

### Textos y poemas

Luis Chumacero G.D.  
 Alberto Dallal  
 Enrique Flores  
 Paulina Rivero  
 Guillermo Vega  
 José Woldenberg

**Juan Villoro**  
 Sobre Bruce Swansey

**Bruce Swansey**  
 Cuento

**Rosa Beltrán**  
 Por qué somos barrocos

**Vicente Quirarte**  
 Adelanto de novela

**Hernán Lara Zavala**  
 Paraíso infernal

**Álvaro Matute**  
 Sobre Silvio Zavala

**Enrique Serna**  
 Jorge G. Castañeda:  
 la ética de la acción

**Adolfo Castañón**  
 Sobre Saúl Yurkievich

**Fernando M. González**  
 Caruso y el nazismo

**Evodio Escalante**  
 Sobre Beckett

**Geney Beltrán Félix**  
 Entrevista

**Reportaje gráfico**  
 Afinidades secretas



José Narro Robles  
**Rector**

Ignacio Solares  
**Director**

Mauricio Molina  
**Editor**

Geney Beltrán  
Sandra Heiras  
Guillermo Vega  
**Jefes de redacción**

**CONSEJO EDITORIAL**

Roger Bartra  
Rosa Beltrán  
Hernán Lara Zavala  
Álvaro Matute

**NUEVA ÉPOCA | NÚM. 133 | MARZO 2015**

**EDICIÓN Y PRODUCCIÓN**

**Coordinación general:** Carmen Uriarte y Francisco Noriega

**Diseño gráfico:** Rafael Olvera Albavera

**Redacción:** Edgar Esquivel, Rafael Luna

**Corrección:** Helena Díaz Page y Ricardo Muñoz

**Relaciones públicas:** Silvia Mora

**Edición y producción:** Anturios Digital

**Impresión:** Grupo Infagon

**Portada:** Germán Cueto, *Sin título 43*, 1961

© Fotografías de la portada y del reportaje gráfico

Galería López Quiroga

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](http://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
BRUCE SWANSEY: EDIFICIO LA PRINCESA. LA RONDA DE LOS ESPECTROS	Juan Villoro	5
MIS NUEVOS AMIGOS	Bruce Swansey	8
POR QUÉ SOMOS BARROCOS	Rosa Beltrán	13
LA ISLA TIENE FORMA DE BALLENA	Vicente Quirarte	17
ALDOUX HUXLEY EN EL PARAÍSO INFERNAL	Hernán Lara Zavala	25
SILVIO ZAVALA. DECANO DE LOS HISTORIADORES	Álvaro Matute	34
JORGE G. CASTAÑEDA. LA ÉTICA DE LA ACCIÓN	Enrique Serma	38
IGOR CARUSO DURANTE EL NAZISMO	Fernando M. González	41
SAMUEL BECKETT. LA DESNUDEZ METAFÍSICA	Evodio Escalante	47
PASEOS, ANÉCDOTAS, GEOMETRÍAS. AFINIDADES SECRETAS	Alberto Dallal	52
	<b>REPORTAJE GRÁFICO</b>	57
Afinidades secretas en la Galería López Quiroga		
LÁPIDA DE UNA AUSENCIA	Luis Chumacero González Durán	65
SAÚL YURKIEVICH. PARÍS AL DÍA SIGUIENTE	Adolfo Castañón	67
ESTÉTICA Y ÉTICA EN EL ARTE. LOS ROSTROS DE DIONISIOS	Paulina Rivero	74
ENTREVISTA CON GENEY BELTRÁN FÉLIX. LA VIOLENCIA INTERIOR	Javier Moro Hernández	78
HOWARD FAST. EL ZURDO QUE NUNCA SOLTÓ LA PLUMA	Guillermo Vega Zaragoza	82
	<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	88
MEMORIAS DEL SUTIN	José Woldenberg	90
MARGIT FRENK Y EL QUIJOTE	Enrique Flores	92
TENNESSEE Y WILLIAMS	José Ramón Enríquez	96
TIEMPO Y ESPACIO ONÍRICOS	Sergio González Rodríguez	97
LÓPEZ MATEOS, GUITIÉRREZ BARRIOS Y LA PRENSA DE AYER	Ignacio Solares	99
“YA SIN UNA SÉ DE AGUA...”	David Huerta	100
SABIDURÍA DE W. H. AUDEN	Christopher Domínguez Michael	102
EL SONIDO DE LAS HOJAS: UNA PROPUESTA IMPRESCINDIBLE	Mauricio Molina	104
EL IPOD EN MODO ALEATORIO: ESA CAJA DE SORPRESAS	Pablo Espinosa	105
COTIDIANIDADES	Claudia Guillén	108
ÉXTASIS, DE GERARDO KLEINBURG. LA QUÍMICA DE LAS PALABRAS	José Gordon	109

# GRANDESMAYESTROS

UNAM.mx



## Proust y la estética impresionista

La Coordinación de Difusión Cultural,  
invita al curso que impartirá la

**Dra. Luz Aurora Pimentel**

8, 10, 15 y 17 de abril de 2015,  
de 17 a 19:30 horas

**SALA CARLOS CHÁVEZ**  
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas  
5622 7070 y 5622 6605 • [grandesmaestros@unam.mx](mailto:grandesmaestros@unam.mx)

Cuota de recuperación: \$800\* • **CUPO LIMITADO**

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.

\*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier institución educativa,  
ex alumnos, trabajadores de la UNAM y jubilados con credencial vigente.



[www.grandesmaestros.unam.mx](http://www.grandesmaestros.unam.mx)  
[www.descargacultura.unam.mx](http://www.descargacultura.unam.mx)

# Cultura.UNAM

[www.cultura.unam.mx](http://www.cultura.unam.mx)

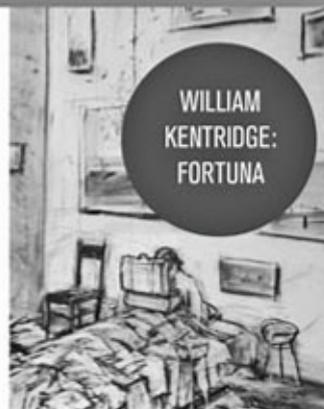
MUSEO UNIVERSITARIO  
ARTE CONTEMPORÁNEO  
(MUAC)

[www.muac.unam.mx](http://www.muac.unam.mx)

[f /muac.unam](https://www.facebook.com/muac.unam)

[@muac\\_unam](https://twitter.com/muac_unam)

Del 14 de marzo  
al 21 de junio de 2015



WILLIAM  
KENTRIDGE:  
FORTUNA

CULTURA URBANA EN CU  
Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur 3000

[www.danza.unam.mx](http://www.danza.unam.mx)

Del 3 al 7  
de marzo de 2015



Grupos de: Jalisco,  
Estado de México,  
Nuevo León, DF y  
Tentacle Tribe de  
Canadá

FORO SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ  
Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur 3000

[www.teatro.unam.mx](http://www.teatro.unam.mx)

Del 11 de marzo  
al 31 de mayo de 2015



MELVILLE  
EN MAZATLÁN  
Una obra de  
Vicente Quirarte

CASA DEL LAGO  
JUAN JOSÉ ARREOLA

[www.casadellago.unam.mx](http://www.casadellago.unam.mx)

[f /Casa-del-Lago](https://www.facebook.com/Casa-del-Lago)

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

Del 5 de marzo  
al 24 de mayo de 2015



¿QUIÉN ES  
EL DUEÑO  
DEL MUNDO?  
(exposición)

siete.de.catorce.....

**7/14**

ESTUDIOS CURATORIALES UNAM 2013-2015

## EXPOSICIÓN TEMPORAL

Hasta abril 2015

Centro Cultural Universitario Tlatelolco  
Ricardo Flores Magón 1, col. Nonoalco-Tlatelolco  
[www.tlatelolco.unam.mx](http://www.tlatelolco.unam.mx)

## Los territorios de la memoria y la historia, tan elusivos

cuanto apasionantes, se ven visitados en esta entrega de la *Revista de la Universidad de México*.

Por un lado, la trayectoria de investigación del “decano de los historiadores” en nuestro país, Silvio Zavala —fallecido en diciembre pasado a la edad de 105 años— es revisada por un conocedor profundo de la historiografía nacional, Álvaro Matute. Los avatares del Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear (SUTIN), un episodio de referencia en las luchas obreras del siglo pasado, son el tema de una concienzuda revisión de José Woldenberg, con motivo de la publicación de un libro que recupera testimonios de los participantes en los principales momentos de esa agrupación laboral. Ángeles González Gamio, por su parte, sigue la estela de Benito Juárez, el prócer por antonomasia del siglo XIX mexicano, en los espacios públicos de la capital del país. La evolución de “lo barroco” en la cultura hispanoamericana, objeto de estudio de la investigadora Lois Parkinson Zamora en su libro *La mirada exuberante*, lleva a nuestra colaboradora Rosa Beltrán a una reflexión sobre “por qué somos barrocos”. La aparición de *Amarres perros*, de Jorge G. Castañeda, un vehemente libro de memorias —género poco frecuentado por intelectuales y políticos de Hispanoamérica—, da pie al novelista Enrique Serna para revisar el pasado reciente de México.

La literatura de lengua inglesa —la “literatura universal en un solo idioma”, como la llamaba Jorge Luis Borges— presenta a lo largo del siglo XX una diversidad y audacia que la mantienen en un sitio central del diálogo libresco. Facetas y episodios, obras y posturas de cuatro autores de primer orden: Aldous Huxley, Samuel Beckett, Tennessee Williams y Howard Fast, se reúnen en las siguientes páginas, bajo la mirada inquisitiva de Hernán Lara Zavala, Evodio Escalante, José Ramón Enríquez y Guillermo Vega Zaragoza.

Las letras hispanoamericanas tienen la figura tutelar del mismo Jorge Luis Borges, en uno de cuyos poemas, “El general Quiroga va en coche el muere”, David Huerta se adentra con perspicacia y curiosidad de avezado lector. Igualmente argentino, el crítico y poeta Saúl Yurkiévich, conocido por sus estudios sobre lírica hispanoamericana, desarrolló una deriva como comentarista de artes visuales, que da motivo a Adolfo Castañón para escribir un ensayo.

Del universo narrativo actual, Juan Villoro traza una lectura sugerente de *Edificio La Princesa*, el libro más reciente del autor mexicano de raíces irlandesas: Bruce Swansey, quien nos comparte un relato de vertiente fantástica, al tiempo que José Gordon comenta la novela *Éxtasis*, del autor mexicano Gerardo Kleinburg. Nos enorgullece incluir un adelanto de la novela histórica que Vicente Quirarte, extraordinario poeta y colaborador muy querido de estas páginas, está por publicar en breve.

La Galería López Quiroga, ubicada en la colonia Polanco de la Ciudad de México, contó en sus salas, hasta muy recientemente, con la exposición *Afinidades secretas*, con obra de notables artistas como José Luis Cuevas, Graciela Iturbide, Vicente Rojo, entre varios más, que propicia nuestro reportaje gráfico, acompañado por el comentario inteligente de Alberto Dallal, ex director de esta *Revista*.

ESTRENOS  
marzo



*Miradas múltiples.*

*La máquina loca de Emlio Maillé*

Un viaje documental a través de las evocaciones visuales y las atmósferas únicas de las imágenes filmadas por el fotógrafo cinematográfico mexicano Gabriel Figueroa, con los comentarios de los mejores cinefotógrafos de todo el mundo.

Una coproducción de Alebrije Cine y Video, Fundación Televisa y TV UNAM.

Domingo 22 · 22:00 h.

Retransmisión: miércoles 25 · 21:00 h.

*República laica*

Una serie orientada a desentrañar el significado de la laicidad y su importancia en las sociedades democráticas actuales.

Conduce: Roberto Blancarte.

Jueves: 22:00 h.

Retransmisión: sábados · 19:30 h.



*Ciencia y tecnología: Inteligencia natural*

8 y 15 · mar *Las plantas se comportan mal (Parte I y II)*

22 · mar *Cabeza de chorlito*  
Documental que desmiente la supuesta torpeza de las aves.

29 · mar *Plantas inteligentes*  
¿Cómo desarrolla la naturaleza trucos para sobrevivir en el medio ambiente? una producción de PBS, la televisión pública de Estados Unidos.

Domingos: 17:00 h.

Retransmisión: jueves · 21:00 h.

Consulta nuestra página: [www.tvunam.unam.mx](http://www.tvunam.unam.mx)



# VOICES of Mexico

Issue 98 Autumn-Winter 2014-2015

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.



Alejandra Zemeño,  
*Cherchez la femme.*

**Informes y suscripciones:**

Tels. (011 5255) 5623 0308 y 5623 0281

**Suscripción anual:**

México: \$140 pesos      EU: U.S. \$30 dlls  
Canadá: Can \$40 dlls.      Otros países: U.S. \$55 dlls.

[voicesmx@unam.mx](mailto:voicesmx@unam.mx)  
[www.cisan.unam.mx/voices.php](http://www.cisan.unam.mx/voices.php)

*Bruce Swansey: Edificio La Princesa*

# La ronda de los espectros

Juan Villoro

*El libro se llama Edificio La Princesa, y ya ahí hay una declaración de principios: el título señala el papel central que juega el sitio —una construcción emblemática de la colonia Condesa en la Ciudad de México— en que se entrecruzan las varias historias de la obra más reciente de Bruce Swansey, como señala en este ensayo el novelista y cronista Juan Villoro.*

James Joyce abandonó su ciudad natal para atesorar mentalmente sus copiosas calles. Sólo a la distancia pudo reconciliarse con la sede de sus fantasmas y sus irritaciones, la asfixiante e inolvidable *Dear Dirty Dublin*.

En *Edificio La Princesa*, Bruce Swansey demuestra que se instaló en Irlanda para seguir el ejemplo de Joyce, es decir, para vivir mentalmente en su país de origen.

Esta brillante novela coral reúne once historias relacionadas entre sí que buscan recuperar algunas décadas de la vida mexicana y resolver un insondable misterio. Cada narración es contada en primera persona por un relator distinto. La cuidada artesanía de la voz obliga a recordar que Swansey ha ejercido con fortuna la crítica teatral y dedicado libros a la dramaturgia de Valle-Inclán y Usigli. Encontrar la entonación exacta de un personaje significa descubrir su personalidad. Swansey no es un taquígrafo del idioma; su apuesta es más compleja: en cada personaje descubre una posibilidad distinta del habla vernácula.

En literatura no hay nada más artificial ni difícil de conseguir que la ilusión de “naturalidad”. *Edificio La Princesa* es una insólita construcción verbal habi-

tada por once voces de creíble espontaneidad, que provienen de distintas épocas, edades y clases sociales. El torvo velador del inmueble se relaciona con el mundo a través del encono y sólo obedece a los caprichos de su testosterona; un dandy enamorado de los coches de lujo y de sí mismo busca seducir a una princesa para costearse sus pasiones narcisistas; una niña enfrenta su terrible destino con una inocencia que lo hace aun más terrible...

Lugar de las voces cruzadas, *Edificio La Princesa* cuenta su historia como si jugara al “teléfono descompuesto”: todos los relatores son genuinos y todos distorsionan la verdad.

Este entramado narrativo guarda numerosas semejanzas con una de las grandes novelas del fin del siglo xx mexicano: *El desfile del amor*, de Sergio Pitlor. Los dos libros se ubican en un edificio que define la conducta de los personajes y al que ha ido a dar una diáspora de exiliados en busca de refugio, torres de Babel donde las lenguas de los inmigrantes se confunden tanto como las costumbres. Ambos libros buscan indagar un asesinato ocurrido muchos años antes.



© Javier Nunez

Edificio La Princesa, Colonia Condesa, Ciudad de México

*El desfile del amor* y *Edificio La Princesa* se ubican en locaciones reales de las que se desprenden leyendas (Pitol transforma el legendario inmueble de la colonia Roma conocido como La Casa de las Brujas en el Edificio Minerva de su novela, y Swansey recrea en su trama los espacios de una construcción de la colonia Condesa que hasta la fecha mide el tiempo con sus grietas y que alude en su nombre a una de sus más egregias inquilinas: una princesa rusa).

El protagonista de *El desfile del amor* es un historiador que entrevista a un personaje distinto en cada capítulo. Los diferentes testigos del lejano suceso agregan

algo a la historia, pero la suma de las versiones genera una espesa confusión. Una moraleja se insinúa con nitidez: indagar la verdad en México no es trabajo de historiadores, sino de novelistas capaces de reproducir discursos contradictorios. En un país donde el lenguaje y la moral son formas de la ambigüedad, la verdad se refracta y multiplica.

Si la novela de Pitol reflexiona en clave realista acerca de la imposibilidad de adquirir certezas y llega por esa vía a un teatro del absurdo, la de Swansey opera en clave fantástica, como un caso de poética fantasmagoría. Un eco inseguro informa que un personaje recorre un pasillo; alguien baja la escalera de hierro sin ser visto; una mano de sombra cierra una puerta... El ritmo de la narración no sigue el compás habitual del tiempo, sino el de la ilocalizable música del origen: una sonata de los espectros.

El virtuosismo polifónico del libro prepara al lector para aceptar una historia donde los informantes pueden estar vivos o muertos y donde lo decisivo no es conocer en detalle qué sucedió, sino cómo eso alteró a sus testigos. En otro tiempo, dos disparos atravesaron la noche del edificio. Asombrosamente esas detonaciones no han dejado de sonar.

Otros actos violentos manchan los muros de esa vivienda múltiple. Sin embargo, Swansey no se interesa en la indagación policiaca de esos sucesos, sino en su repercusión moral. El crimen se ha convertido en una forma de la atmósfera. Desandar los corredores que aluden a una princesa rusa significa respirar el miedo y la muerte, ser cómplice emocional de una incesante aniquilación: la maldición del edificio es que ahí nada termina de ocurrir.

Con el cruel refinamiento que ha desplegado desde sus *Prosas para el boudoir* (publicadas en el temprano año de 1979), Swansey narra la violación de una niña, el suicidio de una mujer y el necrológico festín de un gato encerrado con el cadáver de su dueña. En contra de lo que estos aperitivos del horror podrían sugerir, no estamos ante un sibarita de la sangre. Todo lo contrario: en ese entorno enrarecido las distintas muertes son igualmente dolorosas; rasgan el velo de la lógica y crean un teatro del sinsentido. Escribir —oír voces para hacerlo— significa buscar una razón, una causa y un sentido: seguir pistas morales para explicar por qué la gente acaba con la vida.

Una de las protagonistas tiene una mancha oscura en el vestido. Es sangre seca. Vivir en ese palacete venido a menos implica llevar un estigma, la infamante huella del que ha matado o ya está muerto, pero aún deambula como alma en pena, buscando librarse de su castigo o de su culpa.

Los crímenes de la trama provienen de prejuicios, complejos, secretos malguardados, aspiraciones desme-

didas, pretenciosas y desesperadas maneras de enfrentar una realidad deficiente. Esas salidas de emergencia no superan el entorno; lo degradan.

Metáfora de México, la novela se resume en una de sus frases: “Los muertos gozan de mejor salud que los vivos”. El edificio de Swansey es una Comala vertical donde nadie se libra de ser fantasma. Una exiliada española que ha buscado refugio en ese sitio lee en el periódico el obituario de su triste fallecimiento. En un giro de humor negro digno de Posada, la mujer ignora la noticia y continúa hablando con la resistente salud de los espectros.

Un suave humorismo anima el retablo de tipos sociales que compone Swansey. Si los edificios de la literatura inglesa tienen dos zonas básicas —la de los dueños y la de la servidumbre (*upstairs, downstairs*)—, La Princesa es habitado por un complejo “cuadro de castas” donde distintas tribus urbanas se confunden y mienten. Con lograda ironía, el novelista transforma la frase con la que Marx y Engels definen al capitalismo en *El manifiesto comunista* en el lema de autoayuda de un seductor profesional. El hombre que aspira a conquistar una princesa vive “en las heladas aguas del cálculo egoísta” (a propósito de esta misma frase, Octavio Paz señaló con una admiración no exenta de humor que se trataba de un gran verso alejandrino).

Resulta ejercer la burla o la picardía sin asumir un temple moralista. La risa corrige el mundo. *Edificio La Princesa* explora una región donde el cloro y los trapeadores nunca limpiarán los pecados que custodia la conciencia.

Ese procedimiento sería imposible si Swansey no se situara con soltura en diversas vidas ajenas. La expresión inglesa para el detective privado (*private eye*) define su oficio narrativo: estamos ante un íntimo mirón de los vivos y los muertos, un *voyeur* con pasaporte al más allá que arroja una mirada oblicua sobre lo real y ve con el rabillo del ojo, convencido de que así es como los muertos vigilan a los nuevos inquilinos del edificio.

A través de la técnica del “teatro de la memoria”, Giulio Camillo y Giordano Bruno procuraron ordenar el recuerdo al modo de una casa que preserva datos diferenciados en sus distintas habitaciones. Organizar la mente en clave arquitectónica permite asociar un suceso remoto con el sitio donde está “guardado”. Durante siglos, el recurso sirvió a los disertantes que exponían sus ideas como si visitaran mentalmente un edificio. Octavio Paz dominó el recurso a la perfección. Su mirada, dirigida hacia arriba, no buscaba el techo sino el espacio mental que había construido para custodiar en perfecto orden los temas a tratar.

Swansey ha creado una intrépida dramaturgia de la memoria. Cada habitación de *Edificio La Princesa* encierra un recuerdo; lo sugerente es que al llegar ahí no se recupera una certeza sino un misterio.

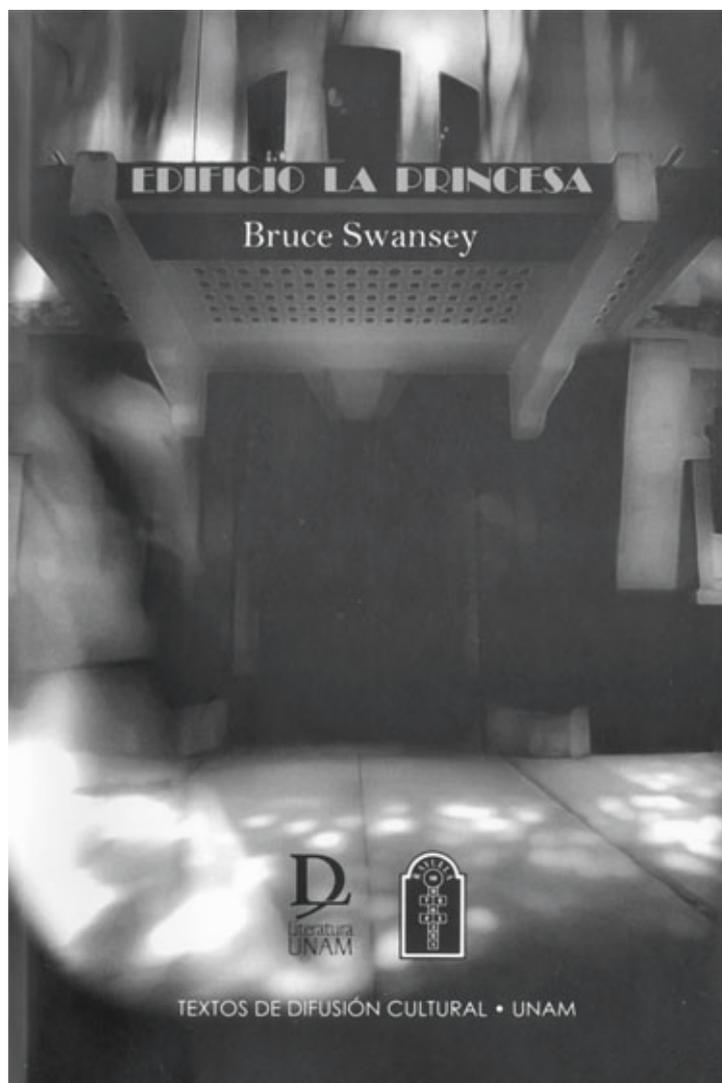
El último capítulo ofrece las llaves de esa construcción. Quien habla es un escritor que ha vivido en el extranjero, ha padecido amores contrariados y debe volver a su país. Regresa en el espacio, pero también en el tiempo y descubre que en sentido estricto nunca ha salido de las habitaciones donde se forjó su carácter: “El tiempo se ha detenido y yo estoy en su centro”, dice. El último episodio es el plano de la arquitectura narrativa, el singular edificio que Swansey agrega a la ciudad de la imaginación.

James Joyce se amparó en la figura de Ulises para narrar su Odisea en Dublín. Su discípulo mexicano hace lo propio en *Edificio La Princesa*. Ambos viajaron lejos para volver a una Ítaca de la memoria.

La errancia de Bruce Swansey ha tenido como saldo la venturosa recuperación del origen, sede de todos los tiempos. En la última línea de *La hija de Rappaccini*, escribe Octavio Paz: “Lo que pasó, está pasando todavía”. *Edificio La Princesa* es el recinto donde cada puerta se abre y cada cortina se descorre para mostrar que el pasado ha vuelto a suceder. **U**

---

Bruce Swansey, *Edificio La Princesa*, Dirección de Literatura/UNAM, México, 2014, Textos de Difusión Cultural, 116 pp.



# Mis nuevos amigos

Bruce Swansey

*Una mujer mayor tiene muy vívidas pesadillas. Se pregunta por qué aún le tiene miedo a la oscuridad. A veces duda de si realmente logró huir de su país cruzando los Pirineos. Su vida transcurre entre el miedo y la rutina, hasta el día en que un visitante entra en su departamento. Bruce Swansey ofrece un relato intrigante que cuestiona la certidumbre con la que nos referimos a la realidad.*

No sé cómo la gente insiste en que en este país no hace frío. Yo vivo congelada, aunque reconozco que la edad influye. Por lo menos tengo a mi gata que cuando reposa sobre mi regazo o sobre mis pies en la cama me brinda su calor. Y claro, aparte de la edad, los padecimientos de la guerra. Pero como la gente vive persuadida de que goza de una eterna primavera, las casas no están acondicionadas y hace más frío adentro que afuera.

Lo noto inmediatamente. Apenas cruzo la puerta de la calle, siento una bocanada de aire helado. Debe de ser por la oscuridad de los pasillos, sobre todo en la planta baja, donde la luz llega tan filtrada a través de los tragaluces del tercero y segundo pisos que agoniza en la penumbra. En los días más soleados, cuando afuera la luz baña el mundo y es tan intensa que hiere los ojos y pica la piel, aquí es anémica y apenas permite calcular la extensión del pasillo. Aunque sé qué distancia me separa de la puerta del fondo, desde la entrada parece no tener fin porque la oscuridad se hace densa y la luz que entra a través de la puerta del fondo a la derecha parece lejana.

Nunca me acerco a esa puerta que lleva al garaje —no conduzco ni tengo automóvil—, y evito el antro de los

porteros, que tienen aspecto de trogloditas. Sin cuello, parecen medir lo mismo de pie que acostados y tienen pinta de perros de pelea. Deben de ser empleados muy eficientes porque es evidente que la dueña del edificio, una vieja seca y polveada cuya fragancia dulzona puede olerse antes y después de sus visitas, los aprecia. Odilón y Juana se transfiguran como si estuviesen frente a un ídolo ante la momia desdenosa y altiva cuyo peinado parece esculpido. Si estallara una bomba a su lado no se le movería ni un pelo.

No me gustaría tener ningún problema con ellos. Modesta, una buena mujer que viene a hacer la limpieza dos veces por semana, me dijo que una de las sirvientas se peleó con Juana en la azotea. El resultado fue que la chica perdió un dedo que la portera le arrancó de una mordida. Se dice que Odilón es boxeador retirado y a juzgar por la nariz aplastada no lo dudaría un instante.

Caminar dentro del edificio es como nadar en el Cantábrico: una tiene la sensación de atravesar franjas frías. Por eso siempre me apresuro a salvar la distancia entre la puerta de entrada y las escaleras. Allí la luz entra a raudales debido a los enormes ventanales que iluminan el arranque del segundo piso. El resto del pasillo

se alarga en una oscuridad lechosa a medio trayecto, donde está el tragaluz. No soy morbosa ni tengo imaginación pero, hundidas en rellanos que rematan en arcos, las puertas de los departamentos tienen la horrorosa sugestión de cuencas de las que los ojos han sido vaciados. Al fondo a la derecha se repite la puerta de cristales que aquí se abre a un descanso de la escalera de hierro de servicio que conecta el patio interior con la azotea.

Cuando subo o bajo las escaleras procuro nunca ver hacia el pasillo porque ya se sabe que por el rabillo del ojo se ven cosas extrañas. Deben de ser recuerdos de la guerra, imágenes que se me han quedado grabadas en la memoria y con las que me iré a la tumba. De cuando en cuando, por un instante, dudo haber cruzado los Pirineos. Todavía temo que vengan a por mí, que en cualquier momento me prendan y me paseen rapada expuesta al odio de la gente que no se harta de sangre y de que acaso ni siquiera llegaré a la cárcel, destrozada por las mujeres en la calle. Pero yo no soy el enemigo. Soy apenas el objeto de su odio, el cuerpo que quisieran quemar en una pira en la plaza pública. El fuego. No les basta la llama del amor ni la del odio los sacia. Quieren el fuego para quemar a los distintos. A veces mis pesadillas son iluminadas por el resplandor de las llamas del auto de fe, el núcleo de nuestra historia desgraciada.

Afortunadamente yo vivo en el tercer piso porque es el más iluminado. Desde la ventana de la cocina puedo ver afuera los hilos enmohecidos de la escalera de hierro y cuando hace viento la oigo rechinar arañando la

pared. Es un lamento agudo y herrumbrado que cuando tiembla se vuelve estrépito.

Cuando regreso de noche hay una lámpara adosada a la pared pero su luz es mortecina y produce una penumbra inquietante. Por eso cuando entro en mi departamento enciendo una luz tras otra. Es ridículo que a mi edad todavía me atemorice la oscuridad pero así es. Me consuela saber que los dos niños que corretean por los pasillos no estarán lejos, aunque nunca he podido verlos y ellos no parecen advertir mi presencia, absorbidos como están en sus juegos. Los niños tienen su crueldad para protegerlos.

La radio es buena compañía para los que vivimos solos. Me gusta escuchar música y a veces sigo alguna radionovela mientras ceno mi quesadilla de cada noche y bebo mi taza de manzanilla. Siempre lo mismo. Me gusta. Las tortillas suaves son más fáciles de masticar que la corteza del pan y con el queso derretido no están nada mal. Ligeras y alimenticias.

Por la noche no puedo comer mucho porque tengo pesadillas. Todavía me estremece recordar que hace poco me quedé dormitando en el salón. Estaba sentada en el sofá en el que escucho la radio y donde también leo. Debe de haber sido tarde porque todo estaba en silencio cuando sentí muy cerca de la nuca una respiración pesada que me sobresaltó. Desperté angustiada pero me tranquilizó pasear la vista por el salón. Todo estaba en orden. Pero de pronto volví a sentir el aliento de alguien que respiraba muy cerca de mi nuca y me rozaba



el lóbulo de la oreja derecha. Escuché un suspiro, o mejor dicho un estertor. Me incorporé y me volví para ver quién estaba allí pero no había nadie. Debe de haber sido una pesadilla tan vívida que atravesó la barrera del sueño.

Hay quienes creen que soy aburrida porque encuentro una gran seguridad en la rutina. No me molesta hacer todos los días lo mismo. Al contrario. Así fue como estudié medicina en una época en la que las mujeres se dedicaban al hogar. Gracias a la disciplina que se me da de manera natural y a un sincero amor por el conocimiento pude terminar la carrera. No me importaba pasarme empollando los fines de semana mientras la mayoría se volcaba en las calles y en los cinematógrafos, en los cafés y más noche en los teatros o en los restaurantes y en los salones de baile.

Nunca eché de menos ese ajetreo. Lo que yo deseaba era una vida de trabajo cuidando de mis pacientes y eso es precisamente lo que la maldita guerra me dio junto con el hambre, la incertidumbre, luego los bombardeos, los cadáveres tirados en la calle, los edificios destripados como rocines de lidia que mostraban paredes de las que aún colgaba un cuadro, un espejo roto, una fotografía de la familia que ya no existía y esta impotencia. Todavía recuerdo esas casas cercenadas, los interiores a la vista de los transeúntes que tememos el momento en el que una bomba nos dejará tirados obscuramente en medio de la calle, entre los escombros,

como perros reventados. Y luego la huida en coches, en autobuses, a pie, más cadáveres abandonados en las cunetas a veces a bordo de coches destruidos, las mulas rebosantes de podredumbre rodeadas de nubes de moscas.

Afortunadamente todo eso ha pasado ya. He sobrevivido. Pero no se me escapa cómo me miran algunos vecinos.

—Es comunista —susurran los ignorantes.

—Es roja —asienten los otros.

—¡Uy, qué barbaridad! —dicen las mujeres como quien ha visto al demonio.

¡Qué saben lo que soy quienes han pegado en sus puertas esas estampitas azules con la figura de un pez sobre el que se lee en letras blancas “este hogar es católico”! El pez apostólico avanza primordialmente contra los protestantes y aunque no realicen ningún tipo de proselitismo, advierte: “Absténgase de cualquier propaganda contraria a nuestra fe”.

Pero, ¿se puede saber quién creería que semejantes brutos pueden razonar? Son idénticos en todo el mundo, orgullosos de cuanto ignoran. Aferrados al odio. A estos también les gusta el fuego. Pero alimentan sus calderas con carne de indio. Muy orgullosos de su pasado pero la palabra “indio” es uno de los peores insultos. “Pinche indio”, le dice un indio al otro.

Como extranjera debo guardar silencio por agradecimiento. Ningún país nos ha acogido así. Nunca me cansaré de repetirlo. Aprecio la rutina que me he construido porque de ello depende mi relación con este nuevo mundo que me sigue resultando ajeno. La verdad es que añoro España. La tortilla de patatas no sabe igual a este lado del océano. Sombra de un fuego lejano, las rosas no son las mismas aquí. Ofrenda festiva y funeraria, una flor nunca está quieta, nunca es idéntica. Su color se enciende y desvanece de forma única. Y me digo que esto debe de ser a causa de su naturaleza efímera que perpetúa algo en esencia transitorio, como la vida misma.

La rutina es lo único que permanece de una identidad que casi perdí mientras esperaba frente al mar plomizo y bajo un cielo tan cargado de nubes que daba la impresión de que si me hubiera estirado habría podido tocarlo. La rutina para evitar perderse y como consuelo de haber sobrevivido. La rutina me sirve como trincheira para luchar contra los fantasmas que se niegan a permanecer anclados en el pasado. Los muertos gozan de mejor salud que los vivos.

Hace poco, por la tarde —aunque aquí las siete ya es por la noche—, escuché un par de detonaciones. Su estallido resonó en el edificio amplificándose en ecos horribles. Y luego nada, silencio. Escuché cómo se abrían algunas puertas pero yo permanecí aterrada dentro de mi departamento, la mirada llena de imágenes escalofrantes. Lloré a causa del pánico y después en una





calma como hacía mucho tiempo no sentía. Cuando me fui a la cama ni siquiera tuve que leer para conciliar el sueño, que tanto nos rehúye a los viejos.

Dormí profundamente y de un tirón varias horas porque cuando desperté amanecía. Era todavía una luz tenue la que entraba por la ventana reflejándose sobre el espejo. Escuché el ruido de la puerta abriéndose y pensé que era Modesta pero inmediatamente me di cuenta de que todavía era demasiado temprano. Permanecí en la cama sin saber qué hacer, escuchando atentamente el avance de unos pasos arrastrados. Mi gata se inquietó erizando el lomo hasta que un hombre acaso demasiado bien vestido pero muy sucio apareció en el dintel de la puerta de mi habitación.

Llegó de una manera casi violenta, abriéndose paso entre el aire que se enfriaba cada vez más rápidamente. ¿Qué ser era ese? Uno que ya no estaba escondido, que venía de no sé dónde, que entraba por no se sabe qué lugar, algo que aparecía como un ser. ¿Tendría parentesco con la muerte?

Haberse muerto de verdad es lo que ningún ser, empezando por mi gata que ahora bufa y abre las fauces, puede aceptar. Por eso salta de la cama y huye despavorida.

El pánico me paralizó y aunque lo vi avanzar hacia mí segura de que me asesinaría fui incapaz de gritar. El hombre llegó hasta mi cama, se quitó el sombrero, se dio la media vuelta, se sentó y después, con gran lentitud, se acostó a mi lado con respiración pedregosa. Sentía su brazo al lado del mío y podía adivinar su perfil muy cerca. Pero era incapaz de mover un músculo hasta que él se acercó más presionándome el costado.

—Por el amor de Dios —dijo con una voz empañada y lejana.

No pude soportar su contacto viscoso y haciendo un movimiento instintivo de rechazo provoqué que él volteara su rostro hacia mí. Sin que me diera cuenta cómo ni pudiera impedirselo con un movimiento desconcertantemente rápido se colocó encima. Su peso y su aliento fétido sobre mi rostro me impedían respirar y cuando sentí que estaba a punto de morir asfixiada lu-

ché por quitármelo de encima. El hombre no se movía, los ojos velados y su cuerpo inerte y helado como si procediera de una tumba antiquísima.

Por fin pude desprenderme y caí al suelo pero cuando me incorporé el hombre había desaparecido. La cama quedó totalmente revuelta. Además, con la brusquedad de mis movimientos tiré el vaso al suelo. Se rompió y el libro cayó encima del agua. Pasé el resto del día asustada, cavilando acerca de si estaré perdiendo la razón. Eso sería lo peor que podría suceder. ¡Sobrevivir la guerra para luego volverse local! Incluso una sentencia de muerte es menos terrible que la certeza de estarse hundiendo en un mundo de pesadillas y ser incapaz de evitar el naufragio.

Para no pensar en todo esto ni en que mi gata no aparecía por ningún lado salí por la tarde temprano a estirar las piernas en el parque. En el descanso del segundo piso me encontré con una niña que avanzó hacia mí desde el fondo del pasillo.

—Hola —me dijo sonriente. Y antes de que tuviera tiempo de contestar me cogió la mano—. Soy Federica —dijo.

—Hola —respondí—, yo soy Rosa.

Detrás de ella surgió un niño.

—Este es mi amigo Raúl —dijo Federica.

—Hola, Raúl. ¿Así que sois vosotros los que jugáis en los pasillos?

Los chicos sonrieron pero no me respondieron. En su lugar me acompañaron abajo. Me sentí aliviada y hasta ligera en su compañía, como si con cada escalón menos se me quitara un año de encima. Cuando llegamos a la planta baja me acerqué al escritorio donde Juana deposita diariamente la correspondencia y los periódicos para recoger el mío.

—El siete de noviembre —le dije a los niños—, es que ya no sé ni en qué día vivo.

—¿Y eso qué importa? —dijo Federica.

Me desconcertó su respuesta pero más una mancha oscura en su vestido que no había notado antes. Creo que era sangre seca.



Bruce Swansey

—¿Pasó algo? —pregunté señalando con el rostro hacia la mancha.

—Nada. Un raspón —dijo ella, extendiéndome la mano.

Inmediatamente noté que por primera vez la fecha carecía de importancia y que tampoco me interesaba saber la hora. Salimos a la tarde bañada por una luz que me pareció de oro, una luz benigna que destacaba cada objeto sin arrebatarse su ser. Al lado de los niños experimentaba una dicha intensa, una plenitud injustificada.

En el parque me senté en una banca y mientras ellos jugaban en el prado cerca del estanque revisé el periódico. La primera página estaba dedicada a la sucesión presidencial y a la toma de posesión que sería a fines de mes. Anécdotas sobre el nuevo presidente, a quien le gustaban los automóviles deportivos. Las esperanzas renovadas. Las promesas de justicia. El reparto agrario continuaba aunque era difícil imaginar de dónde sacaban tanta tierra ni tampoco si lo que repartía cada gobierno merecía la pena. Lo de costumbre.

Era agradable estar allí bajo el sol. Cerré los ojos un momento y cuando los abrí para renovar la lectura encontré una nota que me heló el corazón.

La nota decía lo siguiente: “El seis de noviembre del año en curso la Dra. Rosa Sáenz Mejías fue encontrada muerta en su departamento. La policía fue alertada por una vecina que detectó un mal olor persistente que fue intensificándose hasta transformarse en un hedor insoporrible. La Dra. Sáenz había muerto cuatro días antes pero como vivía sola nadie se percató de su desaparición”.

¡No lo podía creer! Continué la lectura con taquicardia.

“La señorita Blanca Valladares, su vecina, reportó su desaparición a la policía. Al parecer la Dra. Sáenz sufrió un ataque cardiaco masivo aunque había señas que revelaban una fuerte actividad física, como si la occisa hubiera sostenido una lucha intensa. La cama estaba revuelta, una de las almohadas tirada en el suelo junto con un vaso roto y un libro. A su lado, en el piso, encontraron el cadáver. El rostro de la difunta tenía la expresión de quien ha experimentado pánico antes de expirar. El caso ha sorprendido a las autoridades porque la puerta estaba cerrada por dentro con llave, no había huellas dactilares en ninguna parte y dado que el departamento de la Dra. Sáenz está en el tercer piso resulta improbable que alguien hubiera penetrado en su casa por alguna de las ventanas que se abren al patio interior del edificio y al garaje”.

Debía tratarse de una coincidencia pero aun así se me heló la sangre.

“El Inspector Nazario Bermejo ha declarado en exclusiva a *Últimas Noticias* que aunque la autopsia revela un ataque al miocardio como causa de la muerte de la Dra. Sáenz, las circunstancias de su deceso son misteriosas. En efecto, porque si la susodicha fue capaz de agitarse tanto en su cama hubiera podido utilizar esa energía para levantarse y caminar hasta el teléfono situado en el vestíbulo de su departamento y llamar al hospital más cercano. De haberlo hecho, hoy la Dra. Sáenz acaso estaría viva. ¿Qué le impidió buscar ayuda? ¿A qué obedecen las señas de violencia? Estas y otras preguntas exigen respuestas que el Inspector Bermejo se ha comprometido investigar”.

Mi primer impulso fue incorporarme y gritar pero al ver que todo a mi alrededor seguía como siempre, que nada extraño ocurría, decidí contenerme.

“Tranquila Rosa, tranqui” —me dije varias veces hasta serenarme. De hecho me sentía mejor que nunca. Luego me pareció que todo es incomprensible y las palabras sólo sirven para ahondar el misterio del mundo.

—¿Regresamos ya? —me preguntó Raúl, sentándose a mi lado.

El silbido del carromato de los camotes anunciaba la caída de la tarde. Hasta entonces ignoraba que tuviera una homónima y aunque parezca demasiada coincidencia porque compartía conmigo la profesión y los apellidos, lo cierto es que yo estoy viva y camino de regreso a casa en compañía de mis nuevos amigos, con quienes disfrutaré una buena taza de chocolate caliente y unos bizcochos que he guardado sin saber que los conservaba precisamente para ellos. En cuanto a la posibilidad de haber perdido la razón, ya no me inquieta. Tampoco haber muerto de un ataque cardiaco. **U**

# Por qué somos barrocos

Rosa Beltrán

*Catedrática de la Universidad de Houston, Lois Parkinson Zamora se ha convertido en una de las investigadoras de referencia en el campo de la historia cultural de Latinoamérica, como lo demuestra su libro La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana, editado por la Dirección de Literatura de la UNAM, Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas, sobre el que la novelista Rosa Beltrán escribe el siguiente ensayo.*

Para un extranjero, quizá la ecuación sea más natural: en general los latinoamericanos y en particular los mexicanos, son barrocos. Observan los altares de nuestras iglesias novohispanas, nuestras casas de colores apiñadas una junto a la otra sin que su traza obedezca a otro patrón que el gusto personal, la traza laberíntica de nuestras calles llenas de coches y confirman nuestro horror al vacío. La mayor prueba de la diferenciación y complejidad la constatan al hacer una visita a los panteones de los pueblos mexicanos el 2 de noviembre, día de muertos. Los materiales con que se decoran los sepulcros para recibir a los muertos son los mismos para todos: flor de cempasúchil, nube y terciopelo; velas blancas, comida, sal y una botellita de alcohol del que le gustaba al difunto y sin embargo no hay una tumba que se parezca a otra. El esmero en el detalle y la proliferación confirman ese efecto final: somos exuberantes hasta la muerte.

Hace unos años, al ver una película de la época de oro del cine nacional, un amigo catalán me dijo, sorprendido: “¿De verdad los mexicanos sienten así?”. “Así ¿cómo?”, pregunté. Pero entendía bien lo que él quería decir: con tanta complejidad, con tanto claroscuro. También: con tanto melodrama. La pregunta me dejó pensando. Entendí que la capacidad sufriente de

las madres, la emocionalidad a flor de piel, la industria de la lágrima, todo eso que constituye el arsenal de gestos y saberes con que crecimos no era sólo una representación convencional sino parte de una naturaleza que tiene su correlato en la expresión plástica y literaria de nuestras latitudes. Pero apenas llegué a esta conclusión, me detuve. Ese “barroquismo” ¿es de verdad algo natural? Y si no lo fuera, ¿hasta dónde es construida esa forma de subjetividad y cuándo empezó a construirse?

Para explicar nuestro barroquismo de modo diacrónico, el espléndido libro de Lois Parkinson Zamora, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, se remonta a las imágenes fundacionales de la antigua Mesoamérica reinsertas en el imaginario del México moderno: Quetzalcóatl y Guadalupe. Ya en sus orígenes, dice la autora, la serpiente emplumada y la virgen morena responden a un proceso transcultural. Detrás de cada uno están, respectivamente, el apóstol Santo Tomás y la diosa Tonantzin. Tanto Jacques Lafaye como Carolyn Dean ponen énfasis en la interacción de las culturas indígenas y los sistemas colonizadores europeos en América, es decir, en la función política de las imágenes. Parkinson adopta esa visión, sólo que ella se ocupa de estos “artefactos visuales” desde el

punto de vista de su producción y consumo. Y observa la forma en que se genera una suerte de sentido no expuesto ni explícito pero perceptible por los receptores del mensaje.

Sabemos que los jesuitas promovieron la fusión de Quetzalcóatl con Santo Tomás con un propósito misionero. Lo que podríamos preguntarnos es por qué eligieron precisamente a este santo y no a otro representante del panteón católico, a Cristo mismo, por ejemplo. Una explicación es la que da el propio Lafaye: “Quetzalcóatl, que en sentido figurado significaba ‘el gemelo precioso’, apareció como sinónimo del griego *Thomé*, que también significaba ‘gemelo’; de ahí la traducción de Quetzalcóatl por *santo Tomé* o *Tomás*”. También contribuyó el hecho de que este fuera un santo dispuesto a sufrir la violencia y el martirio, virtud muy apreciada por la orden jesuítica. Pero hay fincada en la leyenda de Santo Tomás una razón más poderosa que lo vuelve idóneo en la representación del barroco a partir de imágenes, un rasgo que lo vuelve vital en la persuasión. “Ver” es el paso ne-

cesario para “creer”. Tomás no quiso dar crédito al relato de la resurrección de Cristo sin antes tener pruebas visibles. Es decir: la necesidad de Tomás refleja la duda ante una creencia incorpórea y logra superar la contradicción entre ver y creer. Y si algo representa el barroco novohispano es esa exuberancia visible.

Si en la esfera eclesiástica los jesuitas fueron los principales proveedores de teorías de sincretismo cultural, en la plástica y la literatura laicas serán los propios autores quienes explotarán estas estructuras visuales y verbales. Uno podría preguntarse por qué. Pero la respuesta es obvia. Persuadir con un lenguaje preexistente es echar mano de una herramienta que ya está en nuestro imaginario y, por tanto, conseguir que lo dicho sea más digno de credibilidad. Que la enunciación se sienta como “naturalmente nuestra”. Más importante aun si pensamos que la búsqueda de la identidad fue el proyecto central del arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX.

En la historia literaria de América Latina han sido varios los autores que intentaron con éxito dar una



Mural en Santa María Tonantzintla, Puebla, siglo XVII



Carlos Clemente López, *Visión de San Juan Nepomuceno*, siglo XVIII

respuesta a Occidente desde un proyecto que llamaron “descolonizador”. Parkinson explora la obra de varios de ellos. Hace enlaces entre lo visual y lo verbal donde muestra que la sintaxis exuberante y las intrincadas estructuras narrativas se corresponden con la iconografía del barroco novomundista. En el caso de García Márquez, dice:

Remedios la bella, que asciende al cielo con las sábanas de Fernanda en *Cien años de soledad*, es otro ejemplo irónico de un arquetipo barroco, en este caso de la Virgen que levita. La “ascensión” de Remedios es un tema político y social, no religioso, pero el énfasis de García Márquez en las sábanas aleteando al viento confirma mi analogía visual, pues ninguna Virgen barroca ha ascendido al cielo sin ropajes suntuosos desplegándose a su alrededor.

Encontrar la influencia de la representación mítica del tiempo y el espacio de los códices en Elena Garro no es difícil y se ha hablado mucho de cómo *Los recuerdos del porvenir* construyen y reflejan esa composición del tiempo mítico. Parkinson muestra cómo Garro adapta las estrategias visuales de los códices y del muralismo y cómo la obra de esta autora sugiere que el tiempo y el espacio novelístico tradicionales no son suficientes para representar la complejidad de nuestras vivencias. Tanto la obra de Garro como la de Octavio Paz abrevaron de modo importante del muy atractivo venero de los mitos prehispánicos. Es probable incluso que desde cierta lectura la interpretación del tiempo mítico fuera la parte medular de la obra de ambos. Desde luego, no fue una visión única ni original. De hecho, esa “nueva” dimensión del tiempo fue en realidad un proyecto común de escritores, pintores y poetas (de Diego Rivera y Frida Kahlo, pasando por Rosario Castellanos, a Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, entre otros). Una aportación y una respuesta a Occidente hecha como contradiscurso a la colonización. El tiempo no como progresión sino como presencia.

En los capítulos que la autora destina a los cubanos, es muy interesante observar el despliegue de recursos transculturales empleados por Carpentier, Lezama Lima y Severo Sarduy, hermanados en el barroco como “un complejo móvil de constelaciones culturales e históricas” y como una metáfora para explicar la dialéctica económica entre abundancia y ausencia en Latinoamérica. Fascinante es ver los modos en que dialogan las genealogías espirituales de las órdenes religiosas con la pintura de Frida Kahlo o con las novelas de García Márquez (piénsese en pinturas como la *Genealogía espiritual de la orden franciscana*, o de las órdenes de monjas).

Y con todo, hasta ahí, muy probablemente no hay algo nuevo ni algo “raro” en la propuesta de Lois, aun-

que sí varios momentos deslumbrantes que se potencian con la reproducción de las imágenes a las que alude. Sin los capítulos finales, parece que los latinoamericanos decidimos (o algunos latinoamericanos decidieron) adoptar estas formas de representación porque nos distinguían de las europeas y porque eran, son, sí, rentables. Y porque por todas las razones antes expuestas, las sentimos “auténticas”.

Pero hacia la página 133 (de 366) la tesis comienza a volverse francamente provocadora. La inclusión de autores como Jorge Ibarguengoitia o Jorge Luis Borges en este universo barroco causa en principio reticencia. Y también curiosidad. La tendencia natural es a pensar que es imposible que estos autores tengan “algo” de barroco. Pero la argumentación de Parkinson es implacable. La narrativa de Ibarguengoitia y de Borges es barroca, dice, entre otras razones, porque es paródica. Por ejemplo, el discurso de la Revolución mexicana empleado por Diego Rivera no admite ni el cuestionamiento ni la ambigüedad. Su postura marxista tampoco le permite hacer una crítica al entusiasmo por la tecnología industrial. En cambio, “es precisamente la combinación mural de Rivera de mitos indígenas y tecnología occidental lo que Ibarguengoitia parodia en *Estas ruinas que ves*”. Más aún: el autor guanajuatense se permite incluso parodiar la obra misma de Rivera en un pasaje inolvidable donde los personajes se ponen a pintar un mural:

Después de este comentario nos dedicamos a la creación. Los medidores de la luz eléctrica se convirtieron en los pechos de la Eva Mecánica —título de nuestro mural— que aparecía a la derecha de la composición, recostada sobre un verde prado —la pintura que ya estaba sobre el muro, a la que agregamos unas florecitas— y cubierta con hilos de perlas —que tuvimos que agregar a fuerzas, porque don Leandro consideró que los pechos de fuera, aunque fueran dos medidores, eran desnudez suficiente...

En cierto sentido, y desde la plástica, son Abel Quezada y Miguel Covarrubias los pares de Ibarguengoitia, pues ambos crearon murales y caricaturas que parodian la grandiosidad industrial y la tecnología mitificada. Es notable la agudeza de Parkinson para observar la inclusión de este “otro barroquismo”, desde el humor, que se da como respuesta al pánico al vacío del abuso político y social.

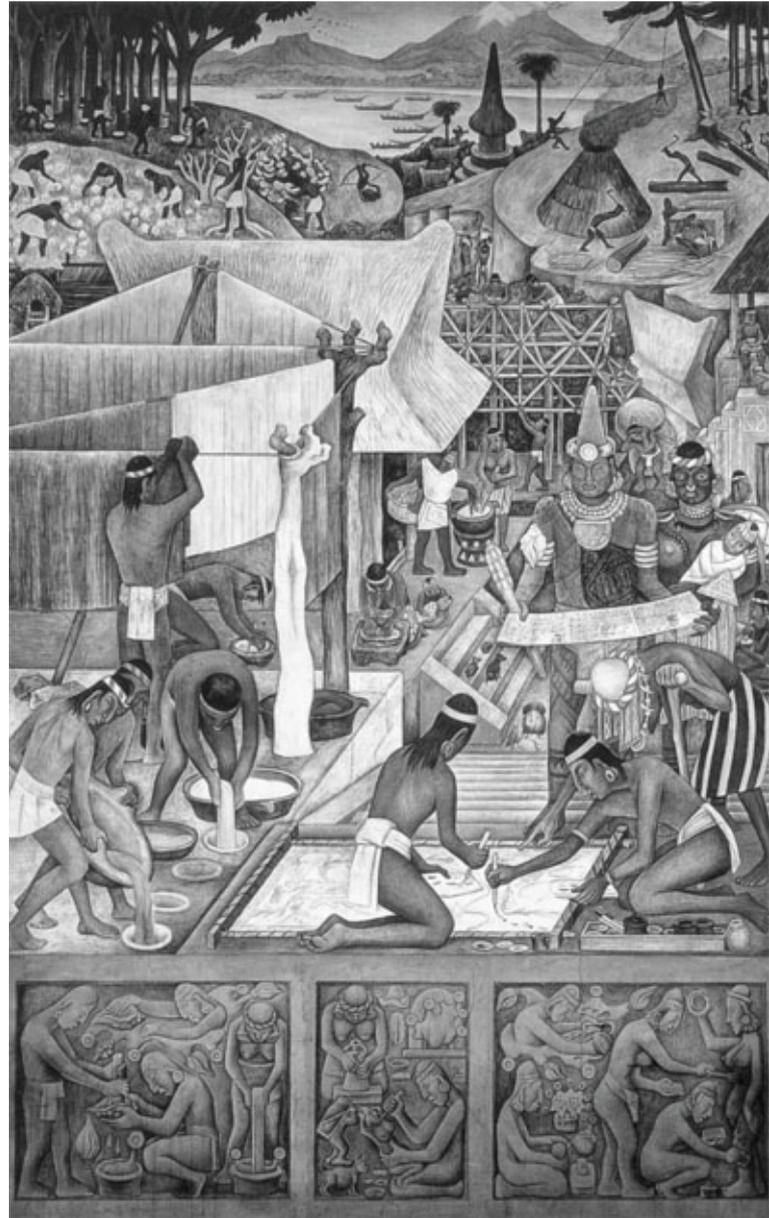
La parte más espinosa del ensayo y la más original es aquella en la que se ocupa de Borges como un autor barroco. El hecho de que no lo veamos así se debe, en parte, a que el propio Borges rechazó el estilo ampuloso de su juventud y fue consistente con el menosprecio del barroco. Y a que creamos en que todo lo que dice Borges sobre su obra es palabra sagrada. Borges mismo afirma que “el (frustrado) impulso de abarcar el universo es característicamente barroco, como lo son sus estra-



Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936

tejas autorreflexivas caricaturescas”. Y bien, pregunta Lois Parkinson, ¿no se puede describir así la obra de Borges?: ¿como abarcadora del universo, autorreflexiva, y paródica? Por supuesto que sí. Aun Beatriz Sarlo reconoce esta “secreta complejidad” —este barroco secreto— en obras como “Emma Zunz”, donde la trama es incuestionablemente barroca. Pero tendemos a caer en lo que los críticos formalistas llamaron “la falacia intencional”. Es decir, escuchamos demasiado atentamente la crítica que los propios autores hacen de sus obras. Es un acto reflejo (pensamos que nadie como ellos sabe qué quisieron decir), pero también un acto de holgazanería y conformismo. Esto ha servido a generaciones completas de escritores (y de compositores y artistas plásticos) para dirigir a los lectores (y espectadores) a “leerlos” conforme quieren ser leídos. A construirse un mito. Su propio mito. Un mito que en no pocas ocasiones es alimentado por las (en mucho menor grado “los”) cónyuges y los herederos. No sólo Borges sino la propia María Kodama habla de la estética borgeana como una estética ajena a cualquier proyecto barroco: concisa, austera, que “logra ese ascetismo, esa pureza y ese equilibrio” surgidos del conocimiento y la pasión borgeanas por la literatura inglesa (*Revista de la Universidad de México*, número 132, p. 83).

Y no obstante, son muchos los rasgos de estilo que hacen de la obra de Borges una obra explícitamente barroca. Desde su fascinación por el *mise en abyme* y el *trompe-l'oeil* o “trampantojo”, eje en que se basan no pocos poemas, cuentos y ensayos (piénsese en “Pascal” en *Otras inquisiciones*, en el que Borges asegura que Pascal probablemente creía en mundos idénticos, algunos de los cuales contenían otros mundos dentro), hasta la continua amenaza de la aniquilación del sujeto como



Diego Rivera, *Civilización tarasca*, 1942-1951

centro universal, tema borgeano por excelencia. Por no hablar de la fascinación por el laberinto, la multiplicación, el espejo. Baste esta cita de Borges en un ensayo publicado en la revista *El Hogar* en 1939 en el que habla de su poética, intuida desde su más lejana infancia, cita a la que se refiere Parkinson para hablar del estatus referencial de la obra borgeana:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...

Lo demás es instigar al lector a acercarse a esta obra exhaustiva y deliciosa. Una visión de nuestro barroquismo que compendia, enriqueciéndola, cualquier mirada previa. **U**

# La isla tiene forma de ballena

Vicente Quirarte

*Mientras en territorio mexicano Benito Juárez mantenía la legitimidad de su gobierno a bordo de su carroza convertida en ambulante palacio presidencial, el 16 de octubre de 1864 se establece el club liberal mexicano de Nueva York, con el objetivo de continuar desde esa ciudad la lucha contra la intervención francesa y el imperio de Maximiliano. Entre ellos se encontraban Francisco Zarco, Manuel Balbontín, José Rivera y Río, Juan José Baz. A partir de esos hechos históricos ha trazado Vicente Quirarte una novela, de la que aquí se publica el capítulo inicial.*

No había sitio para un barco más. Ninguno dejaba de moverse, de añadir su color y su nombre, su humildad o su opulencia al concierto de maderas y velámenes, metales y sirenas, integrantes de un baile ejecutado con inverosímil precisión. Cada navío tenía un color, un brillo y un tamaño correspondientes al volumen o la gravedad del sonido que anunciaba su entrada en la bahía de Nueva York. Esbeltos y ligeros como aves, los *clippers* llegaban con sus bodegas olorosas a té y su desafío a las leyes del tiempo y del espacio; con su apariencia de juguetes nuevos, vapores de grandes paletas y poderosas chimeneas intentaban consolidar su imperio, más vulgar y ruidoso que el del viento; cargueros habilitados como barcos de pasajeros traían poblaciones enteras de irlandeses que ante la negativa de su tierra natal a otor-

garles el sustento elemental de cada día, iban a buscarlo en tierra extraña.

De pie en la punta del vapor que los había traído desde Nueva Orleans, Arístides Bringas y Sebastián Casanueva parecían mascarones de proa que pretendieran impulsar al barco para llegar antes de los que esperaban turno para atracar. Al frente los recibieron los árboles de Battery Park, enanos frente al otro gran bosque de mástiles y velas, humo y gaviotas que oscurecía majestuosamente el horizonte. Giraron alrededor de la bahía, cruzaron Castle Garden y el barco se enfiló hacia el cuarto muelle sobre el río Hudson, entre las poderosas instalaciones de los barcos R. R. Pennsylvania y los no menos abundantes vapores que partían incesantemente a Coney Island.

Arístides Bringas estaba muy cansado para sentirse emocionado y muy emocionado para aceptar su fatiga acumulada, mientras el Tennessee completaba las últimas operaciones de atraco. Las pupilas adiestradas del policía mexicano recorrieron la multitud que aguardaba en el muelle. Con agilidad inusitada para sus 120 kilos de peso, plantó sus 48 años en tierra firme. Se sintió ligeramente mareado, y pasó revista a todos los lugares por los que había pasado para llegar, por fin, a Nueva York. Cada una de sus articulaciones daba testimonio del paso por Monterrey, Saltillo, Piedras Negras, San Antonio, Alachu, Gálveston. Diligencias, ferrocarriles, carrmatos tirados por jamelgos tan desastrosos como sus conductores, embarcaciones de igual y diversa naturaleza se habían encargado de darle una lección de tolerancia.

Compacto, oscuro y poderoso, destacaba en el muelle como una locomotora solitaria, condición amplificada por el vapor que salía de su boca cuando el frío del enero neoyorquino le dio su artera bienvenida. Fiel al animal que era, su instinto de supervivencia se antepone al del placer. Su excesiva corpulencia hacía que se notara aun más la evidencia del revólver. No había necesidad de ocultarlo y menos aun de declararlo. En tiempos de guerra sostenida, el arma era un pasaporte. Más sospechoso resultaba el manso que el feroz. Saber la pistola cerca del corazón y al alcance de la mano daba a Bringas una seguridad sólo semejante a la otorgada por su frasco forrado de piel —antes lleno de catalán, ahora de *bourbon*— que llevaba en la otra bolsa del abrigo. Su reserva de la primera bebida se había agotado apenas unos kilómetros después de abandonar territorio mexicano y la cerveza era muy suave para su temperamento. Para su fortuna, descubrió la lengua áspera y dorada del *bourbon*. “Agua fría da energía. Agua ardiente mata a la gente”. Bringas creía en las dos verdades pero daba su preferencia a la segunda.

—Capitán Bringas. Por favor, mi capitán.

Arístides volteó la cabeza no con el gesto habitual que mostraba ante el peligro sino con la más lenta movilidad de quien se enfrenta a un obstáculo absurdo y por lo mismo enorme. Rogaba que su mirada fuera suficientemente letal como para desaparecer al joven rubio que a gritos lo llamaba desde el muelle.

—Capitán, le suplico que me espere. No puedo con todo el equipaje y los mozos de este puerto no se dan abasto.

El joven rubio acompañó su petición con una sonrisa que duplicó su juventud y su belleza. Arístides resopló como si diez locomotoras se hubieran dado cita en su pecho. Tomó sin aparente esfuerzo las maletas que mortificaban a su interlocutor, las puso violentamente en el piso y sujetó al joven por la cintura, para depositarlo como otro bulto más en la orilla del muelle, ante

el gesto divertido de un grupo de muchachas que intentaban desembarcar junto con ellos.

—Capitán, por favor, me pone en ridículo.

Sin abandonar su actitud serena y vigilante, Bringas se le acercó de tal manera que sólo el joven lo escuchara:

—Sebastián Casanueva, ¿crees que puede compararse este momento a los veintiocho días en que he tenido que soportar tus impertinencias?

—¿Qué hice mal, señor?

—A estas alturas, lo nuestro es casi un matrimonio, pero no hagas escenas que parezcan de matrimonio ridículo. Camina.

—Qué hice mal, señor.

—Llamarme por mi nombre y decirme capitán. Lo siguiente es que lo publiques en los periódicos o lo imprimas en hojas volantes.

Todo lo decía Arístides con una sonrisa, quitándose el sombrero al paso de las señoras y como si estuviera felicitando a su acompañante.

—Con todo respeto, señor, a quién puede importarle que dos mexicanos como nosotros se incorporen a este monstruo de ciudad. Nadie sabe quiénes somos y a nadie le interesa.



Sin abandonar su sonrisa, Arístides Bringas respondió:  
—Efectivamente, no somos importantes para la ciudad pero sí para quienes se encargaron de que quien nos iba a esperar no se encuentre aquí. Y como nos están siguiendo...

—¿Quiénes?

—No te agites, no voltees, pero asegúrate de tener ojos en la espalda. En cuanto crucemos esta primera barrera de infelices nos separamos. Nos vemos en Rec-tor y Broadway.

—¿Dónde queda eso?

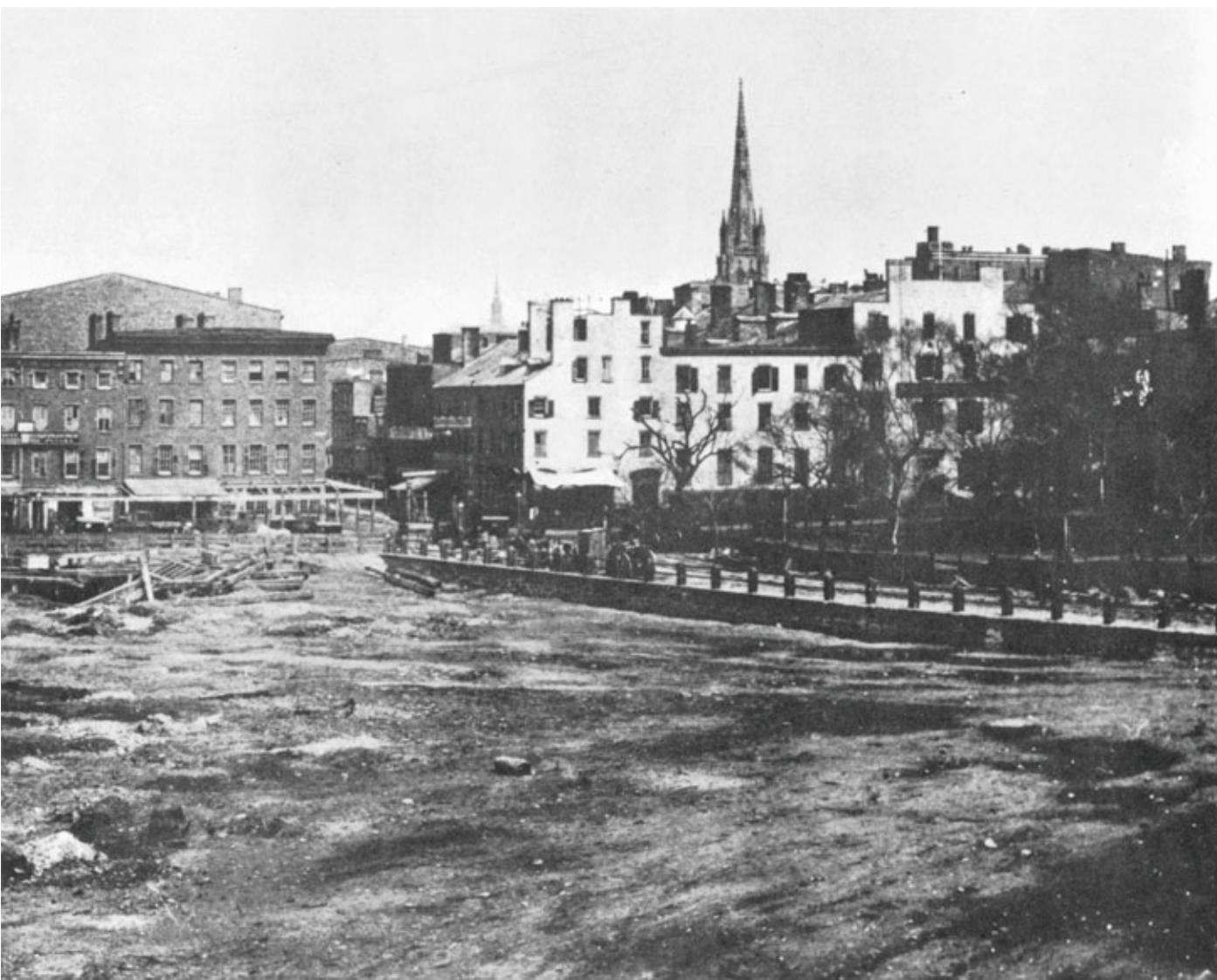
—La hallarás, muchacho. Y si no, hay una institución universal llamada la pregunta. ¿No vienes conmigo por tu magnífico inglés? Que de algo te sirvan la estampita y la lengua.

—¿Y qué hago con esto?— dijo el joven señalando el equipaje.

—Con lo demás no sé, con esto sí.

Bringas tomó la maleta de mano con estampado de flores de lis de la cual no se habían separado en todo el viaje y desapareció con una velocidad que contradecía a su corpulencia. Casanueva se internó por las calles que estaban inmediatamente después del muelle y donde se

ofrecía el rostro lamentable y verdadero de la urbe, con su corte de los milagros, sus calles destrozadas, sus casas multiplicadas sin orden ni concierto que hacían ostentación de su miseria y eran la gran letrina de la orgullosa ciudad imperio. Si aún lo seguían sus perseguidores, la marcha se dificultaba por las ofertas multiplicadas de hombres de corbata verde que ofrecían, particularmente a irlandeses, alojamientos en la calle Greenwich, o la parvada de niños, tan sucios como las calles, que se lanzaban sobre la presa llamada transeúnte y le ofrecían con voces destempladas maíz asado, periódicos y fruta. Legión de adultos prematuros, niños que fumaban y escupían como la gente grande, anunciaban los trabajos y los días de la ciudad que se erigía en centro del mundo. Mientras unos periódicos, en voz de sus jóvenes y astrosos heraldos, continuaban celebrando el hundimiento del Kearsarge de la Unión, ocurrido cinco meses atrás en la que los propios periódicos de Nueva York llamaban “la guerra Lincoln”, la noticia sensacional de ese 26 de noviembre de 1864 era el incendio, atribuido a los confederados, en el hotel St. James, el Barnum’s Museum y el St. Nicholas Hotel. El siniestro no había alcanzado plenamente su objetivo. Casanue-



© Victor Reesor

Battery Place, 1853

va lo supo desde el barco, pero además de que las pérdidas materiales habían sido enormes, se había sembrado el temor entre la población de una ciudad que, como Nueva York, estaba a merced de los incendios. Siguió caminando por la calle de Rector. Al paso le salían calles totalmente ocupadas por edificios y actividad. Y gente, gente, gente que parecía brotar de las alcantarillas, de los edificios, de los innumerables omnibuses tirados por corceles que a su paso dejaban el uniforme rastro de estiércol de sus bestias. Si la bahía era el catálogo de barcos más completo que había visto en su vida, la calle sintetizaba todos los transportes terrestres posibles.

Desembocó en Broadway ante la fachada y la aguja de Trinity Church. Como la construcción más alta de la ciudad, la había descubierto desde la bahía: navío heroico en tierra, en medio de negocios y especulaciones de Wall Street. Incapaz de distinguir entre la multitud la inconfundible silueta de Bringas, Casanueva decidió instalarse entre las tumbas del pequeño cementerio a espaldas de la iglesia. Frente a él se levantaba un sepulcro donde leyó:

*To the memory of  
Alexander Hamilton  
The corporation of Trinity Church has erected this  
Monument*

*In testimony of their respect for  
The patriot of incorruptible integrity  
The soldier of approved valour,  
The statesman of consummate Wisdom,  
Whose talents and virtues will be admired by  
Grateful posterity  
Long after this marble shall have mouldered into dust  
He died July 12<sup>th</sup> 1804, Aged 47*

Todo estaba bien: la posteridad, el heroísmo, la retórica que encendía la sangre. Pero él, Sebastián Casanueva, a sus 20 años de edad lo que anhelaba no era la gloria sino un lugar para descansar del viaje y olvidar momentáneamente el frío mal nacido que nada tenía que ver con el clima de su personal paraíso llamado México. Él, que viajó desde que tuvo uso de razón, se hallaba ahora en una situación inédita y extraña: ayudante de campo, intérprete o criado de un oficial malhumorado. Liberal para colmo. Poblano de la mejor familia, conservadora en sus convicciones, Sebastián había sido vendido a la causa liberal para pagar sus culpas. Dos caminos le quedaban: la cárcel de la Acordada o un viaje a Nueva York, como intérprete de un agente encubierto, con todos los bemoles que lo acompañaban. Eligió, naturalmente, el segundo.

Un chiflido de arriero o del corazón de la barriada se impuso sobre los otros numerosos ruidos que inundaban Broadway e interrumpió las meditaciones de Casanueva. Del otro lado de la calle, Arístides Bringas lo llamaba. El joven llegó hasta el coche salvador.

—Bien, don Sebastián. Llegaste al lugar de la cita. Pasa, estás en tu casa.

El simón arrancó apenas el joven puso el pie dentro de él.

—Sí, Capitán... perdón, sí, señor.

—Ahora sí puedes llamarme como se te antoje. Creo que por ahora los perdimos. Bendita ciudad aliada del anonimato. Si nuestro hombre no estaba en el muelle es porque tuvo problemas. El siguiente paso es encontrarlo.

—¿Y dónde? ¿Lo sabe?

Arístides sonrió mientras desplegaba el mapa de la ciudad de Nueva York lleno de numerosas anotaciones en rojo que lo habían ocupado los largos días del viaje.

—Creo que todo estará mejor si antes de comenzar hacemos parte de nuestro cuerpo un trago de este tónico mágico. ¿Bourbon?

—No, gracias, capitán. No bebo alcohol.

—Me lo has dicho varias veces, pero confío en que algún día pierdas esos malos hábitos. A tu salud y a la de la ciudad imperio. A la pregunta que me hiciste te res-



© Victor Probst

Grace Church, 1855



Union Square, 1860

pondo: no pero sí. Di a nuestro cochero que siga por Broadway y baje la velocidad cuando estemos a la altura de la calle Ocho. Si algo nos fallara, estaremos cerca de la casa de huéspedes donde se aloja otro de los nuestros: calle Nueve en dirección a University Place —puntualizó mientras consultaba otra vez su mapa de múltiples dobleces y anotaciones.

—¿Ahora sí me va a decir todo lo que no me ha dicho?

—Todo a su tiempo, Sebastián, todo a su tiempo. Que por ahora te baste saber que ese hombre nuestro al que me refiero es el general Manuel Balbontín, veterano de dos guerras extranjeras, historiador. Y poeta a sus horas.

La ciudad pululaba de sonidos, olores, sabores y colores provenientes de hombres, bestias, máquinas, instrumentos. El que había sido primitivo sendero que atravesaba la isla en tiempos de los manhattos, era ahora una calle única en el mundo, con sus miserias y esplendores, sus injusticias y milagros. Ante el precario avance del coche, Arístides era incapaz de abandonar su actitud expectante. Casanueva no podía evitar el deslumbramiento que le provocaba la ciudad y su gente, reunida en ese camino ancho —Broad Way— donde se daba cita la humanidad entera, parecían hablarse todas las lenguas y rivalizaban inacabables vitrinas en brillos y colores. Cruzaron frente a City Hall, a partir de cuya monumental blancura el tránsito se aligeró y el simón pudo avanzar a mayor velocidad. Cuando llegó a la altura de la calle Ocho y se vislumbró más próxima la aguja de Grace Church, Arístides asomó su gran cabeza de oso y como si olfateara un rastro en el aire, entrecerró los ojos y murmuró:

—Tiene que haber ventana y esquina... No puede ser otro que este edificio. Aquí, joven amigo, aquí nos

quedamos. Colma de oro a nuestro auriga que bien lo merece.

—¿Cómo puede estar seguro de que es aquí?

—Lo único seguro es la muerte. Nuestro hombre tenía que alojarse en una habitación con una ventana que diera precisamente a esta iglesia. Sígueme y tal vez podamos averiguar si el olfato de este perro está en lo cierto.

Bendijeron la gran estufa que en el vestíbulo de la *boarding-house* creaba una forma del paraíso y se acercaron al recibidor. Todo estaba reluciente y olía a maderas y bronces y tabacos. Detrás del escritorio se hallaba un hombre joven y atildado.

—*Gentlemen?*

Casanueva se disponía a ejercer sus habilidades políglotas cuando Arístides se le adelantó y dijo en español:

—¿Cuál es la habitación del mexicano?

El joven recepcionista palideció. Se repuso de inmediato y con acento más que calculadamente madrileño dijo:

—¿Sois vosotros parientes suyos?

—Depende. ¿Por qué?

—El señor Alcázar —supongo que es él a quien buscan— tuvo un accidente... un fatal accidente.

—¿Y?

—Está muerto, señor. No le puedo decir más pero llegan en el momento preciso. Necesito, necesitamos... la casa necesita que se lleven de inmediato sus pertenencias.

—¿Cómo así?

—No es que nos urja la habitación para alquilarla a otra persona. La razón más importante es que entre mis huéspedes hay algunos de edad considerable. Son creyentes, me entiende... supersticiosos y... parece que el accidente del señor Alcázar fue... un asesinato.



© Edward Anthony

Broadway and Duane Street, 1859

—¿Parece o fue un asesinato? La palabra es muy fuerte para ponerla en duda, ¿no le parece?

—Su accidente tuvo lugar enfrente, señor, en la iglesia de Grace. Por eso nos enteramos de todo. Bueno, de casi todo. O de lo que la policía dejó que nos enteráramos. Inclusive traté, por el buen nombre del señor Alcázar, que no se supiera de sus hábitos, por así llamarlos, heterodoxos.

—¿Lo dice porque estaba vestido de mujer?

—Exactamente, señor. A mí no me importan las costumbres de la gente. Si usted supiera lo que se ve en esta ciudad.

—Me imagino. ¿Sabe dónde podemos encontrar su cuerpo?

—Pueden reclamar su cadáver en la morgue del Hospital Bellevue.

—¿Y eso está...? —preguntó Arístides mientras extendía en el escritorio su fiel y ajado mapa de la ciudad.

—No muy lejos de aquí, cualquier coche lo lleva. Es en la calle 26, cerca del East River. Están a tiempo. Los cuerpos son guardados cuarenta y ocho horas y luego...

—¿Y luego?

—Se les arroja a la fosa común. Hay multitud de muertes diarias y no hay espacio en el hospital. Y además, con la guerra, si no se dan abasto con los heridos, mucho menos con los muertos. Llegan a carretadas. Estoy seguro de que no tendrán problema para que le permitan reclamar el cuerpo. No son parientes suyos,

pero sí sus compatriotas. No hay muchos mexicanos por aquí, señor.

—Pero los habrá. Como usted sabe, ojalá y lo sepa, estamos en guerra.

—Sí, señor, sé que su casa también se encuentra dividida.

—Y hemos venido a pelear contra nuestro enemigo de este lado de la frontera.

—Lo sé, señor, y créame que apoyo su causa. A los españoles nos enorgullece que nos haya representado ante ustedes alguien como el general Juan Prim y que se haya portado con esa gallardía.

—Una de cal por las que van de arena. Ya era hora de que un español lavara la honra. ¿Podemos ver la habitación del señor Alcázar?

El español pasó por alto el último comentario.

—Naturalmente, señores, por aquí.

—Y tenga la seguridad de que cubriremos lo que se halle pendiente.

—Por eso no se preocupen los señores. Su compatriota pagó el mes por adelantado. Más bien, lo que tengo que hacer es devolverles...

—No es necesario, no es necesario. Guárdelo por las molestias que le causó el modo tan inesperado y seguramente para usted tan incómodo que su huésped tuvo de marcharse.

El cuarto se hallaba en el último nivel. Subieron por la escalera cuya espesa alfombra amortiguaba los pasos. Recamareras de manos y cabello colorados, con todo el paisaje irlandés en las pupilas, se asomaron con curiosidad y se persignaron cuando el administrador abrió la puerta del cuarto que había sido de Alcázar.

—*Everything is all right, girls. Back to work, back to work.*

Damián Alcázar había abandonado el mundo, pero el cuarto donde había transcurrido sus últimos instantes conservaba todavía su olor, su orden, su estilo.

—Aquí está, señores. El señor Alcázar tenía, como seguramente saben, varias excentricidades. Pidió que de su cuarto se sacara la cama y en su lugar trajo este catre militar que en mi opinión sirve para descansar en campaña pero no para dormir como gente decente. En lugar de ropero utilizaba este armatoste.

—¿Fue abierto por las autoridades?

—Quiso ser abierto, pero está prácticamente sellado. No se ofenda, señor...

—Bringas. Arístides Bringas.

—Gracias, señor Bringas.

—Yo soy Miguel del Río, a sus órdenes. No se ofenda, don Arístides, pero a las autoridades de este país no les preocupa mayormente la muerte de un extranjero. Y menos la de un mexicano. Los policías llegaron, vieron, tomaron breves notas. Así que con el permiso de los señores. Ah, se me olvidaba.

El español sacó de entre su ropa una pequeña libreta negra que entregó a Alcázar.

—No es necesario que me diga que el señor Alcázar estaba llevando a cabo una misión y que ustedes están relacionados con ella. Me tomé la libertad, antes de que las autoridades revisaran su cuarto, de tomar esto que debe interesarles.

—Señor Del Río, está usted en el lado adecuado. Mil gracias —dijo Arístides para compensar la violencia con la que prácticamente le arrebató la libreta.

Una vez que el español cerró la puerta, Arístides Bringas se sentó en el suelo y comenzó a revisar con avidez la libreta negra. Nunca terminaba Casanueva de asombrarse de la inusitada elasticidad de ese hombre, pesado y ágil y fuerte como deben de haber sido los mamuts.

—Al fin solos, Sebastián Casanueva. Al fin al comienzo de la aventura.

—¿En verdad, capitán?

—Por supuesto. ¿Qué ves, qué sientes en este cuarto?

—Una habitación de hombre que huele a mujer.

—¿Y qué más?

—Un catre de campaña, un espejo de cuerpo entero. Y un armatoste extraño —y horrendo— que además no se puede abrir.

—Que no se quiere abrir para cualquiera.

—¿Es posible abrir la figura?

Sin dejar de revisar la libreta de Alcázar, Arístides Bringas se acercó a la Dama de Hierro y la escudriñó en sus flancos.

—Toda mujer se puede abrir, si tenemos la paciencia y la inteligencia para convencerla. Una libélula, el alfa y la omega... El comienzo y el principio... la serpiente que se muerde la cola, la abeja que representa el trabajo. Qué tal si oprimimos aquí.

La escultura se abrió con un golpe seco y metálico.

—Capitán, es usted un genio.

—No, muchacho, pero tú has leído y yo he vivido. Buena combinación. Te toca a ti. Haz el inventario de nuestro ilustre muerto.

—¿Yo, señor?

—No veo otra persona más en este cuarto, ni en todo Nueva York, que pueda hacerlo.

Casanueva se acercó a la escultura y comenzó a revisar el interior.

—Según entiendo, capitán, y de acuerdo con lo que he leído, Alcázar era soltero.

—El teniente Alcázar. Honor a quien honor merece. Aún después de muerto.

—¿Era militar nuestro paisano?

—Era militar y más. *La Doncella de Orleans* le decían sus amigos al recordar el apodo que los liberales le habían aplicado a Marcos Arróniz, ese gran poeta y guerrero cuyo único defecto fue haber sido conservador.

—¿En verdad considera defecto ser conservador? Yo lo miraría desde otro lado.

—Ya tendremos tiempo para discutir asuntos políticos, como si no nos hubieran bastado los días que hemos estado juntos.

—Pero si casi no hemos hablado, señor.

—No me interrumpas. Originalmente, a Marcos Arróniz le decían *La Doncella de Orleans*, porque cuando se enfundaba en el uniforme militar, montaba en su caballo y blandía el instrumento distintivo de su regimiento de lanceros, por la delicadeza de sus rasgos y la esbeltez de su figura les recordaba que así debía de haber lucido Juana de Arco. Por esa misma razón, Alcázar fue elegido como uno de los agentes del liberalismo en Nueva York. Por su belleza, sus modales, su ingenio para disfrazarse. Y por la frialdad y eficacia con las que eliminaba al adversario.

Casanueva contemplaba atentamente el ajuar de Alcázar mientras escuchaba las palabras de su jefe.

—O sea que usted y yo... Al igual que Alcázar... que el teniente Alcázar... estamos en Nueva York para llevar a cabo un trabajo...

—La muerte del teniente Alcázar y estar en su cuarto que huele a mujer, como dices, ha sido la mejor lección. Nos toca desarrollar un trabajo diferente, a veces sucio, sí, pero necesario para la defensa de la causa. Más que trabajo, prefiero llamarlo misión.

—El teniente Alcázar no era...



New York Harbor, 1860



© Victor Brown

Broadway and Leonard Street, 1855

—No, no era. Ni te atrevas a sospecharlo. La persona a la que debíamos encontrar en el muelle era una mujer que era hombre. O sea, el teniente Damián Alcázar y Arrieta. Impecablemente disfrazado, que no transformado, de mujer, nos iba a esperar con un ramo de claveles y un sombrero que sólo yo iba a poder distinguir entre todos los que pueblan esta ciudad. Nos iba a entregar los papeles que contienen nuestros pasos inmediatos en esta ciudad.

—Pero no estaba. Y ya no va a estar.

—No, y ahora hay que encontrar esos papeles o en su defecto hallar a quien los tiene, aunque lo más probable es que ese alguien nos encuentre antes. Alcázar no es el primer agente que perdemos. Pero sí el más importante y notorio de nuestros muertos. Somos los siguientes en la lista, así que vámonos pronto de aquí.

—¿Y qué hacemos con esto?— preguntó Casanueva señalando las maletas que cuidaba con el mismo celo con que Bringas protegía su frasco de *bourbon*.

—Por lo pronto no podemos movernos con el equipaje. Nos pone en la frente la palabra viajero o la más humillante de turista.

—De extranjero.

—Tú no pareces extranjero, mi querido Sebastián.

—Y usted puede pasar desapercibido en esta ciudad donde hay de todo. Pude darme cuenta mientras veníamos acá.

—Depende de cómo camines, allí está el secreto. No dudes, no muevas la cabeza como idiota, aunque todo lo desconozcas y todo te sea ajeno. Da pasos firmes y largos como si te estuvieras moviendo en tu propia casa. Nunca dejes dormir al animal que eres en lo más hondo de tu naturaleza. Por lo pronto, hay que llevar esta maleta al que va a ser nuestro refugio. Más exactamente nuestro cuartel. Eso le toca a usted doblemente, joven.

—Por supuesto señor. El St. Julien. El Hotel St. Julien. Me lo recomendaron mucho. Es pequeño. Es cómodo. Es discreto.

—Lo tercero es mejor que todo lo demás. Va a ser difícil escondernos en esta ciudad, no creas que no. ¿Dónde está este Saint Julien?— dijo Bringas mientras sacaba otra vez el mapa de Nueva York.

—Aquí justamente, capitán, cerca de Broadway y University Place.

—Y cerca de la casa de mi general Balbontín, lo cual me agrada por partida doble. No nos estorban los aliados, y menos uno que sepa de armas. Repartamos los oros y las libranzas que traemos. Úntatelas al cuerpo y las iremos haciendo efectivas. Yo voy al Hospital Bellevue y tú a la taberna de Pete en la calle 18, cerca de Gramercy Park.

Con su rapidez inusitada, Bringas comenzó a alejarse a grandes zancadas. Sorprendido, Casanueva sacó lápiz y papel para apuntar el dato y dijo:

—¿Y por qué allá?

—La única razón es porque yo lo digo. Pero como algo se me ha pegado de tus finas maneras, te hago saber que en la libreta del teniente Alcázar —ese mapa del tesoro que nos dio el español de esta *boarding-house*— es la única dirección confiable que tenemos, y además la escribió el día de su muerte. Tú llega antes, mira, olfatea, estudia y prepara el terreno. Te alcanzo a las siete.

—¿No va a tomar un coche, capitán? Yo estoy muy cerca del St. Julien, pero el hospital, si el mapa no miente, está a más de veinte calles.

—Voy a caminar.

—¿No quiere comer algo antes? Porque la comida del barco, los últimos días, francamente...

—Estoy totalmente de acuerdo contigo, joven amigo, pero hay dos razones para no comer ahora. Una es que esta humanidad mía tiene más reservas que tú para sobrevivir. La otra es que voy a un lugar donde la comida no es precisamente la mejor aliada. Ya te diré qué nos revela el cuerpo de mi teniente.

—De nuestro teniente.

—Vamos bien, muchacho. E iremos mejor. **U**

Aldous Huxley

# En el Paraíso infernal

Hernán Lara Zavala

*México se convirtió en uno de los escenarios más curiosamente recurrentes en la obra de varios narradores ingleses de la primera mitad del siglo XX, como D. H. Lawrence, Graham Greene, Evelyn Waugh, Malcolm Lowry y Aldous Huxley. En este “anti-prólogo” al libro Más allá del Golfo de México, de Huxley, de próxima publicación por el FCE, Hernán Lara Zavala rastrea las principales líneas de tensión que tradujeron la animadversión a nuestro país en todo un tema de la literatura británica.*

*Y al fin me dormía pensando en Escocia  
para despertar en México...*

MARQUESA CALDERÓN DE LA BARCA

I

Pocas veces me ha costado tanto trabajo escribir un prólogo. Tengo más dudas que certezas sobre el valor del presente libro. En México tendemos a rasgarnos las vestiduras cuando alguien osa hablar mal de nuestro país. La protesta que surge invariablemente es: “¿tiene derecho un extranjero a erigirse en juez inapelable de un país al que no pertenece?”. Considero, sin embargo, que esa actitud ha sido dañina en el pasado y nos ha impedido reconocer nuestra realidad. La experiencia nos indica que a pesar de todo un extranjero tiene todo el derecho a criticarnos pues la mirada ajena refleja siempre una sana distancia de la cual siempre podemos aprender algo, lo cual no significa que tengamos que estar de acuerdo con todo lo que diga el autor, máxime si quien escribe carece de fundamentos objetivos.

Pero entremos en materia. México ha ejercido, desde tiempos inmemoriales, una rara fascinación en la mente anglosajona y muy particularmente entre los británicos. Desde las épocas de Sir Walter Raleigh, pasando por los poetas Marvell, Dryden y Wordsworth, por el historiador norteamericano William H. Prescott, cuya ceguera le permitió vislumbrar la importancia de la Conquista de México, hasta la marquesa Calderón de la Barca, escocesa casada con un diplomático español, y después la extraordinaria mancuerna formada por el viajero norteamericano John L. Stephens y el grabador, pintor y fotógrafo inglés Frederick Catherwood, que recorrieron la entonces ignota península de Yucatán, hasta llegar a los novelistas ingleses de principios del siglo XX. El primero en abrir brecha fue el novelista D. H. Lawrence, para que siguieran sus huellas Aldous Huxley, Graham Greene, Evelyn Waugh y Malcolm Lowry. Todos ellos se acercaron a nuestro país no siempre en los mejores términos pero eso sí, con una enorme curiosidad, no exenta, por qué negarlo, de cierta miopía y muchas veces de mala fe.



Aldous Huxley

Para cada uno de los muchos autores que se interesaron en nuestro país, México ha representado diferentes intereses. En el siglo xx la Revolución mexicana, la Guerra Cristera y la expropiación petrolera motivaron una serie de viajes por parte de diversos escritores ingleses, la mayoría de carácter venal, un tanto especulativo y exploratorio, a veces con tintes religiosos y generalmente de carácter punitivo, aunque hubo también un caso de comunión personal y la mayoría de reconocimiento, aunque fuera a contrapelo, con las tragedias y las glorias de un país tan diverso, tan complejo y tan antiguo como el nuestro.

En su extraordinario libro *Historia de la Conquista de México*, el norteamericano William H. Prescott explicó en la introducción algunas de las ideas que lo motivaron a escribir sobre ese episodio de nuestro país:

De todo el extenso imperio que alguna vez perteneciera a la autoridad de España en el Nuevo Mundo, ninguno puede compararse, por su interés e importancia, con México, y ello no sólo por su clima y sus tierras sino por sus inagotables yacimientos de minerales, por sus escenarios y paisajes sin parangón y también por el carácter de sus

antiguos pobladores, que no sólo superaron con mucho en inteligencia a las otras razas de Norteamérica sino porque recuerdan las primitivas civilizaciones de Egipto y del Indostán y por último por las particulares circunstancias de su Conquista, aventurera y romántica como cualquier leyenda surgida de las novelas caballerescas de Italia y Normandía.

Tal vez debido a ello durante el siglo xx se inicia la serie de viajes de carácter literario que, a manera de crónicas, de novelas o de ambas, les permitió a algunos autores norteamericanos e ingleses ofrecernos sus muy diversas visiones acerca de nuestro país. Esta exploración se continuó después con Hart Crane, John Dos Passos, Archibald Mac Leish, Katherine Anne Porter, James M. Cain, los poetas *beat*, hasta llegar en nuestros días a John Ford y Cormac McCarthy.

## II

La indagación sobre México la inicia D. H. Lawrence, quien llega a nuestro país en 1923 para visitar el D. F., el lago de Chapala y Oaxaca. Lawrence buscaba inspirarse en lo primitivo, en la celebración de la vida instintiva, en torno a la cual ya había ido elaborando toda una teoría —conceptual y narrativa— que pensó encontraría viva aún en las civilizaciones de origen prehispánico y muy particularmente en el México contemporáneo, al que contemplaba como país maléfico, país mágico y país de sangre y muerte.

Las impresiones de Lawrence sobre estas tierras quedaron documentadas en su libro de viaje *Mañanas en México*, en sus cuentos “La mujer que se fue a caballo”, “St. Mawr” y “The Princess” y por supuesto en su delirante novela *La serpiente emplumada* en la que Lawrence halló un escenario ideal donde insertar sus fantasías y obsesiones sexuales, sus ideas sobre la voluntad de poder y la rebelión que encabezó en contra de las fuerzas de la razón, de la civilización y del conformismo para crear una extraña mitología que poco tiene que ver con la cosmogonía prehispánica o con la parte antropológica, social o política de nuestro país. Para entonces Lawrence se había constituido ya en una suerte de profeta mesiánico y arrogante que pretendía a toda costa la justificación de sus demenciales ideas que cada vez se aproximaban más al puritanismo y al fascismo con el pretexto de la “pureza del instinto”. A Lawrence le pareció que había descubierto la “senda perdida” de una civilización vital respaldada en la sangre como vía del sacrificio, en la entrega del cuerpo femenino al sexo, a la naturaleza, al sol y a la muerte bajo las sombras de los picos nevados de los volcanes. Lawrence ya había indagado en su obra previa las posibilidades que veía en el

tema sexual pero ahora lo quería relacionar con el aspecto místico y religioso de México, y qué mejor que intentar revivir al dios Quetzalcóatl, blanco y barbado, ser imaginario concebido bajo la antitética figura de una “serpiente emplumada”, que se erigió como deidad principal de nuestros ancestros: “extraño símbolo que une la tierra y el aire en forma fálica”. También decide revivir a Huitzilopochtli, dios de la guerra y la sangre para transformar a ambos, y en pleno siglo XX, en personajes de carne y hueso en su novela. ¡Temeraria empresa que ningún mexicano hubiera osado! D. Wayne Gunn cita que uno de los amigos de Lawrence comentó: “México —con todo su horror— guardaba para Lawrence, como hombre y como escritor, algo que él necesitaba”.<sup>1</sup>

### III

Graham Greene visita nuestro país en la primavera de 1938 durante cinco semanas y, como Lawrence, escribe primero un acerbo libro de viajes, *Caminos sin ley*, que después llevará al campo de la ficción en su magnífica novela *The Power and the Glory*, donde México tampoco queda muy bien librado sobre todo porque de algún modo expresa, como casi todos los viajeros ingleses, que el mayor mal de nuestro país proviene del mestizaje, lo cual implica ignorar la idiosincrasia y la parte esencial de esta nación. El viaje de Greene a México parte de un encargo para escribir contra la persecución religiosa propiciada por Garrido Canabal en el estado de Tabasco y denunciar los fanatismos de nuestros corruptos gobernantes capaces de lanzarse “por sus pistolas” contra la religión y el consumo de alcohol, en contra de las más acendradas creencias y las más arraigadas costumbres del pueblo. Pero la novela funciona gracias al proceso de redención que vive el conocido como José, el “Whisky Priest”, antihéroe que prefiere el martirologio antes de renunciar a su fe a pesar de saberse un pecador irredento. *El poder y la gloria* le causó varios problemas al autor —para entonces ya católico converso— tanto a nivel personal como institucional, aunque le hayan pesado más los conflictos con el Vaticano que con México. Greene estaba consciente de que su novela representaba una especie de alegoría sobre el bien y el mal, tema que también toca en otros libros, pero que, al ubicarla en ese México persecutorio, cobra dimensiones realmente dramáticas: “¿Que por qué me expresé con tanta ira contra México? —se cuestionó el autor en una entrevista que le hiciera Raúl Ortiz y Ortiz—. Tal vez porque aquí encontré la verdadera fe [...] desde entonces nada volvió a ser igual [...] porque más in-

<sup>1</sup> D. Wayne Gunn, *Escritores norteamericanos y británicos en México (Selección)*, FCE, México, 1977, p. 97.

contenible hubiera sido mi ira si mejor me hubiese percatado de todo el horror, de la injusticia, de las arbitrariedades y de la corrupción que presencié”.<sup>2</sup>

Greene, como Lawrence, consideraba que en nuestro país existía, desde la cultura prehispánica hasta nuestros días, un culto inveterado hacia la violencia, la crueldad, la corrupción, la injusticia y la muerte. Lawrence sentía cierta atracción hacia esa parte salvaje pero Greene deploró esa actitud hasta el fin de sus días y así lo manifestó cuando volvió a pasar por México rumbo a Cuba.

### IV

Más cuestionable resulta la postura de Evelyn Waugh quien, como Greene, vino también a este país durante 1938, comisionado por la familia Pearson para que escribiera un libro contra Lázaro Cárdenas y la expropiación petrolera que publicó bajo el título *Robo auspiciado por la ley* pero que, afortunadamente, no tuvo mayor repercusión, primero porque no era una novela sino un reportaje y además porque el propio autor lo retiró de la circulación, consciente de que lo había escrito por razones meramente mercenarias.

De hecho, quien mejor entendió y más amó a México entre los escritores ingleses que nos visitaron durante la primera parte del siglo XX fue, sin lugar a dudas, Malcolm Lowry, quien vivió más tiempo en nuestro país y lo entendió y conoció con mayor profundidad. Lowry llega por primera vez a finales de 1936 en compañía de su esposa Jan Gabriel y se asienta en Cuernavaca hasta diciembre de 1937. Vuelve con Margerie Bonner, su segunda esposa, en 1945 para afinar el borrador de su novela *Bajo el volcán*, en el que ya había trabajado durante años. Pero de hecho desde su primera estancia en suelo mexicano, Lowry se sintió plenamente identificado con lo que Ronald G. Walker definiera como el “Paraíso infernal” donde encontró el lugar y la civilización que le permitieron comprender su propia tragedia personal de condenación y abandono gracias a los mitos y leyendas nacionales de los que paulatinamente se apropió. El primero de ellos fue el del volcán Popocatepetl que le sirvió como imagen infernal de la novela y bajo cuya sombra ocurre la tragedia amorosa, mítica y metafísica de su protagonista, el Cónsul, abandonado por su esposa Yvonne a causa de su dipsomanía. A esto hay que añadirle que Lowry se sirve lo mismo de la idea de la expulsión del paraíso terrenal que de la condenación a los infiernos de Fausto y se identifica con Cortés y la Malinche, con Maximiliano y Carlota, con la República española... y con la frase atribuida a fray Luis

<sup>2</sup> Raúl Ortiz y Ortiz, *El imperio de la armonía*, Cuernavaca, Instituto de Cultura de Morelos, 2012, p. 28.

de León que reza: “No se puede vivir sin amar”. En la novela Lowry aclara: “el nombre de esta tierra es el infierno [...] por supuesto que no está en México sino en el corazón”.<sup>3</sup>

v

El caso particular de Aldous Huxley es, sin duda, el más complejo, el más extraño y el que menos justifica su natural aversión hacia México. Ronald G. Walker en su libro *Paraiso infernal. México y la novela inglesa moderna* define lo descrito por Huxley en su libro de viajes como “México, chivo expiatorio”. Huxley realizó un recorrido por el Caribe, Centroamérica y el sur de México en el barco *H. M. S. Britannic* en el año de 1933, es decir, diez años más tarde que Lawrence, tres antes que Lowry y cinco antes que Greene y que Waugh. Los otros autores tenían presuntas justificaciones o pretextos ya fueran de carácter megalómano, religioso, político, económico o social para criticar a México pero Huxley, novelista, ensayista, intelectual y presunto cronista de viajes, miembro de una familia de científicos de prosapia —y acaso por lo mismo empachado de Darwin, Mendelson, Pavlov *et al.*— muestra, como lo ha comentado el propio Ronald G. Walker, que realmente “no estaba capacitado para aceptar o comprender los afanes espirituales que empezaría a experimentar durante su viaje a Centroamérica y, especialmente, por México”.<sup>4</sup>

Huxley abre el ensayo en tono mesurado, condescendiente y se podría decir que hasta de suave ironía. Reacciona moderadamente ante Guatemala y refleja cierta empatía. Sin embargo, al acercarse a México su humor cambia y empieza a reflejar una total antipatía y franco desagrado por nuestro país. Huxley se convierte en el típico turista que observa a las civilizaciones diferentes a la suya (que por supuesto considera inferiores) con olímpico desprecio, prepotencia, ignorancia y mala fe. Se burla y hace mofa de lo que no entiende con una óptica llena de prejuicios, deformada y de insostenibles sesgos imperialistas y racistas en torno de una cultura que no le despierta la más mínima atracción, simpatía, afecto, curiosidad y mucho menos respeto, además de que la desconoce.

Ya desde la página 42 Huxley empieza a elaborar comentarios adversos y a veces francamente dudosos. Dice que desconoce si la malaria es “autóctona de América o si la trajeron del Viejo Mundo los conquistadores como una pequeña retribución del obsequio de la sífilis reali-

zado por los pieles rojas (si es que fue verdaderamente obsequio suyo...)”. Algo semejante ocurre en cuanto al arte maya. Al visitar Quirigua consigna barbaridades como la siguiente: “los mayas ocupaban una posición más cercana a la de los esquimales que a la nuestra. [...] El condicionamiento no era tan estricto como en el círculo polar, pero mucho más rígido que en la Europa moderna”. Comparar a la cultura maya con la esquimal resulta tan desproporcionado y absurdo como si nosotros decidiéramos comparar la cultura esquimal con la inglesa. De hecho vale más evitar toda comparación entre dos sociedades tan obviamente disímolas. No conforme, Huxley todavía se las da de gran observador del arte maya y de su cosmovisión cuando escribe:

Quizá la ausencia más sobresaliente en la escultura maya es la silueta femenina... et tout ce qui s'ensui... El panteón maya carecía de diosa del amor. El personaje celestial que cuidaba de los campos en América Central no tenía atributos femeninos, éstos que se asignan generalmente a esa deidad, sino que por el contrario era un hombre blandiendo un hacha —pues era el dios del rayo tanto como de la lluvia— provisto del grotesco hocico de un tapir...<sup>5</sup>

Contra lo que Huxley afirma, la cultura maya, de acuerdo con el *Popol Vuh*, se basa en la idea de que la deidad femenina se halla instalada en el centro del universo y es una suerte de útero cósmico que permite el nacimiento de las cosas, de los seres y da a luz a los dioses primigenios. Y si bien es cierto que la lluvia está representada por el dios Chaac, la tierra que fertiliza es directamente femenina. Otra representación de una deidad femenina de gran relevancia es Ix Chel, diosa de la feminidad, el amor, la fertilidad y la maternidad, y cuyo santuario por excelencia fue la isla de Cozumel o Cuzumil, “el lugar de las golondrinas”.

Huxley corona sus comentarios con la siguiente afirmación:

En el universo maya no había principio femenino activo y dado que la escultura maya era un arte religioso que se ocupaba precisamente de la divina naturaleza de las cosas, en las ruinas no aparece representación alguna de la forma femenina [...] los escultores mayas estaban condicionados de tal forma por su ambiente que, cualesquiera que fuesen sus gustos en la vida, en el arte para ellos el sexo era impensable [...] No hay sexo en el arte de los mayas pero, a modo de compensación, ¡qué cantidad de muerte!<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, Jonathan Cape, London, 1947, 395 pp.

<sup>4</sup> Ronald G. Walker, *Paraiso infernal. México y la novela inglesa moderna*, FCE, México, 1984, p. 111.

<sup>5</sup> Aldous Huxley, *Beyond the Mexican Bay. A Traveller's Journal*, Chatto & Windus, London, 1950, 319 pp.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 46-47, 50.

¿Impensable cuando existen cientos de monumentos fálicos esparcidos por las ruinas mayas y proliferan las figurillas femeninas sentadas y dando a luz, además del mito de la Xtabay, que recrea precisamente los misterios de la muerte, el placer y el dolor que involucra al sexo? En efecto, si abunda la muerte en los vestigios mayas se debe a la veneración que profesaban a sus antecesores y a sus dioses —múltiples y variados— pero sobre todo por la estrecha relación de toda su cosmogonía con los movimientos solares, de los planetas y las estrellas más que con los fenómenos cotidianos del sexo como una extensión de los misterios de lo desconocido, ya que hombre y mujer constituyen también una extensión del Universo.

Lo más grave del texto es la insistencia en el brutal racismo, como cuando afirma:

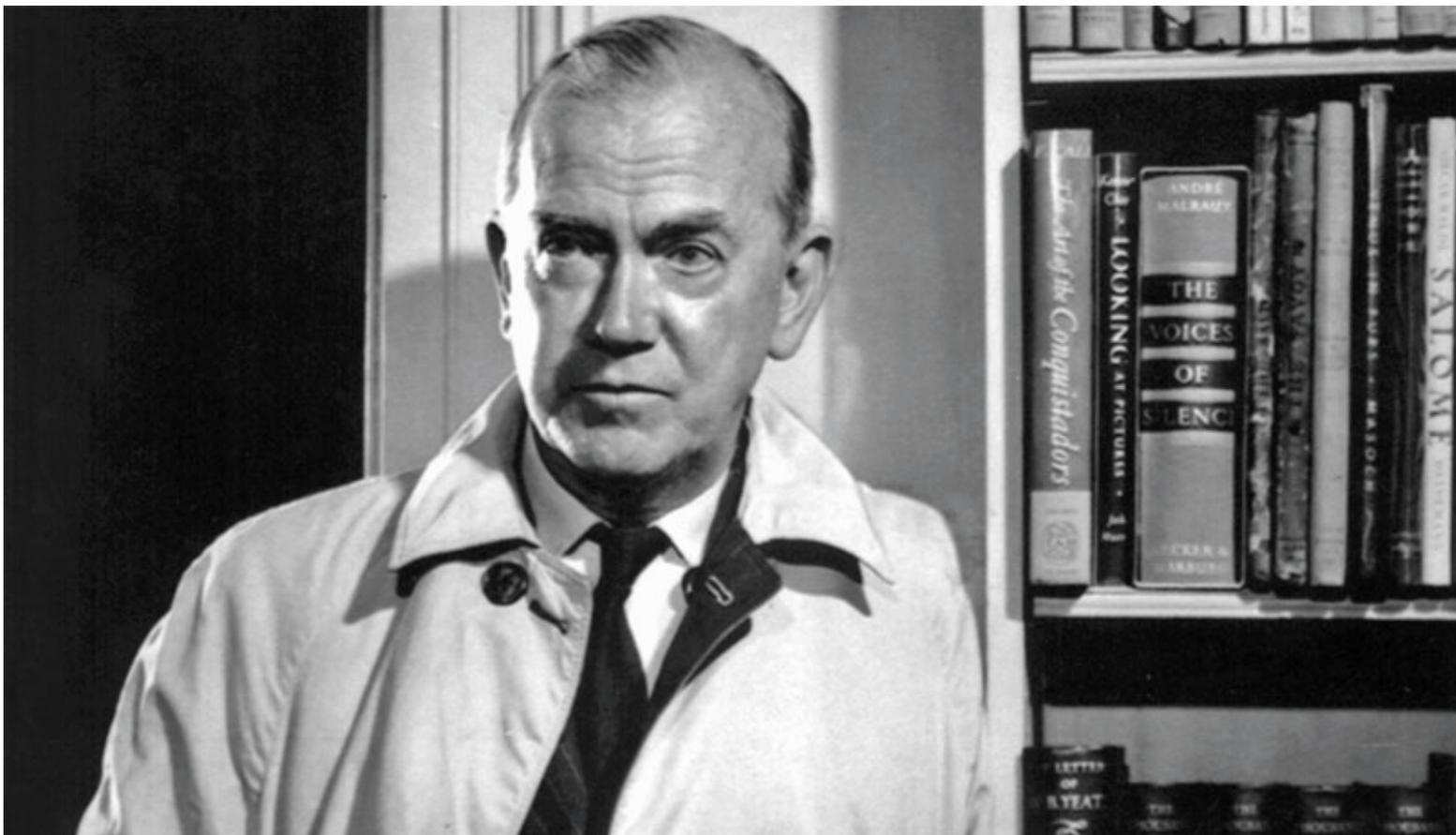
Algunos melanesios parecen ser, en promedio, más sensibles al dolor que nosotros; los indígenas australianos y quizá algunos de las razas negras son quizá algo menos brillantes mentalmente que los europeos y los asiáticos. [...] En su clásico estudio sobre *La vida sexual de los salvajes de la Melanesia noroccidental*, el doctor Malinowski ha registrado el hecho de que “la excitabilidad nerviosa de los nativos es mucho menor que la nuestra y su imaginación sexual es relativamente muy pobre”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 53.

Estas son apenas algunas de las ideas que privan a lo largo de *Más allá del Golfo de México*. El mismo Walker cita al crítico George Woodcock, que comenta que el libro de viajes de Huxley es “curiosamente como una máscara [...]”. Siempre se siente que el escritor no revela plenamente lo que ocurre en sus pensamientos, que los largos pasajes de reflexiones generalizadas sobre vistas y experiencias en realidad ocultan movimientos profundos e inarticulados de la mente, que uno atisba”. Huxley mismo se refiere a una “frontera mental” que algunos escritores son incapaces de rebasar “pues representa una confrontación con sus propias barreras internas”. ¿Cuáles eran esas barreras para Huxley? Walker se encarga de responder a la pregunta: “la turbulencia emocional que [Huxley] experimentó en México se encontraba, como hemos visto, oculta por un intelectualismo sobrecompensante”.<sup>8</sup>

La inquina de Huxley en *Más allá del Golfo de México* se acrecienta en la medida que se adentra en nuestro territorio para tornarse francamente “biliosa” al llegar a la capital: “Aun al nivel del mar el clima hubiera sido agotador; a dos mil metros de altura sus efectos sobre el carácter eran desastrosos. Nunca me sentí tan completamente de mal humor como durante las dos semanas que pasamos en la Ciudad de México”. Ese disgusto impide que aprecie la ciudad o los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación (“son notables prin-

<sup>8</sup> Ronald G. Walker, *op. cit.*, pp. 114 y 124.



Graham Greene



Evelyn Waugh

principalmente por su cantidad”) y aunque reconoce el talento de Orozco, comenta: “Para ver calidad hay que ir a la preparatoria y contemplar las pinturas de Orozco. Esos murales poseen una cualidad extraña aun cuando sean de lo más horrible; y algunas son tan horribles como sería la peor cosa del mundo”. Tampoco entiende ni cree en el arte popular: “se han dicho muchas tonterías respecto a las artesanías indias [...] para afirmar que las pequeñas y agradables artesanías de los indios mexicanos sean obras de arte intrínsecamente significativas. El arte campesino no es casi nunca intrínsecamente significativo como arte: su valor es social y psicológico, no estético [...] lo deplorable y lo vulgar del arte popular moderno son el resultado de un número de causas que se combinan entre sí”.<sup>9</sup>

Ya mucho antes Huxley había manifestado su rechazo sistemático primero contra los mexicanos, a quienes juzga con inusitado rencor:

Que este edén es menos paradisíaco de lo que parece temo que sea innecesario decirlo [...] En cuanto a la vida de los trabajadores está envenenada por los bajos salarios [...] por enfermedades venéreas endémicas y por los interminables odios hereditarios y *vendettas* que hacen necesario que todo hombre vaya armado hasta los dientes, listo a cada instante para acribillar o ser acribillado. Para el turista se parece al edén; pero los habitantes lo sienten demasiado dolorosamente como México.

<sup>9</sup> Aldous Huxley, *op. cit.*, pp. 216, 219, 246.

Por supuesto, no se salvan ni las mujeres, a quienes observa con misoginia, racismo y repulsión indigna, ya no digamos de un intelectual sino de un simple ser humano:

Seis reinas de la belleza, seis Miss Etna 1933. Las contemplé incrédulo. Las seis estaban vestidas por igual de brillante seda artificial color rosa, el color de esas golosinas que nuestras niñeras y padres nunca nos permitieron comer de pequeños. Sus rostros eran muy oscuros, pero estaban empolvados de malva. En cuanto a la silueta [...] existe cierta mezcla de sangre india y europea que da como resultado, por alguna oscura razón mendeliana, un producto humano enteramente nuevo. Las seis Miss Etna pertenecían a él. Su belleza les hubiera permitido ganar todos los premios en una exposición ganadera. ¡Qué carnes macizas! ¿Y han contemplado ustedes alguna vez los ojos de un buey campeón? [...] Las bellezas eran monstruosas pero jóvenes; e incluso la juventud de un monstruo es, hasta cierto punto, encantadora. Los estigmas de la insensibilidad, de la estupidez, de la obstinación bovina aún no estaban marcados profundamente en esos rostros adolescentes. La edad no permite disfraces. *Eripitur persona, manet res*. Lo que quedaba en el caso de la madre era francamente aterrador. Una mirada dirigida a ella hubiera sido suficiente para curar de su gusto por la carne a cualquier pretendiente en perspectiva. [...] Existe una cierta mezcla de sangres en cierto ambiente mexicano que producen, evidentemente, el tipo de mujer más espantosamente bestial, más profundamente prostituido en apariencia, que yo haya podido ver en ninguna otra parte del mundo... Lo que sé es que, por comparación, los rostros que uno percibe en los *quartiers réservés* de Marsella o Kairouan o Singapur parecen exquisitamente refinados y espirituales.<sup>10</sup>

A ciertas ciudades como Oaxaca o Puebla Huxley les “perdona la vida” un tanto concesivamente, pero no así a Cholula o a Taxco, que suelen resultarles atractivas a toda clase de viajeros. Revisemos la opinión que Huxley externa sobre la iglesia de Santa Prisca, que tanto admiraba Malcolm Lowry:

En el siglo XVIII Borda, el millonario dueño de minas, construyó para Taxco una de las más suntuosas iglesias de México [...] una de las más suntuosas y una de las más feas. Nunca vi un edificio donde todas las partes, hasta el más pequeño detalle, estuvieran tan consistentemente mal proporcionadas. La obra de Borda es una obra genial al revés. [...] Por alguna extraña razón la arquitectura eclesiástica mexicana es, en su conjunto, inferior a la de Guatemala. Demasiado alta para su ancho, la fachada de la

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 232, 327.

típica iglesia mexicana tiene una apariencia incómodamente gibosa.<sup>11</sup>

El propio Huxley reconoce que su viaje a México no le produjo placer sino dolor, fue un “Vía Crucis” y tal vez de ahí parta su incapacidad de ver el aspecto gratificante de este país, y hasta la quema de los judas en Semana Santa lo llevó a elaborar extrañas conjeturas: “Los mexicanos actuales tienen que contentarse con los meros símbolos del sacrificio humano. Pero aun un sacrificio simbólico es mejor que nada. Encender un cohe-te siempre es divertido. Pero el placer se multiplica cuando la explosión puede realizarse para destruir la imagen de un hombre en tamaño natural”.<sup>12</sup> “Huxley observa el paisaje y la gente morena de México y percibe algo innombrable porque es inarticulado, pero algo repetidamente sentido o imaginado como totalmente violento y subhumano provoca en Huxley lo que sólo puede denominarse una reacción prejuiciada, irracionalmente vituperativa”.<sup>13</sup>

Incluso las observaciones en torno a la obra de Lawrence, a quien Huxley tanto admiraba, le parecieron equivocadas: “Lawrence escribió elocuentemente sobre Oaxaca y el lago de Chapala, con pasión, a veces con demasiado énfasis sobre los méritos de la dura vida que como mala hierba lleva el hombre natural. [...] El intento de retornar a lo primitivo es a la vez impracticable y, según creo, erróneo. [...] Si Miahuatlán fuese la única alternativa para Middlesbrough [ciudad industrial inglesa] entonces sí debería uno suicidarse de inmediato”.<sup>14</sup>

Así planteado, ¿por qué vale la pena publicar un libro como *Más allá del Golfo de México*, tan lleno de denuestos, tan injusto y tan agresivo con nuestro país? Eraclio Zepeda suele citar un proverbio chino que dice que un hombre visita China durante un mes y escribe un libro. Otro la visita durante un año y escribe un ensayo y otro más vive en China durante varios años y no escribe nada. En parte eso le sucedió a Huxley. En el escaso mes que le dedicó a viajar por el Caribe, Centroamérica y México, imaginó que podía escribir un libro sin calcular que resultaría uno de los más desafortunados, no sólo por sus ideas sino incluso por el descuido con el que lo escribió. La presente versión al español es el producto de una cuidadosa corrección del original escrito a vuela pluma. Y sus principales fallas no surgen necesariamente por el estilo o por hablar mal de nuestro país —que también lo hacen los otros escritores británicos aludidos y acaso con cierta razón, incluyendo, por momentos, al propio Lowry— sino porque su aver-

sión provenía más de sus propios prejuicios y debilidades que de su imagen de México.

Huxley estuvo en nuestro país un poco menos que Graham Greene (que estuvo cinco semanas); Lawrence en sus tres visitas estuvo casi un año (diez meses) y Malcolm Lowry más de dos años. Pero todos, con la excepción de Evelyn Waugh, lograron sacar un enorme provecho de lo que en principio habían emprendido como un “encargo” al que consideraron una piedra de toque para lograr una “transubstanciación” y convertir sus experiencias de viaje en un descubrimiento literario.



Malcolm Lowry

Graham Greene lo expresó así: “Yo no tenía más propósito que el de escribir ese libro [*Camino sin ley*], por encargo de un editor sobre la persecución religiosa. No tenía ni idea de que de esas experiencias emergería una novela, *El poder y la gloria*”.<sup>15</sup> Lo mismo sucedió con los otros escritores británicos (con la excepción de Evelyn Waugh) que llegaron a nuestro país por causas ajenas a sus intereses personales pero de cuya experiencia saca-

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>13</sup> Ronald G. Walker, *op. cit.*, p. 117.

<sup>14</sup> Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 204.

<sup>15</sup> Graham Greene, *Ways of Escape. An Autobiography*, Simon and Schuster, 1980, p. 86.

ron un enorme filón literario que aprovecharon en su obra creativa. México resultó, pues, en primera y en última instancia, un país abominable para el espíritu inglés. Odiaron a nuestros gobernantes, sus “monumentos de asesinato”, la violencia, la corrupción y venalidad, pero el brutal encuentro entre su civilización y nuestra barbarie les permitió vivir en carne propia el proceso catártico para encontrarse a sí mismos. La vida ascética de los ingleses, su confianza en las instituciones, en su imperio, en su flemma, en su aparente objetividad, su sentimiento de superioridad, su perenne aburrimiento y su vida ordenada, morigerada y abúlica se vio de repente violentada y sacudida por el desorden y la intensidad de vida de México, por ese “paraíso infernal” al que alude Walker.

Tal vez ahí se encuentre parte del problema de Huxley con México, pues la relación con Lawrence era, como suele suceder entre escritores, compleja y contradictoria: simultáneamente de veneración, competencia y recelo. En una de sus cartas Huxley se refiere a Lawrence diciendo “el novelista levemente loco” que parece haber perdido “junto con su leve manía sexual, todo su talento como escritor”.<sup>16</sup> Aun así se decía su admirador, leyó *La serpiente emplumada* y el libro de *Mañanas en México* y lo utilizó como personaje en dos de sus novelas, por lo mismo no es descabellado pensar que su viaje obedeciera a constatar con sus propios ojos y rebatir lo descrito por Lawrence con el anhelo secreto de deslindarse de una vez por todas de él y de la fascinación que ejercía sobre su persona. “Lo que ahora es necesario, creo yo —escribió Huxley doce semanas antes de que se embarcara hacia Centroamérica y México—, es un sistema filosófico aceptable que permita a los seres humanos ordinarios dar valor tanto al aspecto de la realidad de Lawrence como a ese otro aspecto —cuya validez se negaba él a admitir—: el aspecto científico racional”.<sup>17</sup>

Al final de *Más allá del Golfo de México*, ya en el barco de vuelta a casa, Huxley releo *La serpiente emplumada* de Lawrence y termina por considerarla una novela fracasada. Apunta Ronald Walker: “la ruptura era una necesidad fundamental. Tan preocupado se hallaba con esa ruptura Huxley que no advirtió en ese tiempo que las aparentes negaciones asociadas con México a la larga representarían algo de un alcance mucho mayor y de una significación para él como el éxito o el fracaso del credo de Lawrence”.<sup>18</sup>

No obstante, si algún sentido tiene leer ese libro es por la luz que puede arrojar sobre la novela que Huxley escribió en 1936, tres años después de su viaje a México, titulada *Ciego en Gaza*. En esta obra Huxley intenta recuperar en términos literarios sus desconcertantes ex-

periencias mexicanas. Su novela no es tan temeraria ni tan imaginativa como la de Lawrence, ni tan catártica ni redentora como la de Greene, ni tan dramática ni profunda como la de Lowry. La experiencia mexicana de Huxley trasladada a *Ciego en Gaza* ocupa sólo la última parte de la novela, centrada en otra idea un tanto descabellada en la que el personaje principal y álgter ego de Huxley, Anthony Beavis, se enfrasca en una aventura revolucionaria en Oaxaca con su amigo Mark Staithes para participar en un presunto golpe de Estado contra el gobernador organizado por un tal Jorge Fuentes, cafetalero mexicano que busca redimir a los terratenientes e indígenas del estado contra la injusticia, la corrupción y las arbitrariedades del gobernador en turno. A lo largo de la novela Beavis deja sentir el vacío de su vida en Inglaterra, a pesar de haber participado de joven en la Gran Guerra y de haber resultado herido, lo cual le impidió llegar a las trincheras. Así que acepta el reto que le plantea su amigo como una manera de reivindicarse a sí mismo aunque reconoce que “es la más descabellada y estúpida de las ideas”.

A pesar de lo presuntamente romántico de la aventura de lanzarse a México para hacer una pequeña revolución, el desarrollo de la historia es más bien anodino y los prejuicios de Huxley contra México no se disipan sino que vuelven a surgir en el cuerpo de la novela.

Al llegar a Tepatlán el personaje principal siente la enorme fatiga de estar vivo y consciente e identifica a México directamente con el infierno. Anthony se siente “poseído” por el espectro de la muerte. Pasan la noche en un hotelucho y Anthony amanece lleno de piquetes de chinches y con un ataque de disentería; los ojos de los indígenas le parecen reptiles, la comida repugnante y el ambiente absolutamente hostil. Para colmo, un incidente tragicómico le ocurre cuando un joven rancheero lo invita a tomar un tequila. Anthony lo rechaza por tener diarrea y el joven se siente ofendido y saca su revólver amenazándolo. Anthony se muere de pavor y se refugia tras una columna hasta que interviene su amigo Mark y lograr desarmar al joven.

Humillado y acobardado, Beavis sale en compañía de su amigo Staithes a lomo de mula rumbo a la finca de don Jorge, en las montañas de Tepatlán, con el fin de apoyar la revuelta. En el camino Staithes sufre un accidente al caer de la mula sobre unas rocas y se hiere gravemente una pierna, accidente que le recuerda a Anthony la herida que él sufriera durante la guerra y que ahora él percibe como si fuera propia. La pierna de Mark se infecta y se gangrena y Anthony decide lanzarse en busca de un médico en el pueblo más cercano. Y es aquí donde se da el giro de la acción cuando Huxley introduce en la novela al personaje del doctor escocés James Miller, que de algún modo va a actuar como conciencia moral tanto de Anthony (álgter ego de Huxley) como de Mark.

<sup>16</sup> Citado por Walker, *op. cit.*, p. 126.

<sup>17</sup> Citado por Walker, *op. cit.*, p. 137.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 140.



D.H. Lawrence

Miller es médico y va al rescate de Mark a quien tiene que amputarle la pierna. Eso impide que los dos ingleses participen en la revuelta organizada por Jorge Fuentes pero con ello salvan sus vidas pues la rebelión fue sofocada y los levantados fusilados. Pero es el encuentro de los dos amigos con Miller el que va a representar el punto de inflexión que le permitirá a Huxley salir de la frontera en la que él mismo se había encerrado. A lo largo de toda la novela Anthony ha estado obsesionado con la presencia de la muerte. Tan pronto Miller ve a Anthony lo diagnostica a simple vista como constipado, macilento, casposo, rígido y con lumbago. En otras palabras, un ser totalmente reprimido. Miller le dice: “Sí, color macilento... y la ironía, el escepticismo, la actitud de ‘todo me importa un comino’. Todo es negativo. Todo lo que usted piensa es en términos negativos... No crea que lo estoy criticando... Somos lo que somos y cuando llega el momento de tratar de ser como debíamos ser, no resulta fácil, no, no es fácil, Anthony Beavis”.<sup>19</sup>

Ni Anthony ni Mark ni el propio Huxley reconsideran explícitamente su posición con respecto a México. Lo que el doctor Miller les inculca es una conciencia de sí mismos frente a los demás como cuando dice: “Las sociedades salvajes son en realidad sociedades civilizadas simples en pequeña escala y con la tapa abierta. Podemos aprender a entenderlas relativamente fácil. Y cuando aprendemos a entender a los salvajes, aprendemos también, y así lo descubrimos, a entender a los civilizados...”. El título *Ciego en Gaza* corresponde a una cita de Milton —“Ciego en Gaza en el molino con los

esclavos” —, proveniente de la tragedia *Samson Agonistes* que habla de Sansón ciego y prisionero en Gaza, obra que le sirvió a Huxley para llegar a la siguiente conclusión que pone en boca del doctor Miller: “Es la indiferencia y el odio lo que causa la ceguera, no el amor”.

De acuerdo con Sybille Bedford (citada por Walker, p. 158), *Ciego en Gaza* fue “la expresión de una etapa en el curso vital de su desarrollo... Una fase pero crucial, un punto sin retorno. Aldous nunca regresó a las convicciones a las que había llegado”. Y Walker concluye:

En el alambique de la imaginación el viaje a México que le había parecido a Huxley un callejón sin salida en el momento de la visita, se reveló como una estación en el camino hacia la trascendencia. Es cierto que en la novela se exhibe poca comprensión verdadera (o lo que es peor, interés) en el México contemporáneo, y que se bosqueja la tierra en términos oblicuos y generalizados. Además es verdad que en comparación con Lawrence, Greene y Lowry [...] Huxley marcadamente está menos armonizado con las posibilidades paradisíacas de México. Para su sensibilidad el país es casi irremediabilmente infernal. No obstante, para Huxley como para Anthony Beavis, el pasar por la región representó finalmente el reconocimiento de una profunda oscuridad interna.<sup>20</sup>

Resulta complicado entender la postura de Huxley frente a México y las civilizaciones indígenas. Pero lo cierto es que la experiencia resultó a la larga catártica y le permitió, como a los otros autores ingleses, descubrir algo importante de sí mismo. **U**

<sup>19</sup> Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, Penguin Books, London, 1968, 400 pp.

<sup>20</sup> Walker, *op. cit.*, pp. 158 y 159.

Silvio Zavala

# Decano de los historiadores

Álvaro Matute

*A la edad de 105 años, a finales de 2014, falleció una de las más robustas figuras intelectuales de México: Silvio Zavala, autor de una obra abundante, profunda y de aplaudidos alcances en el campo de la historia. ¿Cómo evaluar la herencia cultural de un autor tan fecundo? El historiador Álvaro Matute recorre algunos de los hitos particulares más relevantes del amplio continente diseñado en las páginas de Silvio Zavala.*

El 4 de diciembre del año pasado, a poco más de dos meses de cumplir 106 años, falleció don Silvio Arturo Zavala Vallado, que tal era su nombre completo. Ejerció el decanato no sólo del gremio, sino de todas y cada una de las instituciones de las que formaba parte: El Colegio Nacional, la Academia Mexicana de la Historia, entre otras. Su larga vida corresponde a la que tuvo como profesional de la historia, ya que a los 25 años de edad, cuando obtuvo su doctorado en Madrid, poco antes del estallido de la Guerra Civil, ya era autor de dos libros, uno de los cuales, imponente: *La encomienda indiana*, no sólo por el enorme número de páginas que tiene, sino por la fatigosa investigación que realizó para escribirlo. Aparte, tenía publicada su tesis doctoral: *Los intereses particulares en la Conquista de la Nueva España*. Sin poner freno siguió con *Las instituciones jurídicas en la Conquista de América* en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, que dirigía don Ramón Menén-

dez Pidal y por el que habían desfilado varios mexicanos, entre ellos Alfonso Reyes.

El retorno a México se hizo obligado al finalizar 1936, por las razones que pueden resultar obvias a los lectores. En nuestras tierras colaboró con Genaro Estrada e investigó y publicó *La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España*, en el que muestra cómo Vasco de Quiroga aplicó las enseñanzas del humanista inglés para organizar los oficios y los poblados del obispado de Michoacán, a su cargo. Al cumplir 30 años, podía hacerse referencia a él como *don* Silvio Zavala, ya que su obra, por el oficio, la madurez y la erudición que ofrecía, lo ponía a la par con historiadores que fácilmente podrían doblarle la edad.

No se trataba de un hombre recluido en un cubículo, ya que no los había entonces en el medio mexicano, sino que había que involucrarse en la fundación de instituciones. Así, fue cabeza de la Comisión de Historia



Silvio Zavala (1909-2014)

del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, donde instituyó el Programa de Historia de América y creó la *Revista de Historia de América*, donde colaboraron historiadores de todo el continente e hicieron sus primeras armas como reseñistas y autores de obituarios los jóvenes estudiantes y luego egresados de El Colegio de México, de cuyo Centro de Estudios Históricos fue fundador y maestro. Entre sus discípulos se cuenta, entre muchos otros, a Ernesto de la Torre, Carlos Bosch, Luis González y Pablo González Casanova.

Como resulta prácticamente imposible enumerar toda su obra, me voy a referir sólo a algunos trabajos que pertenecen a diferentes campos de especialidad, ya que podría haberse quedado en el de sus preferencias mayores, que era el siglo XVI, al que seguiría consagrado con libros como *La filosofía de la Conquista* y los *Ensayos sobre la colonización española*. Consciente de que la historia no debe ser sólo para especialistas, escribió para obras generales de corte enciclopédico, como la *Historia universal* de la editorial Jackson, una síntesis de la historia nacional mexicana, y más adelante, para la *Historia de la humanidad* de la UNESCO, capítulos de su propio campo de trabajo, revisados para la última edición por el británico Peter Burke. Asimismo, en colaboración con Ida Appendini, fue autor de una *Historia universal moderna y contemporánea*, utilizado como libro de texto para el bachillerato.

Para referirme a él, utilizaré la primera persona, ya que tuve el privilegio de llevarlo en mi clase de historia universal en la Preparatoria 5 de Coapa, gracias al buen tino de la maestra Guillermina González Valdés. Conservo mi ejemplar, con el buen recuerdo de que invitaba a ser leído. Era claro, directo, balanceado, ilustrado de manera sobria, desde luego didáctico. Pensaba que cómo era posible que no hubiera uno semejante para historia de México, o si lo había, no lo conocía. Los días que tocaba clase de la materia, lo leía a primera hora en el camión que me llevaba de Olivar de los Padres a San Ángel, sentado, porque lo tomaba en terminal, y en la casi media hora del trayecto, llegaba con el tema bien leído. Obviamente saqué diez. Después supe que el coautor era uno de los historiadores mexicanos más destacados.

Ya en la carrera de historia, por De la Torre y Bosch fue que tuve un contacto más cercano con su obra, no sólo la escrita, sino la institucional. Esto en referencia al Instituto Panamericano de Geografía e Historia, donde como señalé estableció el Programa de Historia de América que consistiría en la elaboración de tres obras monumentales, una para cada uno de los periodos en que se suele dividir la historia de nuestro continente: precolombino, colonial y nacional. Hubo también proyectos para hacer historias nacionales de las ideas y de la historiografía que lamentablemente no llegaron a cris-

talizar, sino sólo en algunas manifestaciones. Su elaboración y planeación fue ejemplar. Tómese en cuenta que en los años de la Segunda Guerra Mundial, con la paulatina consolidación del trabajo histórico académico e institucionalizado, algunos practicantes de la disciplina, como Manuel Toussaint y, desde luego, Silvio Zavala, se percataron de las enormes carencias de conocimiento organizado y articulado y pusieron manos a la obra. Zavala reunió a especialistas de casi todos los países americanos, los cuales, bajo la coordinación de Pedro Armillas, para la América precolombina, y Charles C. Griffin, para la nacional, con el propio Zavala como cabeza de la historia colonial, emprendieron la elaboración de sendos programas en los que se incluyeron los temas a tratar, de manera de no dejar fuera ningún espacio americano a lo largo de los tres grandes tiempos señalados. De esos programas surgieron muchos pequeños libros en los que se desarrollaban temas, todavía no como monografías acabadas, sino como breves desarrollos preliminares, con indicaciones bibliográficas. No se trataba propiamente de estados de la cuestión sino de proyectos amplios, que ya podían satisfacer la necesidad de conocimiento sobre espacios bien delimitados en cada uno de los tres tiempos. Los cuadernillos tenían un colorama: los precolombinos eran rojos, amarillos los coloniales y verdes los nacionales. Como estudiante de Ernesto de la Torre, leí muchos de los rojos para la clase de América precolombina que él impartía, así como el libro de Armillas; para la clase de Carlos Bosch consulté los verdes y el libro de Griffin. No llevé ninguna clase de historia colonial con algún discípulo de don Silvio, pero sí consulté su librito amarillo, *Hispanoamérica septentrional y media*. Sus paralelos fueron los de Charles Verlinden, con *Précédents médiévaux de la colonie en Amérique*, de Mariano Picón Salas *Suramérica*, de José Honorio Rodrigues *Brasil* y de Max Savelle *United States*. Estos son los libritos amarillos, que tuvieron sus correlativos verdes y rojos, escritos por diversos especialistas.

La meta era escribir tres grandes historias, pero sólo una se hizo posible, ya no con el pie de imprenta del IPGH, sino de Porrúa y no en los tiempos de la Comisión presidida por Zavala, sino hasta 1967. Se trata de dos robustos volúmenes con el título de *El mundo americano en la época colonial*. Su autor único es don Silvio, quien contó con la colaboración de la doctora María del Carmen Velázquez, quien se ocupó del segundo volumen consagrado al aparato crítico de la obra.

*El mundo americano en la época colonial* representa la realización de un anhelo generacional consistente en dar a los posibles lectores el panorama general que bien podía servir de punto de partida para investigaciones monográficas, ya aisladas o autosuficientes, ya comparativas entre los distintos procesos de colonización de-

sarrollados entre los finales del siglo xv y el xviii en las distintas áreas, la hispanoamericana, la lusitana, la francesa, holandesa, angloamericana y los intentos rusos ya dieciochescos. Conocer América en visión general, pero no sucinta sino detallada y precisa. El libro tiene la factura Zavala. Enemigo de la generalización, cada proceso y cada región son recorridos con la minucia que una obra de esta envergadura podía permitir. Tras el recorrido geográfico, físico y humano, para decirlo con las palabras de entonces inteligibles ahora, esto es, recorrer el continente a través del espacio físico y humano. En este último renglón, el autor pone énfasis en las civilizaciones indígenas que reciben la presencia de europeos, africanos y asiáticos, una vez que resultan posibles los intercambios mundiales. Después va por los procesos económico, social, institucional, político, religioso y cultural. Por fin, cuando se consolidan los procesos que desembocan en distintos perfiles de nación, se abren los movimientos de emancipación de las respectivas metrópolis. Cada aspecto es recorrido en los distintos ámbitos de acuerdo con cada una de las presencias europeas que dan identidad a las diversas regiones. Todo ello en un volumen de 643 páginas, complementado con otro en el que aparecen las notas, la bibliografía y el índice analítico, en 671 páginas, a su vez.

Es fácil decir, pero no tanto imaginar, por qué sólo Silvio Zavala fue capaz de emprender una obra de tal naturaleza. *El mundo americano en la época colonial* fue para su autor un puerto de llegada; para muchos pacientes lectores, un puerto de salida. Su formación como historiador fue dentro del campo de las instituciones establecidas por el imperio español en Indias, bajo la égida de don Rafael Altamira y Crevea, que convirtió a un puñado de jóvenes abogados en sólidos historiadores, acaso Zavala el más destacado, el que ostenta la obra más copiosa y sólida

Su colaboración para la *Historia universal* de la Editorial Jackson fue recogida posteriormente en un libro, *Apuntes de historia nacional, 1808-1974*, en el que se sale del ámbito histórico en el que se desempeñaba con plenitud. Se trata de un recorrido por la historia nacional mexicana, a partir de la Independencia, en poco más de 200 páginas.

Tomo como muestra de la calidad histórica de don Silvio su tratamiento del conflicto religioso de 1926-1929. Es un modelo de ponderación, pese a que en el párrafo inicial indica que por la tolerancia de Porfirio Díaz con la Iglesia, esta “recuperó la energía y la influencia económica que había perdido durante la guerra de Reforma” (p. 151) para después adentrarse en un relato de cuatro páginas en las que describe las tensiones y las acciones que gobierno y católicos emprendieron desde la subida de Madero al poder hasta el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas en el que subraya

datos demográficos que indican que el censo de 1930 cuenta a “16’179,667 católicos, 130,322 protestantes, 175,180 personas sin ninguna religión y 9,072 israelitas”, en el renglón siguiente, cierra el apartado señalando que: “En 1937 gozaban de permiso para oficiar en toda la República 197 sacerdotes católicos” (p. 155). Por tratarse de un texto escrito para una obra de tipo enciclopédico, Zavala hace gala de precisión en sus datos, colocándolos como si se tratara de un tablero de ajedrez en el cual reseña la acción jugada por jugada, tanto de las piezas blancas como las negras, sin dejar de subrayar los intentos de jaque y cómo ninguno de los contendientes da el mate final. Tablas.

La colonización del Nuevo Mundo fue el gran tema de su vida. A él dedicó infinidad de títulos que incluyen libros, folletos, artículos, ensayos, recopilaciones documentales de textos originales encontrados por él en archivos, discursos, en fin, una obra plena.

Sus compromisos institucionales lo llevaron a ocupar la presidencia de El Colegio de México, dirigir el Museo Nacional de Historia, formar parte de la Junta de Gobierno de la UNAM y del Servicio Exterior Mexicano, en la categoría de embajador.

Silvio Zavala fue dentro del ámbito historiográfico en el que se desarrolló y al que desarrolló, quien mejor encarna la institucionalización académica en México, con todos los significados que se le quiera dar a esa asociación de palabras. Fue quien mejor desempeñó el oficio de historiar de acuerdo con las reglas del juego que se comenzaron a establecer en el Berlín rankeano y se fueron consolidando desde el siglo xix. No es que no hubiera en México quien las hubiera adoptado, pero sin duda Zavala fue el que elaboró de la mejor manera el seguimiento de las reglas del método observado internacionalmente, de desarrollar las dos escrituras requeridas por la historia: el piso narrativo superior y el cimientado de abajo, integrado por las referencias y las disquisiciones propiciadas por el diálogo con las fuentes. Fue el maestro de la heurística, en la acepción que damos los historiadores a esta palabra. De ahí que no sea casual que los dos discípulos mencionados, De la Torre y Bosch, hayan enseñado y escrito sobre metodología y técnica de la investigación y que otro alumno, Luis González, haya escrito su magnífico libro, precisamente *El oficio de historiar*. Los tres le debieron eso a su maestro, don Silvio, a quien debidamente reconocieron en diversos homenajes, recibidos por él en vida, ya que los tres —y otros muchos— se le adelantaron. Ahora los recordamos como continuadores de lo bien aprendido en los seminarios del doctor Silvio Arturo Zavala Vallado. **U**

---

Parte de este texto fue leído por su autor en el Homenaje a don Silvio Zavala en la Academia Mexicana de la Historia, el 3 de febrero de 2015.

Jorge G. Castañeda

# La ética de la acción

Enrique Serna

*Aunque inusual en el panorama cultural mexicano, el género de la autobiografía cuenta con ejemplos notables, a los que se une ahora Amarres perros, nuevo libro del intelectual y político Jorge G. Castañeda, en el cual desenvuelve con franco ánimo introspectivo las pautas de su vida personal y pública en momentos clave de la historia mexicana reciente.*

Las memorias de políticos retirados por lo general son defensas o justificaciones que buscan inclinar a su favor el juicio de la opinión pública o el de la historia. *Amarres perros*, la autobiografía de Jorge Castañeda, representa una ruptura con esa deplorable tradición porque somete su trayectoria de luchador social a un insólito ejercicio de autocrítica. Destacado protagonista de la transición a la democracia, materia gris del foxismo, polemista con proyección internacional, diplomático sin tacto, candidato presidencial sin partido, disidente de una izquierda sectaria que nunca reconoció su valía, Castañeda ha concitado a partes iguales la admiración y el encono de la minoría politizada. Más interesado en la búsqueda de la verdad que en mantener su imagen libre de raspaduras, en esta *selfie* atrevida y belicosa mantiene la tónica de nadar a contracorriente. La incompatibilidad entre su vocación intelectual y su conveniencia política se resuelve a favor de la primera, tal vez porque siempre fue la más fuerte. O dicho de otra manera: si Castañeda se daba el lujo de soltar verdades impopulares incluso cuando era canciller (una pésima estrategia para ganar adeptos) con más razón las prodiga ahora que ya está fuera de la jugada.

No se trata, por supuesto, de un harakiri en público, pues el autor dedica buena parte de sus memorias a defender ideas económicas, programas de gobierno, cambios de casaca, alianzas estratégicas con el diablo, y hasta desatinos tan obvios como el famoso regaño a los periodistas monolingües que cubrieron la primera visita de Fox a la Casa Blanca. Pero a pesar de esa evidente parcialidad, Castañeda reconoce también errores, precipitaciones, flaquezas de carácter y, sobre todo, expone la enorme dificultad de conciliar los principios con la voluntad de poder en un mundillo donde ningún líder puede subir muy alto sin hacer concesiones a intereses que pueden atarlo de manos.

Barajando dos planos narrativos, su pasado remoto y su pasado inmediato, un acertado recurso para sostener el interés del lector urgido por llegar a los temas de actualidad, *Amarres perros* no tiene ni aspira a tener el vuelo literario de las memorias de Vasconcelos (paradigma inevitable del género), pero sí una franqueza comparable a la suya. La tentativa democratizadora de Castañeda dio mejores frutos que la del *Ulises criollo*, porque él sí logró vencer al partido de Estado en las urnas, pero ambos intelectuales se quedaron en la antesala de la pre-

sidencia cuando la sagacidad o la bajeza de sus oponentes los devolvió a sus gabinetes de estudio. Como Vasconcelos, Castañeda no tiene empacho en confesar sus ambiciones, incluso con un sesgo voluptuoso (“he seguido fascinado por los juegos de poder y cada acercamiento al poder me despierta el placer de siempre”) pero, según se desprende de sus memorias, la supeditación de ese objetivo a un fin superior lo debilitó cuando tuvo que enfrentarse con mafias o caciques más duchos en el arte de la zancadilla y el golpe bajo. Quienes se preguntan si es posible transformar desde arriba las estructuras políticas y sociales, o combatir eficazmente la corrupción en alianza con algunos de sus más conspicuos representantes, encontrarán en la experiencia de Castañeda elementos de sobra para entender por qué la alternancia resultó un fiasco. Entre las revelaciones más interesantes del libro sobresale una confidencia que explica el pecado original de Fox y sus estrategias:

Recuerdo una noche de noviembre de 2000, cuando Santiago Creel y yo nos revelamos mutuamente nuestros nombramientos, aún secretos, y el secretario de Gobernación *to be* me confesó su preocupación primordial: que para triunfar, Fox hubiera efectuado tal cantidad de concesiones a los poderes fácticos, y de tal magnitud, que su llegada se hallaría comprometida antes siquiera de empezar. Tuvo razón, y tal vez su complacencia con la pasividad ulterior de Fox provino de esa intuición o sapiencia.

Buena parte de los empresarios que apoyaron la campaña de Fox no querían que nada cambiara en México, salvo quizá la política macroeconómica, y su voluntad se cumplió. En ese contexto, las intentonas de Castañeda por dividir al PRI desde el gobierno, “construyendo una lista de posibles responsables de actos de corrupción en los sexenios anteriores e investigándolos uno por uno”, y atrayendo a la parte buena del tricolor, “definida por su disposición a negociar y cooperar con el nuevo gobierno”, estaban condenadas al fracaso. Cuando Castañeda y Francisco Barrio le expusieron ese plan al presidente, “Fox nos respondió con una frase lapidaria, sincera y aberrante para alguien en sus zapatos (o botas): No soy Dios para escoger a quién castigar y a quién no”. Castañeda reprueba esa cobardía, sin ahondar en los motivos del presidente, pero nos brinda elementos de juicio para adivinarlos. En las corruptelas de gran envergadura siempre está involucrado algún magnate y quizá Fox temió que más de un patrocinador de su campaña saliera perjudicado con esa cacería de brujas.

Pero la persecución de tepocatas propuesta por Castañeda también adolecía de un grave defecto: incluía en la parte “buena” del PRI a Elba Esther Gordillo, amiga de Fox y Castañeda desde los tiempos del grupo San Ángel. En la única declaración falsamente ingenua de

su autobiografía, Castañeda exculpa a Gordillo de las enormes y documentadas corruptelas que la llevaron a la cárcel de Tepepan: “No pienso, hasta la fecha, que ella en lo personal haya incurrido en delitos de esa índole, pero no dudo que sus empleados y acólitos sí, aunque su tren de vida y la divulgación generalizada del mismo induzcan a muchos a pensar lo contrario”. ¿De modo que la astuta maestra dejaba robar a todo el mundo sin exigir la tajada mayor del pastel? A otro perro con ese hueso. Sólo cuando habla de su amistad con Elba Esther se nota la inquietud de Castañeda por lavarse la cara. Pero su propio libro nos revela que tanto él como Gordillo quisieron utilizarse mutuamente, en un duelo de astucias típico de la grilla política, donde la amistad sólo tiene sentido cuando es redituable. La maestra quería mejorar un poco su negra imagen acercándose a un opositor con prestigio, mientras Castañeda aspiraba a



recibir su aval para mudarse de Relaciones Exteriores a la SEP y, más tarde, para lanzarse como candidato a la presidencia. Pero la maestra, al parecer, temía entrar en conflictos con él dentro de su área de influencia. “No sólo se abstuvo de respaldar mi aspiración a cambiar de cartera, sino que ejerció una especie de veto en el caso de Educación Pública”. Tampoco respaldó su candidatura independiente a la presidencia cuando renunció intem-

pestejamente a la cancillería. Castañeda asegura que de haber llegado a la SEP habrían tenido un enfrentamiento a muerte. Por desgracia, el ajuste de cuentas nunca llegó y la educación mexicana sigue pagando las consecuencias de ese amarre canino.

Hijo del diplomático Jorge Castañeda y Álvarez de la Rosa, canciller en tiempos de López Portillo, desde sus mocedades el memorialista probó las mieles del poder, porque su padre le dio una considerable injerencia en las decisiones de la cancillería, cuando apenas era un joven universitario. Castañeda cuenta que en 1981 orquestó detrás de bastidores la declaración conjunta entre México y Francia que concedió al Frente Farabundo Martí el rango de fuerza beligerante en El Salvador. Alarmada por su influencia, la Dirección Federal de Seguridad le seguía los pasos de cerca, pues en aquella época Castañeda ya militaba en el PCM. “Aprendí mucho del paso



Jorge G. Castañeda

por la cancillería al lado de mi padre —cuenta—, y en particular, que sólo la proximidad del poder permite cierto tipo de realizaciones o intervenciones concretas en la realidad”. Esa temprana experiencia, que sin duda le dio un conocimiento invaluable de la *realpolitik*, pudo tener sin embargo un efecto nocivo en la formación de su carácter: la falta de paciencia y disciplina para soportar reveses políticos.

Aunque Castañeda no se flagela a ese extremo, varios pasajes de sus memorias lo muestran como un hijo

de papi que nunca está dispuesto a hacer méritos ni a tolerar descalabros en las organizaciones donde milita: o todo el poder o nada. Apenas tenía 28 años cuando fundó en el seno del PCM una corriente renovadora que intentó imponer sus lineamientos en un congreso celebrado en el Polyforum, donde triunfó la línea dura y tradicionalista del partido. “La dirección, el estalinismo, y el apego al pasado —lamenta Castañeda— nos reventaron en toda la línea, con los consabidos métodos propios de las purgas internas de los partidos comunistas”. El lector se queda con las ganas de saber por qué no porfió en su intentona reformista. ¿Le faltó paciencia para seguir en la brega? ¿Esperaba que a las primeras de cambio el politburó en pleno alzara en hombros a un militante de pantalón corto? Tampoco son muy convincentes las razones que lo llevaron a renunciar a la cancillería veinte años después, cuando advirtió que desde ese puesto nunca sería presidenciable. Ambos berrinches denotan la soberbia y la impaciencia de un mal perdedor con poca o ninguna disposición a tolerar el rechazo.

Aunque *Amarres perros* deja entrever las cuarteaduras de una inteligencia emocional precaria (un acierto histórico y literario logrado a costa del amor propio), contiene también algunas enseñanzas muy rescatables para revertir una costumbre que pudo ser justificada en otras épocas pero que en situaciones de emergencia resulta nefasta: la renuencia de la élite intelectual a mancharse de lodo en las lides políticas. Contra el evangelio de la pureza y la sana distancia con el príncipe, Castañeda postula una ética de la acción que inevitablemente daña el prestigio intelectual pero, en cambio, podría reportar grandes beneficios al país si un funcionario inteligente y capaz, con valores éticos firmes, consiguiera rescatar las instituciones del sanguinolento muladar en que ahora se hunden. Para esa tarea se requieren quizá virtudes que el propio Castañeda declara no haber tenido: “Las luchas intestinas, la burocracia partidista, la disciplina, la paciente labor de lenta construcción futura no se me dan”. Su autobiografía pone en duda la eficacia de un político sin esas cualidades. Pero en los tiempos que corren, cuando la meritocracia está de capa caída y la podredumbre institucional parece haber excluido por completo de la vida política a la gente de buena fe, la insistencia de Castañeda en lograr “intervenciones concretas sobre la realidad” nos recuerda que el abstencionismo puritano puede ser suicida. Con un político de su talla en la presidencia, el país quizás habría entrado en un proceso de mejoría paulatina. Si nadie tiene astucia para sacar adelante las causas nobles, si la inteligencia no se opone con éxito a la corrupción y a la demagogia, México nunca podrá levantar cabeza. **U**

Jorge Castañeda, *Amarres perros. Una autobiografía*, Alfaguara, México, 2014, 552 pp.

# Igor Caruso durante el nazismo

Fernando M. González

*Igor Alexander Caruso, referente ineludible en la fundación del Círculo Psicoanalítico Mexicano en 1971, ocultó a lo largo de su vida un secreto: trabajó durante 1942 en la clínica Spiegelgrund de Viena, una institución en la que se elaboraban reportes sobre las capacidades mentales de niños a los que se les podía practicar la eutanasia, dentro de las políticas eugenésicas del Tercer Reich.*

“Hay una ‘inquietante familiaridad’ de este pasado que un ocupante actual expulsó (o creyó expulsar) para apropiarse de su lugar. El muerto habita al vivo. Remuerde (mordedura secreta y repetitiva). También la historia es caníbal, y la memoria se convierte en el campo cerrado en donde se oponen dos operaciones contrarias: el olvido, que no es pasividad perdida, sino una acción contra el pasado; la huella del recuerdo que es el regreso de lo olvidado, es decir, una acción de ese pasado siempre obligado a disfrazarse”.<sup>1</sup>

Esta manera de presentar la cuestión del entreveramiento de los lugares institucionales que se pretenden propios y sin restos y las diferentes maneras de actuar de las temporalidades ayuda a pensar el acontecimiento que irrumpió y se hizo carne en la institución psicoanalítica de la que fui cofundador en México en 1971, el Círculo Psicoanalítico Mexicano. Pero, ¿en qué consistió el aludido acontecimiento?

El 9 de octubre de 2012, la psicoanalista Cynthia del Castillo sacó a la luz, en el seminario sobre la institución analítica en el CPM —coordinado por el doctor Felipe Flores—, una información que, de confirmarse, comprometía gravemente la calidad ética y psicoanalítica de uno de los fundadores del Círculo Vienés de Psicología Profunda (1947) y de la Federación Internacional de Círculos, así como referente fundacional, que no cofundador, del Círculo Psicoanalítico Mexicano (CPM). Me refiero a Igor Alexander Caruso.

Esta noticia se resumía en lo siguiente: en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Caruso habría trabajado, en 1942, en la clínica Spiegelgrund de Viena,<sup>2</sup> en el pabellón de niños, en la cual había realizado evaluacio-

<sup>2</sup> Según la historiadora y psicoanalista Eveline List, que trabajó los archivos del caso Caruso y lo hizo público en 2008, se trató de “La máxima institución nacionalsocialista para la eutanasia de niños en Austria” en “¿Por qué no en Kischnew? Sobre un documento en audio autobiográfico de Igor Caruso” (“Warum nicht in Kischnew? Zu einem autobiographischen tondokument Igor Carusos”, *Zeitschrift für Psychoanalytische Theorie und Praxis*, volumen 23, números 1-2, 2008, pp. 118).

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, UIA/ITESO, México, 2003, pp. 23-24.



Clínica Spiegelgrund en Viena, en el año 1942 donde trabajó Igor A. Caruso

nes psicológicas acerca del estado mental de algunos de ellos. En dicha clínica, los superiores de Caruso, a su vez, realizaban una segunda evaluación de dichos reportes para determinar si les practicarían o no la eutanasia. Dado el tipo de relaciones que se tejieron entre el CPM y la Red de Círculos de Psicología Profunda, y específicamente con Igor A. Caruso, el asunto ameritaba una inevitable aclaración.

Sin embargo, cuando digo que algo irrumpió, caigo en una imprecisión, porque es suponer que efectivamente vino de fuera, lo que no es ciertamente el caso. Todo el problema será dilucidar cómo eso, que parecía exterior y en realidad formaba parte de una genealogía múltiple de la citada institución, juega en el presente.



Se puede decir siguiendo a Freud que si en el principio fue el crimen, tanto el acto asesino así como el asesinado siempre retornan por más que se pretenda reprimirlos o suprimirlos y lanzarlos al exterior del sistema.<sup>3</sup> Y vale tanto para el caso individual como en el colectivo. Pero no siempre el retorno se da de la misma manera. Por ejemplo, en el caso del hombre Moisés del texto de Freud, “El personaje [...es] excluido por una muerte y ‘reemplazado’ por una leyenda”.<sup>4</sup> En cambio, con respecto a Hamlet, “después de haber sido asesinado, el padre de [éste...] regresa en una escena distinta, pero con forma de fantasma, y es entonces como se convierte en la ley que su hijo obedece”. Se puede considerar a todo esto como operaciones de transfiguración que afectan a las temporalidades y a los lugares, ya sea como leyenda o como espectro. Entonces, el retorno de lo reprimido se hará sentir, como señala De Certeau, de manera caníbal. Y como no existe el buen lugar para producir la teoría, ni tampoco el lugar propio institucional, por eso De Certeau puede afirmar que “la institución localiza pero no autoriza”.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Basta aludir al caso Ayotzinapa como ejemplo privilegiado de la relación que se puede dar entre los restos aparecidos de anteriores asesinatos, y la ausencia de aquellos de los desaparecidos que se buscan afanosamente.

<sup>4</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, 1975, p. 315.

<sup>5</sup> Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 23.

Al producir la ficción del hombre Moisés, Freud permite pensar varias cosas. Primeramente, la división no sólo del sujeto sino del fundador y de un pueblo. Escinde sin contemplaciones la carne identitaria que se pretendía homogénea, al afirmar que el fundador de la religión judía no era tal sino egipcio, y que además, como tal fundador “halló violento fin en una revuelta de su pueblo, díscolo y contumaz, que al mismo tiempo repudió la religión por él fundada”.<sup>6</sup>

Y no le bastó, porque, según su relato, un segundo Moisés tomó el nombre del asesinado, cuando al término del exilio babilónico se desarrolló en el pueblo judío la esperanza de que volviera el asesinado. Es decir, tenemos una saga fundacional sostenida en el supuesto de una violencia genealógica que alude a un crimen con sustitución del personaje incluida pero bajo cubierta del mismo nombre. Ya ni siquiera el nombre se salva de la división. Es evidente que esta “novela histórica” produjo un doble malestar en algunos de sus contemporáneos judíos e, incluso, en el mismo Freud. Y si algún nazi leyó el texto tampoco le ha de haber gustado saber que a los que iba a asesinar a lo mejor no eran judíos de tiempo completo, ni menos aún puros. Freud comienza su iconoclasta escrito de esta manera: “Arrebatarle [quitarle] a un pueblo al hombre a quien honra como el más grande de sus hijos no es algo que se emprenda con gusto o a la ligera, y menos todavía si uno mismo pertenece a ese pueblo. Mas ninguna ejecutoria podrá movernos a relegar la verdad en beneficio de unos presuntos intereses nacionales, tanto menos cuando del establecimiento de un estado de cosas se pueda esperar ganancia para nuestra intelección”.<sup>7</sup>

Si la pretensión suena magnificente, la perspectiva heurística que abre es digna de consideración, ya que postula que el lugar del analista se sostiene en una ética de la verdad, que debería estar por encima de los intereses nacionales y de la pretendida pureza identitaria. Con ello, Freud abre las posibles aportaciones del psicoanálisis a la dilucidación de los diferentes planos de implicación que no se reducen sólo a la genealogía familiar o transferencial durante el proceso de la “cura”, sino a las institucionales, étnicas y nacionales.

Pero el texto de Moisés da para más, de ahí que De Certeau puede pensarlo en relación con las diferencias entre el psicoanálisis y la historia en lo que respecta tanto a la distribución del espacio, el tiempo, la memoria y a la relación entre el pasado y el presente. Escribe al respecto:

El primero reconoce uno en el otro, la segunda coloca uno al lado del otro. El psicoanálisis trata esa relación

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta* en *Obras completas*, volumen 23, Amorrortu, Buenos Aires, 1980, p. 42.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 7.

bajo la modalidad de la imbricación (uno en el lugar del otro), de la repetición (uno reproduce lo otro bajo forma diferente), del equívoco (¿qué está en lugar de qué? Hay por todos lados juego de máscaras, retorsiones y ambigüedades). La historiografía considera esa relación bajo la modalidad de la sucesividad (uno después del otro), de la correlación (proximidades más o menos grandes), del efecto (uno sigue al otro) y de la distinción (o lo uno o lo otro, pero no los dos a la vez).<sup>8</sup>

Estas maneras de encarar el pasado y el presente, ¿cómo se resignifican en el caso de la historia llamada del tiempo presente cuando todavía se toca tejido vivo y el acontecimiento no se termina de atemperar ni menos de dilucidar? Pues como bien lo señala François Dosse: “El acontecimiento no es por definición reducible a su efectuación, en la medida en la que está abierto a un devenir indefinido, por el cual su sentido se va a metamorfosear al filo del tiempo”.<sup>9</sup>

Creo que ahora podremos enfrentar de mejor manera la cuestión del acontecimiento Caruso como una pretendida continuidad contaminante con funciones invalidantes y totalizadoras. Esta vez el muerto reapareció no como leyenda, ni como espectro asesinado sino como espectro que había contribuido a asesinar en un momento de su vida.

#### IGOR. A. CARUSO Y EL NAZISMO: ¿ENTRE LA CRIPTA Y EL BASHING?

En estos extremos se ha querido encerrar la recepción de la noticia respecto a las acciones de Igor Caruso en México. Entonces, cómo avocarse al caso Caruso, en el cual algo del orden de la inquietante siniestridad irrumpió desde la oscuridad del sótano institucional gracias a que una colega simplemente apretó una tecla de Wikipedia y se topó con una información que había quedado invisibilizada como algo del orden de lo impensado para la mayoría de las diferentes generaciones del CPM. Impensado que de pronto se cruzó con la información de aquellos que activamente la habían puesto fuera de foco.<sup>10</sup> Pero de esto último nos enteramos después. Todo esto, obturado y reforzado por la ausencia de una pregunta elemental, y que puesta en palabras debió ser: y por cierto, ¿qué hizo Caruso en Viena durante la guerra? ¿Acaso hubo consigna explícita de no emitirla? ¿O una especie de pacto mafioso

<sup>8</sup> Michel de Certeau, *ibidem*, p. 78.

<sup>9</sup> François Dosse, “L'événement entre Kairos y Trace” en *Paul Ricoeur: penser la mémoire* (bajo la dirección de François Dosse y Chatherine Goldenstein), Éditions du Seuil, Paris, 2013, p. 283.

<sup>10</sup> Por ejemplo, un colega que vive en México, que había abandonado la institución en 1977, y un puñado en Austria.

de no tocar aquella época? No parece ser el caso, cuando menos en el CPM.

Y, entonces, había que recolocarnos en ese aspecto de la genealogía. ¿Se trataba ante esta emergencia de postular sin más un tipo de continuidad con efectos contaminantes y totalizadores sobre lo que se constituyó mucho tiempo después en otro continente y en otro contexto y hacer del pasado algo presente sin distancia posible?

Por lo pronto, esta información ponía en relación una parte de la historia del psicoanálisis en México con Viena, pero de dos maneras. Aquella en la que se gestó el psicoanálisis y toda su serie de conceptos, y aquella otra en la cual se decretó a partir del ascenso del nazismo que este no debería seguir. Y si seguía, lo debería hacer cercenándose tanto del judaísmo como del nombre de Freud y de sus conceptos centrales.

Esa segunda genealogía, la nazi, de pronto va a “irrumper” en la genealogía del Círculo Psicoanalítico Mexicano como una “inquietante extranjería” (*Unheimlichkeit*)<sup>11</sup> que aparentemente anularía a la primera.

Y, entonces, se hicieron presentes una serie de cuestiones: ¿en dónde colocar la información y qué estatuto otorgarle? ¿De qué manera afecta a lo que se construyó durante 40 años sin saberse de ella? ¿Se la puede erradicar o cercenar, como le ocurrió al psicoanálisis durante el nazismo? O incluso: ¿se puede terminar por deducir que todo lo que siguió está contaminado irremediablemente y entonces no queda sino disolver a la institución y comenzar de cero? Este último caso se hizo efectivo cuando un puñado de colegas en México pensó que el CPM se había constituido en una especie de “cripta nazi”. Es decir, que en buena medida se habría fundado para hacerse cargo de guardar dos secretos: aquel de los actos realizados por Igor Caruso en la segunda guerra, cuando no era psicoanalista, y aquel otro, de haberse fundado en la posguerra en 1947, el Círculo Vienés de Psicología Profunda, con un buen número de activos miembros del nazismo y con otros que fueron simpatizantes. Si esto fue el caso, entonces toda la formación que se daba en esa institución se podría reducir a un simulacro, a una mascarada, o a un como-si de una serie de actos criminales. Y por lo tanto, todo lo que de ella salió no fue más que la continuación sin fisuras de los dos secretos articulados. De ahí la necesidad de disol-

<sup>11</sup> Término que Paul Ricoeur retomaría de Freud para reflexionar sobre el malestar en la historia en su libro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Éditions du Seuil, Paris, 2000), el cual, a su vez, en los trabajos de algunos historiadores tendría diferentes nombres —como lo recuerda François Hartog—: Maurice Halbwachs habla de “la memoria fracturada por la historia”; Yosef Yerushalmi del “malestar en la historiografía”, y Pierre Nora, de sus “insólitos lugares de la memoria”. Cfr. François Hartog, “La poétique et l'inquietante étrangeté de l'histoire”, *Croire en l'histoire*, Flammarion, Paris, 2013, p. 121.

ver lo más rápidamente posible al CPM. Disolución que debería ser el primer paso de una purificación, que en el caso de los postulantes del corte disolvente rápidamente dio lugar a la fundación de otra institución ya libre para ellos del lastre contaminado. Corte que serviría para obliterar las huellas de una pertenencia y que, al hacerlo, permitía a los que así actuaron verse como críticos radicales del nazismo en México casi 70 años después de terminado el citado régimen.

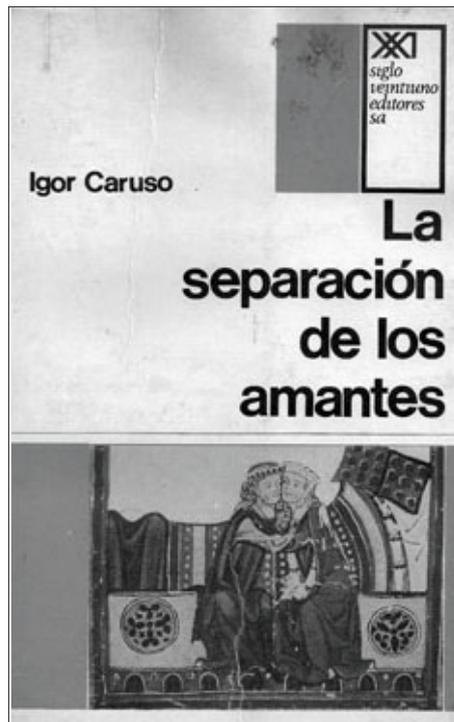
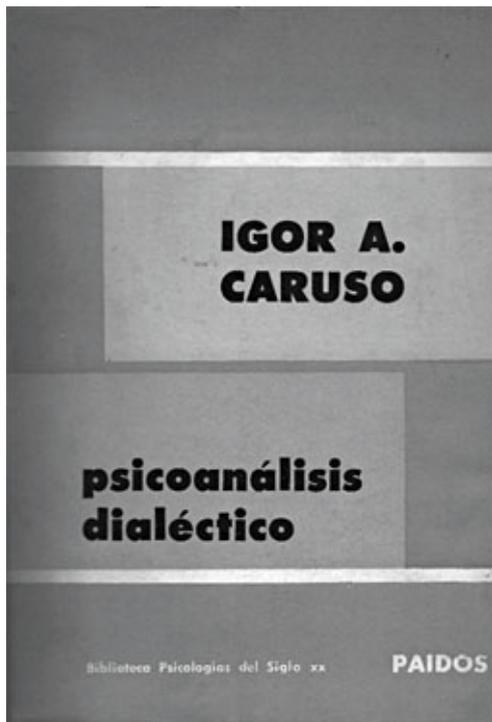
Esta manera de ver las cosas recuerda dos modelos muy socorridos: el del pecado original que sostiene el catolicismo y que marca con su mácula a todas las generaciones, producto del pecado de Adán y Eva, y aquel otro, implementado en la España de los reyes católicos Fernando e Isabel, que en parte puede ser equiparado con el del pecado original pero tiene su especificidad. “La idea de pureza de sangre española [...] se basa en la noción de una transmisión hereditaria (a lo largo del linaje) de una mácula espiritual o moral, debida al vínculo genealógico con infieles, moros o judíos [...] No se refería a caracteres físicos ni fisiológicos, sino a cualidades y proclividades morales, sobre todo ligadas a la infidelidad, al rechazo a Cristo”.<sup>12</sup>

Podríamos hablar de una especie de combinación entre ambos modelos para entender el postulado de las *continuidades contaminadas*. Digamos que en el caso del CPM, los “pecados” de Caruso en el Spiegelgrund remitirían al modelo del pecado original, y respecto al tipo de relaciones que articuló Caruso para fundar el CVPP, no llevaría a la “limpieza de sangre”; ambas acciones habrían dejado una mácula imborrable en la manera de transmitir y ejercer el psicoanálisis. Vistas de esta manera las cosas, es entendible la necesidad de llevar a cabo una especie de limpieza de sangre, esta vez no respecto a los judíos y a los moros, sino de los nazis.

Pero, desgraciadamente, las cosas se presentaban un poco más complicadas. Porque los cofundadores de más edad y formación del CPM fueron a formarse a Viena en los inicios de la década de los sesenta y en principio desconocían los dos “secretos” aludidos. Y con el Caruso que se encontraron no era para nada el de la segunda guerra ni el de la inmediata posguerra sino alguien que se acercaba cada vez más a posiciones marxistas, sin que esto tampoco fuera una garantía de nada. Sabemos la pluralidad de posiciones y dimisiones éticas que se han jugado también en ese campo.

Cuando fundaron en México el CPM en 1971 en un contexto substancialmente diferente, lo que queda aho-

<sup>12</sup> Carlos López Beltrán, “Sangre y temperamento. Pureza y mestizaje en las sociedades de castas americanas” en Carlos López Beltrán y F. Gorbach (coordinadores), *Saberes locales, ensayos sobre la historia de la ciencia en América Latina*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2008, p. 303.



ra como duda, es si ya para esas fechas sabían el asunto de los dos secretos. Si hubiera sido el caso, me parece grave no haberlo informado y más tratándose de una institución psicoanalítica. Porque de esa manera se podía haber elegido cómo fundar y con quiénes relacionarse. Lo interesante es que el tipo de formación que se dio en el CPM partía de manera dominante de otras coordenadas teóricas y clínicas y, en cuanto a posiciones políticas, el nazismo no aparecía por ningún lado. Por ejemplo, el CPM fue muy activo en relación a la recepción de los psicoanalistas argentinos y uruguayos que tuvieron que dejar su patria por efectos de las dictaduras militares que se instauraron en los años setenta, y estuvo muy ligado al psicoanálisis francés.

Según los colegas purificadores, Caruso se reduciría a ser un puro encubridor y todo lo que hizo posteriormente se puede considerar como un puro simulacro. Es todo un juicio. Sin duda en 1942 realizó actos que contribuyeron a producir actos irreparables, es decir, asesinatos. *Pero en el caso del CPM el asunto fue más bien otro, ni se constituyó con ex nazis, ni Caruso fue su fundador, ni sus miembros se pueden asumir como corresponsables de los actos de este.*

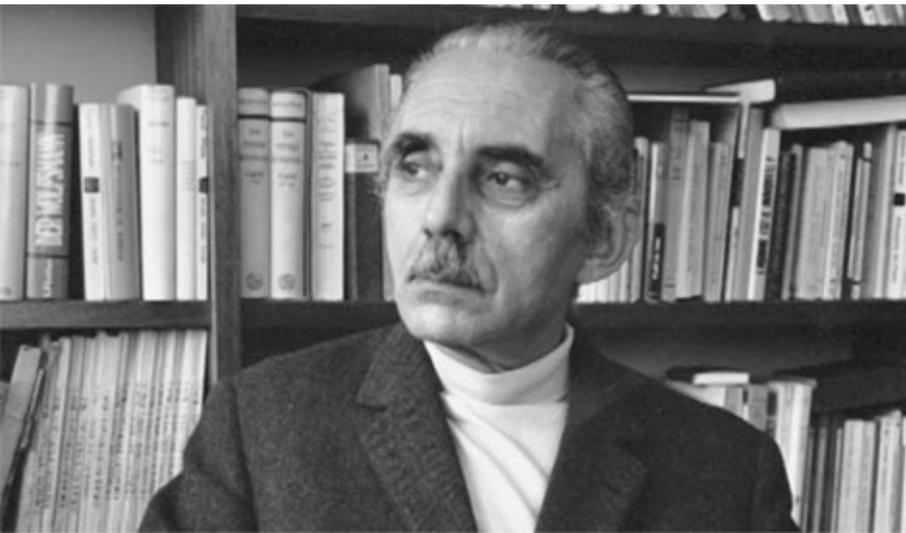
Pero entonces, ¿de qué si? Por lo pronto, de no haber tenido la curiosidad de preguntarles —y preguntarles— a los que se formaron en Viena en los años sesenta qué había hecho Caruso durante la guerra, y con quiénes se había conformado el CVPP. E, incluso, de ni siquiera tener que haberlos tomado en cuenta para hacerse esas preguntas.

Pero después de octubre de 2012, al menos supimos que uno de los dos cofundadores conocía la información, aunque nunca pudo precisar desde cuándo,

pero se puede pensar que es probable que lo supiera desde los inicios de la década de los setenta, o sea, desde los inicios del CPM o cuando Caruso vino a México, en julio de 1974. El otro cofundador murió en 1988 sin haber sido interrogado al respecto. Solamente dejó una línea escrita en la breve biografía que hizo del ruso italiano en 1985: “Caruso trabajó en el Spiegelgrund en 1942”. Sin más trámites. Pero el que lo sabía abandonó la institución en 1977 y fue uno de sus confidentes privilegiados. Cuando menos un miembro que perteneció al CPM guardó el secreto. Y una vez que salió a la luz desde la chimenea en la cual estaba a vistas —Dupin *dixit*— en los inicios de octubre de 2012, lo único que quedaba por hacer era volverlo público, una vez constatados y analizados los contextos en los que se dieron los hechos. Pero de ninguna manera asumiéndolos como una mácula continua e invalidante.

A la luz de todo esto, ¿cómo pensar la cuestión de las continuidades, discontinuidades y diferencias? Primeramente, creo que no se puede establecer una *relación directa* entre los actos de Caruso en el Spiegelgrund en 1942, cuando aún no ejercía como psicoanalista, y la fundación del Círculo Vienés de Psicología Profunda. Se trata de dos cosas diferentes. Sin embargo, sí se puede hablar de una relación entre ambos hechos: la relación obviamente pasa por el nazismo y las diferentes maneras de participar en este régimen, y por los procesos de desnazificación que no fueron los mismos en Austria y Alemania.

Y al respecto, no se conoce hasta la fecha ningún texto que se haya escrito y hecho público en el cual tanto Caruso como los implicados hubieran realizado un análisis autocrítico de sus implicaciones y acciones en tiem-



Igor A. Caruso

pos del nazismo, y sus posibles consecuencias en el proyecto de fundar una institución psicoanalítica como el CVPP. Entonces, no sólo estamos hablando de dos “secretos” casi a voces, sino de una ausencia de reflexión respecto a lo que implicaba guardarlos. Entonces, ¿de qué psicoanálisis se hablaba en los inicios del CVPP?

Y esta interrogación lleva a otra: ¿se puede ejercer el psicoanálisis después de haber contribuido como Caruso a los actos constatados? Es decir, no sólo habiendo actuado, sino guardando un silencio “laborioso” al respecto.<sup>13</sup> ¿Desde dónde escuchaba, en su caso, a los analizantes en general y a aquellos implicados en el nazismo o que habrían sufrido muertes en tiempos del nazismo? Es difícil decirlo porque no hay testimonios al respecto que yo conozca. Pero me imagino que habría una zona de su escucha que estaba interferida al máximo.

Pero lo que sí sé es que el doble secreto se “filtró” en el CPM, pero no —insisto sobre ello— de una manera que hubiera implicado una prohibición explícita de no tocar el tema; jamás la hubo. Esto se dio en un contexto en el cual lo que importaba era la historia inmediata y la falta de curiosidad de la mayoría por interrogar la historia del psicoanálisis en general y, más particularmente, la de la federación de los círculos.<sup>14</sup>

El guardián del secreto en el medio mexicano quedó en medio de dos posiciones contradictorias que puestas en palabras aproximadamente serían las siguientes: 1) “Sí ocurrió, a mí Caruso me lo dijo varias veces”; 2) “Pero en realidad se trató de un *bashing*, de un infundio, producto de una tal doctora List que no apreciaba a Caruso”; 3) “Pero nunca lo diré si no me lo preguntan”. Digamos que en su posición se condensa el tabú

<sup>13</sup> Por razones de espacio no me puedo extender acerca de la especificidad de ese “silencio”, pero en un libro de próxima publicación me extiendo al respecto.

<sup>14</sup> Filtración que habría que matizar, porque otras instituciones psicoanalíticas en México tampoco se interrogaban especialmente al respecto.

de la explicitación y, al mismo tiempo, escenifica lo que el psicoanálisis describe como una desmentida, que Octave Mannoni sintetiza con la frase: “ya lo sé, pero aun así”.

A estas alturas estaríamos en una posición que no coincide del todo con aquella de la cripta. No del todo, porque existe un reconocimiento a la manera de la desmentida. Pero sí en parte, porque no lo explicitó sino hasta que fue interrogado. Y una vez hecho no se limitó a eso, sino que esgrimió toda una serie de argumentos con pretensiones “psicoanalíticas” que buscaban levantar un muro de protección que impidiera o desvalorizara las investigaciones en curso, infringiendo cuáles serían las supuestas intenciones inconscientes de los que buscaran saber qué pasó o, simplemente, minimizando el asunto. Esta es la prueba de que no siempre basta tener a flor de discurso algo e, incluso, estar dispuesto a decirlo si se es interrogado para que algo de lo no dicho se torne transparente.

Y entonces, ¿qué posición tomar si no se acepta ni la perspectiva de la cripta ni aquella del *bashing*, ni tampoco aquella de disolver la institución “contaminada” y salir corriendo lo más rápido posible? Por lo pronto, nada de cortes purificatorios, pero sí dejando expuesto el objeto crudo, incluyendo una autocrítica por la ausencia del espíritu crítico interrogativo y por la entrega casi incondicional de nuestra confianza en los que nos precedieron y no transmitieron algo sustancial que llegaron a saber.<sup>15</sup> No se trataba entonces de un recuerdo que retornaba, porque no lo habíamos olvidado, simplemente no lo sabíamos. Tenemos entonces para pensarnos el concepto que De Certeau “extrae” del texto de Freud sobre Moisés respecto a la continuidad, a la que considera “gobernada por el equívoco”.<sup>16</sup> Y en efecto, no se puede establecer para nada una continuidad directa entre lo ocurrido en Viena en los años cuarenta y en México en los setenta.

Lo único que quedaba por hacer para romper de un tajo el nudo gordiano que el discípulo directo de Caruso escenificaba era corroborar la información y hacerla pública afirmando que no se trató de un *bashing* ni de una cripta sino de una tragedia brutal y violenta. De no hacerlo, nos habríamos convertido, ahora sí, en cómplices no de unos actos en los que no habíamos participado, sino de un tipo de silencio a ciencia y conciencia. Y por lo tanto, habríamos erigido un serio obstáculo para seguir ejerciendo el psicoanálisis, para colmo ahora sí acompañado de una cripta. **U**

<sup>15</sup> No puedo asegurarlo tal cual del que ya murió, pero sí me parece probable.

<sup>16</sup> Michel de Certeau, *ibidem*, p. 86.

Fernando M. González, *Igor A. Caruso: nazismo y eutanasia*, Círculo Psicoanalítico Mexicano / Tusquets, 2015, 404 pp.

Samuel Beckett

# La desnudez metafísica

Evodio Escalante

*El escritor irlandés Samuel Beckett, en su juventud, escribió: “Sólo es fértil la búsqueda que excava, se sumerge, que es contracción del espíritu, descenso. El artista es activo, pero negativamente; se retira de la nulidad de los fenómenos periféricos, buscando la médula del torbellino”. Estas líneas dan pie al crítico Evodio Escalante para una reflexión sobre la dimensión filosófica de la escritura beckettiana.*

Sostiene Marx en un pasaje de *El capital*: “Toda ciencia sería superflua si la forma fenoménica (*Erscheinungsform*) y la esencia de la cosa coincidieran inmediatamente”.<sup>1</sup> Dicho de otro modo: si el fenómeno concordara de modo inmediato con la esencia, no habría necesidad de escribir tratados de economía. Creo esta impresionante frase de Marx resiste una obligada ampliación: no sólo la ciencia se volvería superflua, sino de igual modo y en obligada consecuencia, el arte, la religión, y hasta podríamos agregar el psicoanálisis. Si existen *conciencias desgarradas* es porque fenómeno y esencia no coinciden, no empalman, o mejor dicho, sí, pero lo hacen de modo diferido, aplazado, retardado, una vez que la ciencia, el arte, la religión o una actividad humana encaminada en ese sentido logra ponerlos a la vez en sintonía y sincronía. Hegel, quizá más grandilocuente, o con mayor sentido histórico, los hace coincidir en la ganzúa mítica del saber absoluto, esto es, en el “fin” de los tiempos.

Atado a las espaldas de un tigre (Foucault) que llamamos lenguaje, y ubicado en la triplicidad de lo imaginario, lo simbólico y lo real, el artista trata a su modo y con los medios que tiene a su alcance de ir más allá del mundo de las apariencias para penetrar en el de las esencias, de trasponer la forma fenoménica para acceder a *lo que es*. No me parece exagerado afirmar que el trabajo todo de Samuel Beckett se inscribe dentro de esta textura, que es por otra parte la del paradigma entero de la filosofía occidental, desde los griegos hasta, cuando menos, Heidegger y sus continuadores. También la famosa “diferencia ontológica” de este admite ser leída dentro del marco general de la no coincidencia inmediata entre fenómeno y esencia, en la medida misma en que el fenómeno sería correlativo de lo óntico y la esencia de lo ontológico. La pregunta por el “olvido del ser”, que origina la ardua elaboración de *El ser y el tiempo*, no significaría nada sin la demanda concomitante de recuperar la esencia y de inscribir de nuevo al ser en el ámbito de su poder. Sólo que mientras que Heidegger emprende lo que él mismo llama una “gigantomaquia” en busca del ser, Beckett escoge por decirlo así el camino

<sup>1</sup> Karl Marx, *El capital*, edición a cargo de Pedro Scaron, Siglo XXI, México, 2006, tomo III, volumen 8, capítulo XLVIII, p. 1041 (traducción ligeramente modificada).

contrario, un camino “minimalista” que avanza en el sentido de la sustracción progresiva y el empobrecimiento.

Pero antes de indagar acerca del *modus operandi* del lenguaje beckettiano, tentado por decirlo así por el deseo de aniquilación, debo situar su trabajo dentro del paradigma arriba invocado, a saber, el de una disyunción o, cuando menos, el de una diferición (en el sentido derridano del término) entre fenómeno y esencia. ¿Cómo saber que Beckett también parte del presupuesto de una separación entre ambos términos? Me parece que uno de sus escasos textos críticos, un ensayo juvenil acerca de la obra de Proust, proporciona lo que podría ser un indicio positivo acerca de esta preocupación que podríamos llamar epistémica si la palabreja no sonara demasiado pedante. Un joven Beckett que se abre camino en el mundo de las letras anota, como reflexionando para sí mismo: “Sólo es fértil la búsqueda que excava, se sumerge, que es contracción del espíritu, descenso. El artista es activo, pero negativamente; se retira de la nulidad de los fenómenos periféricos, buscando la médula del torbellino”.<sup>2</sup>

Varias líneas tendrían que subrayarse en el texto anterior. Primero que nada, el tono enfático de la enunciación, el sentido impulsivo que parece animarla. Segundo, la idea minera y menor: se trata de excavar, de hundirse en lo profundo, de desaparecer de la superficie. Pero este trabajo de topo no se entiende sin lo que el propio Beckett llama una “contracción del espíritu”. Un esfuerzo de signo negativo reduce el espíritu, en lugar de ampliarlo. La grandilocuencia heideggeriana contrasta aquí con una voluntad de desaparecer o, cuando menos, de empequeñecer. Según un relato cabalístico, antes de la creación Dios mismo debe estrecharse y contraerse al máximo. Beckett recoge esta idea pero despojada de sus consecuencias cosmogónicas. La “contracción del espíritu”, se entiende, es una actividad, el resultado deliberado de un esfuerzo. Beckett se cuida de mencionar que este esfuerzo es *negativo*. En este marco de negatividad asumida resalta todavía más la posición tajante y hasta desbalanceada, podría decirse, del escritor. Dando por aceptado el paradigma que distingue fenómeno de esencia, Beckett no deja de expresar un juicio que llama la atención por su fuerte carga peyorativa: el espíritu tendrá que retirarse de “la nulidad de los fenómenos periféricos”, para de este modo poder encontrar “la médula del torbellino”.

El mundo de los fenómenos, según se desprende, se ubica en la periferia, en los márgenes, en una zona a la que no se concede valor. De aquí que sobre ellos caiga el poderoso y sorprendente *dictum* de la nulidad. Que

los fenómenos le parezcan un asunto nulo, del que hay que huir como quien teme a la peste, sirve para exhibir el poderoso aliento nihilista que se respira ya desde entonces en las concepciones del escritor. Benjamin observa que en la *Crítica de la razón pura* de Kant campea una noción sumamente castigada de lo que es la experiencia. El Beckett joven castiga la noción de fenómeno al grado de referirse a él como una nulidad. No todo es nihilismo, por supuesto, y en compensación lo que se atisba es la promesa de una esencia. Beckett elude la terminología filosófica, pero no por esto deja de ser transparente lo que se nombra sin nombrarse: no dice esencia ni ser, no dice acto ni realidad, dice “la médula del torbellino”. Con ello, por cierto, el escritor parece afiliarse a la antigua idea heracliteana del eterno fluir, rescatada por Nietzsche: no existe el ser, sino el devenir. La rueda de la fortuna gira y gira sin cesar, desde el principio de los tiempos.

El marco nietzscheano del torbellino del que habla Beckett se torna más claro si se me permite traer a cuento dos aforismos de los fragmentos póstumos de Nietzsche. Asienta el primero: “Parménides dijo que ‘no se puede pensar en lo que no es’; —nosotros nos colocamos en el otro extremo, para decir: ‘lo que puede ser pensado debe ciertamente ser una ficción’”. A esta refutación de Parménides, puede agregarse la siguiente proposición, también del Nietzsche póstumo: “La doctrina del ser, de las cosas, de toda suerte de unidades fijas es cien veces más fácil que la doctrina del desenvolvimiento, del devenir”.<sup>3</sup>

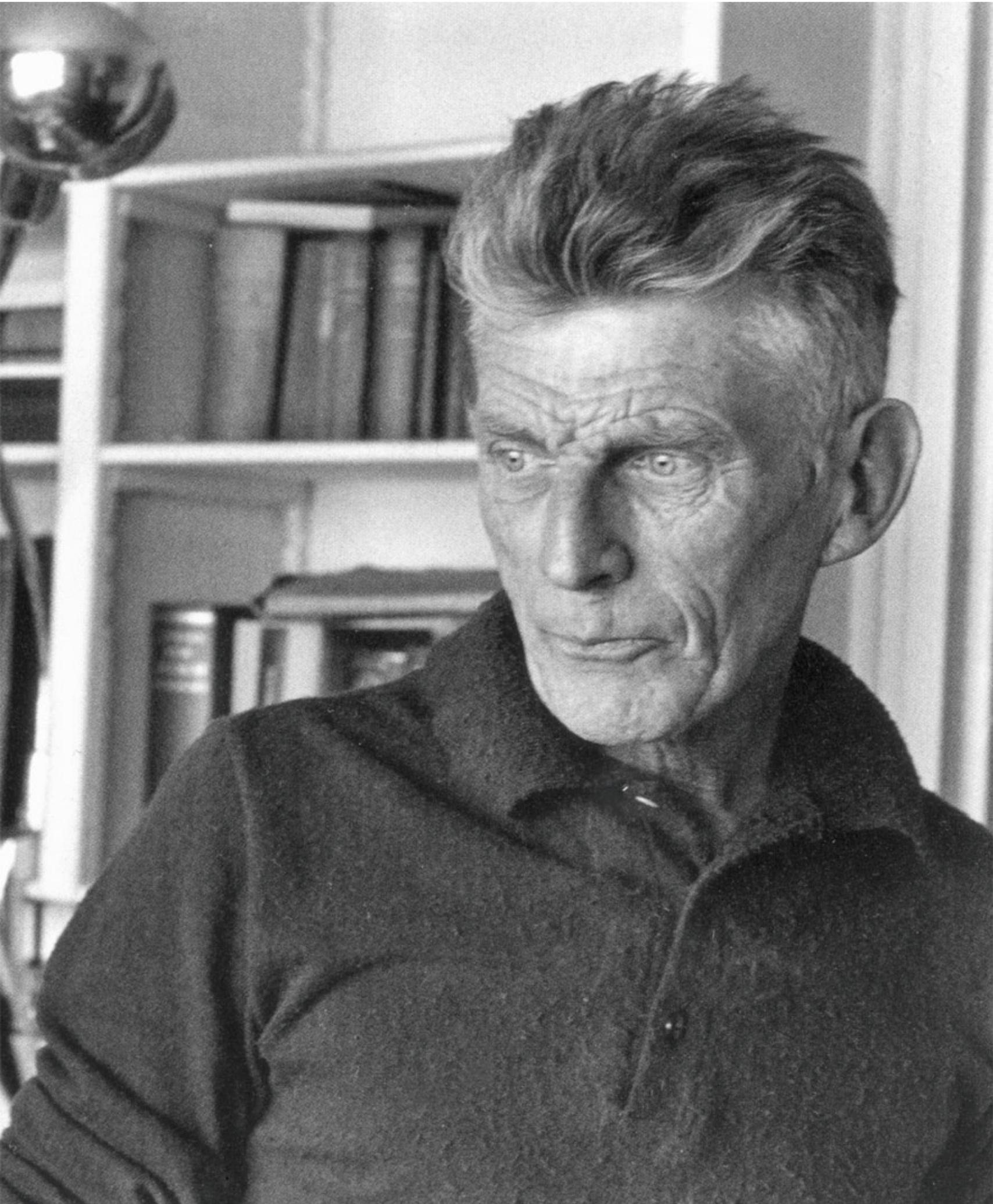
Este advenir, empero, en la concepción del joven Beckett, no es del todo inasible, puesto que tiene una médula, un centro, una agarradera, por decirlo así.

¿Cuál puede ser esta agarradera en términos filosóficos? La agarradera propuesta por la modernidad, el asidero por antonomasia es el sujeto, convertido en el eje de toda experiencia y toda interpretación. Sólo un sujeto concebido como centro de imputación de toda experiencia posible puede asumir que en la turbamulta multicolor del mundo fenoménico debe haber correlativamente un centro, esto es, un principio ordenador. Sólo un sujeto concebido como principio de orden puede “domesticar” el torbellino y asignarle una “médula” de algún modo racional.

La referencia a Descartes en este contexto es casi inevitable. La certeza del sujeto que se sabe a sí mismo como último o primer bastión del conocimiento, y que se formula en la frase *cogito, ergo sum*, se convierte no por casualidad en el soporte epistémico de la modernidad. Aquí el *subjectum* es entendido como fundamento. El exacerbado negativismo de Beckett de cara al fenóme-

<sup>2</sup> Samuel Beckett, citado por Jenaro Talens en Samuel Beckett, *Obra poética completa*, edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens, Ediciones Hiperión, Madrid, 2002, p. 18.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, edited by Walter Kaufman, Vintage Books, New York, 1968, §§ 538 y 539. La traducción es mía.



Henri Cartier-Bresson, *Samuel Beckett*, Paris, 1954

no se transmite quizá de modo exponencial a su indispensable correlato: el sujeto, cuya deposición se convierte muy pronto en el objetivo principal del autor. Me parece sintomático que uno de los primeros textos que publica Beckett, un poema titulado “Whoroscope”, aparecido en París en 1930, sea una parodia tejida en torno a ciertos detalles tomados de la biografía de Descartes. Aunque reconozco que se trata de un texto oscuro y abigarrado, plagado de referencias sibilinas, el tono paródico y corrosivo es más que evidente, y se hace acompañar de un lenguaje que mezcla alusiones científicas con referencias a distintas (que no distinguidas) funciones del bajo vientre. El poema comienza mencionando un huevo. La palabra, cargada de connotaciones que no hace falta mencionar, tiene que ver con una conocida manía de Descartes. Como el mismo Beckett consigna en las notas que añadió a su poema: “a René Descartes, Señor de Perron, le gustaba su tortilla hecha con huevos empollados de ocho a diez días; menos o más tiempo bajo la gallina resultaban —decía— repulsivos”.

La evidencia de la parodia surge cuando se considera que el archiconocido apotegma *cogito, ergo sum* aparece transfigurado en el texto de Beckett como *Fallor, ergo sum*. El traductor de la *Obra poética completa*, Jenaro Talens, observa que su significado sería “Me engaño, luego existo”. Dado el toque arrabalero del texto, no me extrañaría que la frase también contuviera una no muy oculta alusión al falo como principio de existencia, y que esta alusión fuera lo principal. Cojo, luego soy. Máxime si se considera que los versos siguientes sugieren una acción que no deja lugar a equívocos: “viejo *frôleur* esquivo / Toll-ó y legg-ó / y se abrochó el chaleco de redentorista”,<sup>4</sup> donde *frôleur*, palabra del francés, significa seductor, provocador. Después de restregarse lo que se tenía que restregar, el ente libidinoso se abrocha la chaqueta, *e segui il suo corso*, como podría decir Marx sacándole leña a un verso de Dante.

El título del poema es ya un aglomerado, una palabra-valija como le gustaba hacer a Joyce, su maestro inmediato. Se entienden las dificultades para ponerla en español. Jenaro Talens opta por la expresión “Horóscopio”, pero también podría optarse con holgura —y acaso con mayor fortuna— por “Putóscopio” o “Culóscopio,” al gusto de cada quien. En las notas agregadas a su traducción, Talens observa que el título no es sino la contracción de *Whore* y *Horoscope*. Lamento informar que de nuevo se queda corto, y que incluso pierde de vista lo que es para mí principal. Hay un tercer término vibrando y de manera muy fuerte en el título del poema, y es la palabra *Who*. El quien. El quien en cuestión, justamente el quien que está puesto en cuestión, pues se le monta encima, merced al genio lingüístico de ya saben

<sup>4</sup> Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 47.

ustedes quien, la palabra *Whore*. El poema de Beckett puede entenderse como una diatriba contra *el quien*, quiero decir, contra el operador subjetivo de la identidad personal.

¿Quién habla? El texto habla. Se dice “yo” como se podría decir “que”. La borradura de la identidad personal y, en general, del mito burgués de la subjetividad soberana, a la que Beckett consagrará toda su obra, encuentra en este texto su primera formulación nada titubeante. En el citado texto sobre Proust, todo lo precoz que se quiera, ya encontramos expresiones como esta: “la individualidad es la concreción de la universalidad, y cada acción individual es al mismo tiempo supraindividual”.<sup>5</sup> El lenguaje, si me permiten decirlo, es bastante hegeliano (la *individualidad* como concreción de lo *universal*), y tiene que ver con la famosa aserción de Hegel en las páginas finales de su “Prólogo” a la *Fenomenología del espíritu*, en el que el pensador alemán observa que “la actividad que al individuo le corresponde en la obra total del espíritu sólo puede ser mínima”, razón por la cual nos invita a “olvidarlo” y pasar a otra cosa. En el argumento de Hegel, “la universalidad del espíritu” pesa tanto y de tal modo, que la singularidad “se ha tornado indiferente”.<sup>6</sup>

Me parece que el poema de Beckett sintoniza con esta indiferencia de la existencia individual frente al magma de lo universal. En este tenor hay que interpretar las palabras finales del poema, cuando en tono de ruego admirativo la voz que anida en el texto solicita:

Oh Weulles, no derrames la sangre de un franco  
que ha subido los peldaños amargos  
(René du Perron...)  
y otórgame mi segunda  
inescrutable hora sin estrellas.<sup>7</sup>

¿Cuál puede ser, me pregunto, esta “segunda inescrutable noche sin estrellas”? Esto es, ¿una segunda noche sin horóscopo, donde este no rige ya? La muerte, sin duda, a la que se invoca en el sentido de una repetición, pues ya antes, quiero decir, antes de nacer, mientras se persistía en el útero materno, en esa insondable noche amniótica, tampoco había habido estrellas, ni por lo tanto, horóscopo alguno que acatar.

Nihilismo en estado puro, sí, siempre que se admita que hay en el nihilismo beckettiano una afirmación enigmática, un pertinaz impulso liberador.

<sup>5</sup> Samuel Beckett citado por Jenaro Talens en Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 25.

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, FCE, México, 1973, p. 48.

<sup>7</sup> Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 49. Modifico ligeramente la cita en pos de la claridad del sentido. En el inglés se lee: “And grant me my second / starless inescrutable hour”.

En los textos que la crítica considera como novelas, de *Murphy* (1938) a la trilogía formada por *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, y tocando tierra con *Cómo es* (1964), Beckett consigue la portentosa hazaña de desembarazarse del yo. Se trata de un proceso arduo, dificultoso, que culmina con este último título que en opinión de A. Alvarez es “el intento final de Beckett por asesinar a la novela”. Además de esta muerte del género, que acaso no es tan importante, Beckett consuma con este texto lo que podría llamarse la muerte de la enunciación personal. Rodeado de vacío y más vacío, Beckett ha ido puliendo la piedra del lenguaje al grado de sugerir un proceso progresivo de afasia, de insignificación, de imposibilidad de nombrar. José Emilio Pacheco, por cierto, tradujo este libro al español, y estoy convencido de que lo adquirido en este esfuerzo repercutió de manera decisiva en lo mejor de su subsecuente trabajo como creador.

Aunque dedico mi atención a los textos “poéticos” (quiero decir: en verso) de Beckett, no puedo continuar adelante sin mencionar así sea un poco de paso lo que se desprende de esta secuencia de escritura. En un artículo reciente, Nicolás Cabral ha reunido estas palabras que me gustaría suscribir: “*Cómo es* representa un quiebre en la trayectoria literaria de Beckett. Un salto radical en el camino de disgregación. Hasta *Los días felices* (1961) la nota dominante es el abismo cartesiano: mente y cuerpo incomunicados, contradiciéndose, coexistiendo en conflicto permanente. Luego de *Cómo es* ocurre la desmaterialización: los personajes quedan convertidos en una voz incorpórea que masculla, que imagina”.<sup>8</sup>

Esto encontramos, en efecto: un mascullar en el vacío, un trastabillar a menudo desesperante, un imaginar que deambula o se arrastra sobre la arena de un desierto que crece todos los días, un intentar hablar con una estopa en la boca, en fin, una supuesta afasia que resulta engañadora, pues tras la imposibilidad de nombrar, experimentada de manera auténtica como carencia y dolor, lo que se decanta es un nombrar depurado, cocinado al alto vacío, rigurosísimo en su desnudez, un empobrecimiento progresivo del lenguaje que se concibe a sí mismo como un arduo ejercicio de desaparición, de porosidad, de inmaterialización, y que sin embargo, o quizá por eso mismo, adquiere el rango de lenguaje esencial. Decir más con menos, esta es sin duda la poderosa consigna a que dedicó Beckett sus mejores y extenuantes esfuerzos. Así como sus novelas se van despoblando (es decir, se van quedando literalmente sin personajes) y al final ya no resta sino una decena de palabras para armar el tinglado de lo que supuestamente es la existencia, así sucede también con sus trabajos poéticos.

<sup>8</sup> Nicolás Cabral, “La expresión mendiga” en *Casa del Tiempo*, número 86, abril de 2006, p. 101.

El mejor ejemplo de ello lo encontramos en “Cómo decir”, el último de sus textos, del que existen —como es ya algo acostumbrado en el autor— versiones en francés y en inglés, redactadas ambas en el Hospital Pasteur por un Beckett postrado que ya no saldría con vida de ahí. Esta muerte, por cierto, está ya prefigurada en otro de sus textos poéticos, cuando escribe: “Et là être là encore là / pressé contre ma vieille planche vérolée du noir”. En la traducción de Talens: “Y ahí estar ahí aún ahí / apretado a mi vieja tabla picada en negro como de viruela”. Una muerte anticipada igual en este micropoema que dice empleando apenas una veintena de palabras: “imagina si esto / si un día esto / un día feliz / imagina / si un día / un día feliz esto / se acabara / imagina”.

Para que esta historia tenga algo de (final) feliz, me gustaría decir que “Cómo decir” es el testamento poético de Beckett. Creo que por fidelidad elemental debo cederle la palabra, y mal-leer o mal-decir lo que este último texto deja leer en un par de abismales columnas que vibran en el silencio de la página: “Cómo decir / locura— / locura de— / de— / cómo decir— / locura de lo— / desde— / locura desde lo— / dado— / locura dado lo de— / visto— / locura visto lo— / lo— / cómo decir— / esto— / este esto— / esto de aquí— / todo este esto de aquí— / locura dado todo lo— / visto— / locura visto todo este esto de aquí de— / de— / cómo decir— / ver— / entrever— / creer entrever— / querer creer entrever— / locura de querer creer entrever qué— / qué— / cómo decir— / y dónde— / allá— / allá lejos— / lejos— / lejos allá allá lejos— / apenas— / lejos allá allá lejos apenas qué— / qué— / cómo decir— / visto todo esto— / todo esto esto de aquí— / locura de ver qué— / entrever— / creer entrever— / querer creer entrever— / lejos allá allá abajo apenas qué— / locura de querer creer entrever en ello qué— / qué— / cómo decir— // cómo decir”.

Observé que para el Beckett de los primeros tiempos el fenómeno era una redonda nulidad, una suerte de cero a la izquierda que había que dejar de lado si se quería llegar a la movediza raíz del ser, a la médula de la tormenta. El Beckett último, me sospecho, adopta una actitud más cauta, y hasta si se quiere, reconciliada. Ya no descarta el mundo de los fenómenos, como antaño; ahora más bien sabe que debe contar con ellos y con su evidencia, no una evidencia positivista, arrogante y autosuficiente, como la que anhelan los filósofos, por cierto, sino una evidencia que algo tiene de precaria y de misteriosa. Ver y entrever en medio del enigma y sin cancelar el enigma. Esta es para mí la clave aportada por el Beckett de madurez. El ver fenomenológico no parece bastar, resulta insuficiente, por eso hay que entrever, y creer en el entrever, es decir, un ver tentaleante, entre líneas, un atisbar entre sombras, que no desdeña para nada las apariencias pero que intenta ir más allá de ellas. **U**

*Paseos, anécdotas, geometrías*

# Afinidades secretas

Alberto Dallal

Sólo un hábil artista sabe situar una anécdota que sobreviene entre el espacio y la pared. No importa si soñó la historia o esta brotó de sus manos sin darse cuenta, mientras llenaba una o varias telas o papeles, situaba manchas y rayas en un grabado o si la imagen de una de sus fotografías quedaba absorbida por otra o por otra o por la de más allá en el tiempo o por la de más acá en términos de su suave o agitada biografía. Siempre me ha quitado el sueño y hasta angustiado leer, revisar, adivinar o deducir qué se traen los artistas en las manos, en las circunvoluciones de sus cerebros inquietos o en la suerte de mágica bioquímica con la que juegan en sus técnicas, sus cuadros, sus luces y sus sombras. Me imagino lo que quieren decir. A veces ellos mismos me lo dicen, me lo revelan o “aconsejan” pero en general yo ando descubriendo relaciones y simetrías porque debo construir un archivo real o metafísico con todas las obras y lo que se dice de ellas.

Pero he aquí que ante mi vista han circulado muchas situaciones extraordinarias. O yo me las he inventado. ¿Son acaso más las anécdotas que quedan siempre asidas a paredes que también invento o arreglo? (Algunas de las ideas sobre las obras las he guardado para un final y tal vez un definitivo desciframiento). Coleccionista imperturbable, sintiéndome a veces muy agobiado, al fin me decido a mostrarles las narraciones, historias, sucedidos, relatos o anécdotas que he descubierto aparecidas y diseminadas, adheridas sigilosamente a las cajas y los paquetes, las bolsas y las maderas de resguardo que se hallan en mi mente o en mi bodega. Me he dicho en secreto que sólo son afinidades y contenidos, relaciones, luces y sombras hermanadas o entrelazadas, constelaciones o ligeros volúmenes que se desbordan por el espacio biográfico de cada artista. O por mis ojos y mi mente. O tal vez, perdón por el atrevimiento, me estoy inventando situaciones certeras, entrelazadas e inaplazables.

Pero los críticos, los historiadores del arte y los coleccionistas debemos desarrollar una mirada de lince. También los museógrafos. En esta exposición me limito a señalar mis propios descubrimientos en obras y creadores de primerísima categoría y “arreglarlos” los espacios de la Galería de la siguiente manera, de acuerdo con mis observaciones y deducciones:

Primero comencé a alucinar con unos óleos de Miguel Castro Leñero, serie en la que el mismo artista nos otorga ciertas claves específicas pues la serie se titula, como si adivinara mis desvelos, *Pensar, clasificar y soñar*: universos dispuestos en cada tela que guardan entre sí ciertas analogías submarinas o cumbres borrascosas o hachures desconocidos y misteriosos que permiten, en el fondo, como elementos perdidos de una realidad infantil o jeroglífica, como depósitos biográficos, reconocer “sellos” o símbolos o manchas negras: un barco (¿de papel?), una balanza destruida, un personaje con los brazos deshechos, unos signos abalóricos (¿acaso un 3 y una B?), un 7 que se desgañita y una vaca que se asemeja al mapa de Estados Unidos. Miguel ha sido siempre un artista prudente y amigable, sabio, pero bien puedo discernir que, muy hartado de ser amable, nos puede esperar, como muchos artistas, un juego de voces que jamás deja de estar tras las rejas de su mente.

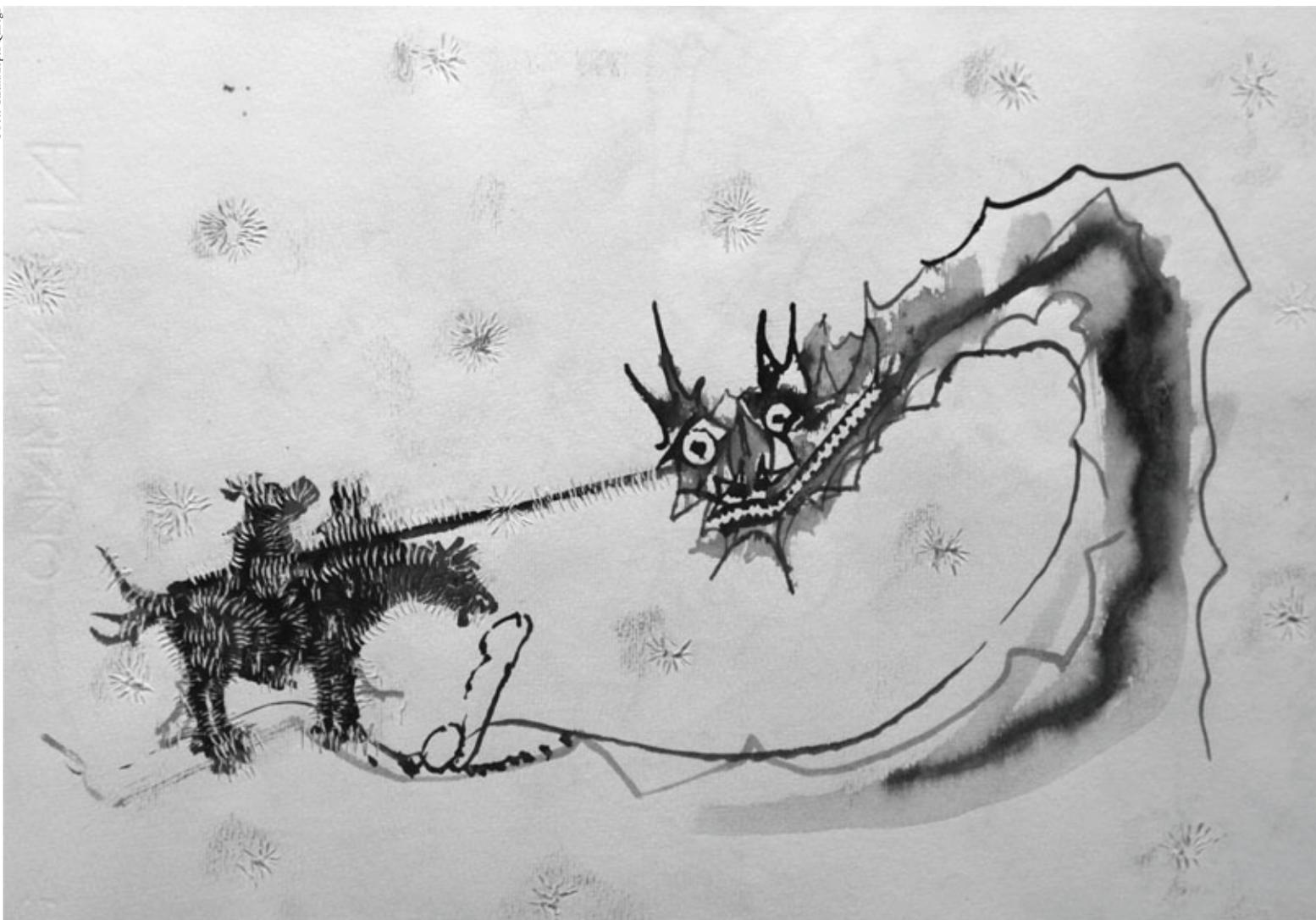
Muy distintas reacciones tuve ante las 17 acuarelas de Germán Cueto: deslizamientos en el agua y la brocha, en los colores mismos como continentes de cierta violencia que sólo explota y se expande en algunas de las acuarelas y cuyo estampido se vuelve visual (aminorado por el control técnico) sin llegar a conclusiones: los desbordamientos se van simplificando, refinando entre “tonos” de cierto arrepentimiento y aparecen figuras confundidas, entremezcladas: un ave de pico azul, un niño que mira en dirección del cielo, cierto deslavado arlequín temeroso de decir su nombre, un águila con el buche

tranquilo y finalmente un empaste o figura de aparentes papeles recortados cuyos colores parecen sostenerse, asirse o hilvanarse en el aire los unos a los otros.

En seis litografías de José Luis Cuevas (de la serie *Recollections of Childhood*, 1962) la euforia creativa resulta evidente pero asimismo peligrosa, no sólo porque nos remite fulminantemente a la mentalidad cueviana sino (muy importante) porque nos revela las dotes de este artista, su capacidad y hasta obsesión por entregar sus sueños y recuerdos a través de rayados e incisiones que tras la plancha surgen como maniobras al mismo tiempo desbordadas, al mismo tiempo certeras, siempre “certeras” al revés: los personajes yacen, “son” (la más clara y evidente: *Mireya*), y simultáneamente por sus poses, por la textura y forma de sus cuerpos, se hallan “traducidas” a partir de la mente de Cuevas: los apuntes “biográficos” coinciden y completan, construyen a esas *formas* precisas que la técnica nos permite (¿a nosotros?, ¿al artista?, ¿al sentido de la vista?) alrevesarlas sin miramientos. Nos hacen pensar: “¿tengo capacidades para ser yo el que perciba la realidad del personaje que libre y diestramente me espeta Cuevas?”. En las litografías (¿un universo?) todos los rasgos, los detalles, las actitudes están unidos y ese haz de relaciones se hallaba, desde

el principio del mundo, en las manos de José Luis Cuevas. Nos preguntamos: ¿qué resulta más importante, una realidad concreta o una mente *creativa*? Ese escalofrío recorre la historia del ser humano sobre el planeta. Y la historia del arte. Y es, por lo visto, contagioso.

En seis grabados de 1936, José Chávez Morado expone espléndidamente la *Vida nocturna de la Ciudad*. Naturalmente, la Ciudad de México, la que entonces era nuestra todavía. Se trata de figuras sumidas en planos blancos y negros que se permiten aflorar y sumergirse, asumir pretensiones y papeles memorizados, desempeñar la tarea especial de obedecer a la mano y la vista firmes de Chávez Morado para participar en un espectáculo que se ha vuelto histórico: los conspiradores se confunden en su inmovilidad y bajo los brazos mesiánicos del líder, en la feria popular (¿aspiración o accidente siempre anecdótico e histórico?) los adultos se vuelven niños y los niños aves que vuelan por el aire y que hacen llorar a un personaje extraño, tal vez alguien que grita que un niño caerá de la rueda de la fortuna, como un ave sin plumas. Se hacen presentes el crimen, las pasiones, las mujeres todavía olvidadas y sumisas, los juglares que juegan con las cartas y las manos a la salida de los teatros para obtener sólo una moneda; la entrada



Francisco Toledo, *San Jorge y el dragón V*, mixta-papel, 1995

y ese *exit* pegajoso de los hoteles de mala muerte y de las parejas subrepticias que se extrañan de la hora porque ya transitan los tranvías: un mundo concentrado, degustado, explorado en la carpa de barrio, en esos espectáculos que le dieron vida y nombre a ritmos, artistas, personajes (con los consabidos técnicos pioneros que hacían posible el espectáculo) y a la ciudad misma. Todo allí, vivo, aparentemente plano, en negros y blancos solamente. Para quitar el sueño.

Veintidós años más tarde, en 1958, un poderoso e intenso y sobre todo *armado* habitante de la Ciudad de

México, Héctor García, urdió y realizó seis autorretratos en los que, aun con reticencias, puesto que estaba acostumbrado a no ponerse bajo la mira, el fotógrafo se convirtió en actor de su propia escena, personaje de su volátil escenografía. Un mundo en retache. Cámara en lotananza, tal vez en el vacío, sobre tripieé o prisionera entre dos piedras, cargado del sentido del humor auténticamente mexicano que lo hizo admirado amigo de todos, Héctor García hace el retrato de dos personajes: él y su cámara: la ase con sus dedos largos de cirujano, la cara convertida en mueca, sentimientos (¿se mira a sí



José Chávez Morado, *La conspiración*, xilografía, México, 1936

mismo?), frunce el ceño, sombrero de ala flexible (“Donde más barato dan, es en la casa Tardán”, rezaba un anuncio de la época), pela los ojos, y con todo ese, su gran sentido del humor mexicano, nos obliga a traducir la serie, a tenerlo en mente, a retener imágenes que no podrían ni podrán ser de nadie más, nunca, porque el instante de cada foto no es comparable ni compartible en los fotógrafos ejemplares: toda una vida, como versa la canción de moda de la época.

Para lograr un descanso de estas intensidades metropolitanas me pongo a contemplar cuatro fotos de los años noventa de Graciela Iturbide: algunas alcanzan la abstracción de los paisajes internos, la imagen de una autobiografía. Hay un *Autorretrato con pochote*, de 1999, en el que su sombra se afirma sobre el suelo gris y los reflejos de las varas del árbol se le incrustan o la pican como vasos comunicantes e hirientes, en una especie de conspiración de sombras, texturas, líneas de acción que se esparcen por la tierra y se desplazan hasta muros que a lo lejos marcan los límites de una región o de un elemento inesperado, expectante o tal vez sólo son ciertas prolongaciones de una realidad inalcanzable. ¿Quién puede saberlo? En sus fotos los órganos verdes se salen de los límites de la foto, atravesados por un pensamiento horizontal (¿nuestro?) o tal vez se acomodan en una trampa invisible, imperceptible, para obligarnos a seguir escudriñando o pensando. En una platinotipia plantas y macetas parecen estar debajo del agua mientras un capelo lleno de manchas parecen haberse dispuesto desde la seca irrealidad. Graciela y su obra son irresistibles: ambas se vuelven abstractas mientras más las miras y admiras.

Siempre he pensado que los fotógrafos son seres extraños que creen que el mundo que se ve y el que está por verse en sus fotos se queda encerrado en la Nada si no lo registran. Tal vez no se den cuenta de que sus fotos no sólo ensanchan los ámbitos del mundo y del universo sino que van construyendo, foto sobre foto, un universo que se queda girando en la memoria de *vedores*, de observadores incógnitos, espías de sus fotos, y lo monopolizan todo, incluyendo las invenciones y los viajes que uno realiza al mirar y admirar algunas fotos de nuestra colección. A Nacho López un buen día de 1954 se le ocurrió captar y apoderarse visualmente de lo que él llamó *Genio en las manos* (cuya misión era exactamente la de él: crear la belleza con los ojos y las manos). Cogió su cámara y persiguió manos por todos lados: regordetas manos esculpidas y acompañadas de perros y alimañas; manos de un escultor sosteniéndose él mismo, en vilo, entre los dedos; manos rasposas de un artesano que sostiene a una mujer (¿su madre, la Virgen, una quimera?) en el hueco que se forma entrecerrando los dedos; manos enfrentadas, comparándose a sí mismas, llenas de

vida: carne y huesos y superficies retocadas; ¡manos que crean manos con las manos!: un gran desastre con las manos cuando eran los ojos y la cámara y las manos de Nacho los que desorbitaron el orden universal (y mi tranquilidad) con esas fotos.

Pero como los de Cuevas y su autobiografía, están los artistas colmados de obsesiones sublimes, algunas de ellas violentas, por las cuales se entrelazan secretos, aventuras, empresas y, como le ocurrió a Enrique Metinides, accidentes: un fotógrafo que no va hilvanando al mundo en sus posibilidades, en su futuro, sino que lo ofrece ya ocurrido, plenamente acabado, ya no hay más: es el tramo final, como si atestiguara los juegos o trampas de los destinos escritos de antemano: un “autobús de pasajeros accidentado, 1947”, vehículos que tal vez contuvieron cuerpos inmolados, cámaras de tortura llenas de humo o vaho de gasolina o vehículos volcados, observados en su nueva inmovilidad, definitiva, tal como nosotros interpretamos y vemos las obras de arte colgadas en las paredes blancas y lisas de la memoria, en una exposición perenne.

¿Y cómo iba yo a pararle ahí si los parajes son tantos en un solo artista, si los estragos de la memoria son muchos, hechos bola, línea, acotación? Los espacios de los muros blancos son incisivos y contrastantes; bien pueden retener catástrofes, incongruencias, imágenes antónimas que, por ejemplo, la mano de Rodolfo Nieto hizo aparecer como improvisaciones: un destacado zoológico cuyos animales semejan una disolvenca metafísica pues se deshacen en el pleno papel: un juego infame y certero: no hacen vivir al papel sino que ellos ocupan el espacio necesario para realizar sus fechorías. Eso basta: monstruos que agreden y copulan, que se incrustan, a veces animal, a veces humanamente en otros animales; seres que se engullen a sí mismos: semejan gallos, cabras, libélulas en plena actuación: profunda manifestación de animales que pretenden y logran sobrevivir en las imágenes, tocando la piel y clavando alfileres en sus víctimas.

Toda esa ¿fauna? de Nieto en contraste con las obras de espesos, oscuros colores de Miguel Río Branco: ante sus ¿interpretaciones fotográficas? no sabemos a qué atenernos: se nos ofrecen formas como objetos, piedras tal vez diseminadas en un río negro, rostros que gritan, polvos del espacio cósmico, avispas en vuelo, naves flotantes, cuerpos, fognazos, estallidos, huellas y alfileres desorbitados. Se (nos) imponen contradicciones: las manos tersas de un fantasma al que le brilla la cabeza, un enjambre de ojos atravesados por agujas. Resurgen bolsas heladas de las que caen posibilidades: ¿cómo se construye un mundo de piedra y a la vez alado y abstracto, sin aditamentos o mensajes misteriosos? Surge una redundancia impresionante: técnica-arte-técnica-forma. Se forma la forma.

Tantos años en este viaje de estar viendo. “Necesitas un descanso”, me aconsejo prudentemente. Busco y hallo las tranquilas líneas de acción en las *Geometrías* que en 1964 Vicente Rojo realizó con tinta y *collage* sobre papel. Son medidas pruebas de erudición tranquila: formas serenas. Son mensajes y tableros de seguridad. Incitan claridad. Sé lo que veo porque Vicente siempre sabe lo que hace. Y lo que piensa y lo que quiere hacer, siempre en diálogo con los materiales y con una inquietante serenidad. Parece siempre estarnos diciendo Rojo que el artista sólo puede calmarse en el cuadro, en la obra. En ella se construye y se descubre como ser humano. Y hay que aprender a descubrir, en el orden de los elementos del diseño, los elementos de la mente, los cauces posibles, aquellos puntos, rayas y conductos en los que el mundo acaba por transformarse: bloques de una geometría imperiosa pero siempre precisa. Lujos geométricos y mentales. Básicas elegancias.

Un caos nebuloso pero también sereno es el que logra Armando Salas Portugal en ciertos, excepcionales experimentos fotográficos (plata/gelatina): contagia en estas obras cierta inofensiva y bella nubosidad como si se vieran a través de una vitrina ciertos rostros deformados o tormentas de luces o piedras que caen y estallan sin hacer(se) daño. ¿Cómo logra Salas Portugal estas “fotografías del pensamiento”? ¿Cómo llamar a lo que llegó yendo de lo minúsculo a lo gigantesco, del estallido al ordenamiento, de lo que vuela a lo que sencillamente cae?: 1968: impresión de época.

Y otro elemento sorprendente: los dibujos serenos de David Alfaro Siqueiros. Varias épocas: tal vez en los momentos de descanso y tranquilidad en que brotaba el hambre de acariciar el papel sin la contundencia implícita en sus manos y sus dedos, en su mente, ávida de monumentalidad. Y en estas pequeñas obras, limpias, se vuelca el maestro, se concentra él, estruendoso hasta en la firma: piedras que yacen o vuelan, cuerpos y masas, agrupaciones, un seco océano de concreciones, reunión de verdes y cafés, oscuros cuerpos, monumentos, tumbas. Siqueiros siempre fue y sigue siendo superlativo.

Entonces me lo propongo y lo logro: convoco a un Francisco Toledo siempre en disposición de lo sorprendente. Técnicas nítidas, arte en sustancia. Deslizamiento de formas. San Jorge que lucha contra el dragón y lo va venciendo y engullendo: una serie inesperada y extraña, como muchas de sus obras: adquieren una enorme vida al ritmo del escudriñamiento de miradas y ojos: sobrevienen enfrentamientos, propuestas de un esbozo de narración, cuento de nunca acabar hasta que se abren las fauces del dragón, vomita más vida, más cuento, más muerte y aparece el diablo y se lo lleva todo mediante una técnica que se va forjando en los instrumentos de trabajo, entre los dedos de Toledo: los esqueletos de una muerte viva que va saltando con un pájaro, con un cholo,

con una iguana entre las manos. Ejemplos ejemplares llenos de astucia y del dominio total de ciertas situaciones en movimiento que parecen volcarse sobre una difícil realidad también en movimiento.

Y pasamos, mareados, a tres dibujos de José María Velasco, emparentados de alguna manera sorprendente y hasta mágica, difuminada, con los estallidos de piedra de Siqueiros. Los mantenemos a la vista y nos conducen a 1903 y 1905 cuando los parajes y sitios visitados se mantenían estáticos, como monumentos, bajo el sol del valle y sumidos en una comarca que se hizo eterna gracias a las habilidades de Velasco y a las montañas que aún hoy, tras muchos siglos, la resguardan.

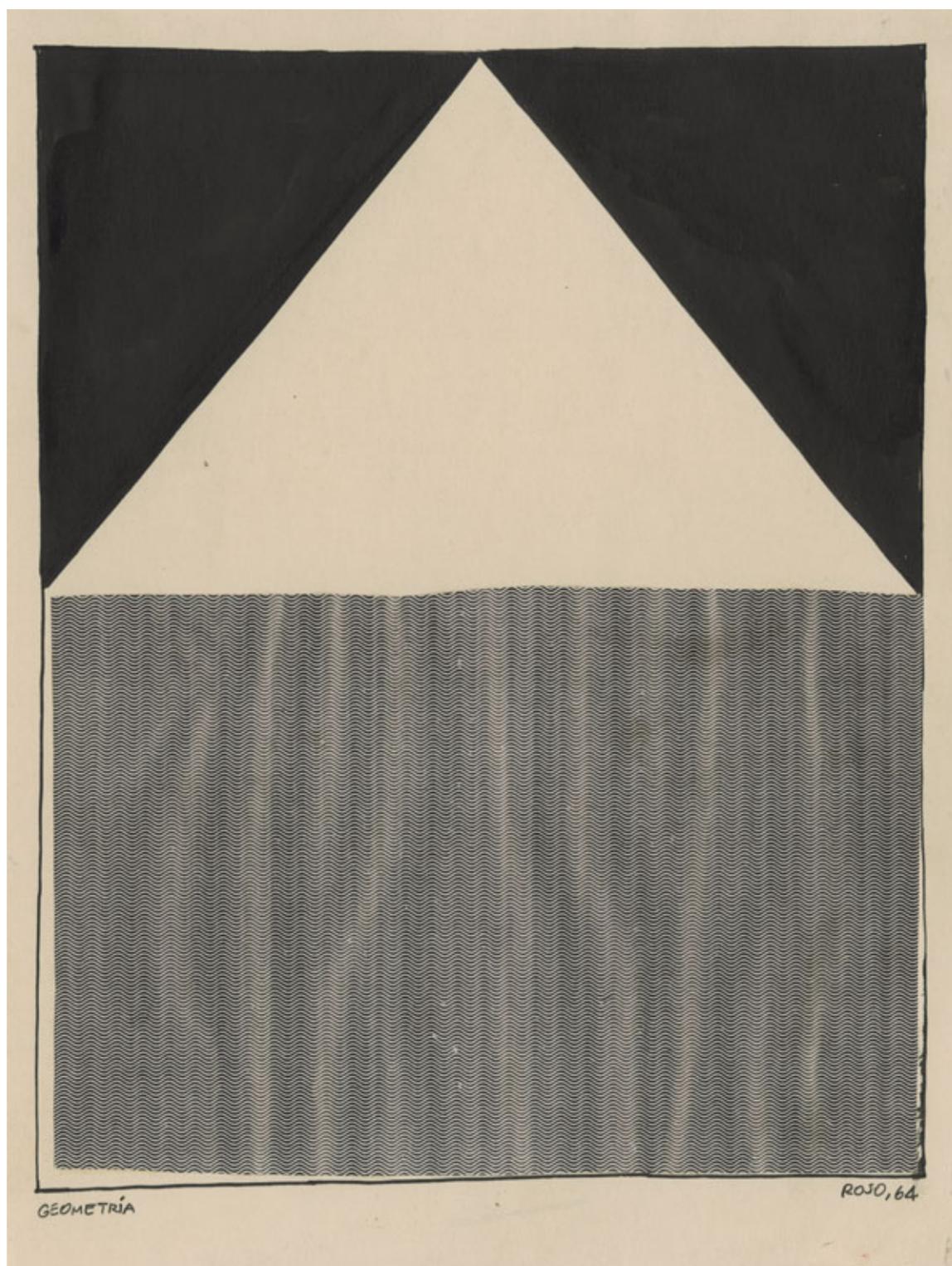
Hoy nos preguntamos nuevamente si esos mundos desbordados dentro de las habilidades de las manos de Rodolfo Zanabria indican que dedos, goteos de tintas, disolución de colores, secretos bien fundados, afluencia de formas van percibiéndose a sí mismos y si la mente del artista, gracias a tan notables habilidades de sus manos y dedos, se halla todavía diluida en los cuadros, en ciertos animales deslavados, parecidos a una vaca, una amiba, una culebra; esos colores y rayas que van ensanchándose en el plano de la hoja como si fuese un gallo herido de muerte o un caballito de mar jugando con las ondas del agua o bien salta nuestra atención hacia dibujos que simulan estallidos fantasiosos de otro cuento o de otra persona convertida en niño o bien la hilvana da crin de un caballo amarillo en plena carrera.

Zanabria parecía disolverse él mismo en cada dibujo, en cada obra y así dotaba de vida para siempre a esos trazos venidos de no sé cuál realidad escondida o misteriosa siempre limpia: envolvía como los mejores artistas a la realidad en una lluvia de rayas y trazos anaranjados, morados que parecían lloverle a un cuerpo en contorsión o a un santo caminante o tal vez a las notas de la música de un baile que sigue sonando y siendo pegado a las rayas y cruces asidas a las paredes de la existencia.

Me vuelco en la realidad: cualquier padecimiento, como las fantasías y sueños inasibles, parece decirnos Takanashi, termina en el higiénico escenario de un bar metropolitano. De pronto me descubro en Tokio (¿o es un sueño?) y me quedo asido a una enorme metrópoli brillante (¿o es un sueño?). Estamos en el aquí y ahora. Necesitamos inventar nuevas fantasías: blogueras, en serie, en serio.

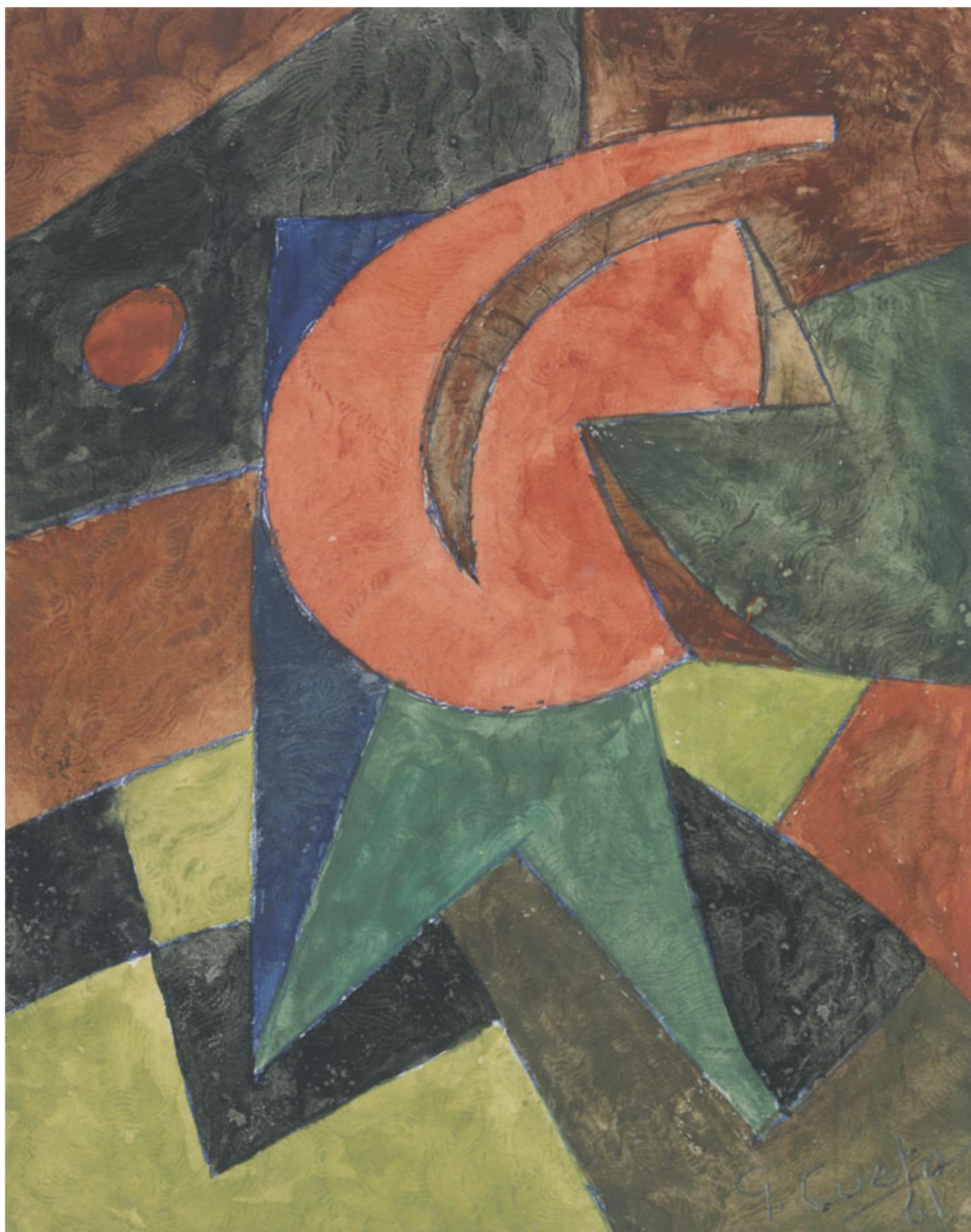
Todo esto y más lo anda uno padeciendo cuando se convocan tantas obras y realidades y se reúnen en un solo espacio que cobra o gasta o recupera tanta vida que se parece al estallido de una angustia interminable. Ahora puede explicarlo en palabras. Mañana ya no, aunque quien viva tantas cosas en un solo cuadro se convierta, sin duda, en un especialista. Me parece que la distancia del tiempo y de la vida me hizo respirar tranquilo: rehice el monólogo obsesivo que siempre traigo dentro.

# Afinidades secretas



en la  
Galería López Quiroga

< Vicente Rojo, *Geometría I*, tinta y collage-papel, 1964



Germán Cueto, *Sin título 43*, acuarela, 1961



Germán Cueto, *Sin título 11*, acuarela, 1961



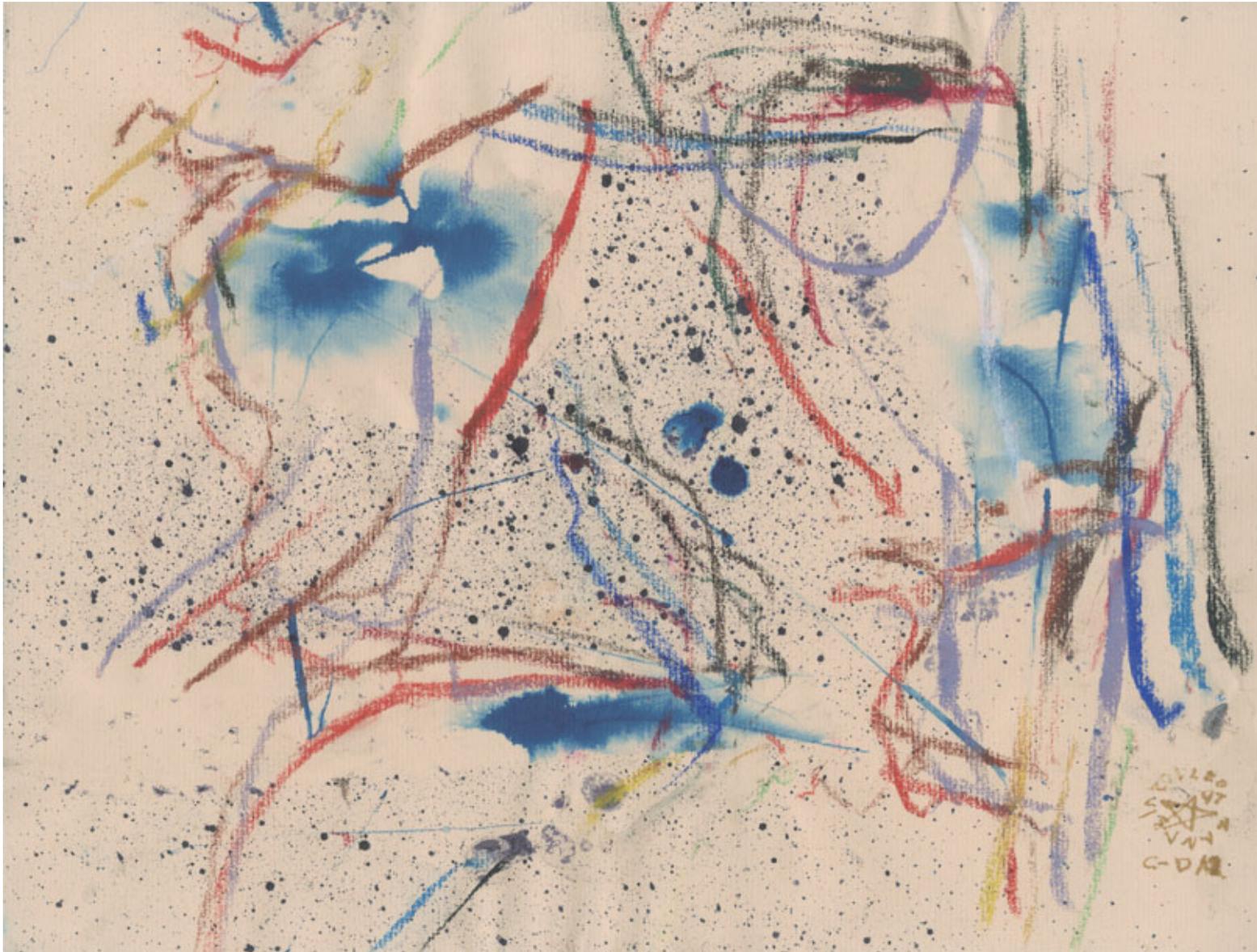
Rodolfo Nieto, *Camello IV*, mixta-papel, 1968



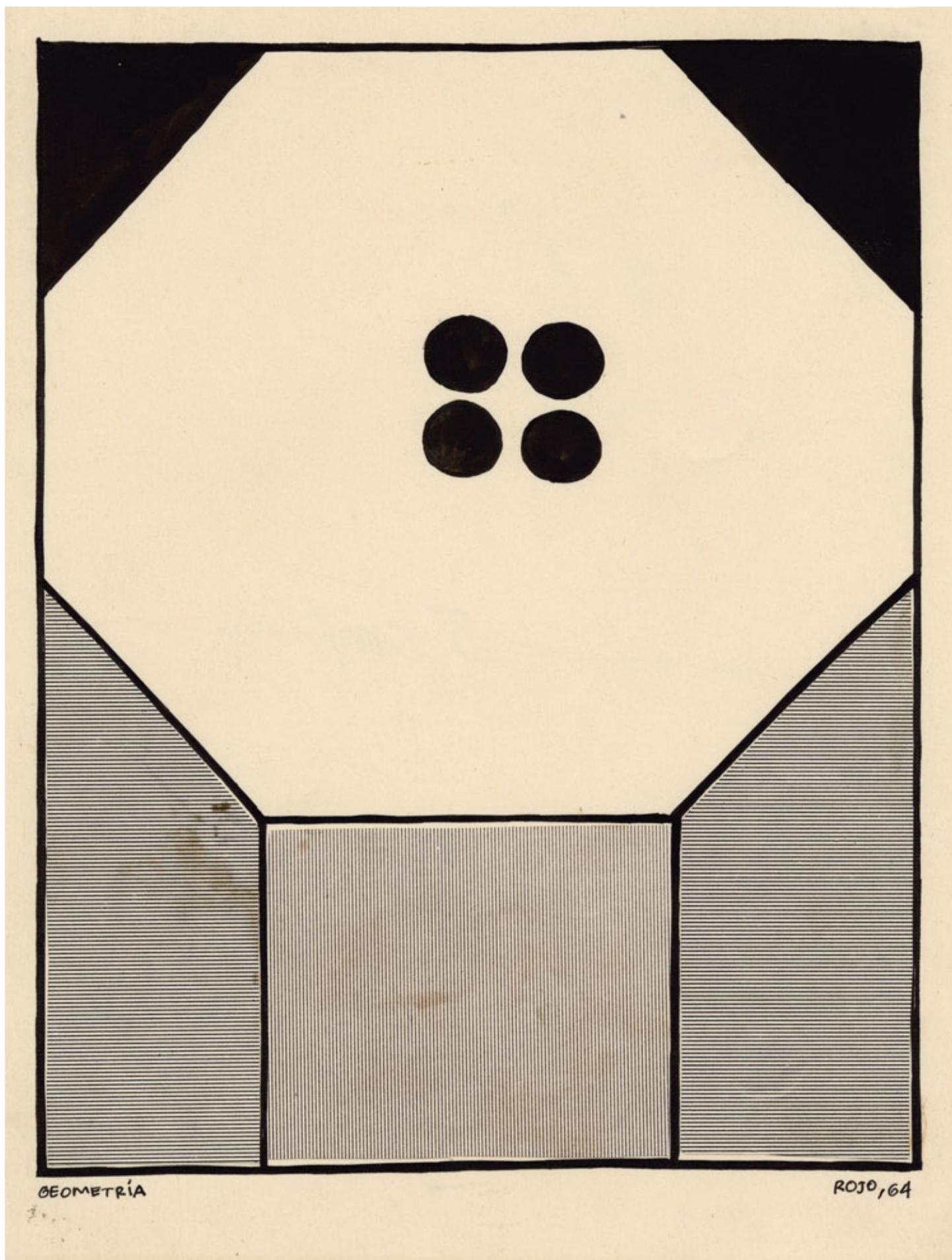
Rodolfo Nieto, *Cabra III*, mixta-papel, 1968



Rodolfo Zanabria, *Sin título*, mixta-papel, 1997



Rodolfo Zanabria, *Sin título*, mixta-papel, 1997



Vicente Rojo, *Geometría A*, tinta y collage-papel, 1964

# Lápida de una ausencia

Luis Chumacero González Durán

Bien sabes lo que nos queda  
Ambos estamos ante el blanco desnudo de los muros  
Y esperamos el fin del silencio  
Las letras que dibujaba para poder decirlo todo  
Se rompieron en cal y yeso  
Yacen sobre el suelo  
Como rastros de una herida en tinta negra

Tus labios  
Todavía puedo verlos  
Como estaban momentos antes de la tormenta  
Esbozando una sonrisa lacónica  
Del que encuentra una broma triste  
En todos los pequeños dolores  
Que dos que se quieren se causan

Ya no han sonado nuestras risas  
En la compañía alegre que supieron hacerse  
Sobre la mesa  
Los platos son esquirlas y astillas  
Y los coronan pétalos marchitos

No queramos levantar el presente  
Como una pátina molesta  
Que desvelaría las escenas felices del pasado  
Las carreras de los niños pasillo arriba  
Los retoños de primavera en el jardín de la abuela  
Las complicidades traviesas a puertas cerradas  
Que nos redimían de hablar demasiado

Las caricias se tornaron a rasguños  
Mucho antes de alzarse alguien  
Para acusar el primer golpe  
Nosotros no sabíamos  
Que en el río que lavó nuestros cuerpos  
El veneno ya había vertido  
Su sentencia transparente

Cuando las ventanas estaban cerradas  
Rodeadas por el cerco inmenso de la noche  
Mirábamos al cielo perder estrellas en su luto  
La sombra no tenía nombre  
Era un peso al fondo del sueño intranquilo  
Del que despertaríamos con los ojos siempre cerrados

Cuántas veces te pareció que los cuartos se volvían mazmorras  
Que nuestras vidas desfilando junto a la tuya  
Eran imágenes remotas  
Hubiera bastado salir por la puerta y marcharte  
No volver antes de desafiar la mirada de tu reflejo  
Porque cada regreso que debió terminar en partida  
Es un regreso amargo

Una jauría estallando en dentelladas y ladridos  
Que buscaban devorar los ladridos del otro  
Eso fuimos al momento de los reproches  
Eso nos llevamos de los labios a la herida  
Y la herida dolió más entonces

Necesitamos de océanos  
Para ahogar la presencia amputada del otro  
Para corregir el naufragio en una flota de barcas solitarias  
¡Quién llevara el timón y la vela!  
Todas las añoranzas parten al mar para anegarse en él

Ya te veo alzándome en tus hombros  
Dándome el aire de mis primeras palabras  
Rompiendo el miedo en una calma sin dudas  
Antes cuando recordar no era cobardía

Nos estaremos llamando para despedirnos  
Y veremos que la altura  
No despega a las ramas de sus raíces  
No sería sino tregua pronunciar el exilio  
La paz está en una pequeña muerte  
De llamarte por tu nombre  
Y que tu nombre haya perdido significado

Saúl Yurkievich

# París al día siguiente

Adolfo Castañón

*Como un tributo a la memoria de Saúl Yurkievich, está por aparecer el libro Del arte pictórico al arte verbal, una recopilación de ensayos que demuestra la intuición y el conocimiento del poeta y crítico literario argentino fallecido en 2005 en Francia. De esta edición recuperamos el epílogo de nuestro colaborador Adolfo Castañón acompañado de algunas obras del pintor Julio Silva contenidas en su libro Huésped perplejo.*

## PRIMERA PARTE

1. Julio Cortázar le escribía a Saúl Yurkievich desde su casa de Saignon, en el sur de Francia, el 23 de junio de 1966: “me alegró mucho que me confirmaras que esta vez es de veras y que en octubre te veremos [...], y ahora vos me decís que Gladis está contenta de acompañarte a Francia. ¿Qué más se puede pedir? Porque en estos viajes, un poco definitivos, [...] el acuerdo de la pareja es absolutamente necesario [...]. Yo creo que ni ella ni vos lamentarán haberse venido, y en cuanto a tus amigos de aquí, su gratificado egoísmo se manifiesta en forma de grandes saltos de entusiasmo pensando que dentro de pocos meses van a estar viviendo prácticamente en las puertas de París”.<sup>1</sup>

2. Los planes de Saúl Yurkievich se remontaban a tiempo atrás. Fueron madurando a medida que sus mejores amigos se trasladaban a Europa y cobraron forma

definitiva a partir del momento en que se le concedió una beca para concluir su tesis sobre la modernidad de Apollinaire, que redactó entre 1962 y 1964 mientras Julio escribía *Rayuela*, y que luego de concluir en Francia sería publicada, no sin un angustioso proceso de estira y afloja, con el sello de la editorial Losada en 1968. Era importante por más de un motivo: por ser el primer libro serio y ambicioso que se publicaba en Argentina sobre el poeta innovador de *Calligrammes*, luego de que veinte años atrás el crítico Guillermo de Torre hubiese publicado *Apollinaire*, una antología precedida de unas páginas sugerentes pero insuficientes. El libro de Guillermo de Torre sería publicado por la editorial Poseidón en 1946 en su colección dedicada a los artistas, el ensayo inicial iba precedido de unas páginas sugestivas, aunque quizá con una sombra aldonadamente reticente.

3. Aunque no era el primer libro que publicaba Saúl Yurkievich, el hijo talentoso de aquellos emigrantes rusos llegados a Argentina a principios de siglo, la obra sobre Guillaume Apollinaire (el genial polaco francófono), gestada en Argentina, concluida en Francia y sus

<sup>1</sup> Carta a Saúl Yurkievich, 23 de junio de 1966, en Julio Cortázar, *Cartas 3, 1965-1968*, edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Alfaguara, Montevideo, 2012, Biblioteca Cortázar, p. 297.



Julio Silva, *La comediante*, 1998



Julio Silva, *Retrorretrato*, 1998



Julio Silva, *Nieve de verano*, 1998

alrededores, editada en Buenos Aires y leída por toda América, prefiguraría el destino del propio Yurkievich y abriría las puertas de un movimiento crítico llamado a reconsiderar las pesas y medidas, las orientaciones, estribaciones y rumbos de la vanguardia o, para decirlo con una voz cara a los surrealistas y a su amigo, vecino, conjurado y lector leído Julio Cortázar: “el gran juego”.

En aquel legendario y nunca reeditado libro sobre *Apollinaire*, Saúl viste y desviste, redescubre al poeta francés, lo despoja de los atuendos tramados en la burda tela de los lugares comunes y explora la carga innovadora del poeta, artista, historiador y descubridor de nuevos continentes para la sensibilidad artística. Después de mirar fijamente a los ojos y a las páginas de Guillaume Apollinaire, Saúl Yurkievich podía entrar a los salones de la vanguardia y ser capaz de distinguir en el vocerío el lamento de un cubista o el estridular de un fauvista.

Antes de llegar a París en octubre de 1966, a los 35 años, acompañado de Gladis y de sus hijos, Yurkievich

ya gozaba de una compacta reputación como poeta, crítico, catedrático de historia del arte e interesado amateur en las nuevas manifestaciones artísticas y poéticas. En 1958 había publicado su *Valoración de Vallejo*, en 1961 daba a la estampa *Volanda linda lumbre* y *Cuerpos*, lanzaba en 1966 *Berenjenal y merodeo*, obra sobre la cual su amigo y hermano mayor en el mester de jularía le dice en la carta citada:

*Berenjenal y merodeo* me parece muy bueno. La forma en que te estás haciendo odiar por la gente seria es una de mis más grandes alegrías, te lo digo después de haber releído *Ciruela la loculira*, que es un libro muy serio pero que de a ratos no le da esa impresión a la gente seria. Siempre es así por lo demás. Un amigo porteño me decía: “Delante de alguna gente, hay que hacerse el idiota”. “¡Si lo habré hecho yo en casa de algunas tías!”<sup>2</sup>

4. Aunque en realidad no fuera muy larga para lo que eran aquellas travesías transatlánticas, el viaje les pareció interminable. El joven y entusiasta jefe de la tribu Yurkievich no lograba tranquilizar a la pequeña banda que iba rumbo —hacia el éxodo— otro más europeo. Aquel enorme barco de arrastre y pesca más que de turismo gemía y se lamentaba como un animal herido de muerte —aunque apenas había sido construido en 1952, y bautizado en honor del ingeniero francés Charles Tellier, que inventó en 1858 la primera máquina de refrigeración industrial—, avanzaba lamentablemente y a veces parecía vencer las olas como si se desgarrara sobre ellas, como si al igual que el corazón y el ánimo de los viajeros pareciera empequeñecerse en el bravo oleaje transatlántico y a cada momento parecía estar a punto de despedazarse, según sentían los huéspedes perple-

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 297.

jos del navío. Luego se comprobó que ese, en efecto, había sido uno de sus últimos viajes.

El peligro uno: a bordo de la barcaza, los Yurkievich se encontrarían con uno de esos seres luminosos y como salidos de una historia de *Las mil y una noches*, que no se ostentan como maestros y que lo son por la oceánica amplitud y la mesurada y educada manera de su conversación: el virtuoso Régis Duprat, proveniente de São Paulo, aunque él prefería decir San Pablo, el joven y avisado becario brasileño era algo más que un músico: no sólo tocaba la viola en la orquesta de aquella ciudad, dominaba la música europea del barroco tardío, en especial la del siglo XVIII mucho mejor que cualquier perito, y se movía en el mundo de las artes plásticas, y de la arquitectura y la decoración, con la envidiable familiaridad de un erudito que sabe administrar con gracia, medida e ingenio su saber. Esto bastaba para que Saúl y Gladis Yurkievich quisieran adoptarlo y al parecer fueron a su vez adoptados por este inolvidable compañero del viaje, y trabarían una amistad que duraría más de una longevidad. En la amena compañía de Régis Duprat, los Yurkievich harían muy pronto su primer viaje a la entonces no tan moribunda ni mercantilizada Venecia. Un viaje tanto más memorable y deslumbrante cuanto que Régis, además de saberlos llevar exactamente a los lugares necesarios o de saber recordar los sitios precisos en el momento adecuado, era dueño de otra ciencia: la que les permitió aprender, gracias a su docta conversación, a “leer un cuadro”, a descifrar el lenguaje de las esculturas, a traducir el discurso monumental urbanístico y arquitectónico, en términos comprensibles y perspectivas complementarias (a leer o releer las obras de Vitrubio, Winckelmann, Stendhal, Walter Pater y Bernard Berenson) y, en fin, a ver y a mirar con los ojos y con los oídos, con los sentidos abiertos y entrecruzados como lo supieron hacer antes el mismo Guillaume Apollinaire, Salvador Dalí y Marcel Duchamp. Hasta entonces, aunque Yurkievich había tenido la tentación de dedicarse a la pintura en su primera juventud, su experiencia pictórica se reducía, como la de su esposa, amiga y compañera Gladis, a la frecuentación de un museo de Bellas Artes no demasiado bien nutrido de pinturas y esculturas antiguas, y desde luego ayuno de arte moderno y ya no digamos primitivo o aborígen.

Gracias a la lecciones inaugurales de Duprat—verdaderos augurios de lo que vendría— los Yurkievich transformaron sus primeros años en Europa en una fiesta itinerante y una animada peregrinación por todos los museos grandes y pequeños, por las galerías y salones de las ciudades europeas que son, con sus puentes, parques, calles y plazuelas, otros tantos museos. No era una casualidad que Yurkievich se hubiera conseguido una credencial que lo identificaba como periodista de *El Día*, impreso en La Plata, adonde remitía con exactitud de

abonero los apuntes que iba tomando en sus paseos impecablemente redactados en forma de artículos y crónicas. Yurkievich había obtenido dicho documento en su condición de titular de una cátedra de Historia del Arte en La Plata, Argentina. Esta feliz circunstancia hizo que en uno de los viajes que más tarde haría a Argentina algunos amigos pintores del “grupo” lo buscaran para proponerle formalmente que fuera su portavoz y crítico de cabecera. De ahí nació no sólo el trabajo incluido en este libro sobre Blanco, Pacheco, Paternosto y Puente que había quedado inédito hasta ahora pues algunos de ellos emigraron hacia Usamérica mientras Saúl regresaba a París, sino su oficio por así decir profesional como crítico de arte reconocido en el mundo veleidoso y exigente de los artistas, las galerías, los marchands y editores. Saúl siempre supo mantener a bíblica distancia a muchos de estos personajes que formaban parte del paisaje que, desde luego, no se reducía a ellos.

Huelga decirlo: los días de Yurkievich en Francia y Europa fueron tan amenos como productivos, tan fecundos como jubilosos, tanto en lo que hace al arrejunte con los amigos y cómplices (los Julios, Cortázar y Silva, en primer lugar) como en lo que toca a la intensa aventura de escribir, leer e interpretar, a la creación de poemas y textos preñados de innovadoras semillas como a la lección socrática con amigos y discípulos (el trato fraternal de Saúl sabía transformar a los potenciales maestros en cómplices o seguidores), a la confabulación y, en fin, a la redacción de comentarios y apuntes sobre artes, plásticas y de las otras, y que aquí se reúnen parcialmente por primera vez, para no hablar de la tarea de su infatigable tarea como editor y traductor de antologías (véase por ejemplo *Les poètes du Tango*) o la escritura, reescritura, a veces ingrata coordinación de obras monumentales como *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, en colaboración con el eminente Dario Puccini, que supuso poner en cintura y sincronía a decenas de colaboradores. ¿Quién lo diría? Sólo un duende con duende, como Saúl Yurkievich, era capaz de conciliar en un solo movimiento a la mariposa y a la montaña.

5. Su obra poética a partir de 1956 cuenta entre otros títulos, además de los ya mencionados: *De plenos y de vanos* (1984), *El trasver* (1988), *El cristal y la llama* (1994), *El sentimiento del sentido* (2000), *El huésped perplejo* (2001), *El perfil de la Magnolia* (2003). Hay además libros inclasificables como *A imagen y semejanza* (1993), escritos a veces en clave narrativa y a veces en clave poética o de inventiva crítica de arte (ahí se incluye el capítulo “Figuraciones”, de donde se desprenden algunos de los textos incluidos en este libro). A ese caudal, es preciso añadir sus numerosos ensayos de crítica literaria en el sentido más riguroso y generoso como *Celebración del modernismo* (1976), el dialéctico y dialó-

gico Julio Cortázar: mundos y modos (1994), *La movetiza modernidad* (1996) y, desde luego, la *Suma crítica* (1997, concebida como un libro-museo de las variedades críticas y hermenéuticas exploradas por Yurkievich), en cuya edición tuve la oportunidad de participar. Su brayo al paso que la animación y entusiasmo crítico de Saúl estaban respaldados a mi parecer por una virtud anterior y paralela a la de la curiosidad: la generosa disposición del que está abierto a la aparición de lo invisible para evocar a Juan García Ponce y aun lo divino en medio de la grisácea rutina del calendario servicial, reconocido ya como un lector de Rubén Darío, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz, Julio Cortázar y de las literaturas y artes de vanguardia en la Europa y América, en sus letras mayúsculas, minúsculas y cursivas.

Saúl me habló de la prosa radiante de Enrique Gómez Carrillo y de su revista *Cosmópolis*, en 1974, Yurkievich fue nombrado miembro del comité de redacción de la revista *Change* (ya era antes colaborador asiduo de otras revistas de vanguardia y de pensamiento como *Action Poétique*). Su amistoso talante, su entusiasta fibra, su resistencia increíble para curiosear y entregarse a las derivas de la inteligencia lo llevaron a ser traducido por poetas y escritores sobresalientes de la actual cultura francesa y francófona: Jacques Roubaud, Florence Delay, Henry Deluy, Pierre Lartigue —su interlocutor en la entrevista a tres voces que se hicieron con Cortázar—, Claude Esteban, entre otros. Yurkievich traduce al español como una emblemática primicia los libros del pensador y filósofo Edmond Jabès, amigo suyo, difícil traslado que sugiere su interés por la teología negativa y su entronque desde adentro con el pensamiento de Maurice Blanchot y Georges Bataille. En 1998 la Fundación Royaumont le dedicó a la obra poética de Yurkievich, junto con la de José Emilio Pacheco, uno de sus seminarios de traducción. De paso va una invitación a contrastar las obras de ambos polígrafos.

6. La rutina de Yurkievich en aquel su *París vibrátil*, para decirlo con su aliento, era amable y exacta: de mañana a la universidad o la biblioteca Sainte-Geneviève; por la tarde a frecuentar galerías, museos, teatros, cafés, bares, espacios donde fuera posible ver desfilar a la humanidad, contemplar la danza y la coreografía que luego llegarían al teatro o al cine. En algunos de esos espacios se encontraba a veces con su amigo, también argentino, también exiliado, también crítico de arte, Damián Bayón. Probablemente de una de esas conversaciones surgiría el texto “El arte de una sociedad en transformación” (1974), donde el nombre de Yurkievich se encuentra asociado a los de otros críticos de arte del continente como Jorge Romero Brest, Juan García Ponce, Jorge Enrique Adoum, Mario Barata, Francisco Stasny y Jorge Alber-

to Manrique en el libro *América Latina en sus artes*. No sólo eso: en ese texto axial, Yurkievich se saca de la manga crítica un razonamiento capaz de poner a temblar a las tías. París no sólo es la capital del hexágono llamado Francia, no sólo fue la metrópoli del siglo XIX —como dirían Charles Baudelaire y Walter Benjamin—, sino que era, hasta hace poco —digamos mañana—, una de las capitales de la cultura latinoamericana. De modo que quizás Yurkievich, al desembarcar en Francia, rumbo a París, en aquel octubre de 1966, en realidad estaba dirigiéndose al corazón secreto de América Latina. ¿No es reversible el juego de la rayuela?:

La importancia de París en la evolución de la plástica desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX es decisiva. Encrucijada obligada, París es el punto de producción, concentración, encuentro y propagación de tendencias artísticas. Su influencia estética sobre Latinoamérica se conjuga con una más larga influencia ideológica a partir de la difusión de las ideas de los enciclopedistas, desde fines del siglo XVIII. De París provienen las primeras rupturas que sacuden apenas el convencionalismo académico de las capitales latinoamericanas, todavía aldeanas. En general, son maestros italianos los que forman a nuestros pintores y escultores en el realismo pompiérista, en un arte mimético, reproductor estereotipado de los géneros tradicionales que a veces osa incursionar patéticamente en los dramas del naturalismo social.<sup>3</sup>

7. De vez en cuando Saúl recordaba que al llegar había seguido los cursos de Pierre Francastel en compañía de Gladis, o los complementarios de François Chastel, para sólo mencionar a algunos de los personajes con los que más se entretuvo. El arte no era en su caso un accidente o una contingencia: ese espacio era como el aire de su atmósfera y el agua de su pecera: iba a las muestras y exposiciones, en compañía, por ejemplo, de Pierre Getzler, ese erudito pintor capaz de transformar cada visita a un museo en una fiesta... a veces de disfraces. Sus grandes cómplices fueron los Julios arriba invocados, pero en particular y por lo que hace a la cuerda floja de la experiencia artística estaba la figura jovial de Pierre Lartigue, el escritor crítico de arte y gran conversador que le abriría las puertas más secretas del mundo, de la música y la danza, le ayudaría a correr las cortinas de las bambalinas y a encontrar a *personas* como Lucinda Childs y toda la constelación que rodeaba a Merce Cunningham y al propio John Cage —ese Monsieur Teste calzado con tenis— que tanto ascendiente tendría sobre Rauschen-

<sup>3</sup> Saúl Yurkievich, “El arte de una sociedad en transformación”, *América Latina en sus artes*, relator: Damián Bayón, Siglo XXI Editores-UNESCO, México, primera edición: 1974, décima edición: 2006, Serie América Latina en su Cultura, p. 178.

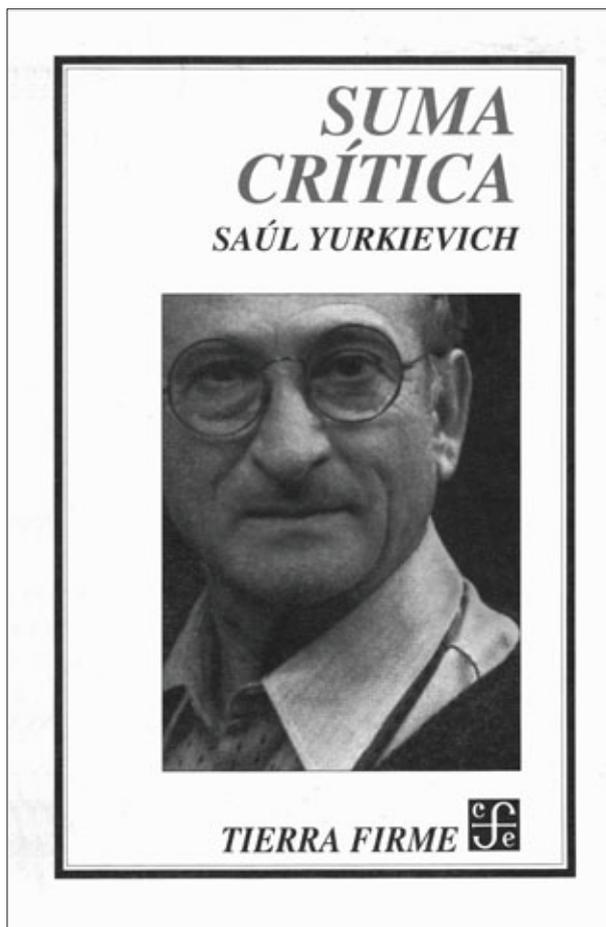
berg, Cortázar y Paz... mientras Saúl y Gladis comían hongos a manos llenas en un piso de Nueva York. El mundo del arte o más bien de las artes se daba en la experiencia de Yurkievich como un mundo abierto y complementario al de la poesía y la escritura, un espacio alternativo que le permitía estar siempre en el mundo con la actitud del que suma y multiplica. Como pez en el agua, iba y venía Yurkievich de la imagen a la palabra en la pecera del arte, del cuaderno artesanal al libro de arte o de artista. Vaya por caso el hermoso libro-poema *Intempérie. Baltimore Pictures* (Fata Morgana, Montpellier, 2003), traducido del español a la lengua francesa por su hijo Damián e ilustrado por su compadre y compinche Julio Silva. Ahí figuran unas “Baltimore Pictures”. El segundo texto de ese libro dibuja con pulso magistral los contornos del Westminster Cemetery donde se encuentra la tumba de Edgar Allan Poe, que fue conservada milagrosamente de la ruina de la reurbanización. El trazo que hace Yurkievich con la palabra participa de la acuarela y de la tinta china, pero también se alza ahí el vuelo de la crítica contra aquella sociedad líquida y despiadada cuya sustancia glacial parece salir

de una de las máquinas frigoríficas industriales inventadas por el ingeniero Charles Tellier, ese cuyo nombre llevaba el barco del cual los Yurkievich bajarían para poner pie en tierras francesas una mañana de octubre de 1966:

Fayette Street,  
del lado donde  
la ciudad se vacía.  
Westminster Cemetery,  
cerca de la terminal de autobuses:  
menesterosa clientela merodea.  
No hallo cipreses titánicos,  
pero entreveo el lago de Auber  
y el bosque embrujado de Weir.  
Sólo la tumba de Poe  
tardíamente fue preservada  
del desmenuzamiento.  
Ese cine cerrado  
con la gran marquesina rota  
algo tiene del  
rancio cuervo inmemorial.



Julio Silva, *Coqueta*, 1998



Por Howard Street,  
 los baratillos de ropa,  
 las tiendas de radio y televisión.  
 Chicotean, machacan los altavoces.  
 Los dependientes negros  
 marcan con quebrantaduras  
 la cadencia del rap.  
                                   Calle arriba,  
 antes de la zona  
 de los anticuarios,  
                                   la manzana demolida cubre  
                                   una alfombra de escombros.<sup>4</sup>

SAÚL DE LA PALABRA, YURKIEVICH DE LA IMAGEN

Las páginas de Yurkievich incluidas en este libro prueban la temperatura crítica y sensitiva que templaba la escritura del poeta, crítico, hombre de letras y tintas que fue el argentino Saúl Yurkievich. *Del arte pictórico al arte verbales* y no es libro accidental, cada uno de sus textos lo ocasionó la urgencia e inmediatez de lo inevitable; el conjunto se ha organizado aquí póstumamente para dar realidad a un antiguo designio suyo. Es como la pieza que faltaba para dar forma al rompecabezas de

<sup>4</sup> Saúl Yurkievich, “Intemperie (Baltimore Pictures)” en *El sentimiento del sentido*, Ediciones Era, México, 2000, pp. 63-64.

su proyecto escritural, el penúltimo remache que afina los armónicos y les da sentido. Se trata de una guía para conocer desde adentro y desde cierta perspectiva adelantada el arte latinoamericano contemporáneo. Guía compuesta por un lazarillo imprescindible que es a la vez rey tuerto y pueblo ciego, montaña de letra y marinerero de tinta, espectador desde la letra y pintor desviado de la senda evidente de las artes plásticas pero que ha sabido mantener una ley o fiel de la balanza entre la vocación pictórica y la plástica que lo había llamado en un principio pero que en apariencia dejó o rodeó para consagrarse a la poética, crítica y literaria. No es la de Saúl Yurkievich escritura simple: es al menos bifocal, o bicolor, como las lentes que porta en la imagen de su *Suma crítica*, acaso híbrida o andrógina, pues se alimenta de las dos fuentes —la poética, literaria y filosófica— y la plástica, pictórica y gráfica.<sup>5</sup>

Discípulo casi en su infancia de Pedro Henríquez Ureña —Saúl Yurkievich fue uno de los niños que se quedaron esperándolo aquel día de mayo de 1946 en que el dominicano expiró en el tren que lo llevaría al Colegio de La Plata—, contemporáneo de los pintores del Grupo Sí a partir de 1960 y que aquí comenta, Saúl se trasladó muy joven a la ciudad de París donde se entregó a una experiencia autodidacta, literaria y poética que lo haría amistar con Julio Cortázar, Julio Silva, Jean-Pierre Faye, Octavio Paz, y a irse entronizando sin prisa pero sin pausa como uno de los críticos más despiertos e innovadores, por su lenguaje, ideas y procedimientos, de la poesía hispanoamericana contemporánea. Paralelamente, y sincrónicamente, su vocación, digamos prehistórica por las artes plásticas, lo llevaría a escribir informada y conscientemente páginas de crítica de arte situándolo en un elenco compartido con Leopoldo Castedo, Martha Traba, Juan Acha y Damián Bayón y, en la genealogía de los escritores de arte en Latinoamérica como Felipe Cossío del Pomar, Jorge Romero Brest, Francisco de la Maza o Manuel Toussaint.

Las páginas que componen este libro de consagraciones críticas forman una suerte de museo imaginario, a la manera de los armados con sus escritos por André Bretón y André Malraux, y transmiten una corriente alterna: no sólo son un testimonio de un cierto momento clave de las artes plásticas en que se podía aspirar a tejer un discurso alimentado a su vez por la confluencia

<sup>5</sup> Algunos de los textos aquí publicados fueron recogidos por Saúl Yurkievich en otros libros, por ejemplo en *Bonheurs du leurre. Proses*. La colección de prosas traducidas al francés por Michele Ramond publicadas por Gallimard en París en 1985 incluye algunas de las piezas que se reúnen en este volumen. El título sugiere la complicidad y hermandad existentes en la esfera de Yurkievich entre las artes plásticas y las letras: “Felicidad de la ilusión” o “Felicidad del engaño”. Otro título de Yurkievich es *Trampantojos*. Al repasar los títulos de Yurkievich el lector se percatará de hasta qué punto en esa calcinante Y se traslapan las artes plásticas con su proyecto poético y crítico.

conceptual, estilística, sensitiva y formal de otros discursos, sin renunciar a los saberes múltiples de la historia del arte —Yurkievich fue amigo de Damián Bayón, ambos se formaron bajo la mirada y tutela de Pierre Francastel, uno de los maestros de la historia y la crítica de arte contemporáneos—. La silueta vivaz de este Aladino de la crítica literaria y pictórica que fue Saúl Yurkievich pide que las páginas aquí reunidas deban ser leídas en una clave plural, inscribiéndolas en varios paisajes; no sólo como un saldo del “estado del arte” en América Latina y como una serie de instantáneas o transparencias sobre los protagonistas individuales, sino como una guía secreta o red de pasadizos culturales subterráneos y no tan subterráneos —como lo son algunas estaciones del Metro de París, la ciudad elegida por su vocación— que permiten relacionar distintos lugares, espacios y momentos y cruzar de una plaza a otra por escaleras y túneles. Álbum de heterotopías y utopías, panteón de la vanguardia que, en busca de sí misma en las otras artes, se dio cita en algunos invernaderos y cementerios sembrados a su vez de caminos cruzados. Otra vertiente de este libro coral la pautan los géneros en que se vierten los pasillos que “conectan” atmósferas distintas, ámbitos y espacios diferentes... unidos, animados, no zurcidos, por esa imponderable noción que es no el buen gusto sino nada más ni nada menos el gusto.

La de Yurkievich es una crítica gustosa, hecha de buen grado y vertebrada por la simpatía, —esa semilla de la amistad— movida en la búsqueda fuera y dentro de la palabra por esa “promesa de felicidad” que es la belleza, para incrustar en esta prosa, como un exvoto, una voz de Charles Baudelaire, quien, al igual que Yurkievich, fue paseante, poeta, crítico de arte y cautivo de París.<sup>6</sup>

Gustoso y gozoso —palabra muy suya—, grato acompañante y buen compañero de paseo que sabía hacer de los laberintos jardines. Gracias a una escritura que invariablemente se está poniendo a prueba a sí misma, que se desvive y deshora en sus enunciados y va quemando las naves sin ruido en cada recodo, practicando sigilosas y eficaces acrobacias por el puro placer del juego.

Como crítico y como lector, como espectador comprometido en la ciudad, Yurkievich no se guarda nada: se entrega a cada página, íntegro y en cuerpo cabal, sin renunciar por ello a la distancia, a la recámara inteligente del desvelo teórico y la voluntad de conceptualización. Estas virtudes no le pasarían desapercibidas a sus amigos y pares —Bayón, Cortázar, Paz— con quienes sostenía tanto explícitos como subyacentes y latentes diálogos en los que su palabra generosa abierta en 360 grados parecía estar escuchando y presagiando al otro... Acaso esto también les sucedía a los pintores a quienes

a veces parece quitarles el pincel de la boca o a las pinturas a las que parece sobreponer un tatuaje crítico que en realidad las transparenta.

Escritura itinerante y de frontera, esta pictórica y plástica de Yurkievich se brinda —claro— como un museo donde se hace tradicional lo novísimo y la innovación se remite a la tradición, como en el jardín de Auguste Rodin donde las esculturas de la Grecia clásica se reanimaban dialogando con sus pares recién esculpidos. Yurkievich planta sus páginas como una feria capaz de inmovilizar con su carnaval la ciudad contaminándola de otredad y heterotopía. Esa comezón incurable de lo otro y por lo otro, esos ideales estéticos ascendientes de una nostalgia amorosamente comentada por el género plástico de la vocación compartida, es quizás el rasgo más acusadamente renovador de estas páginas sobre el arte hispanoamericano y las artes que tienen la actualidad originaria de lo recién escrito y la fragancia de lo porvenir.

## SEGUNDA PARTE

1. Theóphile Gautier recuerda en su *Historia del romanticismo* que hacia 1830, antes de conocer en persona a Victor Hugo, se encontraba en la Y del arte donde se cruzan los caminos de la poesía y de la pintura, oficios abominables ambos para los biempensantes burgueses o aspirantes a serlo. Precisa Gautier que parte del impulso de la aventura romántica se debió a que esta no se inspiraba principal o primordialmente en las letras sino en la esfera de las artes plásticas, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música. Quizás uno de los secretos mejor guardados del gran crítico literario, poeta y escritor que fue Saúl Yurkievich esté contenido precisamente en la entropía de esa Y donde las sendas errantes de la poesía se confunden con los senderos a medias ocultos en el bosque de la aventura plástica y de la pintura. Esta clave del “pensar con los ojos”, como diría Bayón, le permitió acceder al mundo de los poetas con ojos de pintor y al espacio de las artes plásticas con mirada analítica de filólogo y sintética de historiador, poeta y pensador.

Aunque Yurkievich se consagró a la lectura hermenéutica y al comentario de muchos escritores y poetas, con algunos de los cuales sostuvo lazos de fecundación recíproca y simpática —Julio Cortázar y Octavio Paz, por ilustrar el caso—, supo mantener como distraídamente los ases artísticos de su baraja crítica para no verse atado por la voracidad de un mundo —el del comercio del arte y de sus mecenas— que por lo demás, como editor y hombre de letras, conocía bien. Entre sus proyectos estaba armar un libro con materiales como los que aquí se presentan como un tributo póstumo a su memoria. **U**

<sup>6</sup> Vid. Charles Baudelaire, “Maximes sur l’amour”, *Oeuvres, II*, Pléiade, Paris, 1946, p. 261.

*Estética y ética en el arte*

# Los rostros de Dionisos

Paulina Rivero

*¿Es ético utilizar el sufrimiento de los animales para crear una obra con aspiración artística? A partir de la reciente polémica por la cancelación de una muestra del austriaco Hermann Nitsch en el Museo Jumex de la Ciudad de México, la filósofa Paulina Rivero reflexiona sobre los límites del arte: “Todo ser con capacidad para sufrir merece no ser tomado como un mero medio. Un animal no tiene por qué ser torturado ni usado, pues es un fin en sí mismo”, afirma.*

*Dedicado a Jumex y al Grupo Carso*

*Con respecto a los animales, todos somos nazis;  
para ellos la vida es un eterno Treblinka*  
ISAAC BASHEVIS SINGER<sup>1</sup>

En abril de 1961 la filósofa Hannah Arendt viajó a Jerusalén como reportera de la revista *New Yorker* para cubrir el juicio de Adolf Eichmann. El resultado final fue su libro *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, el cual desató una polémica que continúa viva y que le costó la pérdida de valiosas amistades, así como un sinnúmero de críticas. No nos detendremos en las razones para dicha polémica; nos interesa en cambio el

<sup>1</sup> Isaac Bashevis Singer (דינגער באַשעװיס יצחק, 1904 – 1991) nació en Polonia y escribió casi toda su obra en idish. En ella refleja la violencia antisemita y abunda en la comparación entre el trato que los nazis dieron a los judíos, por un lado, y el trato que los seres humanos hemos dado al resto de los animales, por otro. Recibió el Nobel de Literatura en 1978.

relato que Arendt lleva a cabo en esa obra acerca del teniente coronel de las SS nazis, Otto Adolf Eichmann, quien fuera directamente responsable del exterminio de los judíos por medio de “la solución final”, así como de las deportaciones a los campos de concentración. Cuenta Arendt que Eichmann declaró que durante el nacionalsocialismo se había guiado “con base en el pensamiento ético de Kant”; consideraba que había cumplido con el imperativo categórico kantiano y citó en su juicio una caricatura del pensamiento de Immanuel Kant, filósofo al cual no comprendía ya que, como nazi, nada sabía de la autonomía de la moral kantiana. Pero sí: Eichmann intentó justificarse acudiendo al pensamiento de Kant.

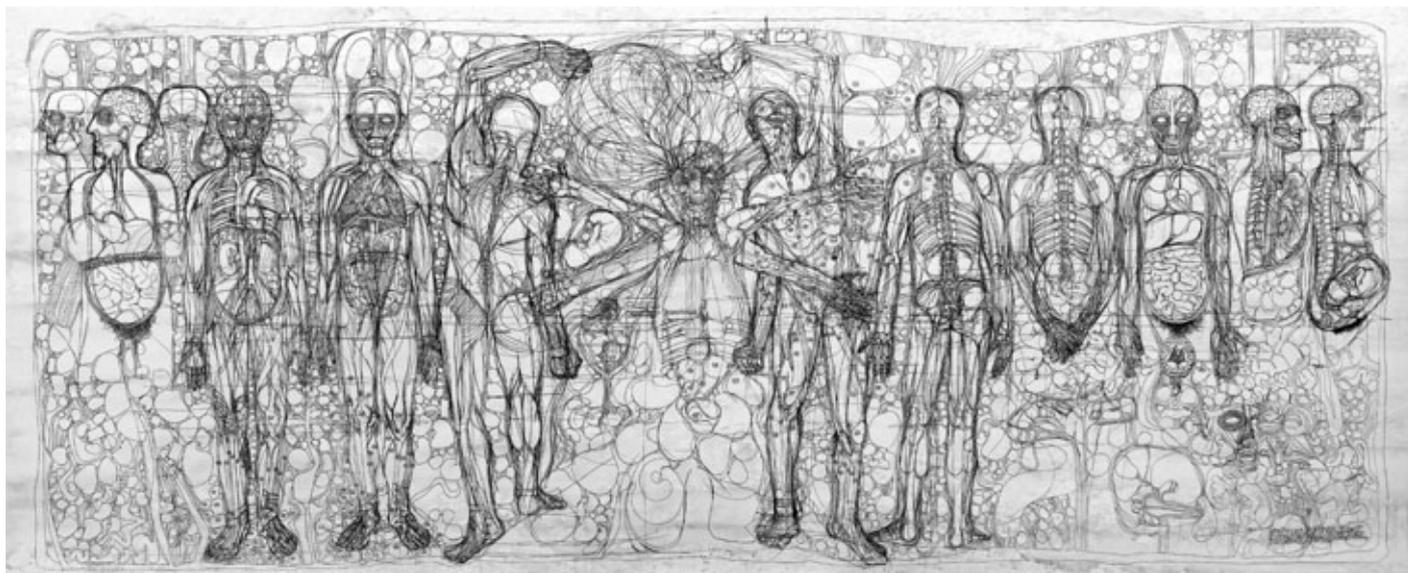
Quienes nos dedicamos a la filosofía sabemos lo usual que es encontrar individuos sádicos o incluso dementes, que justifican actos de barbarie apelando a grandes filósofos que, por supuesto, no comprenden. Uno de

los más injustamente citados suele ser Friedrich Nietzsche, y no en balde; en él no encontramos a un pensador nítido que exponga con toda claridad sus ideas. La ambigüedad de su obra se presta, en efecto, a interpretaciones parciales e inadecuadas. Y de todas las metáforas nietzscheanas, la de “lo dionisiaco” es una de las más peligrosamente citadas. Explicaré aquí con claridad en qué consiste el dionisionismo nietzscheano, para aclarar la diferencia con el dionisionismo salvaje y las justificaciones que desde la barbarie pretenden hacerse a través de ese concepto.

Cuando Nietzsche se abocó al estudio del fenómeno dionisiaco, Dionisos se respiraba en el aire de la intelectualidad alemana. Nietzsche no fue ni el primero ni el último en reflexionar en torno a este fenómeno. Des-

En esas bacanales orgiásticas y crueles no hay arte posible: para este pensador el arte no puede encontrarse en ese dionisionismo salvaje porque en él no hay transfiguración alguna: se trata de un mero “bebedizo de brujas”, de mero “veneno” y no medicina, dice el filósofo irónicamente.

Otra cosa sucedió cuando el culto a Dionisos llegó a Grecia. De entrada debió causar el mismo terror que la llegada de “los maras” a nuestro país: ¿quiénes eran esos adoradores de Dionisos que ejercían semejante crueldad y violencia, esos sanguinarios salvajes que despedazaban animales vivos en fiestas orgiásticas? En lugar de rechazar a ese dios violento, los griegos lo “domesticaron” y transformaron esas festividades en arte y cultura. Primeramente, al adorarlo en el mismo altar de Apolo,



Herman Nitsch, *The Last Supper*, 1976-1979

de Schiller hasta Wagner, pasando por muchos filólogos y pensadores, Dionisos era el tema del momento, o al menos uno de los más importantes. Pero la interpretación nietzscheana tiene un mérito fundamental: muestra la enorme diferencia y las implicaciones éticas y estéticas entre dos rostros completamente diferentes de Dionisos: el griego y el bárbaro.

Nietzsche asumió que, como lo había indicado Rohde, Dionisos era una gota de sangre extranjera en Grecia: era un dios “adoptado”, pero no nativo de Grecia.<sup>2</sup> En su lugar de origen, la antigua Tracia, Dionisos era adorado mediante el desencadenamiento de los instintos más salvajes de la naturaleza, en una mezcla de voluptuosidad y violencia que Nietzsche siempre encontró repugnante.

<sup>2</sup> Aunque el dionisionismo es un tema presente a lo largo de toda la obra de Nietzsche, acá expondremos las diferencias que el filósofo deslinda en *El nacimiento de la tragedia*, su primer libro. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Obras completas, Escritos de juventud*, traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós, Diego Sánchez Meca y Joan B. Linares, Tecnos, Madrid, 2010, volumen 1, 976 pp.

el dios de las artes, le dieron un ámbito diferente al de los pueblos bárbaros. La adoración que en esos pueblos se llevaba a cabo por medio de sanguinarias fiestas salvajes en Grecia se convirtió en las famosas “Grandes dionisiacas”.

¿En qué consistían las famosas “Grandes dionisiacas”? En ellas un grupo de hombres disfrazados de machos cabríos representaba los atributos salvajes de Dionisos, pero en lugar de llevar a cabo actos meramente violentos, ese grupo cantaba a coro. Con el paso del tiempo, lo que el coro cantaba comenzó a escenificarse, surgiendo así el drama. Finalmente, coro y drama unidos conformaron lo que hoy conocemos como las grandes tragedias griegas, cuyos ejemplos más conocidos son las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides: la violencia orgiástica se transformó en arte a través de la música coral y su representación apolínea. Este filósofo insistió mucho en ello: sin esa transformación apolínea, no hay arte: ese es de hecho el punto central de toda su obra.

La gran pregunta de Nietzsche es: ¿cómo una festividad sanguinaria, orgiástica y violenta se transformó en una festividad cultural en la que se representaron las más grandes obras de teatro de la humanidad? Esto es: ¿cómo la violencia se transformó en arte? En su respuesta Nietzsche presenta la esencia del arte: al no actuar la violencia propia de los instintos salvajes, los griegos crearon una obra artística transfigurando, sublimando esos instintos salvajes. El arte es la sublimación de esos instintos; artista es aquel que es capaz de ir más allá de sus instintos básicos y crear a partir de ellos. Lo que en los bárbaros era mero veneno, en los griegos se transformó en medicina: el arte cura porque envuelve al individuo en la ilusión de que la vida puede ser bella. Y no sólo por eso: cura porque crea, el arte se logra por medio de la creatividad, la cual es la fiesta del espíritu: sólo la creatividad nos salva.



Hermann Nitsch

Por eso ser dionisíaco en el sentido artístico no implica violencia alguna, sino que requiere de hecho lo contrario; ser capaz de construir. Para Nietzsche, de todas las artes la más dionisíaca era la música, y cuando él hablaba de música, se refería de lo que erróneamente nosotros entendemos como “música clásica”: Wagner en un primer momento, Bizet entre momentos posteriores,<sup>3</sup> pero siempre hablaba de música “cult”, por llamarla de alguna manera. No en balde este pensador resulta en general difícil de leer: se requiere una cultura musical muy vasta y una cultura general amplia y bien fundamentada para comprenderlo. Pero lo que me interesa señalar, insisto, es que para Nietzsche no hay arte en el dionisionismo bárbaro: esa es la cara del Dionisos salvaje que este filósofo tanto despreció y no sin razón;

<sup>3</sup> La relación entre los gustos musicales de Nietzsche y el desarrollo de su pensamiento es expuesta en *Arte y poder*, la magna obra de Luis Enrique de Santiago (Trotta, Madrid 2000).

él era un amante del arte, que es la cara opuesta del dionisionismo salvaje.

Dionisos tiene más de un rostro: el propio de la barbarie representa, entre otras prácticas abominables, la capacidad de ejercer la crueldad contra otros seres. Como bien lo supo ver Nietzsche, ese dionisionismo está imposibilitado *per se* para ser artístico: no hay creación ni transfiguración: sólo hay barbarie. El dionisionismo que este pensador admiró y analizó es el propio de la educación de la sensibilidad humana, y su resultado es el arte. En él la violencia cede su paso a la representación de la tragedia griega: Dionisos se transfigura ante la cercanía de Apolo, dios del arte y la belleza.

Pero aun con todo lo dicho, supongamos —sin conceder— que el arte que implica la matanza de animales al estilo de Hermann Nitsch<sup>4</sup> sea en efecto arte. Aun así queda pendiente otra cuestión: la cuestión ética. Este debate ético debe centrarse en dos vertientes. Por un lado, en el derecho o no a utilizar la vida de otro ser como medio de expresión artística. Algunos artistas, como Nitsch, se apegan a la premisa de que usar animales que terminarían igualmente siendo muertos para usos alimenticios es válido. Bajo esta perspectiva, el uso del animal para arte es sólo una prolongación “artística” del destino final del animal como comida humana.

Este debate por la utilización de la vida como medio —y no, a la manera kantiana, como fin— nos lleva a un debate mucho más grande: la concepción que tiene la sociedad moderna de la vida no humana. El arte que se sirve de animales quizás es sólo un síntoma, la expresión extrema de una sociedad cuya concepción de la vida está de antemano errada. Los artistas no son capaces de ver a los animales como seres sensibles e independientes —como iguales— porque no salen del paradigma cartesiano para el cual los animales no son seres sintientes: son meras máquinas. Este tipo de actitudes se manifiesta incluso en la misma Constitución mexicana, para la cual solamente existen los individuos humanos y los bienes: el animal no cuenta con un estatus legal. Eso está cambiando en todo el mundo y resulta innegable la presencia de un nuevo paradigma ético que no

<sup>4</sup> Pseudoartista austriaco que amparado en la fugaz corriente del “accionismo vienés” desarrolló durante los años cincuenta su “teatro de orgías y misterios”. Ha realizado más de cien *Aktions* o performances, en los que se sacrifica animales vivos y usa su sangre para beberla, esparcirla entre las ropas de los participantes, así como en el espacio donde se realiza el performance, o bien como pintura para los lienzos. Su justificación apela al dionisionismo nietzscheano, asume a Nietzsche como su principal influencia y se pretende justificar en el hecho de que obtiene los animales directo de mataderos, donde igualmente iban a ser sacrificados. (Así lo indica William J. Kole, en “From art house to slaughterhouse; The twain meet all too vividly in the controversial works of Hermann Nitsch, whose peculiar palette includes butchered animal parts”, *Los Angeles Times*, 29 de diciembre de 2003.) El animal sacrificado vivo es también consumido después del performance por el artista y su *staff*.

involucra únicamente al ser humano, sino al resto de los animales y de los ecosistemas en los cuales ellos viven.

Pero por otro lado el debate ético debe centrarse también en la educación de un pueblo. ¿Estamos seguros de aceptar que un individuo mate perros o gatos en la calle para pintar paredes, simplemente porque diga que se trata de “arte”? Porque un niño o un joven que acuda a ese tipo de espectáculos está también aprendiendo algo. ¿Estamos dispuestos a aceptar semejante enseñanza? No lo creo, o al menos no quisiera crearlo.

Los asesinos seriales, lo mismo que los pseudoartistas que conciben sus matanzas como “artísticas”, son incapaces de concebir una limitante ética para su supuesto arte y han usado, literalmente, la vida de otros seres. Usar la vida y la muerte de seres humanos o animales de un modo tan banal resulta repugnante y éticamente inaceptable. No quiero con ello decir que el arte tenga como única categoría la belleza; crearlo así sería ingenuo. En nuestro país ya Juan O’Gorman se refirió a lo monstruoso como una categoría artística, y Nietzsche mismo, secundado por Heidegger, han hecho del arte un fenómeno metafísico y no la mera expresión de la belleza. Pero la obra de arte, como lo hemos visto, no tiene nada que ver con el dionisionismo salvaje. Y resulta inevitable agregar: el arte, al igual que cualquier expresión humana, no debe desvincularse de la ética.

Hoy en día sabemos bien que la ética evoluciona de los animales hacia el ser humano; esto lo ha mostrado hasta el cansancio el evolucionismo y la etología contemporánea desde Darwin a Frans de Waal.<sup>5</sup> Pero, a diferencia de los animales, cuando el ser humano deja la ética de lado corre el riesgo de perder la brújula de las propias acciones. Hay que decirlo con toda claridad: toda acción humana tiene como factor limitante la vida del otro. En nuestra sociedad la vida de los animales no humanos no ha sido respetada: pero al menos podríamos no regodearnos en su sufrimiento, y mucho menos dar ejemplos violentos a una sociedad de por sí desquiciada por la violencia.

Muchos lectores creerán que existe una enorme diferencia entre divertirse con la tortura y muerte de personas y hacerlo con la de los animales. Esa idea era comprensible hace años, cuando no sabíamos lo que hoy sabemos. Quien siga pensando de esa manera evidencia ignorancia o muy mal gusto moral. Porque después del 7 de julio de 2012, cuando los más importantes científicos de la humanidad firmaron en la Universidad de Cambridge la Declaración de Consciencia en los Animales, es imposible dudar de la capacidad que ellos tienen para sufrir y saber que están sufriendo. Ya Darwin en *El origen del hombre* consideró que la más elevada vir-

tud a la que puede acceder la humanidad es a la compasión hacia todos los seres vivos: quien piense a espaldas de Darwin y de la ciencia representa los aspectos más retrógrados de la humanidad.

Por todo ello no deja de ser significativo que un escritor judío, que nació y creció en un *ghetto* de Varsovia, que vivió el antisemitismo en su más radical expresión, insista en comparar la relación entre los nazis y su pueblo con aquella que existe entre los seres humanos y los animales que son tratados con crueldad. Bashevis Singer no deja tras de sí muerte y destrucción, sino una vasta obra que sigue siendo estudiada y que quizás algún día la humanidad comprenda.

El desprecio nietzscheano por el Dionisos bárbaro responde a su elevado grado de educación estética en el radical sentido de la estética griega; la *aisthesis*, que literalmente significa la educación de la sensibilidad. Nietzsche tuvo una excepcional educación sensible que impregnó su ética y su estética. El filósofo que criticó la falsa compasión judeocristiana amplió también el círculo de su valoración más allá de la razón humana, hacia todo ser capaz de ser creativo de manera instintiva.

Quizás el último acto de Nietzsche en la plaza Carlo Alberto de Turín sea más significativo de lo que hasta ahora hemos creído. Nietzsche ya había tenido otros brotes de locura en los últimos meses de su vida lúcida, pero los había superado.<sup>6</sup> El que lo hizo sucumbir fue el maltrato de un animal. El caballo de Turín queda ahí como un recordatorio del amor de este filósofo no por todo ser racional, sino por todo ser instintivo; por la vida misma. Quizá, como lo sospechó Milan Kundera,<sup>7</sup> antes de enloquecer Nietzsche pidió perdón al caballo en nombre de una humanidad incapaz de conmoverse ante el dolor de los animales. A la humanidad contemporánea le hace falta un caballo de Turín, que le recuerde el dolor de todo ser capaz de sentirlo. Quizás entonces sucumba o comprenda lo que Bashevis Singer comprendió: que para los animales la vida es, sí, un eterno Treblinka.

Un nuevo paradigma ha llegado: no sólo el animal racional es digno de respeto.<sup>8</sup> Todo ser con capacidad para sufrir merece no ser tomado como un mero medio. Un animal no tiene por qué ser torturado ni usado como un medio para otro fin, pues es un fin en sí mismo. Un nuevo paradigma ha llegado: es hora de despertar. **U**

<sup>6</sup> Todos ellos están documentados en la biografía sobre este filósofo escrita en cuatro tomos por Curt Paul Janz (la edición castellana se encuentra en Alianza Editorial).

<sup>7</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, México, 1999.

<sup>8</sup> No está de más recordar que el mismo Darwin en *El origen del hombre* insistió en la enorme inteligencia evidente en muchos animales: la racionalidad no es sinónimo de inteligencia. Los animales son inteligentes de un modo diferente y en ocasiones superior al del ser humano; finalmente ellos no atentan contra su propia existencia ni contra la del planeta en que viven.

<sup>5</sup> Cfr. Frans de Waal, *Good Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*, Library of Congress, Washington, 1996.

# Entrevista con Geney Beltrán Félix

# La violencia interior

Javier Moro Hernández

*La segunda novela de Geney Beltrán Félix, titulada Cualquier cadáver, desarrolla temas de la condición humana y sus contradicciones, como la culpa, el miedo, el impulso de la violencia y el ejercicio de la paternidad, en una Ciudad de México casi apocalíptica. En esta conversación, el también autor del libro de cuentos Habla de lo que sabes reflexiona sobre la encrucijada de sus personajes y los atributos del género de la novela psicológica.*

Un joven con aspiraciones de escritor vive en un cuarto que renta en un pequeño departamento del sur de una Ciudad de México convulsa. Padre de un niño, se halla en un permanente conflicto pues considera que su paternidad complicó sus sueños de dedicarse a la literatura, hasta que un día su pequeño hijo es secuestrado y asesinado. Este golpe lo hará cuestionarse quién es él y qué quiere hacer realmente con su vida.

Así da inicio *Cualquier cadáver* (Cal y Arena, 2014), novela del escritor Geney Beltrán Félix (Culiacán, 1976) que tiene como protagonista a Emarvi, un personaje complicado, difícil de asir, quien con sus arranques de violencia y su egoísmo ha construido un muro para aislarse y alejarse del resto del mundo. Un personaje cuyas complicadas relaciones son a la vez espejo de una sociedad que se desmorona consumida por sus miedos y su ceguera.

Platicamos con el escritor, quien es autor también del volumen de cuentos *Habla de lo que sabes* (2009) y los libros de ensayos *El sueño no es un refugio sino un arma* (2009) y *El biógrafo de su lector* (2003). Ha sido

becario de la Fundación Lorena Alejandra Gallardo y de la Fundación para las Letras Mexicanas y recientemente se incorporó al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

*Una de las características que más me llamó la atención de Cualquier cadáver es el lenguaje. Se trata de una novela intensa, podríamos decir violenta, pero esa violencia no se transmite a través de acciones sino de un lenguaje contenido y que está a punto de estallar.*

Esto se debe a que a mí me resulta perentorio fincarme en la percepción de los personajes, como si la fabulación sólo cobrara peso cuando es tamizada por la mirada, en general por los sentidos. Con el personaje de *Cualquier cadáver* sentí que era necesario traducir al lenguaje su sequedad interior. Emarvi tiene contradicciones: es muy pusilánime y al mismo tiempo es irascible, ama a su hijo pero querría no haberlo tenido, siente una gran culpa y, al mismo tiempo de que no sabe cómo superarla, experimenta coraje contra personas que no son responsables de nada. El lenguaje fue adquiriendo

esas características temperamentales de Emarvi. Siempre me ha interesado la oralidad, vengo de un pueblo muy pequeño de la sierra de Durango y los primeros registros que tengo del habla es de una oralidad muy libre y expresiva, sin ningún tamiz culto. Siempre ha existido para mí una vinculación con el lenguaje más inmediato y con los resortes emocionales que hay detrás de esa forma natural del habla. Claro que por crecer y vivir en Culiacán, una ciudad muy violenta, inevitablemente me fui haciendo con la percepción del lenguaje como el primer recipiente que revela la intensidad de la violencia. Me fue inevitable por eso dotar al lenguaje de *Cualquier cadáver* tanto de un aspecto oral, de esa habla localizada, como de la dificultad emocional de Emarvi para identificar lo que siente y encontrar las herramientas que le permitan sobrellevar su vida anímica. Esa lucha interior, que fui descubriendo a lo largo de la escritura de la novela, me pareció que no podía estar escrita de otra manera; me pareció que era la forma necesaria para retratar y transmitir el devenir interior convulsionado de Emarvi.

*Las contradicciones de Emarvi, justo esa ambivalencia de querer a su hijo pero desear no haberlo tenido, el querer saber qué le pasó a su padre pero al mismo tiempo no querer tener relación con su familia, son el terreno en donde él se desarrolla, un terreno ambiguo.*

Emarvi es un personaje escindido que crece en un entorno al cual rechaza, Sinaloa, y tiene una familia con la cual no se identifica, con la que cree que no tiene afinidad. Para él resulta un extrañamiento reconocer el parentesco desde el parecido físico y, por otro lado, tiene unas ambiciones literarias que no ha logrado traducir exitosamente porque tiene una gran impaciencia y una visión muy idealizada de la fama literaria. En el renglón de la paternidad él no funge como padre, es decir, el rubro interior de la aceptación de ese rol él nunca lo conoció y no es hasta la muerte de su hijo que identifica que eso pudo haber sido la causa de la muerte, como si su rechazo se hubiera traducido en el secuestro. Esa escisión, esa ambivalencia se traduce en sus acciones. Así, tiene una relación conflictiva con los demás, con su vecina, sus hermanos, su madre, su ex pareja, y lo que él identifica como armónico es lo que ya está muerto, que es la relación con su hermana. Con esto inevitablemente tengo que declarar mi afinidad con la novela europea del siglo XIX, que creaba personajes complejos, llenos de contradicciones. Sí, claro, tenía yo la ambición de crear un personaje complejo o paradójico que no se pudiera definir con un adjetivo, alguien que tuviera una transformación interior, y que en sus acciones, antes y después de ese incidente, ya presentara una incomodidad vital, un desajuste intrínseco que vendría de su infancia y que se manifestara en las acciones y no sólo en

la visión que tiene de sí mismo. El choque entre lo que él piensa de sí y lo que realmente hace es grande, quizá como nos ocurre a todos en la vida real. Identifico que mi búsqueda en este aspecto es poco común en la literatura mexicana actual. Intuyo que para algunos estas búsquedas parecen agotadas, pero sí tenía yo claro que quería escribir una novela psicológica, con un personaje que, a la manera de un pivote, sostuviera la estructura dramática a partir de lo que hacía y lo que le pasaba. Esa es la idea detrás de la creación de Emarvi.

*La muerte del hijo y de la hermana de Emarvi son los polos que lo conducen, pero también son una idealización y una negación, como si se dijera: "No pude ser buen padre pero pude ser buen hermano", aunque lo más probable es que no sea cierto ninguna de las dos.*

Por eso la novela echa mano de varias voces y registros. Hay algunos capítulos en donde se usa la primera y la tercera persona, incluso la segunda. Esa dislocación narrativa sería la forma de poner en cuestionamiento las acciones que se narran como probables especulaciones de él, incluso cuando están en tercera persona, y la ambigüedad que puede provocarse sería una traducción de la misma escisión que tiene Emarvi. Ahora, en el caso de su relación con su hermana Arinde está la idealización de un rol que probablemente cumplió y, por otro lado, en el caso de la paternidad está la idealización de lo que él podría hacer en el futuro con los hijos de su mejor amigo de la adolescencia, Esteban, pero eso finalmente no ocurre porque Emarvi no es un personaje constante. Algunas de sus decisiones las quiere tomar bajo el efecto de la culpa, de la rabia incluso, y por lo tanto cuando ese impulso se agota sus acciones no se concretan.

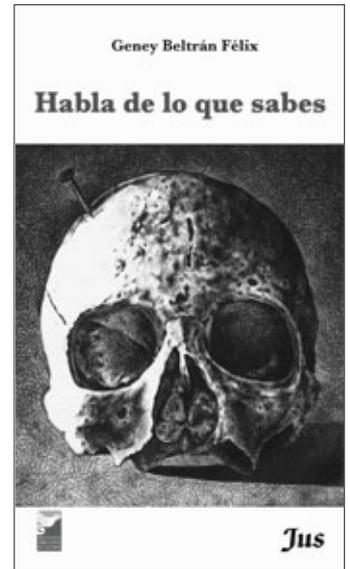
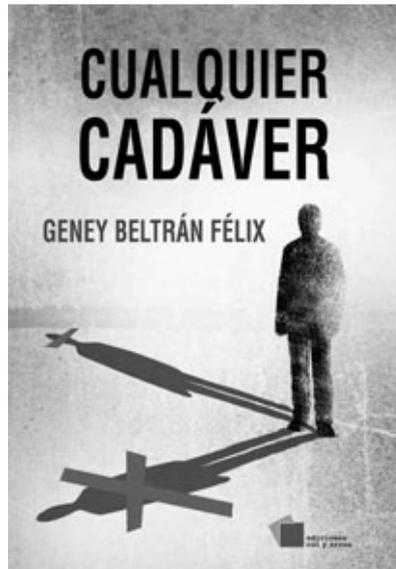
*La estructura narrativa está construida por capas, en donde nos encontramos con la novela que Emarvi está escribiendo, sus diarios, los diálogos que imagina la vecina; es una novela que se escribe desde muchos puntos de vista.*

Hay una intuición de que la realidad es una ficción también, y de que nosotros no podemos conocerlo todo directamente. Es una novela salteada, porque tiene saltos temporales y cambios de voces, pero traté de manejar un principio de composición, por decirlo así, que tenía que ver con la posibilidad de conocer internamente a un personaje. Hay aspectos que convendría conocer para entender ciertas acciones del personaje: lo que le pasó a Emarvi en la adolescencia, lo que hizo con Rosaura, la esposa de su mejor amigo, y que es un acto muy violento; a pesar de que en el pasado hay acciones que podían explicar el estado emocional actual, hay un elemento inasible de todo esto que no termina de ser explicado, que es el hecho de que el dolor envilece a Emarvi y no necesariamente le debe ocurrir así a todo mundo. Es de-



© Javier Nunez

Geney Beltrán Félix



cir, hay una predisposición violenta en Emarvi que se activa más visceralmente tras la muerte de su hijo, que propicia un gran desencuentro con su madre y hace que se obsesione con la muerte de su padre. Entonces, aunque determinados hechos nos marcan, probablemente hay un aspecto mucho más profundo, que no conocemos, que nos impulsa a que nuestro temperamento se vincule más con la vileza que con una posibilidad de redención, porque este personaje no se redime.

*La culpa echa a andar ciertos elementos, es un motor, pero no sabemos a ciencia cierta de qué es culpable Emarvi.*

Emarvi perdió a su padre cuando tenía quince años y él fue la última persona que lo vio vivo. Se siente mal por eso debido a que no hizo nada para evitarlo. Su hermana muere de una enfermedad, con la cual por supuesto él no tiene nada que ver, pero se siente culpable de no estar con ella. Con su hijo legítimamente él no es culpable de nada, pero él identifica esta pulsión que siempre ha sentido por la culpa como enteramente justificada pues él rechazaba a su hijo. Hay evidentemente un trasfondo mítico, el de Cronos comiéndose a sus hijos, el de un dios que rechaza a lo nuevo, que reniega de la descendencia. Por otro lado hay una cuestión muy contemporánea, que me parece ineludible que estuviera incluida: ¿cómo se asume hoy la paternidad? No hay un manual para entender la paternidad y, aunque la figura del padre, sobre todo del padre autoritario o del padre ausente, ha sido muy tratada en la literatura de Occidente, el ejercicio de la paternidad prácticamente no está registrado. Es algo mucho más reciente y esto marca un cambio generacional. Es una transformación de la sociedad: la existencia de un nuevo rol, habilitado por esa franja emocional de la paternidad que Emarvi vive con dolor, con gran negatividad, porque se siente en falta al no haberla cumplido. Pero él en realidad sólo es culpable de sus deseos, y en el caso de su hijo, él tra-

duce el haber deseado su muerte con haber participado en su asesinato. La escritura de los hechos atroces puede ser cómplice de la concreción de esos hechos. Él, como escritor, con todas las aspiraciones que tiene, identifica un elemento de desajuste interior en lo que significa fabular sucesos apocalípticos, como si ahí estuviera el germen del futuro, de lo terrible que va a ocurrir. Esa sería la culpa de Emarvi: tener deseos negativos. Su "culpa" es haber deseado la muerte de alguien que terminó muriendo.

*Emarvi es una persona inconstante. No podemos saber si podía llevar a cabo sus planes literarios, por ejemplo.*

Es un personaje que se la vive en su mente y tiene dificultades para lidiar con la realidad, como si hubiera una imposibilidad medular de comunión con el otro. Por eso, siempre ha tenido relaciones amorosas fracasadas, ríspidas, violentas, pero no hay una sola explicación para un temperamento de esa índole, y es un reto para una novela plantearse como una radiografía fundacional de lo que forma a una persona. En Emarvi hay un elemento de confrontación con su familia y su lugar de origen y, a pesar de que no vive ni con su familia ni en el lugar en que nació, su lugar de adopción tampoco es acogedor: la Ciudad de México es un lugar violento, hostil, indiferente y, lo peor de todo: es la ciudad que le mata a su hijo, es donde cobra carne la paranoia y la negatividad que había traído. Entonces, ¿cuál es el lugar de este personaje? Está pensando en irse a Canadá, a Francia, a Alemania, y lo más probable es que si se va a cualquiera de esos lugares seguiría arrastrando sus demonios.

*Parecería que las fantasías apocalípticas terminan cumpliéndose en la novela. El contexto en el que los personajes se desarrollan es uno de descomposición política y social. Todo a su alrededor se está cayendo a pedazos, lo que engraza con la historia personal de Emarvi.*

Ciertamente no es una novela realista porque cuenta una historia contrafactual: qué habría pasado en el 2005 si hubiera prosperado el desafuero contra el candidato de izquierda. A pesar de que hay unas tintas exacerbadas de lo que es la realidad política de México, uno podría plantearse que esa visión apocalíptica sale de Emarvi, es decir, es producto de su elucubración, de su visión, que se siente imantada por sucesos extremos. El personaje se cree libre de cualquier nexo con la violencia por ser culto y escribir. Sin embargo, esa aspiración artística le ha impedido ver la realidad vil de su conducta. Alguien se puede preguntar: ¿cómo puede crear una obra literaria que tenga belleza, humanidad y profundidad alguien que en su conducta diaria es incapaz de conectarse consigo mismo, que no tiene introspección y que responde más que nada a través de la ira, la decepción, el pesimismo y el fatalismo? No significa que se requiera tener una conducta ejemplar para escribir algo bello, sino que probablemente lo que se requiere, ya no digamos para escribir sino para vivir, es un aprendizaje moral y emocional. Para Emarvi, haberse adentrado con sinceridad en lo más doloroso, visceral y sórdido habría sido el camino para el conocimiento de sí mismo y de la realidad.

*Resulta interesante que hayas decidido tomar esa parte de la historia reciente de nuestro país como punto de partida, pues esos hechos sacaron a la luz muchas de las contradicciones que tenemos como sociedad. Es algo que ha sido poco abordado.*

Reconozco que tengo más afinidad con la novela psicológica que con la novela política. Me resultaría difícil plantear un proyecto narrativo vinculado con la historia política. Siento más interés por plantear lo que sería el desarrollo interior de un personaje. Los autores y libros que más me han marcado e interesado tienen esas características. Ahora, esta novela implica una desacralización de lo literario, de la figura del escritor y de la actividad literaria en sí, aunque yo no me planteé al principio tener un personaje escritor, sino un personaje a quien le gusta escribir. Veo una dificultad para presentar de manera visceral o más medular el mundo emocional de los personajes en la ficción mexicana, porque hay una sobrevaloración de los atributos de la inteligencia y la reflexión, lo que sería la franja estrictamente intelectual y racional del ser humano. Las emociones son una condición evolutiva que se aloja en las zonas más netamente irracionales de nosotros, el cuerpo. Es importante retratar y acercarse a este fenómeno porque todos, por más racionales que seamos, hemos sentido el miedo, la felicidad y la tristeza. Esto tiene que ver con la historia más antigua del ser humano, la lucha por la sobrevivencia en un ambiente extremadamente hostil, y eso pervive en nosotros aunque tengamos Internet, aun-

que hayamos llegado a la Luna, aunque haya cartas de los derechos humanos. Los seres humanos seguimos respondiendo a un condicionamiento evolutivo que se refleja en las emociones y es fundamental que eso sea tratado por la ficción: porque aún no hay respuestas. Y aunque Emarvi es un personaje que se la pasa piense y piense, elucubrando, y aunque quiere ser escritor, más que retratarlo como un escritor me lo planteé como un personaje que sufre y vive y goza y se transforma y, entre otras cosas, escribe. Pero no me interesaba unirlo a esa letanía de escritores que en las novelas se la pasan leyendo o en discusiones de café con sus amigos escritores. No era eso lo que me interesaba, sino hurgar en su violencia interior, en ese aspecto tan primitivo que se activa con las condiciones más extremas, aquellas en que está en juego nuestra supervivencia. Y así ocurre con la muerte de un ser querido, un adelanto de nuestra muerte futura.

*La relación entre la muerte de su hijo y el suicidio de su padre pasa por la sensación de pérdida, abandono y culpa.*

Dice Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén* que nadie tiene razón para sentirse culpable de algo que no ha hecho. No es así. La culpa es tan poderosa justamente porque no se requiere ser culpable para experimentarla: es decir, la culpa surge a partir de la percepción de la ruptura de un vínculo, a partir de que uno considera que se ha roto la posibilidad de comunión con el otro, independientemente de que los hechos concretos hayan dado pie a eso en la realidad. Cuando uno siente que ha participado, así sea imaginariamente, en la ruptura de un vínculo, surge la culpa.

*El hurgar en los sentimientos, en los hechos pasados, tiene que ver con darle forma con palabras a ese dolor. Eso es algo que hace Emarvi al empezar a preguntar sobre el suicidio del padre.*

Emarvi cree tener el derecho a cuestionar, a indagar. Para su madre es obvio que él no tiene ese derecho. Haber perdido a su hija, Arinde, la pone en una situación vulnerable y de dolor. Ella no podría haber tenido la disponibilidad anímica para colocarse en una posición de informante. Él no tiene la sensibilidad, la empatía, ni la compasión para entender que su madre está viviendo lo mismo que él. Esa grosería, esa invasión, es lo que su madre no acepta. Al mismo tiempo, esto es producto de la revolución interior de Emarvi: que él no se fije en lo que significan sus pasos y sus preguntas, aunque me temo que no hay modo de superar individualmente el dolor. Al escribir yo no me puse gustosamente en los zapatos de Emarvi, pero alguien que pierde a su hijo no puede superar el dolor, y menos si vive en condiciones de soledad y de imposibilidad para establecer una comunicación con el otro. **U**

*Howard Fast*

# El zurdo que nunca soltó la pluma

Guillermo Vega Zaragoza

*En noviembre pasado se cumplió el centenario del nacimiento de Howard Fast, el prolífico autor y militante comunista que, luego de ser perseguido durante la cacería de brujas del macartismo, vio desatada una etapa de creatividad que lo llevaría a publicar más de cien libros de distintos géneros: novela, cuento, poesía, teatro, memorias, ensayo, periodismo y guion de cine. Guillermo Vega Zaragoza traza una semblanza del potente escritor estadounidense.*

I. “NO SOY PROLÍFICO, SÓLO HE ESTADO AQUÍ DURANTE MUCHO TIEMPO”

Entre todo el barullo de los centenarios literarios que se celebraron en 2014, uno pasó casi inadvertido: el del escritor norteamericano Howard Fast, quien nació el 11 de noviembre de 1914 y falleció a los 88 años, el 12 de marzo de 2003. Fue autor de más de cien libros de los más diversos géneros (novela histórica, biográfica, policiaca, ciencia ficción, cuento, poesía, teatro, memorias, ensayo, periodismo, guion de cine), con muchos de los cuales tuvo gran éxito de crítica y ventas. No se consideraba un autor prolífico, sino que “simplemente había estado aquí durante mucho tiempo”. Quizás a muchos

les sonará más conocido por la adaptación al cine de su novela *Espartaco*, dirigida por Stanley Kubrick y protagonizada por Kirk Douglas. Fast destacó no sólo por su gran calidad como escritor sino por su pensamiento progresista y libertario, que permeó en su prolífica obra y lo llevó a simpatizar con el Partido Comunista de Estados Unidos, lo que por un tiempo lo convirtió en un autor perseguido y censurado, e incluso fue encarcelado durante la cacería de brujas del macartismo.

Howard Melvin Fast nació en la ciudad de Nueva York, el cuarto hijo de una pareja de inmigrantes: el ucraniano Barney Fastovsky (cuyo apellido fue recortado a Fast por los oficiales de inmigración) y la lituana Ida Miller, quien murió cuando Howard apenas contaba con

ocho años y medio. El viudo Barney se rompía el lomo trabajando como obrero para mantener a su prole, así que se convirtió en una figura distante y ausente, por lo que los chicos aprendieron a apoyarse entre ellos y a arreglárselas por sí mismos, para ganarse el pan y sobrevivir en el ambiente de antisemitismo que predominaba en el barrio. Quizá de ahí se desprenda la importancia que Fast le daría en muchas de sus obras a la noción de “hermandad entre los hombres” para hacer frente a las adversidades e injusticias de la vida.

Al ser zurdo, en la escuela obligaban a Howard a escribir con la mano derecha, así que no le agradaban mucho las clases, por lo que se refugiaba por horas en la Biblioteca Pública de Nueva York, donde se volvió un lector omnívoro, que lo mismo engullía obras de Robert Louis Stevenson, George Bernard Shaw y William Shakespeare, que *La teoría de la clase ociosa* de Thorstein Veblen y *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Federico Engels. Cautivado por estos modelos, a los quince años decidió convertirse en escritor. En *Being Red (Ser rojo)*, sus memorias publicadas en 1990, Fast se describe a esa edad como “uno de esos disidentes irritantes, imposibles, inseguros e inquisitivos, llenos de ira, inventiva y opiniones extravagantes, que nada aceptan y conducen a sus pares a discusiones encarnizadas, y desesperan y hacen enojar a los mayores”.

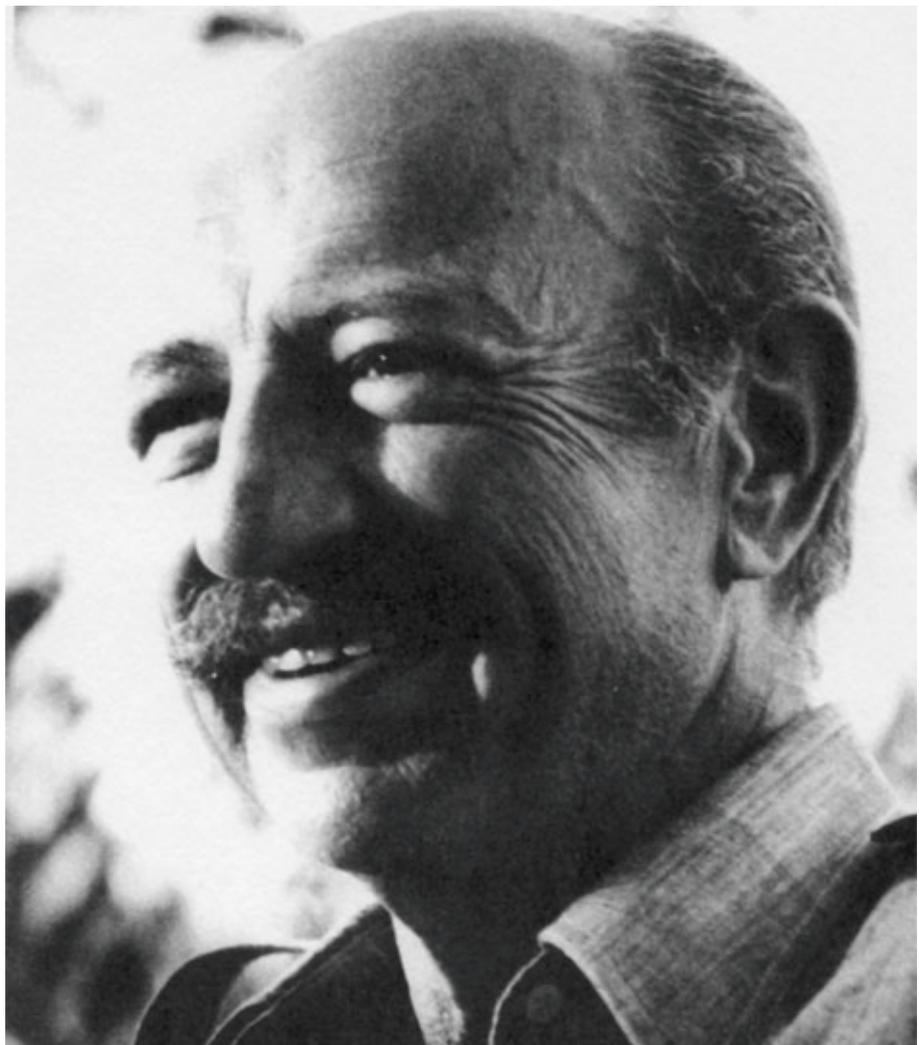
A los 17 años ingresó a la National Academy, una prestigiada escuela de arte de la ciudad. Ahí empezó la estricta disciplina que lo acompañaría toda la vida, levantándose a las seis de la mañana para escribir a máquina con dos dedos por lo menos durante dos horas todos los días. Al poco tiempo, ya tenía listos varias docenas de relatos. Por el primer cuento que le publicaron, uno de ciencia ficción titulado “Wrath of the Purple” (“La ira del púrpura”), en la revista *Amazing Stories* en octubre de 1932, le pagaron 37 dólares, que en esa época era una buena cantidad de pasta.

Para entonces Fast trabajaba en la Biblioteca Pública recogiendo libros atrasados, escribió dos novelas impublishables, trataba de entenderle a *El capital* y leyó con avidez *El manifiesto comunista* y *Diez días que estremecieron al mundo* de John Reed. Al poco tiempo abandonó la escuela de arte, renunció a la biblioteca y se empezó a juntar con camaradas de ideas izquierdistas. A los 18 años se embarcó junto con un amigo en un viaje de aventón por los estados del sur, donde entró en contacto con la dura realidad de los trabajadores más pobres. De regreso en Nueva York consiguió trabajo como vendedor y se puso a escribir de seis a ocho horas al día. La sexta novela que terminó, titulada *Two Valleys*, fue aceptada y publicada por la editorial Dial Press en 1933. Por ella, a los 19 años, obtuvo el Bread Loaf Writers Conference Award. Publicó otras dos novelas más, pero fue criticado por sus amigos de izquierda, quienes con-

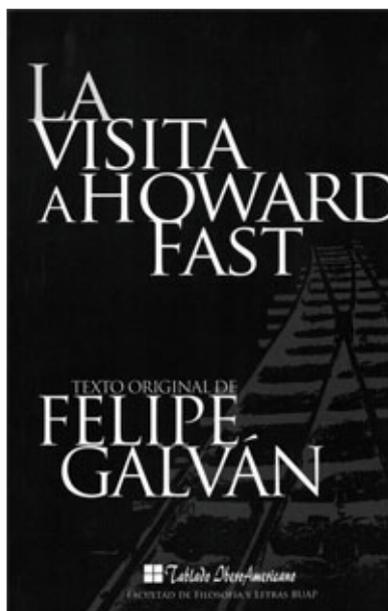
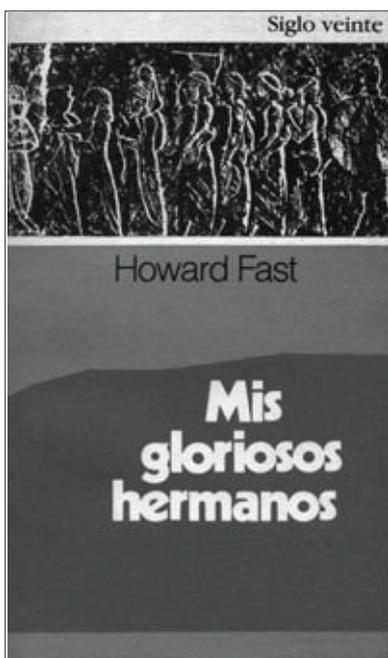
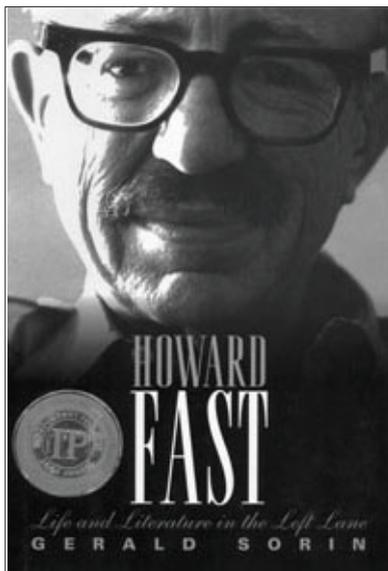
sideraban que eran meros “cuentos de hadas”, cuando como autor de la clase trabajadora debería estar escribiendo sobre la depresión económica y la vida del proletariado. Estas críticas lo afectaron profundamente, por lo que decidió ponerse a investigar acerca de la revolución de independencia norteamericana para “tratar de averiguar lo que en verdad había sucedido y evitar otro cuento de hadas”, reconocería muchos años después en sus memorias.

Por esa época conoció a Bette Cohen, su esposa y compañera durante 57 años, con quien concibió dos hijos, Jonathan y Rachel. Para ganar más, Howard empezó a colaborar en varias revistas y siguió publicando novelas, con riguroso trasfondo histórico, como *Conceived in Liberty: a novel of Valley Forge* (1939, sobre la revolución de independencia), *The Last Frontier (La última frontera)*, 1941, sobre el exterminio de los indios cheyennes) y *The Unvanquished* (1942, sobre la Segunda Guerra Mundial), las cuales fueron bien recibidas por los críticos literarios.

Paradójicamente, casi al mismo tiempo que consiguió en 1942 un trabajo fijo escribiendo propaganda en la Oficina de Información de Guerra y en la Voz de América, la estación de radio del gobierno de Estados Unidos, Fast se fue involucrando cada vez más en el



Howard Fast



círculo de militantes comunistas de Nueva York. La verdad es que Fast no militaba entonces oficialmente en el Partido Comunista, pero sus amistades y su activismo llevaron a identificarlo erróneamente como “miembro con credencial”, lo que le acarrearía penurias y dificultades durante décadas.

Debido a sus conocimientos históricos, le fue encargada la redacción de noticieros y panfletos patrióticos, los cuales Fast acometía con verdadera pasión, pues consideraba que la estación era “la voz de la esperanza y salvación de la humanidad, la voz de mi bello y maravilloso país, que pondrá fin al fascismo y reconstruirá el mundo”. En *Howard Fast. A Critical Companion* (Greenwood Press, 1996), Andrew Macdonald destaca que “la ironía del futuro comunista escogido como vocero del gobierno y el ejército de Estados Unidos no se pierde al mirar retrospectivamente su trabajo... Las creencias políticas de Fast lo llevaron a criticar muchos aspectos de la cultura americana, aunque el patriotismo puro e idealista expresado aquí es consistente a lo largo de su carrera como autor”.

Aun más paradójico fue el hecho de que aunado al inmenso éxito que tuvo su novela biográfica *Citizen Tom Paine* (*El ciudadano Tom Paine*, 1943), sobre el significativo revolucionario norteamericano, el FBI aconsejó al Departamento de Estado que no se le concediera pasaporte debido a su simpatía y conexiones con el Partido Comunista. Fast negó que las tuviera y renunció a su trabajo, en enero de 1944, sumamente enojado. Sin embargo, al viajar a Hollywood para negociar una probable versión filmica de su *Tom Paine*, Fast conoció a varios simpatizantes comunistas en el medio cinematográfico, quienes le pidieron que se uniera al Partido, lo que hizo por fin, pero sin que mediara credencial alguna, solamente de palabra.

No obstante, al mismo tiempo, su éxito literario adquiría dimensiones insospechadas, sobre todo con la aparición de *Freedom Road* (*Camino de libertad*, 1944), la historia de Gideon Jackson, esclavo liberado que peleó en la Guerra Civil y logró su libertad, pero al regresar a su pueblo se da cuenta de que tiene que seguir luchando, ahora políticamente, para superar los prejuicios y el racismo. Macdonald apunta que esta novela ha sido traducida a 82 idiomas y que en su época los soviéticos la consideraron el libro más publicado y leído del siglo xx. Lo cierto es que a la fecha se sigue reimprimiendo, hasta en versiones piratas, así que debe de haber sido reproducida por millones en todo el mundo durante estos 70 años.

Fast logró viajar fuera del país como corresponsal de guerra de las revistas *Esquire* y *Coronet*, visitando China, Burma e India, cuando el conflicto bélico prácticamente ya había concluido. Todas esas experiencias serían aprovechadas más adelante en novelas como *My Glo-*

*rious Brothers* (*Mis gloriosos hermanos*, 1948, sobre los macabeos y la fundación de Israel) y *The Pledge* (1988, sobre la hambruna provocada por los colonialistas ingleses para aplacar el movimiento independentista en la India).

## II. CENSURADO, PERSEGUIDO Y ENCARCELADO

De regreso en Estados Unidos, una vez terminada la guerra, el anticomunismo entró en su etapa más cruda. Fast fue citado a declarar ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas del senador Joseph McCarthy, debido al apoyo que le dio a una organización antifascista de ayuda a refugiados y desplazados por la Guerra Civil española. Fast testificó y puso en su lugar con firmeza y elegancia a los miembros del comité, así que luego del juicio, llevado a cabo en 1947, Fast y otros miembros de la organización fueron declarados culpables de desacato ante el Congreso por negarse a dar nombres de las personas que habían contribuido a la causa de los españoles. Debido a las diversas apelaciones, el cumplimiento de la sentencia de tres meses de cárcel se retrasó hasta la primavera de 1950.

Sin embargo, el gobierno no le quitaba la atención ni un momento. Las cosas se empezaron a complicar al grado de que su agente literario le pidió que escribiera bajo seudónimo, pues las revistas se negaban a publicarlo. Su nombre fue borrado de listas de premios, se le impidió dar conferencias en colegios y el director del FBI, J. Edgar Hoover, trató de que retiraran su libro sobre Tom Paine de las escuelas y las bibliotecas públicas. Fast se enteró años después de que su expediente en el FBI había alcanzado las once mil páginas y compilarlo había costado diez millones de dólares. Se sentía orgulloso de que cada uno de los incidentes registrados fueran ciertos y que ninguno fuera inmoral, ilegal o indecente, sino todo lo contrario.

Finalmente, en junio de 1950, luego de varias apelaciones fallidas, Howard Fast fue internado en una cárcel de Washington, para luego ser transferido a la prisión federal de Mill Point, en West Virginia, donde cumplió su condena.

La experiencia carcelaria de Fast le resultó sumamente significativa. Aunque se trataba de una prisión de mínima seguridad donde convivió con convictos pobres acusados de delitos menores a los que les daba clases de lectura, de marxismo y sobre la *Biblia*, Fast la vivió más como algo indigno que como un castigo y, sobre todo, ahí surgió la idea de la que sería su novela más célebre, *Espartaco*.

A Fast le dio curiosidad saber por qué la organización revolucionaria de Rosa Luxemburgo se llamaba Liga Espartaquista (hay que recordar que luego de ser echa-

do del Partido Comunista Mexicano en 1960, el escritor José Revueltas fundó la Liga Leninista Espartaco, de la que luego también sería expulsado). Fast encontró la respuesta en un viejo libro: *The Ancient Lowly* (*Los humildes antiguos*) de C. Osborne Ward, publicado en 1889. Terminó la novela una vez que hubo salido de la cárcel y se la ofreció a la editorial Little, Brown, que la había dictaminado positivamente, pero el mismísimo J. Edgar Hoover ordenó al presidente de la compañía que no publicara ninguna obra de Howard Fast. Una a una las editoriales más importantes del país se negaron a publicarlo. Finalmente, Double Day aceptó distribuirlo a través de su cadena de librerías si él mismo lo editaba. Así empezó Fast a autopublicar sus libros y fundó su propia editorial, Blue Heron Press. Contra todo pronóstico, *Espartaco* vendió inicialmente 48,000 ejemplares y otros tantos en versiones piratas, y se tradujo a 56 idiomas. Millones de ejemplares circulan desde entonces en todo el mundo.

Escribió Fast en el prólogo de la primera edición:

Ésta es la historia de Espartaco, que encabezó la gran rebelión de los esclavos contra la República romana en los años finales de ésta. He escrito esta novela porque creo que es una historia importante en el momento que nos ha tocado vivir. No se trata de establecer mecánicamente un paralelismo, sino de que de este episodio se puedan extraer esperanzas y fuerza, y resaltar el hecho de que Espartaco no vivió sólo para su tiempo, sino que su figura constituye un ejemplo para la humanidad de todas las épocas. He escrito este libro para infundir esperanzas y valor a quienes lo lean, y durante el proceso de su escritura yo mismo me sentí con más ilusiones y más coraje.

En *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, de John D. Phillips y Rodney Hill (Facts On File, 2002), se cuenta que el actor y productor Kirk Douglas compró los derechos fílmicos de la novela luego de que lo hubieron rechazado para estelarizar *Ben Hur*, que terminó protagonizando Charlton Heston. Fast escribió su propia versión del guion, pero Douglas consideró que le faltaba “punch dramático” (es decir, escenas para su lucimiento personal), así que prefirió encargárselo en secreto a otro escritor que se hallaba en la lista negra por su filiación izquierdista: Dalton Trumbo. El coproductor Edward Lewis decidió hacerse pasar como autor del guion para que Trumbo pudiera trabajar y cobrar. Aunque Trumbo, al igual que Fast, simpatizaba con la ideología comunista y estuvo en prisión por negarse a cooperar con el macartismo, no se veían como “camaradas” en ningún sentido. Cuando finalmente lo conoció para discutir la adaptación de la novela, Fast no sólo lo consideró “el peor escritor del mundo”, sino que lo descalificó llamándolo “comunista de coctel” y lo reprendió por no

haber impartido clases de marxismo a sus compañeros cuando estuvo en la cárcel. Trumbo, por su parte, tildó a Fast como “un fanático”. Trumbo también tuvo diferencias con Kubrick, quien pensó que el personaje principal del gladiador rebelde era demasiado plano, sin matices. Al final, Fast no obtuvo crédito por el guion, pero aseguraba que había sido responsable directo de al menos la mitad de lo filmado.

Aunque terminó siendo poco apegada al libro, pues la novela tenía una estructura muy intrincada, y a pesar de que el director Kubrick no la consideró entre sus mejores cintas (debido a tanta interferencia de Douglas, que metía su cuchara en todo), *Espartaco* marcó varios hitos: fue una de las películas más caras y taquilleras de su tiempo (12 millones de dólares y ganó 60 millones), logró reunir un reparto multiestelar (Lawrence Olivier, Jean Simmons, Peter Ustinov, Tony Curtis, Charles Laugh-ton), fue nominada a cuatro premios de la Academia (ganó Ustinov como mejor actor de reparto) y, sobre todo, desafió a la censura macartista al utilizar a dos escritores perseguidos como Fast y Trumbo. Como consecuencia, en 1960, año del estreno de la cinta, se terminaron las listas negras en Hollywood.

### III. UN COMUNISTA DESENCANTADO

Irónicamente, mientras más se le identificaba como comunista en Estados Unidos, en la Unión Soviética el nombre de Howard Fast fue borrado de los registros literarios una vez que renunció al Partido Comunista en 1957, como consecuencia del “discurso secreto” de Nikita Krushev que reveló los horrores de la represión y las purgas de Stalin. Esa fue la gran gota que derramó el vaso, pues Fast había venido acumulando una buena cantidad de agravios y decepciones con la tibia izquierda norteamericana, cuyas asambleas eran tan comedidas que más bien le parecían “grupos de discusión del Partido Demócrata”, en lugar de ser reuniones de militantes encaminadas a proyectar un verdadero cambio social, aunque reconocía que de los cerca de seis mil miembros que conformaban el partido la gran mayoría eran personas decentes y honorables, de gran talento e idealismo. Ese año Fast publicó *El dios desnudo. El escritor y el Partido Comunista*, donde narra los descalabros y las consecuencias de su vida política:

En el tiempo en que estuve preso, mi nombre había aparecido ya muchas veces unido al del Partido Comunista. Y, aunque jamás afirmé públicamente ser miembro, igualmente evité toda negación pública del Partido.

Movimiento tras movimiento, ya se trataba de salvar la vida de un negro condenado en el sur, o de una campaña ante el congreso por el Partido Laborista Americano,

me encontré —dentro de lo que puede serlo un escritor— como representante público del Partido Comunista de los Estados Unidos.

Durante este periodo asistí a la destrucción que se hizo de mí como escritor que tenía acceso al público norteamericano. Poco a poco se produjeron las cosas: las revistas empezaron a sospechar propaganda comunista en las cosas que yo escribía; las librerías no solicitaban mis libros o los distribuían de mala gana; gentes con “celoso espíritu público” procuraron hacer censurar mis libros, y *El ciudadano Tom Paine* fue retirado de las escuelas neoyorquinas, acusado de tener “pasajes subidos de color”. Cuando salí de la cárcel en 1950 empecé a escribir el libro más largo y, para mí, el más importante de mi carrera, *Espartaco*. Cuando lo terminé, año y medio después, había llegado al punto en que mi destrucción ante el público americano era más o menos completa. Siete editoriales importantes rehusaron publicar *Espartaco*. Desesperado, lo publiqué yo mismo, y casualmente se convirtió en uno de los éxitos del año.

En los Estados Unidos quedé mutilado en mi función de escritor. A mi propia costa y con pérdida financiera debí publicar mis propios libros. Desde la riqueza y el éxito relativos, me vi obligado a luchar por mi existencia literaria; gradualmente, mi trabajo continuo iba siendo menos y menos conocido.

Pero fuera de las privaciones, tres hechos son importantes:

1. Continué escribiendo.
2. Continué viviendo.
3. Continué luchando por el derecho inalienable a escribir como se me diera la gana.

Lo detallo tanto, a causa de la experiencia brutal e injustificable de aquella época. Me opuse a la política del gobierno de mi país y no ahorré palabras duras. No solicité cuartel y no me lo dieron; sin embargo, los tres puntos especificados arriba se mantuvieron.

Después de esto, como era de esperarse, los comunistas se le fueron a la yugular, como una jauría de lobos. Resulta representativa la actitud de una personalidad como la de Pablo Neruda, a quien había conocido en París en abril de 1949, durante el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz. Allí —cuenta Gerald Sorin en la voluminosa biografía *Howard Fast. Life and Literature in The Left Lane* (Indiana University Press, 2012)— fue presentado como “uno de los más grandes escritores de Estados Unidos”, y luego de dar su discurso ante personalidades como Pablo Picasso (quien lo recibió con un beso en la boca), Paul Éluard, Louis Aragon, Diego Rivera, Mijail Shólojov, Lázaro Cárdenas, Nicolás Guillén e Italo Calvino, Howard sintió que se había convertido en “un héroe de algunas de las mentes líderes de la Tierra”. Fast luego publicó un artículo en español en la

revista chilena *Pro Arte*, donde dijo: “Creo que fue el día en que Pablo Neruda entró al escenario del Congreso que la magnitud de las fuerzas del genio, el talento y el intelecto se volvieron más claras que nunca para mí”.

En julio de 1950, mientras estaba en la cárcel, Fast se enteró de que Neruda le había escrito un poema titulado simplemente “A Howard Fast”. Su nieta Molly Jong-Fast, hija de Jonathan y de la escritora Erica Jong, escribió en sus memorias (*Girl [Maladjusted]: True Stories from a Semi-Celebrity Childhood*, Villard, 2006) que le parecía “por mucho, el peor poema de Neruda”, e ironizó: “El comunismo no se traduce en buena poesía, aunque sí se traduce en un buen fondo para las películas de James Bond”. El poema permanecería inédito hasta 1958, cuando Neruda lo publicó en México en el diario *El Popular* (se puede leer en la antología *A éstos yo canto y yo nombro*, FCE, 2004). Como fuera, Fast agradeció las buenas intenciones y el apoyo de Neruda. Más tarde, en 1953, Neruda y Fast recibieron conjuntamente el Premio Stalin de la Paz entre los Pueblos y se cartearon durante 1955, hasta que Howard renunció públicamente al Partido Comunista en 1957 y en una conferencia en junio de 1958 en Chile, Neruda —que era un furibundo stalinista— renegó de él en estos términos: “Había en Howard Fast dos hombres. Un niño y un viejo. De pronto el viejo se fue achicando hasta ponerse pantalones de niño y a pensar como un niño asustado. Estoy con el Fast de antes, no con el que ahora juega en el mismo equipo de rugby de Foster Dulles... Puede toda una nación abandonar la lucha por una causa, pueden otros escritores renegar de una idea que han llevado toda su vida, pero Pablo Neruda no dejará jamás de ser comunista” (como lo registró David Schidlowsky en *Neruda y su tiempo: las furias y las penas*, Ril Editores, 2008).

Así, a los 42 años, Fast sintió que se cerraba uno de los capítulos más importantes de su vida y empezó uno nuevo que duraría otro tanto, dedicado totalmente a la escritura. Consideraba que su salida del Partido Comunista detonó una “explosión” de creatividad que mantenía reprimida. Y no exageraba: a partir de entonces publicó más de 60 novelas, entre otros trabajos mayores. De hecho ni el propio Fast estaba seguro de cuántos libros había publicado, debido a los cambios de título y a los diferentes seudónimos que utilizó, primero como Walter Ericson y luego como E. V. Cunningham. Andrew Macdonald calcula que, hasta 1996, debieron de haberse vendido más de 80 millones de ejemplares de sus libros.

Como bien lo señaló Eric Homberger en el obituario de *The Guardian*, a pesar de todo, “Fast nunca se convirtió en un anticomunista profesional. Había muchas novelas y libros que escribir, y mucho que decir acerca de la libertad”. Sin las presiones de la vida política, Fast se mudó a California, para luego regresar a la costa este,



Howard Fast, su esposa Bette y su hija Rachel, 1948

a Connecticut, donde residiría hasta su muerte. abrazó el budismo y se dedicó a viajar por el país. Se alejó de la mirada pública, dando unas pocas entrevistas. Durante los años sesenta y setenta, bajo el pseudónimo de E. V. Cunningham, se dedicó a escribir novelas policíacas y de suspenso. Para una serie, creó el personaje de Masao Masuto, un detective americano-japonés en cuyas aventuras combinaba la meditación budista con el raciocinio holmesiano, para criticar ciertos aspectos de la sociedad americana, sobre todo de los ricachones californianos. Para otra serie, escogió personajes femeninos, pero desde una perspectiva poco usual para la época: las dotó de atributos y recursos. Las heroínas de cada una de estas novelas (Sylvia, Phyllis, Alice, Lydia, Shirley, Penelope, Helen, Margie, Sally, Samantha, Cynthia y Millie) son inteligentes, valientes, arrojadas, con agallas.

Paralelamente, Fast siguió publicando novelas históricas bajo su propio nombre. En una entrevista de 1994, afirmó: “No importa qué dirección tome mi escritura, nunca podré dejar de tener una perspectiva social y una posición contra la hipocresía y la opresión. Este

es un tema que corre a lo largo de toda mi obra”. Creó la saga de la familia Lavette (*Los inmigrantes, Segunda generación, El sistema, El legado y La hija del inmigrante*), que se convirtieron en *best-sellers*; por lo mismo fueron traducidos al español y son de sus libros más asequibles. Ya en los noventa, Fast publicó otras seis novelas, cantidad bastante aceptable para cualquier escritor, pero extraordinaria para un octogenario que se mantuvo activo hasta el final. En 2000 apareció su última novela, *Greenwich*, una intriga política situada en la epónima población de Connecticut.

#### IV. LOS ARTISTAS DEBEN SER MOLESTOS

Fast tuvo una relación cercana con México, al grado de que en 1954, en pleno acoso persecutorio del gobierno, que lo mantenía vigilado y espiaba su teléfono, pensó seriamente en radicar en nuestro país. En aquel entonces Fast padecía fuertes dolores de cabeza —que después serían identificados como jaqueca en racimos—, por lo que viajó a Cuernavaca, Morelos, para tratar de descansar un poco. Howard y Bette se enamoraron del bello paisaje mexicano y de su gente, aunque él se aburría pronto y extrañaba el ambiente intelectual de Nueva York. No obstante, se inspiró para escribir un relato “Christ in Cuernavaca”, que apareció en la revista *Esquire*, en diciembre de 1959 como “The Man Who Looked Like Jesus”. Recibían visitas de personajes como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, a este último lo había conocido en el congreso de París. En una de tantas tertulias, con tequila y café con leche —cuenta Gerald Sorin—, Rivera le dijo a Fast que “los artistas *deben* ser molestos”. Así, redujo la estancia que tenía planeada por tres meses y regresó a Estados Unidos a seguir *molestando* a las buenas conciencias de su país.

Personalmente, entré en contacto con la obra de Howard Fast hace ya 30 años, por un artículo de Paco Ignacio Taibo II en la revista *Encuentro de la Juventud*, que editaba el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (Crea, que después se convertiría en el Instituto Mexicano de la Juventud). No obstante, entonces como ahora, las relativamente pocas traducciones al español que se han hecho de los libros de Fast son muy difíciles de conseguir, sólo en librerías de viejo y a veces ni ahí. Taibo II es uno de los más entusiastas admiradores de la obra de Fast en México, al grado de que ha promovido la reedición de algunos de sus libros, como *La pasión de Sacco y Vanzetti* y *La última frontera*, para distribuirlos gratuitamente en forma masiva (con tirajes de 20 mil ejemplares) a través del Colectivo Cultural Para Leer en Libertad.

En uno de los pocos textos publicados en México que recordaron el centenario de su nacimiento, en entrevis-

ta al diario *La Jornada*, Taibo II destacó que “Howard Fast fue un hombre muy prolífico con una tremenda obra, un excelente historiador, con rigor, atento a las minucias y el detalle, con una habilidad notable para construir personajes colectivos”. Y resaltó: “Fast reúne como escritor tantas cosas que estimo y admiro: la manera de envejecer con talento y dignidad; la solidez de sus investigaciones históricas, lo bien contadas que están sus novelas; tiene muy claro que en la literatura la factura y la técnica son instrumentos para construir la anécdota, un genuino contador de historias. No hay en ninguno de los libros de Fast una vocación experimental, pero sí hay una vocación narrativa potente. Sigue planteando lo que han propuesto los autores a lo largo de siglos: cuéntalo bien, cuenta la verdad; nájralo bien, narra la verdad”. Por todo ello —afirmó el novelista e historiador—, “hay que volverlo a leer, hay que volverlo a publicar. Sigue siendo un autor de izquierda potente”.

A principios de la década del dos mil, Taibo II le había perdido la pista a Howard Fast y creía que ya había muerto. Un editor de Nueva York lo sacó del error: Fast aún vivía y estaba por reeditar un par de sus novelas. Le dio el teléfono de su casa en Connecticut. En un artículo publicado en *La Jornada* al día siguiente de su muerte, Taibo II contó:

Hace seis meses mantuve una larga serie de llamadas telefónicas con él. Quería hacerle un homenaje en la Semana Negra y aproveché para contarle las lecturas de sus libros que había hecho mi generación. Lo convencí, pero no convencí a su médico. Nos mandó un mensaje grabado. Nos despedimos quedando en que en los primeros días de mayo pasaría a verlo. Dijo que me esperaría en la estación del tren, con su automóvil, que si yo lo reconocería. Dije que tenía en mi casa una foto suya de un mitin en los años 40, dijo que no había cambiado demasiado.

La cita se pospuso dos meses. Acordaron que el propio escritor estadounidense viajaría a México para reunirse con Taibo II. Sin embargo, unas semanas antes del encuentro, Howard Fast falleció. ¿Qué habría pasado si Taibo II hubiera cumplido su sueño de conocer en persona a su autor más admirado? Eso inspiró al dramaturgo, narrador y maestro universitario Felipe Galván para escribir una libérrima y juguetona novela titulada precisamente *La visita a Howard Fast* (Tablado Iberoamericano/Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, 2010), donde ambos escritores se encuentran por fin, pero no sólo eso sino que también se aparece el mismísimo Espartaco y Fast es enjuiciado por los personajes de Walt Disney.

Pocos autores se podrían vanagloriar de provocar tales demostraciones de veneración y fervor literario. Y de formar tan buenos alumnos en el arte de ser molestos. **U**

# Reseñas y notas



Wystan Hugh Auden



Yuja Wang



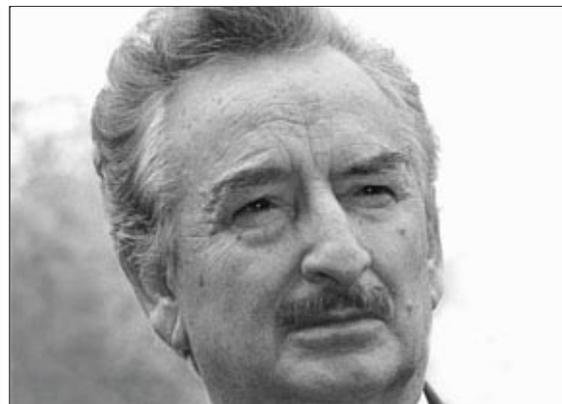
Tennessee Williams



Auguste y Louis Lumière



Margit Frenk



Fernando Gutiérrez Barrios

# Memorias del SUTIN

José Woldenberg

Lo primero que hay que agradecer a los autores de *El SUTIN, 1964-1984. Testimonios* es su empeño por rescatar la memoria. Una memoria necesaria si queremos trascender el ritual adánico en el cual la historia comienza con cada nueva proclama, movilización, huelga, elección o conflicto. Una densa nube de olvido rodea nuestras relaciones sociales y el fenómeno no es sólo mexicano. Quizá como nunca vivimos en una especie de presente perpetuo que se piensa modelado por el último acontecimiento relevante (sea traumático o no). Esa alucinación colectiva, ese frenesí por el hoy, esa despreocupación por la historia, es incapaz de evaluar el presente como un producto de los múltiples procesos que acabaron por labrarlo de una manera específica, e impide valorar los aportes y los despropósitos de quienes nos antecedieron.

*El SUTIN, 1964-1984. Testimonios* es un libro colectivo que nos ilustra sobre la gestación, desarrollo y derrota de un esfuerzo por crear al mismo tiempo un sindicato auténtico, representativo de los trabajadores y una industria nuclear nacional, con altos grados de independencia del exterior: el Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear. El esfuerzo fue coordinado por Isidro Navarro Jaimes y contiene textos de Arturo Whaley, Guillermo Ejea, Francisco Ríos Zertuche, Isidro Navarro Rivera y del propio coordinador. Además, Patricia Pensado, María Teresa Meléndez e Isidro Navarro Rivera realizaron entrevistas a una docena de militantes del SUTIN y Ana Galván hizo la corrección de los textos. Al final, se transcriben las intervenciones de tres diputados del PSUM —Arnaldo Córdova, Antonio Gershenson y Rolando Cordera—, que



aquel 19 de diciembre de 1984 fueron las voces que se opusieron a la desaparición de Uramex (Uranio Mexicano).

Al igual que Alejandro Pérez Pascual, que hace el prólogo del libro, acompañé los afanes de los nucleares desde el sindicato de la UNAM. En ambos casos nuestra obsesión era que nuestras organizaciones se diferenciaron de las tradicionales en las cuales la voluntad de los trabajadores había sido usurpada por burocracias antidemocráticas. Por ello, forjar cauces para la expresión, debate y fragua de acuerdos entre los afiliados a los sindicatos nos pareció prioritario y estratégico. Se trataba —como lo aprendimos de los electricistas encabezados por don Rafael Galván— de rescatar la iniciativa de los trabajadores para lo cual contar con agrupaciones auténticas resultaba obligado.

Queríamos también rebasar el gremialismo, esa política enclaustrada que sólo sirve para defender los intereses más inmediatos de los trabajadores (salario, prestaciones, condiciones de trabajo, etcétera) sin preocuparse por la empresa o institución donde se labora y mucho menos por la marcha del país. Los nucleares y los uni-

versitarios queríamos fortalecer y potenciar a nuestros respectivos centros de trabajo. Ellos coadyuvando a construir una industria nuclear con altos grados de autonomía en relación al exterior, nosotros robusteciendo las labores básicas de una institución de educación superior. Y ambos, además, junto con los electricistas democráticos y otros destacamentos, deseábamos reorientar el rumbo del país. Queríamos un México menos escindido, más justo y equitativo, para lo cual —creíamos— se requería un Estado fortalecido y democrático, capaz de procesar y ofrecer cauce a las demandas y experiencias que surgían del campo popular.

El libro puede leerse como un rompecabezas de distintas piezas. Si se quiere conocer el ideario del SUTIN ahí está el texto de Isidro Navarro Jaimes; si lo que se desea es recrear la ruptura de la huelga uno puede consultar el testimonio de Arturo Whaley, líder fundamental y apreciado; si se quiere captar el significado de aquellas luchas puede y debe consultarse el texto de Guillermo Ejea y, además, Isidro Navarro Rivera ofrece una visión crítica y compleja, un análisis de las muchas facetas de la trayectoria, éxito y fracaso del SUTIN.

Al leer el libro recordé con nitidez aquellas jornadas donde se selló la suerte del SUTIN. El emplazamiento general por un aumento de emergencia, las huelgas conjuradas y las que estallaron y cómo el SUTIN se fue quedando solo, con el agravante de las fuertes tensiones internas que hicieron que los trabajadores del ININ (Instituto Nacional de la Industria Nuclear) no acompañaran la huelga de Uramex. (Los cuadros sobre las votaciones en las secciones resultan elocuentes e incluso, a la distancia, tristes: en el ININ 243 a favor de

estallar la huelga y 759 en contra, en Uramex 997 a favor, 238 en contra).

Recuerdo también la solidaridad que concitó el SUTIN, fruto de la solidaridad que el sindicato había desplegado a lo largo de los años. El testimonio de Jorge Bustillos nos recuerda cómo era casi una rutina el apoyo, el aval, la defensa que los nucleares desarrollaban en torno a huelgas, demandas, marchas, mítines, de otras organizaciones. Esa red de relaciones tejida con paciencia y convicción, con la clara conciencia de que las luchas obreras y populares no deben ser aisladas, que ese entramado era el que eventualmente haría gravitar en el escenario público la fuerza del entonces llamado “polo popular”, acompañaron al SUTIN en su lucha.

Pero, para sorpresa de muchos, también el Congreso del Trabajo manifestó su respaldo a las exigencias planteadas por el SUTIN. Por supuesto, en ello tenía que ver la pretensión gubernamental de cerrar unilateralmente un centro de trabajo que se pensaba estratégico, acompañado del despido de los trabajadores, pero también de que el SUTIN jamás cojeó de la pata izquierdista. Su dirección sabía que el mundo del trabajo estaba paralizado en buena medida por dirigencias antidemocráticas, pero que la misión no era realizar exorcismos imposibles sino política, la que conduciría a un despertar y renovación democrática del sindicalismo.

Haber recuperado a través de entrevistas las remembranzas de algunos de los participantes es un acierto. Antonio Ponce, Luis Felipe Salmones, Juan Hernández, Margarita Marrón, Guadalupe Hernández, Manuel Vargas Mena, Jorge Bustillos, Carlos Sánchez, Raúl Pérez Enríquez, María Elena Guzmán, Luis Olvera y Antonio Díaz recuerdan y nos recuerdan episodios conocidos y desconocidos, su práctica, sus reflexiones. Porque las experiencias colectivas no se viven de igual manera por cada uno de los individuos. En cada uno de estos últimos queda un sello peculiar e intransferible. Sólo como ejemplo ahí está el periplo de Carlos Sánchez, que fue trasladado de Torreón a Hermosillo como una forma de escarmiento y que paradójicamente sirvió para avivar la sección de la capital de Sonora.

Al leer entrelazados esos testimonios me asaltó la respuesta que dio Albert O. Hirschman a un sociólogo —no recuerdo su nombre, pero representativo del *rational choice*— que se afanaba en subrayar, al analizar los movimientos sociales, por qué la mayoría de las personas prefería ser espectadores y no actores, ya que según él, el cálculo racional les indicaba que, sin arriesgar nada, si triunfaba el movimiento reivindicativo, ellos también serían beneficiarios y, si perdían, ellos no perderían nada. Hirschman le respondió que no entendía nada. Que la recompensa de quien se involucra en un movimiento social es precisamente la de haber estado en él, más allá del resultado final.

Pues bien, al leer los testimonios eso se constata. Ahí están la satisfacción del deber cumplido, las amistades creadas a lo largo de la lucha, el orgullo de haber participado en una gesta que valió la pena, el gusto por las causas comunes, la dicha de marchar por las calles acompañados, la dignidad que se desprende del compromiso, la fraternidad construida en la huelga. Eso irradian los recuerdos de los compañeros del SUTIN. ¿Y qué es la vida si no una sucesión de recuerdos, porque el presente es evanescente y el futuro incierto?

Releer la intervención de Arnaldo Córdova, diputado del PSUM como ya apuntamos, aquel 19 de diciembre de 1984 en la Cámara, produce un sentimiento de nostalgia. La seriedad y el estudio, el análisis y la denuncia se encuentran anudados. Arnaldo acudió a la historia parlamentaria para ilustrar lo que se encontraba en juego, citó a los constituyentes, a Paulino Machorro, a Pastor Rouaix, también a Molina Enríquez y a otros, para exponer el sentido “desnacionalizador y desintegrador de la industria nuclear”. Explicó con ciencia y paciencia lo que estaba en juego, las inconsistencias de la iniciativa y su profundo significado regresivo. Luego complementaron esa intervención Antonio Gershenson y Rolando Cordera y, como se esperaba, fueron derrotados.

No obstante, la añoranza se instala. Aunque aquel grupo parlamentario era pequeño, estudiaba con esmero la materia, preparaba sus intervenciones, era consciente de que había una historia que en

ocasiones les permitía apuntalar sus posiciones y sabía que su misión era denunciar, sí, pero también ilustrar, educar. El uso de la tribuna tenía un sentido pedagógico en el sentido más amplio del término. Desmenuzar el tema, hacerlo inteligible, proponer opciones.

Cuando uno vuelve los ojos al sindicalismo de hoy, las páginas del libro se vuelven más elocuentes, más fecundas. Ahora, la mayoría de los trabajadores carecen de la más mínima organización, lo que los vuelve más que vulnerables. Muchos de los que supuestamente están organizados, realmente están encuadrados en sindicatos fantasmas que actúan como los antiguos gánsters de Chicago, vendiendo contratos de protección a las empresas, sin que los supuestos afiliados sepan siquiera que cuentan con un sindicato. Otros más, en efecto, están asociados, pero la antidemocracia campea, y la voz de los trabajadores no tiene cauces de expresión. Y hay un puñado reducido de auténticos sindicatos que en el mar de los trabajadores desorganizados, usurpados o contenidos, son un garbanzo de a libra.

Recordar aquel proyecto que proponía recuperar la organización para los propios trabajadores, construyendo democracia e independencia para los sindicatos, reestructurándolos para edificar grandes sindicatos nacionales de industria con autonomía seccional, suena hoy más necesario que nunca si se quiere que la fuerza del trabajo grave con nervio y potencia en el escenario nacional. Y, sin embargo, da la impresión de que ese proyecto está más lejano que nunca. Por supuesto, me gustaría equivocarme.

Termino: gracias al SUTIN, a todos aquellos trabajadores y trabajadoras que nos enseñaron que los sindicatos pueden ser auténticas palancas de transformación social, y gracias también a los compañeros que decidieron que había que dar un nuevo combate: una lucha contra la desmemoria y el olvido. **U**

---

Isidro Navarro Jaimes (coordinador), *El SUTIN, 1964-1984. Testimonios*, sin editorial, México, 2014, 142 pp.

Texto leído en la presentación del libro en el Instituto de Estudios Obreros Rafael Galván, en la Ciudad de México, el 22 de enero de 2015.

# Margit Frenk y *El Quijote*

Enrique Flores

Hace más de 70 años, en 1939, Jorge Luis Borges concibió una relectura —o reescritura— revulsiva y radical del *Quijote*, abriendo a la vez el campo inconmensurable y sutil de sus ficciones. Hablo, por supuesto, del cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, cuya secreta fuente, según Daniel Attala, fue nada menos que Macedonio Fernández —verdadero autor, en cierto modo, de *Don Quijote*—. <sup>1</sup> Lo que me hace pensar, ahora, tras la lectura del librito extraordinario de Margit Frenk que comienza con un discreto rechazo de la afirmación de un cervantista (“poco se puede decir de nuevo sobre *Don Quijote de la Mancha*”) y acaba releendo o reescribiendo su prólogo, su versión del narrador, su nombre mismo y hasta su *locura* —nada menos: su principio, su final, su narrador y su *nombre* (título y personaje)—, si no podría arriesgarme a titular la reseña: “Margit Frenk, lectora (o *autora*) del *Quijote*”.

La empresa de Margit, hay que decirlo desde un principio, es a la vez sencilla y radical: presentar una serie de “ensayos” —“no *estudios*”— sobre el *Quijote* escritos desde “el placer que nos causa su lectura” (p. 9), sustentados en un “acercamiento personal”, ajenos a los rituales de la erudición académica o a la jerga invasiva de las teorías narratológicas, y fundados en “una repetida lectura muy atenta, muy observadora”: una *close reading* (p. 9).

“El prólogo de 1605 y sus malabarisimos”, primer ensayo del libro de Margit, da cuenta de ese texto fundador que se halla en el origen del *prólogo* como género lite-

rario, o más aun, como *ficción* (el *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, es la muestra más acabada, por cierto, de ese género ficcional). La pregunta inicial es ella misma macedoniana: “Para comenzar: ese prólogo, ¿existe o no existe?” (p. 12). Y es que “el prólogo o no está terminado o, quizás, aún no está escrito siquiera”. Podemos concluir, entonces, que “estamos leyendo un prólogo inexistente” (p. 12). Sin embargo, las palabras —*habladas*, fuera del libro— del “Amigo” terminan proporcionándole “al autor el texto que no quería escribir: ‘de ellas mismas quise hacer este prólogo’” (pp. 12-13). Pero, como apunta Margit Frenk, esto no es todo. “No sólo vemos tambalearse el prólogo”, dice, “sino que la obra entera pasa por avatares parecidos”. A modo de ejemplo: “tenemos en las manos el libro, su autor nos lo ha encarecido, y ahora resulta que [su autor] está pensando en no publicarlo”. Un “arranque de enojo” lo lleva “a darla por inexistente” (p. 13). Y sin embargo, de nuevo, a ratos las palabras del Amigo “sugieren que el libro está por escribirse o bien que no está terminado” —aunque dé “muestras de haber leído ya el libro, o sea, que este ya existe”, y “se lance a dar consejos sobre cómo debería estar escrito”—. “En resumen”, concluye y desconcluye Margit Frenk al abrir la lectura de la obra: “el libro aún no está escrito—sí está escrito—no está escrito” (p. 14).

La cuestión de la “identidad del autor” —íntimamente pirandelliana— o de “a quién pertenece la voz que habla en el prólogo” despierta, en la lectura de Margit, algunas dudas sobre la “personalidad” de “Cervantes”. Y es que “ese Cervantes se ha encargado” —en una suerte de paseo del caballero esquizo— “de que la voz que ha-

bla en el prólogo sea la suya y, a la vez, no lo sea” (p. 15). No sólo “ese que creíamos ser ‘Cervantes’ se nos convierte en un ente de ficción”, sino que presenta una “doble y ambigua personalidad”, “afirmando”, por un lado, “su fuerza creadora” y fingiendo, por el otro, “que sólo ‘da a conocer’ [...] personajes que existieron en realidad” (p. 16). Personajes cuya “identidad”, por cierto, padece trastornos similares, como en el caso de Don Quijote, a quien se alude repetidamente “como personaje que ha existido en la realidad”, pero de quien también habla su autor “como creación suya”, “tan creación suya como el libro mismo” (p. 17). Y es que, apunta Margit Frenk, llevando a su límite la “doble personalidad” del personaje y trasladándola al acto literario o a la escritura, “personaje y libro confluyen en una misma metáfora: la de la procreación”; Cervantes juega “con una doble paternidad. Aplica el verbo *engendrar* simultáneamente al libro (la *historia*) y a su protagonista: ambos son sus hijos” (p. 17). “Y ambos”, curiosamente —dramáticamente, yo diría—, “son vistos por su autor a una luz poco favorable, que casi los desautoriza”. Así, frente a esa ironía observada por los románticos y Borges, Cervantes puede decir: “Yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote...”, lo que significaría una confesión de que “Cervantes [...], a través de su narrador, no suele tratar nada bien a ese hijo suyo” (p. 18).

“En el *Quijote*”, dice Margit, “sentimos, de principio a fin, la presencia de esa voz narrativa. La escuchamos casi todo el tiempo, unas veces más, otras menos” (p. 22). Pero “¿de quién es esa voz?” (p. 21). “No es la de su autor”, apunta Margit (p. 23); “no es la de Cervantes” (p. 24). Y si el narrador no es Cervantes, “¿será acaso su portavoz?”

<sup>1</sup> Cfr. Daniel Attala, *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges* (Paradiso, Buenos Aires, 2009), cuyo séptimo capítulo corrige el título y se titula justamente “Macedonio, autor del *Quijote*”.

(p. 25). No: “ni el narrador ni ninguno de los personajes es su portavoz *perpetuo*” (p. 25) —subrayo esa posibilidad realizada de un narrador *no perpetuo*—. Preguntas como esas laten en el segundo ensayo del libro: “El imprevisible narrador del *Quijote*”, donde observamos a un narrador que “entra y sale de la escena y vuelve a entrar”, unas veces haciéndose visible y otras “casi invisible”, y “siempre es imprevisible” (p. 28); cómo, aunque “ha sido creado por Cervantes, pero no es Cervantes ni es su portavoz”, “goza de una autonomía paralela a la de los personajes” (p. 26), y es capaz de “mostrarse abiertamente” o de “disminuirse hasta casi desaparecer” (p. 26); cómo un narrador “distante del pobre caballero y de sus *extrañas locuras*”, está, a la vez, *dentro* del personaje, “pues conoce sus más secretos pensamientos, imaginaciones y sentimientos” (p. 27), lo que no le impide proyectar continuamente sus dudas e insertar “indicios de que él no lo sabe todo”, “empezando por algo tan importante como el nombre original de su protagonista” (p. 29). Hay una tendencia a “contar las cosas no como ocurren”, señala Margit, “sino como las vieron y vivieron los personajes” (p. 31), oscilando entre una renuncia a la omnisciencia del narrador y una “omnisciencia absoluta” capaz de “mimetizar los discursos y hasta los pensamientos de los personajes” (p. 32). Nos hallamos, se diría, ante un *perspectivismo* singular, barroco, como el expuesto por Deleuze en *El pliegue*, su obra sobre Leibniz y el Barroco.<sup>2</sup> Así, el narrador “se da el lujo de mezclar la visión de don Quijote con [...] ‘su propia perspectiva’” (p. 33); “a veces basta una palabrita [un cambio de pronombre, un juego de géneros gramaticales] para cambiar la perspectiva” (p. 34). Y ese juego de perspectivas nos devuel-

<sup>2</sup> El *perspectivismo*, para Deleuze, “no significa una dependencia [del punto de vista] respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista [...]. No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca [...]. El *perspectivismo* como verdad de la relatividad (y no relatividad de lo verdadero)”. Cfr. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, traducción de J. Vázquez y U. Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 31 y 33.

ve a la fugaz aparición de ese “narrador distante” al que nos referíamos —“capaz de burlarse hasta de los momentos más trágicos de su relato”, cuya “cruel ironía” contribuye a “desdramatizar la escena” (p. 35).

Quizás el ensayo más sorprendente del libro es el que se titula: “Alonso Quijano no era su nombre”, en el que descubrimos nada menos que no sabemos ni siquiera el verdadero nombre del protagonista de la obra de Cervantes —a pesar de lo cual, “entre los muchísimos que han escrito sobre el *Quijote*”, dice Margit al comenzar su ensayo, “pocos son los que no [lo] han llamado ‘Alonso Quijano’” (p. 37)—. Disimulando, tras la búsqueda de verosimilitud histórica e historiográfica, la *pérdida* o desaparición del “nombre” original del personaje, su *fluctuación* narrativa, como si, a través de un *olvido*, o en una suerte de andadura lacaniana, la anulación del nombre atrajera la *invención* o una “renombración” ya no sujeta, o desatada del “nombre del padre”, la obra ofrece varias versiones del nombre original del personaje: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de *Quijada*, o *Quesada*, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba *Quijana* [...]. Sin duda se debía llamar *Quijada* y no *Quesada*, como otros quisieron decir” (p. 37).

Los personajes que entran en contacto con don Quijote tardan en llamarlo así;

Sancho Panza es el primero, y apenas en el capítulo 10 comienza a dirigirse a él con las palabras “señor don Quijote”. Antes, ha vuelto a aparecer el “verosímil apellido *Quijana*” en el capítulo 5, y no en voz del narrador, en boca de un vecino [...]: “¡Señor *Quijana*!”. El narrador comenta entonces: “que así se debía de llamar cuando tenía juicio” [...]. Ni el cura ni el barbero, sus vecinos y grandes amigos, lo llaman jamás, a lo largo del libro, con ese nombre, ni en los momentos en que hubiera sido esperable que lo hicieran, ya que querían curarlo de su locura (p. 38).

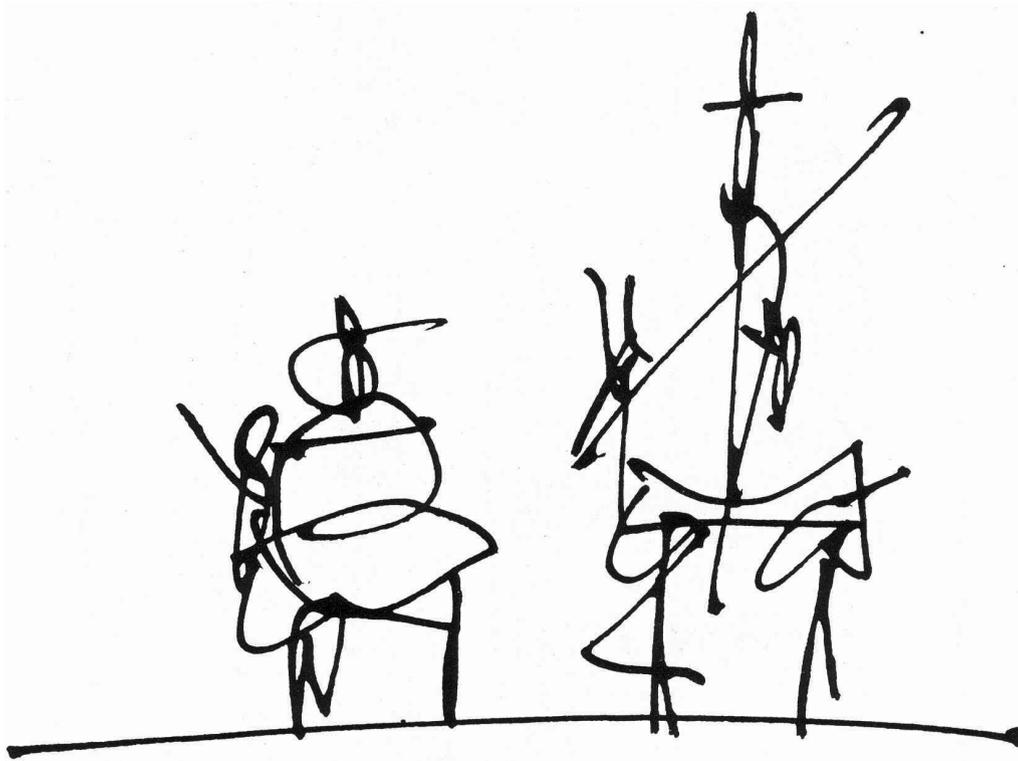
Don Quijote menciona a un personaje histórico, Gutierre *Quijada*, y añade: “de cuya alcurnia yo deciendo por línea recta de varón” [...]. Por lo demás, del *Quijada* no queda ni la sombra en el resto del *Quijote* cervantino [...]. En su testamento, el hidalgo menciona dos veces a “Antonia *Quijana* mi sobrina” (p. 39).

Pero es justamente ahí, en esa escena, a la hora del testamento y la muerte, cuando el tema del *nombre* complica —como un falso *desenlace*, o desanudamiento, de la intriga—,<sup>3</sup> la trama de la vida y la locura del caballero andante. “En ese capítulo final de la obra”, dice Margit Frenk, “ha aparecido por primera vez, y en boca de

<sup>3</sup> Cfr. Jacques Lacan, *El sinthome. El seminario*, volumen 23, edición de Jacques-Alain Miller, traducción de N. González, Paidós, Buenos Aires, 2006, y Roberto Harari, *¿Cómo se llama James Joyce?*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.



Margit Frenk



Antonio Saura,  
Don Quijote de la Mancha,  
1987

don Quijote” —con “un apellido, cercano, pero no idéntico, a *Quijana*”, y “adobado con un inesperado nombre de pila” —, “el nombre *Alonso Quijano, el Bueno*” (p. 39). “A punto de morir”, y tras un sueño transformador de seis horas, dice solemne: “*Ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de bueno*”. “Yo fui loco y *ya soy cuerdo*”, dice el personaje, y subraya, reescribe Margit Frenk: “fui don Quijote de la Mancha y *soy ahora*, como he dicho, *Alonso Quijano el Bueno*” (p. 40). Pero lo más interesante del pasaje, como lo subraya también Margit, son los comentarios de los personajes, sus reacciones, astutamente armadas por el narrador: “... creyeron *sin duda* que alguna nueva locura le había tomado...”; “... miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y *aunque en duda* [los subrayados son de Margit], le quisieron creer...” (como si la locura fuera cosa de creencia y la creencia cuestión de voluntad); “...del todo *les vino a quitar la duda*, y a creer que estaba cuerdo...” (p. 40). Así, “después de confesar a don Quijote” (otra cuestión trascendental desde el punto de vista teológico y del nombre, cuyas consecuencias se complican en esa lectura), el cura dice, triste y concluyente: “Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alon-

so Quijano el Bueno” (p. 41). Pero en esta dramática secuencia hay algo paradójico. Y es que, como dice Margit en su original ensayo, “la del cura es la única voz que, fuera de la de don Quijote mismo, lo llama ‘Alonso Quijano el Bueno’. No hay constancia en el texto de que alguien más lo llamara así”. Más todavía: “salvo en un pasaje, el narrador, impertérrito, retoma su costumbre de llamarlo don Quijote” (p. 41). La ilusión narrativa cobra sus adeudos, y aunque creemos escuchar a Cervantes en los últimos párrafos de la novela, “es el narrador creado por Cervantes el que ha hablado por todos, dando a entender”, apunta Margit, “entre otras cosas, que los personajes allegados a don Quijote *nunca se han creído* [yo subrayo] lo de Alonso Quijano el Bueno”, o “imitando al cura en un extraño pasaje” que incluye un uso reiterado de la palabra “*verdaderamente*”, aunque se trate en realidad, como analiza Margit, de “un tejido de inexactitudes”: “mentirosas palabras del narrador” que —astutamente quizá, si las pensamos envueltas por un equívoco “voluntario”— “han contribuido a la falsa idea de que el nombre *casi póstumo* [otra noción macedoniana] de Alonso era el original” (pp. 42-43).

Uno de los pocos en mantener la incógnita del nombre “real” de don Quijo-

te —otro habrá sido el médico y escritor falangista Pedro Laín Entralgo— fue el cervantista argentino Juan Bautista Avallé-Arce, cuya “valiosa interpretación”, dice Margit, supone que cada uno de los nombres que inventa surge de “una reorientación vital del protagonista”, culmina “en un último acto de autobautismo cara ya a la muerte: *Alonso Quijano el Bueno*” (p. 44). En palabras de Avallé-Arce, “con dos enérgicos ademanes, el artista se libera: a sí mismo —‘*no quiero* [acordarme]’—, y de inmediato a su protagonista —¿*Quijada, Quesada, Quijana? ¿O Quijano?*— (p. 45). (Tampoco ahí deja de oírse, por cierto, una resonancia psicoanalítica).<sup>4</sup> La “libertad” que implica su nominación, esta vez *in extremis*, es a su vez interpretada por ella, la autora del ensayo, usando palabras del *ex caballero*—que, en el trance final, detesta a los de ese género—, paradójica y reveladoramente, como una “*antigua usanza de los caballeros andantes, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento*” (p. 45).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> El título de uno de los trabajos citados de Avallé-Arce es: “Don Quijote o la vida como obra de arte”. Otro estudio de ese autor —“Locura e ingenio en don Quijote”— analiza escrupulosamente la locura del caballero.

<sup>5</sup> El tema es obviamente fascinante. Al término del ensayo, la autora pregunta qué pudo inducir a Cer-

Precisamente a la locura se refiere el último ensayo del libro, el más apasionante de todos: “Don Quijote, ¿muere cuerdo?”. “Es opinión universal”, comienza, “que don Quijote muere cuerdo. No pretendo negarlo, pero sí sugerir que la cosa es más compleja” (p. 49). Tras una “arraigada calentura” que lo tiene seis días en la cama, don Quijote duerme “de un tirón [...] más de seis horas”. Despierta “dando una gran voz” y agradeciendo las “miseri-cordias” divinas. Entonces dice, entre otras cosas: “Yo tengo el juicio ya libre y claro”. Atónitos, los otros, y “admirados de las razones de don Quijote”, “*le quisieron creer*” —“vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo”, “del todo en todo” llegan a *‘creer que estaba cuerdo’*” (p. 50). Acto seguido, don Quijote reitera su cura: “Yo fui loco y ya soy cuerdo”, pero, como señala Margit nitidamente, “las voces que nos dicen que don Quijote ha recuperado el juicio”, son, si exceptuamos el “mentiroso verso” del epitafio de Sansón Carrasco, solamente la del cura, “que siempre le ha seguido la corriente”, y “reiteradamente, la voz de don Quijote mismo”:

Llama la atención que ninguno de los personajes presentes mencione la recuperación del juicio de don Quijote: ni Sancho (que tantas veces ha dicho que su amo está loco), ni el ama, ni la sobrina, ni, en estilo directo, el bachiller y el barbero, cuya convicción sólo nos es transmitida por el narrador. Tampoco —y esto es aún más notable— da su opinión al respecto el narrador (p. 51).

“¿Y qué ocurre al final con Cide Hamete y su pluma?”, se pregunta la autora. “La pluma nada sabe de la inesperada cordura de don Quijote”; por lo contrario, increíblemente “declara que únicamente

vantes a bautizar, “casi póstumamente”, a su personaje precisamente con el nombre de *Alonso* —nombre de pila de su adversario, el autor del *Quijote* apócrifo: Avellaneda—. “Cervantes ha querido que su personaje decida, como tantas otras cosas”, dice la autora, “*con qué nombre desea morir*” (p. 45). Y está el comienzo del libro: “de cuyo nombre no quiero acordarme”. Finalmente, se juega con otras palabras asociadas al nombre “original” de don Quijote, aludiendo a paronomasias y transformaciones “transgénero”: *Alonso-Aldonza-Lorenzo-Quijana*.

la muerte del ‘valeroso caballero’ es capaz de impedir ‘que haga tercera jornada y salida nueva” (p. 51). Y hay más preguntas: “¿por qué finalmente creen que ha recuperado el juicio?”; “¿por qué nosotros, los lectores antiguos y modernos, le creemos a don Quijote cuando afirma, reiteradamente, que ya está cuerdo?”. Y es que “un gran signo de interrogación” se cierne sobre el final del libro y la cordura —o la locura— del héroe (p. 52). Hay muchos “indicios”, apunta Margit, de que don Quijote “no puede ya recuperar el juicio perdido”. La “excelente, lúcida, definición” del joven don Lorenzo, el hijo de don Diego de Miranda, parece indicar, dice Margit, a una “locura total”, que “sólo *parece* desaparecer por momentos”: la del “*loco-cuerdo*”, la que dice que es “*un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos*” (pp. 52-53). Hay una “locura irremediable” y una “locura voluntaria”: el loco por su voluntad “lo dejará de ser cuando quisiere”; “el que lo es por fuerza lo será siempre”, aduce el bachiller Sansón Carrasco (pp. 53-54). Otras “cosas interesantes” que ocurren en ese “último capítulo”, bien subrayadas por la autora, “inclinan la balanza del lado de la locura”. Así, los delirios (solapados) de grandeza que asoman en las palabras dirigidas a Sancho; la amenaza (aparentemente *cuerda* ya, aunque deje traslucir la misma persistente “manía”), dirigida a la sobrina —personaje recuperado en un extraño cuento de Macedonio—,<sup>6</sup> de desheredarla si se casa con hombre, no que lea, sino que *sepa* nada más “qué cosas sean libros de caballerías”. “¿Tal exceso [pregunta Margit, y el suelo parece perder firmeza] es de hombre cuerdo?”:

Y esto nos lleva a considerar la tremenda pasión, verdadera manía, que pone don Quijote en su rechazo de los libros de caballerías: son detestables, llenos de disparates y embelecios; “ya me son *odiosas* todas las historias profanas de la andante caballería” y, “escarmentando en cabeza propia, *las abomino*”. Los personajes de esas

<sup>6</sup> “Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día”. Cfr. una lectura de este cuento en: Enrique Flores, *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández*, UNAM, México, 2004.

historias parecen seguir siendo para él seres de carne y hueso. “Ya soy *enemigo* de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje” [...]. ¿No vemos aquí nuevamente, aunque de signo contrario, a un don Quijote que enloquece en cuanto toca cosas referentes a la caballería? (pp. 54-55).

Dejándole al lector el placer de adentrarse en los detalles del último argumento que sostiene, o parece sostener, la hipótesis de la persistencia de la locura quijotesca —la lectura del cuento del loco del manicomio de Sevilla que aparece al principio de la segunda parte, y que la *close reading* de la autora revela como un espejo del último capítulo (incluyendo una descripción de otro “loco” con “intervalos lúcidos” que afirma haber curado de su locura)—, cerramos la reseña de estos *Cuatro ensayos sobre el Quijote* con las palabras conclusivas de nuestra lectora, y autora: “Si el cuento del loco constituyera una clave para entender el final de la obra, la conclusión sería: don Quijote muere loco” (p. 57). “Y sin embargo...”, dice. “No puede ser casual que todo mundo afirme que en la novela don Quijote muere cuerdo”<sup>7</sup> —“un gran lector, Jorge Luis Borges, llega a decir [dice Margit]: ‘la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura’” (p. 57, n. p. 4)—. “No puede ser un desatino [¿o lo es, y somos todos esos lectores los *desatinados*?] que tantísimos lectores le crean al protagonista cuando repite y repite que ya está cuerdo y al cura cuando reitera [pero es la muerte la que “reitera” su naturaleza “de loco-cuerdo, de cuerdo-loco”] que ‘verdaderamente’ lo está” (pp. 57-58). La última palabra, como escribe o reescribe Margit, era la del *Persiles*: “a la hora de la muerte, ‘por la mayor parte, o se dicen grandes sentencias, o se hazen grandes disparates” (p. 58). **U**

<sup>7</sup> Mariarosa Scaramuzza Vidoni, lectora de Foucault, señala en “Los fantasmas del *Quijote*”: “En la famosa escena final aparentemente el protagonista recobra su cordura; en realidad no se trata sino de una nueva locura que irrumpe en su cerebro”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2, 2007: <http://mcv.revues.org/1711>

Margit Frenk, *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, FCE, México, 2013, 58 pp. Lengua y Estudios Literarios.

# Callejón del Gato Tennessee y Williams

José Ramón Enríquez

Como alcohólico de prosapia, Tennessee Williams estuvo siempre frente a un espejo cóncavo. Empezó clavado en la butaca de un cine de barriada, si lo aceptamos reflejo deforme de Tom Wingfield en *El zoológico de cristal*. Desde la sima que se encuentra en tales espejos (los convexos ofrecen otro efecto) se entendió enmascarado tras de su propio nombre, Thomas Lainer Williams III. Y, aunque podría haberse rebautizado de otra forma, decidió llamarse Tennessee.

Fue en la escuela donde le endilgaron el apodo de Tennessee no sólo por su acento sino porque su progenitor tuvo la ocurrencia de nacer en ese estado. ¿Por qué Thomas Lainer Williams III se marcó con el hierro de un apodo que debió de dolerle tanto al deambular por algún muy personal Callejón del Gato perdido entre el Mississippi y Broadway St.? ¿Por qué como Tennessee firmó una obra deslumbrante? Tal vez por el autoescarnio del cual dejó múltiples manifestaciones a lo largo de su vida. Tal vez sólo para llevar la contraria a los sueños maternos de aristocracia que muestran tantos de sus personajes femeninos.

Seguramente, porque en el fondo del espejo cóncavo su identificación con su pobre hermana Rose hizo de Tom una especie de Electra y de Cornelius, su padre, una especie de Stanley Kowalski, tan bello cuanto odioso, tan repulsivo cuanto excitante, tan apetecible como Marlon Brando.

El caso es que Thomas Lainer Williams cargó con la imagen de un padre enemigo no sólo en la memoria sino incluso en el nombre. Un padre, Cornelius Williams, macho sureño, agente viajero, homófobo de raza, inculto y avergonzado de un hijo enfermizo y escritor precoz al que quiso cortar de tajo toda “desviación”, impedirle



Tennessee Williams

seguir estudiando y meterlo a trabajar en una fábrica de zapatos. Por ello el hijo rechazado afirmaría, triunfal, que dejó el “shoe business para entrar al show business”.

Si el más pequeño de los Williams se declaraba “hermano profesional” de Tennessee, él lo era auténticamente de la dulce Rose, la mayor, siempre perdida en las nieblas de su cerebro, y que le daría otro personaje de *El zoológico de cristal* una de sus primeras obras, quizá la más bella entre todas, donde el vuelo poético de la imagen se estrella contra la realidad familiar y la asfixia de su clase. Ahí está, en un barrio obrero y con sueldo de empleado de zapatería, la trinidad más íntima de Williams: la ridícula aristocracia de su madre, su propia necesidad de evadir la realidad y la cristalina debilidad de la pobre hermana tan necesitada de un macho que supiera jugar con los animalitos de esa frágil colección de cristales que era su conciencia. Juegos que ignoran los machos.

A Rose le practicaron una desastrosa lobotomía y la enviaron de por vida al manicomio. Tal como la madre deseaba hacer con la viuda de su hijo homosexual en *De repente en el verano*.

Y por los espejos deformados de nuestra memoria pasan Katharine Hepburn y

Montgomery Clift y Elizabeth Taylor o Paul Newman, Burl Ives y otra vez Elizabeth Taylor en *La gata sobre el tejado caliente*, o Brando y Vivien Leigh en *Un tranvía llamado deseo*, en el cual esa fuerza de la naturaleza que es Blanche DuBois debe confiarse a la bondad de los extraños que habrán de conducirla al Monte Calvario del manicomio. Calvario que evitó Williams porque se lo fue bebiendo día con día, sin misericordia consigo mismo, hasta morir en Nueva York, en 1983.

Su obra partió siempre de sí mismo, de los personajes que lo habitaron y lo fueron consumiendo, porque nunca pudo perdonarse la imagen que veía. ¿No pudo perdonarse que Tom, al mirarse el rostro en un espejo cóncavo, se descubriera Tennessee o que Tennessee se descubriera Tom, o en múltiples miradas otros rostros?

Homosexual, Williams estaba inserto en la nación que le tocó vivir, una nación que tampoco puede perdonarse multitud de linchamientos, por racismo, homofobia, xenofobia, cuestiones religiosas. Pero eso ocurre con la condición humana toda: nos odiamos porque llevamos dentro un zoológico de cristal y un Cornelius Williams que corta de tajo desviaciones.

Y ese es su secreto y su prodigio: la obra de Williams resulta electrizante y perfectamente vigente porque en sus montajes teatrales, en las muchas películas que se hicieron sobre ella, en los libros que la contienen, como sea, sabe tocar la médula de la condición humana y lastimar a quien se acerque, al tiempo en que lo besa con ternura. Tiene la eficacia de un choque eléctrico unida a la dulzura de un niño triste que se ríe sin misericordia de sí mismo. **U**

# Tras la línea

## Tiempo y espacio oníricos

Sergio González Rodríguez

Entre el siglo XIX y el XX prosperó la percepción humana a partir, sobre todo, del sentido de la vista. Como explica Jonathan Crary en *Techniques of the Observer*, la subjetividad se afianzó debido al fenómeno de atención, que creció conforme se desarrollaban diversos inventos, de la fotografía al cinematógrafo, que determinan el nuevo enfoque ante la realidad y, desde luego, los sueños.

Para nada es gratuito que, en el surgimiento de la etapa de la actividad onírica que trae consigo la era moderna, las imágenes cinematográficas sean denominadas la fábrica de los sueños. Un proceso paralelo a la teoría del inconsciente por el psicoanálisis. Si desde la época antigua la relación del sueño con el mundo se dio bajo el reino de la naturaleza, los tiempos modernos terminaron por imponer la interactividad subjetiva entre lo natural y lo artificial.

En la mente del soñante, la construcción de los sueños fue posible de un modo distinto a la influencia de las visiones religiosas, la inspiración de las deidades, la aschianza de las fuerzas de la naturaleza.

Desde Georges Méliès nuestros sueños han incorporado los efectos especiales, las sobreposiciones de la imagen, las apariciones y desapariciones de los objetos retratados, los planos a escala o la intervención de los cuadros para colorearlos, entre otras técnicas de figuración. El mundo como posibilidad infinita a la medida de nuestros deseos, temores, angustias, obsesiones.

La primera película de la historia, creada por Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière, denominada *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (1895), presenta un plano secuencia desde que se abre una puerta grande para que el espectador ates-

tigue la salida de obreras y obreros de tal fábrica, que incluye algún perro, caballos que jalan una carreta y bicicletas (emblema moderno en esos años), hasta que se cierra. Al lado de la puerta grande, una puerta pequeña deja entrar y salir diversas personas. El flujo vital en sus intercambios.

El punto de vista de la cámara-espectador, que por vez primera se corporeiza, se convertirá en un modelo de ser y estar en el mundo, al grado de que este invade lo mismo la teoría de la guerra (logística de la percepción, de acuerdo con Paul Virilio), hasta la estética literaria (el narrador como cámara de Christopher Isherwood). La subjetividad se bifurca entre lo que expresa la cuestión fáctica y lo que contrapone la cuestión perceptiva. Entre ambas, está el lapso que decide la imaginación, la credulidad, la incredulidad. El mismo dispositivo que anuda y detona los sueños.

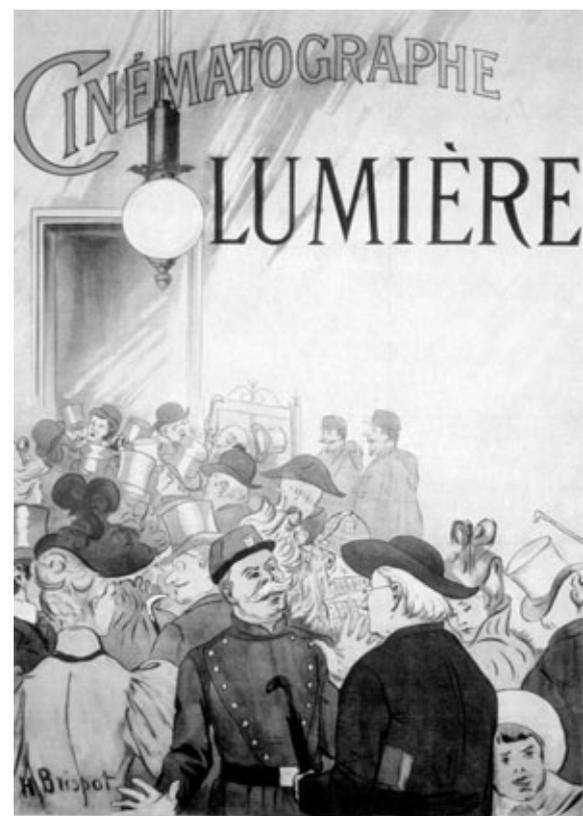
La primera escena de la historia del cine remite al reverso de la alegoría de la caverna de Platón: el cine puede exponer la exterioridad que desde adentro resulta imposible de apreciar. Las imágenes fílmicas permitirán explayar y observar la subjetividad de las personas. Y la subjetividad se desbordará para remodelar la existencia humana y el mundo entero también.

Para el espectador actual, en esa escena se incrusta la memoria del experimento artístico y conceptual que trazaron Gustave Courbet con su cuadro *El origen del mundo* (1866), que pinta el pubis de una mujer abierto y piloso a la vista, y la obra *Étant donné* (1946-1966) de Marcel Duchamp, en la que, a través de dos rendijas, se distingue el cuerpo de una mujer desnuda, las piernas entreabiertas y su pubis depilado, mientras con una mano mantiene una lámpara de gas encendida. Al fondo,

hay un paisaje silvestre en una hondonada. La hondonada de los sueños, podría decirse: la noche.

El enfoque de los Lumière (que es a su vez una contra-perspectiva) ofrece algunas claves para comprender el marco espacio-temporal de los sueños. En primer lugar, consigna la fabricación de ellos justo al proponer una fábrica como escenario de origen de la imagen fílmica. La cuestión fáctica de las imágenes en movimiento permite el montaje de la realidad: es decir, explorar, multiplicar, alterar la potencia del lapso imaginario. La subjetividad se apropia del mundo y expande y duplica la realidad bajo un manto deseante.

Los Lumière hicieron varias versiones del mismo plano secuencia, ordenaron la escena y la desordenaron, pero mantuvie-



ron una y otra vez los siguientes elementos: 1) la estructura que permite el plano secuencia (la fachada de la fábrica, la puerta grande y la puerta pequeña); 2) el flujo de los obreros y obreras, el ir y venir de la gente (metonimia de la especie humana) que trafica la esfera protectora del edificio con la intemperie; y, por último, la anterioridad que denota el trasfondo oscuro del que aquellos provienen.

El plano secuencia de las imágenes primigenias presenta, en lo fáctico, un entendimiento lineal y progresivo del tiempo y del espacio (propio de la mentalidad decimonónica), pero el proceso creativo que subyace en la escena refiere a la gran aportación que los Lumière hacen a la cultura visual, y que auxilia a comprender cómo esta, a partir del siglo xx, alterará la fábrica de los sueños de cada persona al insertar lo filmico en su respectiva subjetividad: tanto la realidad como los sueños pueden

Albert Einstein decide su *Teoría de la relatividad especial* de 1905 después de tener varios sueños. A lo largo de su vida, durmió al menos diez horas diarias, y solía tomar varias siestas en el día. Su cerebro trabajaba mientras soñaba. Una vez soñó que lo que funciona para unas pelotas arrojadas desde un tren, las cuales podrían ver su movimiento afectado por algún factor, por ejemplo, el viento, no funciona para la luz, cuya velocidad se mantiene invariable. Ya decía Alfonso Reyes que los “principios mecánicos de Einstein tienen como principal novedad cierto carácter ‘óptico’” (*Einstein. Notas de lectura*).

La conjetura de cómo funcionaba el vínculo entre el genio científico de Einstein y sus sueños la propuso Alan Lightman en su novela titulada *Los sueños de Einstein*, en la que escribe: “Supón que el tiempo no es una cantidad sino una calidad, como la luminiscencia de la noche sobre los

ma astrofísico Search for Extraterrestrial Intelligence, entra en el umbral de otra dimensión y el tiempo y el espacio se corporizan, y conforme camina en ellos, se construyen de acuerdo con su imaginación, se vuelven tangibles y ciertos, sea una playa hermosa, un cielo estrellado o la presencia de su padre muerto.

Soñé que mi hermano Jesús venía a verme, y su entereza física y de ánimo era vívida, sonriente, fiel a su carácter en vida, no como otras veces que lo soñé: distante, frío, inanimado. Como los muertos suelen aparecer en los sueños al poco tiempo de morir, que así apuntó Leónidas Andreiev en su cuento “Lázaro”: “habíase vuelto serio y taciturno; jamás gastaba bromas a nadie ni coreaba con su risa las ajenas”. Por fortuna esta vez mi hermano era “un hombre jovial y desenfadado, amigo de risas y burlas inocentes”, y exhibía su “jovialidad simpática e inalterable, exenta de toda malignidad y sombra de mal humor” que lo caracterizó hasta su muerte en 1995.

Conversamos él y yo y, en algún momento del sueño, llegamos al punto de la dicha, y me reprendió con palabras afectuosas: tienes que aprender a disfrutar la vida, dijo. Y me recomendó leer el libro *Cómo ser feliz*. Vaya: mi hermano, que fue siempre un gran lector, volvía ahora de ultratumba para recomendarme una lectura. Continuamos la plática pero mi conciencia diurna me urgía a guardar la memoria del título aquel. Poco a poco, mi hermano se disolvió en el sueño y yo desperté, su ausencia vasta en mí.

Al buscar el título aquel, lo hallé: *Cómo ser feliz*, su autor es Lama Zopa Rimpoché, un budista de Nepal. El libro contiene una clave: cuando estás soñando puedes practicar la conciencia plena de que eso no es sino sólo un sueño. Si el mensaje consiste en que soñar es sólo un sueño, ¿por qué la parábola del sueño a la realidad que implicó el episodio? Quizás yo atisbé aquel libro en una librería y, al paso del tiempo, mi inconsciente onírico reelaboró todo lo demás; o bien, mi hermano pudo sembrar en el mundo aquel el libro para que yo supiera de su existencia y lo leyera. El sueño alteró mi espacio-tiempo. **U**



Auguste y Louis Lumière

ser flexibles desde el estatuto espacio-temporal, y eso se debe a la progresión del lapso onírico y su impacto en lo concreto.

En la secuencia de *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1895), los Lumière exploran la profundidad de campo de la mirada conforme la cámara-espectador se desplaza en el andén en sentido contrario a la locomotora que entra sobre las vías. Este recurso, que obsequia el vértigo del flujo a contracorriente, acrece el lapso imaginativo. El pulso de la cámara que tiembla rompe el entendimiento convencional del tiempo y el espacio fijos, que ahora serán inciertos.

árboles justo cuando la Luna asciende y roza el follaje. El tiempo existe, pero no puede ser medido. Justo ahora, en una tarde veraniega, una mujer se detiene en medio de la Bahnhofplatz, a la espera de encontrar a un hombre específico. Tiempo atrás, él la vio en el tren a Friburgo, ella entraba y él le preguntó si podía invitarla a los jardines de Grosse Schanze”. El suspenso del sueño contamina la realidad: sueños, trenes, filmes, mujeres.

Un siglo después de los Lumière, Robert Zemeckis realizó la cinta *Contacto* (1997), que incluye una secuencia donde la protagonista, una científica del progra-

# Modos de ser

## López Mateos, Gutiérrez Barrios y la prensa de ayer

Ignacio Solares

Un día me invitó Beatriz Pagés, directora de la revista *Siempre!*, a comer con Fernando Gutiérrez Barrios al “Parador de José Luis”, en la Zona Rosa.

Gutiérrez Barrios acababa de salir de Gobernación, donde fue secretario durante el gobierno de Salinas de Gortari, y se mostró renuente a hablar de la actualidad y de las razones por las que había dejado el puesto. Pero del pasado sí contó algunas anécdotas reveladoras. Una de ellas se me quedó grabada y, me parece hoy, contrasta significativamente con nuestro presente.

Fue durante los años de la presidencia de Adolfo López Mateos. Gutiérrez Barrios era su jefe de Seguridad.

En alguna ocasión hicieron un viaje a Guanajuato para inaugurar una carretera en Moroleón.

El presidente se mostró contento y comunicativo con la gente y departió amigablemente con el gobernador y el presidente municipal durante la comida.

La comitiva iba a salir de regreso a la Ciudad de México cuando a López Mateos lo atacó un intempestivo dolor de cabeza (hay que recordar que aún no se lo detectaban, pero las jaquecas se debían a un aneurisma en una arteria del cerebro, del que finalmente murió). En esas condiciones no podía viajar y el único remedio para el agudo dolor era instalarlo en un lugar a oscuras y silencioso.

—El gobernador y el presidente municipal ya se habían marchado y el presidente, muy cuidadoso respecto a la difusión de su dolencia, no quiso que se les avisara. Así que nosotros mismos buscamos el mejor hotel en la placita central, en el piso más alto y en el mejor cuarto, le dimos sus medicamentos y ahí lo instalamos. ¿Qué otra cosa podíamos hacer? —contaba Gu-

tiérrez Barrios—. Yo también me fui a acostar a mi cuarto, seguro de que al día siguiente saldríamos a primera hora.

Pero como a las once de la noche lo mandó llamar el Presidente, a quien no se le había pasado la jaqueca.

—Disculpe, capitán (en efecto, Gutiérrez Barrios consiguió el cargo de capitán después de que ingresó, en 1947, a las Guardias Presidenciales). Este maldito dolor de cabeza no se me pasa, uno se vuelve

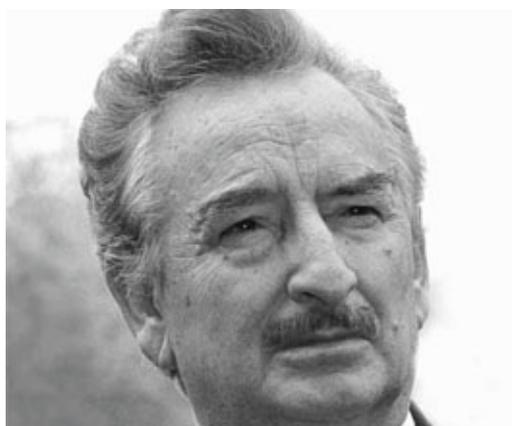
presentó en el cuarto de Gutiérrez Barrios para informarle escuetamente:

—Señor, con la mala noticia, de que anoche, para apagar la música en el salón..., hubieron dos muertos.

—¿Qué dice usted?

—Me informan que no había manera de convencerlos de que le apagaran a la música porque estaban bailando.

Gutiérrez Barrios tuvo que informarle al presidente antes de salir de Moro-



Fernando Gutiérrez Barrios



Adolfo López Mateos

hipersensible a los más mínimos ruidos y, aquí abajo, o muy cerca, debe de haber un salón donde tienen la música un poco fuerte —explicó el presidente, quien tenía notoriamente hinchado un ojo de la cara—. Por favor, acérquese al lugar y pídale que le bajen un poco a esa música. Se los voy a agradecer encarecidamente.

Gutiérrez Barrios salió del cuarto del presidente y mandó llamar a su segundo:

—Aquí abajo, o muy cerca, hay un salón en donde tienen la música muy fuerte. Que la apaguen enseguida porque el señor Presidente no puede dormir.

A la mañana siguiente, cuando se disponían a salir, el subjefe de Seguridad se

león. Este se puso furioso y dio un fuerte golpe en una mesa cercana.

—¡No puede ser! Es imperdonable que nos pasen estas cosas. Mi gobierno se debe caracterizar por el respeto y la protección de las vidas y la seguridad de los mexicanos.

Pero quizá porque aún estaba resentido del casi insoportable dolor de cabeza que había sufrido durante la noche, trató de calmarse y respiró profundamente.

—Haga cesar de sus puestos al responsable, o a los responsables, que alguien se quede aquí para ver por los deudos, que no se entere la prensa, y vámonos ya.

Y, en efecto, la prensa no se enteró. **U**

# Aguas aéreas

## “Ya sin una sé de agua...”

David Huerta

Uno puede leer con gusto el extraño poema de Jorge Luis Borges “El general Quiroga va en coche al muere” (del libro *Luna de enfrente*, de 1925; es decir, a los 26 años del poeta) sin saber gran cosa de la historia de Argentina en el siglo XIX. Lo gozaría también si supiera por dónde iba la cosa en ese momento de las luchas intestinas del país sudamericano. Sin duda puede uno disfrutar de la versificación y las imágenes, del ritmo extraordinario con el cual se despliega el cuadro trágico, de la medida al presentar una muerte sangrienta, de la estampa nocturna de una vida al borde del abismo, de los rasgos psicológicos recreados con precisión y economía. La lectura directa del texto, sin explicaciones ni erudición, tiene o puede tener un valor enorme; es, digámoslo así, una lectura en estado de inocencia, como si lo pecaminoso fuera el ejercicio de la crítica. Pero la idea queda bien ilustrada con esa frase tan expresiva, según yo: “lectura en estado de inocencia”.

Esa lectura virginal, por así decirlo, o desarmada, puesto en términos casi militares, es la más común; de ella dependen las lecturas posteriores, para modificarla o perfeccionarla; para acentuar el ingrediente hedónico o ampliar los horizontes intelectuales, o ambas cosas a la vez. Nadie lee con una atención total, estereoscópica, multidimensional, un poema o una novela; lee como puede. (Debo decir, parentéticamente, esto: he tenido la suerte de conocer algunos lectores prodigiosamente dotados para una “lectura total”: son modelos, figuras ideales a quienes resulta difícil o imposible alcanzar, “... *men whom one cannot hope / To emulate*”). Sólo más adelante va uno enterándose, si tiene ese tipo de curiosidad intelectual o litera-

ria o histórica, de mil y un pormenores del texto y su entorno.

Mis primeras lecturas de la obra de Borges ocurrieron hace casi sesenta años; nunca lo he abandonado. Es una especie de dios lar, de deidad tutelar. Esas primeras lecturas fueron hechas sin “recursos críticos”, como las descritas en el párrafo anterior. Desde entonces lo amo y cada una de sus páginas, de sus renglones, de sus versos, me acompaña.

El poema sobre el ajusticiamiento del general Quiroga me produjo una fuerte impresión. Todo un militarote, un hombre de poder, jactancioso y sin duda dispuesto a la violencia y capaz de ella en grados temibles, resulta en el poema víctima de una emboscada artera y fatal. Pero no fue eso el foco de mi interés mientras leía y el origen de mi emoción ante el poema: fueron las palabras mismas, los versos, las voces puestas misteriosamente en ese orden del cual habla Samuel Taylor Coleridge: “*The best words in the best order*”; lo cita Darío Villanueva en su ensayo sobre el soneto de Quevedo “Retirado en la paz de estos desiertos”, titulado *La poética de la lectura en Quevedo*. Tiene todo el sentido del mundo evocar a Quevedo cuando hablamos de Borges, como bien sabemos.

Nótese cómo la cita de Coleridge no habla de las palabras más bellas sino de las “mejores palabras”. En el poema sobre Quiroga llaman la atención palabras cuya belleza no es tan evidente, si alguna tienen: “madrejón”, “atorrando”, “rezongando”, por ejemplo. El gerundio “atorrando” le llamó la atención al mismo Borges y lo suprimió en algunas ediciones del poema. Cuando descubrí esa alteración o enmienda en el texto del poema, me puse a buscar variantes; descubrí cómo Borges ha-

bía corregido incesantemente “El general Quiroga...”. Me produjo cierta alarma. ¿Cuál es el texto definitivo? ¿Y cómo debemos entender esas correcciones e intervenciones en los versos, además de una voluntad de perfeccionamiento estilístico? ¿Revelan algo acerca de las ideas de Borges sobre la poesía?

La muerte de Juan Facundo Quiroga en un lugar de nombre hirsuto, Barranca Yaco, al norte de Córdoba, forma parte de las leyendas históricas de los argentinos. Si uno habla de ese lugar, Barranca Yaco, puede resultar sospechoso de erudición; nada menos cierto: el lugar aparece mencionado, con todas las letras de su nombre, en el texto mismo. Para los lectores no-argentinos de Borges, es una historia hecha poema con recursos originales, y apenas algo más; esos lectores están al tanto, vagamente, del linaje patricio del poeta, en buena parte por otros poemas “históricos” como ese; pienso, sobre todo, en dos de ellos: el dedicado al coronel Francisco Borges; el del coronel Suárez, “vencedor en Junín”; el extraordinario “Poema conjetural” entraría, a su manera peculiar, en esa lista: su personaje, Francisco de Laprida, es un héroe civil, un mártir asesinado “por los montoneros de Aldao”, un protagonista de la interminable lucha entre la barbarie y la civilización.

Las aficiones y afectos militares de Borges —puramente teóricos en un hombre más bien apacible— hunden sus raíces originarias en la historia familiar del argentino y en la pugna entre “unitarios” y “federales”, semejante a la querrela política medieval entre gibelinos y güelfos, sedimento, marco y origen de infinidad de escenas infernales en la Comedia danteana.

El poema está compuesto en alejandrinos, es decir, en una forma clásica consagrada por la poesía francesa; pero su lenguaje, su vocabulario, sus inflexiones, su sintaxis, no tienen ninguna relación con la tradición del alejandrino francés: por ese lado, es plenamente argentino y una figuración del habla de ese momento histórico, del siglo XIX, fraguada por un escritor moderno. Un autor, casi no hace falta decirlo, inventor de porciones enormes de modernidad literaria, como se sabe o debería saberse. Borges busca aquí, probablemente, una suerte de *ucronía*, al echar mano de una rebuscada, laberíntica, voluntad de *anacronismo*: se trata, en pocas palabras, de un ejercicio de estilo. (Las ideas paralelas y contrastantes de *ucronía* y *anacronismo* son utilizadas por José María Micó, con su lucidez habitual, en su edición del *Polifemo* gongorino).

El carro del general Quiroga avanza laboriosamente por los rudos caminos, bamboleándose. Dentro del carruaje, él piensa y siente cómo es invulnerable; la “cordobesada”, sus enemigos en tropel indistinto, nada puede hacerle. Él es fuerte, casi eterno. En ese momento, comienza el asalto y ocurre el asesinato de Quiroga, como en cámara lenta; y casi sin sentirlo, el personaje y sus acompañantes, guardias y conductores del carro, descienden al infierno. En la grabación magnetofónica del poema, Borges hace un comentario: explica cómo concibió el poema “a la manera de una litografía”. Es un comentario precioso: el aire de antigualla de “El general Quiroga va en coche al muere” no es nunca desagradable, al contrario: se disfruta exactamente como sucede cuando uno admira una litografía, esas “antiguallas” del arte gráfico de un pasado no tan lejano.

La *ucronía* de Borges tiene expresión directa en ciertas decisiones de cómo imprimir algunas palabras; resulta revelador de sus titubeos comprobar cómo, en sucesivas ediciones, fue haciendo a un lado esas imperfectas imitaciones del habla: al principio pidió imprimir “sé” por “sed”: pasó de una suerte de popularismo lingüístico —también presente en el cuento “Hombre de la esquina rosada”, y en las límpidas milongas— a un español muy “normal”, con inflexiones pintorescas sin

duda, pero menos extraño, menos exótico, diferente del utilizado en las versiones primeras.

Las intervenciones en “El general Quiroga va en coche al muere”, a lo largo de los años, son significativas. Las comentarios muy imperfectamente en los parrafitos siguientes.

Tengo “El general Quiroga va en coche al muere” en cinco ediciones, además de haberlo escuchado a menudo en grabación magnetofónica. Desde luego, no poseo la primera edición; la más antigua de mi bibliotequita es un volumen titulado *Poemas 1923-1958*, inmediatamente anterior a la publicación del libro *El otro, el mismo*, tan notorio en la poesía de Borges. En ese libro de 1958, hay una sección final, después del libro *Cuaderno San Martín*, de 1929, llamada “Otras composiciones”, con algunos de los poemas más conocidos de *El otro, el mismo*, como el “Poema conjetural” y “El Golem”. En esa edición, en el poema sobre Quiroga me llamaron la atención los cambios y las alteraciones. La “sed” y la “sé” son el emblema de esas mutaciones.

El segundo verso cambia notablemente: de “y la luna atorrande por el frío del alba” a “y una luna perdida en el frío del alba”. El verso 21 también se modifica: pasa de “sables a filo y punta menudearon sobre él” a “hierros que no perdonan arreciaron sobre él”. Lo mismo ocurre con el verso siguiente, el 22: de “muerta de mala muerte se lo llevó al riojano” se transforma (estoy tentado a escribir *se adecenta*) en el más general y hasta medio filosofante “la muerte, que es de todos, arreó con el riojano”. Las otras diferencias son de puntuación, y no las voy a registrar aquí.

Casi nunca nos preguntamos, en el curso de la lectura, si un texto literario corresponde a la intención originaria del autor; o si se trata de una entre muchas versiones, como en este caso, debidas a la diversidad y abundancia de ediciones. Jorge Luis Borges revisó y enmendó sus poemas continuamente. Las diferencias observadas por mí son apenas un vislumbre tenue en la posibilidad de una edición crítica; es decir, una edición en donde queden registradas y documentadas todas las variantes y, además, se proponga

y se establezca un texto con buenas razones. Confieso mi admiración ante los trabajos más depurados de *ediciones críticas*. Un ejemplo monumental: la edición de los romances de Luis de Góngora hecha por Antonio Carreira en cuatro densos volúmenes y publicada por Quaederns Crema en 1998. Son alrededor de 2,500 compactas páginas de erudición y conocimiento puestos al servicio de un poeta genial.

El ensayo de Antonio Cajero sobre la poesía temprana de Borges se titula *Palimpsestos del joven Borges* y su tema es la historia editorial del libro *Fervor de Buenos Aires*, del año 1923. En una “Agua área” anterior (enero de 2015), acerca de un texto en prosa —la dedicatoria de Borges a Lugones al frente de *El hacedor*, libro de 1960—, había yo citado ese trabajo de Cajero, publicado por El Colegio de San Luis en 2013.

Cajero despliega problemas inimaginables para el lector de a pie: ante ello, la sensación es un poco desesperante y se formula con la pregunta “¿dónde está el texto original, el más cercano a la intención y a la invención de Borges?”, pues los trances sucesivos, transformadores del texto, son vertiginosos.

Hay casos célebres de dificultad o imposibilidad para fijar un texto literario; quizás el más notorio en las letras latinoamericanas modernas sea el de la novela *Paradiso*, del poeta cubano José Lezama Lima; junto a los problemas de ese texto lo demás parece un juego de niños —pero los problemas textuales de la obra de Borges son muy llamativos, como demuestra Cajero.

Ojalá algún día pueda él mismo darnos una edición crítica de *Fervor de Buenos Aires* y de los otros libros de la poesía primera de Borges. Dejo aquí testimonio de admiración por un crítico, filólogo e historiador literario como Antonio Cajero, quien trabaja con auténtico fervor, sin la menor vanidad y al servicio de la literatura, sencillamente. Ojalá tuviéramos más, mucho más, de esa dedicación en el trabajo arduo; de esa inteligencia afilada, y de esa pasión por los textos de los grandes autores. **U**

# La epopeya de la clausura Sabiduría de W. H. Auden

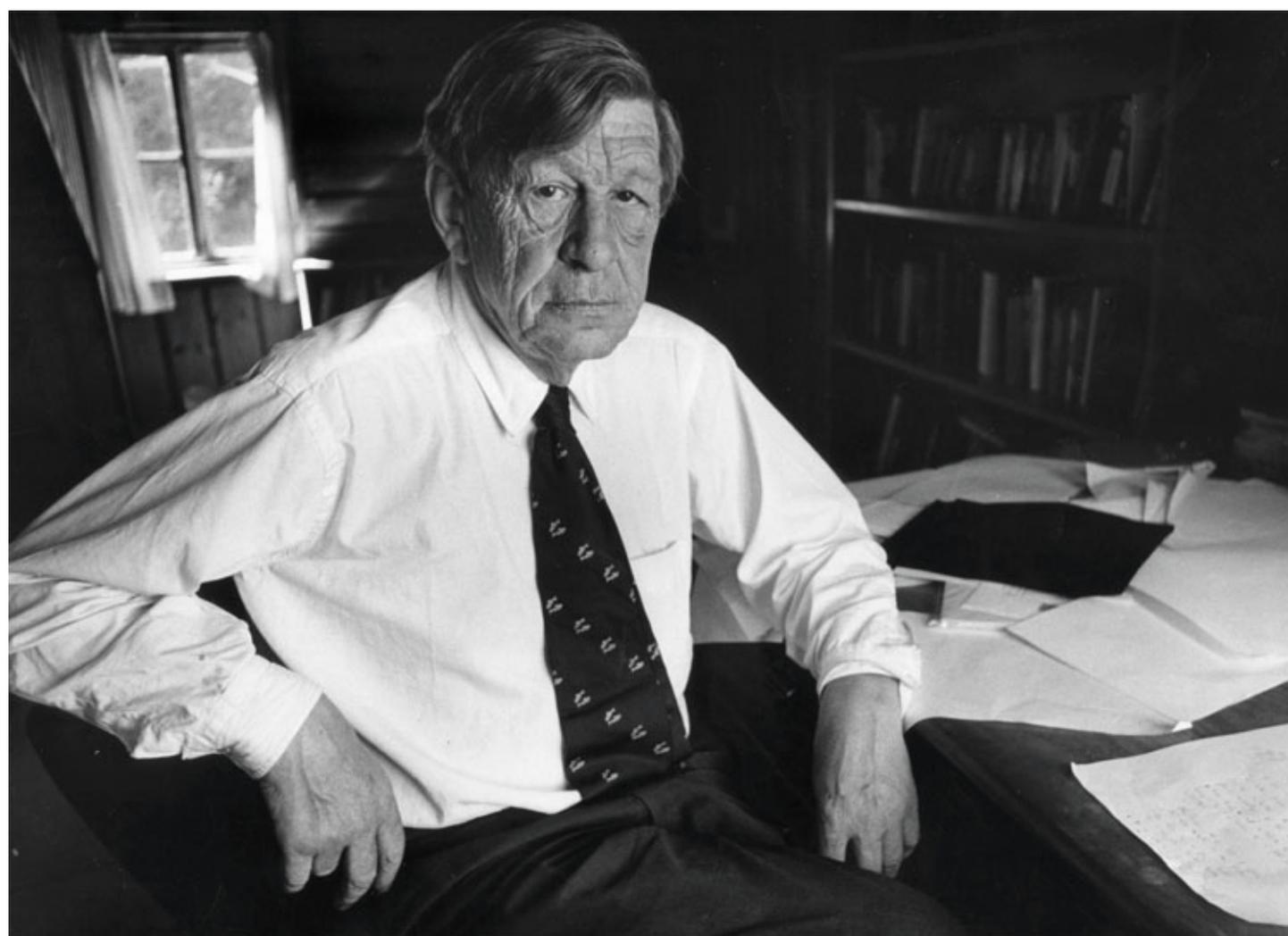
Christopher Domínguez Michael

Publicado de manera póstuma, *El prolífico y el devorador* (1981), de Wystan Hugh Auden (1907-1973), es un libro clave en la transición que sufriera uno de los grandes poetas del siglo pasado entre el marxismo y el cristianismo. Y también es una colección de aforismos distintiva de un escritor que amaba especialmente la sabiduría de los fragmentos. Temperamento magnífico, el de Auden nombró a toda una época que puede ser asociada al Berlín de la República de Weimar, a la Guerra Civil española y al compromiso político de los

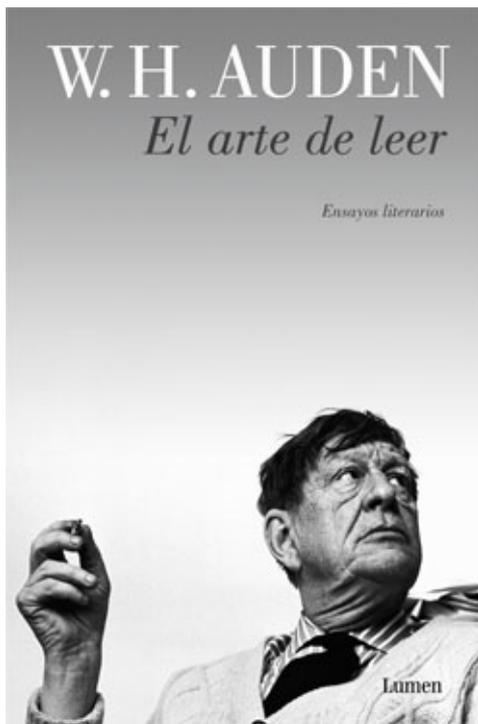
poetas, a las libertades negadas y conquistadas de los homosexuales, a la familiaridad y a la distancia entre Inglaterra y Estados Unidos. Freud, D. H. Lawrence, Igor Stravinski, Erika Mann, Hannah Arendt, Spender e Isherwood, Joseph Brodsky, son algunos de los personajes que se desdoblaron al paso de Auden. Hace ya quince años apareció, prologada y traducida para Edhasa por Horacio Vázquez-Rial, una edición de *El prolífico y el devorador* que pasó, me temo, con más pena que gloria, pues no ha sido tan abundante como de-

biera la presencia de Auden en lengua española. Reproduzco un puñado de fragmentos de *El prolífico y el devorador*.

† Al principio el niño ve sus propios miembros como parte del mundo exterior. Cuando aprende a controlarlos, los acepta como parte de sí mismo. Lo que llamamos el Yo, en verdad, es el área sobre la cual nuestra voluntad opera directamente. De modo que, si tenemos dolor de muelas, tenemos la impresión de ser dos personas, el Yo que sufre y el hostil mundo exterior



Wystan Hugh Auden



Wystan Hugh Auden

de las muelas. El pene nunca pertenece por entero a un hombre.

† Todo el mundo aspira a vivir sin trabajar. Para eso hay que disponer de una herencia o de dinero robado, o convencer a la sociedad de la conveniencia de que nos pague por hacer lo que nos gusta, es decir, por jugar.

† Cuán a menudo se oye a un joven sin talento decir, cuando se le pregunta qué piensa hacer: “Quiero escribir”. Lo que realmente quiere es: “No quiero trabajar”. La política y la ciencia también pueden ser un juego, pero el arte depende mucho menos de la buena voluntad, y parece lo más fácil.

† La Torre de Marfil. Como el Punto, no es más que un concepto matemático útil, que carece de existencia real, y representa el aislamiento absoluto de toda experiencia. En la vida real, lo más similar es la esquizofrenia.

† “El Niño es el Padre del Hombre”. Al crecer no nos convertimos, sino que seguimos siendo los mismos desde la infancia hasta la vejez. Sin embargo, en la madurez se sabe quién se es, cosa que en la infancia se ignora. Madurar significa adquirir conciencia de la necesidad, saber lo que se

quiere y estar dispuesto a pagar un precio. Los fracasados no saben lo que quieren o se niegan a pagar su precio.

† Es fácil criticar al rentista por vivir como un parásito del trabajo de los demás, pero ninguna persona honesta dejaría de ocupar su lugar, si pudiera. Un ingreso privado permite a su afortunado poseedor ser afectuoso, tolerante y alegre, visitar el extranjero y mezclarse con toda clase de gente, y una civilización como la nuestra es en gran medida creación de la clase ociosa. Muchos de sus miembros son desagradables y egoístas, pero si hacen daño suele ser a sí mismos, y creo probable que el porcentaje de gente desagradable sea menor en ésta que en cualquier otra clase.

† Jueces, Policías, Críticos. Ellos constituyen los verdaderos Niveles Inferiores, los seres más bajos y taimados, a los que ninguna persona decente debería recibir en su casa.

† Para ser útil a un artista, una idea general debe ser capaz de incluir las experiencias más contradictorias, así como las más sutiles variaciones e interpretaciones irónicas.

† El Prolífico y el Devorador: el Artista y el Político. Que se den cuenta de que son enemigos, es decir, que cada uno de ellos

tiene una visión del mundo que debe seguir siendo incomprendible para el otro. Pero que se den cuenta también de que ambos son necesarios y complementarios y, lo que es más, de que hay buenos y malos políticos, buenos y malos artistas, y de que el bueno debe aprender a reconocer y a respetar al bueno.

† Los escritores que intentan, como D. H. Lawrence en *La serpiente emplumada*, construir sistemas políticos propios, pasan invariablemente por tontos porque los constituyen en los términos de su propia experiencia, y tratan el Estado moderno como si fuera una parroquia insignificante y la política como si fuera una cuestión de relaciones personales, cuando la política moderna atiende casi exclusivamente a relaciones impersonales.

† Las puertas del Infierno están siempre abiertas de par en par. Las almas perdidas tienen total libertad para marcharse de allí cuando lo deseen, pero hacerlo significaría admitir que las puertas estaban abiertas, es decir, que había otra vida fuera. Temen admitirlo, no porque obtengan ningún placer de su presente existencia, sino simplemente porque la vida exterior sería distinta y, si admitieran su existencia, tendrían que vivirla. Lo saben. Saben que podrían marcharse y saben por qué no lo hacen. **U**

# Zonas de alteridad

## El sonido de las hojas:

### Una propuesta imprescindible

Mauricio Molina

Leer lo no escrito, dar sentido a lo que no tiene palabra: sólo se puede escribir sobre lo que no se conoce para abrir un espacio de incertidumbre. La creación se ejerce en el vacío. Lo que no se conoce es lo único que puede producir la fascinación imantada de lo oculto, de lo que permanece en el secreto. Mirar lo que nos rodea con la distancia del recién llegado, como el náufrago que acaba de arribar a un continente perdido: tal es el reto y tal es la esperanza. Pero solamente lo más cercano, lo más familiar y cotidiano, puede mirarse con esta actitud de discreta distancia. *Déjà vu*. Lo desconocido está siempre demasiado cerca y por lo tanto muy lejos: en la superficie de los objetos que nos observan desde su mutismo impenetrable, en la apariencia banal de los actos que se repiten y cuyas mínimas variaciones nos revelan que lo irreplicable es una variante feliz de lo verdadero. Sólo lo cercano produce vértigo: un rostro en el éxtasis del beso, una hoja bajo el microscopio, una galaxia sumergida en una lágrima. *Close up* de la experiencia: quien habita el mundo como un extranjero ha descubierto la llave de los campos.

Cristina Rascón ha abierto una puerta impredecible con su libro *El sonido de las hojas*, publicado ahora por la extraordinaria y arriesgada editorial Cuadrivio, que se ha convertido en una de las editoriales referentes y ciertas de la literatura mexicana contemporánea.

Los textos que habitan *El sonido de las hojas*, compuestos de una extraordinaria concisión del lenguaje y de una pertinaz voluntad lúdica, abrevan de una tradición al mismo tiempo extraña y familiar: desde las impertinencias de Julio Torri hasta la voluntad minimalista del haikú y la in-

mediatez del vislumbre, la iluminación y la irreverente y pertinaz precisión de la exactitud de lo informe. Cristina Rascón ha logrado componer un libro extraño e impreciso para las letras mexicanas. Su autoridad y aparente ligereza hacen de sus palabras una original combinación de dinamita profunda, aforismo inmediato, ficción súbita y apropiación carnavalesca y caniba-



lística de géneros y ritmos. Poesía y narración, juego y exploración.

Cristina Rascón juega a una doble y arriesgada apuesta entre lo implícito y lo explícito, ya desde una de las primeras entradas de su libro:

Amor:

Con la Palabra Roma no hay que jugar al [Golem.

El sinsentido juega entre los dos sentidos de la palabra, el literal y el simbólico, entre el lenguaje privado de Wittgenstein

y la precisión conceptista quevediana: *El sonido de las hojas* construye su propuesta desde la alteridad irreductible del lenguaje.

Los fantasmas, la ironía, el distanciado manejo de la materia narrativa, hacen de su libro una suerte de *performance* literario que abreva en la mejor tradición de la literatura mexicana, desde sus primeras propuestas, como *El agua está helada*, y *Cuadríficos*. Textos como “Diplomacia”, “Kandinsky” o “Intruso” se erigen como extraordinarios ejemplos de concentración narrativa y poética.

“Aviso” merece una mención aparte, una entrada digna de la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo:

El fantasma cruzó las piernas y encendió un cigarrillo. Vos estás muerta, dije yo, con el miedo temblando en los dientes. Vos también, rió con sadismo.

Cristina Rascón ha logrado, con *El sonido de las hojas*, una colección muy afortunada de microrrelatos, plena de atisbos y renovaciones. Nos encontramos con una escritora discreta que ha abrevado en lo mejor de Inés Arredondo o de Amparo Dávila para entregarnos una colección de relatos de una actualidad irrefutable. La modernidad de esta propuesta narrativa no sólo reside en la apertura formal de los textos que conforman al volumen sino en su originalidad incontestable.

Cristina Rascón ha encontrado una voz propia que la sitúa en lo más destacado en el ámbito de las letras mexicanas contemporáneas.

Cristina Rascón, *El sonido de las hojas*, Cuadrivio/Conaculta, México, 2014, 98 pp.

# El iPod en modo aleatorio: esa caja de sorpresas

Pablo Espinosa

Sesión de escucha.

¿Qué sucede cuando escuchamos música desde un dispositivo iPod en modo aleatorio?

Suena un juego de abalorios de sorpresas, si es que hemos alimentado esa cajita mágica con suficientes discos compactos cuyo contenido sea de la más diversa índole. De linaje variopinto.

Suceden series que parecieran programadas pero son producto del azar y, como las casualidades no existen, después de que sonó la *Gymnopedia Uno* de Erik Satie en las manos de Aldo Ciccolini, su descubridor y máximo difusor en discos grabados, a continuación suena la *Gnosienne Cuatro* del mismo autor pero ahora con Pascal Rogé, alumno de Ciccolini y de quien aprendió a imprimir una dosis de melancolía tal que el misterio se apropia de la neblina color turquesa que aparece en el imaginario del escucha. Embelesado.

Eso da paso al oboe de Albrecht Mayer, primer atril de la Filarmónica de Berlín, con su disco de rarezas musicales escritas para uno de los instrumentos que producen los sonidos más raros, voluptuosos, exquisitos, cuasi celestiales: el oboe.

No suena todo el disco de Albrecht Mayer, tal es la característica del modo aleatorio en el iPod, que nos conduce, Minotauros bajo hipnosis, por los laberintos invisibles, el sistema de vasos comunicantes de la programación cibernética que nos lleva ahora a:

Mozart, por supuesto.

La jovencita china Yuja Wang, quien ha cambiado para bien el panorama del concertismo al vestirse como ella quiere, como una joven bella, en lugar del luto eterno de los solistas en las salas de concierto, aquí entabla tramados imposibles

en cuanto a la velocidad con la que corren sus dedos sobre las teclas del piano. La célebre *Sonata Alla Turca* de Mozart nunca había sonado así, como si el compositor hubiese dejado anotaciones con tinta invisible que la joven china supo descifrar y pone tal cantidad de notas con la mano izquierda, otros millares de solfas con la derecha, que sucede como cuando los sabios ancianos de Tuva emiten armónicos desde sus gargantas: líneas de sonido parásitas, que nacen de la conjunción de las notas parideras. Gineceo magnífico.

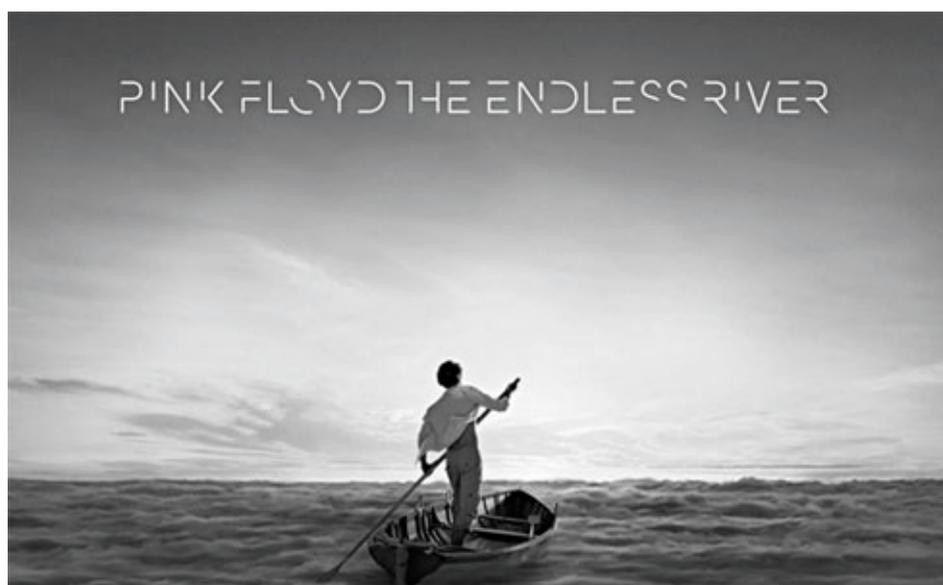
Tampoco suena entero el disco de Yuja Wang y, como si hubiésemos pedido respiro, el modo aleatorio nos coloca ahora en el Nirvana: Arvo Pärt, *Berliner Messe*. Todo adquiere su lugar en el universo. Lo sagrado suena.

Como si fuera un relato fílmico, la acción se traslada (corte a:) el sonido eléctrico/metálico de la guitarra del mejor bluesman del momento: Buddy Guy, quien formula su declaración de amor: *I love you Miss Ida B*, que así se titula la canción.

El riff de Buddy Guy alcanza lo sublime, territorio impensado para muchos músicos de blues, sobre todo para muchos escuchas que suponen blues como “tristeza a todo volumen”. Su manera de puntear las cuerdas, cual arpa en un adagio de Mahler, explica por qué Buddy Guy encabeza los rumbos nuevos del blues.

Y como si la energía humana que desplegó la joven Yuja Wang con Mozart se hubiese quedado encendida en el iPod, nos coloca nuevamente en la *Sonata Alla Turca* pero ahora, sorpresa, con un turco: Fazil Say, cuya alquimia con esta música tan mágica consiste en dotarla de síncope para convertir la improvisación de música turquesa original de Mozart, en una hermosa, espectacular improvisación jazzística.

El modo aleatorio del iPod es como un juego de dados. Cuando ruedan desde el interior verde del vaso de cuero, los dados ponen números bonitos al azar. Dotan inclusive de actualidad a todo lo que suena desde el iPod porque si de manera





Yuja Wang

do canturrea, musita, gime, cada vez que hiende el dedo sobre la tecla, a la manera de Glenn Gould y Keith Jarrett, insignes gemidores de música espiritual, profundamente espiritual.

El iPod ahora vibra con otra irruptora, Nina Simone, quien también en su momento modificó la manera de escuchar música de los humanos, dado su comportamiento en escena pero sobre todo el poder abismal de su voz.

Canta Nina Simone y en su voz demuestra la manera como en una sola persona se reunieron el hechizo de la música negra, la elegancia del *music hall*, la prontitud del *folk*, la técnica *scat*, la magia tribal, la reivindicación cultural africana y el prestigio de la música de concierto.

Algo rasga ahora con delicada daga el viento. Es el *sitar* de Ravi Shankar. Suena una raga, ese océano de notas creado bajo el influjo de la divinidad.

Suena el material póstumo de Ravi: *The Living Room Sessions*. Suenan en una raga versos, joyas pertenecientes al reino de la poesía sánscrita:

Al quitarme las ropas, incapaz  
De cubrir los dos pechos con los brazos  
Blancos, delicados como flores,  
Tomé de pronto su pecho como capa.  
Y al sentir mis muslos montados en  
[su mano,  
Hundiéndome en un océano de  
[vergüenza,  
Fui salvada por el dios del amor,  
Maestro del desmayo

Suena la raga en su preámbulo, *alaap*: un ardoroso y calmo escarceo, un roce de lóbulos, besar el cuello, acompasar el lento ritmo cordial en *accelerando* y *ritardando*, para luego introducir la parte media (*Jhort* y *jhalá*) en acompasado diapason, ritmo físico y sublime y llegar al clímax (*gath*) en la culminación de una secuencia cambiante, improvisatoria donde lo físico y lo espiritual se ayuntan. Así se hace una raga.

Hay ragas femeninos y masculinos, los hay también para cada estación del año como hay ragas para la lluvia, para las flores. Ragas para florecer.

*Flos campi*. El iPod decidió, delirios cibernéticos, poner a sonar el *Blumine*,

simultánea nos ubicamos en la pantalla del celular donde se suceden noticias, fotografías y toda suerte de información del día, vemos que Fazil Say acaba de “postear” una foto de la puerta de entrada del Théâtre des Champs Elysées en París, Francia, donde esta misma noche, de acuerdo con el cartel que se lee, colgado en la puerta del teatro, Fazil Say interpreta un programa Mozart, que inicia precisamente ¡con la *Sonata Alla Turca!*

El modo aleatorio del iPod se parece a las bibliotecas personales. Quien se asome al *track listing* de alguien se llevará sorpresas, conocerá más a fondo a esa persona (dime qué música escuchas y te diré quién eres o, mejor: dime cómo escuchas música y te diré quién eres), pues suele encasillarse a quien identifican con Mahler y no se imaginarían siquiera que en su iPod esplenden, junto a las de Mahler, las obras completas de Pérez Prado.

Y también como sucede con las bibliotecas personales, donde alguien puede encontrar en los estantes de otro alguien libros que no hubiera imaginado hallar ahí, sin tomar en cuenta que en toda biblioteca que se respete existen libros de consulta sobre temas inimaginados, que fueron adquiridos para ser leídos con un propósito determinado: por ejemplo, resolver el pasaje de una novela donde el personaje llevó al autor hacia temas que desconocía, como por ejemplo el cultivo de orquídeas, sus cuidados y condiciones, dado que el personaje de su novela se le

enamoró de una joven a quien impresionó el descubrimiento de la belleza: observar cómo crece en su alcoba, día con día, una orquídea, cómo va entreabriendo sus pétalos de la misma manera que ella lo hace con sus labios. Todos.

Gotas de lluvia contra el cristal de la ventana; el roce infinitesimal de la extremidad inferior de una grulla mientras se aparea; el callado estallido de un perfume de mujer desde su cuello desnudo.

*Sunrise*. Alba. Amanecer, así se titula el disco del místico japonés Masabumi Kikuchi, una de cuyas piezas ahora suena. Música zen: el suspiro de un hada enamorada; el sonido de la seda contra la piel más íntima, última prenda de una dama al desprenderse antes del amor, el sonar de los pétalos de una flor cuando abandona su condición de capullo para convertirse en mil sonrisas.

*Sunrise*. El sol sonrío. Porque Masabumi Kikuchi, quien a sus 73 años puede ser visto caminando por las calles de Greenwich Village, donde conoció hace 30 años a otro místico, cabeza a rape, Paul Motian, cuya batería, la de Motian, suena exactamente igual al musitar de los vellos de los brazos de una dama en el instante inicial del amor, cuando Gary Peacock la toma en sus brazos, a la mujer, que ha tomado forma de un hermoso contrabajo acústico que arquea su espalda, la arquea en cada gemido, cada suspiro, cada ronco canturrear de orgasmo en ciernes, que eso parece imitar Masabumi Kikuchi cuan-

ese episodio florido que escribió Gustav Mahler en su juventud y después añadió como el segundo movimiento de su Primera Sinfonía pero después lo quitó, seguramente porque intuyó la falta de concisión, hondura, arrastre emocional que sí posee el resto de sus adagios.

Misterio. *O Misterio*, así se llaman el disco con el que reapareció Teresa Salgueiro luego de abandonar Madredeus, ese grupo portugués al que dio su voz durante veinte años.

No es la misma voz la que suena ahora en el iPod; ha adquirido sabiduría, tersura, ganancia en matices, sutilezas, guiños y alegrías, sin perder frescura, calidez, ternura y capacidad de emocionar.

Canta Teresa Salgueiro:

Un día, cuando deje  
Mi breve morada  
Seré apenas levedad  
En el aire azul  
De la madrugada  
Suave neblina  
O espuma del mar  
¿un instante fugaz?

Ahora, la luminosidad del sonido: un hermoso tono tintinea y asemeja en su andar la estela que deja un cometa y también la luz que descarga una estrella cuando cae. Una mano izquierda dibuja en el aire el sonido cuando tiembla, la estela del cometa que se incendia y el resplandor de la estrella que titila. Una luminosidad primordial.

Es Glenn Gould al piano. El aria inicial de las *Variaciones Goldberg*, de Bach, en la versión que realizó en 1981, muy distinta de la primera, de 1955, porque ha ganado también en sabiduría, pulso prometeico, fulgor en una velocidad lenta, tan lenta que deja de transcurrir el tiempo.

Ahora, de entre la quietud nacen sonidos apacibles.

Un señor de nombre David Gilmour alumbra el umbral umbrío con imbricaciones lubricadas en almíbar, mirra y miel.

Sentado y con los ojos cerrados, un señor de nombre Richard Wright emulsifica la poción con anotaciones puntuales en teclados.

A ellos se une, en acompasado diapasón, un señor de nombre Nick Mason, quien convierte los tambores en *violas d'amore* merced al suave discurrir de melodías, inusuales en un instrumento percusivo.

Pink Floyd. *Endless River*, disco póstumo de una de las bandas que cambiaron el devenir de la historia. Póstumo porque Pink Floyd se terminó en el instante en que Rick Wright expiró, 23 años después de la separación de Roger Waters, el poeta que meció la cuna durante los 14 años en los que dirigió al grupo luego de que el verdadero fundador del prodigio y concepto Floyd, Syd Barrett (1946-2006), abandonara el mundo de la razón y la cordura para convertirse en el diamante en bruto (*crazy diamond*) que inspiró toda la producción del grupo, más allá de toda anécdota.

Desde el lado oscuro de la luna, Barrett nos barre con la mirada y se vuelve a morir. De risa.

*Endless River* trae su cauce a esta sesión de escucha y de plano tomamos una decisión: detener el modo aleatorio para escuchar el álbum completo nuevamente. Los dos cortes iniciales son como una meditación profunda y elevada.

El escucha se percató que la noción de tiempo, espacio y relieve desaparecieron para abrir paso a un flujo interminable (*endless river*) de nubes, sueños y sirenas.

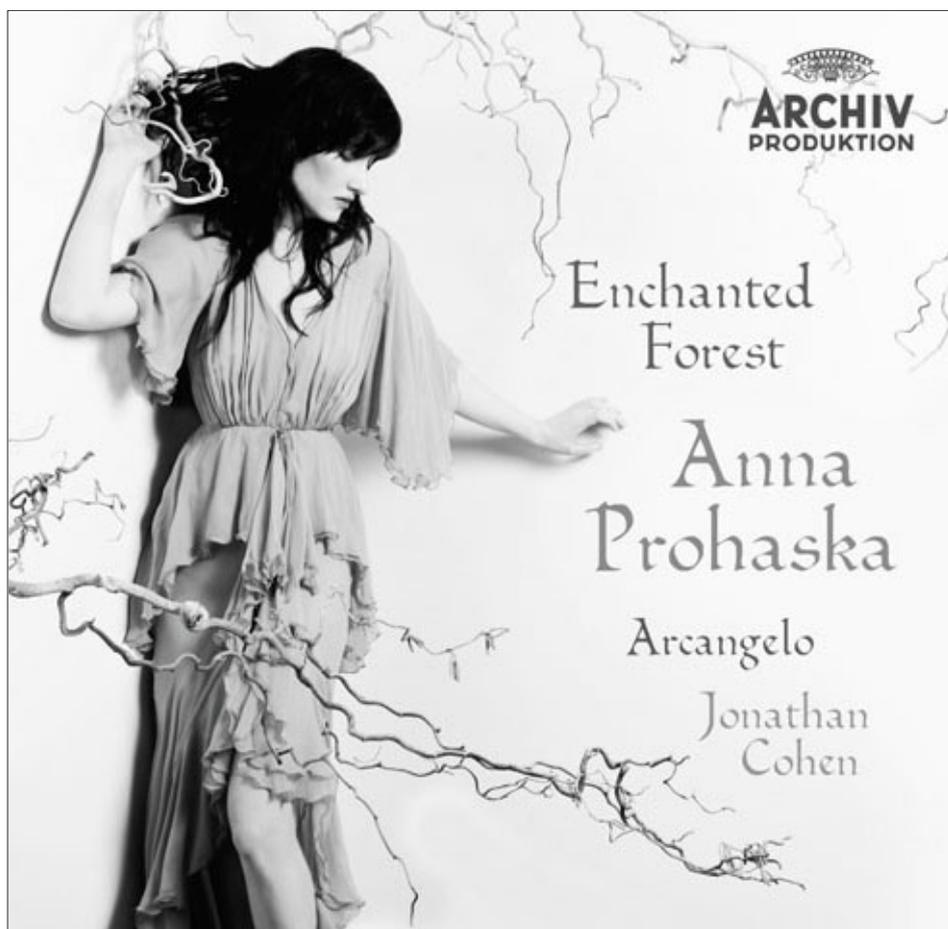
*Endless River* es un disco que pertenece ya a la categoría de lo clásico: aquello atemporal, emblemático, representativo de una época, un momento, un hito de la humanidad que queda así perenne.

En realidad fue grabado hace 20 años, en la casa flotante de David Gilmour, el nuevo líder de Pink Floyd luego del descabezamiento de Roger Waters.

Lo grabaron en los tiempos muertos (es un decir) de la grabación de *The Division Bell*, un álbum con el tema de la comunicación entre las personas y su contraparte: la incomunicación.

En el flujo interminable de la existencia, del existir, el disco de Pink Floyd, *Endless River*, suena con la misma serena intensidad del relámpago.

Y con el destello del relámpago en cámara lenta, en una difuminación deslumbrante, decidimos, en nuestro propio tiempo y contento, dar por terminada nuestra meditación, digo: nuestra sesión de escucha. **u**



# Río subterráneo Cotidianidades

Claudia Guillén

Mauricio Molina (Ciudad de México, 1959) es un escritor que ha encontrado su voz narrativa a través de distintos registros literarios: ensayo, cuento, novela. Se trata, pues, de un autor que se consolidó gracias a su interés por compartir sus obsesiones estéticas, ya sea la pintura, la música, el teatro y, por supuesto, la literatura.

Acercarse a la obra de Molina es acercarse a un mosaico de inquietudes que se gestan en el autor a partir de su necesidad de escudriñar en el terreno del conocimiento. Así, en todos sus libros encontraremos guiños con diversas disciplinas artísticas y seremos observadores de las filosofías que han marcado la cultura occidental desde tiempos muy remotos.

En esta ocasión, Mauricio Molina nos entrega el volumen de relatos *La puerta final*, editado por Cuadrivio. En ellos no sólo no deja atrás su ya largo camino en el oficio literario sino que lo alimenta valiéndose de diversos recursos, en donde el lenguaje, las atmósferas y el relato mismo dan pie a cuentos cortos que nos adentran en la cotidianidad trastocada de sus personajes.

La lectura de *La puerta final* me llevó a pensar en lo que Freud hilvanó con respecto al término de la “otredad”: “La voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo

son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro”.

Sin duda, estos conceptos perfilan la sustancia del eje temático de este volumen de cuentos. Me explico: dentro de las 21 piezas que integran el libro encontraremos este elemento de lo “siniestro” pero no por ello espantoso. Es decir, pareciera que es una herramienta de la que echa mano el autor para que la cotidianidad de sus personajes —que en su mayoría es melancólica o está fatigada— tenga un giro que les permita oxigenarse de ese día a día que parece asfixiarlos más allá de que esa asfixia sea asumida con una aparente normalidad.

De igual forma, quien se acerque a cada una de las piezas que conforman este volumen descubrirá que su andamiaje está sustentado a través de un lenguaje cadencioso, rítmico y, por momentos, opresivo: que da sustancia no sólo a lo que se enuncia sino a la configuración de los personajes.

Son varios los temas que se entrelazan en *La puerta final*: el desdoblamiento; el desamor; el amor; la muerte; el erotismo; el anhelo de lo no alcanzado y guiños con escritores, como es el caso de Pessoa.

Mientras transcurre la lectura de *La puerta final* el lector se encontrará en diversos escenarios de la Ciudad de México y de otras latitudes, y se internará en ellos pues se presentan como espacios naturales donde se pueden llevar a cabo las situaciones más inesperadas, dando así elementos de verosimilitud a cada historia. Asimismo, el autor, con gran destreza, se vale de atmósferas enrarecidas para sostener el punto de vista de sus personajes, quienes caminan, llanamente, entre la realidad de su cotidianidad y la ficción que



se incrusta en ella como una forma de cambiar su destino.

La presencia del escritor como personaje es otro de los elementos que encontramos en varias piezas. Sin embargo, el autor nos muestra las complejidades de quienes se dedican al oficio de escribir historias y cómo sus mundos interiores pueden estar cargados por uno o varios demonios.

La cotidianidad siempre trastocada por un sentimiento de hartazgo que no se llega a expresar del todo sino hasta que hay un punto de quiebre en donde la realidad se inserta tanto en escenarios oníricos como fantásticos parece el camino trazado para los personajes. Como si con ello los seres que pueblan este libro nos indicaran que la única salida al fastidio de lo cotidiano es ir por senderos que sólo se pueden formar a partir de otros espacios que también podrían fatigarse al ser usados con frecuencia.

Con *La puerta final*, Mauricio Molina logra un registro impecable de lo cotidiano a través de los rasgos más finos de los misterios que hacen del ser humano un ser rico en contrastes. **U**

Mauricio Molina, *La puerta final*, Cuadrivio, México, 2014, 98 pp.

# Éxtasis, de Gerardo Kleinburg

## La química de las palabras

José Gordon

Experimento: se colocan siete relatos dentro de unas pequeñas cápsulas transparentes que tienen 150 miligramos de MDMA, 3,4-metilendioximetanfetamina, mejor conocida como *éxtasis*; se mezclan con los deseos más íntimos que moran desde el pasado en el fondo de nuestras neuronas; se entrecruzan con la química de las emociones y de las palabras, y se genera una poderosa novela de Gerardo Kleinburg que explora las fronteras de las identidades en las que nos hemos encerrado.

En la novela *Éxtasis*, Kleinburg—quien es también ingeniero bioquímico—investiga con curiosidad de científico y artista lo que sucede con la llamada droga del amor, que rompe las corazas e inhibiciones de sus personajes. El experimento de Gerardo observa con atención las carambolas que ocurren con ellos en una noche ignota que están por recorrer. Los elementos en juego son los siguientes:

Un personaje llamado Edén quien—como su nombre lo indica—representa el éxtasis. Es una especie de Aldous Huxley, un tío cósmico, una suerte de *preacher* solitario que reparte cápsulas de MDMA, porque quiere redimir al prójimo con las bondades de la droga de la aceptación, del perdón y la tolerancia, de la cancelación del ego.

Un cuarteto hecho de dos matrimonios que están al borde de la transgresión. El dibujo de esta relación está a la altura de la química emocional más arriesgada que aparece en los personajes de la novela *Sombras sobre el Hudson*, de Isaac Bashevis Singer o en un memorable cuarteto de la novela *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi.

La tragedia de comunicación de una mujer con su madre que se resume en las palabras: “Me va a querer, me va a aceptar y no me va a agredir”.

Un sicoanalista exitoso y arrogante que quiere probar—sin el conocimiento de su paciente—los efectos del éxtasis en el síndrome de estrés postraumático que ella sufre al ser víctima de la violencia del narco en México. Dicho sea de paso, efectivamente hoy en día se llevan a cabo protocolos oficiales en distintos países que han comprobado su efectividad en este campo.

Un chofer y una sirvienta que se sienten mal por andar juntos debido a la historia que traen atrás. Ello le permite a Kleinburg explorar sin falsos pudores los lenguajes de otra clase social. La química cerebral, el flujo del placer y la serotonina son el mismo con palabras distintas: “Mejor dame otro beso así de estos riquísimos.

Así como pa que al sacar el aire se sienta como si respiramos el del otro”.

Una fiesta de despedida a un joven que quiere ser sacerdote. Sus amigos quieren iniciarlo en otros secretos antes de que se entregue a su vocación de salvar otras vidas.

Uno de los muchachos que está en esa fiesta de despedida se enfrenta a un gran dilema: ¿Qué se hace cuando un amigo se está muriendo de sida y no quiere que nadie lo vea?

El laboratorio en donde Kleinburg realiza este experimento con el éxtasis se da en el más que simbólico antro llamado La Vorágine, en donde todos los personajes de alguna u otra manera están interconectados. A veces tan sólo con una mi-

© Mayra Amézquita



Gerardo Kleinburg

rada furtiva, sin advertirlo, entramos en el campo de conciencia del otro. Formamos parte de su red de activación neuronal. ¿Cómo reaccionan las neuronas y la química cerebral ante los vertiginosos sentimientos de una droga que afloja la construcción de las identidades en que nos petrificamos? Se trata de una sustancia química que rompe las corazas con las que nos protegemos y permite la vulnerabilidad y la empatía. Kleinburg no hace una apología del éxtasis; simplemente describe sus efectos, tanto positivos como negativos. Lo que le importa, parafraseando a uno de sus personajes, es que efectivamente no nos perdamos en las drogas pero tampoco en la sobriedad. El escritor David Grossman ha escrito sobre el peligro de pudrirnos en la sobriedad. Lo que le interesa a Gerardo

es esa narrativa en donde los seres humanos, que son como neuronas solitarias, salen de sí y se encuentran. Este es justamente el significado de la palabra éxtasis. Lo define así uno de sus protagonistas: “Ex: afuera y stasis: lugar. Salir del lugar donde siempre estamos. Movernos. Ir a otro sitio”. Este exilio es fundamental. En una entrevista que le hicieron en 1997, Juan Gelman hablaba de lo que revela el exilio en torno al arte y la comunión. Dice Gelman: “Sospecho que entre la poesía y la mística hay por lo menos una dimensión común, la del éxtasis, el ‘salirse de sí’, y que ese éxtasis en realidad sucede en el silencio, en el silencio de los místicos y en el silencio de los poetas”.

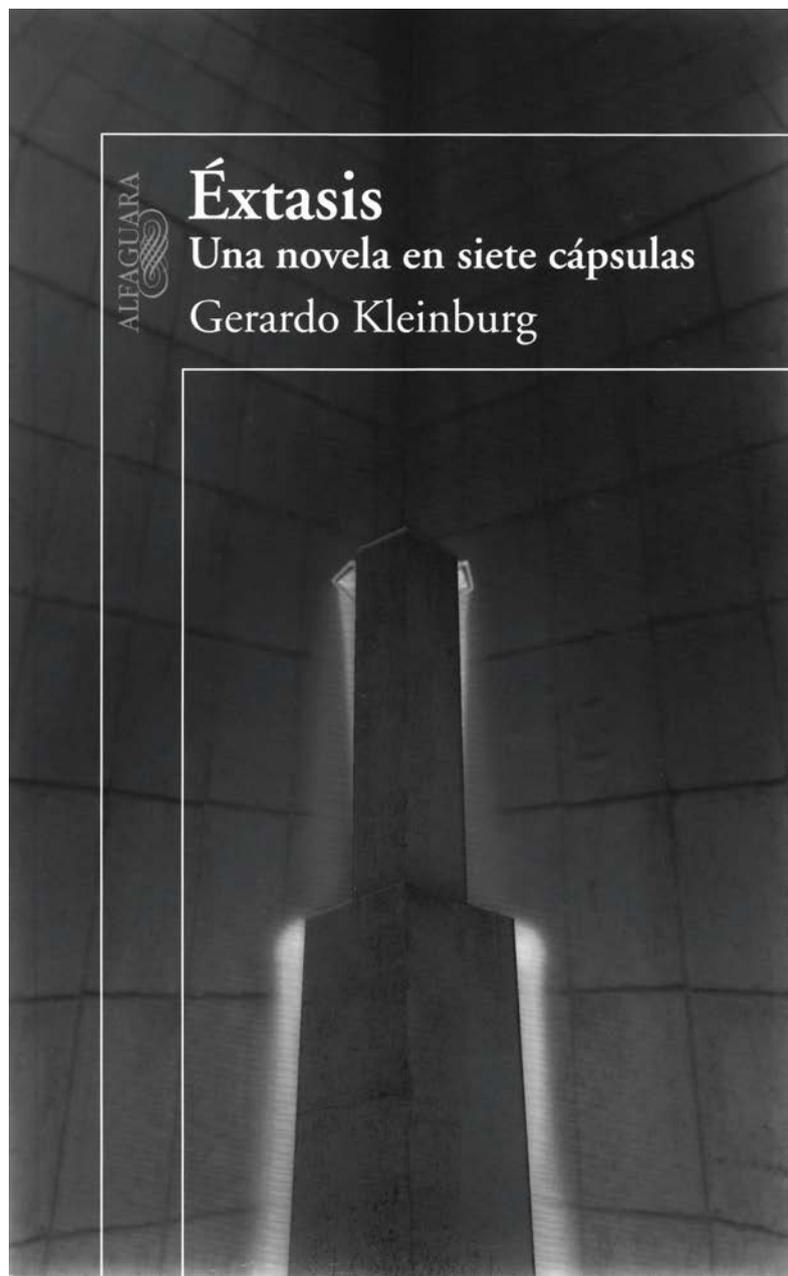
A Kleinburg le interesa esa especie de mesianismo químico que se da cuando se

aflojan las amarras neuronales, se abre el alma y uno puede percibir la luminosidad de un desconocido. Esta experiencia, plantea Gerardo, está relacionada con los neurotransmisores, con las moléculas indispensables para generar empatía, confianza, amor y vinculación afectiva. Todo sucumbe ante el tsunami de lubricidad que inunda a los cuerpos de sus personajes. Escribe el autor de esta novela: “En medio de este cataclismo de feromonas, la historia —sus historias— se transforma en un titiritero que mueve esos cuerpos en una maraña de hilos”.

El conocimiento profundo que Gerardo tiene de las artes teatrales y musicales le permite apreciar que lo que antaño eran los hilos de los dioses son ahora los hilos de la neuroquímica, como si nuestra historia estuviera escrita dos veces: una en la que aparentemente somos los protagonistas de nuestras decisiones; y la otra, que sucedió —como dice el neurocientífico Ranulfo Romo— unas fracciones de segundo antes, en las chispas eléctricas que se encienden en el cerebro, en una escritura química en donde pueden intervenir la dopamina y la serotonina.

Sin embargo, dentro de esa vorágine también interviene la química de las palabras fatales que a su vez cambian por milímetros el destino químico. Gerardo aprecia los efectos que tan sólo diez sílabas pueden tener en sus personajes para detonar “una reacción en cadena a partir de la masa crítica de deseo acumulado”. Ahí es donde también actúan en nuestros cuerpos la química de las miradas y la química que despierta el arte.

En un antiguo tratado místico, llamado *Los Yoga Sutras* de Patanjali, se proponen tres caminos para lograr el éxtasis de la comunión: una son las hierbas (es decir, sustancias químicas); otro son los mantras (las palabras); y el tercero el silencio (tan vinculado con la música). En la novela de Gerardo Kleinburg es claro que la marea de las palabras y los relatos nos lleva también al éxtasis, a salir de nosotros mismos en busca de la compasión, la piedad y la redención. **U**



Gerardo Kleinburg, *Éxtasis*, Alfaguara, México, 2014. 328 pp.

# FIGUNAM



5. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

26 FEBRERO - 07 MARZO - 2015

[FIGUNAM.UNAM.MX](http://FIGUNAM.UNAM.MX)



CONACULTA



---

REVISTA DE LA

# Universidad de México

---

PROGRAMA EN

El Canal Cultural de los Universitarios

Nueva temporada



conducen

IGNACIO SOLARES Y  
GUADALUPE ALONSO



SÁBADO 20:30 HRS.  
LUNES 16:00 Y 21:30 HRS.

SKY 255  
CABLEVISIÓN 411