, como dijo Albert Camus; *El reino vencido* (2005), incisivo relato del fracaso de una vida desencantada, y *El amor intangible* (2008), donde aborda el tema de las relaciones amorosas a través de Internet.

Por cierto, hay que destacar que, a diferencia de otros autores mexicanos, René era un entusiasta de la tecnología digital: cuenta con uno de los sitios de escritor más robustos y completos; puso a disposición del público, totalmente gratis, el acervo de su revista *El Universo del Búho*, que mantuvo en papel durante años casi sin ningún tipo de apoyo institucional y que distribuía gratuitamente; además, era un entusiasta participante de las redes sociales, lo que lo acercaba aún más con sus lectores, sobre todo los más jóvenes, quienes lo empezaron a conocer gracias a la reciente edición de sus obras completas.

Alumno destacado del célebre taller de Juan José Arreola en los años sesenta, René cultivó el cuento fantástico, uno de los géneros en los que más destacó, con más de 25 libros, entre colecciones y antologías, de los que entresaco tan sólo algunos títulos: *Hacia el fin del mundo* (1969), *La lluvia no mata las flores* (1970), *La desaparición de Hollywood (y otras sugerencias para principiar un libro)* (1973), *Fantasías en carrusel* (1978), *Lejos del Edén, la Tierra* (1980), *Los oficios perdidos* (1983), *Los animales prodigiosos* (1989), *Borges y yo* (1991), *Todo el amor* (1995), *El bosque de los prodigios* (2007) y *El evangelio según René Avilés Fabila* (2009).

Desde el principio de su carrera pública y literaria, René siempre se destacó por su talante crítico, por ex-



René Avilés Fabila

ternar su opinión con inteligencia y sin tapujos, lo que le acarreó múltiples controversias y enemistades. Estudiante de ciencias políticas en la UNAM y en la Sorbona de París, simpatizó con la ideología marxista, para luego desencantarse de las mañas de la infumable e inexistente “izquierda” mexicana a la que fustigó implacablemente en sus *Memorias de un comunista (maquinoscrito encontrado en un basurero de Perisur)* (1991). En sus artículos de opinión, además de los temas literarios, al mismo tiempo que reconocía aciertos (pocos), se encargaba de criticar los desatinos de la clase política sin importar bandos.

Se le identificó con la literatura de la Onda, sobre todo por la proximidad con su entrañable amigo José Agustín (llegaron a publicar juntos un primer librito de cuentos), pero los intereses de René estaban más allá del rock, las drogas y la cultura pop, aunque era un gran conocedor de todo ello; sus libros tienen un aliento más amplio y ambicioso, la gran literatura y sus temas: el amor y el deseo, la vida y la muerte, lo cotidiano y lo fantástico, todo lo cual lo abrevó de sus maestros: Poe, Arreola, Borges, Sabato, Kafka, Sade, Quiroga, Rulfo, Revueltas...

Aunque a lo largo de los años contó con el reconocimiento de los lectores (que, a fin de cuentas, es lo realmente importante para un verdadero escritor) y tuvo múltiples reediciones de sus libros, en su momento su obra fue acogida de manera tibia (por decir lo menos) por la crítica predominante y se le escamotearon los principales premios literarios de nuestro país como el Villaurrutia o el Nacional de Ciencias y Artes, que han sido otorgados a escritores nimios con muchos menos merecimientos

que René. Sólo recientemente, sobre todo diversas instituciones educativas le rindieron los honores que le correspondían por su sostenida labor literaria y académica.

La última vez que lo vi en persona (pues frecuentemente nos saludábamos por las redes sociales) fue en Parque Lira, donde se ubicaba el malogrado Museo del Escritor, que creó y dirigió. Fue su sueño hecho brevemente realidad, abortado por el desinterés de los imponentes políticos delegacionales en turno. Era el primer museo de su tipo en nuestro país, en el que mostraba al público un importante acervo —reunido con paciencia y devoción a través de los años— de materiales de escritores mexicanos, desde máquinas de escribir, originales de obras, cuadernos de notas, primeras ediciones autografiadas y fotografías. Recuerdo, por ejemplo, que se exhibían el escritorio de la oficina de Edmundo Valadés y la gran mesa donde sesionaban Rulfo, Elizondo y Arreola, entre otros, en el Centro Mexicano de Escritores, donde René fue uno de los primeros becarios.

Junto con su inseparable esposa Rosario, esperamos la llegada del joven escritor Israel Pintor, quien fue alumno de ambos y entonces coordinaba una colección de libros electrónicos en una editorial española lamentablemente ya desaparecida, donde tuve el orgullo de compartir cartel con René. Luego nos fuimos al Bar Nuevo León de la Condesa donde el Águila Negra, siempre chispeante y lúcido, aderezaba los tragos con anécdotas del mundillo literario. Así es como quiero recordar siempre al maestro René Avilés Fabila: sonriente, completo, pleno. **U**

Diálogo imaginario

Carmen Parra

CARMEN PARRA: Querido Fernando, cumpla 72 años y 50 como artista: te extraño.

Estamos en noviembre del 2016, hace 26 años nos dejaste y el mundo vive un delirio devastador, un cambio de paradigmas, un tornado vertiginoso que nos arrastra al centro del huracán.

Despierto, en mi estudio, como de un mal sueño.

Me dejaste huérfana, mi querido maestro.

Me comunicaron tu muerte y no lo podía creer, después supe cómo había sido el accidente y pensé en Rainer Maria Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, cómo cada uno va construyendo su forma de morir.

Ibas por la carretera a Pachuca a montar una exposición de los grabados de Goya.

FERNANDO GAMBOA: Iba entusiasmado a montar la exposición, el atardecer era espectacular, deslumbrante, era un incendio, el Sol se estaba poniendo en el horizonte con colores rojos, rosas, amarillos y dorados; habían unas nubes negras, parecía un cuadro del Greco, le ordené al chofer pararse para bajar a ver esa maravilla.

CARMEN PARRA: Sí, la belleza siempre: en ese momento se decidió tu destino; un camión chocó por la parte trasera del coche y ahí con el paisaje impreso en tus ojos y en tu corazón, te despediste de la vida.

¿Te acuerdas?, te velamos en Bellas Artes: nunca conseguimos que te dieran el Premio Nacional, ni que tu colección la comprara el Estado para que fuera parte del patrimonio en algún museo, tu colección voló como las hojas al viento.

FERNANDO GAMBOA: Te conocí de niña y te he visto crecer: soy amigo de toda la familia. En una de las fiestas con un grupo de amigos: Juan Soriano y Diego de Mesa, Alice Rahon, el arquitecto Max Cetto, Juan y Helen O’Gorman, entre otros. Juan Soriano mencionaba siempre que te había conocido arriba de una higuera: eras como un cuadro de Renoir.

CARMEN PARRA: Nací en 1944, al final de la Segunda Guerra Mundial, en el mundo del arte que se gestaba en ese momento en mi país. México siempre apoyó a los gobiernos legítimos y con especial firmeza a la causa de España, de la que fuiste el principal ejecutor en la política de asilo del presidente Lázaro Cárdenas. El exilio vino a enriquecer la vida cultural de México.

FERNANDO GAMBOA: En esa época se creaban las Instituciones Culturales. En 1941 fui director de la Sala Nacional de Bellas Artes, en 1947 me nombraron director del Museo Nacional de Artes Plásticas; como subdirector de Bellas Artes en esos años promoví a los artistas; creé varias galerías en zonas populares, Peralvillo, la colonia Guerrero y la Doctores, así como el Salón de la Plástica Mexicana.

CARMEN PARRA: Claro, lo recuerdo muy bien. Fui muy amiga de Lourdes Chumacero, quien lo dirigió muchos años y tiempo después se hizo mi galerista. Fui la primera mujer en hacer una exposición taurina. Con el doctor Pérez Salazar, amigo tuyo y coleccionista. De la Plaza México a tus apartados íbamos. Tu sueño era hacer una gran exposición taurina a nivel internacional, de lo que habías convencido también a Pedro Coronel.

FERNANDO GAMBOA: Nunca se me olvidará la corrida de Manolo Martínez en la plaza de Querétaro: fuimos con tu hermana Luisa Riley. Una tarde inolvidable: se encerró con seis toros: hizo una gran faena, una imagen que no pertenecía al tiempo, “un instante de arte”, como dice Bergamín, “la música callada del toreo”.

Me encanta trabajar con mujeres, amarlas, adorarlas, por su gracia, su seducción y belleza, el deseo, la atracción, el mundo es de ellas, son capaces de crear la luz.

CARMEN PARRA: Trabajar contigo era una delicia, hacías aflorar nuestra feminidad alabando nuestra condición de mujeres, siempre te rodeabas de mujeres, éramos tu inspiración: sólo nuestra presencia te bastaba.

FERNANDO GAMBOA: Merendábamos en mi casa, mi nana les preparaba enchiladas, tamales y chocolate. Invitaba a Ofelia Medina, Fiona Alexander, Antonia Guerrero, Rosalba Garza, Patricia Lara, Patricia Ortiz Monasterio; espero haberles transmitido mi pasión por el arte y por México.

CARMEN PARRA: Te constituiste en nuestro gran embajador cultural, el creador de la museografía en México. Llevaste a París en 1952 la gran exposición “Arte Mexicano, del precolombino a nuestros días”. Idea paralela a la de André Malraux con el Museo Imaginario, donde nos pudimos ver reflejados en el gran espejo de la Historia, fue una revelación, marcaste un rumbo que todavía se sigue.

FERNANDO GAMBOA: Sí, mi inspiración por México me llevó a concebir esa imagen extraordinaria y trasladarla a París. Me acuerdo de que antes de la inauguración mi querida amiga Dolores del Río vio montar las piezas, llegó cuando estaba poniendo en una vitrina el pectoral de oro mixteco, le pedía a Dolores que se lo pusiera y se descubriera los senos, ya que era una diosa.

¿Te acuerdas de mi fiesta en París en 1976? Fue un homenaje que me organizó Domecq en uno de los grandes salones del Hotel Ritz. Invitamos a varios artistas, Juan Soriano, Águeda Lozano, José Luis Cuevas, Chávez y muchos más. De repente irrumpieron los mariachis, fue una noche inolvidable.

CARMEN PARRA: Los artistas mexicanos que estábamos en París asistimos a tu fiesta. Todo fue muy interesante porque Carlos Fuentes y Silvia Lemus eran nuestros representantes en la embajada y, de agregado cultural estaba Sergio Pitol, que me invitó a montar una exposición en el Centro Cultural de Sarcelles, por cierto muy bien acompañada con grandes artistas amigos míos, don Manuel Álvarez Bravo y Rodolfo Nieto.

FERNANDO GAMBOA: Me acuerdo de que me llevaste a ver tu exposición, en una casa de la cultura, una de esas que fundó André Malraux en Sarcelles; en una zona marginada. Llegamos y era realmente toda una instalación. El lugar era muy grande y pudiste meter la Torre Eiffel, un toro, un rinoceronte, una pecera y un pez, más de treinta cuadros variaciones sobre el mismo tema. Pintaste unas grandes tintas, de más de cinco metros de la Torre Eiffel, recortaste en metal el rinoceronte, el toro, el pez, haciendo una gran escenografía. El fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio la retrató en una intervención en las calles de París. Supe después que la galería se inundó.

CARMEN PARRA: Sí, mi exposición te gustó mucho, y me invitaste a exponer sola por primera vez en el Museo de Arte Moderno que dirigías. Presenté *Las ventanas*, el reflejo de las ventanas de la casa de Valle de Bravo con un texto de Salvador Elizondo, basado en el poema “Ventanas” de Stéphane Mallarmé.



Carmen Parra con Fernando Gamboa, 1983

FERNANDO GAMBOA: En efecto, a partir de entonces te invité a trabajar conmigo en el Museo de Arte Moderno. Yo había convencido a Víctor Flores Olea, primer director de Conaculta, de que creara una Biblioteca de Arte Contemporáneo para el museo.

CARMEN PARRA: Me había divorciado de Gironella, que no te caía nada bien aunque lo considerabas un gran artista; empecé a colaborar contigo después de mi estancia en París. Vivía en casa de mi madre, Mane Riley y su marido Beach Riley, me acogieron generosamente, con mi hijo Emiliano. A nuestro “patrono” Víctor Flores Olea lo sacudió el sismo del conflicto entre Carlos Fuentes y Octavio Paz y nos quedamos sin biblioteca. Mi función en el museo cambió hacia relaciones públicas. Me encargaba de atender a las personas que invitaban, cuidar las exposiciones, a los artistas. Fue una experiencia inolvidable.

FERNANDO GAMBOA: Te pedí recibir al comité de la exposición de los frescos florentinos, que enviaba el estado de Florencia, en esos tiempos comunistas; el comisario de la exposición era el poeta Paolo Dal Poggetto, quien se convirtió en tu amigo, y cuando estuvo trabajando en las Capillas mediceas en Florencia, descubrió dibujos de Miguel Ángel, de cuando estuvo preso.

CARMEN PARRA: Esa exposición revolucionaria trajo las últimas técnicas de restauración de los frescos descubiertos en Italia. Se llama *strappo*, voz italiana, y arranca la superficie cromática de una pintura mural, levantando los colores hasta sacarlos de su contexto. Me resultó un acto de magia ver los frescos florentinos del siglo XIII en el Museo de Arte Moderno, atravesar luego Reforma, entrar al Museo de Antropología, llegar a la Sala Azteca y presenciar el espejismo del tiempo, plasmado en las obras que empezaron a surgir en la misma época.

FERNANDO GAMBOA: Constituimos la Sociedad de Amigos del Centro Histórico. Llamé al notario Luis Felipe del Valle Prieto para decirle que yo no hacía ningún proyecto que no fuera un éxito.

CARMEN PARRA: En ese tiempo empezaste a gestar el Museo José Luis Cuevas, junto con tu proyecto para hacer un Museo de Arte Latinoamericano, pues José Luis tenía una gran colección. Con la Sociedad de Amigos del Centro Histórico hice dos exposiciones, la del Altar de los Reyes, que fue solemnísimas, pues expuse sobre el altar y presentamos un libro con textos del arquitecto Jaime Ortiz Lajous analizando el contenido histórico iconográfico del Altar de los Reyes. La otra exposición versó sobre el Coro de la Catedral, con un concierto escrito especialmente para los órganos de Catedral por la compositora Alicia Urreta.

FERNANDO GAMBOA: Me acuerdo de que el montaje de la exposición se hizo en el edificio adjunto a la Catedral con grandes dificultades, pues en paredes restaura-

das no se puede clavar, así que todos los cuadros estaban suspendidos de las vigas, como mariposas. La Sociedad de Amigos del Centro Histórico estaba en su apogeo con Fernando Benítez, Guillermo Tovar, Tonatiuh Gutiérrez, Efraín Castro, Jaime Ortiz Lajous, Chequi Saldívar, José Luis Cuevas y Berta, Rosalba Garza, Luis Felipe del Valle Prieto, Pedro Diego Alvarado, Manolo Arango; hasta logramos parar la construcción del Metro que iba a pasar por la Catedral y la calle de Tacuba.

FERNANDO GAMBOA: Estaba decidido a hacer el Museo José Luis Cuevas en el Centro Histórico y de un edificio que estaba hecho pedazos se hizo algo bellísimo.

CARMEN PARRA: Me heredaste todas tus pasiones y además a una gran amiga, Mariana Frenk, tu colaboradora. Fue mi amiga hasta el final de su vida, vivió 104 años; hicimos un libro con Miguel Ángel Porrúa, *La eternidad de lo efímero*, con sus aforismos y mis dibujos. Lo presentamos en la Sala Manuel M. Ponce en Bellas Artes. Inolvidable: a sus 104 años estuvo presente.

FERNANDO GAMBOA: Viví intensamente, el arte fue mi vida, mi camino y mi realidad, trabajé para ello. Éramos de izquierda, fui a las brigadas internacionales, me tocó defender el patrimonio cuando estaba en Colombia, con el Bogotazo y después en la caída de Allende en Chile. Defenderé siempre nuestro patrimonio y nuestra identidad.

CARMEN PARRA: Maestro, extraño nuestro mundo; la Ciudad de México se ha convertido en un laboratorio donde todos los Dioses combaten en una guerra sin fin.

Vivimos en una pirámide invertida. El mundo del arte está globalizado; en su gran parte es indiferente y trivial. Vivimos en una guerra subterránea en la que los muertos no tienen nombre; estamos conectados cibernéticamente: es fascinante y diabólico a la vez, ya que controla el tiempo y nos gobierna y nos amordaza. El tiempo se ha vuelto líquido, todo cambia y nada es estable.

Negocio, corrupción, dinero, usura, ruido: millones de imágenes nos amenazan, como millones de universos interestelares, donde el presente se diluye bajo la avalancha humana de nuestra propia historia; vivimos un insensato estruendo de voces incompetentes.

El cuadro que nos representa es el de Goya: *Saturno devorando a sus hijos*; es una época saturnal.

Una gran nostalgia surgió de nuestras comidas en el ya desaparecido restaurante Prendes.

FERNANDO GAMBOA: No se te olvide: tienes que hacer por lo menos dos o tres exposiciones al año.

CARMEN PARRA: No se me olvida. Maestro, he cumplido con tu consigna, por eso estoy celebrando mis cincuenta años de artista, agradeciendo siempre la visión del mundo y de México que me regalaste. En mi memoria los momentos irrepetibles que pasamos juntos, me acompañan siempre. ¡Gracias!



Carmen Parra
50 años en la pintura

< Altar de los Arcángeles de la capilla de la Catedral Metropolitana, óleo y hoja de oro sobre madera, 251 x 180 x 10 cm, 2008



Carmen Parra y Beppe Vesco, *Un hombre en fuga, el Caravaggio*, óleo sobre tela, políptico, 2015



Altar de Ocotlán, Tlaxcala, óleo sobre tela, políptico, 270 x 210 cm (nueve lienzos de 90 x 70 cm), 1996



El vuelo del Águila VII, óleo sobre tela, 200 x 200 cm, 2010



Barco en la Catedral, gouache sobre papel, 70 x 50 cm, 2009



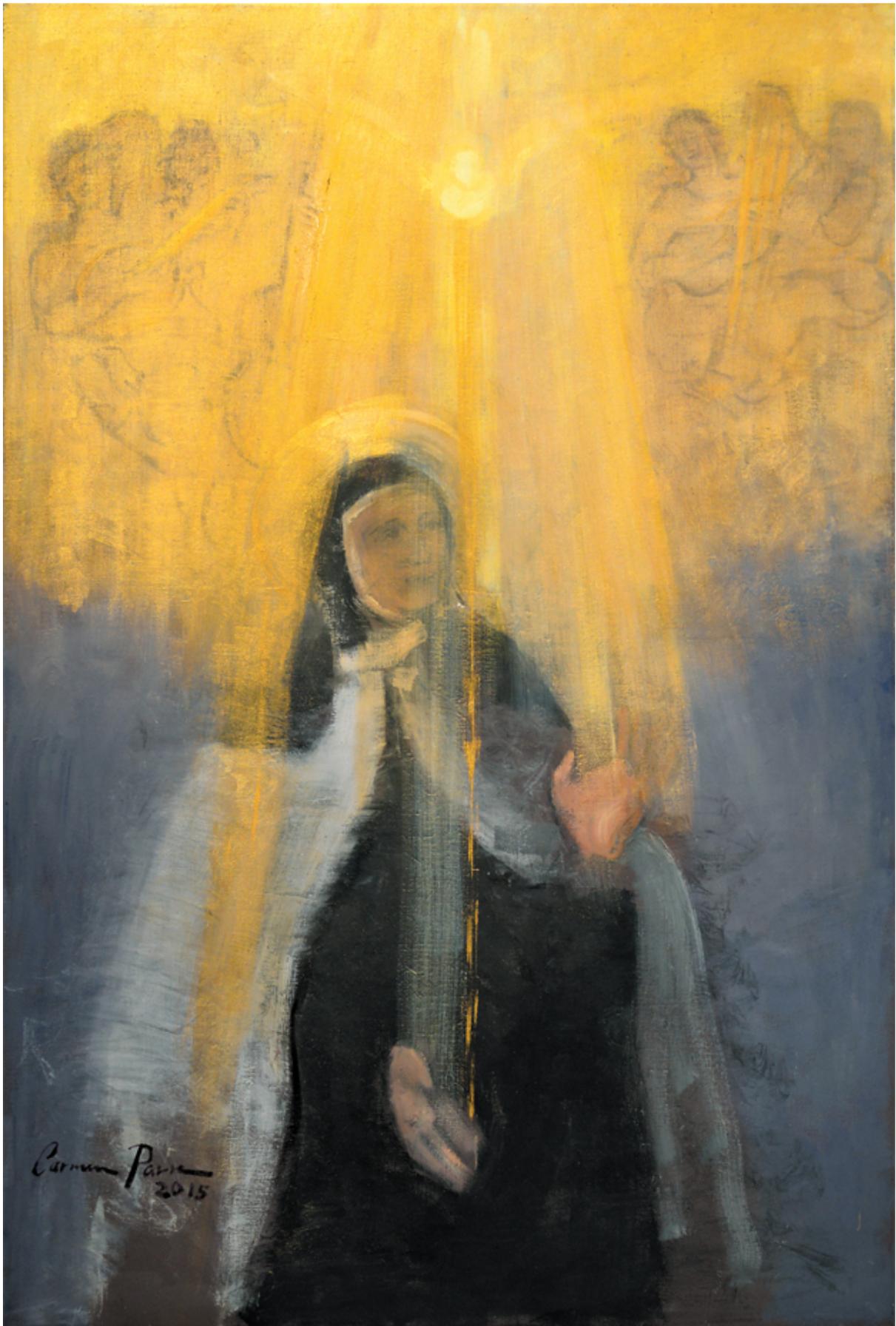
La luz no muere sola, óleo y hoja de oro sobre tela, 200 x 200 cm, 1984



Verano II, óleo sobre tela, 200 x 200 cm, s/f



Otoño III, óleo sobre tela, 200 x 200 cm, s/f



Las moradas-Santa Teresa, óleo sobre tela, 150 x 110 cm, 2015

Nuevos caminos del ensayo

Difícil negar que el género ensayístico conoció en la literatura mexicana del siglo xx una altura y una audacia de primer orden. Variado en sus formas, plural en sus acercamientos, el ensayo transitó por las veredas de la filosofía, la política, la antropología, el arte y la cultura, siempre con una preocupación por la precisión argumentativa y el rigor estilístico. En numerosos casos, el ensayo fue el espacio privilegiado por poetas, narradores y dramaturgos para tejer una reflexión relativa a sus propias búsquedas estéticas, con una mirada tensa —admirativa y crítica— ante la tradición.

¿Qué ha ocurrido con la escritura ensayística en las más recientes promociones de escritores? Sin el menor ánimo exhaustivo, sabedores de la dificultad de registrar las muy distintas formas que la escritura literaria en general está asumiendo, el siguiente expediente de textos busca congregarse a un puñado de autores mexicanos, nacidos a partir de la década de 1970, que se han adueñado de las fronteras elusivas del ensayo desde una perspectiva eminentemente literaria. No hay duda de que las nuevas voces del ensayo han crecido en el ámbito de una cultura nacional de signo cosmopolita y multidisciplinario, y que su curiosidad intelectual, en más de un caso potenciada por la investigación académica, se interesa por romper barreras e incorporar en su pensamiento los retos que plantean la experiencia íntima y familiar, así como el entorno social del cambio de siglo.

Baba Yaga

Marina Azahua

Como la curvatura de la hoja de col, ella ha de pudrirse. Cada vez más frágil, me recibe como erosionada por el tránsito de los muchos días que nos han separado. Me abraza con menos carne y más estructura expuesta; sus huesos rotundos bajo la piel que cede. Desde hace diez años me despido de mi abuela creyendo que será la última vez que la veré. Pero mi premonición no se cumple, y como intercambio por la muerte súbita que le deseo, lo que recibo es su encogimiento. Ella se aminora. Se reblandece.

Como la hoja de col que me obligo a masticar, sometida a lo inevitable, cede.

La hoja es suave y su blandura es la primera en convertirse en agua, pero la nervadura de su esqueleto persiste por más tiempo dentro de la boca que la engulle. Mi abuela es ya eso, una hoja sin carne que lleva a cuestras su armazón más primario. La naturaleza de esta, su última carga, la desconozco. Constituye quizás el último secreto de su vida. Jamás sabré de qué está compuesto.

Tiendo su cama. Las sábanas se van enfriando. Aliso la evidencia del tránsito de su cuerpo empequeñecido sobre la tela. Estas arrugas son el rastro cotidiano de su permanencia insistente. Como un sello de madera dejando su imprimatura en el papel, mi abuela deja su marca sobre su lecho.

Me gusta tocarle las manos a mi abuela, asegurarme de que siguen ahí. Amaso las arrugas de sus dedos hasta que se harta y se queja y me dice que la deje en paz. Mi madre, de pequeña, le decía a su abuela que tenía piel de pollo. Y como la de los pollos, la piel de mi abuela es fría. Más hoja de col humedecida, flácida, que carne. Siempre que la veo de nuevo, sus manos están más heladas que la última vez. La vejez es un enfriamiento pausado.

Arrugarse: resultado de que los huesos se separen paulatinamente de la piel que los aloja.

Bajo la capa delicada de la piel de mi abuela se encharca su sangre ennegrecida. Cualquier golpe se vuelve moretón. Ella se cuida las heridas, espera, paciente, a que desaparezca la mancha en la pierna, el brazo, la cara. En pocos días surgirá una nueva huella, producto de una colisión de la que no tendrá memoria. Me sorprende el cuidado con el que sigue atendiendo a su coraza blanda. Se maquilla. La miro desplegar la dureza del delineador sobre su párpado endeble y siento que el trazo del lápiz lo va a romper. Pero ella insiste. La piel se frunce y enrarece.

Aparecen nuevas marcas.

Cuando yo era niña, mi abuela apenas comenzaba a envejecer, y teníamos un juego donde mi misión consistía en contar las nuevas motas que su cuerpo inauguraba. Yo preguntaba ante cada peca, y así me convertí en la archivadora oficial de los *¿esto-qué-es?* de su cuerpo. No sé cuándo perdí la cuenta de las marcas sobre su piel. Cuando la conocí creo recordar que aún no era vieja.

Hay hojas que en lugar de degradarse se endurecen: las hojas de alga poseen la capacidad de convertirse en soga, retazo de cuero y burbuja. Cuando yo era niña mi abuela me llevaba mucho a la playa. Al tipo de mar donde uno no puede entrar al agua y sólo queda caminar. Si uno entrara a esas olas, correría el riesgo de morir ahogado tras enredarse en el enorme bosque submarino que yace bajo la superficie. Ahí, todos los días, entre el frío y la niebla, la marea escupe, enredadas entre sí, las lianas largas de enormes plantas submarinas. Ya inmóviles sobre la arena, las moscas se les suben, como si las algas fueran cadáveres. Pero pronto se secan y se vuelven duras, casi sólidas, una suavidad transformada en piedra. Los cadáveres se endurecen.

Las moscas se van cuando ya no queda suavidad por roer.

Las algas submarinas son bosques suspendidos en el agua. Entre tallos y hojas, tienen pequeñas burbujas de carne, flotadores que les permiten nadar cerca de la superficie

del mar, más cerca del sol. Las burbujas vegetales exiliadas se secan sobre la arena caliente y se convierten en canicas socavadas. Estas son hojas que no se pudren. Existen blanduras que saben convertirse en solidez.

Dicen que hay árboles que al morir quemados se convierten en metal.

Al lado de mi abuela me descubro endurecida. No sé cuándo comencé a moverme como anciana para imitar su fragilidad. Me entumo y me alento para seguir su paso. Para que no la envuelva la angustia del mundo que a su alrededor va rápido, mientras ella avanza cada vez más pausada. Me descubro cronometrando mi pensamiento. Hablo lento, explico lento, me adapto a la velocidad de su vejez. No quiero que se dé cuenta de lo que yo veo: ella está fuera de sintonía con el resto, el resto no se va a adecuar a ella. Eso es la vejez: un desfaseamiento.

Se ablanda el cuerpo y predomina la suavidad, la pérdida de solidez. Sin embargo, al imitarla me inserto en un armazón endurecido, el suyo, el de esa estructura que es cada vez más capa frágil recubriendo hueso.

Su ausencia futura se la va tragando. Como aquel hombre que desaparece bajo la tierra sin que nadie se percate, yo la veo desaparecer ante la mirada anodina del resto. La vejez es un abrazo muy paciente. Más profundo cada vez —asfixia.

Era niña y escuchaba el mar dentro de mi oído. El mar, me habían dicho, sonaba a eso. Pero siempre supe que aquel sonido era más bien viento. Cuando uno acomoda una concha sobre el oído, cree descubrir que adentro vive el océano, el fluir de algo, la sangre quizá; pero yo sabía que era aire lo que resonaba, un aire que me daba calma.

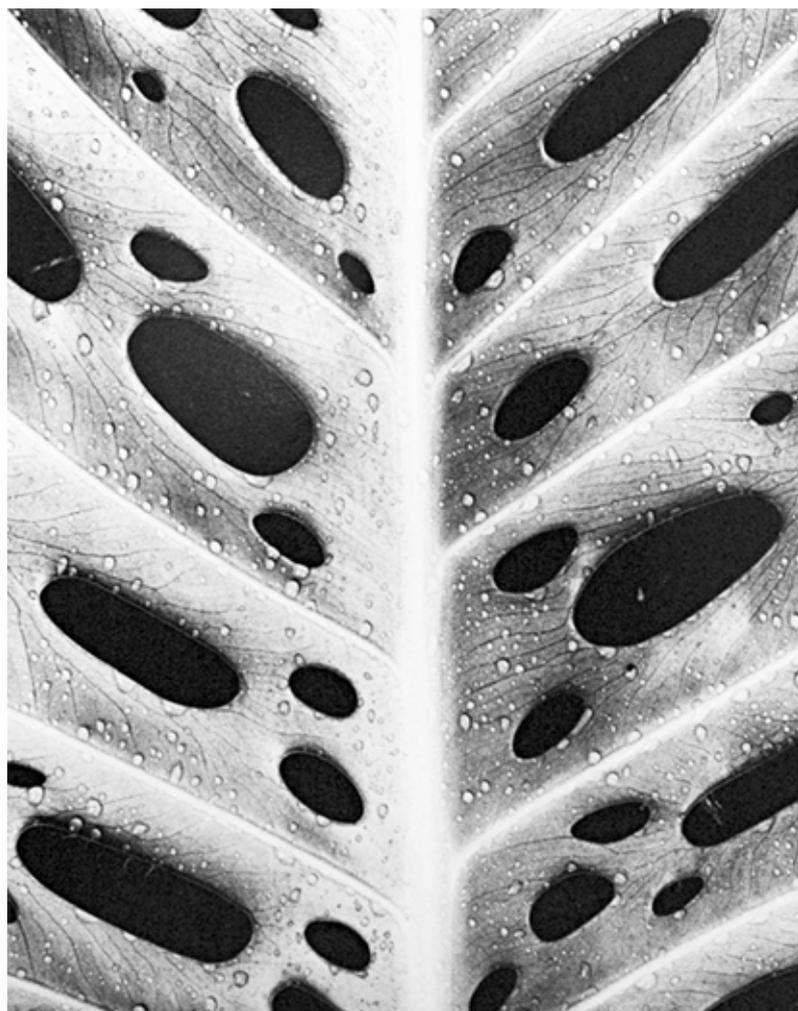
Un océano en la palma. Una tormenta minúscula que cabía en mi mano y podía controlar, medir, ajustar a las necesidades. Incluso ahora la puedo escuchar. Tomo la mano y cubro mi oído. Abombando la palma de la mano, mientras los dedos cubren la oreja, dejo un hueco abierto entre el pulgar y el resto de los dedos: construyo una concha a partir de piel y hueso. Eso que escucho es viento, no es mar; aunque el mar sea a veces más viento que agua. De niña me tranquilizaba este sonido. Me calmaba saber que adentro de mi cabeza corría un río que sonaba a ventisca: una voz plana pero constante, un anuncio tal vez. Una advertencia. Pon atención, me dice.

El río que vive en mi oído no estrangula. Uno no se puede ahogar en el viento, al contrario de lo que sucede con el mar.

Conocí el terror la primera vez que me intentaron enseñar a nadar. Era una alberca enorme para mi pequeño cuerpo.

Esa fue la primera vez que me abandonó mi padre. El hombre que me sostenía en el agua no era él. Era otro. Era cruel. Si no nadas, te voy a soltar en lo hondo. Y yo me esforzaba por complacerlo, pero no tenía la información necesaria para lograrlo. No sabía cómo se hacía eso que él pedía. Nadar. No sabía cómo se nadaba. Sólo me quedó moverme, agitar los brazos de algún modo, imitando a los cuerpecillos que me rodeaban, intentando que alguno de esos gestos cumpliera con la demanda del hombre. El agua amenazaba a la boca, tan insistente como el retumbar del coro sirénico que habita toda alberca techada: eco de gritos empalmados, silbatos iracundos, agua violentada, olor a hule, a vapor de agua. ¿Por qué tenían que gritar tanto? Mientras ellos vociferaban, recuerdo mi silencio absoluto. Mi retraimiento.

Abandonada entre la masa mojada no sollocé, no me quejé, no pedí ayuda. Nadie se daba cuenta de que yo estaba tratando de sobrevivir; intentando que este hombre cruel no me dejara ahogarme. Yo le creí. Verdaderamente creí que me iba a dejar morir si yo no lograba



cumplir con lo que no sabía cómo hacer. Aprendí entonces sobre la crueldad, y por primera vez, también algo sobre el impulso instintivo de la supervivencia.

Una niña ahogándose en brazos de un hombre cruel a veces resulta una cosa poco importante.

Bajo el agua los humanos somos más lentos. Ahí dentro, bajo el peso de la masa acuosa, se despliega la premonición de nuestra vejez. Seremos aun más lentos, y un día nos ahogaremos, nos faltará la respiración. También un día nos arrugaremos sin necesidad del agua.

Mi abuela se bañó en tina todas las noches de su vida, hasta que dejó de poder entrar y salir de la tina ella sola. Y como sola vive, se ha tenido que resignar estos últimos años a la regadera. La odia. Quizá por ser agua veloz, en lugar de calma. Cuando era niña me bañaba con ella, y la tina era un capullo de seguridad, de tranquilidad. Su piel se volvía escurridiza dentro del agua sosegada. Ahí las arrugas eran abrazo.

Nunca llenaba la tina más que unos veinte centímetros de profundidad. No había riesgo de ahogarse. Por años, la línea del agua trazó con un corte transversal a su cuerpo, una parte sumergida, otra que se elevaba sobre el agua: un archipiélago de islas que yo exploraba. Mi primera experiencia del cuerpo ajeno como escenario de indagación sucedió en esa tina.

Un juego que duró por años: Mi abuela elevaba las piernas y posaba los pies en la orilla de la tina para construirme una resbaladilla con sus muslos y pantorrillas. Yo jugaba a treparme hasta sus dedos para dejarme caer hasta su panza húmeda. Una y otra vez me encaramaba hasta sus pies, deslizándome por la superficie resbalosa de su piel, hasta caer. No sé cuánto duró el juego. Pero cesó el día en que la dinámica de una mujer desnuda junto a una niña, que ya no era niña tal cual, se volvió inaceptable de acuerdo al dictamen de no sé qué voz. Hubo un entendimiento mutuo, entre mi abuela y yo, de que el juego debía terminar.

¿Cuál es la diferencia entre crecer y envejecer? Esa fue la primera traición de mi cuerpo. Crecer es una expansión. Envejecer es enfrentarse a una secuencia imparable de pérdidas.

De la vez que casi muero en el mar sólo recuerdo las burbujas y una mano interrumpiéndolas, saliendo de no sé dónde para que yo la tomara y me salvara. Uno se ahoga, y lo último en lo que piensa es en el agua. Piensa en aire. Piensa en la no restricción de un medio ajeno. Piensa que quiere salir.

Una imagen: mi abuela flotando en el Mar Muerto.

Cuando era niña, no recuerdo de cuántos años, le confesé a mi abuela que temía muchísimo el día en que ella muriera. No recuerdo las palabras que utilicé, pero ella apuntó lo que dije en la última página de su agenda. Quisiera encontrar esa agenda para saber cómo construí mi primer temor hacia la muerte. Pero la agenda y la frase se perdieron. Sólo queda la imagen de su rostro en ese momento. Habrá tenido unos sesenta años y su reacción fue de incredulidad. No me voy a morir hasta dentro de mucho tiempo, parecía decirme. ¿Para qué te preocupas ahorita? Años después ella misma comenzó a temer su fin. Aseguraba que no le alcanzaría el tiempo. ¿Para qué? ¿Tiempo para qué? Hubo un momento, no sé cuándo, exactamente, en que un cronómetro comenzó a sonar.

Mi abuela fue la primera en darme lecciones de *wabi sabi*, aquella filosofía japonesa que atiende al encanto de las cosas imperfectas, transitorias, impermanentes. El cerezo negro de su jardín me lo corroboraba cada año. En el invierno empapado, su piel sin hojas se sentía plateada. Los gránulos de su tronco brillaban bajo mis dedos como diminutas perlas oscuras. En primavera florecía y la madera empujaba estallidos rosas. Imposible palpar sus flores. Al instante se despetaban ante la fuerza del tacto; en su caída se concretaba la belleza de lo fallido.

Bajo su descenso surgía un tapete de corta duración. Sobre la varita que había cedido a la flor quedaban los pistilos de donde surgiría la cereza oscura que en el verano me metería a la boca. Cada año de nuevo el resurgimiento, de nuevo la caída. Pienso en el cerezo y me doy cuenta de que una tragedia se interpone entre la vida de los árboles y la de los humanos. Los últimos envejecen a la par de los primeros, pero no retoñan. El cuerpo de mi abuela no volverá a florecer.

Todos los inviernos, las hojas del cerezo caían a un estanque. El agua se volvía roja y las hojas perdían su carne.

He nadado al fondo de más de un río. Entre la lama he tocado el esqueleto de las hojas vencidas, su sustancia debilitada por el tiempo. En ellas he observado la belleza de la descomposición del cuerpo y el insistir de su esquelética esencia. La estructura medular, intacta. El cuerpo de mi abuela persiste como el andamiaje de la hoja, con fragilidad absoluta. Al emerger del agua, los huesos de planta se vuelven lodo entre los dedos, su forma se rompe y se descubre que la hoja siempre será más agua que solidez, igual que nuestros cuerpos. Pero sólo porque se desmorona esta estructura última, podemos conocer la fuerza oculta de su insistencia. **u**

El instante

Luciano Concheiro

Si se quiere escapar de la aceleración, hay que desatender a los que defienden y promulgan la lentitud. Sin darse cuenta, son esclavos de la velocidad. Juegan bajo sus reglas y las reproducen. Para resistir hace falta una acción más radical, que sea verdaderamente antisistémica. No se resiste a la velocidad queriendo detenerla, sino saliendo de su dinámica. ¿Cómo lograr esto? Deteniendo el transcurrir del tiempo. Luchando contra él.

El uso corriente del término —entendiéndolo como una “brevísima porción de tiempo” (*Diccionario de la lengua española*)— nos ha hecho olvidar que el instante, más que ser una unidad de medición del tiempo, es una *experiencia* temporal particular. Como dicta la sabiduría popular, el instante dura apenas unos segundos, pero lo definitorio no es eso, sino que gracias a ese fugaz momento se pierde la noción del pasar del tiempo. El instante es una chispa que nos arroja fuera del devenir. Las horas se paralizan, las fechas son abolidas. Sencillamente: el tiempo deja de correr. La sucesión desaparece.

El instante irrumpe como la ocurrencia: de golpe y sorprendiendo. Nunca es algo esperado. Es, más bien, un imprevisto que trastoca el estado de las cosas. Un tropézón que suspende la normalidad e introduce una discontinuidad. Es desgarrador: produce siempre una incisión en el devenir.

Si bien el instante apenas dura, todos los tiempos están contenidos en él. Lo que sucedió, sucede y sucederá aparece como un resplandor que nos ciega. Presencia absoluta. Ante nuestros ojos, en un aquí y ahora permanente: todo. El instante es, permítase la obvia comparación, una especie de *aleph* borgiano.

El error más grave sería creer que el instante constituye una experiencia similar a la emanada de la doctrina del YOLO. *You only live once* (“sólo vives una vez”) se ha vuelto, desde que el rapero Drake lo popularizó en una canción, el lema de buena parte de la juventud. Esta especie de hedonismo extremo no es una crítica al sistema capitalista de explotación, sino el eslabón final de la éti-

ca de consumo. No llama a vivir una vida plena en la que nos demos cuenta de que la libertad significa no necesitar nada. Más bien propicia un deseo desaforado de poseer. El objetivo es enriquecerse rápido y gastar a la misma velocidad. La acción clave se vuelve el despilfarrar. El ideal: autos de lujo y deportivos, yates, helicópteros y aviones privados, Chanel, Dior, Louis Vuitton y Hermès, caviar, animales exóticos, relojes ostentosos, champán, mujeres —porque los cuerpos se consumen como cualquier otro producto—. Todo lo anterior siendo exhibido a través de las redes sociales. (Véase la cuenta Rich Kids of Instagram, en donde se compilan fotografías bajo el principio “Ellos tienen más dinero que tú y esto es lo que hacen”).

En el mundo financiero se le llama *yoloing* a la práctica de poner la totalidad de los recursos personales en una inversión. Apuestas en las que se pueden ganar importantes cantidades de dinero velozmente y, en paralelo, existen altas posibilidades de perderlo todo. Inversiones de alto riesgo en las cuales la volatilidad es el rasgo esencial. Lo único asegurado: generosas dosis de adrenalina, estrés y ansiedad. Hacer negocios como si se estuviera jugando en un casino de Las Vegas tras esnifar cocaína, beber un martini y tomar un Xanax.

El YOLO, especie de *carpe diem* capitalista, es muy distinto al instante —el cual exige recogimiento y fomenta una relación con la realidad que no pretende ser de consumo o explotación, sino de beneficio mutuo—. Si se quiere mayor precisión, el instante impone una comunión entre el hombre y sus semejantes, entre el hombre y los objetos, entre el hombre y la Naturaleza.

La experiencia del instante obliga a un olvido de sí. Rompemos con nuestro pasado y nuestro futuro. El yo se disuelve y nos volvemos todos los hombres. O mejor: nos volvemos *cualquier* hombre o mujer. Somos el otro y lo otro.

Comunión total, en el instante los contrarios y las dualidades se disipan: unión del yo y el tú, pero también del aquí y el allá, de la luz y la sombra, del silencio y el ruido, de la quietud y el movimiento, de la vida y la muerte. La distinción entre los individuos desaparece, así como



Georges Seurat, *Bañistas en Asnières*, 1884

la barrera entre el sujeto y los objetos. En el instante, como se lee en el *Chāndogya Upaniṣad*, “tú eres aquello”.

El instante es como un abrazo mediante el cual los contrarios entran en armonía. Funciona a la manera de un conjuro de corte animista que nos empuja a palpitarse al unísono con el cosmos, a incorporarnos a su ritmo —que no es otro que el del tiempo primordial—. Entendido de esta forma, el instante está relacionado con la mística, puesto que el individuo que lo experimenta entra en unión con algo que está *más allá* de él, se conecta con otro lugar y otro tiempo —con lo divino, se hubiera dicho antes—. En el léxico religioso: es un éxtasis, una exaltación contemplativa. En suma, es una experiencia sagrada.

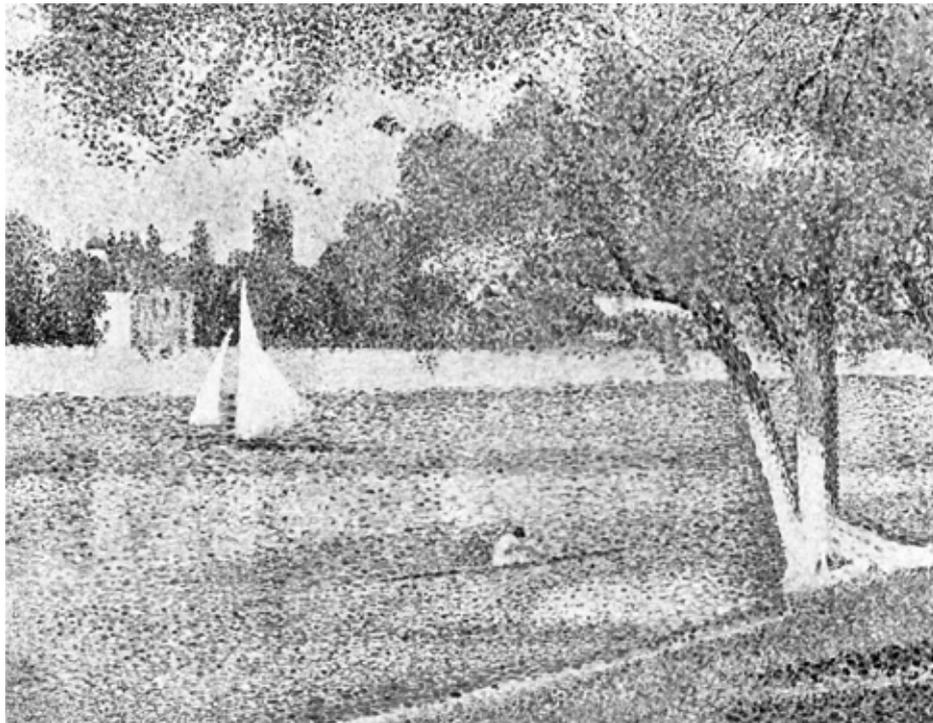
El instante es algo muy similar al *satori* del budismo zen. Si bien la tradición señala la imposibilidad de acercarse al *satori* por medio de la palabra, existen dos descripciones que sirven para dar cuenta de la relación entre ambos conceptos. Una de D. T. Suzuki: “Tener la experiencia-de-*satori* no es sino experimentar una apertura a nuestra actividad mental en su raíz fundamental, cuando esta actividad aún no ha establecido diferencias y todavía no se ha visto fijada en algo que pueda ser definido de modo categórico como ‘esto’ o ‘lo otro’”. Y, por otro lado, una de Gabriel Orozco: “Patear una lata, aplaudir, eructar, tronar los dedos, pestañear, besar. El accidente, la revelación, la interrupción (lo que nos manda a otro estado). La calle, el exterior, externar el ruido de lo otro”.

Debemos estar precavidos frente a una eventual confusión: el instante no es lo mismo que el acontecimiento

(*l'événement*) —concepto de moda entre los teóricos contemporáneos—. El acontecimiento, tal como lo describe Slavoj Žižek, es “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido”. Hasta aquí, en realidad, no habría mayor diferencia entre el instante y el acontecimiento. Los dos comparten la espontaneidad, la imposición de una discontinuidad y el desbordamiento del orden causal. Sin embargo, como dice una frase de Nietzsche que ha sido retomada por Alain Badiou, el acontecimiento “parte en dos la historia del mundo”. Al igual que las revoluciones lo hacían, sacude la realidad: la transforma radicalmente y para siempre. Por el contrario, el instante introduce un cambio transitorio. La experiencia temporal que impone dura un breve lapso de tiempo y, tras su paso, no deja rastro.

Se llama “*point vélique*” al punto de convergencia que se da cuando la vela de un barco es empujada por el viento y por la resistencia que ejerce el mar contra el casco. Al encontrarse estas dos fuerzas generan un equilibrio momentáneo. La inmovilidad y el movimiento funcionan en simultáneo: hacen surgir una fijeza que genera una propulsión. El único rastro que deja esta sinergia es un chiflido. A Gaston Bachelard le gustaba utilizar en sus clases este término proveniente de la náutica para explicar qué es un instante.

Un equivalente conceptual del instante, según me lo señaló el artista Abraham Cruzvillegas, es el *infraleve* (*infra-*mince**) de Marcel Duchamp. Hay definiciones del in-



Georges Seurat, *El Sena y la Grande-Jatte en primavera*, 1888

fravele que prueban lo anterior (por ejemplo: el infravele es una “tensión intersticial, donde el tiempo desaparece en el instante y el movimiento se subsume en el deseo para convertir la posibilidad en hecho”, por citar tan sólo una). No obstante el mejor camino es ser fieles a Duchamp, para quien dar una definición precisa del infravele es imposible y la única manera de aproximarse a su sentido es por medio de ejemplos:

- El calor de un asiento (que se acaba de dejar) es infravele.
- Puertas del Metro. La gente que pasa en el último momento.
- Pantalones de pana: su ligero silbido (al andar) por el roce de las dos piernas.
- Cuando el humo de tabaco huele también a la boca que lo exhala.
- El ruido de detonación de un fusil (muy cercano) y la aparición de la marca de la bala en el blanco.
- Pintura sobre vidrio vista del lado no pintado.
- Tela araña. No la tela (*croquis*), sino las telas de araña que parecen tejido gris-blanco.
- Lo nacarado, lo tornasolado, lo irisado en general.
- Los vahos sobre superficies pulidas (vidrio, cobre).
- Jabón que resbala, resbalamiento, fricción, patinaje.
- Reflejos sobre ciertas maderas, luz que se refleja sobre superficies.
- El paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infravele.
- Lo posible es un infravele. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat

es “la explicación” concreta de lo posible como infravele.

El instante es, por reutilizar palabras de D. T. Suzuki, “el momento en que el espíritu finito comprende que está arraigado en el infinito”. Mediante el instante, desde nuestra condición de mortales, accedemos a un momento de eternidad: un momento en que el tiempo está detenido. El instante es el no-tiempo, breve suspiro en el que se anula el devenir. (¿No es eso la eternidad, no un “para siempre”, sino lo intemporal, la dilación sin fin?).

Gaston Bachelard acertó al recalcar con vehemencia que el instante no tiene duración. No puede decirse que tenga un principio ni un fin. Por tanto, tampoco que tenga contorno. “No tiene dos caras, es entero y solo”. A pesar de ello, el instante no es un círculo. A lo más, se asemeja a un punto. Es pequeño, amorfo, apenas distinguible, fugaz. Sus rasgos están desbordados y resulta imposible definirlos. Por esta razón, no puede medirse ni contabilizarse. Mucho menos, como algunos quisieran, comercializarse. Es, por definición, autonomía radical.

El instante es como parpadear: un acto impulsivo y evanescente que nos aparta por un momento de la realidad circundante.

La magnitud del instante es inagotable. Recuérdese lo que decía Francis Bacon: “No hay nada más vasto que las cosas vacías”. **U**

Fragmento del libro *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, de Luciano Concheiro, finalista del Premio Anagrama de Ensayo 2016.

Literatura y patrimonio cultural

Calle González Martínez, antes Parroquia

Luis Vicente de Aguinaga

§ 1. Hay de chistes a chistes. Más aún: hay de chistes herméticos a chistes herméticos. Un día de 1992, en *Guadalajara*, Nicanor Parra improvisó uno *sobre Guadalajara* mientras conversaba con tres escritores *de Guadalajara*, que acababan de preguntarle cuál era su relación con la poesía mexicana:

N[ICANOR] P[ARRA]: No soy un gran conocedor de la poesía mexicana, pero he estudiado y leído a fondo a López Velarde y también a González Martínez... ex Parroquia. ¿Entienden? Ex Parroquia.

J[ORGE] O[CARANZA]: No.

N[ICANOR] P[ARRA]: Es un chiste hermético. La calle de Guadalajara que se llama González Martínez se llamaba Parroquia antes, y en el letrero pusieron: "Calle González Martínez, ex Parroquia". Entonces cada vez que menciono [a] González Martínez digo "ex Parroquia". Esto lo hice en el discurso de Guadalajara que leí el año pasado. La gente reaccionó muy bien: porque un extranjero no tiene que estar al día en este tipo de detalles.¹

El diálogo me sigue asombrando a más de veinte años de haberlo leído por primera vez. Como tantas otras cosas, puede no significar nada o significarlo todo. Parra, poeta chileno, hace un chiste que involucra

el nombre de un poeta de Guadalajara y de una calle de Guadalajara llamada como ese poeta, y tres escritores de Guadalajara no entienden el chiste, y Parra termina explicándolo.

§ 2. En el número 188 de *Tierra Adentro*, correspondiente al mes de febrero de 2014, Enrique Florescano anota: "el patrimonio nacional no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una construcción histórica, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman a la nación".²

En otras palabras, el patrimonio, más que un inventario de bienes ya concluido, es una obra en continua evolución. Esa obra, por añadidura, es de naturaleza política, y en las piezas artísticas, documentos históricos, espacios urbanos, ruinas arqueológicas y paisajes naturales que vayan agregándose o eliminándose del constructo general del patrimonio se reflejarán las ambiciones y propósitos de quienes acrediten o desacrediten su importancia. El mismo número de *Tierra Adentro* al que hago referencia contiene artículos que fortalecen esta concepción activa y cambiante del patrimonio, trátase de una charla optimista entre Xavier Guzmán Urbiola, Héctor de Mauleón y Antonio Saborit o de un expediente de catorce recorridos por las casas (unas en pie,

¹ Jorge Octavio Ocaranza, L. E. G. Ortiz Monasterio y Mauricio Montiel, "Entrever a Nicanor Parra con antiparras" en *Trashumancia*, número 10, agosto de 1992, s. p. (encarte central).

² Enrique Florescano, "El patrimonio nacional, forja de una identidad" en *Tierra Adentro*, número 188, febrero de 2014, p. 6.

otras ya demolidas o no identificables) de otros tantos poetas románticos y modernistas.

En esas páginas, por ejemplo, se habla del ya mencionado González Martínez y de su relación con Guadalajara. Se trata de una crónica —un paseo, por mejor decir— de José Israel Carranza por la calle que lleva el nombre del poeta, saliendo del templo de Nuestra Señora del Pilar (antigua parroquia que daba nombre a la calle) hasta llegar al cruce con Morelos, donde puede leerse una placa fijada en ese lugar en 1971, cien años después del nacimiento de González Martínez. Muy cerca del Templo de Nuestra Señora del Pilar estuvo la casa donde nació el “hombre del búho”, según su propio testimonio, pero el edificio ya no existe ni se guarda memoria del sitio exacto donde habría estado:

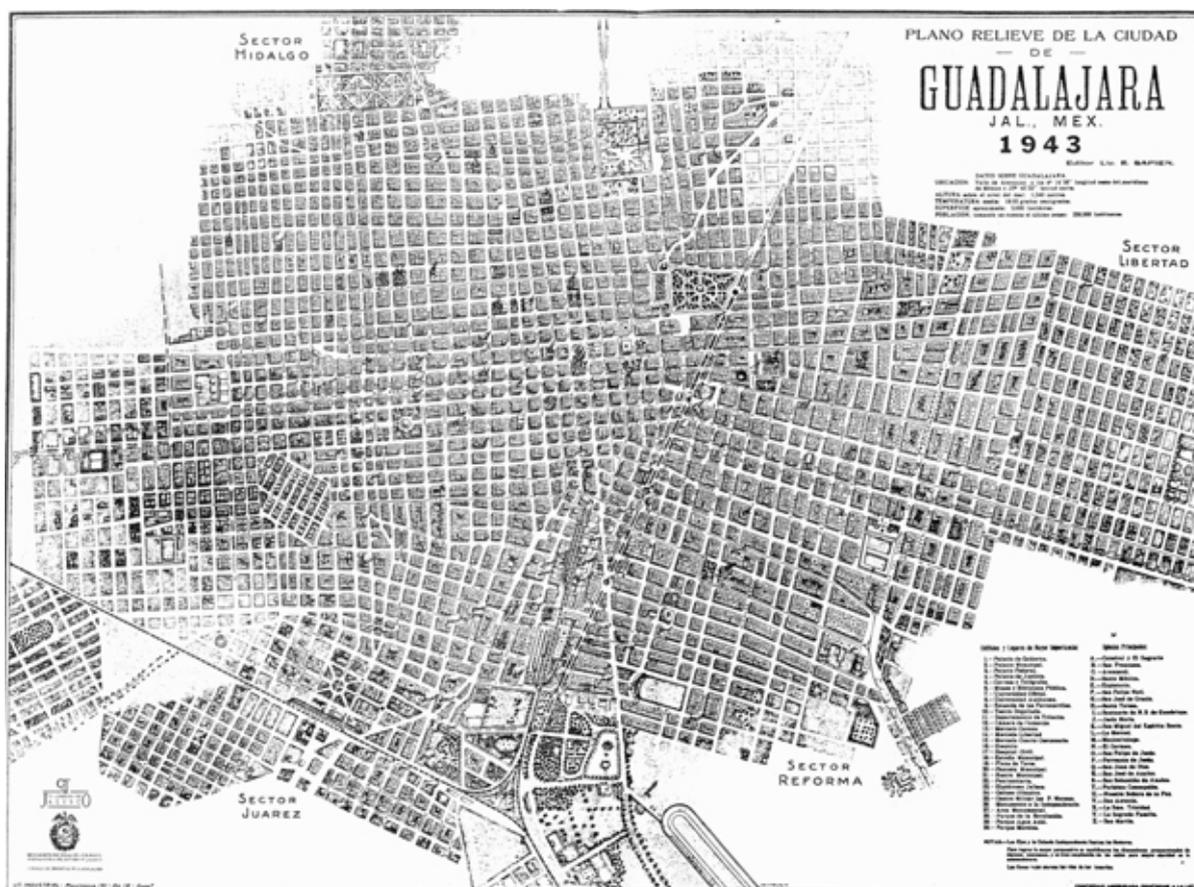
Por la calle Enrique González Martínez transitan numerosas rutas del caótico transporte público de Guadalajara, y por ello es pasaje continuo de aglomeraciones de vehículos y gente —salvo por las noches, cuando a cambio de los estrépitos del día la recorre una lobreguez que es mejor evitar. [...] prácticamente nada merece detenerse al ir por ella. La ciudad no supo preservar la casa del poeta, pero tampoco la memoria de éste parece haberse esforzado demasiado en conservar mucho (ni de su casa ni de su ciudad): tal vez ni una ni otra lo necesitaban.³

³ José Israel Carranza, “Enrique González Martínez: el vacío que queda” en *Tierra Adentro*, *ibidem*, p. 41.

La observación final de Carranza se refiere al hecho de que González Martínez, tanto en sus memorias como en sus poemas, dijo en realidad muy pocas cosas (y muy poco interesantes) acerca de Guadalajara. Es en este punto donde lo dicho por Enrique Florescano adquiere un sentido concreto además del sentido general que ya tenía: la presencia patrimonial de González Martínez en Guadalajara es el resultado de una construcción ideológica. Ni la casa ni la biblioteca ni los restos del poeta se conservan en su ciudad natal, pero una estatua, una placa y el nombre de una calle intentan mitigar (más mal que bien) esas ausencias.

Con otra suerte han corrido poetas como Manuel José Othón, Amado Nervo, Ramón López Velarde o Francisco González León, en cuya memoria se han conservado (en San Luis Potosí, Tepic, Jerez y Lagos de Moreno, respectivamente) las casas donde nacieron o vivieron, acondicionadas como museos de sitio. La expresión de Daniel Fragoso Torres, que se refiere a Efrén Rebolledo como “poeta sin casa”,⁴ puede aplicarse a muchos escritores. González Martínez, en todo caso, se cuenta entre los que no tienen casa, esto es: casa natal convertida en edificio público, por lo cual su patrimonio debe considerarse ausente o sugerido apenas por su vacío.

⁴ Daniel Fragoso Torres, “Rebolledo: poeta sin casa” en *Tierra Adentro*, *ibidem*, p. 49.





Enrique González Martínez

§ 3. Una segunda placa en honor del poeta fue colocada en la esquina noreste de González Martínez y Madero. Aunque la placa ostenta los escudos del gobierno federal y del gobierno estatal, es evidente que se colocó a iniciativa de un grupo de ciudadanos independientes y organizaciones no gubernamentales. El texto de la placa es de muy particular interés, ya que parece incluir a González Martínez en la nómina de quienes dejaron Guadalajara hostilizados o perseguidos por su orientación sexual:

El prejuicio y la discriminación han obligado a muchos y muchas a migrar, autoexiliarse, callarse, esconderse o a sufrir crímenes de odio; olvidar y callar no debe ser ya práctica de vida.

En memoria de aquellos que fueron víctimas de la discriminación por su orientación sexual, por defender derechos o por parecer o ser diferentes.

Aparecen después los nombres del sacerdote Silvano Carrillo, el diseñador de modas Julio Chávez, el artista plástico Roberto Montenegro, el poeta Elías Nandino, el tenor José Mojica, el pintor Juan Soriano, el compositor y cantante Pepe Guízar y el poeta Enrique

González Martínez. Al calce figuran los acrónimos y logotipos de seis asociaciones: CHECCOS, CODISE, Colega, Red Mexicana de Mujeres Trans, Mucho Muchacho y Ser, Mejor Ser. Se añade, por último, que la placa fue donada por Jaime Cobián y Rodrigo Rincón.

El problema, por llamarle de alguna forma, es que González Martínez dejó Guadalajara por motivos profesionales. No consta en parte alguna que, antes de irse de la ciudad, haya sufrido ataques “por su orientación sexual, por defender derechos o por parecer o ser diferente”, mucho menos que haya sido víctima de “crímenes de odio”. Es poco lo que se sabe de su “orientación sexual”: tan sólo que contrajo matrimonio en 1898 con Luisa Rojo, con quien procreó tres hijos y de quien enviudó en 1935.

¿Cómo se debe interpretar la mención de González Martínez en esa placa? ¿Se trata de un simple caso de ignorancia (de quién fue, qué hizo y por qué se fue de Guadalajara) o de redacción inexacta? ¿Debe presumirse la existencia de murmuraciones, rumores o leyendas negras que se hayan referido a él de alguna forma?

En todo caso, los equívocos respecto a los años que González Martínez pasó en Guadalajara no se limitan a esa placa. Diferentes instancias de la Universidad de Guadalajara lo mencionan entre los “grandes alumnos y docentes” de la hoy centenaria Preparatoria de Jalisco, despropósito ya señalado por Juan José Doñán⁵ sin que la institución haya mostrado el menor impulso de rectificación.⁶ En síntesis, es de observarse cómo algunas instituciones, tal vez por ligereza más que por mala intención, tratan de aprovecharse del prestigio de un poeta ilustre como González Martínez, aun ignorando su obra y su vida (o precisamente por ignorarlas).

§ 4. La relación de González Martínez con Guadalajara, su ciudad natal, parece ilustrar por la vía negativa el concepto de “patrimonialización” aplicado al ámbito de la literatura. La patrimonialización es, por así decirlo, el proceso a través del cual determinados bienes de interés personal o particular se convierten en bienes de interés colectivo, al grado de considerarse parte de la herencia cultural de una sociedad. Francesca R. Uccella, en una de las pocas obras de referencia en este campo, la define así:

Todo el bagaje constituido por identidad, memoria y tradición del cual se hace cargo un escritor adquiere aún más sentido cuando éste entra en contacto con el bagaje de cada

⁵ Juan José Doñán, “Ignorancia enciclopédica” en *Proceso*, edición Jalisco, 24 de septiembre de 2014, (<http://www.proceso.com.mx/?p=383221>) consultado el 15 de julio de 2015.

⁶ Véase la página web de la Universidad de Guadalajara en la sección “Efemérides” en particular en la entrada correspondiente al 10 de septiembre (<http://www.udg.mx/es/efemerides/10-septiembre>).

lector que, según sus posibilidades y visión, añade valor al texto y a lo que a partir de él se pueda desprender. Escritor y lector, por lo menos en la mayoría de los casos, han vivido en épocas, contextos sociales y geográficos distintos, pero el poder del relato y de los lugares en los cuales se anclan las narraciones crea las condiciones para llegar a la patrimonialización literaria. Desde la época clásica hasta nuestros días, las obras consideradas como representativas de la cultura e identidad de una determinada comunidad —primeramente elegidas por sus mismos miembros y sucesivamente reconocidas por el *exterior*— se han convertido en bienes que proteger, clasificar y promover.⁷

En el caso de González Martínez en Guadalajara, tal parece que la patrimonialización ha tenido por sustancia el mero nombre del poeta, en menor medida sus obras y en modo alguno su herencia material. Su estatua en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres parece hablar por sí sola. Por su colocación en la esquina de Hidalgo y Liceo, la estatua no mira en dirección del Museo Regional ni hacia la Catedral. González Martínez ve, más bien, hacia un vacío: el espacio abierto de la Plaza de la Liberación.⁸ Detalle más que anecdótico, ya que la estatua misma se levanta sobre un vacío: los restos del poeta no se conservan ahí, sino en la Rotonda de los Hombres Ilustres de la Ciudad de México. La de González Martínez en Guadalajara es, para citar a otro poeta, una “presencia desierta”.

§ 5. Hace poco tiempo se publicó una interesante obra colectiva dirigida por Enrique Florescano y ordenada en seis volúmenes: *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. El volumen dedicado a la literatura comienza, como es necesario, con algunas consideraciones a propósito de la forma particular como las letras ingresan al campo del patrimonio. Sin esas reflexiones, la indiferencia de los autores de prácticamente todos los capítulos respecto a la noción de patrimonio haría que la obra fuera indistinguible de un libro de historia o crítica literaria.

Son de Antonio Saborit esas páginas introductorias, referidas concretamente al ámbito literario del siglo XIX mexicano. También son suyos los renglones que repro-

⁷ Francesca R. Uccella, *Manual de patrimonio literario. Espacios, casas-museo y rutas*, Trea, Gijón, 2013, p. 14, colección Manuales de Museística, Patrimonio y Turismo Cultural.

⁸ Néstor García Canclini, en el segundo capítulo de *La sociedad sin relato*, dedica unas páginas a comentar el poder simbólico de ciertos “espacios patrimoniales vacíos”, como la Plaza de Tiananmen en Beijing o el Zócalo de la Ciudad de México. En ambos lugares, la “creación de enormes espacios vacíos” refuerza paradójicamente la presencia de aquellos “edificios monumentales” que, a su vez, aluden a las instituciones y a sus líderes por la vía de la metonimia (véase *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires, 2010, pp. 76-81, colección Conocimiento).

duciré a continuación. En el ya mencionado número 188 de *Tierra Adentro*, Saborit se hace una pregunta muy sensata (“¿En qué momento los mexicanos empezamos a considerar que aquello que sucede en el espacio de la cultura impresa puede ser parte, puede concebirse o pensarse como un asunto patrimonial?”) y narra un episodio esclarecedor de la historia literaria de México:

Mi anécdota favorita es la siguiente: cuando Ángel Pola y un grupo de sabios deciden a finales del siglo pasado [Saborit se refiere, desde luego, al siglo XIX] localizar la tumba de José Joaquín Fernández de Lizardi, ayudados por los registros parroquiales de la Catedral, van a buscar la iglesia donde se sabía que éste había sido sepultado y lo que encuentran es que el atrio de la iglesia ya no existe, se convirtió en un chiquero, y luego se dieron cuenta de que el cementerio tampoco existía ya. Y no sólo los huesitos de José Joaquín Fernández de Lizardi estaban en un chiquero, sino los de todos los que habían reposado allí. [...] Si continuamos el rastro de algunas vidas, lo que vamos a encontrar es un desastre de muy diversas magnitudes.⁹

Parece apropiado relacionar la brutal desaparición de los restos de Fernández de Lizardi, tal como la narra Saborit, con la importante acotación de Florescano referida páginas atrás: el patrimonio “no es un hecho dado [ni] una entidad existente en sí misma”. Si los “huesitos” del Pensador Mexicano se desvanecieron para siempre fue, desde luego, porque no siempre se tuvo conciencia de su valor patrimonial. Tal es la fragilidad, la precariedad intrínseca del bien patrimonial: ignorarlo es tanto como menospreciarlo, y menospreciarlo es tanto como degradarlo, y degradarlo ya es empezar a destruirlo.

Francesca R. Uccella, en su libro de referencia, define así la noción de patrimonio literario:

Podemos definir el patrimonio literario como el conjunto de elementos, tanto materiales como inmateriales, relativos a la escritura y a la literatura entre los cuales encontramos en primer lugar el libro —como objeto y como soporte de contenidos sin límites—, junto al legado de escritores e instituciones relacionadas con la literatura: manuscritos, bibliotecas, archivos, centros de interpretación, casas-museo, obras literarias, objetos inherentes a la vida de todos los autores, sean canónicos o no, considerados como representativos de una determinada comunidad.¹⁰

⁹ Antonio Saborit en Xavier Guzmán Urbiola *et al.*, “Destruir lo único para construir lo que puede encontrarse en cualquier parte” en *Tierra Adentro*, número 188, febrero de 2014, p. 19.

¹⁰ Francesca R. Uccella, *op. cit.*, p. 11.

En pocas palabras, el concepto de patrimonio literario se deriva del concepto más amplio de patrimonio cultural, pero conlleva problemas diferentes en lo teórico y en lo práctico. Es importante admitir, por principio, que la consolidación y conservación del patrimonio literario comprende, aunque también trasciende, la edición de libros, la formación de colecciones, archivos o acervos y el aprovechamiento turístico de ciertos espacios (casas natales, museos, calles, plazas o paisajes) en razón de sus connotaciones biográficas, poéticas o narrativas. Por otro lado, si bien la palabra “literatura” designa un conjunto identificable de géneros y formas de creación verbal, el hecho de que las obras literarias no siempre se presenten de forma escrita o impresa descarta una eventual confusión entre las nociones de texto, libro y patrimonio literario.

En realidad, el patrimonio literario es lo mismo tangible que intangible, ya que adopta los modos de la narración oral, el manuscrito y el documento impreso y se manifiesta por igual en calles, cafés, talleres, universidades y bibliotecas, así en el recorrido informal de una localidad como en la formalidad museística.

§ 6. En diciembre de 1943, cuando tenía 72 años, González Martínez concluyó un soneto titulado “A la ciudad natal”. Un par de años más tarde lo incluyó en su libro *Segundo despertar y otros poemas* (1945). Quiero citarlo como apéndice a estas notas.

No se trata, en mi opinión, de un mal poema. Conviene advertir, con todo, la total ausencia no sólo de nombres y lugares específicos de Guadalajara, sino de recuerdos y experiencias concretas del poeta en relación con la ciudad. Es como si González Martínez, en los últimos años de su vida, se hubiera esforzado por borrar hasta la menor huella de Guadalajara en su espíritu para quedarse tan sólo con una vaga sensación de familiaridad.

Ciudad en que dormí cuando pequeño
a la vedada sombra del manzano
del que robé, con alargar la mano,
la primera verdad y el primer sueño...

¡Quién pudiera pensar, cuando fui dueño
del hurto fácil y el amor temprano,
que todo iba a acabar en fruto vano,
cierto dolor y fracasado empeño!

Por tus calles que el tiempo desfigura,
miro pasar en filas de amargura
una fuga de besos y de olvidos.

Canta el pasado y el presente llora
y va arrastrando el viento de la hora
las voces muertas y los años idos. **U**



Guadalajara, 1897

La barbarie como voluntad

José Mariano Leyva

Todos los que pretenden ser más nobles de lo que su constitución les permite caen víctimas de la neurosis; se habrían sentido mejor de haberles sido posible ser peores.
SIGMUND FREUD, 1908

I

El camino de los eventos culturales se encuentra plagado de actitudes. Bravatas, rebeldías, ruegos por comprensión del trabajo propio. Diferentes escuelas y generaciones y grupos han creado —además de su obra artística— una postura que les dé validez. En muchos casos el rasgo que más se busca es la novedad, más que la calidad. Así, llegamos a una contemporaneidad repleta de *actitudes culturales* que entablan duelos entre sí. En una esquina una le grita “ligera” a la otra. En la esquina opuesta le responden “académica”. Ambos adjetivos enmarcados por el desprecio. El ataque intelectual que a cambio desea obtener garantía de unicidad. Hoy son los *hipsters*, por ejemplo.

Según he alcanzado a entender, *hipster* es el que se mete a los sitios de rompe y rasga pudiendo pagarse una cena en Au Pied de Cochon. Pervierte entonces y de esa manera aquellos lugares de honestísimo arrabal. Pero *hipster* también es el que usa objetos viejos, pudiendo comprarse el último *i something*. Más aun: *hipster* también es el que escucha la música más añeja o popular sólo *pour épater le bourgeois*. La indiscriminada producción de opiniones sobre lo auténtico del arte resulta preocupante porque pareciera que el denominador común es la ausencia de indagación. Por ello, el *hipster* aparece

inaugurando algo parecido a un meme —en el sentido pensado por Richard Dawkins— que busca una sola respuesta prototipo frente a diversas preocupaciones de la cultura. Aterrizar una pléyade de quejas en una palabra: *hipster*, no hace más que eliminar de tajo un análisis más profundo. No aquel que busca culpables, sino el que pide explicaciones. Condenar *a priori* también es exceso. Camino que, por cierto, no lleva al castillo de la sabiduría, sino al de la autocomplacencia.

II

No muchos saben que la mítica frase “el camino de los excesos conduce al castillo de la sabiduría” pertenece al escritor y artista plástico inglés William Blake (1757-1827). Mucha de su fama, por desgracia, tiene poco que ver con sus contundencias creativas y más con sus arranques verbales: “La prudencia es una solterona vieja y rica, cortejada por la incapacidad”. “El que desea, y no actúa, siembra la peste”. “Del agua parada espera siempre el veneno”. Frases que sin contexto pueden justificar desde un activismo (contra) cultural hasta la brutalidad policiaca o el arrojito en la estrategia militar. Una simplificación muy parecida a la denominación *hipster* que ahonda en las certidumbres y fortalece los dogmas.

Parecido en fama *maldita*, Thomas de Quincey sobrevive hasta el día de hoy, y se reviste de un aura rebelde. Muchos artistas contemporáneos citan los títulos: *Confesiones de un opiómano inglés* (1821) o *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827). Ven en ellos fornidas pruebas del exitoso exceso. Pero en demasia-

dos casos no pasan del título. Las partes de *Confesiones...* que realmente abordan al opio y su consumo no rebasan el tercio total de la obra, cuando mucho. La mayoría de sus páginas nos pasean por posturas filosóficas, por debates morales, éticos. De Quincey no es otra cosa que la amplitud académica, pero resulta una incógnita saber cuántos rebeldes y defensores del exceso, al mentar su nombre, saben que en realidad están patrocinando a un académico. Thomas de Quincey sufre el mismo simplismo que el *hipster*, pero a la inversa: a partir de dos o tres rasgos suyos, muchos promotores del escándalo cultural condensan lo que en realidad se debería ahon-

dar. Confirmemos lo dicho con la pluma del propio De Quincey: “Un filósofo no puede mirar las cosas con los ojos de la pobre criatura limitada que se llama a sí misma hombre de mundo y que, tanto por nacimiento como por educación, está llena de prejuicios estrechos y egoístas; por el contrario, ha de considerarse como un ser universal que guarda la misma relación con grandes y pequeños, con gentes instruidas o ignorantes, con culpables e inocentes”.¹

¹ Thomas de Quincey, *Confesiones de un opiómano inglés*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p. 45.



William Blake, *El gran dragón rojo*, 1810

Otro rebelde tremendamente recurrido es Charles Baudelaire y sus reflexiones sobre los paraísos artificiales en 1860 o sobre el vino y hachís en 1851, pero su búsqueda del exceso tenía un objetivo concreto: poner en tela de juicio a la nascente modernidad.² Su pléthora era metódica y contribuyó para crear el ambiente *fin de siècle* francés. Baudelaire detonó buena parte de la literatura decadente de ese momento, ficciones abundantes en ajeno, éter, drogas, incestos, satanismos y hasta zoofilia. Sin embargo, el malestar tenía un origen histórico muy concreto: la guerra franco-germana de 1870. La decepción de Francia por sentirse desbancada como gran potencia, la noción de que un cambio de régimen se avecinaba: el inicio del cuestionamiento moderno. A partir de ese episodio bélico tan concreto, en Francia se puso de moda —en folletos y pasquines— la palabra *decadencia*. El mote fue tomado en efecto por el propio Baudelaire, pero también por Villiers de l'Isle Adam o Jean Lorrain, y más tarde lo catapultaron a niveles que no sólo cuestionaban a su país, sino a la civilización.

Nadando en la misma corriente, el editor Anatole Baju, creador de la revista *Le Décadent* (1887), sostuvo un militarismo cultural que nos refiere a otro tipo de *actitudes culturales* acaso más arriesgadas. En su manifiesto *L'École décadente*³ nos habla del Hombre Decadente como el *Hombre Nuevo*. El eco del término, el día de hoy suele atizar las pulsaciones políticas: el hombre nuevo y la Revolución cubana, pero para finales del XIX, el hombre que Baju añoraba era el que podía redimensionar desde distintas ópticas los problemas que el convulso momento presentaba. Una de las recriminaciones más fornidas que el cenáculo decadente hacía iba contra los que imaginaban a la ciencia como única vía para obtener explicaciones. O ver a la política como única autoridad práctica. Tratados como los elaborados por Thomas de Quincey o Charles Baudelaire —que incluían ciencias naturales pero también filosofía y experiencia personal— se iban perdiendo en aras de explicaciones inequívocas demasiado confiadas en metodologías tajantes pero que no abundaban en un sano cuestionamiento.

Uno de los resultados negativos de esa soberbia científica fue el engendrar —ya en el siglo XX— un hartazgo por la imagen del *intelectual*, del *docto*, del *académico*. Pero como con el mote de *hipster*, el enfado rara vez supera a la caricatura. No llega a un análisis con alguna profundidad. Peor aun: no ha pasado demasiado tiempo para que los mismos que hoy desprecian al *intelectual*, al *docto*, al *académico*, se conviertan en defensores de una pureza cultural que *debe* ser popular, vernácula o fan-

tástica, y siempre lúdica. Varios representantes de la literatura gestada en ese otro cambio de siglo —del XX al XXI— prefieren poner en la solapa de sus libros que fueron arrieros o que les fascina el fútbol antes de confesar que han leído algún texto académico o que confían en el valor de la literatura. Los pies de página les causan urticaria, y suelen esgrimir furibundos arranques que nos recuerdan justamente a aquellos que decían detestar. Lo que resulta curioso es que muchos de estos escritores (contraculturales, amantes del *purismo* de las cantinas más que de cualquier universidad) basan muchos de sus preceptos en autores como Blake, De Quincey o Baudelaire, y entonces surge una duda: ¿cómo es posible que textos que tienen mucho de académicos —a pesar de sus títulos— les sirvan para justificar su rampante antiacademicismo? ¿La barbarie llegará al punto de no leer a fondo para preservar, justamente, esa misma barbarie?

En el mismo tenor y con la misma saña, hay otra opinión muy en boga que resulta aun más extendida que ese antiacademicismo: asegurar que la literatura no aporta beneficios. Desprenderla del conocimiento tanto sentimental como intelectual. La literatura tiene una vocación lúdica innegable y muy agradecible; sin embargo, su valor no se reduce sólo a eso: como sugirió George Steiner, también es el reverso de la barbarie. El acto de abrir un libro es uno de tolerancia. Son las ganas de querer escuchar al otro —al autor— a pesar de que no necesariamente estemos de acuerdo con él. Leer es establecer un diálogo que no tiene nada de superficial y que —muchas veces— no es necesariamente lúdico: cuando el lector se encuentra frente al libro está solo. Es ridículo fingir, no hay nadie a quién engañar con delirios de éxito o con desplantes de autenticidad. La *actitud cultural* poco tiene que hacer en el acto individual de leer. Por el contrario, en esa soledad de lectura, nos ponemos en tela de juicio. De manera inevitable nos comparamos con el personaje, nuestra cabeza elabora frases como “yo jamás haría eso” o “qué vergüenza, recuerdo que yo también hice eso”. La mejor literatura es un espejo, y como todo espejo refleja el estupendo peinado, pero también la calvicie, la piel lozana o las espinillas de la nariz. Y en todo ello hay una innegable utilidad.

La lectura entonces va contra la *actitud cultural*, contra la bravata de descalificar *a priori*. Disuelve los artilugios que intentan invalidar para más bien ansiar comprender. Y eso también lo sabían Blake y Baudelaire, y lo sabía de la misma manera Anatole Baju, aquel que buscaba al hombre nuevo. No al político, no al que tiene en su bolsillo varias descalificaciones listas para ser lanzadas, sino al hombre que redimensiona desde diferentes ópticas, engarzando diversos análisis. La idea tampoco es muy compleja: se trata de regresar al producto cultural antes que a la peor actitud purista, aquella que termina siendo prima hermana de una barbarie velada. **U**

² De la misma manera que al elaborar ensayos sobre Edgar Allan Poe, estaba muy interesado en demostrar que Norteamérica era el prototipo de un futuro deleznable y nocivo.

³ Léon Vanier, Éditeur des décadents, Paris, 1887.

Mujer de la calle: la *flâneuse*

Iliana Olmedo Muñoz

La ciudad, en palabras de Domingo Ródenas, “constituye la materialización espacial de la modernidad”. En *El pintor de la vida moderna* (1859) y *Heroísmo de la vida moderna* (1859), Baudelaire destacó sus posibilidades como detonador de la creación y describió una de sus principales figuras: el *flâneur* (el espectador cínico que vaga por las calles abriendo los ojos a las innovaciones, las diferencias y los estilos de vida). Este personaje pronto adquirió importancia en la vida cultural y la literatura lo presentó como uno de sus caracteres predilectos. De esta manera, en la narrativa del inicio del siglo xx abundó el desenfadado *flâneur*. De hecho, algunos creadores consideraban la mirada urbana como intrínseca al creador moderno, el cual debía tener, explica Benjamín Jarnés: “Pupila de espectador, no del que se sienta en la terraza, sino del que se sienta en medio de la calle, aunque evite el roce de la calle”.¹ A través de la observación y la experiencia, el paseante daba sentido a la realidad caótica de la ciudad y la muchedumbre.

Puesto que las divisiones sexuales constreñían el mundo femenino al ámbito doméstico, en el comienzo del siglo xx el espacio callejero era masculino. Si la mujer no podía acceder a la esfera pública, menos a la calle, con excepción de aquellas que pertenecían a los sectores de las mujeres rechazadas o menospreciadas socialmente: prostitutas, obreras, viudas o institutrices. “The presence of unattended —unowned— women constituted a thread both to male power and to male frailty”.²

¹ Benjamín Jarnés, *Benjamín Jarnés. Obra crítica*, edición de Domingo Ródenas de Moya, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, p. 84.

² Elizabeth Wilson, “The invisible *flâneur*”, *New Left Review*, 191 (1992), p. 93.

La prohibición cargaba de importancia el acto de pasear, que se convertía en una “metaphor for the gendered scopic hierarchy in observation of urban space”.³ Errar por la ciudad era un privilegio masculino, de ahí que la *flâneuse* no existiera en el inicio de la modernidad. George Sand se vestía de hombre para andar libremente por París. La calle, como espacio de ocio y materia creativa, estaba vedada a la mujer. Las pintoras impresionistas, que buscaban retratar escenas urbanas, tuvieron que solicitar “autorización de la policía para poder vestir ropas masculinas (para poder visitar) espacios públicos donde no era bien vista la presencia —por otra parte inexistente— de una mujer”.⁴ Sólo así lograron observar y después ilustrar el paisaje que perseguían. La nueva realidad urbana se abría ante la creadora, y *la* artista, al igual que *el* artista, extraía sus temas de la ciudad. Aunque algunas de sus pinturas de escenas ciudadinas parecen indicar que las artistas no se enfrentaban a la prohibición de circular por la ciudad, muchas de ellas ilustraban más lo que imaginaban que lo que veían. Así sucedió con la pintora española Ángeles Santos. En sus dos cuadros dedicados a la *Calle de Valladolid* (1929) se descubre que el punto de vista parte del balcón, en el primero transitan por la calle niños, ancianos, curas, una mujer mira pasar a la gente desde el portal, un hombre a caballo y a lo lejos se observa, en otro balcón, a dos mujeres asomadas. La calle de Santos es la calle provinciana que las mujeres advierten desde sus casas. Santos pinta lo que ve desde su

³ Deborah Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 4.

⁴ Érika Bornay, “La esfera de la mujer y el arte nuevo. La época impresionista”, *Perversas y divinas*, Ediciones E-Cultura, Valencia, 2002, p. 30.

ventana o lo que imagina. De este modo, sobre el cuadro *Un mundo* (1928), que actualmente forma parte del fondo del Centro de Arte Reina Sofía, Santos recordaba en una entrevista: “Era una tela enorme, y pinté en ella todo lo que entonces *imaginaba* que era el mundo, tal como me lo habían contado”.⁵ Ese mundo que intuía está integrado por calles, trenes, playas, cementerios, el mar y el parque. En su obra se amalgaman la imaginación, el ensueño y la realidad. Con esto, la pintora demuestra el ansia de libertad de las creadoras y su avidez por explorar el nuevo paisaje.

La mujer moderna se hace visible en la ciudad. En la calle la mujer pierde su condición de ángel asexuado. De hecho es en el recorrido de las calles donde se afianza la identidad femenina. La *flâneuse* permite observar la posición femenina frente a la ciudad como espacio clave de la modernidad. Al comienzo del siglo XX, las mujeres entraron en el espacio público con plena conciencia de que se trataba de una transgresión, una manera de cuestionar la autoridad social y una conquista en el proceso de destrucción de los modelos tradicionales. Como señala Susan Kirkpatrick, “El modelarse como *flâneuses* fue efectivamente un paso habilitante para [...] las mujeres intelectuales, puesto que ninguna de las mujeres escritoras o artistas anteriores había tenido libre acceso a la calle, al lugar más estratégico para vivir la vida urbana moderna”.⁶ De hecho, como es sabido, una imagen ya clásica de la libertad femenina son las fotografías del 14 de abril de 1931, cuando las mujeres salieron a celebrar la llegada de la República española, paseando por las calles de Madrid. Si las creadoras no conocían estos espacios, no podrían hablar de ellos, e invadieron la calle, incluso fueron más allá: Irene Falcón y Concha Méndez se escaparon de la casa paterna y se independizaron económicamente. Pasear era un signo de libertad, las mujeres de la novela *La victoria* (1926) de Federica Montseny pueden circular por la calle porque son osadas. Estas mujeres emancipadas retaban el orden tradicional y eran figuras amenazantes (incluso intimidatorias) para sus compañeros masculinos.

Las primeras mujeres modernas manifestaron su subjetividad y propusieron una nueva imagen para la mujer; las vanguardistas fueron más allá de la representación y definieron su identidad a través de sus acciones, es decir, se mostraron socialmente como modernas y tomaron la calle. Todavía se sentían un poco en la orilla; sus aspiraciones se enfrentaban con los límites tradicionales, pe-



Ángeles Santos, *Calle de Valladolid*, 1929

ro buscaban terminar con estas barreras y normalizar su voz. Las dos protagonistas de los relatos de *Peregrinos de[l] calvario* (1928), de Luisa Carnés, transitaban la ciudad por motivos distintos. Candelas, de “La ciudad dormida”, representaba a la mujer trabajadora que por exigencia laboral encara las calles, mientras que Mara, de “El otro amor”, “caminaba al azar” por la ciudad, aunque “The ‘purposeless’ walk is, after all, endowed with purpose”,⁷ es decir, tenía el proyecto de explorar la ciudad y autodefinirse a través de su observación. Estas dos alternativas ejemplificaban las vertientes seguidas por la narrativa de la década de los años treinta: el paseo desinteresado y el paseo que persigue un objetivo. Ambas afirmaban a la ciudad como espacio múltiple, ya que podía ser igualmente centro de pobreza como zona de recreo. En ambos casos, la calle suponía un espacio de libertad. La mujer se apoderaba de la mirada, dejaba de ser el objeto observado y describía el paisaje urbano como si fuera una belleza recién descubierta: las formas de la ciudad, sus sonidos y personas, se presentan ante su visión como una perfecta armonía entre belleza natural y artificial. A Mara: “Le parecía todo lo de fuera de sí innovado; los automóviles que se deslizaban por el suave asfalto, sin estridencias de bocinas ni trepidaciones de

⁵ Luisa Carnés, “Arte y artistas: en torno al magnífico ‘caso’ de Ángeles Santos”, *Crónica*, II, 54 (23 de noviembre de 1930), s.p. Santos participó en el Salón de Pintura de Otoño de Madrid de 1929 con la pintura *Un mundo* (1928).

⁶ Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, traducción de Jacqueline Cruz, España, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la mujer, 2003, p. 249.

⁷ Peter I. Barta, *Bely, Joyce and Döblin. Peripatetic in the City Novel*, The University Press of Florida, Gainesville, 1996, p. 16.

motor, el cielo tan azul, la luna emergiendo en el horizonte, las parejas de enamorados que pasaban a intervalos, las manos enlazadas, los ojos perdidos en los ojos”. Carnés aportó su visión de Madrid partiendo de la perspectiva de la mujer que recorría la ciudad. Mara realiza sus primeras expediciones de la misma manera que el *flâneur* de Gómez de la Serna tras el encuentro de perspectivas nuevas de percepción. Esta atención en lo desatendido lleva a Mara a admirar de la ciudad igualmente el barrio bajo como el lujoso. A través de la apreciación de la ciudad conforma su identidad, que es al mismo tiempo un intento por ubicarse dentro de la modernidad. A pesar de que su actitud es similar a la del turista, Mara se descubre rodeada por la miseria. Si este relato tuviera un tinte más apegado a la experimentación estética y a la explicación psicológica de la conducta, Mara observaría sólo la grandeza de la ciudad en vez de terminar sentada junto a una indigente. La realidad se plantea ante ella en la forma de una anciana enlutada; las diferencias socioculturales entre ambas hacen imposible la comunicación entre las dos. Este encuentro matiza la belleza de la ciudad y sus artefactos, Mara se apropia de la sensación de orfandad de la vagabunda. La paseante de Carnés no supera su mirada curiosa, casi turística, que percibe la pobreza como algo apartado de su realidad, y que, indiferente, no la cuestiona, ni localiza sus causas o efectúa acciones que la modifiquen. Así, Carnés muestra el efecto de la sociedad sobre el individuo y critica la ausencia de valores de la clase media y la despreocupación de su *flaneo*, porque Mara no es la única *flâneuse* del relato; también lo es la anciana mendicante, que como habitante natural de las calles tiene permitido el espacio público, al igual que todos los seres marginales de la ciudad. Cada uno de los personajes representa un discurso sobre la ciudad. El encuentro de Mara y la anciana hace tangible la dificultad de comunicación entre los habitantes de la metrópoli. Con este episodio Carnés muestra el impacto de la ciudad en los individuos y en particular en la mujer de clase media que descubre una realidad ignorada, la realidad de la desigualdad social.

Mara se apodera de la calle, no porque haya caído en desgracia, ni porque esté disponible sexualmente, sino porque quiere conocerla. Trata de ejercer su libertad a través del paseo, pero ella misma se siente fuera de lugar y decide pasear con su esposo, Luciano. La *flâneuse* y el *flâneur* presentan distinta significación y representación textual, ya que sus contextos los determinaban. Las mujeres viven de manera distinta el acercamiento a la calle: cómo hablar de la mujer que sale a la calle si esta actividad se prohibía o era mal vista. Carnés resuelve el conflicto presentando al personaje de Mara, que encuentra libertad recorriendo sola las calles, pero que prefiere la compañía masculina.

La pareja recorre la ciudad, “como dos turistas o dos niños”. El territorio antes sólo perteneciente a Mara se convierte en un espacio compartido. El descubrimiento de la ciudad pretende revivir su relación. Los paseos en conjunto pierden su calidad azarosa y adquieren un proyecto basado en conocer los lugares ocultos e insospechados. “Gustaban particularmente de recorrer los barrios extremos, donde la pobreza se muestra más ostensible que en el centro de la corte. Como dos científicos encargados de realizar una minuciosa autopsia de un cuerpo informe y paupérrimo de la miseria, se lanzaban a examinar escrupulosamente sus miembros y arterias pútridas”.

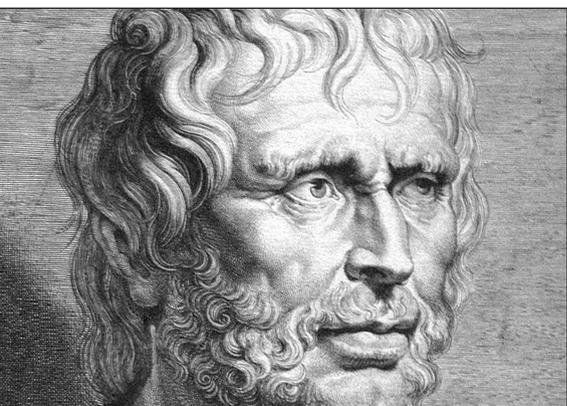
Las excursiones de la pareja también terminan bajo la amenaza de los habitantes marginales de la ciudad el día que por accidente atropellan a un pato (tal vez el alimento de alguna familia) y un grupo de mujeres y hombres los apedrean. En este pasaje se muestran los contrastes de clase social. La miseria se convierte así en una instantánea más de la ciudad. Los pobres aparecen como un peligro lejano a punto de tocar a los ricos, pero que no los alcanza.

La ciudad no es homogénea, ha crecido y cambiado y, como señala Berman: “Los bulevares, al abrir grandes huecos a través de los vecindarios más pobres, permitieron a los pobres pasar por esos huecos y salir de sus barrios asolados”.⁸ Pasear revela sus discrepancias, muestra tanto los cambios del paisaje urbano como las diferencias sociales entre sus habitantes. Así se hacen patentes las contradicciones traídas por la modernidad, porque la ciudad ha dejado de ser un lugar propicio para el paseo, se ha vuelto el espacio donde los contrastes se hacen visibles. Las zonas marginales constituyen el centro de acción de los excluidos y se convertirán a la larga en focos donde surge la rebelión, como muestra Ramón Sender en *Siete domingos rojos* (1932). En la ciudad se forja el germen de los cambios; al conocer los contrastes que la componen se despierta el deseo de acción e incluso se desarrolla la conciencia de la desigualdad. Como espectador, el *flâneur* tiene afinidad con el reportero que circula por la ciudad registrando los sucesos cotidianos. De un paseo negligente y ocioso puede surgir también la mirada de las realidades sociales.

La *flâneuse* es un personaje que al pasear expresa la multiplicidad que le brinda su punto de vista. Puede ver la ciudad como espectadora fascinada o como espectadora aterrada, incluso pasar por las dos etapas. Lo cierto es que salir a la calle significó el primer paso de la mujer para abrirse camino en la afirmación de su lugar como creadora. **U**

⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988, p. 153.

Reseñas y notas



Séneca



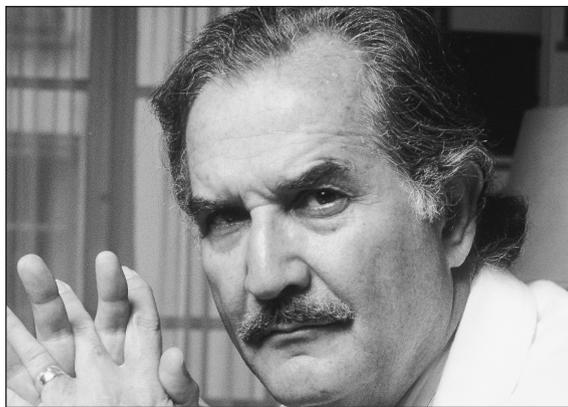
Tara Parra



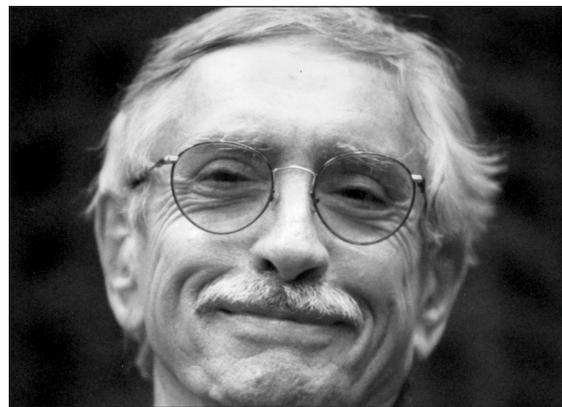
Andrés Neuman



Guillermo Fadanelli



Carlos Fuentes



Edward Albee

Autorretrato

Carlos Mapes

AUTORRETRATO

A Silvia

Rod Stewart significa para mí algo que va más allá de la música. El inventor del *cover* como género, intérprete de Dylan, amigo del *stone* Ron Wood desde los días turbulentos de los Faces, es el motor, la melodía personal, el ritmo interior, la sucesión de sonidos, de tonalidades y semitonos, el lenguaje de los sentimientos. Su voz ronca, ardiente, rijosa, colma mis arrugas. Pero también se ha sobrepuesto a todo, incluso a mis agitaciones espirituales. Algunos de los momentos que he pasado escuchándolo han sido los más vibrantes de mi vi-

da. En el camino a la tercera edad aún me acompaña Rod Stewart, no con sus últimas canciones; sí con sus primeros álbumes: *Gasoline Alley* (1970) y *Every Picture Tells a Story* (1971). Soy lector de pruebas tipográficas, y pongo los acentos dirigido por la voz de Stewart. Para mí es entrañable su obra de solista. Vocales rugosas, surcos, líneas de distinto tamaño y matices; baladas de instrumentación acústica y guitarras eléctricas, violines y mandolinas, y sus recorridos, expresiones con requiebros de folk, rhythm and blues, soul y rock duro. El pasado es un fardo impostergable, pero todavía hay porvenir. Mañana escucharé “Tomorrow is a Long Time”. Tal vez hasta me anime a tararear unas notas.



Jessica Lange y Jack Nicholson en una escena de la película *El cartero llama dos veces*, 1981

UTOPIA

A Ángel Miquel

La Jessica Lange de mi utopía siempre se desdibujó. Nunca pudo acercarse a la orilla solitaria de mi mesa. Pero en las notas de “Eve”, de Jim Capaldi, ancló su imagen. Escuchar esta canción es palpar con cada brizna de sol.

COMO GUIJARROS

A Carlos López Beltrán

El Jefe, Bruce Springsteen, es el espíritu vital de nuestros oídos. Por su canto, “representa el futuro del rock and roll”, como dijo alguna vez Jon Landau, famoso productor y crítico musical. Guitarra de músculos abultados, piano, voz y composiciones, produce sonidos íntimos en la cabeza. Presencia con la cual la energía del rock está siempre por llegar. Musicalidad lírica, sutil y recia, cohesión de folk rock, rhythm and blues y hard rock. La frescura de su canto, lleno de guijarros, peñascos con corrientes de agua, nos deja fuera de combate. Es un noqueador. Cuadrilátero poblado por individuos cuya vida transcurre lejos del sueño americano: sentimientos que se expanden y desarrollan como el humo en las fábricas. Temas para cantarlos a coro: grupo vocal femenino e instrumentos de viento, en especial el saxofón; recursos muy afines a la música de Van Morrison. Mantener el tono justo del yo con todo y la armónica en los labios, a pesar de haber perdido la inocencia. **U**

Guillermo Fadanelli

El hombre nacido en el Distrito Federal

Raúl Casamadrid

Natural de la Ciudad de México, nacido a principios de los sesenta, Guillermo Fadanelli presenta, gracias a la pulcra coedición de Editorial Almadía con la Dirección General de Publicaciones del Conaculta, la más reciente de sus obras. Se trata de la novela *El hombre nacido en Danzig*, y es (efectivamente y tal como la definió Raymond Chandler) una novela negra en medio de un ambiente de constante inquietud, desesperanza y personalidades fracturadas, fragmentadas. En ella, el detective Riquelme, profesional de la investigación criminal, dirige sus esfuerzos hacia localizar y esclarecer la desaparición de Elisa Miller,

la esposa del personaje principal—quizás, un *alter ego* del propio Fadanelli—: una mujer enigmática y críptica que abandona a su marido y cuya principal característica es, precisamente, la de ser una misteriosa mujer desaparecida.

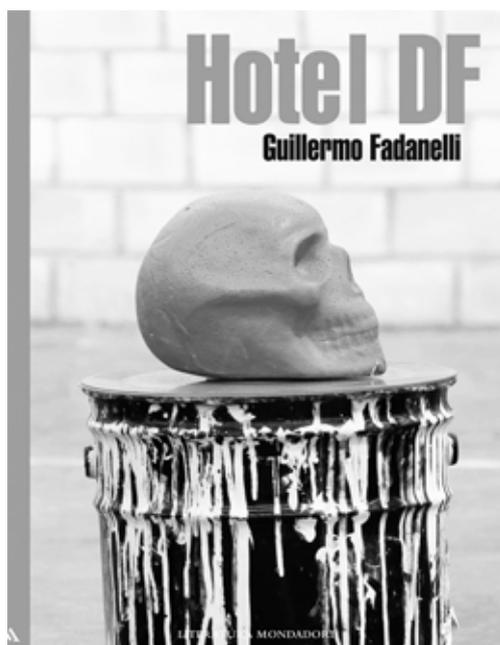
Para Guillermo Fadanelli—escritor que ha publicado libros que incluyen cuentos, relatos, ensayos, crónicas y aforismos—, esta es su décima novela. El autor, quien desde la época en que publicaba en el legendario suplemento cultural “Sábado” (del periódico *unomásuno*, dirigido por Huberto Batis) se ha distinguido por una prosa rebelde y provocadora que caracte-

riza su estilo mordaz y belicoso, y quien al mismo tiempo se ha señalado por darle a sus personajes un toque autobiográfico, nos regala una novela notablemente escrita y que implica un juego (más que un reto) con un lector cómplice.

Riquelme es, para el narrador, un vehículo de autoconocimiento que le permite encontrarse a sí mismo; representa al detective gris quien, de manera irónica, carga una marca de risa metafísica e intenta descifrar la parodia que representa un cliente abandonado por su esposa y que ha devenido en narrador de su propia historia frente al personal drama de su pér-



Guillermo Fadanelli



dida. En esta fantasía se examina la conciencia de quien narra, desde la óptica de un profesional de la vigilancia, y se concreta como historia en el hecho de que, cuando algunas mujeres se van, se quedan; aunque, en este caso, Elisa Miller se va doblemente pues “se marchó y se marchó”. Para el autor, sin embargo, lo más importante es recalcar que “el protagonista va camino a la soledad y la locura”; y que su ex mujer, Elisa Miller, utiliza justamente la vía de los celos para “convertirse en el sicario perfecto”, en el vehículo que lo conduce a la locura.

En efecto, la novela gira tanto alrededor de las preguntas ¿adónde fue Elisa Miller, por qué partió de casa sin dejar una nota, sin llevarse nada?, como de las respuestas que definen quién es este esposo abandonado que charla imaginariamente con Earvin Magic Johnson Jr., y que narra su propia historia —como queriendo explicársela más a sí mismo que a los demás— intentando hallar, en sus propias palabras, la clave que le haga comprender el rumbo que ha tomado su vida.

El texto presenta muchas de las características comunes a las obras del autor: el personaje narrador —que aparece sin nombre— estudió ingeniería en la UNAM (lo mismo que Fadanelli en la vida real), también fue un basquetbolista frustrado —aunque muy esforzado, en el caso del autor, quien llegó a jugar en la selección puma— y, al igual que en otros de sus relatos, *El hom-*

bre nacido en Danzig también se desarrolla en la Ciudad de México, entre circunstancias rodeadas de un ambiente pesimista, escéptico y —hasta cierto punto— perturbado, con tintes misóginos que recuerdan su recurrencia al tema, presente ya desde su primera novela: *El día en que la vea la voy a matar* (1992).

El narrador intenta encontrarse con su propia identidad, aunque comenta que “la descripción que uno hace de sí mismo debe considerarse tiempo perdido porque no es verdadera”, sino una invención, una trampa, un espejismo. Se trata de la desesperación existencial de un personaje que busca hallar sentido en su vida y significado en sus pensamientos, frente a la perplejidad donde lo postra el abandono y la desesperación de su caída sentimental.

Arthur Schopenhauer es el hombre nacido en Danzig que inspira el título de esta obra, y el narrador establece con el filósofo prusiano y con los autores que le anteceden y le preceden —Séneca, Montaigne, Kant, Hegel, Hume— una suerte de periplo o navegación que logra que esta obra recorra no solamente un tiempo real, sino también un tiempo *pensado*; ahí, el narrador construye diálogos y referencias con estos autores y con otros más, los cuales incluyen al hermeneuta Hans-Georg Gadamer, al suicida Otto Weininger, y al contemporáneo novelista chileno Jorge Edwards.

Sus páginas definen un estilo irónico con escenas en donde el personaje *sin-nom-*

bre (abandonado por Elisa) cohabita con otras mujeres (Elena, Mónica, Sonia) y pergeña una suerte de ámbito metafictivo en el que el lector está consciente de que el personaje —a su vez— está al tanto de la influencia del autor en sus propios pensamientos: “si tiene sentido relatar historias íntimas” (p. 7); “lo que apenas viene es un relato tan ordinario que por ello resulta ya chocante para los lectores” (p. 8); “en el transcurso de este relato aflorarán [...] formas gramaticales anacrónicas que me ayudarán a narrar mi historia” (p. 13), etcétera. Luego, el personaje tiene un sueño donde platica con Jean-Jacques Rousseau y, después, cita al filme *Fargo* (1996), de los hermanos Joel y Ethan Coen.

Entrevistado por Juan Carlos Talavera para el periódico *Excelsior*, el 12 de agosto de 2014, pocos días después de la aparición de su novela, Fadanelli confirma el carácter metaliterario de su labor discursiva: “No me importa contar una historia. Eso se lo dejo al cine y a las series de televisión. Para mí, una novela es una forma de autoconocimiento y la inmersión en el lenguaje y la imaginación son dos caminos de reflexión que se proyectan sobre el espejo deforme de la literatura, en el cual también puedes reflexionar sobre la humanidad”.

Así, la pluma de Fadanelli revela su acendrado odio hacia la retórica mientras discurre que, moralmente, el escritor debe callar, acercarse al silencio; por ello, en su narración guía al lector, de la mano y hasta la última página, sólo para dejarlo —al fin— en ascuas. Y prefiere el aforismo como conclusión, en espera de que el párrafo último no sea el final y que la novela continúe hasta conducir a este cómplice lector, al personaje e incluso al propio escritor, a un estado de satisfacción. *El hombre nacido en Danzig* es una obra pesimista sobre un personaje perturbado, sí, pero feliz de mostrarse; orgullosa de su origen aforístico y de su final heterodoxo. Obra imprescindible en la bibliografía de Guillermo Fadanelli. **U**

Guillermo Fadanelli, *El hombre nacido en Danzig*, Almadia/Conaculta, Oaxaca/México, 2014, 166 pp.

Modos de ser

El charme de Carlos Fuentes

Ignacio Solares

A mediados de los años setenta se filmaron en nuestra capital algunas escenas de la película *El asesinato de Trotsky*, dirigida por Joseph Losey, y con un reparto estelar: Richard Burton, Alain Delon y Romy Schneider. Se esperaba mucho de la película —Losey era un gran director—, pero la verdad es que resultó bastante malita y no logró mayor trascendencia.

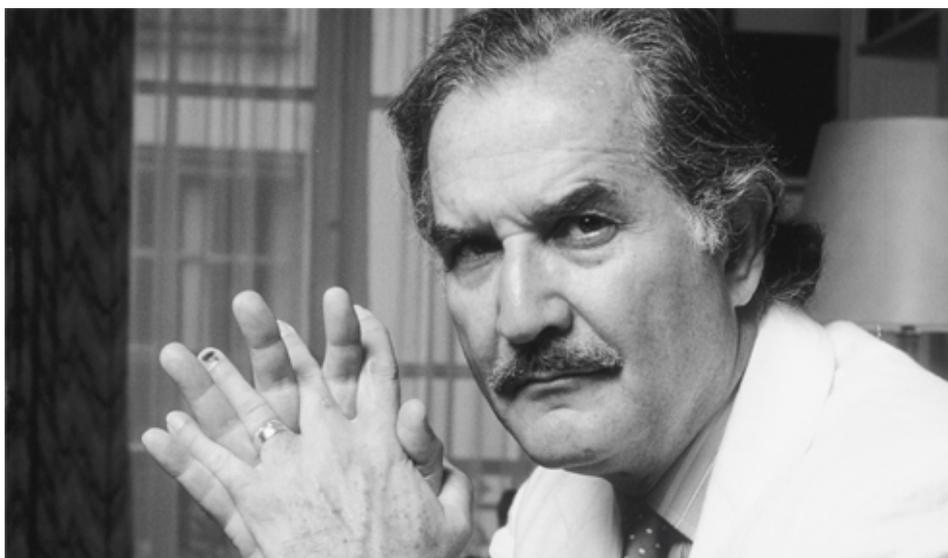
Una noche, el grupo de actores y su director asistieron al centro nocturno La Edad de Oro —nombrado así por la famosa película de Luis Buñuel—, ubicado entre la avenida Morelos y la calle de Abraham González. Estaba de moda y en algún momento había que hacer reservaciones con varios días de anticipación para encontrar una mesa, en especial las que estaban cerca del escenario.

El espectáculo lo encabezaba Óscar Chávez, en compañía de Lilia Aragón, Sergio Klainer, Gastón Melo, Beatriz Sheridan, Ernesto Gómez Cruz y Martha Ofelia Galindo, entre otros. Habían debutado, años antes, en lo que había sido el Café Colón, en Paseo de la Reforma, auspiciados y dirigidos por Juan Ibáñez.

Participaron en la película *Los caifanes* con gran éxito, y la verdad es que tanto en la calle de Reforma como en la avenida Morelos hicieron época, en especial gracias a las canciones de Óscar Chávez, como aquella, ya clásica, de “Por ti”.

Por cierto, en el baño para caballeros de La Edad de Oro, el de la avenida Morelos, había un escusado, arriba del cual estaba resaltada una foto de Díaz Ordaz, con la mano tendida. Naturalmente, resultaba una experiencia muy especial utilizar ese escusado.

Apenas nos enteramos de que el grupo de actores de la película sobre el revolu-



Carlos Fuentes

cionario ruso con su director asistirían a ver el espectáculo, Vicente Leñero y yo —que trabajábamos en el *Excelsior*— le hablamos a Juan Ibáñez para que nos consiguiera una mesa, lo que hizo amablemente.

El lugar estaba repleto, había un gran ambiente, y en un lugar especial muy cerca del escenario, estaban las luminarias de *El asesinato de Trotsky*.

Los ojos de los asistentes, incluidos los míos, se posaban en la gran belleza de Romy Schneider, quien se mostró muy amable con Leñero y conmigo cuando Juan Ibáñez —cómo agradecersele— nos presentó con ella y con el resto del grupo. A cierta edad, yo me enamoraba fácilmente de las actrices que me cautivaban en el cine, lo que consiguió Romy desde que protagonizó a la emperatriz austriaca Sissy. Sus ojos verdes destellaban de romanticismo y de sensualidad, aunque desde entonces se adivinaba en ella una cierta melancolía.

Poco antes de que empezara el espectáculo llegó Carlos Fuentes, acompañado de José Luis Cuevas.

Apenas lo descubrió, Romy Schneider se puso de pie y pegó un grito que pudieron escuchar los que estaban en las mesas cercanas y quizá lo escucharon los que estaban en las mesas no tan cercanas:

—¡Carlos Fuentes!

Se puso de pie y fue a saludarlo con un abrazo y un par de besos en las mejillas (Leñero aseguraba que uno de los besos se lo había dado en la boca, o cerca de la boca). Lo tomó del brazo y lo llevó a su mesa, en donde tuvieron que acomodar las sillas para que quedara a su lado (al otro lado de ella estaba Alain Delon). A José Luis Cuevas lo ubicaron en otra mesa.

Pocas veces envidié tanto a Carlos Fuentes, con todo y la gran admiración que tengo por algunos de sus libros.

Pero, bueno, ya desde la dedicatoria que puso en su novela *Cumpleaños* (una de sus mejores novelas, por cierto) podía adivinarse el *charme* que tenía Carlos Fuentes con algunas famosas y bellas actrices:

“A Shirley MacLaine, en recuerdo de la lluvia en *Sheridan Square*”. **U**

Callejón del Gato Cervantes en *Las Españas*

José Ramón Enríquez

Tras el Desastre de Annual y la pérdida de Cuba, la Generación del 98 vuelve la mirada a Miguel de Cervantes, entre otras cosas, porque era el magnífico perdedor de todas las batallas, excepto aquella que habría de elevar a la categoría de épica, la de Lepanto: “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”, como hiperboliza en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*. Para la historiografía contemporánea, tampoco fue tan importante ni tan decisiva para nadie. Sin embargo, sí la única victoria bélica en que Cervantes supuestamente participara.

Ya Bruce Swansey se ha dedicado a analizar los genes de Cervantes en Ramón del Valle-Inclán, ese otro manco que da nombre a una columna como esta que, desde la misma perspectiva especular del Callejón del Gato, podría llamarse La Cueva de Montesinos, también El Patio de Monipodio o, inclusive, La Cueva de Salamanca para entroncar entonces con la nigromancia del Marqués de Villena y la mirada insuperable de nuestro Ruiz de Alarcón.

Azorín, *Con permiso de los cervantistas* o sin él, hizo suyo tanto al autor del *Quijote* como a su criatura con esos fogonzos de textos breves tan alejados de lo académico y tan cercanos a su propio estilo forjado desde sus inimitables vanguardismos de los años veinte.

Pero el que se metió no sólo entre los más profundos entresijos del hidalgo manchego sino que se revistió de su propia piel fue Unamuno. Sí, el que vivía con los brazos en cruz entre *El sentimiento trágico de la vida* y *El Cristo de Velázquez*. De su *Vida de Don Quijote y Sancho* dice José María Gallegos Rocafull: “Allá, por el año 1905, cuando se cumplían los tres siglos



de la aparición de la primera parte de *Don Quijote*, publicó Don Miguel de Unamuno su *Vida de Don Quijote y Sancho*. En ella, poniendo el dedo en la llaga de la guerra incivil, latente cuando no patente en España, invitaba a los españoles a la ‘santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro de Don Quijote del poder de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos, que lo tienen ocupado’. ¿Crearía de verdad Don Miguel que había muerto Don Quijote? ¿Le contagiaría el absurdo pesimismo antiespañol del 98? ¿O quiso más bien, para dar mayor testimonio de su fe, agrandar la hazaña que nos proponía haciendo pasar por muerte lo que no era más que pasajera postración de puro cansancio?”.

Las preguntas las responde el propio Gallegos Rocafull para concluir con uno de los más vitales y vibrantes homenajes a Cervantes, el de considerarlo la imagen misma de la esperanza, no de las esperanzas, sino de la esperanza, esa virtud cardinal que se pierde antes que la fe aunque sustenta al amor, como su igual.

Me disculpo por volver a citar en extenso, pero se trata de un ensayo tan poco conocido como actual: “Don Quijote, no pudiendo ya contener por más tiempo la

llama de fe que ardía en su pecho, echó afuera su esperanza con este ilusionado grito: ‘Aún hay sol en las bardas’ [...]. También para el pueblo español aún hay sol en las bardas. Volverá a ser dueño de su destino. Y en el mundo resonará otra vez la voz española, la de Don Quijote, pero sobre todo la de su padre don Miguel de Cervantes, lisiado, pobre y viejo, pero tan lleno de vida que aún nos hace estremecer con su mensaje de esperanza”.

El texto de José María Gallegos Rocafull se escribió para el número 5 de la revista *Las Españas*, de 1947, dedicado al cuarto centenario del nacimiento de Cervantes y publicado en México por un grupo de exiliados que quisieron unirse sin importar partidos de origen, regiones o banderías, en una revista que en su nombre lleva una concepción de España que no es aceptada todavía. España no es una, como querían Franco y antes los reyes católicos: es Las Españas. Y no hay una sola fe ni una sola lengua, ni uno es el Quijote porque precisa a Sancho, ni Dulcinea existe sin Aldonza en su interior, con olor a cebolla y arabescas esencias.

Hay mucho que decir de *Las Españas*, como revista, y mucho de Gallegos Rocafull, sacerdote republicano y maestro en la UNAM, a quien rindió homenaje Hugo Hiriart en un artículo tan fino como todo cuanto escribe. Inclusive la sola mención de cuantos escribieron en ese número dedicado a Cervantes —Jarnés, Daniel Tapia, Juan José Domenchina, Juan Gil-Albert, entre otros— rebasaría el espacio de mi perdido Callejón especular y deformante.

Pero ya habrá tiempo de decir más cosas del exilio y *Las Españas* porque, como el hidalgo manchego gritara al despertar, “Aún hay sol en las bardas”. **u**

Tintero

Revoluciones y reformas

Álvaro Matute

Hace poco alguien me recordó que el maestro Martín Quirarte solía decir que a la verdadera revolución se le llama *Reforma* y a las reformas (de Independencia y 1910), revoluciones. El concepto es el que alude al cambio profundo en las estructuras. En ese sentido, nuestra *Reforma*, con su Constitución de 1857 y, sobre todo, sus *Leyes*, ha sido el movimiento que estableció el cambio más radical en la historia mexicana independiente. No sólo afectó el marco legal, al cual iba dirigido, sino que en esa ocasión la aplicación de las leyes sí afectó la vida de las personas. Algo que puede ser tan simple como que sea el Estado y no la Iglesia el que lleve el registro de los nacimientos, los matrimonios y las defunciones resulta más revolucionario que muchas otras medidas dirigidas a establecer cambios en las esferas económicas, políticas o sociales. Incluso algo tan radical como la desaparición de la propiedad comunal, que ocasionó el establecimiento de grandes latifundios de propiedad privada, tiene menos trascendencia que las leyes de Registro Civil, ya que lo que la Ley Lerdo estableció fue objeto de reformas, digamos, correctivas. El arraigo de las leyes que tienen que ver con la vida de las personas operó un cambio sin precedente en la historia del país. Un memorable artículo de la colega Anne Staples, publicado ya hace varias décadas en *Historia Mexicana*, indicaba que el uso de las campanas ya no regulaba la cotidianidad. Quedaban sólo las llamadas a misa dominical y en muchos lugares, las de difuntos, pero la regulación anterior ya no volvería.

Las revoluciones, esto es, la de Independencia y la Revolución, no tuvieron ese índice de radicalidad. Obviamente, la Independencia cortó el vínculo con la me-



trópoli, pero la sociedad quedó prácticamente intocada. Penetraron en ella las corrientes del siglo, que encaminaron al país hacia la Reforma —así llamada— pero no resolvieron cuestiones mayores. La Revolución de 1910, que inició como reforma política, pronto se olvidó del contenido democrático de su impulsor; las reformas agrarias, educativas y laborales no necesariamente tenían que ser producto de un movimiento armado, aunque dicho movimiento las puso en el mapa. Con el tiempo, las reformas fueron reformadas. Muchas se burocrataron e incluso fueron presa de barroquismos legales. La legislación de los años cincuenta del siglo XIX adquirió carta de permanencia; nada la ha cuestionado, ni siquiera la Iglesia, que se quedó sin los registros de la trayectoria vital de los individuos o hubo de aceptar que tenerlos ya no era obligatorio, sino optativo, y para llevar a cabo dichos registros era menester contar con el civil. Esa fue una revolución, como lo sugería don Martín Quirarte.

En las acepciones que desarrolló Octavio Paz en *Corriente alterna*, desde las páginas de esta *Revista de la Universidad de México* originalmente, las revoluciones iniciadas en los años dieces sí lo fueron. Revolvieron, le dieron vueltas a todo, pero

no propiciaron los cambios más profundos. La otra acepción, la del cambio en las estructuras, no alcanzó a llegar a un nivel de profundidad como el de los años cincuenta del siglo XIX. No tuvieron ese arraigo ni fueron incuestionables.

Lo interesante es que esa gran revolución no se conmemora de la misma manera que las otras. Quien recibe los méritos fue su principal impulsor, Benito Juárez, cuyas fechas terminales son atendidas por el calendario cívico. No así por ejemplo el de la Ley del Registro Civil o el 15 de julio de 1867, fecha de la entrada de Juárez a la capital, símbolo del triunfo de la República. Como efeméride propiciadora del desarrollo de la conciencia cívica, pocas tan indicadas, pero ni siquiera llega a día feriado, digamos, clase “b”, es decir, conmemorativo sin asueto. Como ya es fecha vacacional veraniega, no daría lugar a la celebración escolar. En cambio, 16 de septiembre y 20 de noviembre (el segundo, no incluido en la Ley Federal del Trabajo) cuentan con su buen lugar en el calendario. Cuando se aproximan esas fechas, los medios las recuerdan y nos preguntan a los historiadores por qué celebramos la Independencia, si a estas alturas todos somos interdependientes o, peor, qué fue de la Revolución mexicana si las cosas están como están. Normalmente respondemos que conmemoramos los esfuerzos realizados en su momento, no la permanencia de los legados y que, de todos modos, estamos en deuda con quienes protagonizaron los acontecimientos. Lo otro, en cambio, lo vivimos todos los días. La expedición de actas de nacimiento, matrimonio y defunción certifica nuestra situación. Lo otro, lo sacramental, ya no opera para todos, sino para quienes lo asumen como suyo. **U**

Andrés Neuman

Dejar la casa abierta y seguir con el canto

Luis Paniagua

I. Wisława Szymborska dijo en su discurso de recepción del Premio Nobel que lo que la mantenía escribiendo siempre era la pregunta, es decir, la carencia de una respuesta contundente. A lo largo de *Vendaval de bolsillo* (en las cuatro primeras secciones, para ser más específicos), Andrés Neuman nos va dosificando, más que las preguntas, las dudas: *No sé por qué...* encuentro cierta afinidad en este sentido con la poeta polaca. Más que preguntarse, el autor enuncia su ignorancia: *no sé por qué*, pero la poesía debe saberlo. No digo que esta sea una poética, pero quizá sí su combustible: “el dolor”, nos dice, “nos empuja a preguntar”.

II. *Vendaval de bolsillo* es la primera edición mexicana, hasta donde tengo noticia, de la poesía del hispanoargentino Andrés Neuman. Es una selección hecha por el propio autor especialmente para la editorial Almadía. Su esmerada selección y disposición responden no al orden cronológico sino a un acomodo más vital de los textos en el volumen. Dividido en seis secciones —“Palabras a una hija que no tengo”, “Rotación de los cuerpos”, “Plegaria del que aterriza”, “Necesidad del canto”, “Gotas negras” y “Gotas de sal”—, el conjunto da para echar un agradable vistazo en el ejercicio poético de Neuman y repasar sus obsesiones más significativas.

El libro abre de forma más que convincente: con el poema “Palabras para una hija que no tengo” (acaso uno de sus textos más conmovedores y contundentes), lo que convierte esta sección en una de las más sólidas del volumen. Es una visión brumosa (por lo que tiene vaporosa e indefinible la mirada del que canta los versos) de la familia: un hombre que habla

con una hija nonata con la calidez que uno infiere, que sólo un padre debe de tener: la tibieza de encontrarse desarmado, desamparado, frente a la creatura que hay que proteger (que no es sino también otra visión de la poesía): “Compréndeme, no es fácil velar por alguien siempre: / a veces necesito saber que tienes miedo”, o “No creas que en el fondo no soy un optimista: / de lo contrario tú no estarías aquí / cuidando que te cuide como debo”. Son sólo dos citas que arrojan luz sobre lo que digo.

En esta sección también aparece Sebastián. De igual forma, suponemos que el bebé y el padre-poeta que habla y le explica el mundo es una fijación arquetípica de la paternidad: “Mira: esto es un roble / y sabe crecer alto si lo cuidan. / Mira: esos columpios / sirven para volar como los pájaros, / pronto vas a poder montar en ellos. / Mira, hijo, la hierba: ahí duermen a veces, / unos hombres cansados que han perdido su casa”, o “Es difícil, ¿verdad?, permanecer de pie, / uno acaba cayendo de rodillas. / Lo mismo nos ocurre a los adultos”. Está ahí presente de manera permanente la infancia: el niño que fue invade al hombre que es y lo hace volver hacia los parques, las escuelas o los jardines familiares. Le hace saber que existe una correspondencia, que lo que pasó en el orbe de la niñez se repite o revisita en el mundo de los adultos: gracias a la evocación, el recuerdo o simplemente a que el mundo no cambia demasiado.

La segunda parte, “Rotación de los cuerpos”, nos habla del amor, del descubrimiento del amor, del erotismo, de la estabilidad en que se transforma el amor de pareja: la rotación de los cuerpos no (o no sólo) es aquí la desesperación de los amantes por encontrar acomodo y acoplamiento,

sino el paseo inconsciente de dos humanidades tan habituadas a coexistir que se acomodan mientras comparten sueño y lecho, que bailan una onírica danza sin equivocar el paso: la certeza de la vida en común: “Y no hay choque ni eclipse / sino luz y regreso / a la tierra sin orden / donde ocurre el milagro”.

“Plegaria del que aterriza” es, quizá, la sección que plantea un abordaje más complicado, por ciertas imágenes lanzadas que pudieran hacernos pensar en que dentro de este apartado hay mucho más bagaje personal del autor, lo que vuelve ciertos versos en ocasiones impenetrables, a pesar de que a lo largo de esta parte del libro se abordan temas tan vastos como el tiempo que fluye (y huye) y sus derivados: la pérdida de la juventud y el desembarco en la muerte. Aquí (como allá afuera) somos sólo mortales, viajeros transitorios (“Plegaria del que aterriza”); la juventud es “alguien / que en el fondo de sí se siente intacto” y por lo tanto “La muerte ensucia, mancha, / enloda tu zapato de verano, / captura tu tobillo saludable, / presume de tu pierna inmaculada” (“La gotera”); entonces el tiempo se vuelve arma mortal, el minuto guillotina y el calendario se enmascara y por tanto arroja “horas con trampa, que arden hacia adentro / como un cajón de luz, las que desfilan / a lo largo de un tubo, balas del calendario” (“Calendario con máscara”).

“Necesidad del canto”, la cuarta y, posiblemente, más entrañable sección del volumen, apuntala una especie de poética que hila no sé si toda la poesía de Neuman, pero sí por lo menos la serie de textos comprendidos en *Vendaval de bolsillo*. Necesidad del canto: necesidad de la palabra en medio del caos, de la agitación;

necesidad del canto mientras la gravedad nos jala hacia el suelo; mientras las balas no nos han encontrado, mientras logramos comprender no lo exacto sino lo imperfecto; el casi en su posibilidad, en su incumplimiento, araña por instantes la incommensurabilidad de lo total. “Para eso sucede la poesía” nos dice Neuman, “esta lengua esquimal que balbucea / los matices del blanco, / temperaturas ínfimas” (“La lengua balbuceante”); esta sección nos sacude de tal forma que nos hace saber que no podemos “entender la poesía como un lujo” pues, si así lo hiciéramos, esta visión “nos condenaría a vivir más desalmados”. Por lo tanto, nos dice el poeta, debemos “dejar la casa abierta / y seguir con el canto” (“Necesidad del canto”).

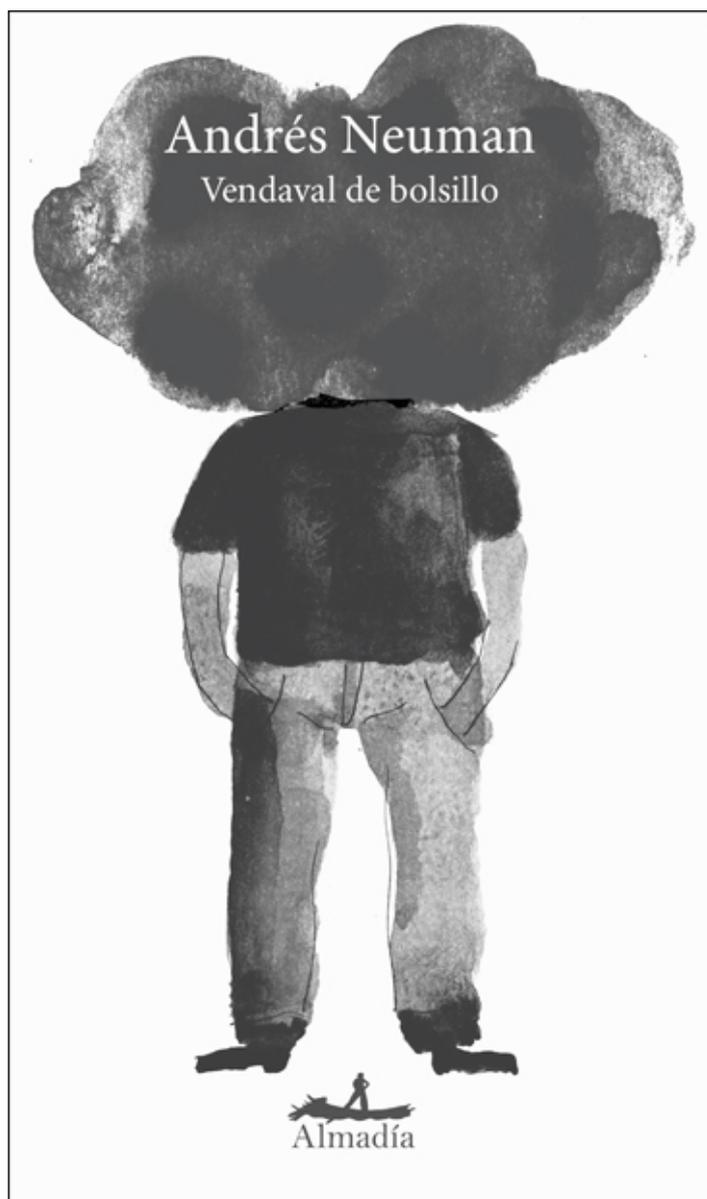
Las últimas dos secciones (que podrían considerarse una sola), “Gotas negras” y “Gotas de sal”, son un remanso después de

la sacudida de los poemas inmediatamente anteriores. Son veinte haikus que atrapan al vuelo imágenes urbanas y marinas con una presteza que evidencia el dominio del oficio por parte de Andrés Neuman. Me atrevo a pensar que, de cierta forma, el autor no deseó dejar tenso y trabado al lector sino que quiso que abandonara su poesía de forma relajada: fotografías apacibles, no exentas de cierto humor. Nos quedamos tranquilos.

III. Muchos escritores lanzan esta frase que a fuerza de pulimiento se antoja una verdad a la vez leve y lapidaria: el autor nunca es buen juez de su obra. Aunque la presente selección me resulta deleitable y decorosa, algo pasa que me he planteado esta pregunta: ¿Andrés Neuman tampoco es un juez impoluto de su obra? Encuentro en su selección, sí, un acomodo orgánico

gracias a las afinidades propias de cada uno de los textos debido a un ordenamiento no cronológico, leo aquí algunos de sus poemas más contundentes y conmovedores; pero asimismo me enfrento a textos que rozan una subjetividad hermética con los cuales no acabo de comunicarme... No obstante, el libro está allí, para ser acometido por la curiosidad del lector. Considero esta una oportunidad inmejorable para acceder a la obra gruesa del autor, y así el antologador que todo lector lleva dentro podría sugerirle (aunque sea mentalmente) una nueva selección, un nuevo acomodo de secciones para que Neuman lo retome y empiece otra vez: al fin, como dice que dijo Sarajlić: un poeta es el que consigue pese a todo empezar de cero siempre... **U**

Andrés Neuman, *Vendaval de bolsillo*, Almadía, Oaxaca, 2015, 137 pp.



El Japón de Tablada

Jesús Gómez Morán

Las virtudes de la investigación *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, de Seiko Ota, son singulares, comenzando con eso a lo que técnicamente se denomina como *lugar de enunciación*, lo cual me permite ponderar la inusitada perspectiva que Seiko Ota aporta para el lector no sólo hispanoamericano, sino occidental, al ser nativa de Japón y especialista en preceptiva del haiku. A excepción hecha de Atsuko Tanabe (pero también desde este lado del océano), prácticamente ningún estudioso de origen japonés había analizado, de forma contrastada, la profundidad con la que José Juan Tablada se internó en la cultura del país del sol naciente. A esta virtud, a la que me atrevo a calificar como de carácter *situacional*, se agregan dos características adicionales: la minuciosidad de Ota para traer a cuento, en primer lugar, el impacto del deslumbramiento japonés por parte del mundo occidental desde mediados del siglo XIX y hasta las dos primeras décadas del XX, cuando tras la aparición de *Un día...* podemos ubicar la publicación de esta obra como un momento culminante de dicho influjo; y en segundo lugar, el análisis comparativo de los poemas sintéticos de Tablada con los parámetros tanto formales como de contenido que caracterizan al haiku netamente japonés.

El doble propósito por el cual fue ideada esta investigación se cumple con creces: su presencia no sólo nos ayuda a entender al Japón (y esa parte de la cultura oriental que representa), esto es, una vertiente de su mentalidad, su sensibilidad (manifiesta en las estampas que se integran a su tradición pictórica, por ejemplo) y su amor a la naturaleza, también nos ayuda a entender mejor la obra de Tablada, de manera particular la influencia que en ella tuvo el mun-

do japonés, y sobre todo nos ayuda a entender esa forma que creíamos hondamente incorporada al canon de los géneros líricos en lengua hispana: el haiku.

Asimismo, hay dos caminos a partir de los cuales esta obra nos describe la trayectoria seguida por los elementos que confluyen en la escritura poética de Tablada. La primera es justamente su afición a observar con detenimiento la naturaleza; la segunda analiza el trayecto recorrido por el poeta mexicano en su acercamiento a la cultura y literatura japonesas, mismo que se va dando de forma gradual, pues en una primera etapa se enfoca en coleccionar, junto con un gran cúmulo de objetos de procedencia nipona, una serie de estampas (cuyo lugar de residencia actual es el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México) junto con algunos poemas (llamados por Seiko Ota “del japonismo”) en los que se hace alusión a personajes o rituales propios del lejano Oriente (como es el caso de los poemas “Nirvanah”, “Kwanon”, “Florón”, “Sol de oriente”, “Japón” y “Crisantemo”).

Derivado de este afán coleccionista, la siguiente etapa la constituyen su labor como traductor de algunos wakas, así como la composición de otros poemas de tema japonés pero esta vez abordado de un modo *interiorizado* (Ota los ubica como “escritos en Japón” dando por hecho que, a partir de su contenido, queda demostrado que Tablada estuvo en ese país). Mención especial merece “El poema de Okusai”, cuyo análisis filológico contenido en este estudio arroja bastante luz sobre un poema que parecía más bien propio de un simbolismo críptico que derivado de un tema de inspiración oriental. La detallada lectura de la investigadora japonesa da

cuenta de cómo en estos 38 cuartetos Tablada realizó más bien una recreación lírica de varias estampas del célebre artista plástico Katsushika Hokusai y en menor grado una imitación a la composición poética *Hokusai* de Edmond de Goncourt. A este respecto considero oportuno mencionar que posteriormente Tablada hará otra inmersión, de carácter más bien apreciativo, para comentar la obra de un pintor japonés, en este caso el de *Hiroshigú. El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, de 1914, libro que prácticamente inaugura esa sana y fructífera tradición en la que toda una pléyade de poetas mexicanos han hecho crítica de artes plásticas.

En este punto resulta relevante llamar la atención sobre el proceso de transición operado en Tablada, al pasar de un nivel de aproximación al Japón de índole *libresca*, a uno de mayor cercanía *vivencial*. Sin embargo, con estos calificativos no intento minimizar la importancia de ese primer acercamiento de Tablada a través de los libros, puesto que obras como las de Basil Hall Chamberlain y Judith Gautier, además de las aportaciones literarias de los hermanos Goncourt, dotaron a Tablada de una sólida plataforma de salida para su aventura de abordar un universo cultural y literario tan desconocidos en ese momento, a tal grado que constituyen una parte formativa de la etapa culminante del proceso descrito minuciosamente por Ota.

En efecto, algunos de los primeros wakas y haikus que conoció Tablada (dado que su conocimiento de la lengua japonesa era limitado) los leyó en antologías en inglés y francés preparadas por el referido Chamberlain, William George Aston y Paul Louis Couchoud. Tanto estos antólogos como el mismo Tablada, al ser

uno de los precursores en aclimatar el haiku en lengua castellana, asumen algunos de los principios constitutivos de este género mitad de manera consciente, mitad de forma empírica. Y es en este respecto donde el estudio de Ota obtiene una repercusión mayúscula, pues a través de Couchoud, por ejemplo, quien en su oportunidad comentó que los haikus poseen como principio constitutivo una mención a las estaciones del año, se logró introducir, así fuera de modo un tanto incipiente, la presencia del *kigo*, o “palabra estación”, en los haikus escritos por autores occidentales. La fórmula, nos explica la estudiosa japonesa, es simple y radical: sin *kigo*, no hay haiku, al menos no conforme a la normatividad de las letras niponas.

La captación del instante propia de este género poético, su carácter de alusión (más que de enunciación), su formato de saludo a la naturaleza, la reunión de elementos habitualmente disímiles entre sí, el interés por retratar animales y objetos de nuestro entorno de pequeño tamaño son quizá rasgos que, sin un conocimiento teórico sino más bien intuitivo, adoptó Tablada del haiku tradicional japonés, a tal grado que Seiko Ota especula que si el haijin (poeta que escribe haikus) mexicano hubiera conocido a sus pares del país del sol naciente, su adentramiento a este género hubiera sido más profundo y completo. De cualquier manera queda puesto de relieve la notable aportación que hizo a la poesía en idioma español, pues casi como herencia involuntaria termina conectando sus fuentes de donde abreva este tipo de escritura con sus sucesores en el cultivo del haiku, tal como se demuestra en este estudio, por dar un ejemplo, con los haikus “Gaviotas”, tanto de Tablada como de Francisco Monterde, los cuales tienen como base de inspiración la célebre estampa de Hokusai “Monte Fuji sobre el mar” (muy parecida a “La gran ola de Kanagawa”).

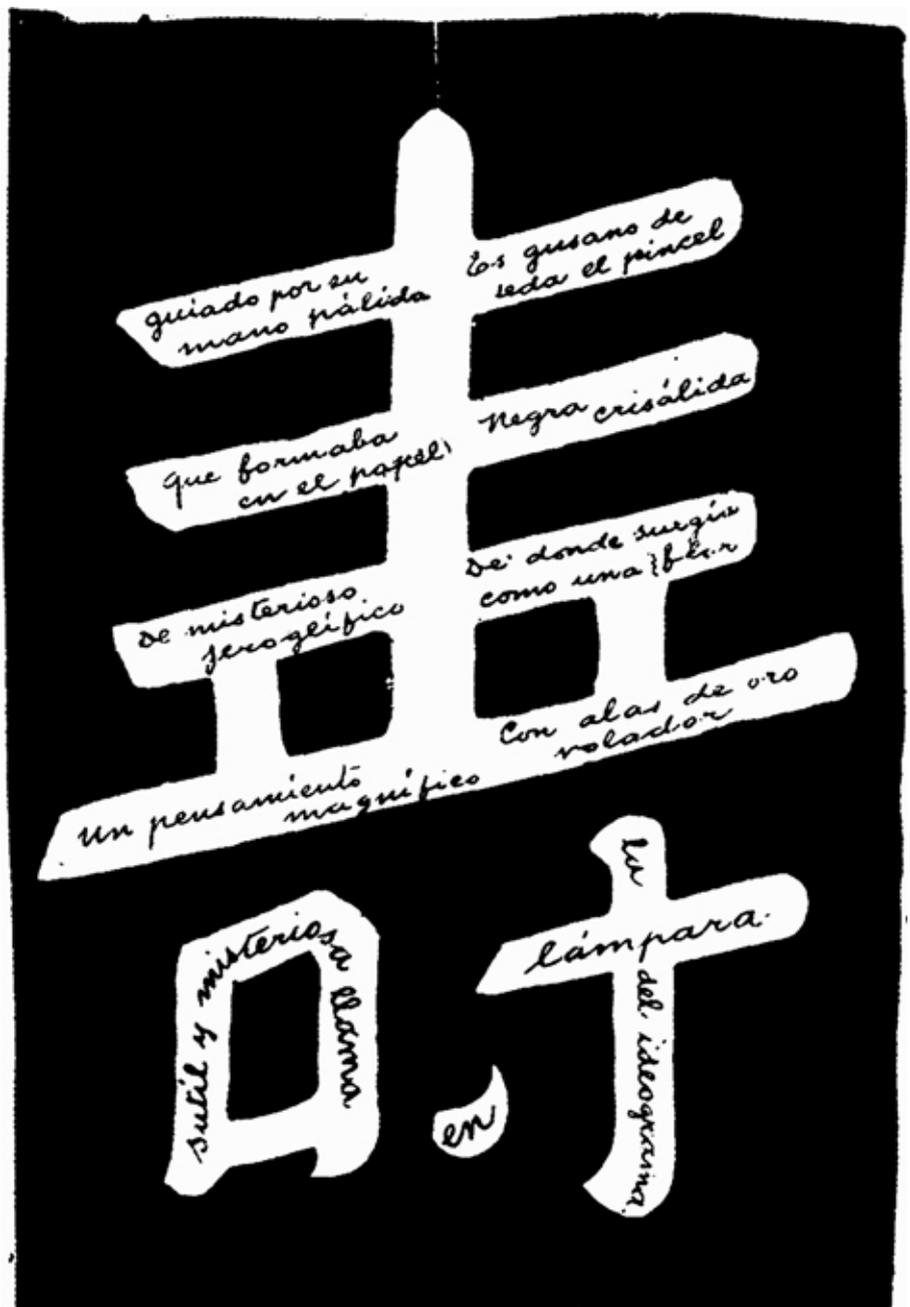
“Poemas sintéticos” primero y luego “Disociaciones líricas” es como Tablada denomina sus asedios al haiku, términos que denotan un cierto recato con el nombre que correspondería a este género procedente de tierras orientales. Pero más allá del término empleado, lo cierto es que su escritura poética se yergue como un puen-

te entre ambas tradiciones líricas. El poeta mexicano necesitaba desarrollar un estilo sintético y por el camino al Oriente encontró el principio elemental de una poesía pura que representa el ideal de Juan Ramón Jiménez, o una búsqueda de la imagen justificada en sí misma anhelada por Ezra Pound: en una palabra, el hallazgo de una expresión poética vívida que en nuestros días el filósofo francés, Paul Ricoeur, bautizó con el nombre de “metáfora viva”, es decir, esa enunciación que reanima de forma inusual los consabidos cánones simbólicos de la palabra.

Por último, no está de más mencionar que un componente fundamental de la investigación de Seiko Ota lo conforman sus paratextos, tales como las estampas, dibu-

jos e ilustraciones que no sólo aderezan esta edición, sino que respaldan su argumentación interpretativa, algunas de las cuales se desprenden del Archivo José Juan Tablada, hospedado en el recinto de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, así como los anexos compuestos en parte por el facsimilar de *Un día...*, con los grabados originales que el propio Tablada coloreó, trazando así con pintura, de manera aparejada, lo que con sus palabras iba sutilmente (tal como lo dicta la preceptiva del haiku) dibujando. **U**

Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, presentación de Jorge Ruedas de la Serna, FCE, México, 2014, 216 pp.



Haikú de Juan José Tablada

Primeros pasos de Poesía en Voz Alta “Con amor y sin respeto”

Lukasz Czarnecki

Tara Parra nació en 1932. Esta actriz mexicana, quien ha participado en numerosas obras teatrales y películas, recientemente protagonizó la obra *Todavía... siempre* de la dramaturga Conchi León. Tara comienza por describir su encuentro con Octavio Paz y cómo se integró a la compañía *Poesía en Voz Alta*:

—Yo tenía una prima que un día me dijo: “Mi jefe es un hombre muy inteligente y muy culto, además, encantador. Ven a buscarme un día a mi trabajo para que te lo presente porque ya le he platicado de ti y que te quieres ir a estudiar a Europa”. Ella trabajaba en Relaciones Exteriores. Fui y me lo presentó. Era Octavio Paz, quien me preguntó: “¿Que te quieres ir a estudiar al extranjero?”.

Me tocó una época maravillosa del cine europeo, ese cine de posguerra genial. Los

italianos y los franceses hicieron películas maravillosas. A mí me fascinaban los actores a los que veía y dije: “yo me quiero ir a estudiar allá, para aprender igual que estos”. Comencé a estudiar italiano para que me dieran la beca. Me inscribí en la universidad en letras italianas. La escuela era Mascarones, de Filosofía y Letras. Quería ir al Piccolo Teatro de Milán.

Octavio Paz me dijo: “Vete a Inglaterra”. Respondí: “No, porque no hablo inglés y ya llevo cuatro años estudiando francés”. “Ay, bueno, pues ni modo”. Me pareció muy simpático, muy guapo, muy encantador, muy culto; un señor fantástico.

En ese tiempo Héctor Mendoza era muy amigo mío. Era el encargado del teatro universitario que dependía de Difusión Cultural de la UNAM. Me llamó: “Vamos a hacer teatro muy moderno, al cual te quie-

ro invitar. La compañía se va a llamar Poesía en Voz Alta. Yo pensé que era para recitar y le dije: “A mí no me gusta andar declamando”. “No, no es eso, vamos a poner extractos de obras de teatro. A veces serán clásicas. Y si te toca en verso es porque la obra es clásica, no porque vayas a recitar. Tú ven al ensayo y ya verás”. Fui al ensayo y me tocaron tres textos de obras cortas de Federico García Lorca desconocidas aquí en México. Empezaron los ensayos y ¡no hombre!, me fascinó y me encantó. Y de repente que me encuentro ahí al jefe de mi prima y él era el director artístico de esta compañía Poesía en Voz Alta. Para mí fue maravillosa esa época. Me encantó y, además, fue ahí que conocí a Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, la China Mendoza.

Una vez Octavio Paz dijo algo muy importante que nunca se me olvidó: “A los clásicos hay que tratarlos con amor y sin respeto para poder hacer con ellos lo que se nos dé la gana”. Los europeos son muy respetuosos. Los franceses, por ejemplo, con Molière. Poco a poco se han ido modernizando, pero ellos tienen sus reglas y no quieren que se salte ni un punto, ni una coma de sus reglas. Son muy precisos. Un día un amigo me invitó a ver una versión de *El enfermo imaginario* de Molière, una compañía muy joven pero muy buena que más bien hacía números de cabaret. Entonces, sabrás lo poco ortodoxo que era el Molière, pero era genial. Yo me morí de risa toda la obra. Mi nieta, que estaba también, se moría de risa, hasta con las faltas de respeto a Molière. **U**



Tara Parra

El autor agradece profundamente a Elena Poniatowska por sus valiosas observaciones.

A veces prosa

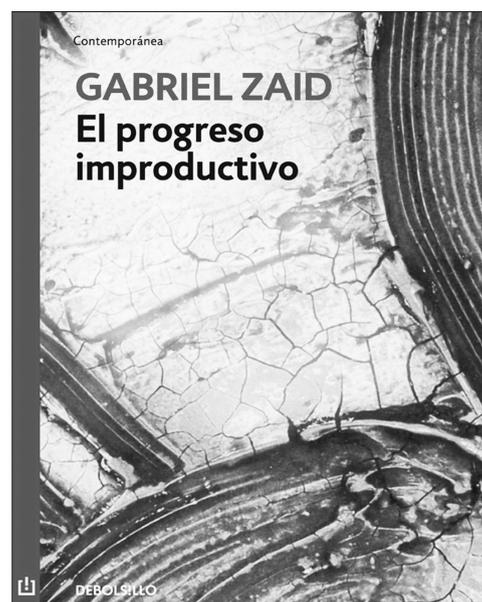
La música que organiza la historia

Adolfo Castañón

I. Cabe pensar que las aportaciones de Gabriel Zaid (Monterrey, Nuevo León, 1934) a la cultura hispanoamericana e hispánica, no solamente a la mexicana, parten de un oficio de la lectura y de una concepción práctica y teórica de la poesía en la práctica. Parten también de una sintaxis entre los saberes y las prácticas sociales. Gabriel Zaid es ante todo un *magister ludi*, un maestro de los diversos juegos de abalorios que se dan en el espacio de la cultura. Es un crítico y un crítico de la crítica, un crítico de las instituciones y, en consecuencia, de los saberes instituidos e institucionales. Es, por ende, un crítico de las corporaciones —ya sea el Estado, los partidos políticos, la Iglesia, la industria del espectáculo o de la universidad como idea y, sobre todo, como aparato—. Paradójicamente, Zaid es un pedagogo de pedagogos cuyas sigilosas lecciones, al igual que las de los antiguos poetas mexicanos, evocados por Miguel León-Portilla, saben cómo hacer que *las palabras se pongan de pie*. Zaid es autor de una obra poética singular y polinizadora; es editor de una antología de la poesía mexicana, el *Ómnibus de la poesía mexicana*, que es ya en sí, en cierto modo, una utopía cultural; es el editor de ensayos de historia y sociología de la cultura —como *Los demasiados libros* o *El progreso improductivo*— que se inscriben en el horizonte de pensamientos críticos como los de Ivan Illich o Marshall McLuhan; es un enamorado de las palabras y de sus orígenes y avatares, o sea, un filólogo, un lector de la tradición literaria y cultural, como muestran sus ensayos sobre poesía; es un maestro de juegos que sabe armar y desarmar modelos, argumentos y trenes teóricos. Es también un señor que sabe leer en bicicleta, es decir, que sabe ir despacio y sabe darse tiempo

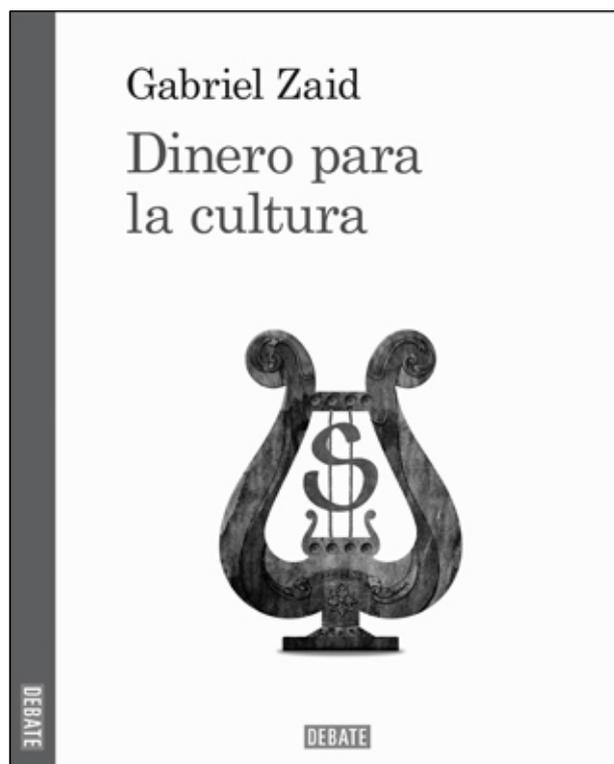


para ver el paisaje alrededor. No es extraño que tenga no pocos lectores dentro y fuera de México, dentro y fuera del idioma. Gabriel Zaid representa a la humanidad del Mediterráneo y del *otro* Mediterráneo asentada en México. Al igual que los antiguos habitantes del desierto, cuyo origen comparte por su raíz palestina, sabe que el mejor guía es el firmamento... Por eso se ha dedicado a examinar la geometría de las constelaciones dadas para ver más y mejor lo que está bajo el cielo. México es un país afortunado. La prueba es que Gabriel Zaid vive y escribe entre nosotros. El hecho de que no se deje ver mucho lo distingue y honra, pero esa conducta que podría parecer desdeñosa no traduce un desprecio hacia las personas, sino hacia el proceso de vulgarización y mercantilización de lo humano y de lo civil que se expresa en la voz “encanallamiento”. Creo que Gabriel Zaid sabe que es varios autores y que sus obras pueden tener diversos públicos; su lector espera que esos públicos sepan con-



vivir entre sí. Diría que una de las claves civiles y poéticas de Zaid es la silenciosa congruencia del que sabe apreciar la belleza de los detalles. La *Cronología del progreso* que propone Gabriel Zaid me hace pensar en aquellas tablas cronológicas de la literatura que tanto le gustaba armar a Pedro Henríquez Ureña para que sus alumnos comprendieran el ritmo, el pulso, la música que organiza la historia de la literatura. Esa música puede hacer pensar en el reloj de los geólogos que saben escuchar el lento desplazamiento, como en tiempo de adagio, de los continentes. Hay que pensar que este nuevo libro puede ser a la vez un logro y un instrumento. Afortunadamente para nosotros, Gabriel Zaid es un hecho y un síntoma.

II. *Cronología del progreso* de Gabriel Zaid es un miligramo intelectual prodigioso, una partícula a la par explosiva e implosiva que abrasa con el fuego blanco de la sagacidad. Con su elegante portada, que pre-



senta tres aros atravesados por una flecha que, a su vez, traspasa una esfera, quintaesencia de algunos de los asuntos cultivados por ese encantador de serpientes intelectuales y de palomas mensajeras que es el autor avatar de la sección Cinta de Moebio, publicada por la revista *Plural*, Gabriel Zaid. Prodigioso porque, como un músico incansable, como es incansable la algarabía de los pájaros al amanecer, el autor afina sus temas hasta llevarlos a producir una cadena de armónicos. El progreso visto desde diversas perspectivas, desdoblado, interrogado, cuestionado, comentado, desmontado como un juguete, como un mecano, por este poeta ingeniero capaz de hacer cantar a las ideas y de convencer al lector de que él también canta... Explosivo porque sus ensayos, escritos con el brío del alegato y la solvencia del *tractatus*, hacen caer y saltar por los aires no pocos lugares comunes: por ejemplo, uno de los más aparatosos, que el pensamiento de los griegos “resucitó” en el Renacimiento, cuando en realidad estuvieron presentes siempre en la Roma tardía y en la Edad Media (como señala Werner Jaeger, varias veces citado por GZ). *Cronología del progreso* es un libro que está en el aire del tiempo. Cabe cotejar sus páginas con las “Innovaciones tecnológicas seleccionadas que cambiaron al mundo” que figura como apéndice número 13

del libro de Miguel Basáñez *Un mundo de tres culturas. Honor, éxito, disfrute* (2016).

Es también *Cronología del progreso* un libro incurablemente optimista, de un optimismo razonable, desdeñoso de las furias apocalípticas y del baboseo dizque barroco. Es un libro de filosofía de la historia y, precisamente, de filosofía del progreso. Un libro crítico. Crítico, por lo pronto, del saber universitario —esa “tertulia enclaustrada” y como muerta antes de nacer por la sombra de los intereses que la enclaustran—, tema asiduo en Zaid... Es, desde luego, un desamor bien correspondido: el pensamiento y la obra de Gabriel Zaid no se enseñan ni en las escuelas de letras (aunque es un crítico activo de las letras mexicanas a través de sus ensayos de historia literaria, de sus antologías y aun de sus propios poemas), ni en las de economía, administración o ciencia política (aunque sea capaz de poner de cabeza a un banquero, y es autor de libros clave como *El progreso improductivo* o *Dinero para la cultura* o *El secreto de la fama*), ni, desde luego, en las de filosofía o de historia donde un libro como este debería estar no sólo en la biblioteca, sino en el botiquín, para limpiar con sus gotas los ojos legañosos de los doctos a sueldo. En el libro se refunden y destilan una veintena de artículos. Un ocioso deporte filológico o editorial sería hacer ver

el haz y el revés de sus tapicerías. Pero eso quedará para la posteridad de los críticos.

Pero si *Cronología del progreso* puede y debe leerse al margen como una historia de los orígenes del saber universitario o colegiado (véanse las páginas sobre la fundación de El Collège de France y la invención de la imprenta como un disolvente o elemento polinizador de la tertulia: “El Estado vio en el rechazo de los humanistas a la universidad, una oportunidad para reducir el poder de la Iglesia, y se lanzó al patrocinio de academias, como los Ptolomeos y los árabes. Francisco I, animado por el humanista Guillaume Budé, patrocinó una especie de antiuniversidad: El Colegio Real de Francia (1530), pronto atacado por la Universidad de París como un grupo de ‘simples gramáticos y retóricos’. Todavía en el siglo XIX continuaba la guerra del Colegio contra ‘el monopolio universitario’. La creación del Colegio, sugerida desde 1517 (año del pronunciamiento de Lutero), se había retrasado porque Francisco I quería empezar con Erasmo, que finalmente no aceptó. (Marcel Bataillon, *Le Collège de France*)”), se puede leer también como una historia de la conversación y de la tertulia o a través de los libros... Esa conversación o diálogo no podía ser más universal: es la de la historia misma de la Humanidad, que, de hecho, se repasa en las primeras páginas del libro.

De acuerdo, *Cronología del progreso* es una historia universal, pero se da también como una guía para ir levantando las capas de las cuales está hecha la humanidad urbana y —cabe imaginar— un alcance propuesto por el proverbial Lector Inquieto —la cronología universal de la urbanidad humana, sus ritos y ceremoniales.

Cronología del progreso es un libro asombroso e inagotable que cabe leer y releer. Por lo pronto, en el ejemplar dedicado que tengo, en la página 160, después del enunciado “2015. La nave espacial Kepler descubrió el planeta Kepler (438B) semejante a la Tierra”, con el cual concluye el libro, me he permitido escribir a mano “2016: Gabriel Zaid: *Cronología del progreso*”. Con este gesto, quisiera indicar que este nuevo libro —y que será nuevo durante mucho tiempo— es un libro sintomático que permite al lector pensar que —y el ejemplo es él: Zaid mismo— *la humanidad se da cuenta*. (Por cierto, para los que se distraen pescando curiosidades, en el índice analítico, el nombre de Johannes Kepler sólo viene referido al astrónomo en la página 114, pero no así el nombre de “la nave espacial Kepler”, p. 160, que en este párrafo aparece cuatro veces).

Uno de los signos que le permiten a Gabriel Zaid abrir las puertas de la comprensión entre pasado y presente, se da en la correspondencia o relevo entre invención mecánica y “confianza en un futuro mejor”: “La gran originalidad del *homo faber* medieval no estuvo tanto en los inventos mecánicos, como en la confianza en un futuro mejor, que aparece por primera vez en la historia con Bernardo de Chartres y más aun con Joaquín de Fiore. La confianza se convierte en crédito: un fuerte estímulo para el desarrollo económico. Se convierte en creatividad para formalizar promesas, riesgos, participaciones. Se formaliza en la letra de cambio, una gran variedad de contratos mercantiles, la sociedad en comandita, la banca crediticia (no meramente cambiaria), la venta de seguros, la contabilidad que amarra por partida doble”.

Zaid es un príncipe de la elocuencia que sabe desconfiar de su propia capacidad de persuasión: sabe regresar del impulso que lo lleva a tener explicaciones para todo,

para ver si en efecto funcionan: es auto-crítico. Avanza, no vacila, en todo caso matiza, da dos pasos hacia atrás para dar tres hacia adelante. Si el lector fuera capaz de leer *Cronología del progreso* como una maquinaria filológica o una serie de mecanismos conceptuales conectados entre sí —en la sed de la historia, idea, génesis, prehistoria, proyecciones de la idea de progreso— quizá sería capaz de advertir los momentos en los cuales el concierto en sol sostenido por Zaid opera una corriente alterna entre progreso y (conciencia) progreso moral: “La conciencia moral también progresa, aunque se hable de retraso y hasta degradación frente al progreso material. Progresa tanto que rebasa la capacidad material. El desarrollo tecnológico, productivo, institucional, no logra mejorar la realidad tanto como exige la conciencia”.

No soy científico ni neurólogo ni filósofo, pero no estoy seguro de la afirmación de Zaid: “La conciencia moral también progresa”. Entiendo o trato de entender lo que esto quiere decir pero no estoy seguro de que “El desarrollo tecnológico, productivo, institucional, no logra mejorar la realidad tanto como exige la conciencia”. Dice Zaid más adelante en esa misma página: “No hay que olvidar la buena conciencia con que se vieron los espectáculos macabros del circo romano y las hogueras de la Santa Inquisición. Hoy tales espectáculos, así como el canibalismo, las masacres, los hornos crematorios, los gulagues, la guerra, la tortura, el maltrato a los animales y la destrucción ecológica se han vuelto intolerables”.

¿Por qué dudo de estas afirmaciones? La TV, el cine, la red, la sociedad del espectáculo, la prensa viven y sobreviven precisamente de ese consumo masivo del espectáculo caníbal. No creo que la televisión y el cine ayuden mucho a la “disminución de las huellas del pecado original”. “Critizando a los progresistas inocentes, Baudelaire escribió: La verdadera civilización no está en la máquina de vapor, está en ‘la disminución de las huellas del pecado original’ (*Mon coeur mis à nu: journal intime* 32)”. Al parecer lo que hacen esos medios es “legitimar el derecho de conquista”, lo cual no favorece a la paz sino a la violen-

cia; lo que hacen esos medios es legitimar el conformismo. No sé si ahora nos tocará a nosotros escribir dos libros nuevos: una historia de las formas en que se han borrado las huellas del pecado original y una historia o cronología de aquellas cosas que han impedido o retrasado el progreso y, sobre todo, el progreso moral (¿qué pensar de los maestros mexicanos humillados y rapados por otros maestros igualmente mexicanos con el pretexto de una reforma educativa que, de facto, realizan los propios medios tecnológicos?). ¿El progreso de la conciencia moral puede verificarse a través de las generaciones o sólo se puede dar en un individuo? ¿Puede tener la conciencia ética un fundamento innato comprobable? ¿La conciencia ética sólo pertenece a los hombres o bien la comparten hasta cierto punto algunos mamíferos superiores? ¿Existen vitrinas para la virtud? La frase de Baudelaire acerca de la posibilidad de borrar “las huellas del pecado original” abre la puerta al tema del mal. Este es un tema que Gabriel Zaid apenas toca explícitamente. ¿Cabría hacer una cronología del no progreso moral, es decir, del mal? Quizás el tema del progreso sería susceptible de desdoblarse en tres estaciones, a la manera teológica de la “Trinidad”.¹ *Cronología del progreso* es un libro hasta cierto punto paradójico en relación con su circunstancia local, ¿hasta dónde la obra de Gabriel Zaid, en sus diversas dimensiones, es objeto de estudio entre nosotros, hasta qué punto no forma parte de la agenda académica?

En *Cronología del progreso*, Gabriel Zaid ensaya una empresa casi imposible: contar la historia, la historia del progreso, en la inteligencia de que “ni una hora bien contada se acabaría nunca de contar”, como diría Juan de Mairena en uno de sus apuntes. **U**

¹ A unas semanas de publicado, el libro ha tenido varias reseñas: “Cambio, tiempo, lo mejor” de Luis Xavier López-Farjeat (“Laberinto”, 21 de mayo de 2016, p. 5), “La lista como poesía” de Julio Hubbard (*Letras Libres*, junio de 2016, p. 64-65) y “Del progreso y la exclusión” de Daniel Rodríguez Barrón (“El Cultural”, 6 de agosto de 2016, p. 8).

Tras la línea

El resorte de la destrucción total

Sergio González Rodríguez

Una caída es una intervención por pérdida de equilibrio entre el plano vertical y el horizontal. Ya sea una caída física, moral o de tipo existencial, toda caída ofrece una convergencia de intromisiones materiales y subjetivas al mismo tiempo. En términos vulgares, si alguien “te mete la pata”, te hace tropezar y caer. O topas en tu paso con algo, o caes en un agujero o declive del suelo, y vas abajo. El punto de estas ideas reside en un concepto determinante: la palanca que marca la diferencia entre un estado y otro. La palanca mueve al mundo: no lo digo yo, lo adelantó Arquímedes dos siglos y medio antes de nuestra era: “denme un punto de apoyo y moveré el mundo”.

Con esas palabras me instruía Claudio, un amigo ocasional que, de pronto, me hablaba en algún restaurante del Centro o de las colonias Roma y Condesa, a la hora de la comida, cuando se entrecruzan los pasos de los oficinistas del barrio con los de los errantes urbanos, como él, como yo.

Apenas lo conocía y poco puedo contar de su vida, excepto que había sido funcionario de organismos culturales y alguna vez coincidimos en un acto público, una conferencia sobre historia de la ciudad, si no me equivoco. Claudio también tenía la idea, y me la comentó esa vez, de que la intervención de fuerzas físicas mediante el uso de la mente era posible. La “palanca de palancas”, la llamó, mientras estábamos en una cantina de la colonia Tabacalera, adonde llegué después de entregar un artículo en la redacción del extinto diario *El Nacional*.

“¿De verdad?” le dije, y mi incredulidad desató una sonrisa de asombro. En ese momento me miró y, en silencio, atrajo mis ojos con su mirada al vaso que tenía enfren-

te. Un vaso de cristal grueso *old fashioned* que contenía dos cubos de hielo y un poco de whisky Johnnie Walker etiqueta negra que acababa de recibir. Acercó su mano al vaso y, en el momento en que sus dedos rozaron el vaso, el vaso se rompió, y las esquirlas y el licor ambarino se esparcieron sobre la mesa. No estábamos ebrios, tanto él como yo teníamos poco tiempo en la cantina y apenas nos servían el primer trago. Lo que vi estaba lejos de ser una alucinación etílica.

La plática comenzó cuando, minutos atrás, me vio llegar. Por alguna dolencia osteorreumática, yo arrastraba la pierna en una cojera tan notoria que, antes de saludarme, desató su pregunta: “¿te caíste?”. Quise explicar la causa y me arrebató la palabra para afirmar: “una caída es una intervención por pérdida de equilibrio entre el plano vertical y el horizontal”. Etcétera. Ahora me miraba de soslayo mientras el mesero, con gestos mecánicos, retiraba fragmentos del vaso y los depositaba en una charola para enseguida limpiar con una servilleta el whisky y el hielo derramados.

Intenté que me explicara cómo había hecho aquello, y sólo obtuve como respuesta, antes de que cambiara de tema: “a veces me sale ese tipo de cosas”. Años después, mi amiga Elba me contaría que, como si fuera un secreto incómodo, puede hacer que se apaguen los focos de las lámparas o del techo. Cuando estaba a punto de preguntarle que lo intentara para verlo, expresó: “es complicado”. Ya no insistí en la demostración de aquello. Por miedo o por dejar en paz a mi amiga quizá, me negué a insistir al respecto.

Sólo me consta que una vez caí, como si perdiera la fuerza de las piernas por algún magnetismo extraño, mientras espe-

raba en un crucero a la vuelta de mi casa. De inmediato, me levanté y pude caminar sin ningún problema. Otra vez, en la calle de Tres Cruces en Coyoacán, tropecé y caí cual regla de frente. En el último momento, una fuerza equis me levantó y evitó que estrellara mi cara contra la acera. Seguí mi trayecto en medio del estupor más hostil, el de lo inexplicable. Cada vez que tengo esos episodios recuerdo a Claudio y a Elba, quien a su vez podía insertar cortocircuitos en la vida de los demás si la ofendían.

¿Por qué a otras personas nunca les acontece algo semejante? Mi amiga Elba diría que porque carecen de atención frente a sus propios actos. Añadiría a eso que ahora, por la convergencia de los dispositivos, redes, sistemas en nuestras vidas, la capacidad de mediar en forma directa entre el mundo natural, cada quien delega en lo artificial prácticas de vincularse con el entorno que durante milenios fueron distintas.

Desde aquel encuentro con Claudio, me dio por pensar en sus ideas. Mi escepticismo hizo derivar las reflexiones al recuerdo de Platón en sus *Diálogos* cuando refiere la historia de Tales de Mileto, que recuperaría Hans Blumenberg en una monografía que explica la filosofía occidental, acerca de que mientras Tales caminaba y estudiaba los astros cayó en un pozo. Su joven sirvienta Tracia, que lo acompañaba, se burló de él porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de las que tenía frente a sus pies. Platón apostilló: “La misma burla podría hacerse de todos los que dedican su vida a la filosofía”. Entre otras cosas, la figura del hombre teórico, de la desgarradura entre lo visible y lo invisible subyacen a la anécdota.

De aquello a mí me atrajo entonces el concepto de fisura, el umbral donde Tales pierde el piso. Lo que me devolvió a la palanca que decía Claudio: 1) máquina simple que consiste en una barra rígida que se apoya y puede girar sobre un punto, y que sirve para transmitir una fuerza; 2) mando para el accionamiento manual de una máquina o de un aparato, que funciona como una palanca o que recuerda su forma (*Diccionario de la lengua española*). Fisura-palanca. En un instante, estaba en manos de Dino Buzzati. Me habría gustado encontrarme de nuevo a Claudio para contarle esta asociación literaria que me estremece por lo que referiré enseguida, pero no hemos vuelto a coincidir a lo largo de estos años.

Hay lecturas que afectan mucho, poco o nada. En el caso de Buzzati, leerlo fue un trayecto por las tres posibilidades. Al principio, leí *El desierto de los tártaros* y me impactó menos de lo que había esperado. Me equivocaba. De tarde en tarde, la historia del teniente Drogo que ve transcurrir los años en el hastío de una fortaleza distante a la espera de la guerra siempre pospuesta comenzó a filtrarse en mi ánimo. A la fecha, es una de mis novelas favoritas del siglo xx, al lado de *Sobre los acantilados de mármol* de Ernst Jünger y *Los ojos del bosque* de Julien Gracq.

Buzzati volvió a mí con otras obras, pero hay un cuento suyo que tiene una profundidad desconcertante: “La caída de la Baliverna”. La Baliverna, cuenta Buzzati, “era un enorme y más bien lúgubre edificio de ladrillo construido extramuros en el siglo xvii por los hermanos de San Celso. Desaparecida esta orden, en el xix la construcción sirvió de cuartel y antes de la guerra seguía perteneciendo aún a la administración militar”.

El abandono del edificio provocó que gente sin hogar, proscritos, gitanos, criminales o menesterosos se apropiaran del edificio, que después pasaría a ser dominio del Municipio. Con el tiempo la Baliverna, que estuvo fuera del perímetro urbano, quedó cerca de este, y acrecentó su mala fama. Sus alrededores implicaban el riesgo de un asalto o robo. “Desolado y torvo”, describe el escritor italiano, “el edificio dominaba el terraplén del ferrocarril, los prados



Erik Zener, *Caída*, 2010

incultos y las miserables barracas de chapa, moradas de mendigos, esparcidas entre los cascotes y los desperdicios. Recordaba al mismo tiempo una prisión, un hospital y una fortaleza. De planta rectangular, medía alrededor de ochenta metros de largo por la mitad de ancho”.

El protagonista del cuento, un sastre, se aproxima una tarde a la Baliverna en compañía de su cuñado, un entomólogo, sus hijas y un colega de él, universitario también, y llegan al muro posterior del edificio. Cada uno en el grupo se divierte a su manera, y el sastre practica su afición al alpinismo, escala el muro. Aprovecha que tiene agujeros, bordes salientes y alguna arquitrabe, en cuyo lado emergen unos barrotes de hierro con punta de lanza. Al aferrarse al hierro, este se rompe y, a dos metros del suelo, puede recuperar el equilibrio en el aire y caer de pie, sólo para ver a sus espaldas un espectáculo pavoroso:

“Al principio de todo hubo un leve temblor que serpenteó por la pared; luego apareció una gibosidad larga y sutil; luego los ladrillos se separaron, abriendo sus estropeadas dentaduras; y, entre regueros de polvorientos desprendimientos, se abrió

una grieta tenebrosa. ¿Duró unos minutos o unos instantes? No sabría decirlo. En aquel momento —llamadme loco—, de la profunda cavidad del edificio salió un estruendo triste, semejante a un son de trompeta bastarda. Y por todos los alrededores en una gran extensión se oyó un prolongado aullar de perros”.

La muerte de docenas de personas, la culpa, el miedo al castigo, la incapacidad de confesar su responsabilidad (¿quién le iba a creer?) absorberán las noches y los días del sastre, quien se preguntará:

“¿Había provocado yo la hecatombe? ¿Acaso la rotura del barrote de hierro había propagado, por una monstruosa progresión de causas a efectos, la ruina a toda la mastodónica edificación? ¿O quizá sus primeros constructores habían dispuesto con diabólica maldad un secreto juego de masas en equilibrio por el cual bastaba mover aquel insignificante barrote para que todo se viniera abajo?...”.

El cuento de Buzzati me trae una certeza, la del paradigma de la fisura-palanca, del umbral que inadvertimos día tras día. Nuestro aporte a la historia natural de la destrucción. **U**

Aguas aéreas

Milton y los poetas románticos

David Huerta

*Tu frente altiva rozaba estrellas
que afligidamente se apagaban sin vida,
y en la altura metálica, lisa, dura, tus ojos
eran las luminarias de un cielo condenado.*

VICENTE ALEXANDRE, “Arcángel de las tinieblas”, en *Sombra del paraíso* (1944)

Hace ya varias semanas, en momentos de lucidez extrema o de tenue delirio, veo un gigante en el cielo del Valle de México. A veces sobresale por detrás y muy por encima del Ajusco, y en otros momentos aparece erguido, descomunal, sobre las áridas eminencias del norte de la ciudad. No está en vuelo ni suspendido entre las ráfagas del viento y el tráfico de los aviones incesantes; no se desplaza en ninguna dirección, pero tampoco está quieto o impávido, pues parece trémulo, vibrante, en su monumentalidad; nada en él anuncia ligereza o gracia, pero tiene una fluidez poderosa, irisada, además de discernirse en él, en la postura y en el continente de su inmensa anatomía, una rapidez larvada de martillo esgrimido con voluntad de llama y de cristal; no mira nada ni a nadie en particular pero con su mero estar-ahí domina el mundo circundante, el mundo entero, todos los horizontes, como el halcón inolvidable en el poema de Ted Hughes.

El gigante no habla pero posee todos los discursos y es capaz de articular y enunciar cantos y profecías en todas las resituras imaginables y aun en algunas nunca escuchadas; posee, como decía Nietzsche, todos los nombres de la Historia. No he oído su voz pero la imagino poderosa como un vendaval, un huracán cercado y arrastrado por una cadena erizada de metales ígneos.

Es un gigante con los pies puestos con firmeza en una especie de suelo metafísico. Su estatura rebasa el plano de las nubes más altas. Tiene el rostro —bello, sin duda, pe-

ro animado por pasiones tremendas— lleno de cicatrices y heridas causadas por los rayos divinos. Algo tiene, o mucho, del Saturno devorante, filicida, de Francisco de Goya. O del Leviatán en el frontispicio del libro de Hobbes. También me recuerda, a la vez con intensidad y vagamente, mis imaginaciones sobre el dios Marte tal y como lo describe Garcilaso de la Vega en un poema famoso: “el fiero Marte airado, / a muerte convertido, / de polvo y sangre y de sudor teñido”. Pero este gigante visto por mí en estos días, con ser de un encendido cuerpo de color escarlata, es diferente del dios de la guerra y más ominoso, más amenazante todavía, más imponente y temible. Es natural: es el Demonio mismo en persona.

Podría decir: “esto me pasa por leer un libro”, y más aún, señalar a su autor, como Amado Nervo, cuando mencionaba en un poema, con todas sus letras, a Tomás de Kempis, y le atribuía a la lectura de su libro, el libro cristológico de Kempis, sus tristezas y dolencias espirituales; yo debería decir: la visión de ese gigante se la debo a Mario Murgia y a su libro sobre la influencia de Milton en los poetas románticos. Ese gigante al mismo tiempo maravilloso y terrible, dotado de una energía numinosa, es el Satanás de *Paradise Lost*, y su descripción, a la cual una y otra vez vuelve Murgia en sus páginas para ilustrar diversos planteamientos crítico-literarios, está en los versos 589 al 606 del Libro Primero. Según Edmund Burke, a quien Murgia cita en nota a pie de página, esa descripción satánica del Libro Primero de *Paradise Lost* es una expresión perfecta de la sublimidad poética. La cita está en la nota de la página 82 de *Versos escritos en agua*, el libro de Mario Murgia, raíz, origen de mis alucinaciones recientes.

La discusión ha durado casi 400 años: ¿quién es el protagonista principal, o en cualquier caso el preferido por John Milton, en su máximo poema? ¿Es Adán, es Dios padre, es el Conde Jesucristo, es Satanás? La mayoría de las opiniones revelan la primacía de Satanás en el poema, su protagonismo, su centralidad. Es sorprendente, pero hay a la mano un puñado de opiniones fundadas para echar luz sobre el asunto; y casi todas apuntan en esa dirección: Satanás es el gran protagonista del poema de Milton. Pero John Milton no estaría de acuerdo.

En la perspectiva histórico-literaria, lo importante, aquí, es cómo los principales poetas románticos leyeron el gran poema miltoniano y cómo lo asimilaron en sus propios versos, lo transformaron y lo trascendieron. Es lo más importante para Mario Murgia, lo decisivo en su ensayo. Para explorar esos territorios, tengo para mí —mero lector, sumamente interesado—, debemos tener presente, todo el tiempo, la figura de Satanás en *Paradise Lost*. En esa figura se cifra el poder de seducción, el magnetismo, ejercido por el gran poema en los románticos. No es un tema entre otros, ni mucho menos un subtema; es más bien, me parece, el centro de la cuestión, o lo ocupa con amplitud y fuerza.

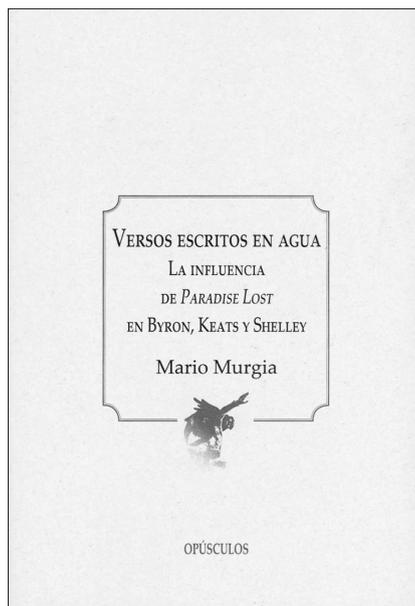
El ensayo crítico-histórico de Mario Murgia —su hermoso título es, como ya he dicho líneas arriba, *Versos escritos en agua*, y es una publicación universitaria (UNAM, 2016)—está en la misma línea de reflexión y trabajo de Anthony Close y de su libro magistral sobre la concepción romántica del *Quijote*. El estudio de Mario Murgia aborda, como el de Close, uno de los temas al mismo tiempo evidentes y secretos de la

tradición literaria moderna: la posición mediadora del romanticismo entre las literaturas anteriores y las concepciones literarias en circulación, intensamente activas entre nosotros, en estos mismos años y décadas, y aun mucho tiempo atrás, a lo largo de los siglos diecinueve y veinte. Este hecho no puede ser más decisivo: somos descendientes intelectuales del romanticismo y debería notarse por todas partes, pero casi nadie lo advierte: el romanticismo y sus secuelas forman parte de la atmósfera o logósfera de los tiempos modernos. Esto tiene un lado oscuro y otro luminoso y fecundo mejor dicho: las diversas vertientes tienen, cada una de ellas, un lado oscuro, otro más claro. Me explico a continuación.

Todo el primer tramo del libro de Murgia está dedicado a dos temas; en realidad, constituyen un tema doble: la influencia literaria, el canon literario. En *Versos escritos en agua* asistimos a una nueva visita a esos asuntos, revividos hace algunos años por el libro de Harold Bloom, tan famoso y tan discutible. Algunos, quizá no muchos, estamos ciertamente cansados de escuchar una y otra vez discurrir sobre todo eso; pero el libro de Mario Murgia aborda los puntos principales con lucidez y nobleza. Eso debe reconocérsele, en primerísimo lugar. La parte importante es la siguiente, y ocupa la mayor parte de la obra: un cuadrángulo formado por el poeta viejo, el poderoso John Milton, y sus descendientes —con la notoria excepción de William Blake, acerca de cuyos poemas me gustaría un día leer las ideas de Murgia.

En *Versos escritos en agua*, el esfuerzo intelectual de Mario Murgia está dirigido a examinar el momento mismo de la eclosión romántica y la gravitación miltoniana en tres de las figuras cardinales de la poesía inglesa del periodo, Keats, Shelley y Byron. Anthony Close se ocupa de un tema diferente en esos mismo marcos: las ideas sobre la máxima obra cervantina en forma de nociones heredadas de los románticos.

Para cualquier lector familiarizado con la poesía moderna en lengua inglesa, la tradición romántica explica algunos de los principales enclaves de las escrituras poéticas modernas, ya sea por la postura adversa de los poetas contemporáneos o por apego crítico a esas obras de un pasado lle-



no de vivacidad y de energía. Un ejemplo muy a la mano (es decir, una lectura hecha por mí hace poco tiempo): el ensayo de Helen Vendler sobre la extraordinaria relación de Wallace Stevens y John Keats, en especial ante las derivas de tema y forma en la imaginación poética acerca del otoño (mientras lo leía, se me antojaba meter en esas consideraciones a fray Luis de León).

La presencia de John Milton está en la literatura inglesa en dos formas: directamente, por medio de su poesía y de sus tratados políticos (la admirable reprobación de la censura); o de manera indirecta, por la vía de la influencia de los románticos, sus descendientes, sus continuadores. Es una presencia problemática pues, a semejanza de Góngora, es un poeta de otro tiempo, pero al mismo tiempo su estatura y el poderío de su obra lo vuelven inevitable. ¿Cómo pasarlo por alto? Imposible, y además allí están los románticos. Blake afirmó memorablemente, en su *Matrimonio del Cielo y del Infierno*: Milton está en el bando del diablo. En esa afirmación arraiga el frondoso vínculo de Byron, Shelley, Keats y el propio Blake con Milton y con *Paradise Lost*. Lo diré una vez más: Milton no estaría de acuerdo.

Para mí, es un hecho muy emocionante la lectura de la poesía inglesa en nuestro país, de lo cual es testimonio este libro de un profesor universitario tan querido y admirado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: el admirable Mario Murgia. ¿Emocionante? Sí, pues se trata de un

ejercicio de libertad intelectual ante una tradición oficialmente ajena, pero tan cercana, siempre, como nuestro deseo lo decida: Milton y sus hijos románticos serán tan nuestros como Cervantes, José Gorostiza o Dante. Basta el solo interés y la inteligencia lectora en acción, dos ejes maestros del trabajo intelectual.

Junto a un magnífico poema de Vicente Aleixandre, “Arcángel de tinieblas”, pieza maestra leída y releída por mí en los días de escritura de estos renglones, poema de cuya raíz miltoniana no es posible dudar; el libro crítico y poético de Mario Murgia es una valiosa muestra de cómo podemos entender una tradición de otra lengua: asumiéndola, en primer lugar, como propia. En nuestra lengua, eso exactamente hicieron tantos escritores de lengua inglesa con la tradición quijotesca y cervantina y los escritores españoles fueron incapaces de hacer. ¿Cómo no asumir como propia una tradición en otra lengua si hay en ella un poeta como Milton?

A pesar de su título (*Versos escritos en agua*), el libro del profesor Murgia no me parece en absoluto escrito en un ámbito inestable y cambiante, inseguro, aun cuando me llenan de admiración la fluidez y la diafanidad de su exposición, rasgos indudables del diseño cósmico del agua. Nada de este libro parece escrito de prisa o sin reflexión sistemática; sino en un horizonte fecundo y lleno de pasiones, de ideas, de vislumbres y estímulos intelectuales y sensibles.

Es indudable el hecho siguiente: el poema de Aleixandre forma parte de la tradición miltoniana y a la vez romántica de ver las tinieblas, de tocar los temas demoniacos, de acercarse a las potencias morales del mundo y del trasmundo. Es un poema y por eso lo relacionamos de inmediato con otros poemas; pero no hacemos lo mismo con visiones como la de los buenos críticos, en cuyo número está sin duda Mario Murgia: él pertenece también a la tradición estudiada en su libro, la de Milton, la de los poetas románticos. **U**

Texto leído en la presentación del libro *Versos escritos en agua*, de Mario Murgia, publicado en la colección Opúsculos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 13 de octubre pasado. El subtítulo del libro de Murgia es “La influencia de *Paradise Lost* en Byron, Keats y Shelley”.

La epopeya de la clausura Séneca, brevísima estampa

Christopher Domínguez Michael

Paul Veyne, el gran erudito francés de la Antigüedad clásica, es autor de un *Séneca y el estoicismo* (1993), recomendable por la pureza de su método. En el espacio suficiente de una pequeña biografía crítica y de una escueta reseña bibliográfica de cada tratado del filósofo, Veyne (1930) logra algo más que introducirnos a Séneca: libra al clásico del desgaste del uso, digámoslo así, y lo restaura casi como si fuera una novedad en el comercio de las ideas.

Séneca el joven (3 a. C.-65 a. C) nació en Córdoba, en la Hispania romana. Hubo quien se empeñó en verlo como abuelo del pensamiento español aunque escribir en latín era la forma privilegiada del universalismo. Preceptor y amigo de Nerón, fue obligado a suicidarse por este emperador. Gracias al testimonio de Tácito (*Anales*, XV, 62-64) conocemos los detalles de su muerte: su sangre corría lento por lo cual se hizo abrir de los brazos, los

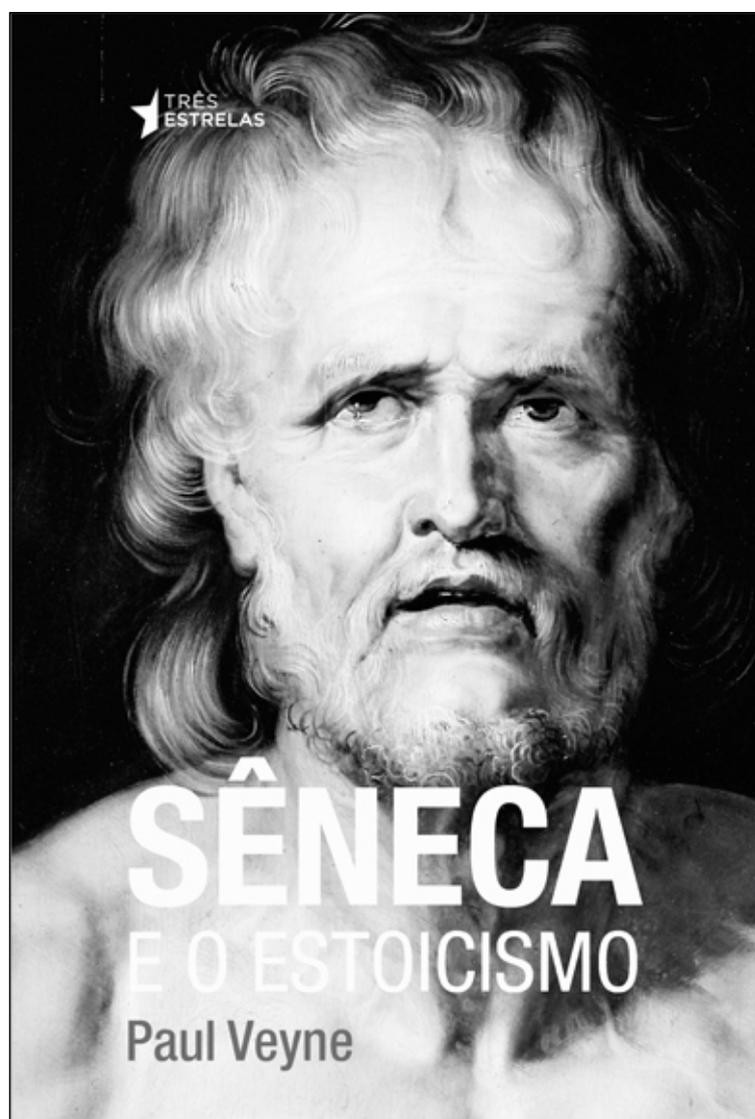
muslos y las pantorrillas. Desangrado pero aún consciente pidió al médico un veneno que tampoco actuó con celeridad.

Al final lo asfixió el vapor de la estufa doméstica.

Veyne, también autor de *La elegía erótica romana* (1983), explica la verdadera política de Séneca, distante de la noción neoclásica que enfrenta al tirano contra el sabio, al poder político con la libertad intelectual. Esa ecuación no se planteaba en semejantes términos durante el siglo primero. Sólo la clemencia, ajena al imperativo ético, distinguía al tirano del buen monarca. La tradición humanista quedó desgarrada, después, ante el abismo entre Séneca, millonario y disoluto, y sus doctrinas. Veyne encuentra irrelevante esa herida.

En aquella época el ejercicio de la filosofía era función exclusiva y profesional de las sectas. Se era estoico o epicúreo antes que filósofo. La gente de Epicuro, rivales del estoicismo, tenía las mismas raíces. Sus diferencias eran de grado, es decir, políticas. El epicureísmo aspiraba a liberar al hombre de las ilusiones del mundo; los estoicos vindicaban la conformidad o el justo medio, la aceptación de la canallesca realidad.

Paul Veyne nos previene en el sentido de que es muy difícil para un moderno ser un verdadero estoico. Todo nos separa del senequismo: sus ideas de virtud, la práctica de los placeres o su noción de conciencia nos son ajenas. Pero también para Séneca era casi imposible ser un estoico al estilo del presentado por las historias de la filosofía. Para él fue un predicamento vivir de acuerdo a su propio filosofar. No era lo mismo —lo sabía— exaltar la indiferencia del sabio ante la tortura que sufrirla. Acaso había estoicismo pero no estoicos. [1993] **u**



Zonas de alteridad

Árcades, currutacos y románticos

Mauricio Molina

Escribir sobre la literatura mexicana del siglo XIX es una tarea hartamente ardua e implica meterse en un verdadero berenjenal. Hace más de treinta años, invitados por Margo Glantz, un grupo de investigadores, entre los que nos encontrábamos Enrique Flores, José Rivera, José Luis Hernández y quien esto escribe, participamos en un proyecto —*Guía de forasteros*— que abarcaría la literatura, la vida cotidiana y los documentos históricos del periodo que iba de 1789 a 1847, entre la Revolución francesa y la Invasión norteamericana a nuestro país. El material que encontramos era gigantesco, desde la *Gazeta de México* de Alzate hasta revistas como *El Iris* o *Minerva*, publicaciones pioneras del periodismo independiente y literario en nuestro país. Los cinco tomos de la *Guía* no bastaban para abarcar el periodo, sobre todo en lo que toca a la literatura. Lo que hicimos en la *Guía de forasteros* fue sobrevolar y a menudo dar con buenos hallazgos en un territorio que ya habían explorado Urbina, Monterde, Reyes, Ruedas de la Serna, José Joaquín Blanco, Fabio Morábito y muchos otros. Y sin embargo, daba la impresión de que nuestro siglo XIX necesitaba un explorador más avezado.

Ahora, gracias a una visión exhaustiva, que se ha nutrido de los estudios académicos y de otras fuentes, podemos explorar con mayor visión el siglo de la naciente literatura mexicana (propiamente dicha). Se trata de *La innovación retrógrada/Literatura mexicana, 1805-1863*, de Christopher Domínguez Michael. Tomando en cuenta el periodo que abarca un poco más de la mitad del siglo antepasado y la profusa información que contiene, se trata de un libro destinado a convertirse en uno de esos clásicos instantáneos, es decir, ine-

vitables, del estudio de nuestras letras. Domínguez arranca su libro con una prolija exégesis —al mismo tiempo diálogo y duelo de esgrima— de la *Historia de la poesía Iberoamericana* del crítico español Marcelino Menéndez y Pelayo para ubicarnos en materia.

La innovación retrógrada, concepto que recorre el libro a la manera de un estribillo, consiste en el avance sin progresión, una sucesión que tiende a detenerse o a retroceder. Porque nuestra literatura decimonónica, afirma Domínguez, avanzaba en el tiempo, pero de alguna manera también retrocedía en sus modelos y sus formas, salvo en los casos esenciales de Lizardi, fray Servando y Heredia, a quienes Domínguez Michael desempolva, les da lustre y los ubica como figuras fundamentales de nuestras letras (fundamentales en el sentido de fundacionales). Entiendo “la innovación retrógrada” como un concepto que podría ampliarse a muchos ámbitos de nuestra vida social. Pienso en la figura del axólotl que utiliza Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* para definir a lo mexicano como un ente que no alcanza su metamorfosis completa y se queda en una suerte de adolescencia larvaria. Así interpretaría el libro de Domínguez Michael.

La innovación retrógrada arranca en 1805 con la aparición del *Diario de México*, donde publicaron los llamados árcades, desde su vate mayor, el cura Manuel Martínez de Navarrete, hasta el satirista Anastasio de Ochoa, pasando por Sánchez de Tagle, Lacunza, Sartorio, etcétera. Todos ellos cultivaron anacreónticas, odas, epigramas a la manera latina con menor fortuna y sin mayor arte, si bien podemos encontrar algunas joyas. Se trataba sobre todo de poetas ilustrados y deslustrados

cuya lectura es absolutamente necesaria para comprender la eclosión de una literatura nacional y en sus versos arcaicos, como de poetas dignos de sabios de pueblo, se encuentran los balbuceos de un país que va naciendo. Las musas de la Arcadia andan entre chalupas y nopales, beben pulque en lugar de vino y son las diosas penates de estos poetas carentes de imaginación, atados por la preceptiva mal leída de Boileau, fascinados por la Ilustración y temerosos de la Inquisición y con una visión del mundo proveniente en una literatura española muy mediocre en ese momento —salvo José Cadalso.

El aire insalubre pero renovador de José Joaquín Fernández de Lizardi baja a los poetas de la Arcadia y por primera vez, proveniente de la picaresca, según Domínguez del *Gil Blas* de Lesage antes que de Quevedo o del *Lazarillo*, *El periquillo sarriente* se convierte en nuestra alborada narrativa que un siglo después celebraría Agustín Yáñez como emanación del espíritu barroco. Los árcades, curas o funcionarios novohispanos, ceden el paso al *Pensador Mexicano*, un autor independiente que funda su propia revista, vive de su chamba y continúa el extraño parto de la literatura mexicana, que, como Tristram Shandy, no quiere nacer todavía pero ya está viviendo. Con Lizardi aparecen ya las calles, los tipos sociales (que después usarían los románticos como Prieto): el lépero, el pisaverde, el currutaco, el pelado, en una novela como *El periquillo* plena del insalubre sabor de la calle y ajena a los conventos. Nació la literatura urbana.

Domínguez Michael vuelve, en un momento entrañable del libro, a uno de sus autores mejor estudiados como Mier en un epílogo a su magna *Vida de fray Servando*,

figura que, al decir de Lezama, abandona sus ropajes barrocos para vestirse como romántico. Pero aún no llegaría lo propiamente romántico hasta la aparición del cubano avocinado en nuestro país José María Heredia, fundador de publicaciones periódicas, introductor de la litografía con la llegada de Claudio Linati y editor de una de las revistas ilustradas más destacadas de la primera mitad del siglo XIX: *El Iris*. Un cubano y un italiano le darían un vuelco a la literatura y a la cultura mexicana. Heredia con un poema como “En el *teocalli* de Cholula”, que entronizaría el retorno de lo prehispánico al centro de muchas de nuestras preocupaciones literarias hasta llegar a Rulfo, Fuentes, Pacheco, por decir algunos, y Linati proponiendo las imágenes de los tipos sociales mexicanos: una suerte de exploración de lo que eran las nuevas castas mexicanas en el primer tercio del siglo XIX. Domínguez atribuye a Heredia no sólo la introducción de la literatura comparada, sino también de la crítica, poniendo a nuestras letras a tiempo con lo que estaba ocurriendo en Londres y París. Como muchos otros estudiosos, Domínguez atribuye el *Xicoténcatl*, esa extraordinaria novela, a Heredia: con él culmina la innova-

ción retrógrada y comienza la literatura moderna mexicana.

Domínguez continúa su repaso de nuestra literatura decimonónica comentando a la Academia de Letrán, donde participaron Lacunza, el joven Prieto, Fernando Calderón, Quintana Roo, Manuel Carpio y Pesado, entre otros. Se trata de la primera organización de escritores del México independiente, que además contaban con su propio crítico, el Conde de la Cortina. Este grupo, afirma Domínguez Michael, rompe con dos paradigmas de la fundación de lo mexicano: el de la predicación de santo Tomás y el de las fantasías prehispánicas.

Todas estas elucubraciones se vendrían abajo con la Invasión norteamericana de 1847, que culminaría con la imagen apocalíptica de la bandera de las barras y las estrellas en pleno Zócalo. Una era geológica en la cultura nacional, que tuvo sus aspiraciones imperiales con Iturbide, que buscó a su propio apóstol con fray Servando y que fue al encuentro en un acto de buceo profundo al universo prehispánico, se vino abajo con la invasión. De aquel México mutilado nacía la conciencia nacional.

El libro de Domínguez culmina con la irrupción de los maestros liberales, como

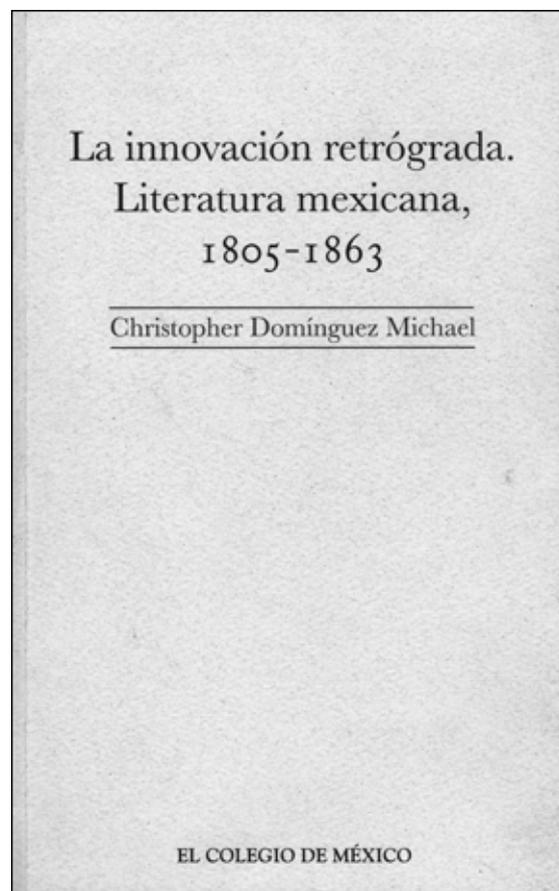
Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, *El Nigromante* y Guillermo Prieto, que darían una nueva visión de la literatura y prepararían el arado profundo para la irrupción de los modernistas. El libro culmina antes de la Guerra de los Pasteles y de la llegada de Maximiliano, por lo que esperamos todavía un segundo volumen que explore la irrupción modernista entre muchas otras cosas.

La innovación retrógrada/Literatura mexicana, 1805-1863 es un libro escrito no sólo por uno de los grandes críticos de nuestra literatura. Se necesita de una curiosidad muy grande por nuestras letras para sumergirse en la poesía de los arcaicos, recorrer la obra completa de Lizardi, estudiar a sus comentaristas, introducirse en una literatura arcaica que apenas estaba balbuceando lo que harían los modernos y los contemporáneos. Desde cualquier punto desde que se mire se trata de una contribución titánica y medular para el estudio de las letras mexicanas. **U**

Christopher Domínguez Michael, *La innovación retrógrada/Literatura mexicana, 1805-1863*, El Colegio de México, México, 2016.



Christopher Domínguez Michael



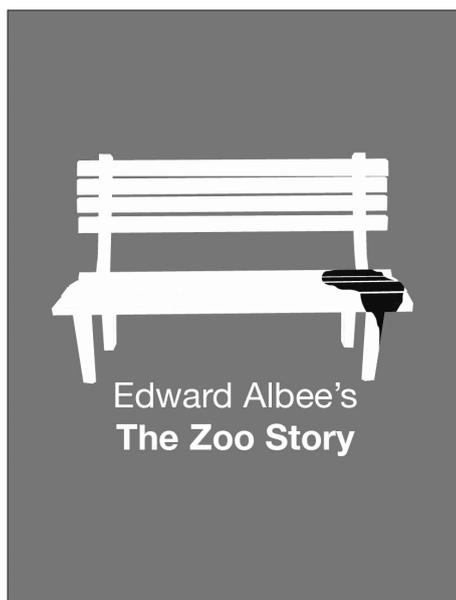
Los animales de Edward Albee

Edgar Esquivel

Edward Albee (1928-2016) se hizo dramaturgo en tres semanas, el tiempo que duró en escribir *La historia del zoológico*. Dicho por él mismo, esto ocurrió mientras vivía en Greenwich Village, en la ciudad de Nueva York, y trabajaba como mensajero de la Western Union, de donde tomó las hojas amarillentas de mala calidad que se convertirían en su primera pieza dramática en forma, representada por vez primera en 1958 en Berlín. Realizó a lo largo de su vida poco más de 30 obras —aunque él quiso completar 38 o 40—, y si algo aprendió fue que no pocas veces el éxito y la crítica son reacios a aceptar temas que nos reflejan hasta la conciencia: “cómo nos mentimos a nosotros mismos y unos a otros, cómo tratamos de vivir sin la conciencia limpiadora de la muerte”.

Las casualidades bien podrían tener su origen en el absurdo, cualidad que no está lejos de ser un sinónimo de presagio, pues desatan sin previo aviso sensaciones de extrañeza, de franco sinsentido, que los humanos señalamos, acusamos, como inherentes a buena parte de nuestra existencia, lo que alimenta, además, la incompreensión de lenguajes, preferencias o ideas. Por tanto, con más frecuencia de lo que suponemos, quizá también así lo creyó el creador estadounidense, autor de la icónica *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, “es más seguro ver la realidad como ficción”.

Si dos desconocidos —Peter y Jerry— se encuentran sin premeditación alguna en un lugar público una tarde de domingo en verano, supone tal un suceso anodino por mucho que el origen de esa predeterminación superior sea nebuloso; más si el sitio de la cita improbable es Central Park, de Nueva York; y si estos extraños comienzan de pronto un escarceo de palabras, es



decir, uno habla o pregunta mientras el otro escucha o responde, también ello se ampara en lo común. Pero si la promesa de diálogo se torna una prédica personal, una confesión en voz alta por parte de Jerry, quien habla por igual de las estampas de su vida (“cuando eres chavo usas la baraja [una baraja pornográfica] como un sustituto de la experiencia real y cuando eres más grande usas la experiencia real como un sustituto de la fantasía”), su insulsa cotidianidad o bien acerca de la esencia de la *verdad*—familia, posesiones, felicidad, tradiciones, lo correcto, lo bueno— y su contraposición a lo que es vano —apariencias, excesos, ambiciones, carencias, envidias, deseos—, sin duda lo que acontece es el asomo de la fatalidad. “Es sólo que... es sólo que... es sólo que si no puedes tratar con gente tienes que empezar por algún lado. ¡CON ANIMALES! ¿Te das cuenta? Una persona tiene que tener alguna forma de tratar con ALGO”. Dios o sus creaturas. Así, Jerry, caminando por una vereda del par-

que, hacia el norte, procedente del zoológico, al percatarse de la presencia de Peter, quien se encuentra sentado leyendo, decide iniciar la conversación, aunque técnicamente será un monólogo abyecto, probablemente “para entender y tan sólo posiblemente ser entendido”. Le describe a Peter cómo es el lugar donde vive, un cuarto muy pequeño; la zona donde está, en el lado oeste; los desencuentros épicos con su casera y el animal de fábula que ella tiene, un desquiciante perro negro; y finalmente lo que le ocurrió en el zoológico.

“Peter: (*Riendo débilmente*) Tú estás... estás lleno de cuentos, ¿no es cierto?”

”Jerry: No es *obligatorio* que me oigas. Nadie te está deteniendo aquí; acuérdate de eso. Tenlo presente”.

Hay más: “Lo que voy a contarte tiene algo que ver con cómo algunas veces es necesario desviarse un largo trecho para tomar correctamente un tramo corto de regreso”, insistía Jerry. En realidad el intento de charla no es sino el preámbulo de una batalla, una disputa a muerte —literal— por la banca que el desdichado Peter ocupa, quien no se muestra especialmente interesado ni en el sujeto ni en su perorata, pero tampoco se atreve a moverse, a reaccionar: “Lo tienes todo, y ahora quieres esta banca. ¿Estas son las cosas por las que pelean los hombres? Dime, Peter, ¿es esta banca, este hierro y esta madera, es este tu honor? ¿Tú pelearías por esta clase de cosas? ¿Se te ocurre algo más absurdo?”.

Los desposeídos siempre tienen una posibilidad de rescatar el honor que ignoran tener. Se trata de huir sin mirar atrás, no saber lo que ha ocurrido, ni tener conciencia del desastre que arrastramos y que dejaremos. Después de todo, “¿Quién te escucha si dices algo una sola vez?”. **U**

La espuma de los días

Del tiempo en que íbamos al cine

José de la Colina

Un libro de Emilio García Riera espléndidamente se titula *El cine es mejor que la vida*, y yo, que no me atrevería a decir tanto porque, según Perogrullo, sin vida es imposible disfrutar del cine ni de nada, me arriesgo a susurrar: “La vida es mejor con el cine”.

Disculpen la nostalgia. Para los nacidos en los años treinta el cine era ante todo un vasto fluir de imágenes que gozábamos mediante el solo hecho de ir a una sala donde pasaran cualesquiera películas. Me explico: ahora el cine suele venir a uno mediante la televisión, la videocasetera y el videodisco, pero entonces íbamos al cine como a una fiesta sin cesar renovada en la que veíamos cualesquiera cintas con tal de que fuesen eso: cine. Eran tiempos en que los astros y las estrellas de Hollywood, y no los directores, se entretejían en nuestra imaginación y virtualmente convivíamos con ellos.

Un ejemplo de ese entretejerse del cine con la vida pasada lo encuentro en un melodrama de Hollywood que por muchos años se me había afantasmado entre el recuerdo y el olvido. Hacia mediados de los años sesenta lo volví a ver por la televisión y actualmente, gracias al DVD, lo reveo en esas noches en que la nostalgia es como una sed imperiosa, y ha terminado convirtiéndose en una de mis “películas de culto”. El título original en inglés es *Random Harvest* pero en México la retitularon *En la noche del pasado*. Argumento y escenas se me habían desdibujado, pero siempre perduró el momento terminal, en el que los protagonistas (Ronald Colman, Greer Garson) se reencontraban en un sublime *happy end*. Y alrededor de esa final escena resurgía además la circunstancia de que en los primeros años cuarenta había



En la noche del pasado, 1942

visto el *film* en un programa doble del cine Estrella, una sala ya derruida.

Ahora, recobrado el filme gracias al videodisco, nada importa que *En la noche del pasado* (Metro Goldwyn Mayer, 1942) provenga de una mediocre novela de James Hilton, autor de otros libros *bestsellers* también filmados (*Horizontes perdidos*, *Adiós mister Chips*), ni que el director sea el siempre mediano Melvyn Le Roy. Lo que me importa es que en torno a algunas de sus imágenes ocurra un fenómeno de “cristalización de la memoria” como el que describe Stendhal en *Del amor* a propósito de la rama de acebo guardada en las minas de Salzburgo.

Trataré de narrar esa secuencia.

En la Inglaterra de entreguerras el maduro Sir Charles Rainier, que, a causa de un trauma adquirido en la guerra de 1914-8, ha perdido la memoria de unos años de su vida, y que ahora es ministro, visita Meldridge, una ciudad en la que piensa nunca antes haber estado. Antes de tomar el tren para volver a Londres le dice a su secretario: “Vamos a comprar tabaco, hay un estancillo aquí a la vuelta”. El otro se asombra: “¿Cómo lo sabe usted, *si nunca antes había estado en Meldridge?*”. Y, efectivamente, la tabaquería está a la vuelta de la esquina, y en ella atiende la misma estancillera de años atrás, más vieja, claro. Desde ese momento empieza a reve-

lársele a Rainier un pasado que había estado *esperándole* en un vericuetos de una ciudad supuestamente desconocida, y siguiendo ese rastro de casuales detalles como un hilo de Ariadna, llega frente al jardín de una casa campestre sin saber que ha sido su casa, abre la puertecilla de una valla de madera rechinante como en otro tiempo, pasa al jardincillo bajo la florida rama de un ciruelo, y, ante la puerta de la casa, toma de su bolsillo una llave (una llave que ha tenido desde hace mucho sin saber de dónde era), y abre, y... En ese instante, Rainier oye su nombre (su otro nombre, el que tuvo alguna vez y había olvidado) susurrado a sus espaldas por una hermosa mujer a la que amó. Súbitamente viene a sus labios el nombre anterior de ella: Paula, y se abrazan envueltos en apoteósica música de fondo. (Hay todavía más intrínquilis en esta historia: la mujer está casada por segunda vez con el protagonista, pero con otra identidad y sin que él la recuerde, de modo que finalmente el afortunado Rainier abraza a dos Greer Garsons sintetizadas en una).

Los detalles circunstanciales de ese admirable momento terminal que también emocionaba a Salvador Elizondo: la largamente acariciada llave de aquella casa, el chirrido de la puertecilla de la valla, las floridas ramas de un cerezo, etcétera, añaden al admirable segmento terminal de *Random Harvest* algo que me trae a los labios el breve poema japonés que allá en mis lejanos veinticinco años le oí a Jomi García Ascot:

*Aunque yo haya partido
Y aunque años dure mi ausencia,
Tú, cerezo bajo el alero,
No olvides la primavera. U*

Río subterráneo

Melodía de la memoria

Claudia Guillén

En los primeros días del mes pasado falleció René Avilés Fabila, quien nació un 15 de noviembre de 1940. Se trata de un personaje que tuvo una entrañable cercanía con destacados intelectuales que se formaron como pensadores en las primeras tres décadas del siglo xx. Me refiero, por mencionar tan sólo a algunos a: Juan Rulfo, Ermilo Abreu Gómez y, por supuesto, a Juan José Arreola. Este último fue el tutor literario en aquel taller, en la colonia Narvarte, que convocaba a un grupo de jóvenes escritores para que intercambiaran sus puntos de vista con todo lo que estuviera relacionado con el quehacer literario. En ese espacio se reunían, bajo el cobijo del autor de Zapotlán, Jalisco: José Agustín, Gerardo de la Torre, Elsa Cross, Elva Macías y Alejandro Aura, y otros más, quienes semana a semana desmenuzaban diversos lenguajes artísticos.

Avilés Fabila fue un apasionado de cualquier tarea que emprendiera: su labor como promotor de la cultura, escritor, docente, periodista, así como su profundo involucramiento en temas que incumbían a la política nacional; todo esto lo llevó a transitar por diferentes caminos y estos no siempre fueron del todo tranquilos. Pues parecía que la práctica de la polémica era una forma que el también autor de *Tantadel* eligió como una forma para interactuar con el mundo.

Fue un hombre inquieto e inteligente que incursionó en diversos géneros: periodismo cultural y político, cuento, ensayo, autobiografía y novela. Sus libros publicados suman más de cuarenta títulos. Entre ellos destaca una novela que publicó en 1982; me refiero a *La canción de Odette*.

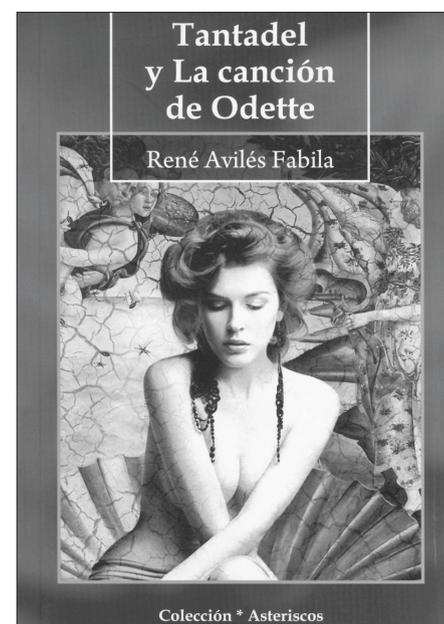
Sin menosprecio de sus otras obras de ficción, me interesa referirme a esta his-

toria porque contiene varias de las obsesiones temáticas del autor: el tiempo, la memoria y el pasado. Mujeres, como la protagonista de esta pieza, fueron iconos de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Esas mujeres que vivieron levantaban las miradas de propios y extraños dado que, además de poseer una gran belleza, eran personajes que absorbían las manifestaciones culturales de la época como si estas fueran una suerte de su segunda piel.

María Asúnsolo, María Antonieta Rivas Mercado, Ninfa Santos y Machila Armida nutrieron el escenario nacional con su participación en diversos ámbitos. En el relato que escribió René Avilés, *La canción de Odette*, toma a una de estas protagonistas, Machila Armida, para recrear la atmósfera que se vivía en la casa que habitaba en el centro de Coyoacán.

El narrador, Felipe, es un joven que cae en casa de Odette por una casualidad casi mágica, como era todo lo que rodeaba a esta mujer, quien fue amiga de Diego Rivera, Tina Modotti, Federico Gamboa y tantos más. Odette ocupa la noche porque siente mucho mayor seguridad para deambular en ella. Su gran belleza se ha disminuido y confía en que la oscuridad será su aliada para que surja esa mujer elegante y seductora de tiempo atrás.

Al mismo tiempo, el relato narra la historia de un amor tormentoso que establecen Enrique y Silvana. Ellos se conocieron, quizá, por la naturaleza de la protagonista, quien ostentaba tener poderes para manipular la realidad a su antojo hasta internarse en un mundo cargado por la fantasía. A los treinta días de conocerse se casan; sin embargo, Enrique es un hombre que siente celos hasta del hijo de su ahora mujer, pues su sola presencia le recuerda que



“un hijo es una marca indeleble” de que Silvana tuvo amoríos con otro hombre. Así, los celos de Felipe por Silvana traspasan incluso la lógica de lo demencial.

Ellos suelen ir a casa de Odette y ella se transforma en una suerte de madrina de esa relación. Les obsequia una casa que “no prospera” y los acoge a su lado para ir hilvanando, noche tras noche, aventuras que se desarrollan en panteones, cantinas, o bien, espacios icónicos como Chimalistac.

De esta forma, el autor, dota de poderes a Odette para atender tanto el plano realista como el plano fantástico y así lograr un personaje mítico que bien podría ser el álgter ego de Machila Armida, como lo mencioné líneas arriba.

La prosa de Avilés Fabila es sólida pues enuncia de forma puntual las atmósferas internas y externas de esta novela. Relato que, sin duda, muestra parte de su biografía y la de los jóvenes que como él acudían a esa casa en Coyoacán para apropiarse, de alguna manera, de ese pasado que se muestra en sus paredes; en su música; y en los personajes que se recrean.

La canción de Odette se trata, pues, de una novela muy bien construida en donde la prosa fluye dócilmente y que se suma a la larga lista de publicaciones de este autor para consolidarlo como uno de los escritores más emblemáticos de su generación. **U**

Neurociencia y empatía cognitiva

José Gordon

*Destruimos al otro cuando
somos incapaces de imaginarlo.*

CARLOS FUENTES



Jean Decety

Las investigaciones científicas nos enfrentan a los lugares comunes. Eso le sucedió al neurocientífico Jean Decety, reconocido experto de la Universidad de Chicago, al estudiar la empatía. Encontró que debemos matizar el significado de esta palabra. Este hallazgo se dio cuando llevaba a cabo experimentos en los que mostraba fotografías o videos de gente afligida y registraba —mediante instrumentos de resonancia magnética funcional— qué partes del cerebro se activaban al ver estas imágenes. Descubrió una empatía selectiva. Decety me comenta:

—Si es gente parecida a los sujetos del estudio, por ejemplo, caucásicos que ven sufrir a caucásicos, hay una reacción intensa en los circuitos cerebrales. Si es de un grupo distinto, por ejemplo, caucásicos que ven a un chino sufrir, la reacción en el cerebro es menor. Se reduce. Peor aun, si es alguien que por prejuicio me cae mal, aunque sea similar a mí (va en mi escuela o pertenece a mi grupo social pero no me cae bien), la reacción en mi cerebro cuando veo sufrir a esa persona es mínima. Esto quiere decir que tenemos muchos filtros (el racismo, los prejuicios y los estereotipos) que influyen en lo que sentimos respecto a otros.

—Esto es interesante porque cuando pensamos en la empatía no creemos que ahí existen filtros.

—Los tenemos. Las neurociencias nos enseñan que la empatía no es automática. No es un reflejo. La empatía es adaptativa. Esto tiene sentido: la evolución ha adaptado a nuestro cerebro para sentir al-

go por gente que es como nosotros, que nos cae bien, que es cercana. Sin embargo, eso que a veces puede ser bueno, otras veces es muy injusto: no ves el sufrimiento de alguien porque no te agrada o porque tienes un prejuicio moral.

En una investigación mostramos videos de gente sufriendo. Veías sólo su cara de angustia. Si les decíamos que eran farmacodependientes, en muchas personas se acababa la empatía. Sin embargo, si soy médico o enfermero en un hospital sé que ese paciente está sufriendo. ¿Le voy a dar menos analgésicos por mis prejuicios? Eso no es justo. Si queremos un mundo justo debo darle la misma cantidad de analgésicos, de medicamento, a cualquiera que sufra sin importar si tiene dependencias o me cae bien. Eso no debe interferir en mi labor como médico. Existen todos estos prejuicios, por eso hay que estar alerta.

—Usted distingue entre dos tipos de empatía: la emocional y la cognitiva.

—La empatía emocional conecta a gente que comparte los mismos valores, los mismos genes, gente cercana a ti, pero eso no basta porque, como sabemos, en el mundo no sólo hay gente como tú. La empatía cognitiva no es igual. Es la que nos hace realmente humanos en el sentido de que podemos usar el pensamiento en perspectiva, imaginar que eres esa persona. Es lo que necesitas cuando no conoces a la otra persona, cuando es alguien que está

fuera de la frontera de tu grupo, alguien a quien le temas (quizá por buenas razones, aunque a veces no es así). No obstante, si usas tu empatía cognitiva te pones en el lugar del otro. Al imaginar lo que piensa y lo que siente, aumentará tu preocupación (tu conducta prosocial) como resultado de esta empatía cognitiva. Debemos vivir en paz con quien es distinto, con quien no es como nosotros. Para que el mundo funcione necesitamos empatía cognitiva.

—¿Por qué se interesa en hacer investigaciones sobre la empatía?

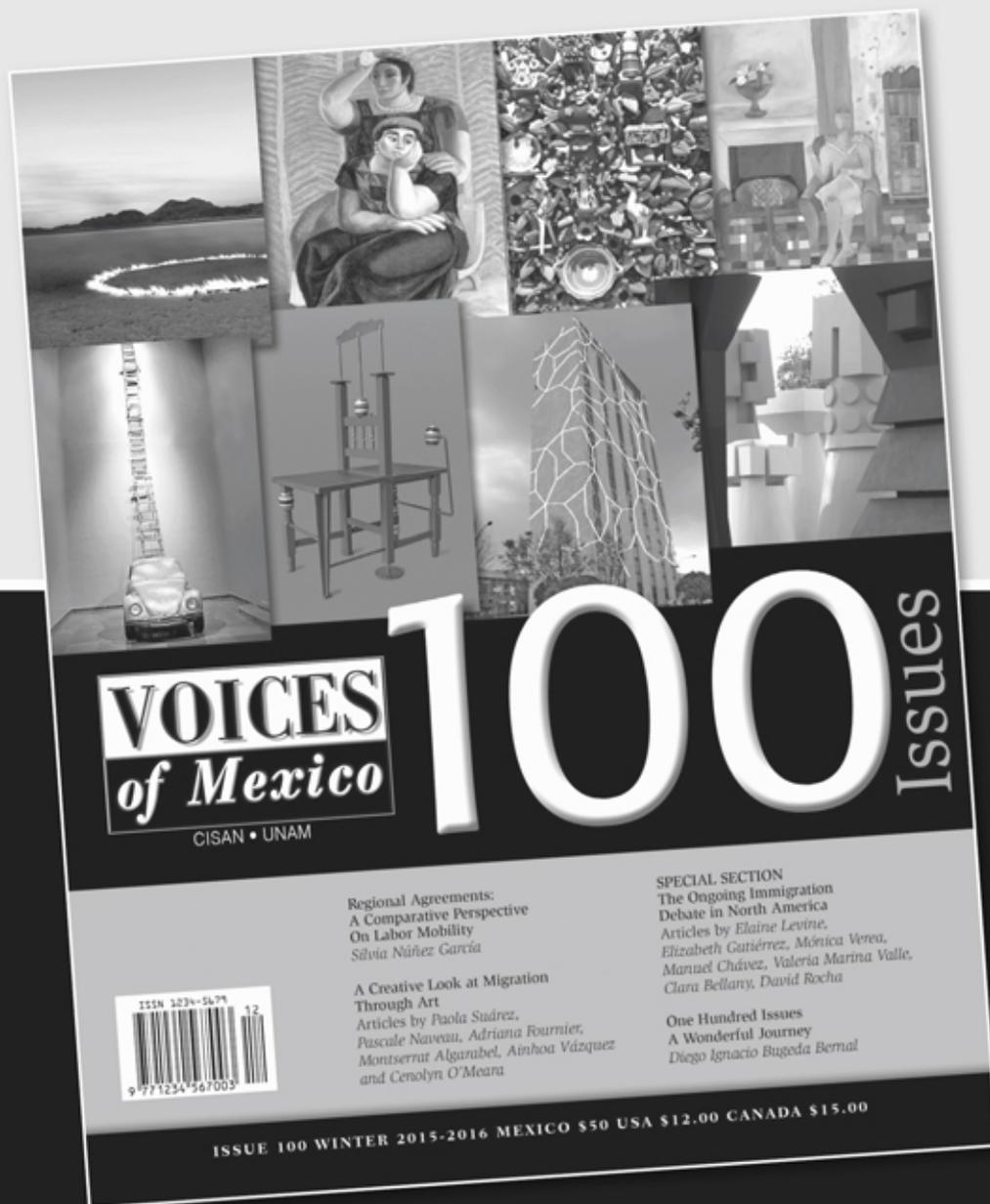
—Quería entender la empatía y lo opuesto: cuando la gente no siente empatía. Si no sientes empatía puedes hacer lo que quieras. Ves a la gente como objetos; así se hacen las peores cosas. Por eso, como neurobiólogo, me interesó la empatía, sus mecanismos, su historia evolutiva, su origen, cómo se expresa en el cerebro, qué prejuicios tenemos para experimentarla. Por qué la gente ya no siente empatía, por qué los filtros de los prejuicios pueden hacer que se mate a un bebé sólo por ser de un grupo distinto.

Es bueno que sintamos empatía emocional pero no es la mejor forma de conectar a la gente que se está peleando. Debemos usar la empatía cognitiva. Podemos cultivar la empatía pero con prudencia: usando la razón y el conocimiento.

Graham Greene dijo algo muy poderoso: no podemos amar a la humanidad como un todo. Sólo podemos amar a gente específica. Esa es la clave. Si te enfocas en alguien, no en todos, eso te ayudará a sentir más empatía por el otro, aun cuando no lo conozcas. Te darás cuenta de que se parece mucho a ti. Es una persona merecedora de dignidad y respeto. Sentirás empatía por alguien diferente. **U**

VOICES *of Mexico*

CISAN-UNAM



Issue 100
Winter 2015-2016

Suscripción anual
México: \$140 pesos
EE. UU.: U.S. \$30 dlls.
Canadá: Can \$40 dlls.

Torre II de Humanidades, piso 10,
Circuito interior de Ciudad Universitaria,
México, D.F., c.p. 04510.
Telephone (011 5255) 5623 0308
5623 0281

voicesmx@unam.mx

www.cisan.unam.mx/voices.php

BACK ISSUES AVAILABLE
WRITE US FOR A FREE COPY

Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.



80
AÑOS
OFUNAM

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM
1936-2016

ofunam

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Tercera Temporada 2016

Las nueve sinfonías de Beethoven

Fin de temporada 17 y 18 de diciembre

Sala Nezahualcóyotl
Sábados 20 horas · Domingos 12 horas

Informes de la programación 5622 7113
f t v g Música UNAM · www.musica.unam.mx
Descarga la aplicación Música UNAM · OFUNAM



DIFUSION
CULTURAL
UNAM

música | unam

amigos | ofunam

nezahualcóyotl

22

Flamenco Fest 2016

TERCER FESTIVAL INTERNACIONAL DE FLAMENCO

Cursos, muestra de escuelas y funciones

Del 3 al 13 de noviembre

Centro Cultural Universitario



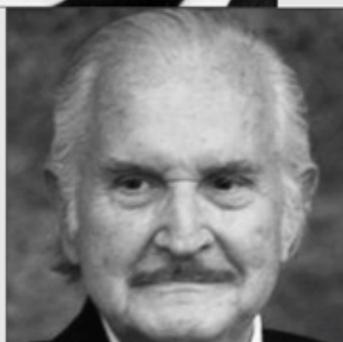
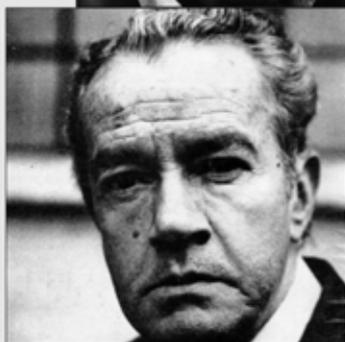
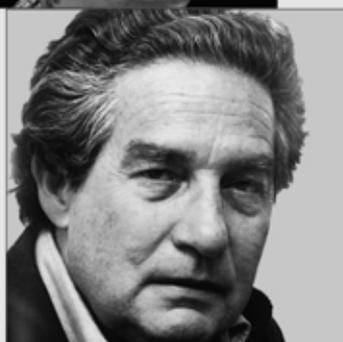
 UNAMDanza

 DanzaUNAM

Informes en: infdanza@unam.mx
Teléfonos: 5622-7051/2 ó 5622-7091
www.danza.unam.mx



¡Selección de nuestro acervo histórico!



Mes con mes, le ofrecemos en nuestra plataforma digital una selección de textos por temas de nuestro acervo histórico, autores, disciplinas o géneros.

Como cuando Juan Rulfo publicó un texto, “Murmullos”, que habría de transformarse en “Pedro Páramo”, Octavio Paz con su sección “Corriente alterna”, Carlos Fuentes quien se encargó de las reseñas cinematográficas, Alfonso Reyes con una disección de sus libros y autores favoritos o las entrevistas de una muy joven periodista en París, Elena Poniatowska, por mencionar sólo algunos.