



Cuentos
Geney Beltrán Félix
Beatriz Espejo
Verónica González
Arnoldo Kraus

Rosa Beltrán
Ignacio Padilla, in memoriam

Elena Poniatowska
Pablo Espinosa, melómano

Vicente Quirarte
Librerías de viejo

Sara Sefchovich
Svetlana Aleksievich

Julio Trujillo
Ernesto Velázquez
Poemas

Adolfo Castañón
Alicia y Francisco Zendejas

Joaquín-Armando Chacón
Sergio Magaña

Pablo Escalante
Sobre Enrique Florescano

Margarita Peña
Un quiromántico novohispano

Philippe Ollé-Laprune
Rubén Darío

Reportaje gráfico
Benjamín Domínguez

REVISTA DE LA
Universidad de México
Universidad Nacional Autónoma de México



Enrique Graue Wiechers
Rector

Ignacio Solares
Director

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

Editores
Mauricio Molina
Geney Beltrán
Sandra Heiras

Editor digital
Guillermo Vega Zaragoza

Jefe de redacción
Carmen Uriarte

**Coordinadora de administración
y relaciones públicas**
Silvia Mora

Distribución
Edgar Esquivel

Corrección
Helena Díaz Page
Verónica González Laporte
Ricardo Muñoz

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 151 | SEPTIEMBRE 2016

Coordinación general
Francisco Noriega

Diseño gráfico
Rafael Olvera Albavera

Edición y producción
Anturios Digital, S.A. de C.V.

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

Portada: Benjamín Domínguez, *Las harpías*, 1986

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794
Fax: 5550 5800 ext. 119
Suscripciones: 5550 5801 ext. 216
Correo electrónico: reunimex@unam.mx
www.revistadelauniversidad.unam.mx
Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

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

EDITORIAL	3
IGNACIO PADILLA, IN MEMORIAM Rosa Beltrán	5
PABLO ESPINOSA. MELÓMANO DE HUESO COLORADO Elena Poniatowska	9
RECUERDOS DE DON UBALDO LÓPEZ Vicente Quirarte	11
LAS ENSEÑANZAS DE SVETLANA Sara Sefchovich	14
ESA NIÑA Beatriz Espejo	21
ENRIQUE FLORESCANO. DEL CAMPO AL PALACIO Y VICEVERSA Pablo Escalante Gonzalbo	24
CASA DE EMPEÑO Arnoldo Kraus	27
RUBÉN DARÍO. CONJURAR EL DESTINO Philippe Ollé-Laprune	29
DOLOR, GOZO Y FASTUOSIDAD Benjamín Domínguez	32
REPORTAJE GRÁFICO Benjamin Domínguez	33
MEMORÁNDUM Julio Trujillo	41
TRES POEMAS Ernesto Velázquez Briseño	43
ALREDEDORES DE FRANCISCO Y ALICIA ZENDEJAS Adolfo Castañón	45
A QUIÉN LE IMPORTA Geney Beltrán Félix	49
NO HAY SOLEDAD EN MI LABERINTO Verónica González Laporte	60
QUIROMANCIA Y PREDESTINACIÓN Margarita Peña	62
EL MURAL INFINITO DE CARLOS FUENTES. LA EDAD DEL TIEMPO Georgina García Gutiérrez Vélez	66
SERGIO MAGAÑA. IMAGINACIÓN Y REALIDAD Joaquín-Armando Chacón	76
RESEÑAS Y NOTAS	81
UN DANÉS EN LA NUEVA ESPAÑA Christopher Domínguez Michael	82
¿POR QUÉ DONALD TRUMP NO BABEA? Ignacio Solares	83
JOAQUÍN-ARMANDO CHACÓN. LA VIDA DE LOS OTROS Mónica Lavín	84
TOLSTÓI, EL ANARQUISTA José Ramón Enríquez	86
VENECIA EN FRAGMENTOS Sergio González Rodríguez	87
REIVINDICACIÓN DE LO OBSOLETO Álvaro Matute	89
MAR FANTASMA, DE PEDRO ÁNGEL PALOU. ELOGIO DE LO BREVE Tomás Regalado López	90
CUATRO BANDAS DE ROCK PROGRESIVO Carlos Mapes	94
EL CUENTO HISPÁNICO ACTUAL. ENTRAR Y SALIR DE LA VIDA Pablo Brescia	96
UN TRIUNFO DE LÓPEZ VELARDE David Huerta	98
EL FUEGO Y EL RELATO Mauricio Molina	100
LA MÚSICA ES UN MISTERIO Pablo Espinosa	101
ESA FOTO DE PLURAL 48... José de la Colina	104
EL LARGO DÍA DE G. STEINER Edgar Esquivel	105
HISTORIAS DE LO COTIDIANO Claudia Guillén	106
CRISTINA RASCÓN. LA IMAGINACIÓN PERTURBADORA Guillermo Vega Zaragoza	107
REENCUADRES José Gordon	109

Descarga la aplicación
Música UNAM



música unam



Consíguelo en el
App Store



DISPONIBLE EN
Google Play



HUMANIDADES

CIENCIAS SOCIALES

PRÓXIMAMENTE

Agenda

DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

CIENCIAS SOCIALES

HUMANIDADES



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

<http://www.humanidades.unam.mx>

Folklore en la UNAM
SEPTIEMBRE 2016



2 al 4 Ballet Folklórico de la Universidad de Colima
Dir. Rafael Zamarripa

24 Ballet Folklórico Universitario Vini Cubi
Dir. Enrique Gómez Lomeli

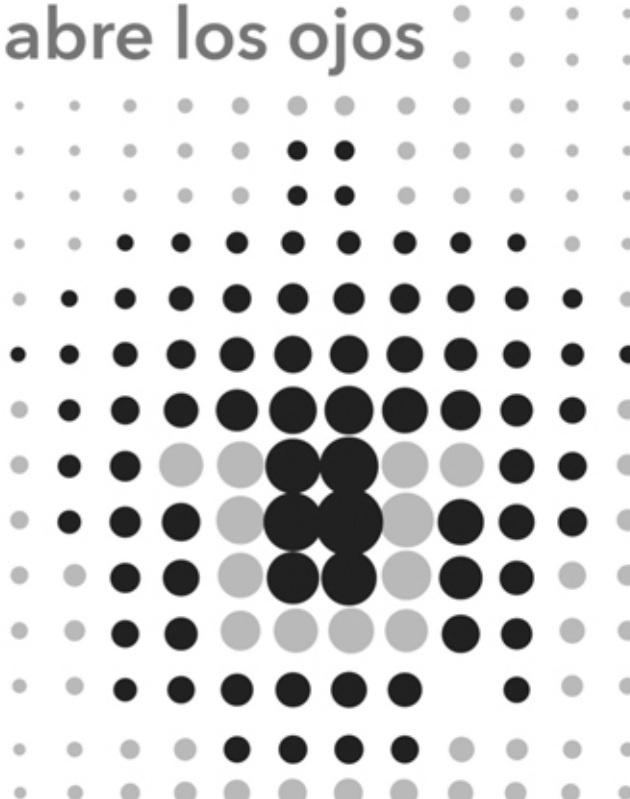
25 Compañía de Danza Folklórica Matlacihua
Dir. América Covarrubias

Sala Miguel Covarrubias



UNAMDanza DanzaUNAM
www.danza.unam.mx

abre los ojos



mira  **tv unam mx**



@tvunam TVUNAM TVUNAMoficial
TV ABIERTA Canal 30.2 - IZT Canal 411 - Sky Canal 255 - TOTALPLAY Canal 389 - DISH Canal 120 - AXTEL Canal 132

Colaborador muy querido de las páginas de la *Revista de*

la Universidad de México, Ignacio Padilla entregó a la cultura hispánica un amplio continente de imaginación, inteligencia, erudición y belleza a través de sus libros de cuentos, sus ensayos y sus novelas. La noticia de su fallecimiento a los 47 años, ocurrido el 20 de agosto pasado, en un accidente automovilístico, ha provocado una triste conmoción en las letras mexicanas. Se trata, en efecto, de la desaparición de uno de los nombres más jóvenes, dedicados y ambiciosos —y, habría que añadir: reconocidos— de la esfera literaria hispanoamericana. Empieza ahora la tarea de aquilatar, leer y releer las aportaciones del precoz y deslumbrante Ignacio Padilla al rubro de la fabulación y el intelecto en nuestro país y nuestro idioma. Rosa Beltrán, integrante de nuestro consejo editorial, y ella misma amiga cercana del autor, ha escrito a cierre de edición una breve semblanza personal para despedir al querido Nacho Padilla.

Pablo Espinosa se ha vuelto no sólo uno de los periodistas más valiosos en el medio artístico mexicano, sino también un certero crítico musical de incontables lectores fieles, que valoran la pasión, sinceridad y erudición de sus escritos. Espinosa acaba de publicar el volumen *Sala de redacción*, sobre el cual entrega un emotivo e ingenioso artículo la Premio Cervantes de Literatura 2013, Elena Poniatowska.

Habitante discreto pero imprescindible de la ciudad letrada, el librero es una figura en que se conjugan el pragmatismo del comerciante y la sabiduría del lector. Estos atributos reunió Ubaldo López, quien, a través de sus librerías de viejo en la capital del país, durante décadas creó los ámbitos propios para el encuentro de la página impresa con la mirada y la sensibilidad de los amantes del conocimiento y la imaginación. Vicente Quirarte, privilegiado lector y cronista acucioso de las calles y secretos de la Ciudad de México, esboza una semblanza sobre este librero excepcional.

El 6 de febrero pasado se cumplieron cien años del fallecimiento de Rubén Darío, el gran renovador de la lírica en castellano. Coincidentemente, el mismo año de 1916 en que dejaba este mundo el autor de *Cantos de vida y esperanza*, se presentaba en el escenario de la creación poética mexicana Ramón López Velarde, con la publicación de *La sangre devota*. Estos dos poetas mayores de Hispanoamérica coinciden también en las páginas de esta edición gracias al examen acucioso y la curiosidad exegética de Philippe Ollé-Laprune y David Huerta, respectivamente.

Complementa esta edición un comentario del investigador Pablo Escalante Gonzalbo sobre el libro *¿Cómo se hace un dios?*, de Enrique Florescano, uno de los historiadores más relevantes de nuestro país, quien ha entregado en este nuevo volumen un emocionante recorrido por el pasado indígena de México y sus manifestaciones en el mito y las artes. Incluimos también cuentos de Beatriz Espejo, Arnoldo Kraus, Geney Beltrán Félix y Verónica González Laporte.

El reportaje gráfico muestra la obra del pintor recientemente fallecido Benjamín Domínguez, de quien además rescatamos un breve texto autobiográfico en que afirma: “Me mantengo siempre bordeando los límites del barroco desde todos sus valores: la austeridad, la manifestación del dolor, el gozo y la fastuosidad”.

ESTRUENDO MULTILINGÜE

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICAS
INDÍGENAS CONTEMPORÁNEAS



Foto: Mara Arteaga

8 A 11 SEPTIEMBRE 2016
ENTRADA LIBRE

CONSULTA PROGRAMA COMPLETO EN WWW.CHOPO.UNAM.MX

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 . SANTA MARÍA LA RIBERA

f Amigos del Museo del Chopo | t @museodelchopo



Radio UNAM te invita

Una vampiresa y un guerrero filman una película muda
sobre el amor y la guerra.

Antonio y Cleopatra

Ópera de Adolf Hasse, estreno en México, subtítulos en español.

Director de escena:
Horacio Almada

Cleopatra, Theda Bara:
Luz Angélica Uribe, soprano.

Marco Antonio, Thurston Hall:
Rubén Berroeta, contratenor.

Ópera Angélica Producciones.

Septiembre

Lunes de Teatro, 20 hrs.

Entrada libre

Adolfo Prieto 133, col. del Valle, cerca del Metrobús Amores



teatro unam

Pequeños Zorros

de Lillian Hellman

Versión de José María de Tavira y Luis de Tavira

Dirección: Luis de Tavira • Escenografía: Alejandro Luna

*Muestra de las aberraciones
del capitalismo, de la ambición,
del poder, del individualismo;
en donde no importa a costa de que,
lo importante es hacer más dinero.*

Teatro Santa Catarina

Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

Jueves a sábados 19 h
Domingos 18 h

BOLETOS DE TEATRO
\$30.00

Boletos \$150
50% de descuento a estudiantes, maestros, UNAM,
INAPAM y jubilados ISSSTE e IMSS con credencial vigente.

www.teatro.unam.mx



Ignacio Padilla, *in memoriam*

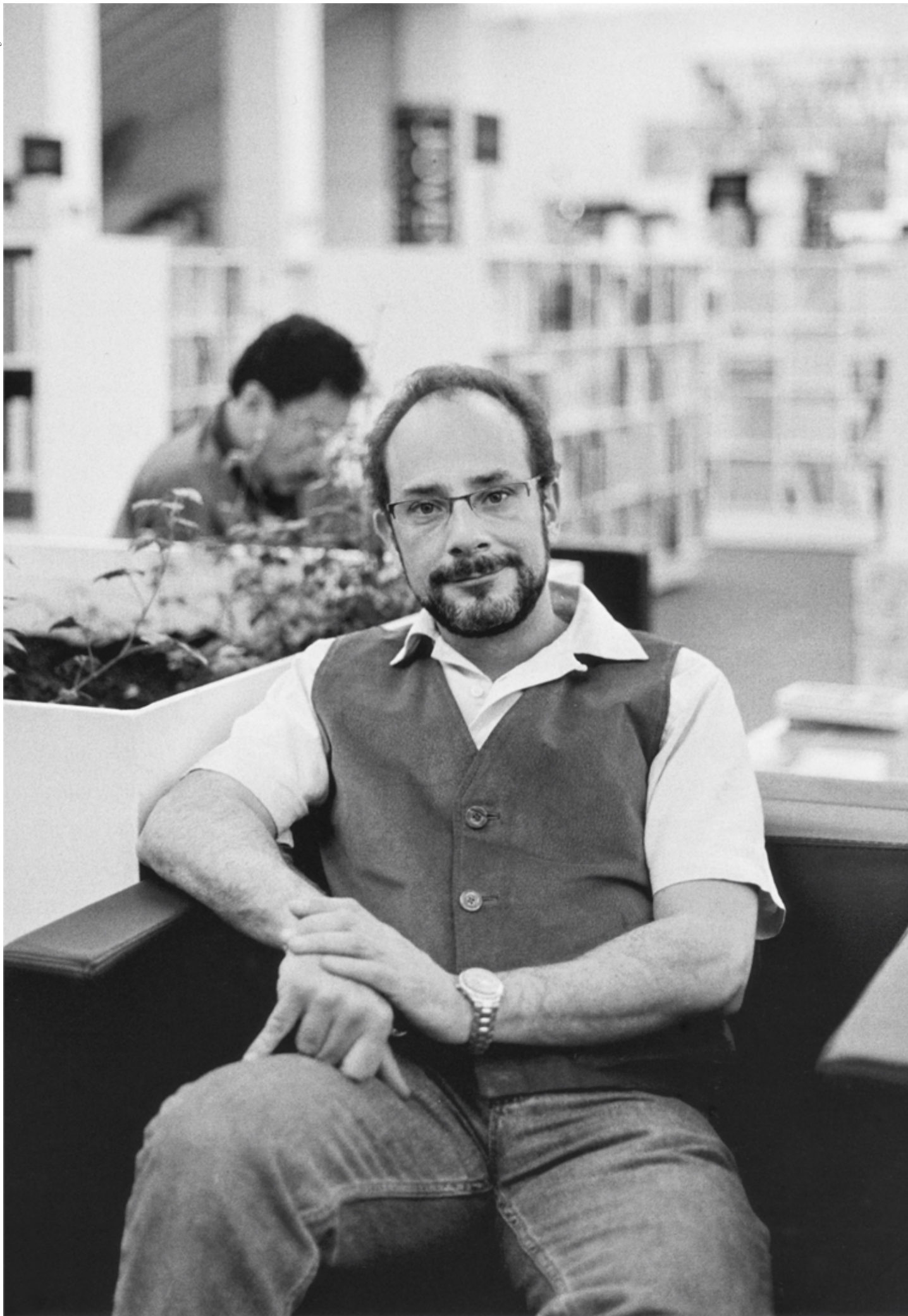
Rosa Beltrán

El día 20 de agosto falleció en un accidente de automóvil el escritor mexicano Ignacio Padilla. Integrante de la generación del Crack y el más joven miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, el cuentista, novelista y ensayista de 47 años ha dejado una obra prolífica y ambiciosa, de numerosos perfiles temáticos y muestra de una voracidad intelectual y disciplina literaria absolutas.

*Para Jorge, Pedro Ángel y Eloy
Y para Ix y Rocío*

Lo conocí porque fuimos becarios del Fonca junto con Ana García Bergua, Luis Ignacio Helguera y Adriana Díaz Enciso y empezamos a escribir novelas al mismo tiempo. Nuestra tutora era Silvia Molina, quien se tomó el trabajo tan en serio que nos hizo leer nuestras “obras” completas durante cuatro días, mientras los becarios de otras disciplinas, luego de trabajar de mañana, se iban por las tardes a beber café a Los Portales, al Fuerte de San Juan de Ulúa o a las cantinas, esas capillas sagradas en las que compartían sus hallazgos y se inspiraban. Regresaban felices a contarnos que se habían dado toques en la plaza. Toques de los eléctricos, los del cajón, con cables y tubos de metal. Tantas horas pasábamos leyendo en voz alta que una noche, al volver los de dramaturgia, David Olguín dijo, señalándonos: “Y cuando despertó, el becario todavía estaba allí”.

Pese a los rigores, de aquella experiencia nos quedó a los cinco la alegría de haber publicado nuestro trabajo y una amistad a prueba de fuego. Helguera publicó *El cara de niño y otros cuentos*, Adriana *Pronunciación del deseo*, Ana *El Umbral*, yo *La corte de los ilusos* y Nacho *La catedral sumergida* bajo el título *La catedral de los ahogados*, que ganó el Premio Juan Rulfo para Primera Novela. De los cuatro, Nacho era el más devoto: tenía devoción a García Márquez, a las estructuras complejas, a escribir pronto y mucho, a madrugar. Era devoto católico también. El domingo, cuando terminó el taller, nos invitó a ir a misa con Roberto Ransom. Ana y yo declinamos, pero nos dio mucho gusto oírlo defender sus razones para cumplir con este rito cuando volvió, transfigurado, una hora más tarde. Tras los abusos de Marcial Maciel le pregunté si aún creía en la Iglesia católica. Me dijo que había cambiado de fe. ¿Y qué eres ahora?,



Ignacio Padilla, 2009



Rosa Beltrán e Ignacio Padilla, 2016

le dije. Con la misma convicción con que antes se definía como religioso me contestó: Soy un apóstata.

De muchos modos, sus convicciones férreas convivían con la más alegre disposición. Creía en Dios, en las cofradías, en los viajes como experiencia epifánica. Creía en la presencia de ánimo. Hablaba con el mismo gusto de los grandes viajeros que de sus propios viajes, y hacía literatura con las experiencias vividas en países distantes, como sus *Crónicas africanas* sobre los dos años de preparatoria en Suazilandia, lo mismo que en excursiones planeadas para ser escritas y metidas en un libro, como su viaje a la isla de las muñecas, en Xochimilco. Nacho no sólo era el más devoto sino también el más precoz: ganó el Premio Primavera por *Amphitryon*, a sus 32 años, y fue traducido a varias lenguas y publicado fuera del país muy pronto.

De los muchos libros que publicó, la mayoría obtuvo algún premio: *La catedral de los abogados* (Serie, 1995; Premio Juan Rulfo para Primera Novela 1994), *Amphitryon* (Espasa-Calpe, 2000; Premio Primavera de Novela), *La gruta del Toscano* (Alfaguara, 2006; Premio Mazatlán de Literatura 2007), *El daño no es de ayer* (Norma, 2011; Premio La Otra Orilla 2011), *Subterráneos* (Castillo, 1990; Premio Nacional de las Juventudes Alfonso Reyes 1989), *El año de los gatos amurallados* (1994; Premio Kalpa de Ciencia Ficción 1994), *Las antípodas y*

el siglo (Espasa-Calpe, 2001; Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 1999), *Las tormentas del mar embotellado* (Artemisa-Planeta, 1997; Premio Juan de la Cabaña 1994), *El dorado esquivo: espejismo mexicano de Paul Bowles* (1994; Premio de Ensayo Literario Malcolm Lowry 1994), *La vida íntima de los encendedores: Animismo en la sociedad ultramoderna* (Páginas de Espuma, 2009; Premio Málaga de Ensayo 2008), *Arte y olvido del terremoto* (Almadía, 2010; Premio Luis Cardoza y Aragón para Crítica de Artes Plásticas 2009), *La isla de las tribus perdidas* (Debate, 2010; Premio Iberoamericano Debate-Casa de América 2010).

Tanto le gustaban los premios que Anel Pérez e Itzel Rodríguez, amigas suyas de la adolescencia con quienes compartió un taller, recuerdan que en un certamen de la preparatoria Nacho concursó con tres cuentos con tres distintos seudónimos y ganó el primero, segundo y tercer lugar. Haber ganado tantos premios le granjeó en su país muchas envidias.

En cambio, no obtuvo premio un libro suyo que me parece un gran ensayo: *Cervantes y compañía* (Tusquets). Acababa de publicarlo. Me lo dio en la Fiesta del Libro y la Rosa el 23 de abril en la UNAM, lugar donde habló de la vitalidad de Cervantes a 400 años de su muerte. Se había vuelto un gran cervantista. Lo obsesionaba Cervantes, en particular el *Quijote*, pero no sólo eso. En sus

novelas y cuentos hay influencias de *Persiles*, de los monstruos, lo diabólico y las criaturas fantásticas de la literatura medieval y las novelas de caballería. *Si volviesen sus majestades*, una novela que ponderaba Daniel Sada, es una versión exótica de la búsqueda del Santo Grial pero es también una historia sobre el lenguaje, escrita en español antiguo. Porque Nacho era así: moderno y antiguo. Le encantaba hablar en español plagado de giros de otros tiempos; incluir anacronismos, convivir con criaturas fantásticas, habitar en libros antiguos y reinos dislocados. Con los años —siempre serán pocos en su caso, pero en fin, con los años— renunció a la novela para dedicarse en cuerpo y alma a ser cuentista. Como dice Paola Tinoco, se pasaba la vida tratando de secuestrar novelistas para su causa. En la FIL de Guadalajara, él era pieza fundamental en el Encuentro de Cuentistas. Convencido partidario y entusiasta de la colección *Sólo cuento*, de la Dirección de Literatura de la UNAM, presentaba por enésima vez los tomos, los promovía y él mismo antologó el volumen V. Fue también defensor de la literatura infantil y juvenil y fundador con Laura Guerrero de la revista *Lij Ibero*, en la Universidad Iberoamericana, donde impartía cursos de literatura. En la UNAM fue también muy activo. Participó en diversas actividades de la Coordinación de Difusión Cultural en casi todos sus recintos.

Era el más joven miembro de la Academia y uno de los más asiduos y participativos. Una de sus secciones favoritas era la de “nuevas palabras”. Aplicado e inquieto esperaba su turno para participar, oprimía el botón

del micrófono y proponía, feliz, un vocablo nuevo. No importaba cuántas palabras hubiera recogido de sus viajes por esta ciudad y por otras, cuántas hubiera hallado en alguna revista o periódico, cuántas les hubiera escuchado a sus hijos. Casi siempre traía un as bajo la manga. Me decía “Rose”, no sé por qué, él que tanto defendía el español en la Academia.

No se puede hablar de Nacho Padilla sin hablar del *Crack*, no sólo por la idea que los amigos tuvieron de hacer un manifiesto y presentarse como grupo, sino porque hay muchos rasgos de la personalidad de sus cofrades que siguen presentes en lo que escriben. Los une el afán de investigar, discutir, pensar el presente desde el marco de la Historia Grande, pero sobre todo comparten la idea de cohesión generacional, de equipo. Aunque desde el punto de vista literario cada uno ha tomado su camino, yo pienso en ellos como en la competencia de relevos de 4x100 de Phelps, donde van pasándose obsesivamente la estafeta. Porque escribir es también y sobre todo mandar una larga carta a tus amigos.

Cuando el sábado temprano Ana García me llamó para decirme que Nacho había muerto, por una milésima de segundo mi mente se refugió pensando en Nacho Helguera. La partida de Luis Ignacio me dolió mucho, pero mi mente pensó que no era tan doloroso que se muriera alguien que ya estaba muerto. Tuvimos que repetir varias veces su nombre y su apellido para entender que también en esto Ignacio Padilla fue precoz. Pero esta vez, su precocidad nos deja una gran tristeza. **U**



Ignacio Padilla con Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi

Pablo Espinosa

Melómano de hueso colorado

Elena Poniatowska

Editor de la sección de cultura en La Jornada, Pablo Espinosa es también uno de los críticos musicales más respetados en nuestro país. Poseedor de una gran sensibilidad y curiosidad estética, además de una erudición que no se limita a las fronteras del reino de los sonidos, Espinosa acaba de publicar el volumen de crónicas Sala de redacción, sobre el que reflexiona Elena Poniatowska.

Si usted no sabe que son más de 600 obras las que escribió Mozart a lo largo de sus 32 años, pregúntele a Pablo Espinosa.

Si ignora por qué Nietzsche concluye en su *Aurora* que el oído es el órgano del miedo, consulte a Pablo Espinosa.

Si quiere conocer más a Bebel Gilberto, Caetano Veloso y la música de Brasil, baile samba con Pablo Espinosa.

Si le interesa saber quiénes compusieron la música de *2001: A Space Odyssey*, *El señor de los anillos* o *Naranja mecánica*, sintonice a Pablo Espinosa.

Si le intriga la melancolía del *Molto moderato e cantabile* de Schubert o el efecto hipnótico de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, refúgiase en Pablo Espinosa.

Si quiere aprender más de la música clásica de Veracruz, toque a la puerta del veracruzano Pablo Espinosa.

Si no sabe que Patti Smith representa la “mirada feminista e intelectual” del punk, asesórese con Pablo Espinosa.

Si sospecha que el asesinato de John Lennon fue un crimen de Estado, tiene que leer a Pablo Espinosa.

Si lo suyo es la música afrocubana de Toumani Diabaté, no le queda otra que leer a Pablo Espinosa.

Si prefiere a los monjes budistas que apenas rozan el escenario o el arte Butoh de Ushio Amagatsu, consulte a Pablo Espinosa.

Si no sabe por qué Terry Riley es un referente cultural, recurra a Pablo Espinosa.

Si todavía duda de que Buddy Guy es el mejor bluesman del mundo, apueste con Pablo Espinosa.

Si desconoce que The Velvet Underground cambió definitivamente el rumbo del rock, converse con Pablo Espinosa.

Si usted no entiende qué papel juega Keith Jarrett en la historia de la “Jazzología”, aclárelo con Pablo Espinosa.

Si ignora que *Memoria de mis putas tristes* es el libro de García Márquez con más alusiones a la música clásica, platíquelo con Pablo Espinosa.

Si gusta bailar “La Boa” al ritmo de la Sonora Santanera, invite a Pablo Espinosa.

Si no sabe quién es Sixto Díaz Rodríguez, alias “Rodríguez”, dialogue con Pablo Espinosa.

Si nunca tocó el cielo con las manos gracias al violín de Patricia Kopatchinskaja, elévese con Pablo Espinosa.

Si no tiene idea de que Conlon Nancarrow (combatiente en la Brigada Lincoln en la guerra de España y músico de la talla de John Cage) es el más grande compositor para pianola, escuche a Pablo Espinosa.

Si a John Cage lo influyó el budismo zen y Octavio Paz dijo que de inclinarse por alguna creencia, lo escogería también, infórmese con Pablo Espinosa.

Si cree que las microóperas de David Bowie son una obra maestra, dígaselo a Pablo Espinosa.

Si no sabe por qué el Stradivarius se considera el mejor violín del mundo, pase una tarde en la redacción con Pablo Espinosa.

Si usted es de los que escuchan a Bach y a Maria Callas religiosamente, tómese un café con Pablo Espinosa.

Si cree que la voz de Lisa Gerrard es un santuario, persíguese con Pablo Espinosa.

Si el soul y el rock de James Brown lo vuelven loco o si prefiere el sitar de Anoushka Shankar, su mejor amigo es Pablo Espinosa.

Si está convencido de que Bob Dylan debe recibir el Nobel de Literatura, únase al editor de la sección cultural de *La Jornada*, Pablo Espinosa.

Si desconoce que Giovanni Pierluigi da Palestrina le puso música al *Cantar de los Cantares* en 1584, lea a Pablo Espinosa.

Si tiene curiosidad por saber cuál es el origen del piano, pídale una cita a Pablo Espinosa.

Si *Las cuatro estaciones* de Vivaldi le iluminan la mañana, usted es del club de Pablo Espinosa.

Si adora la música portuguesa que no sea el fado y cree que Madre Deus hace honor a su nombre, acérquese a Pablo Espinosa.

Si la rebeldía psicodélica de Pink Floyd le quita el sueño, desvélese con Pablo Espinosa.

Si no sabe quién le inspiró *Parsifal* a Richard Wagner, interroque a Pablo Espinosa.

Si quiere conocer detalles de la transmisión digital de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Berlín, consulte a Pablo Espinosa.

Pero no sólo de música vive el hombre.

Pablo Espinosa también podría hablarnos sobre *Los cínicos no sirven para este oficio* del mayor periodista Ryszard Kapuściński, a quien entrevistó en sus visitas a México como lo hizo con el precursor minimalista estonio Arvo Pärt. O darnos santo y seña de la entrega del Nobel a José Saramago, porque estuvo entre el reducido número de periodistas invitados a Estocolmo, al Premio Nobel del 10 de diciembre de 1998, y una rubia lo encontró atractivo dentro de su frac ceremonial. Si se lo pedimos, podría dictar cátedra sobre Butés, el argonauta, o sobre Homero, a quien considera “el primer periodista cultural de la historia”, hablar con pasión de la magia mímica de Marcel Marceau y repasar de memoria el Pierrot, el pegaso, el mono, el perro, el águila, el jaguar, el chivo, el coyote, las plantas en los pretilos y el ónix de Oaxaca que adornan el Palacio de Bellas Artes en sus ochenta años de vida.

A Pablo Espinosa nada lo hace más feliz que compartir, porque el arte de la música es el arte mismo de compartir y nada lo satisface más que tomar a alguien de la mano y llevarlo a Tahití aunque él jamás haya estado allá físicamente, ni bajado a las grandes profundidades del mar y acompañado a Julio Verne en sus veinte mil leguas de viaje submarino sin haberse puesto traje de buzo, ni mantenerse de pie en un diminuto planeta en el cosmos en el que Saint-Exupéry amó a una rosa amenazada por una zorra y protegida por un principito desvalido y confiado.

Literatura y musicología —ante todo, musicología— son las tintas que cargan la pluma de este crítico y creador que en su *Sala de redacción* pone sobre la gran mesa de la literatura sus crónicas para que disfrutemos las que más nos atraigan, las que nos lleguen al corazón (antesala de la música, lo llama él), a la vista y estimulen nuestro olfato, porque su escritura es tan sensorial como apasionada. Sin duda, el lector que se adentre en la obra de Pablo Espinosa y se disponga a recibir su voz sonora amplificada en esta *Sala de redacción* no será el mismo ni volverá a escuchar *Las cuatro estaciones* de Vivaldi con los oídos de siempre. Le será fácil recordar que la música es un prodigio y que, como lo dijo Confucio: “la fuerza moral es la columna vertebral de la cultura humana y la música es la flor de la fuerza moral”. **u**

*A Pablo Espinosa nada lo hace más feliz
que compartir, porque el arte de la música
es el arte mismo de compartir...*

Recuerdos de don Ubaldo López

Vicente Quirarte

Dedicado al comercio de libros de segunda mano en la Ciudad de México, Ubaldo López se convirtió en una referencia ineludible para bibliófilos, coleccionistas, estudiantes y lectores en general. Está por aparecer el volumen de creación colectiva Libreros, que recupera las pautas de su vida; de sus páginas tomamos este emotivo texto de nuestro colaborador Vicente Quirarte.

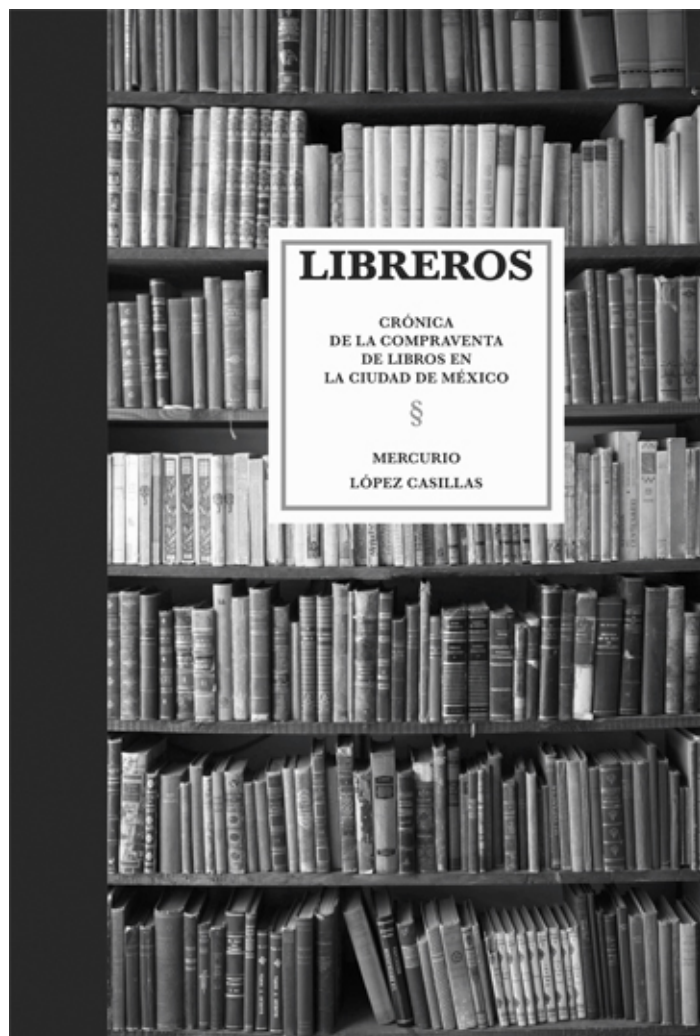
El amor al libro es una enfermedad incurable. Hay otras formas de pasión que se alivian, si la herida no cierra de modo definitivo. Como enseñan los sabios y la experiencia, el amor es una enfermedad hipocrática: se contrae, se agrava y, si es el caso, se cura. Pero el amor al libro es una enfermedad que crece si es curada, como supo asentarle Francisco de Quevedo.

La obra que tenemos en las manos se titula reiterativamente *Libreros*, y es un homenaje al libro y los libreros, a la Ciudad de México construida por la lectura, la bibliografía y la bibliofilia. Su hilo conductor es la memoria de don Ubaldo López, a quien conocí desde que yo era niño en mis excursiones en compañía de mi padre al mercado de La Lagunilla. Nunca en mi edad adulta me identifiqué con el librero. Mi timidez excesiva y el rostro severo de don Ubaldo —que seguramente era el disfraz de un corazón tocable— completaron la ecuación para la imposibilidad del reencuentro. Es-

cribir ahora sobre él es una forma de tener esa plática pendiente.

Tuve el privilegio de nacer en el centro de la ciudad y por lo tanto de conocer la palpitación de sus librerías, casi todas ellas en el corazón de la muy noble y leal ciudad como lo hace notar Juana Zahar Vergara en su imprescindible *Historia de las librerías de la Ciudad de México*.

Quienes hablan de la muerte del libro pregonan igualmente que la de librero es una especie en extinción. El vendedor de libros ejerce un oficio especializado, como lo es también su consumidor. Esta segunda categoría pertenece a una fauna especial, la única que puede comprender la frase de Erasmo: “Si tengo dinero compro libros, y si me sobra, compro pan”. Quien ama al libro lo amará siempre, no obstante su explicable pasión por los pasajeros avances tecnológicos. *Las librerías de viejo serán de nuevo*, como escribe en paradoja afortunada Ana Emi-



Ubaldo López al frente de la Librería Mercurio, 1995

lia Felker. Los libros valen pero no cuestan. Explicar la frase anterior exigiría interminables silogismos. Lo subyacente en la expresión es que nadie sino sus devotos pagan lo que un libro vale. Por eso el libro encuentra a quien está destinado.

Con el paso de los años he comprendido la cólera de mi padre cuando no encontraba la primera edición de *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano, que en un inexplicable arranque de generosidad había prestado. Conservo esa edición, restaurada y reforzada en su cubierta original, donde la vegetación exuberante es un significativo aliado al significado que Altamirano quiso darle a su trabajo. Con semejante debilidad amorosa me he despojado de mis primeras ediciones dedicadas de *El manto y la corona* y *As de oros* de Rubén Bonifaz Nuño, actualmente en manos de musas que no los merecen pero son merecedoras de todos los homenajes. Como me enseñó el poeta: “Los hombres nacimos para servir a las mujeres y casi siempre lo hacemos mal”.

Desde hace unos años mantengo la costumbre de escribir al frente del libro que hago mío la fecha y la circunstancia en que llegó a mí para tener casa, comida y sustento. Antes no lo hacía y todo lo confiaba a la veleidosa memoria. No obstante, puedo decir cuándo llegó hasta mí determinado libro. Evoco, por ejemplo,

la edición de *La Pléiade* de Rimbaud que mi padre compró para mí en La Lagunilla. Amigos sabedores de mi pasión rimbaudiana me han hecho llegar después ediciones actualizadas, pero he querido conservar y consultar siempre esa de 1972, preparada por Antoine Adam. Quiero creer que ese libro lo conseguimos con don Ubaldo López.

Mi padre fue uno de sus más devotos clientes y cumplió con uno de los anhelos del librero que aquí se celebran. “Mira, este libro lo compré con don Ubaldo”. Varios de esos libros me acompañan, y nunca hubiera podido terminar mi novela *La isla tiene forma de ballena*, sobre los liberales que vivieron en Nueva York entre 1864 y 1867, sin la ayuda de los libros de mi padre, que me acompañaron con la misma lealtad de aquella tropa ajada y disminuida que incondicionalmente escoltó la peregrinación del presidente Benito Juárez. Estoy seguro de que muchos de ellos provienen de manos de don Ubaldo.

En la aventura *Astérix y el caldero*, el guerrero celta y su amigo Obélix, para resarcir la deuda de honor y conseguir el oro que alguien ha robado de la aldea se ven obligados a capturar jabalíes y venderlos en el mercado local. Obélix padece al tener que vender los animales que son su perdición y su gloria. Así sucedía con Ubaldo

López. Llegó a ser un conocedor tan experto, tan enamorado de sus materiales, que verdaderamente sufría al tener que desprenderse de ellos.

Para fortuna de nuestro idioma, *gambusino* es un mexicanismo, y designa al “buscador de oro o minero en pequeña escala”. Es la gran diferencia entre llamar a la duquesa Job una griseta para compararla con las modistas de la avenida Plateros. El gambusino es el descubridor de la veta, el que ejerce su labor de espeleólogo para obtener el oro verdadero. Es quien descubre y guarda para sí la gloria del hallazgo y permite al otro brillar con la explotación del tesoro. El librero es un escudero: como tal, debe ejercer su profesión devotamente. Borrarse para que brille el otro. Velar las armas para que las use dignamente el caballero.

Varios son los secretos develados en este libro amoroso y erudito, hecho además con los mejores oficios para llevar a buen puerto una creación verbal que aspira a convertirse en libro. Entre otras cosas, que Ubaldo López y mi padre nacieron el mismo año 1923. Por lo tanto, ambos ejercieron sus pasiones en las mismas calles del barrio de La Lagunilla. En 1965 ambos estaban en sus espléndidos 42 años. Martín Quirarte publicó por primera vez su *Visión panorámica de la historia de México*, y unas palabras de don Ubaldo en este libro parecen haber sido escritas para mi padre: “Pero ya no hay historiadores, ahora sólo se recopila. Por eso los

libros de historia patria cada día valen más”. Ubaldo fue en un tiempo capitán de la librería Oteló, uno de los lugares donde compré mis astrosas ediciones de Julio Verne en editorial Thor, y donde consigna el joven Vicente Guarner que cuando era un estudiante de medicina consiguió, a un precio muy accesible, el *Traité d'anatomie humaine* de Léo Testut, en el original francés, idioma en que se educó desde niño, cuando su padre le contaba sobre sus vuelos nocturnos en compañía de Antoine de Saint-Exupéry. Guarner se convirtió en uno de los mejores cirujanos de este país, y varias generaciones lo recuerdan.

El cuarto mandamiento de las tablas de la Ley encomendadas por Yavé a la sabiduría de Moisés establece: “Honrarás a tu padre y a tu madre”. *Libreros* ha consumado ese objetivo y este libro es el mejor homenaje al hombre de palabra que fue don Ubaldo López y a la tradición continuada por su linaje. Con sus palabras y sus acciones, la familia López Casillas continúa una pasión que no se extinguirá mientras en ellas palpita el concierto de tinta, papel, tipografía que forman el cuerpo de esa criatura inagotable que subsiste gracias a sus más leales amadores. **u**

El presente texto forma parte de *Libreros. Crónica de la compra venta de libros en la Ciudad de México*, coeditado por Ediciones Acapulco y Secretaría de Cultura, de próxima aparición.



© Silvia Hernández

Ubaldo López en su escritorio de la Librería Mercurio, 1995

Las enseñanzas de Svetlana

Sara Sefchovich

Saludada como una revelación por sus nuevos lectores en Occidente, la periodista Svetlana Aleksíevich, nacida en la Ucrania soviética en mayo de 1948, obtuvo el Premio Nobel de Literatura 2015 por una obra cronística que ha recuperado las voces de las víctimas en el mural de las grandes tragedias del pueblo ruso desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída de la vieja URSS.

I

Cuando le dieron el Premio Nobel de Literatura a Svetlana Aleksíevich, era prácticamente una desconocida fuera de Rusia.¹ Y descubrir su literatura nos fulminó.

Los intelectuales, escritores, reseñistas y periodistas empezaron a hablar de ella y de sus libros, y no hubo suplemento o revista cultural que no la considerara.

Y sin embargo, es evidente que, con todo y que así sucedió, pocos la han leído.

¿Por qué es evidente? Porque lo que hacen es recitar algunos pasajes de su vida y su (breve) lista de libros publicados, principalmente tres: el de las mujeres soldados que combatieron en la Segunda Guerra Mundial,

¹ No así en su país, en donde sus primeros libros fueron prohibidos, pero cuando cayó el socialismo, se vendieron millones de ejemplares. En el resto del mundo, con todo y que recibió importantes premios, era poco conocida. Para nosotros, si bien estuvo en México y había sido traducida y publicada aquí por una editorial nacional, sucedió lo mismo.

cuya participación desapareció de la historia oficial (*La guerra no tiene rostro de mujer*); el de los jóvenes soldados que murieron en Afganistán, una guerra de la que no se informó a la población (*Los muchachos de zinc*), y el de la explosión en la central nuclear de Chernóbil, cuyas consecuencias y secuelas fueron silenciadas (*Voces de Chernóbil*). Recientemente (porque apenas se lo tradujo después del premio), se ha agregado el libro que se refiere a la caída del socialismo en esa región del mundo (*El fin del "Homo sovieticus"*).

Pero además es evidente, porque al hablar de los libros, solamente describen su contenido, que consiste en reproducir las voces de personas comunes y corrientes en situaciones de extremo sufrimiento en lo que fue la Unión Soviética y contarnos algo de lo que la propia autora dice cuando explica su obra.

Pero ojo: esta no es una acusación. Y no lo es porque la verdad es que resulta imposible leer a Svetlana Aleksíevich. Simple y sencillamente no se puede soportar. Sus libros son ladrillos de muchas páginas, cada una de



Svetlana Aleksíevich

las cuales da cuenta de las desgracias, de las tragedias, de los dolores y de los horrores, sin ningún momento feliz, ni siquiera medianamente suave. No hay una línea, una página, que no dé “latigazos al cuerpo y al alma”, como dice Marco Antonio Campos de cierta poesía, y que no nos deje “sin hallar refugio en medio de la tempestad incesante”.²

Esto es así porque precisamente es lo que se propuso Aleksíevich: “Tenía que escribir libros que hicieran sentir náuseas al lector, que no permitieran justificar nada”.³

Y vaya que lo logra.

Pero lo logra, al mismo tiempo, con esa paradoja que describe Carlos Pardo, según la cual cuando se va tan lejos en eso de narrar lo indecible, se provoca la anestesia y todo termina volviéndose abstracto.⁴

La autora lo sabe, pero no quería ni podía hacerlo de otra manera. No solamente por sus propios objetivos, sino porque viene de una tradición que siempre puso al sufrimiento en el centro de la literatura. Este es, en palabras de sus propios escritores, “el alma rusa”.

Allí están para dar fe de esta afirmación Pushkin y Gógol, Tolstói y Dostoievski, Pasternak y Nabókov, Solzhenitzyn y Shólojov, Brodsky y Grossman y tantos

y tantos más. Como la poeta Marina Tsvietáieva que escribe de su “miedo a llegar y no encontrar vivo a nadie de su familia”, de sus ires y venires en trenes que recorrieran distancias imposibles para buscar “algo de mijo o de manteca”, de los inviernos terribles en la buhardilla de lo que había sido su casa, a la que subía a tientas en la oscuridad porque no había luz eléctrica y los vecinos habían cortado a hachazos la madera de las verandas para calentarse.⁵

Pero Aleksíevich viene también de otra tradición: la de las grandes sagas que se proponen dar la historia completa, con todos sus personajes y todas las situaciones posibles. Ese es su objetivo y su esfuerzo en cada uno de sus libros.

Y por fin, Aleksíevich viene de una tradición más: la que tiene la voluntad de enseñarnos algo, y este algo es siempre de tipo moral.

Estas son las tradiciones más profundas y acendradas en la poesía, la narrativa, la música y el arte rusos. Y la obra de esta autora se coloca dentro de ellas, con las mismas obsesiones y propósitos, por lo que forma parte inseparable de la gran literatura rusa.

II

² Marco Antonio Campos, “Odioso caballo: un libro despiadado”, *La Jornada Semanal*, 3 de julio de 2016.

³ Svetlana Aleksíevich, conferencia en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, 2003, reproducida en “Confabulario” suplemento de *El Universal*, 11 de octubre de 2015.

⁴ Carlos Pardo, “Mucho dolor anestesia”, “Babelia”, suplemento de *El País*, 13 de febrero de 2016. Tal vez por eso Elena Poniatowska dice que Aleksíevich le aburre (presentación del libro *Pecado*, de Laura Restrepo, Librería Gandhi de la Ciudad de México, 18 de mayo de 2016).

Por lo que se refiere a su método, Aleksíevich forma parte también de una larga tradición, la de “no escribo, transcribo” que así explica Tsvietáieva: “Taquigrafía

⁵ Antonio Muñoz Molina, “La voz de Marina Tsvietáieva”, “Babelia”, número citado.

de palabras escuchadas y registradas al instante, voces de gente de cualquier clase y cualquier origen, gente que habla en un tren o en una oficina sórdida o en el funeral de alguien que se ha ahorcado, voces que nos llegan como si nosotros las estuviéramos escuchando y también como si sonaran en la conciencia febril de quien no puede dejar de poner oído ni de fijarse en todo”.

Este modo de escribir ella lo lleva sin embargo hasta el extremo, hasta dedicar diez años a preparar un libro porque quiere poner sobre el papel cada inflexión y acento y pausa, y registrarlos exactamente como son, sin su intervención, objetivo por supuesto imposible, pues al transcribir, necesariamente se ordena y organiza, reconstruye, dosifica, se le da forma y consistencia a las palabras recogidas.⁶ Pero eso no quita que esa sea su voluntad y a eso apunte su esfuerzo, aunque resulte de suyo imposible.

Y es que Aleksiévitich se considera a sí misma periodista, es decir, alguien que recoge los testimonios de otros sin inventar ni ficcionar nada, pero precisamente por dicha imposibilidad, hay quienes insisten en considerar novelas a sus libros,⁷ algo que definitivamente no son.

⁶ Jorge Alberto Gudiño Hernández, “Otra faceta del horror”, “Laberinto”, suplemento de *Milenio Diario*, 16 de julio de 2016.

⁷ *Ibidem*. Véase también a Mijal Vizel “Las cinco mejores novelas de Svetlana Aleksiévitich”, *RBTH*, 10 de octubre de 2015, y otros reseñistas.

Además de insertar a la escritora en la tradición literaria de su país y de aclarar la clasificación genérica en la que cabe su obra, hay dos preguntas que me importa responder: una, ¿qué dio origen a las obsesiones de esta autora? Y dos, ¿qué podemos aprender de sus textos?

Por lo que se refiere a la primera, basta recordar que al comenzar el siglo xx, los rusos hicieron una revolución, que cambió, de la noche a la mañana, lo que durante siglos había constituido su manera de funcionar como sociedad, como gobierno y como cultura.

La hicieron, porque así lo decidió un grupo dirigente que consideraba que volverse socialista era lo mejor que le podía suceder a su país. La justificación fue, pues, que ello se hacía en aras de un futuro luminoso, aunque mientras llegaba, había que soportar un presente de brutal sufrimiento para millones de personas.

Ese presente consistió en que “nos tirábamos horas haciendo cola para comprar pollos azulados y patatas podridas”;⁸ aceptamos el discurso oficial hecho de si-

⁸ Todas las citas provienen de Svetlana Aleksiévitich, *El fin del “Homo Soviéticus”*, traducción del ruso de Jorge Ferrer, Acantilado, Barcelona, 2015. Los entrecomillados son de las pp. 28, 169, 9, 10, 261, 342, 47, 28, 195, 227, 235, 26, 27, 419, 327, en algunas de estas páginas más de una vez.



lencios y mentiras; no dudamos de que el poder tenía siempre razón y que lo personal no tenía importancia; aprendimos que había que olvidar las dudas y los cuestionamientos y que existía un solo código de comportamiento: “Servir, plegarse, saber en qué momento convenía soplar y a quién convenía reírle las gracias de vez en cuando. Saber a quién saludar con entusiasmo y a quién con una imperceptible inclinación de cabeza, calcular cada jugada con mucha antelación”. La vida se llenó de palabras como detención, desaparición, “disparar, fusilar, liquidar, mandar al paredón, arresto, condena sin derecho a correspondencia, emigración”, “colectivización, eliminación de los kulaks, deportaciones de pueblos enteros”.

Pero lo más increíble fue que todos creyeron que así tenían que ser las cosas, aun aquellos a quienes les sucedían las más terribles: “Mi madre tenía al hermano preso pero decía: con Félix cometieron un error y tienen que aclararlo, pero está bien que detengan a la gente porque hay mucho marrullero por ahí”. Allí está el sobrecogedor relato de un hombre a quien mandaron al Gulag, que regresó convencido de su propia culpa y de la grandeza de Stalin y manteniendo su fidelidad a él.

Pero cómo no iba a ser así, si eso fue lo que aprendieron desde muy pequeños: “Aquel hombre, el más bondadoso, el líder adorado. Competíamos para ver quién de nosotros daría más años de su vida a cambio de un solo día más de vida para el camarada Stalin”.

¿Cómo pudo suceder todo esto?

Porque “los rusos estamos hechos para creer en algo, algo elevado, sublime. Todo lo heroico nos es próximo”, explica Aleksiévitich. Por eso triunfó la revolución y por eso fueron a la guerra, pasaron hambre, callaron como les dijeron que hicieran, esperaron formados en largas colas y fueron al Gulag, porque “teníamos una patria”. Y a esa patria “la amábamos y estábamos dispuestos a cualquier sacrificio por ella”: “Arrojarse delante de los carros blindados o arder en la cabina de un avión de combate, si así lo requería la patria”. “Mi Patria es Octubre, es Lenin, es el socialismo. ¡Amaba la Revolución! El Partido era lo que más amaba en el mundo. ¡El carnet del Partido es mi Biblia!”.

IV

Setenta años después, casi a fines del siglo XX, esos mismos rusos echaron abajo el socialismo que con tantas penurias y sufrimientos habían construido, y lo hicieron también de la noche a la mañana, trastocando otra vez todo lo que había constituido su manera de funcionar como sociedad, como gobierno y como cultura.

Así fue, otra vez y como siempre a lo largo de su historia, porque lo decidió un grupo dirigente que consi-

deraba que ese cambio era lo mejor que le podía suceder a su país. La justificación de todo fue, pues, que ello se hacía en aras de un futuro luminoso. Románticamente creyeron que para ellos empezaba una nueva vida, de libertad y hasta de felicidad: “Creíamos en la hermosa vida que nos esperaba”.

Pero no fue así: “Nuestra fantasía pecó de exceso”. La Perestroika no trajo la libertad ni la felicidad imaginadas sino que vino acompañada nada menos que de “¡el mercado!”, y con eso, “el capitalismo se nos echó encima”.

Entonces, no supieron qué hacer: “No sabíamos cómo vivir”, “no teníamos respuestas para las nuevas preguntas”, “todos los valores colapsaron”, “ya no había ideales, ya todo era hacer y ganar dinero”, “los sueños consistían en los sueños pequeñoburgueses que solíamos despreciar”, las ideas, los saberes, no valían nada, “¿a quién le importaba que hubieras leído todo Hegel?”.

La conclusión fue devastadora: “El descubrimiento del dinero fue como la deflagración de una bomba atómica”: “las calles se llenaron de gánsteres con americanas de color violeta y cadenas de oro tan largas que les llegaban a la panza”, que “mataban a la gente por dinero pero también por gusto”. “La ley de la jungla vino a sustituir a la dictadura del proletariado”. Y lo más terrible: “Hacía un mes todos eran soviéticos y de pronto, eran georgianos o abjasios o rusos”.

V

En los dos casos, en los dos cambios, en las dos revoluciones, el desastre fue total. Los ciudadanos comunes y corrientes, las personas de a pie, sufrieron hambre y castigos y secuestros y desapariciones y golpizas y violencia y muerte, un mundo “ominoso y siniestro, de infortunio y arbitrariedad”, para usar las palabras de Karl Schlögel.⁹

Pero si el terror de la época estalinista vino del Estado, el de la era postsoviética vino de que no hubiera más Estado.

Y si en aquel tiempo, millones de personas fueron “asesinadas de manera planificada respondiendo a criterios sociales y étnicos”,¹⁰ en este, millones fueron avasallados porque dejó de existir el poderoso y omnipresente gobierno que les proveía de empleo, salud, educación, vivienda, servicios, cultura.¹¹

⁹ Karl Schlögel, *Terror y utopía. Moscú en 1937*, traducción de José Aníbal Campos, Acantilado, Barcelona, 2014, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 11, 15, 16.

¹¹ Esto es importante decirlo: Aleksiévitich sólo habla del horror y del sufrimiento, pero, como bien dice Francisco Veiga, además de las desapariciones y las mazmorras y los paredones existía una vida, había música, arte, trabajo, deportes, las personas iban al cine, leían, paseaban.

Se perdieron los empleos, se dejaron de pagar los salarios, no funcionaron más los servicios, faltaron los bienes de consumo pues la crisis de producción fue brutal. Y para coronar todo este horror, la inflación hizo que los ahorros se esfumaran: “Mis noventa rublos se convirtieron en diez dólares y con ellos no había quien viviera”. La caída del imperio zarista y la caída del socialismo tuvieron un mismo resultado: que “la sociedad rusa pasó por uno de los regresos a la pobreza más brutales del mundo”, y que “décadas de trabajo honesto no los habían llevado a ninguna parte”. “Mass dispossession”, llama la socióloga Stephenson a este proceso.¹²

Desesperadas, las personas empezaron a inventar formas para sobrevivir: autoempleo, producir algunos bienes y servicios, intercambiar mercancías o trabajos. “Fue imperativo encontrar nuevos contactos y estructuras protectoras que les pudieran dar oportunidad”, dice Stephenson.

Todo mundo entró en la búsqueda de sistemas informales de economía y de protección social. Los parientes, amigos y conocidos se convirtieron en la única estrategia de sobrevivencia y en la única red de apoyo: “Había que navegar en esta nueva realidad y aprovechar las oportunidades que ofrecía”.

Y entre estas oportunidades, las más atractivas estaban en la delincuencia. Miles de personas, particularmente los jóvenes, formaron pandillas para aprovechar lo que se pudiera de las ruinas del socialismo; se volvieron ladrones, secuestradores, extorsionadores y matones, o entraron en la prostitución.

Y como sucede siempre, los más vivos “desvalijaron al país” y los más listos se apropiaron de las mercancías, las empresas y las instituciones. Dado que no existía más un sistema bancario ni un aparato jurídico, ni policía, ni gobierno, como todo era caos y desorden, pues los depredadores estuvieron a sus anchas para sitiar y extorsionar lo mismo a grandes empresas públicas y privadas que a pequeños comercios y proveedores de servicios, tanto a familias como a personas.

Para quienes se habían formado en el mundo socialista, esto fue un golpe brutal, incomprensible: “Las certezas no existían más” y todo parecía haber perdido lógica y sentido.

“Cuando la realidad choca con lo que suponemos que debe ser o esperamos que sea, se instala el absurdo”, dice Thomas Nagel,¹³ y eso fue lo que pasó. A mu-

chos esto los condujo al suicidio, pues en la desesperación no hay posibilidad de ironía ni de tomar las cosas a la ligera o con esperanza.

En cambio, a los que no se habían formado en el socialismo, la enseñanza que les dio esa situación fue la de que sólo la brutalidad y la violencia conducen a lograr algo en la vida y a que eso resulte completamente normal.

VI

Dos son las utopías de cuya caída da fe la obra de Svetlana Aleksiévitsh: la de que el socialismo era lo mejor para la humanidad y la de que el fin del socialismo era lo mejor para la humanidad.

Dos son los sueños de cuya desilusión da fe la obra de Svetlana Aleksiévitsh: el de que al terminar con el socialismo vendría la libertad y el de que en esa libertad se mantendrían los buenos viejos valores aprendidos en el socialismo.

Dos son los tipos de seres humanos de los que da fe la obra de Svetlana Aleksiévitsh: el hombre soviético que fue producto de la utopía socialista y que fue capaz de sacrificarlo todo (por el convencimiento o por el terror) en aras de la patria, y el hombre postsoviético que olvidó todo eso y sólo quiso tener mucho dinero y muchos bienes para sí mismo.

VII

Por lo que se refiere a la segunda pregunta, sobre cuáles son las enseñanzas que podemos obtener de los textos de esta escritora, hay por lo menos cinco muy importantes:

La primera: mostrarnos cómo se enquistan las ideas, los modos de entender las cosas y las maneras de ver el mundo y la vida. Y lo difícil, imposible mejor dicho, que es cambiar a unas y a otros.

Quienes se formaron en el periodo soviético tenían a “aquel mundo ya acomodado en nuestro ser”, como dice bellamente la autora,¹⁴ y no se lo podían sacar de allí, o por lo menos, no podían hacerlo al mismo ritmo que cambiaban las condiciones económicas, sociales, políticas. En una entrevista lo explicó así Aleksiévitsh: Yo les preguntaba sobre el amor pensando en sus parejas, en sus hijos, y ellos me contestaban hablando del amor a la patria.¹⁵

Y es que, como nos han dicho los estudiosos, el cuerpo de verdades acerca de la realidad forma un sistema

Entrevista a Karl Schlögel, Madrid, Instituto Goethe, 22 de junio de 2015. Esto es importante no olvidarlo aunque a Aleksiévitsh no le interesa: que la vida sigue a pesar de todo. Sara Sefchovich, “La guerra y la vida que sigue”, *El Universal*, 20 de marzo de 2003.

¹² Svetlana Stephenson, *Gangs of Russia. From the Streets to the Corridors of Power*, Cornell University Press, Ithaca, 2015, p. 65. Las frases sobre esto están en las pp. 63, 66, 64, en algunas de estas páginas más de una vez.

¹³ Thomas Nagel, “The absurd”, *The Journal of Philosophy*, 21 de octubre de 1971, p. 718.

¹⁴ Svetlana Aleksiévitsh en la conferencia citada.

¹⁵ Timothy Snyder, “The Truth in Many Voices”, *The New York Review of Books*, 12 de octubre de 2015.

integrado e internalizado que proporciona la lógica fundacional de nuestro pensamiento y conducta, de nuestra relación con nosotros mismos, con los demás y con la naturaleza. Es la trama de significación en función de la cual los seres humanos interpretamos nuestra existencia, asignamos significados a nuestras prácticas, conducimos nuestros comportamientos y acciones, interpretamos nuestras experiencias y le damos sentido a nuestra vida. Es además un mundo que compartimos con otros, con quienes también reconocen y aceptan “las objetivaciones por las cuales se ordena”, pues hay una correspondencia continua entre “mis” significados y “sus” significados.¹⁶

Esto, por supuesto, vale también para las generaciones que se formaron con la idea de que lo único que cuenta es el dinero y de que la mejor manera de obtenerlo es con la violencia.

Y claro, por eso tenía que suceder el brutal enfrentamiento, pues las generaciones criadas en el socialismo de la URSS y las criadas en la Perestroika rusa “eran seres de planetas distintos”.

La segunda enseñanza es mostrarnos que a los detentadores del poder les importa muy poco el ciudadano, la persona, el ser humano. Lo único que les interesa es conservar ese poder para sí y usarlo para su beneficio. Y para eso llegan hasta donde sea necesario: desde mentir hasta asesinar.

Y los millones de personas que lo padecen no pueden hacer nada frente a la arbitrariedad, pues aunque todos los discursos digan siempre que el poder le pertenece al pueblo y que su apoyo y participación define las decisiones, eso es completamente falso.

La tercera enseñanza consiste en mostrarnos que los cambios sociales bruscos absolutamente siempre conducen a la violencia. Aleksiéovich parece confirmar la teoría girardiana, según la cual la violencia es resultado de que los humanos siempre queremos lo que el otro tiene y siempre se lo queremos arrebatar.¹⁷ También Freud pensaba así:

El ser humano no es una criatura tierna y necesitada de amor que sólo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, es un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena proporción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirlo, para aprovecharlo sexualmente sin su consenti-

¹⁶ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 4, 5, 20, 25-31 y 40-41.

¹⁷ Pier Paolo Antonello y Paul Gifford (editores), *Can We Survive Our Origins? Readings in René Girard's Theory of Violence and the Sacred*, Michigan State University Press, Michigan, 2014.



miento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo, matarlo.¹⁸

Y Philip Zimbardo,¹⁹ quien dice que lo único que necesitamos para que la violencia estalle es que se den las condiciones, algo que, como diría Aleksiéovich, no requiere demasiado esfuerzo ya que vivimos en un mundo en el que “todo acrecienta el odio”.²⁰

Por eso puede suceder que un hombre decente, de buena familia, se convierta en violador de niñas (aunque se sorprenda de sí mismo por hacerlo) o que una pareja de burócratas quiera vender a su hija adolescente para obtener dinero.²¹

¹⁸ Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1970, p. 53.

¹⁹ Philip Zimbardo, *The Lucifer Effect. Understanding How Good People Turn Evil*, Random House, New York, 2008, p. VII.

²⁰ Svetlana Aleksiéovich, “Un largo adiós al ‘Homo Sovieticus’”, *Russia Beyond the Headlines*, 8 de octubre de 2015.

²¹ Lo primero lo cuenta Svetlana Aleksiéovich, lo segundo Svetlana Stephenson.



Svetlana Aleksíevich

“La violencia es parte constitutiva de nuestro modo de ser y le proporciona su lógica fundacional a nuestro pensamiento y conducta”, afirmó Lévi-Strauss,²² y como escribió Freud, solamente la cultura la puede contener. Pero en cuanto se caen las barreras de esa contención (instituciones, policías, leyes) volvemos irremediablemente a ella.

La cuarta enseñanza es que en cada cultura existe algo que le es constitutivo y que no cambia, aunque pasen los siglos y cambien los modelos económicos y sociales. Así, los que están acostumbrados a ser gobernados por un autócrata, repetirán el modelo una y otra vez. ¿Qué cosa fueron Stalin y Gorbachov, sino zares a la hora de edificar y destruir lo que quisieron, cuando quisieron y como quisieron? ¿Y qué son hoy Vladímir Putin y Aleksander Lukashenko?

Y así (este es el ejemplo favorito de Aleksíevich), cuando un país que desde tiempos inmemoriales hizo de la guerra su estandarte de grandeza, no lo puede ni lo quiere cambiar. Por eso los rusos siguen haciendo la guerra hoy: “De allí venimos, y por eso nuestra relación particular con la muerte violenta nos parece natural, porque así era nuestra vida”.²³ En el siglo XX fueron una guerra civil y dos guerras mundiales, en el XXI son Afganistán, Chechenia y Ucrania, Siria.

Lo terrible de esta enseñanza de que “siempre seremos los mismos a pesar de los cambios”, es saber

que en el futuro una sociedad que permitió que hombres violaran a niñas y padres vendieran a sus hijas, que a nadie le importaran los que sobrevivieron a una explosión nuclear o que engañaran a los jóvenes para ir a morir a un lejano país, ¿acaso no lo volvería a hacer? Y una generación que sabe que puede conseguir lo que quiere por medio de la violencia, ¿va a dejar de hacerlo?

La quinta enseñanza, terrible para nosotros en México, es que cuando una sociedad deja caer las barreras y pierde los contenedores culturales y mentales de la violencia y la depredación, lo único que puede resultar es el sufrimiento. Como escribe Svetlana Stephenson, la “ausencia del Estado, ausencia de gobernabilidad”, “el quebranto generalizado del estado de derecho”, “la fragilidad institucional, desastre de las policías, procuradurías y prisiones”, la “asombrosa ineficacia policial”, un sistema de justicia que hace que la mayoría de los delitos no se castiguen y sea enorme la impunidad, todo esto “da lugar a un clima general de permisividad para la delincuencia que no sólo la autoriza, sino incluso la estimula y la promueve”.²⁴

En ese camino estamos peligrosamente hoy: los seres humanos parecen dividirse solamente en depredadores y víctimas y como dice Joaquín Villalobos, la cultura criminal es el paradigma y los bandidos son ejemplos de éxito personal.²⁵ **u**

²² Claude Lévi-Strauss citado en José Antonio Alonso, *Metodología*, Edicol, México, 1983, p. 73.

²³ Svetlana Aleksíevich, “Observaciones de una cómplice”, “Laberinto”, 10 de octubre de 2015.

²⁴ Svetlana Stephenson, *op. cit.* Es la tesis de todo el libro.

²⁵ Joaquín Villalobos, “Competir culturalmente con el delito”, “Extra América Latina”, suplemento de *El País*, 27 de julio de 2015.

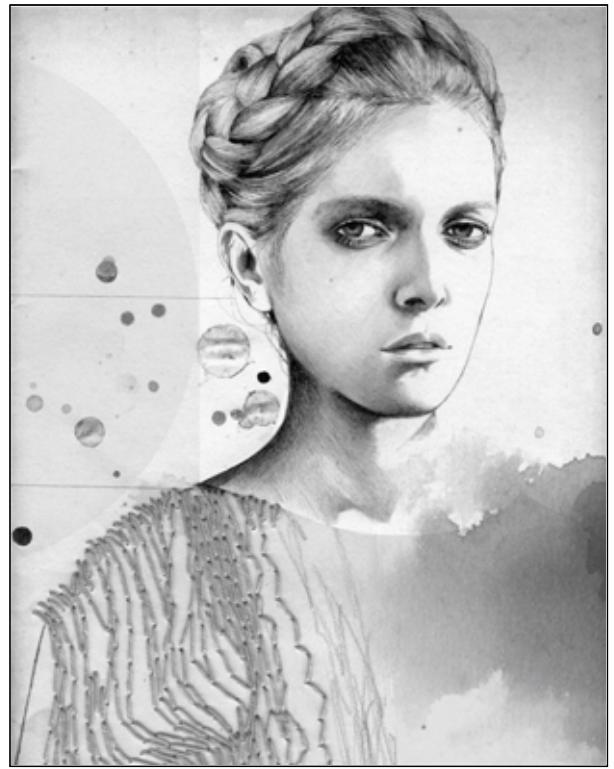
Esa niña

Beatriz Espejo

¿Cuál es la relación que se establece en un colegio religioso entre una maestra encargada de imponer la disciplina y una joven alumna de temperamento díscolo y propensión por la evasión y el humor? El núcleo de esta breve historia sugiere cómo la educación, más allá de las buenas intenciones, puede ser un instrumento represivo, incapaz de acercarse al mundo interior de los adolescentes.

¡Qué horror de niña! —pensó miss Ponce, cuyo nombre de pila era completamente desconocido para todas las discípulas—. Cuando la veo venir me dan ganas de llorar. No tiene el santo temor de Dios, aunque por uno de esos grandes misterios de la ciencia humana, antes de entrar a clases entra en la capilla y reza un par de aves marías, luego regresa caminando fuerte y simula atender a los maestros. Yo la hubiera expulsado, mandado con sus pretensiones derecho a su casa, si no fuera porque la madre superiora la defiende con aquello de que es muy aplicada y los inspectores andan tras nosotras propagando ideas de que no sirve la educación que impartimos las religiosas. Pero esta niña nunca se está quieta. Los novios vienen buscándola hasta las puertas de la escuela y les da a los muy burros atole con el dedo sin formalizar con nadie. ¡Sí me dan ganas de llorar sólo con verla cómo gobierna a todas las demás! Gracias a ella no quieren tomar clases de natación porque les dijimos que debían ponerse batas sobre el traje de baño. La pobre hermana Aurora se pasó días haciéndolas, duro y dale pedaleando la máquina de coser para que al final esta mocosa se burlara de quienes las estrenaron afirmando que dizque parecían mantarrayas con los camisones inflados por el agua. Las demás comenzaron a reír y las que obedecieron salieron de la piscina avergonzadas y escurridas. Nada le importa. Quizás algún día le importará. Mientras eso sucede me saca canas, a mí, encargada de imponer disciplina en el bachillerato.

Cuando organizamos la posada en el patio, le tocó la misión de ser el ángel que anunció la llegada del Mesías. Fue pura suerte. Tuve la idea de poner papelitos en una pecera vacía. ¿Cómo iba a saber que a ese demonio, al que nada más le faltan cuernos, le tocaría misión tan delicada? Pero tomó su participación muy en serio y nos felicitaron por el éxito que tuvimos al escenificar el nacimiento. Los padres de familia estaban encantados, y ella muy circunspecta en su turno hizo reverencias como si un halo le nimbara la cabeza. No se acordaba de las huelgas que organiza ni que al pobre maestro de latín acabado de salir del seminario lo pone rojo como jitomate. No está acostumbrado a las coqueterías en las que ella es una experta a pesar de sus escasos quince años. Nunca encuentro manera de tenerla sosiega con tantas cosas que se le ocurren. ¡Sí, me dan ganas de llorar sólo con verla! Se lo digo sin el menor reparo aunque ella en lugar de apenarse se retuerza de risa enfrente y siempre soy yo la que da media vuelta y se retira, parezco capitán derrotado. Sólo se hechiza cuando viene a darnos pláticas o confesión el padre Pardinas. Ni siquiera entiende palabra de la prédica siguiendo las volutas de humo que su reverencia lanza al techo luego de insertar cigarros en una boquilla de ámbar que usa. Estoy segura de que si alguien le preguntara a esa niña sobre lo que se habló no tendría respuesta. La he visto seguir las espirales como si tuvieran poder de llevarla al Paraíso...



Miss Ponce era delgadita. Daba idea de que podía troncharse como la rama más joven de un arbusto. Ni una sola mancha afligía la blancura perfecta de su cara pequeña con los ojillos oscuros tapados por los anteojos. La boca siempre torcida en un gesto de disgusto o desagrado, la naricilla hacía juego con su mandíbula inexistente —lo más contrario al prognatismo—, como si se la hubiera tragado la garganta. Eso le daba cierto aire de gansa extrañamente parada en medio de los salones o en los pasillos, con uno de sus hombros mirando al suelo, balanza desequilibrada puesta en evidencia por la costumbre de ponerse un brazo contra el brazo gacho como si tuviera frío o se obligara a mantenerse en pie; pero hablaba con voz suave que sólo dejaba vibrar timbres de ira como armonio al que aún le suena alguna nota descarriada. Eso cuando algo la contrariaba más allá de sus cabales y para ello la niña era infalible.

La mayoría del alumnado veía a miss Ponce con simpatía y respeto atendiendo sus correcciones por no llevar los zapatos lustrosos, las medias restiradas o bien planchados los mandiles a cuadros azules y blancos que usaban sobre el uniforme.

Para decirlo con justicia, la niña nunca recibía ese tipo de reconvenciones. Era muy acicalada y estaba demasiado contenta dentro de su cuerpo, gozosa con los beneficios que la vida le había regalado, se enfrentaba inocentemente a un destino ignorado y no sentía la menor aversión hacia la monja sin darse por enterada del disgusto que despertaba. Reírse del asunto le parecía suficiente. Se limitaba a participar en lo que la rodeaba. Y en esos días por toda la escuela se respiraban aires excitados, el año escolar terminaba y se organizaban las fies-

tas navideñas que principiaron con la presentación de los peregrinos. La Virgen María de cara bellísima aunque tan alta que acordaron disimularlo sentándola sobre un burro, conseguido quién sabe dónde, que caminaba llevándola parsimonioso, jalado por las riendas de un San José con túnica verde y barba y bigotes postizos para darle aspecto varonil. Quedaban pendientes los ejercicios espirituales que prepararían a las adolescentes para llegar al día 24 de diciembre, comulgadas, confesadas, llenas de suave devoción, después del encierro en un convento de San Ángel. Por supuesto el encargado de impartir las conferencias sería el padre Pardinas, guía espiritual de las clases altas mexicanas, que además de bien parecido e impecablemente trajeado era un sinólogo respetable; pero a las jovencitas no les hablaba en chino sino en español contante y sonante como moneditas de oro recién sacadas de su alcancía que era su prodigiosa memoria y su capacidad para exponer claramente el tema según llegaba la fecha.

Y así ocurrió sin contratiempos. La niña estaba entusiasmada ante la perspectiva de pasar una semana entera, que para ella representaba un largo día de campo. Cada grupo dormiría en enormes cuartos con las camas separadas por mamparas y aunque las reglas fueran estrictas y se les advirtiera que debían recogerse en su lugar porque la luz se apagaría con puntualidad al sonar las ocho campanadas de la noche, la niña discurrió dormirse más tarde aunque debían levantarse a las cinco de la mañana y bañarse y para oír misa a las seis, luego de abrigarse bien porque empezaba el frío y la vieja construcción del edificio trasminaba humedad por sus anchos muros que sin embargo no perdían galanura.

La niña aprovechó la oscuridad del primer día para informar a sus compañeras que en el transcurso de la semana un primo suyo le llevaría serenata. No se romperían las normas, el poder monjil llegaba hasta la banqueta donde seguramente cantarían un trío de músicos con sus guitarras o un conjunto de mariachis. Y luego de anunciar el feliz y sorprendente acontecimiento descansó quitada de la pena.

El padre se presentó y comenzaron los ejercicios en demoradas pláticas propicias para una seriedad requerida que las suspendiera en nubes de piedad. Antes de confesarse, luego de examinar pecados y convencerse de que no contaban gran cosa, a la niña se le ocurrió decir:

—Me acuso que yo encuentro a un padre muy atractivo.

Tras la rejilla sobrevino un silencio seguido de la respuesta:

—Eso no es pecado sino tontería ¿Qué más tienes que confesar?

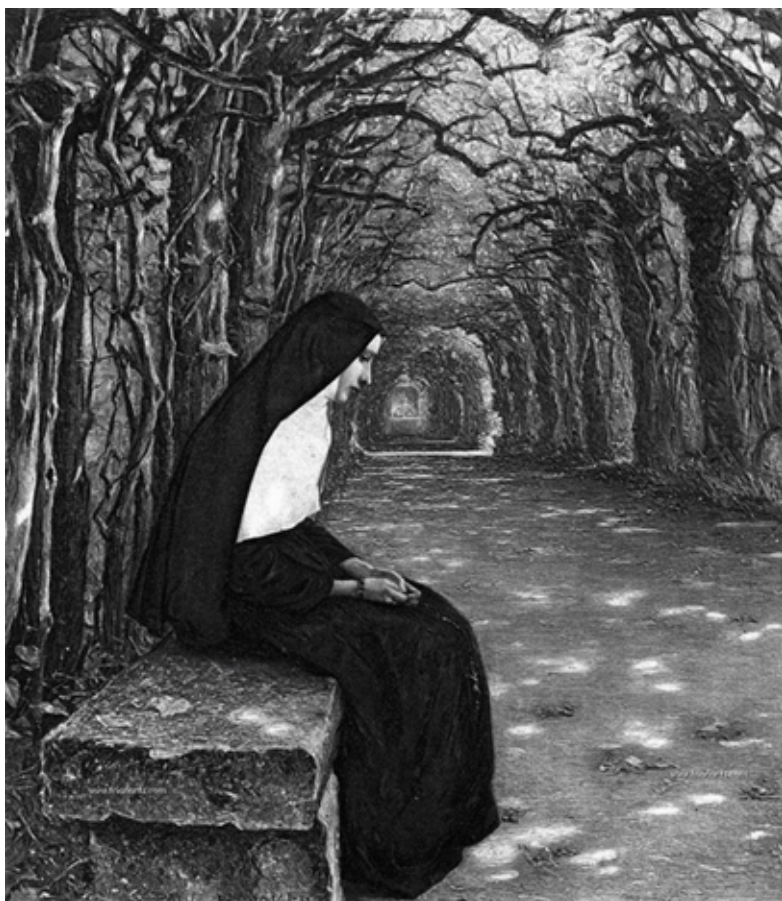
No hubo mucho más, salvo quizá las cóleras que le hacía pasar a miss Ponce. La penitencia fue un par de jaculatorias acompañadas por un credo.

La famosa serenata no llegaba con sus acordes inundando la calle y a nadie se le ocurrió pensar que llegaría; pero de pronto empezó a oírse la música monótona de un cilindro que desplegaba su repertorio de canciones románticas. En el dormitorio se escucharon risitas burlonas mientras la niña furiosa se indignaba ante lo que

creía el ridículo de su vida. La persistencia del inacabable repertorio resultó demasiado, no aguantó más y en su camisón de franela con encaje en mangas y cuello decidió callar al majadero trepándose por una reja hasta alcanzar el techo que afortunadamente tenía un piso. Caminó hasta la orilla alumbrada por el farol de la calle, lo suficientemente cerca para encontrar a su mentado primo ordenando el repertorio. Con ambas manos le indicaba que se fuera y el muchacho simulaba que le agradecía la delicada distinción y sacaba más dinero del bolsillo. La lucha duró todavía un rato hasta que la niña logró despedirlo. Finalmente, entre satisfecha y enojada inició el descenso por el mismo camino hasta alcanzar las baldosas del suelo ¿A quién encontró entonces? Nada menos que a una iracunda miss Ponce, que blandiendo su furia espetó:

—¿Cómo te atreves? Es un descaro mostrarte desnuda frente a esos hombres. Deberías ser como tu mamá, una dama —y segura de no contener su enojo y deseosa de mantener su compostura dio media vuelta musitando algo y preguntándose lo que sería el destino de esa criatura perdida en la desfachatez.

La niña ni se inmutó. Vio la delgada silueta abrazándose a sí misma salvándose de un cataclismo y entró sigilosamente al cuarto donde ya no se oía sino algún ronquido. Con sigilo abrió el cajón de su buró, palpó el contenido hasta tocar una colilla de cigarro que había hurtado de un cenicero y se durmió apretándola entre los dedos. **u**



Enrique Florescano

Del campo al palacio y viceversa

Pablo Escalante Gonzalbo

A partir de un conocimiento profundo y actualizado de la historiografía dedicada al México antiguo, Enrique Florescano, autor de Memoria mexicana, ha realizado una exploración en torno de las representaciones religiosas y mitológicas de nuestros pueblos originarios, y su evolución a lo largo de los siglos, en su nueva publicación: ¿Cómo se hace un dios?

Cuando este hombre se dio cuenta, todas las mazorcas que guardaba en el patio de la casa se habían apolillado. Temeroso de que la polilla se comiera las vigas y le hiciera más daño, el señor cargó las mazorcas sobre el lomo de su burro y bajó al río. Allí echó todas las mazorcas, se deshizo de ellas.

Al cabo de unos días pasó por el río otro campesino, que había ido al bosque en busca de leña, y vio a un viejo metido en el agua. El viejo era medio güero y toda su ropa era blanca. Estaba mojado, tenía frío y pedía ayuda, así que el campesino se compadeció de él y aceptó llevarlo a su casa para que comiera y se abrigara.

Por el camino, el viejo explicó que no tenía nombre pero que era una persona especial. Toda la situación era eso que a veces los indios describen como algo “delicado”. Al llegar a casa de su benefactor, el anciano pudo calentarse, recibió ropa seca y le dieron de comer. Sólo

quiso tomar tortillas y atole. Después de un rato, se quedó dormido.

A la mañana siguiente el visitante se había ido y la casa estaba llena de cargas de maíz maduro de gran calidad, toda una cosecha.

Esta historia la cuentan los nahuas de la Sierra de Puebla; dicen que el viejo era el dios del maíz y que en realidad no es que se haya marchado de la casa, sino que se transformó: estaba dentro de las mazorcas maduras que entregó a aquella familia.

El maíz que envejece, que muere y renace; el dios maíz que surge como persona de las aguas; el maíz que se entrega generosamente a los hombres que lo buscan, o que lo protegen y fertilizan. La tierra a la cual se arroja lo muerto y de la cual surge lo vivo... Varios principios fundamentales que subyacen a los relatos y creencias indígenas de la actualidad han existido desde hace

siglos; son muy anteriores a la Conquista. Hay noticia de ellos, hoy lo sabemos, desde la época olmeca.

Es probable que esté demasiado arraigada en nuestra memoria, en nuestra idea del pasado indígena, la imagen de los dioses mexicas, unos dioses que a menudo nos parecen temibles: armados, cojos, decapitados; con lenguas bífidas, con colmillos descomunales. Y es que así se expresó una tradición religiosa agrícola en la época de predominio de las noblezas guerreras más sangrientas de la historia de Mesoamérica.

Cuando observamos la génesis de las concepciones religiosas mesoamericanas, como se hace en el libro *¿Cómo se hace un dios?*, de Enrique Florescano, podemos ver todavía a esos dioses que eran la pura fuerza dentro de la planta, bajo el agua, emergiendo de la tierra: dioses bajo la forma del maíz, cubiertos con hojas; dioses de aspecto humano... Y en algún momento dioses semejantes a reyes, con calzado, tocado y vestido señoriales.

Tal parece que, en los orígenes, las fuerzas sagradas se imaginaron y describieron cercanas al campo y a la tribu. Con el tiempo, el poder político enmascaró a los dioses y les dio los atributos del poder.

Es verdad que no tenemos un libro sagrado mesoamericano en el que se encuentren reunidas las ideas religiosas y los mitos fundamentales. Es equivocado ver al *Popol Vuh* como si fuera esa biblia que los pueblos mesoamericanos no tuvieron, o interpretar los cantares nahuas del siglo XVI como si formasen ese compendio. La unidad del pensamiento religioso mesoamericano es indudable, pero no dependió de un libro sino de experiencias comunes, de una red de intercambios, de las migraciones de pueblos y el traslado de artesanos.

La dispersión de las escenas, los personajes y las figuras sagradas en la época olmeca son un buen ejemplo de esa comunidad de creencias. La cuenca del Balsas en toda su extensión, el valle de México y las cañadas de Morelos, la costa del Golfo, el istmo y Chiapas fueron regiones que se vincularon, y sus elites se identificaron en la exaltación del jade, en su visión del jaguar, de la serpiente, en su glorificación del maíz, emergiendo de la montaña, oculto en el interior de la cueva, extraído por el agua.

Enrique Florescano intenta la primera gran reconstrucción de la historia de un dios mesoamericano, el dios del maíz, en la diacronía, y la sigue por cerca de dos milenios, desde el año 900 antes de nuestra era hasta fines del periodo Clásico, en el año 900 después de Cristo. Recupera una fantástica historia que hace unas décadas era imposible vislumbrar y muestra el valor de los estudios iconográficos y epigráficos de las manifestaciones olmecas y mayas para el conocimiento de los orígenes del pensamiento religioso mesoamericano.

Quisiera destacar el mérito que encuentro en este empeño por seguir el hilo de la diacronía: habíamos



visto magníficas explicaciones del pensamiento religioso mesoamericano construidas sobre la base de un método que neutralizaba las diferencias históricas, que reunía relatos totonacos y huicholes, hachas olmecas y relieves mexicas para lograr ensamblar el texto mítico mesoamericano. Pero dicho método no podía ofrecer respuestas sobre la diacronía. Este libro, en cambio, pone un énfasis ligeramente menor en los principios estructurales porque se ocupa también del proceso histórico durante el cual, naturalmente, algunas cosas cambiaron.

Así, por ejemplo, le interesa a Florescano ese cambio en la religión mesoamericana, cuando el lugar protagónico de la planta y del hecho agrícola fue usurpado por los príncipes, que dieron al dios maíz su aspecto señorial y palaciego. En efecto, el autor propone que se operó un sesgo en el pensamiento religioso, marcado por el mandato de los gobernantes, que habrían desarraigado el mito de su origen campesino para volverlo parte de la historia política.

Al mostrar las posibilidades de un recorrido diacrónico y atento a las diferencias culturales, este gran ensayo sobre los dioses mesoamericanos nos coloca forzosamente en el umbral de algunas preguntas: ¿por qué un dios de la lluvia enmascarado, con ojos como pozos y dientes como chorros de agua, tiene ese protagonismo arrebatador en la meseta central, que no vemos en el trópico húmedo? ¿Es así de sensible el pensamiento religioso a las variables ecológicas? Y sin embargo, varios de los ámbitos y contextos sagrados que vemos estrechamente ligados al complejo del dios del maíz olmeca y maya están asociados también a Tláloc en la meseta: la montaña y su rico interior, sin ir más lejos. Ese Tláloc que camina con una mazorca en la mano, lo

mismo en la pintura mural teotihuacana que en los códices nahuas, ¿no comparte algunas de las atribuciones de un dios del maíz?

Enrique Florescano vuelve a referirse en este libro a Quetzalcóatl, y no se limita a su aparición en el Posclásico tardío, cuando se le relaciona con la leyenda política de Tula y con la denominación calendárica de Ce Ácatl. Hay indicios iconográficos de Quetzalcóatl por lo menos desde el año 200 de nuestra era y su presencia llega hasta la época de la Conquista. La todavía enigmática serpiente emplumada aparece en relatos cosmogónicos y se relaciona con el tema de los gemelos y la lucha que originó la dinámica del mundo; aparece enlazada al poder real y al calendario en Teotihuacán, y a historias guerreras como las de Cacaxtla y Tula. Se asocia hasta fundirse con un dios del viento, de manera que en ocasiones se le llama, como si fuese un solo nombre, Ehécatl-Quetzalcóatl.

E insisto, entre otras preguntas que se vuelven más necesarias en la medida en que el libro esclarece ciertos temas, tenemos esta: ¿cómo explicar el protagonismo de Tláloc y Quetzalcóatl en la meseta, en contraste con su carácter casi advenedizo en el sur y el sureste?

Por otra parte, el libro despierta la curiosidad por desarrollar aún más la historia del dios del maíz, extenderla para tratar de abarcar, por ejemplo, al Pitao Cozobi zapoteco, o a los más tardíos Centéotl, Xilonen y Chicomecóatl. En el propio Xochicalco se ha dado por llamar Dios Rojo a lo que parece ser, en realidad, una gigantesca planta de maíz.

No quisiera dejar de mencionar el extraordinario valor de una parte de este ensayo dedicada a la presentación de una suerte de cosmogonía comparada de las culturas mesoamericanas. Tras explorar la narrativa visual y escrita sobre el origen del mundo de olmecas, mayas, zapotecos, mixtecos y nahuas, Florescano reflexiona sobre el carácter agrícola de la religión a la que estos relatos dan fundamento: ese ámbito interior, húmedo y oscuro, que forma uno de los dos polos del mundo es la tierra en la que se pudre y muere la semilla, y una vez muerta renace, emerge y asciende hacia el lado solar. Los árboles que marcan los rumbos, que sostienen el cielo y cuyas raíces comunican con el mundo interior de la tierra; árboles bañados de sangre o que, una vez cortados, sangran.

La reflexión sobre el modo en que diferentes narrativas regionales alumbraban, a fin de cuentas, una misma cosmogonía y una misma visión del mundo, propia de la civilización agrícola mesoamericana, me hizo recordar el llamativo caso de los pueblos de la gran cuenca del Misisipi. Pueblos que se volvieron sedentarios sobre la base de una economía de recolección de crustáceos, moluscos y peces. Un mito extendido entre diferentes pueblos de dicha cuenca afirma que el mundo surgió cuando un tenaz cangrejo de río acumuló suficiente lo-

do, después de bajar una y otra vez al fondo del río. Pero otros pueblos de la misma cuenca completan este relato mítico de la siguiente manera: una vez que el cangrejo dejó formada la isla de lodo, surgió en su superficie un enorme reptil; entonces dos dioses gemelos que luchaban entre sí utilizaron el monstruo en su pelea y acabaron rompiéndolo en dos. Una parte la dejaron arriba y, para evitar que se uniera con la otra parte, colocaron postes... Los postes, por cierto, estaban presentes también en un ritual muy extendido en el Misisipi, en el que algunos hombres descendían de lo alto con cuerdas, describiendo giros en el aire: un ritual del volador casi idéntico al nuestro.

Al recibir el maíz y el frijol mesoamericanos, hacia el año 700 de nuestra era, todavía hubo regiones del Misisipi en las que se alcanzó —por así decirlo— a incorporar a su tradición los términos de una nueva cosmovisión, afín a la de los pueblos agrícolas del sur, los que cultivaban a los gemelos, el maíz y el frijol.

Regresando, entonces, a Mesoamérica, cabe volver desde otro ángulo a la cuestión sobre el fondo social de la religión que se planteaba Florescano. Una vez destronados los señores y diluido el sistema social prehispánico bajo el orden colonial, ¿persistió entre los campesinos indígenas la antigua religión agrícola, sobrevivieron sus principios y relatos fundamentales? Hay muchos indicios de que así ocurrió. Y vale la pena revisar, entre esos indicios, las posibles claves de un desmantelamiento de la religión señorial y guerrera, tras el cual se restituyeron algunos de los elementos originales. Pienso, por ejemplo, en los relatos actuales de comunidades totonacas que se refieren a la montaña de los mantenimientos y que describen el modo en que los animales y los hombres se afanan en descubrir la riqueza del interior de la montaña, que no es otra que el maíz mismo.

El dios viejo del maíz metido en el río, al que me refería al principio, parece desprovisto de cualquier nombre o atuendo que recuerde a los antiguos dioses nobles. Al contrario, se trata de un hombre humilde.

En algún mito de la Sierra de Puebla se habla de una niña enferma y sarnosa que está en el bosque, a la cual una pareja de campesinos ayuda y alimenta hasta que la niña sana. Y en premio la niña los beneficia con abundantes cosechas. Los narradores reconocen en esa niña al dios del maíz y dicen que, después de producir esa montaña de espléndidas mazorcas, la niña/dios del maíz pidió que le hicieran una sillita especial y la colocaran sobre la montaña de mazorcas. Acaso haya en ese relato un residuo de la entronización del dios del maíz, pero una sillita de palo y la niña sarnosa marcan sin duda el retorno de la mitología ancestral a su espacio original: la montaña, la milpa, el arroyo. **U**

Enrique Florescano, *¿Cómo se hace un dios?*, Taurus, México, 2016, 408 pp.

Casa de empeño

Arnoldo Kraus

Un hombre cuya esposa ha enfermado gravemente se ha ido quedando sin pertenencias, pues todas han terminado en la casa de empeños El Paraíso. Acorralado por las deudas y la desesperación, llega a las puertas de La Esperanza, sitio en que podrían ayudarlo a salir de sus dificultades, pero para esto se le pide hacer un sacrificio de proporciones sobrehumanas.

El último año había sido desastroso. Las deudas se acumulaban y Antonio, desesperado, pasaba las noches en vela. Las deudas lo rebasaban mientras los gastos crecían. No tenía a quién pedirle prestado para las colegiaturas de sus hijos ni dinero con qué pagar los medicamentos de su esposa. Familiares y amigos le habían ayudado tanto como podían.

En su casa sólo quedaba lo indispensable. Todos los dependientes de El Paraíso, la casa de empeño más cercana, conocían a Antonio. Poco a poco, las joyitas de su madre muerta, el piano de su padre muerto, el abrigo de piel de su suegra viva, la computadora comprada a plazos, el automóvil usado de su tío Nacho, el traje de bodas, el tocadiscos, el microondas y otros enseres queridos fueron a parar a los anaqueles de El Paraíso.

Desprenderse de algunos retazos de su vida y de las vidas de los suyos le dolía mucho. Sentirse apesado y sin solución para sortear los gastos de su familia lo asfixiaba. Desesperado, sin otros objetos que consignar, acudió a El Paraíso. Pidió hablar con el dueño.

—Mire señor, soy su cliente desde hace un año. Soy tan buen cliente que no he recogido ninguna de mis pertenencias. Sigo endeudado y quisiera pedirle un favor. Usted sabe que nunca he regateado, siempre he aceptado lo que sus empleados me han ofrecido...

—Y, ¿qué deseas?

—Pues... pues... me apena decirlo, ¿me podría prestar veinte mil pesos?

—Mira, ahora, justo ahora no puedo. Tengo muchas deudas pendientes y las colegiaturas de mis hijos en Suiza y Francia han aumentado. ¡Maldita devaluación! Quizá mi primo Ignacio pueda socorrerte. Él maneja un negocio similar al mío. Podría ayudarte. Toma, dile que vas de mi parte. No olvides llevar la tarjeta.

El nombre comercial de la empresa de Ignacio era La Esperanza. Para acceder al negocio era necesario hacer una cita y llevar identificación. La tarjeta, de color azul cielo, decía:

La Esperanza

Sólo se atiende por recomendación.

Se requiere cita previa.

Trato confidencial.

Llamar entre 10:00 y 12:00 (52722485).

Ignacio: Te encargo a Antonio. Es de confianza. Tu primo Miguel.

Después de varios intentos Antonio consiguió una cita. La Esperanza quedaba en una colonia de la periferia de la ciudad. Además de Ignacio, el dueño, había



Morteza Katuzian, *Una espera sin esperanza*, 2000

una secretaria y otro señor ataviado con una bata de doctor.

—¿En qué le puedo ayudar? Me dijo mi primo que usted es su cliente desde hace un año y que ahora se encontraba desesperado. ¿Le informó que a diferencia de las prendas que se empeñan en El Paraíso aquí compramos, no alquilamos, otro tipo de mercancía?

—No, no me explicó nada. Sólo me comentó que sea discreto.

—En La Esperanza tratamos y nos especializamos en casos desesperados. Ante todo, buscamos salvaguardar la salud de nuestros clientes y cuidar a sus seres cercanos. La remuneración suele ser mucho mayor que en las casas de empeño tradicionales.

—No entiendo.

—Pensé que mi primo le había explicado. Nuestra especialidad, de ahí la discreción y la confidencialidad mutua, es la compraventa de órganos. Es probable que en una o dos décadas hablemos de rentar órganos, pero, por ahora, lamentablemente, sólo los compramos.

—¿Y qué compran?

—Bueno, pues casi todo. El cliente decide. Depende de sus necesidades y, por supuesto, no crea que somos inhumanos, de la salud del donante.

—¿Del donante?

—Sí, sí. Así se le dice a la persona que dona un órgano. Aunque suene raro, también consideramos donante a quien vende uno de sus órganos.

—Y, ¿cuánto pagan?, ¿pagan al contado? Yo no tengo ni chequera ni tarjeta de crédito ni cuenta en ningún banco.

—Depende del órgano. Pagamos al contado y además corremos con los cargos de la operación y el sueldo de los médicos y enfermeras. Sólo en casos extremos, cuando la cirugía es muy compleja o el galeno muy exigente, le pedimos al donante una cooperación.

—¿Aceptan dedos?

—Por ahora no, es muy difícil encontrar clientes y extremadamente complejo trasplantarlos. Nuestro negocio se limita a córneas, riñones y pulmones.

—¿Cuánto me dan por una córnea?

—Veinticinco mil pesos y lentes oscuros.

—¿Cuánto me dan por un riñón?

—Cincuenta mil pesos y visitas pagadas durante un año con un nefrólogo.

—¿Cuánto me dan por un pulmón?

—Cien mil pesos y ayuda para mudarse de la Ciudad de México.

—¿Es necesario salir de la ciudad?

—Sí, es indispensable. Vivir con un pulmón en una ciudad con tanta contaminación es peligroso. Si el donante fallece podría acabarse el negocio filantrópico de La Esperanza.

—¿Puedo regresar mañana? Debo hacer cuentas.

—Sí, Antonio, tómese su tiempo.

Dos días después regresó Antonio. Sumó, restó, multiplicó, dividió. Las cuentas no salían. Ni siquiera donando una córnea, un pulmón y un riñón, su familia saldría adelante. Ramón, su hijo mayor, quien recién había cumplido ocho años, tuvo que abandonar la escuela y vender chicles, garapiñados, chocolates y otras garrachas en el semáforo más cercano de su casa. Era indispensable conseguir dinero para los medicamentos de su madre. Los dos pequeños, de siete y cinco años, también dejaron de ir a la escuela. La madre enferma no tenía ni fuerzas para salir de la cama.

—¿Cuánto me da, señor Ignacio, por mi hígado?

—Bueno, bueno, por el hígado le doy 200 mil pesos.

—¿Y por mi páncreas?

—Igual, 200 mil pesos.

—¿Y puedo vender mi hígado y mi páncreas al mismo tiempo? ¿Me daría 400 mil pesos o me podría ofrecer un poco más?

—No es tan fácil donar ambos órganos a la vez. Necesitamos conseguir dos clientes al mismo tiempo, uno para el hígado y otro para el páncreas; además, debemos buscar un cirujano dedicado al páncreas y otro experto en hígado. Son especialidades diferentes. Cobran más los de páncreas. Dame oportunidad de pensarlo. ¿Sabe lo que le sucedería si nos donara el hígado o el páncreas?

—Sí, he leído y preguntado. Se acabarían mis penas y angustias y mi familia podría, con suerte, con mucha suerte, salir adelante. **U**

Rubén Darío

Conjurar el destino

Philippe Ollé-Laprune
Traducción de Verónica González Laporte

El gran renovador de la lírica en castellano fue un joven poeta nicaragüense que en 1888 publicó el libro Azul..., con el que obtuvo la aclamación crítica. Su vida, tan agitada cuanto cosmopolita, lo llevó por una variedad de ciudades y destinos y habría de verse terminada el 6 de febrero de 1916, hace un siglo, luego de entregar al caudal de nuestra literatura piezas mayores e imperecederas.

Rubén Darío volvió a Nicaragua, su tierra natal, para morir. Aquel que recorrió el mundo, revolucionó la escritura en español y fue ídolo de la juventud de América Latina, se sabe condenado por la enfermedad; los excesos de la vida agitada que llevó lo han sentenciado. No alcanzará a cumplir 50 años. Muere el 6 de febrero de 1916 en León, en esa Nicaragua profunda donde nació y creció, lejos de las luces de las brillantes capitales que conocería más tarde. Darío es uno de esos ejemplos llamativos de escritores que nacen en los lugares más improbables y se plantan frente al Mundo con un deseo y un hambre insaciables. Como si quisiera conjurar el destino, anuncia que lo asume como quien acepta un desafío. Hijo de la provincia, sabrá transformar su marginalidad en calidad y logrará emplear su desbordante energía tanto en su propia carrera como en la construcción de su obra. A través de esta sensación de reto que deja su existencia, se distingue el vigor que impera en la elaboración de sus textos y en la afirmación de una originalidad portadora de renovación de toda una lengua.

De niño sueña con evadirse y se sumerge en la lectura, en la poesía; las quimeras lo acompañan. Aprende a leer a los tres años y publica su primer poema a los trece. El joven Rubén, apodado “el poeta niño”, recita versos en las fiestas religiosas o en los cumpleaños. Criado por una tía y educado por profesores que otorgan a la cultura un lugar privilegiado, está al día en cuanto a los avances de su tiempo. Como si la lejanía sirviera de filtro a la circulación de los libros, capta lo esencial de los cambios en curso. Su educación lo familiariza con ideas variadas, ricas y sorprendentes; es lector de Victor Hugo, escucha fascinado las historias asociadas a las creencias esotéricas que tanto deambulan en los medios llamados iluminados. Rubén confesó haber sido entonces masón y haber adoptado una forma de panteísmo como visión del universo. Muy pronto toma consciencia de que el poeta tiene un rol en la sociedad, es poseedor de una verdad y dueño de las palabras para decirla. Para él, el espíritu que anima a un autor debe participar en el curso del mundo que lo rodea. Durante esos años, el positi-



Rubén Darío

vismo conlleva la idea del progreso e impregna el espíritu de los creativos e intelectuales más modernos. La vida y obra de Rubén Darío van a florecer en este contexto anunciador de rupturas asumidas y de cambios en las construcciones literarias.

Su país natal es demasiado estrecho para que un espíritu libre y habitado por una insaciable curiosidad como el suyo pueda crecer. Su tono y su liberalismo, excesivos a los ojos de las autoridades de su país, le cierran las puertas, lo cual le permite obtener una beca para estudiar en Europa. Después de un tiempo se embarca en junio de 1886 con destino a Chile, tiene apenas 19 años cuando empieza una vida errante en que se combinan sin tregua el periodismo y la escritura creativa. En 1888 publica en Valparaíso su libro *Azul...*, gracias al cual se vuelve célebre rápidamente en los medios artísticos del continente. Darío consigue transformar la lengua española, otorgarle una nueva sonoridad y aspectos aún desconocidos. Aprendió bien las lecciones de los escritores franceses, Verlaine y Hugo en primer lugar (“Con Hugo, fuerte, con Verlaine, ambiguo” escribió más tarde), y su genio ha sabido adaptarlas a sus propias palabras. También quedará marcado por Whitman, por su canto intenso que valoriza al continente americano; su capacidad de alterar la lengua refuerza en él su convicción de una revolución necesaria de las formas que habrá de conmocionar su época.

Su estancia chilena, hasta 1889, va a afirmar su trayectoria y consolidar en él una riqueza cultural aun más

imponente y cosmopolita. A menudo se siente miserable, siempre atraído por la bohemia y preocupado por publicar sin descanso poemas y artículos. Como otros escritores de su generación, también en eso es innovador: el escritor moderno debe vivir de su pluma, aunque deba recurrir al periodismo para cubrir sus necesidades alimenticias. Cuando vuelve a América Central, su vida se ve marcada por sus relaciones con la prensa, ya que dirige publicaciones en El Salvador y Guatemala, y participa en la redacción de un diario de Costa Rica. El escritor anclado en el Mundo no es un mito. También debe huir, hallar protectores cuando enfrenta golpes de Estado y las traiciones que alteran los países del istmo en aquellos tiempos turbios. Su existencia se ve marcada lo mismo por el caos que por las luchas de poder de las frágiles repúblicas centroamericanas.

Además, Darío descubre Europa, España y Francia en particular, en donde se encuentra con Verlaine, su poeta admirado. La escena, cómica o patética, según el enfoque, es contada por el propio Darío en sus memorias. El poeta francés, destruido por el alcohol, rodeado de dudosos “admiradores”, balbucea palabras sin ton ni son que atentan contra su gloria y su posición de figura legendaria. Lleno de ira, sometido a la violencia por la bebida, golpea la mesa con el puño. El joven latinoamericano tiene la prudencia de retirarse. Pero París le encanta; el encuentro entre sus sueños y la realidad se lleva a cabo sin sobresaltos. Su entrevista en Nueva York con el escritor cubano José Martí es mucho más fructífera. Es cierto que se conocen de antemano, a través de sus obras respectivas y de una correspondencia que les ha permitido entablar amistad.

Gracias a su reputación creciente, Darío consigue un nombramiento de cónsul general de Colombia en Buenos Aires. Se quedará a vivir ahí más de cinco años, y sacará gran provecho de un momento extraordinario de la capital argentina. Es una ciudad que en efecto conoce un crecimiento fuera de lo común, que atrae migrantes del mundo entero: se habla italiano, francés o polaco; los teatros proponen espectáculos dignos de las capitales europeas y los escritores argentinos se dividen claramente entre conservadores y modernistas. Estos últimos reciben al poeta nicaragüense con los brazos abiertos. Publica sus *Prosas profanas y otros poemas*, que suscitan reacciones tan entusiastas y apasionadas para unos como desencantadas o gélidas para otros. Ahí, más que en ningún otro lado, Rubén Darío halla interlocutores, lectores o escritores, espacios para publicar, temas inspiradores. En sus memorias hace alusión a esa época y recuerda el rechazo de sus textos por parte de los sectores conservadores y religiosos de la sociedad argentina. El título de *Prosas profanas* es claramente antirreligioso. Al final de su vida rendirá homenaje a esa ciudad y a aquella época, cuando publica una verdadera oda, su “Canto a la Argen-

tina”. En ella permea su fervor y su entusiasmo por ese país cuya potencia y frescura corresponden al espíritu que anima sus escritos.

Darío debe irse cuando su nombramiento de cónsul llega a su fin; no alcanza a encontrar un trabajo que le asegure ingresos similares. Apenas tiene poco más de treinta años cuando parte a Europa como enviado especial del periódico *La Nación*, para informar sobre la situación en España, que acababa de perder Cuba en su guerra contra Estados Unidos. Este periodo de madurez es también el más agitado en el ámbito de los viajes y el más productivo en cuanto a la escritura. De esta energía excepcional surgen sus *Cantos de vida y esperanza*, de tono entusiasta y lleno de confianza en el porvenir. Sin embargo, a veces deja despuntar algunas dudas y profundas perturbaciones, como en “Lo fatal”, que inicia así:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,

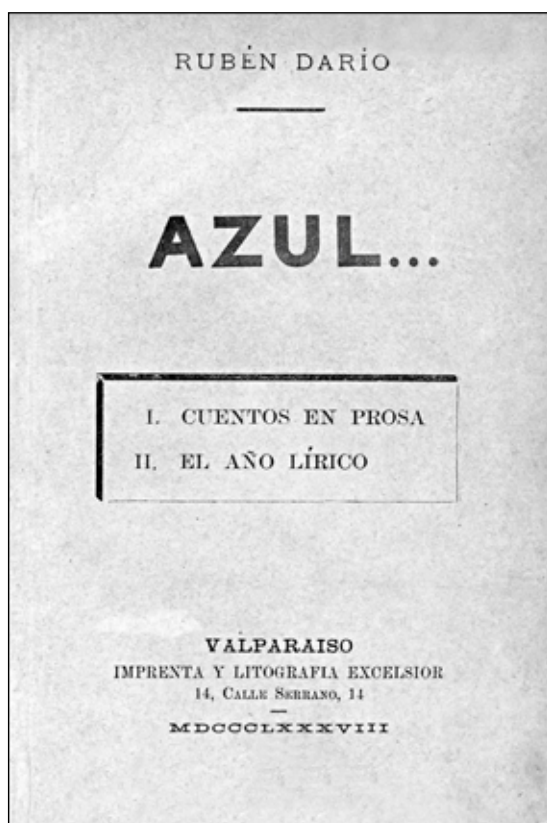
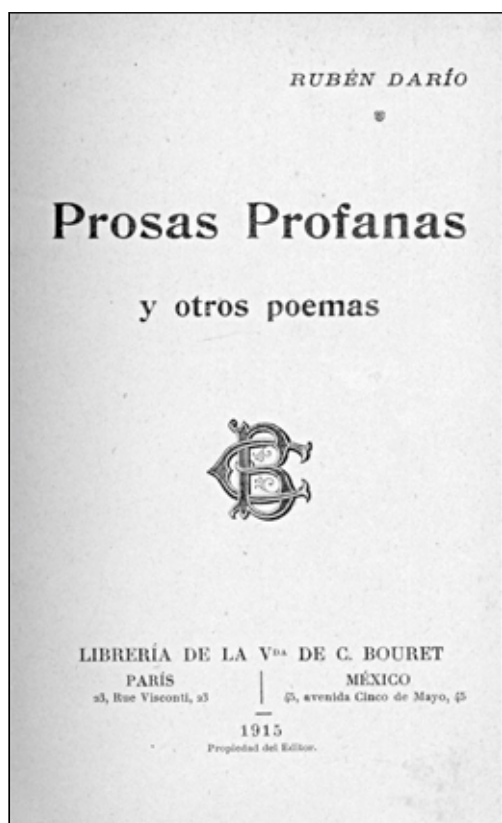
Y concluye con estos versos cargados de angustia:

y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

Le canta al mundo, pero también siente su crueldad y sus desórdenes, sabe como nadie describir la belleza en construcción y los sueños que acompañan un universo resueltamente orientado hacia el futuro. La modernidad de Darío consistió en hacer dinámica una len-

gua que entonces estaba anquilosada, como replegada en su tradición y encerrada en su pasado, para ponerla al servicio de una mentalidad que supo captar la complejidad del hombre contemporáneo. Aun cuando provenía de una cuna tan humilde, elaboró la obra literaria en español más cosmopolita y más abierta de su época.

Sus textos y su destino presentan una firmeza y una intensidad comparables. Nuestro autor no podía satisfacerse de la medianía de su ambiente, del conservadurismo que transformaba la literatura en diversión destinada a una élite ociosa. Se rehusó a la fatalidad y halló en la lejanía que lo golpeaba la materia de un rechazo espléndido: como su nacimiento lo empujaba hacia la marginalización, debía empuñar su lengua materna para transformarla, torcerla y darle un vigor y un dinamismo de los que carecía hasta entonces. Él, el provinciano, va derecho al corazón de la cultura de su tiempo, asimila los libros de los grandes contemporáneos de otras culturas, capta su poder y su originalidad e impone sus visiones a su propio idioma. En esta búsqueda vertiginosa se desgasta y se consume sin límite y esta terrible empresa sólo puede devorarlo. En su carrera hay un carácter inexorable que lo acerca a un fin prematuro y que, paradójicamente, engendra sus textos más desgarradores y universales. Aquella trayectoria fulgurante y esos libros brillantes son las huellas de un genio literario nacido en tierras destinadas al olvido. El haber podido comprender el dramatismo de su situación y haber sabido alimentarse de ella para brotar en la luz y centellear aun mejor es la marca incomparable de este autor, nicaragüense y universal: Rubén Darío. **u**



Dolor, gozo y fastuosidad

Benjamín Domínguez



Benjamín Domínguez, *Autorretrato*

El día que nací, toda la noche estuvo lloviendo y al otro día. Algo insólito en una ciudad desértica como Jiménez, Chihuahua.

Al día siguiente llegaron los vientos y con estos los húngaros, temprano, como todos los años, plantaron su carpa al final de la calle donde vivían mis padres.

Era el 31 de marzo de 1942.

Crecí con los hijos de los gitanos y siempre tuve la cercanía con las artes adivinatorias que los caracterizaban. La quiromancia es uno de los temas recurrentes en mi obra. Mi encuentro con el cine y la pintura se dio a los trece años: me contrataron para pintar los carteles que anunciaban las películas, en los cines de mi pueblo. En un formato grande pinté a los grandes actores de la época; ahí aprendí a pintar, y a conocer el lenguaje cinematográfico.

A los veinte años llegué a la Academia de San Carlos, en un momento crítico para el arte; estaba termi-

nando la influencia tan grande del arte mexicano, y a los jóvenes nos tenían azorados la llegada y el conocimiento del arte moderno. Crecí como artista en medio de dos movimientos antagónicos: el realismo (academismo) y la abstracción. Mi generación es la llamada *generación sándwich*.

Maestros como Luis Nishizawa, Francisco Moreno Capdevila y Antonio Rodríguez Luna dieron forma a mi vocación como artista.

Del maestro Nishizawa aprendí a conocer la alquimia del arte, el uso de los aceites, los barnices, los bálsamos y nombres como litargirio, cinabrio, almáciga, sandáraca formaron parte de mi nuevo vocabulario desde ese momento. Mis estudios terminaron en 1969.

Mi encuentro con el barroco se dio ese mismo año; al salir de la escuela entré a trabajar al Museo del Virreinato en el área de museografía, al mando de Jorge Guadarrama. Ahí tuve la oportunidad de estar cerca de las telas, los brocados de seda, los marfiles, los objetos de plata y sobre todo de los maestros del arte virreinal de los que aprendí a comprender el largo camino que sigue la imagen barroca que va de la espiritualidad al tormento de la penitencia, el gusto teatral de las composiciones, y la rica ornamentación de los trajes que visten, sobre todo, los arcángeles. De todo esto surgen los primeros temas que me dieron a conocer: las monjas floridas y después los bodegones.

En 1985 pinté el proyecto más ambicioso de mi carrera para el Palacio de Bellas Artes: las variaciones sobre el matrimonio Arnolfini, tomado del famosísimo cuadro pintado por Van Eyck en 1434. Todo sucede dentro de una habitación en la que una pareja se casa. Los veinte cuadros que pinté empiezan cuando el hombre y la mujer comienzan a amarse, a odiarse, a destruirse dentro de esa alcoba en una trama obsesiva formada por la infinidad de símbolos que los rodean.

Me mantengo siempre bordeando los límites del barroco desde todos sus valores: la austeridad, la manifestación del dolor, el gozo y la fastuosidad.



Benjamín Domínguez

< *La levitación*, óleo sobre tela, 150 x 130 cm



Vestiaire I, óleo sobre tela, 130 x 150 cm



Vestiaire II, óleo sobre tela, 130 x 150 cm



La anunciación, óleo sobre tela, 150 x 130 cm



La soledad, óleo sobre tela, 100 x 110 cm



El sueño y su resentimiento, óleo sobre tela, 130 x 150 cm



El mago II, óleo sobre tela, 130 x 150 cm



Los músicos, óleo sobre tela, 100 x 110 cm

Memorándum

Julio Trujillo

A quien corresponda:
por medio del presente
hago de su conocimiento
que
fallé,
me porté bien,
quedé atrapado en el cajón del compromiso,
le puse una emboscada al horizonte,
le vendí el alma al hombre del escalafón
y acudí siempre a trabajar
al primer piso.
Dejé de rebelarme,
dije que sí a la rotación del mundo
y me acosté a dormir
en cuanto anocheció.
(Me puedo ver traslúcido en un frasco
de legibilidad.)
Valué el dinero.
Me fui a vivir adentro de una caja,
domé al perro.
Pude observar la multiplicación
de los papeles
y el auge de un imperio de retículas,
parcelas,
condominios de cifras y cuadrículas
de gente.
Cuando corroboré que iba a morir,
que soy caduco,
que esta corbata es sólo el símbolo
del nudo terminal,
no opuse resistencia.
Que conste en actas mi traición
a mí
pero también a la sagrada institución,
pues mi herejía,
que no supe ofrecerle,
era más fértil que mi firma al margen.
Nos traicioné con el gradual sofoco
de mi tal vez pequeña pero bella,
pero genuina, pero irrepetible
furia,
y así no puedo ya contribuir

a hacer país
como dicen ustedes.
¿De qué sirve mi gris
(tonalidad de la eficiencia)
si no puedo abrazar la voluntad
multicolor de errar?
Cualquiera puede rellenar casillas
pero yo,
señor,
improvisando,
montando a pelo el lomo de un gerundio,
pude incendiar el mundo.
Pero me desperté al amanecer,
preparé un té,
leí el periódico y así,
en ese abarrotado metrobús,
dejé de ser.
Quiero llorar con los recién nacidos
y despedir con carcajadas
a los idos.
Quiero observar las piedras
con los dedos
y sopesar las nubes
con los ojos.
Quiero salir de los radares y ser yo,
darme de baja.
¿Cómo ocurrió que poco a poco
se me olvidó desorbitar mis ojos?
He sido deshonesto,
corrupto por transar
y dar de mí lo peor mientras acallo
lo único que tengo que es un ritmo,
un galope,
un resoplar de bestia con la sangre a tope.
Fallé en mi verdadera servidumbre.
Me acuso de eficiente-ineficiente:
yo soy el que selló
esos permisos para proceder
a la autorización del trámite pendiente.
Aceito el mecanismo de mi muerte.
Sin más por el momento,
hago propicia la ocasión
(mire cómo hablo)
para dejarle mis saludos más cordiales.

Tres poemas

Ernesto Velázquez Briseño

DESDE LA ORILLA

El camuflaje del cangrejo
sobre la superficie de las algas.
Los leones marinos buscando los brazos del navío.
El lirio envuelto de fugitivo sueño por la tierra.
El recuerdo que ha vuelto al tiempo perdurable;
otro reloj, si acaso, distinto al amanecer
que llega. La tierra de la que ahora se alejan las aves.
Las señales de otro tiempo ya lejano.
La cruel belleza del árbol derribado en la arena
que no siente aún la vida que lo deja.
El agua interminable y la constante prisa del sol.
Otras naves incendiadas cuyos restos
nadie ha encontrado. La batalla orgullosa de la espuma.
La irremediable sed, por cierto. La carne destrozada
por las redes. El miedo cuando pierdo el aire, a pesar
del viento. Una línea perfumada
y la memoria de tu cuerpo.
Eso es todo lo que he visto desde la orilla,
además de la evidencia de cómo se me va la vida.

LA LUZ QUE VIENE

Para escribirte este poema tuve que cuidar todos los nombres
que volvían con sus espejos, con los últimos avisos
de su presencia en mi memoria.
Tuve que mirar también los viejos lugares
que guardaban lo que yo quería decir:
tocar los altos muros de piedra, la escalera enorme que me llevó hasta el paisaje recobrado de la ciudad
en la que casi todo se ha perdido.
Tuve que tocar cada una de estas líneas
con el cuidado de que dijeran lo preciso;
que desplegaran la luz que tu recuerdo
deja sobre el papel y sobre la tarde.
Tuve que recordar en el frío tu suave perfume.
Levantar los sueños antes de la hora acostumbrada.
No quejarme de cómo se detuvo la estación de invierno,
ni alterar la forma en que el viento
invade las terrazas.
Tuve que ver la calle inundada por el agua.
Tuve que mirar el cuidadoso inventario

de la sed de los pájaros.
Tuve que salir en defensa
de las razones que me hicieron volver;
mirar este paisaje, dejar todos los libros,
cambiar las puntuaciones, agregar otras letras
y verte tomar de nuevo todas mis palabras.

ELOGIO DE LA SAL

Para Alejandro y Hernán

La sal es un diminuto diamante
de cantina
que ilumina la mesa,
decanta al limón
y le otorga alusiones de mar
al tequila.
Es bien sabido que quien no acompaña
con sal un tequila blanco notable
(por bien hecho,
por tantos siglos de paisaje,
de agudo agave y tierra mineral)
se vuelve irremediablemente
estatua de sal.

Hay otra sal, desde luego,
ligada al sol, al agua
y a la salada soledad de quien mira
tanto el mar:
Esa es la sal de los espejos.

La recomendación de viejos
y memorables sabios, dictada sobre la cubierta
de las naves por grandes navegantes fenicios,
es siempre soñar el agua
y sentir la sal del viento sobre el rostro
y la memoria.

Ese es el sabor de sal de inevitables momentos,
como cuando la leve sonrisa recuerda
un amor antiguo
o como cuando imaginamos el viaje
de un sueño sumergido.

Por eso, de vez en vez, hay que tomar cuidadosamente
un poco de sal entre los dedos
de la mano y arrojarla siempre
hacia atrás del hombro
para abatir cualquier riesgo,
cualquier mal recuerdo,
cualquier tarde de mal augurio,
cualquier palabra que, sin el empeño
necesario, destruya una faena lúcida
del amor y de la vida.

Alrededores de Francisco y Alicia Zendejas

Adolfo Castañón

A lo largo de las décadas, la comunidad cultural de México ha visto consolidarse a dos galardones, que han servido como un indicador confiable de la evolución y ambición de las letras mexicanas: el Premio Xavier Villaurrutia, a la mejor obra literaria publicada en un año, y el Premio Alfonso Reyes, a una trayectoria dedicada al género ensayístico. Esta es la historia de sus grandes promotores.

Para Alicia Reyes

1. Los nombres de Francisco (1917-1981) y Alicia Zendejas (1929-2016) están asociados a dos de los reconocimientos literarios más importantes discernidos en México: el Premio Xavier Villaurrutia y el Premio Alfonso Reyes. En la gestión de ambos galardones tuvo injerencia fundadora Francisco Zendejas y, luego, perseverante celo para mantenerlos y organizarlos con nobleza y desinterés Alicia Zendejas. Ambos formaron una productiva alianza a la que ella supo dar continuidad. Francisco Zendejas editó a principios de los años cincuenta *Prometeus. Revista Mexicana de Literatura*, una publicación dirigida conjuntamente con José Giacomán Palacio y en cuyo consejo de redacción figuraban Fernando Sánchez Mayans, Elías Nandino, José Miguel García Amor, Emilio Carballido y Ricardo Garibay. La revista se daba el lujo de tener ilustres corresponsales extranjeros como, por ejemplo, César Moro en Lima. En el número 3, correspondiente a mayo de 1952, *Prometeus*

presentaba la “Paráfrasis de Ernesto de la Peña” al poema “Réquiem a un niño”, un poema del banquero y mecenas Eduardo Villaseñor, el “Prólogo al libro *Senos*” de Ramón Gómez de la Serna presentado por S. Otaola, un par de cartas a Elías Nandino y un poema, “De la ardua lección”, de Gilberto Owen, “La piedra y el sueño”, poema de Othón Arróniz, una “Importancia sentimental de la calle”, de Alfonso Campos Artigas. La revista continuaba con la “Comedia en tres actos” de Georges Neveux titulada “Julietta o la clave de los sueños” que algunos años más tarde sería difundida por Poesía en Voz Alta, según recuerda Octavio Paz en una entrevista con Esther Seligson: “Georges Neveux (autor, por cierto, del guión de la película *Juliette ou la clé des songes* y cuñado de Huxley), en la que actuaron Héctor Godoy, Rosenda Monteros, Tara Parra, Manola Saavedra y Carlos Castañón”. La revista concluía con una serie de reseñas de libros y noticias de colaboradores entre las que destaca-

ban las dedicadas a *Homero en Cuernavaca* de Alfonso Reyes, *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz y *Antiguas literaturas germánicas* de Jorge Luis Borges. Siempre había en el aire un toque de humor.

II. Un día, Francisco Zendejas,¹ consta en el *Diario* de Alfonso Reyes, le planteó a don Alfonso la idea de hacer un premio con su nombre. Reyes le propuso que llevara el nombre de Xavier Villaurrutia. Así se hizo. A la muerte de Reyes, Zendejas propuso a la familia Reyes, a doña Manuela, a Alfonso hijo y a Alicia y al gobierno del estado de Nuevo León, que se hiciera el Premio Alfonso Reyes. El primer galardonado sería Jorge Luis Borges.

¹ “Zendejas Gómez, Francisco (1917-1985), escritor mexicano. Estudió economía en universidades de Washington y Columbia. Colaboró en *El Nacional*, *Novedades*, *Hoy* y *Excelsior*, y en revistas como *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Cuadernos Americanos* y *Cuadernos de París*. Editó las revistas literarias: *Prometeus* y *El Pan Duro*. Fundó el Premio Hispanoamericano Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores, la Sociedad Alfonsina Internacional y el Premio Internacional Alfonso Reyes, junto con Alicia Reyes. Publicó la columna Multilibros en el *Excelsior*. Es autor de: *La hoz y el martillo*, *Gerónimo* y *Cuando pasa el príncipe muere*, nota de los editores en Alfonso Reyes, *Diario 1951*, tomo VII, edición crítica, notas y fichas bibliográficas de Fernando Curiel Defossé, Belem Clark de Lara y Luz América Viveros Anaya, FCE, México, 2015.

A la muerte de Francisco, Alicia, su fiel esposa, amiga e interlocutora, continuó con las tareas iniciadas por este crítico literario que durante años, en su sección de *Excelsior*, reseñó un libro al diario. Alicia Zendejas continuó su ejemplo a través de la radio.

He oído decir que la premiología no es una ciencia exacta sino un arte aplicada que depende de las circunstancias y de los circunstantes. El binomio tan ingenioso como generoso compuesto por Francisco y Alicia Zendejas matiza este pensamiento pues ellos supieron hacer de ese arte aplicado una ingeniería que podría casi llamarse exacta en la medida en que apostaron sobre el tablero de la literatura mexicana e hispanoamericana a un conjunto de valores casi todos ellos infalibles.

La idea de establecer una Sociedad Alfonsina para dar continuidad a los premios que llevan el nombre de Xavier Villaurrutia y Alfonso Reyes y de hacer que los jurados de los premios sean los premiados les da a estos galardones una solvencia que va más allá de lo inmediato.

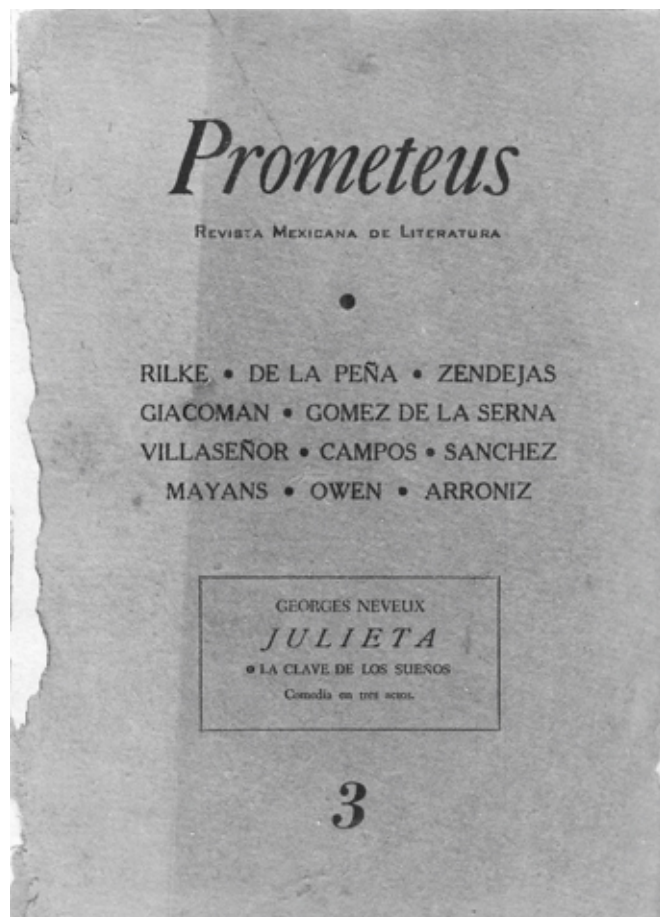
III. La lista cruzada de los galardonados, de un lado por el Premio Xavier Villaurrutia, y del otro por el Premio Alfonso Reyes, dibuja una cartografía del país letrado en México, y, desde México, en el orbe planetario.



Francisco Zendejas



Alicia Zendejas



iv. Alfonso Reyes dejó en su *Diario 1951-1959*² una serie de apuntes sobre Francisco Zendejas que de algún modo expresan la genealogía de los premios arriba mencionados. Estos apuntes dicen:

“México, domingo 20 febrero 1954. En el suplemento literario de *Novedades*, Francisco Zendejas hace una bondadosa crónica sobre *El suicida*, ¡sin percatarse de que es reedición de mi libro de 1917! De tarde, organizo el librito *Trajectory de Goethe*.

“México, miércoles 31 agosto 1955. Francisco Zendejas empeñado en crear un premio literario juvenil, ‘Alfonso Reyes’ y en inaugurarlo con un banquete ¡en mi ausencia! (pues yo no acepto ‘homenajes’). Arturo Pani, visita afectuosa agradeciendo mi pésame. Tarde: curación de atrás.

“México, viernes 2 de septiembre 1955. Las molestias de Zendejas que me quería obligar a aceptar un banquete y la creación de un premio con mi nombre para jóvenes literatos, todo, parte su publicidad recién contratada en el restaurante ‘Fouquet’. Visita de Pita Amor y Olivia Zúñiga, con versos. Miguel Prieto con números atrasados que le pedí del suplemento de *Novedades*.

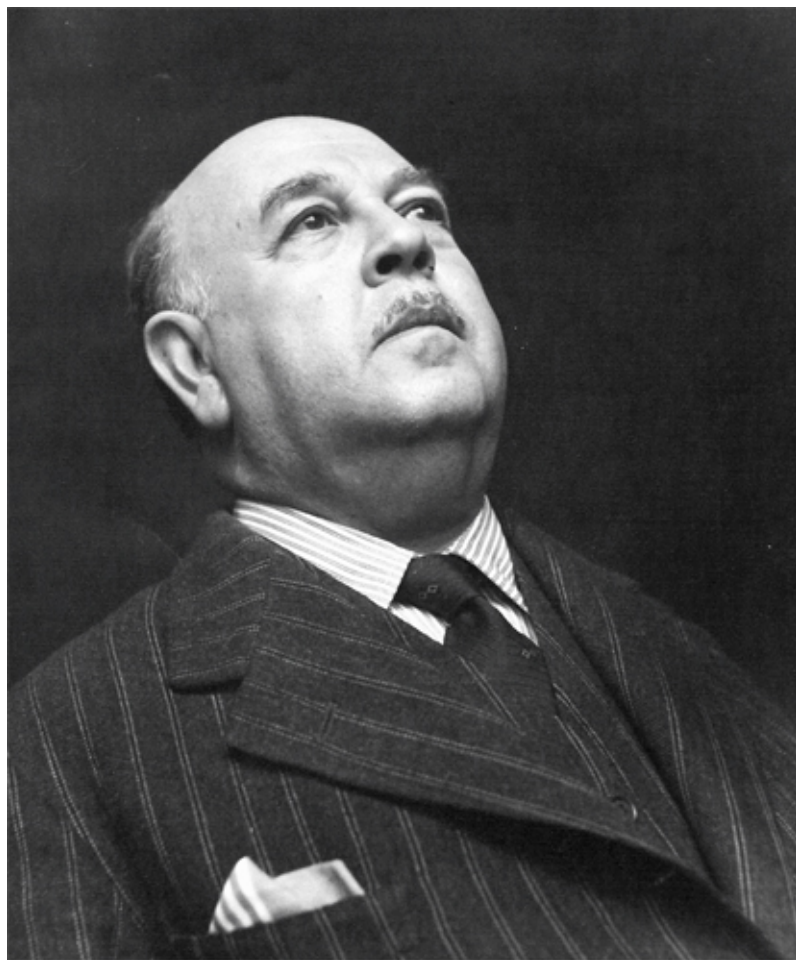
² Alfonso Reyes, *Diario 1951*, tomo VII, edición crítica, notas y fichas bibliográficas de Fernando Curiel Defossé, Belem Clark de Lara y Luz América Viveros Anaya, FCE, México, pp. 218, 361, 361n, 362, 772, 775n, 781, 846, 863. [Se omiten las notas que acompañan este volumen del *Diario*, y que fueron de la autoría de los editores. N. de la R.].

“México, viernes 18 diciembre 1959. Copiando, copiando obras en marcha con gran diligencia. Aprovecho así mi obligatoria reclusión. El Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires de *La Prensa* ha instituido un premio, desde que el diario fue devuelto a sus dueños, y siempre me lo quisieron adjudicar, pero me saben enfermo. Me lo ofrecen para marzo, unánime decisión del jurado: Capdevila, Borges, Erro, Romero y Giusti, lo mejor de lo mejor. Grande alegría y honor en el Colegio de México \$2000 para que Zendejas pueda ir a Sudamérica. Vienen Américo Castro y Paco Monterde”.

Hasta aquí las citas de Alfonso Reyes.

Francisco Zendejas fue uno de los oradores en el multitudinario funeral de don Alfonso. A partir de ese día el *Diario* continuaría escribiéndolo su hijo: “28 diciembre 1959. Don Adolfo López Mateos hizo guardia ante el féretro de Alfonso Reyes en El Colegio Nacional. A las 11½ partió el entierro al Panteón Civil. La fosa es en la Rotonda de los Hombres ilustres, entre Jesús Urueta y el coronel Letechiapía”.

Entre las personas que no mencionó el hijo de don Alfonso estaba Francisco Zendejas. Zendejas fue uno de los primeros en preocuparse por organizar un homenaje en honor de Alfonso Reyes, del mismo modo que el cubano José María Chacón y Calvo fue uno de los primeros en preocuparse por los libros de Alfonso Reyes depositados en la casa biblioteca bautizada Capilla Alfonsina por Enrique Díez-Canedo. Desde luego la fa-



Alfonso Reyes

milia de Reyes encabezada por doña Manuela Mota, el hijo Alfonso Reyes Mota y Alicia Reyes³ tuvieron que ver, en especial esta última, con la organización de la Sociedad Alfonsina.

v. Alicia Zendejas, huelga decirlo, quiso mucho a su esposo en vida y, después de muerto, en cierto modo continuó la tarea interrumpida por él en el ámbito del periodismo y en el de la organización de los premios Villaurrutia y Reyes. Vivía para ellos. Durante muchos años, por lo menos desde 1992, tuvo en el IMER un espacio titulado “Tres minutos con...”, y a partir de noviembre de 1994 hasta poco antes de su muerte trabajó en el programa *Todo lo que somos está en los libros*, transmitido por la frecuencia Opus 94 de lunes a viernes a

³ El editor de Alfonso Reyes hace el siguiente apunte sobre Alicia Reyes: “(Tikis, Alicia Reyes Mota, 1940), escritora y traductora mexicana; sobrina política de Alfonso Reyes, a quien ha considerado su abuelo, doctora en microbiología por el Instituto Pasteur de París y doctora en letras francesas por la Universidad Sorbona de París. Desde 1973, dirige el Centro de Estudios Literarios de la Capilla Alfonsina, que resguarda el manuscrito del *Diario* de Alfonso Reyes. Miembro del Instituto Mexicano de Cultura. Fue secretaria general de la Unión Femenina de Periodistas y Escritoras. En 1973, junto con Francisco Zendejas, instituyó el Premio Internacional Alfonso Reyes. Ha colaborado en diversas publicaciones como: *Universidad de México*, *Diálogos*, *Vida Universitaria*, *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades*, *Boletín de la Capilla Alfonsina*. Es autora de *Genio y figura de Alfonso Reyes* (1974), *Cómo apreciar a Alfonso Reyes* (1990) y *Sólo un perfume tenue* (2003), entre otros títulos”.

las 16:00 horas. En cierto modo continuó con la tarea de comentario, lectura y difusión iniciada por Francisco Zendejas.

vi. A mis ojos tengo conciencia de haber recibido dos veces el Premio Xavier Villaurrutia. La segunda vez fue en 2008 por el libro *Viaje a México. Ensayos, crónicas y retratos*; la primera fue cuando inesperadamente recibí la noticia de que el mismísimo Francisco Zendejas se había ocupado de uno de mis primeros libros: *Cheque y carnaval*. El año en que Zendejas hizo la crónica de un libro el Premio Villaurrutia se le concedió al poeta y traductor Rubén Bonifaz Nuño. En mi fuero interno, yo me regocijaba hermanándome con el ilustre maestro. Me llama la atención que Zendejas haya visto desde entonces mi afinación intelectual con la obra y la ingeniería mental de Gabriel Zaid (Premio Villaurrutia 1972 por *Leer poesía*): reconozco en la reseña escrita por Zendejas su atinada ironía enderezada contra el tumultuoso aprendiz de escritor.

vii. Para un oído entrenado en el juego de las alusiones, el título de la revista *Prometeus* hacía juego con el del grupo filosófico entonces en boga animado por Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla, entre los más conocidos. Desde luego había en *Prometeus* una intención y un designio literarios que se traducían en la narración, “El amor ideológico,” de Francisco Zendejas, reproducida entre las páginas 177 y 184, donde el erotismo y la filosofía entraban en escena. A continuación se reproduce el primer párrafo de esta narración:

“Antes de conocer íntimamente a Elena no sospechaba yo todo lo que ella podría enseñarme de las mismas cosas que amo. Su belleza increíble despertó en mí, violenta y físicamente, un impulso directo, audaz y lozano. Sin embargo, supe encubrir mi aspiración a conquistarla con un aire romántico exento de arrebato, cortejándola con una paciencia caballerosa substanciada por obsequios de flores raras y libros misteriosos. Así, por breve lapso, escuché de primera voz opiniones que entonces me parecieron ingenuas, pero cuya oculta y verdadera fuerza habría de conocer pronto. Algunas de sus confesiones de lo que consideraba esencial en su vida no me causaron el menor asombro. Pronunciadas en el raro encanto del primer conocimiento, de la amistad apenas iniciada, sonaban como la llamada tímida de un alma que busca entregarse. Sin embargo, aquellas palabras iniciales eran la raíz misma de una ciencia casi sobrehumana que trato, desde entonces, de poner como guía a mis aspiraciones”.⁴ **u**

⁴ Francisco Zendejas, “El amor ideológico. Primera Parte” en *Prometeus. Revista Mexicana de Literatura*, número 3, segunda época, mayo de 1952, pp. 177-184.

A quién le importa

Geney Beltrán Félix

Durante la década de los ochenta, en una ciudad calurosa del noroeste, el Paúl y el Eusebio, dos amigos adolescentes, pasan sus días soñando con irse a vivir a otras tierras. Mientras llega ese momento, escuchan música de George Michael, hablan sobre chicas, se rebelan a sus padres. Hasta que un día el primo de uno de ellos, inmiscuido en los negocios del narcotráfico, es asesinado.

—¿Y el cadáver cuándo llega?

—Aún no lo sabemos, mijo...

La madre hablaba en susurros, el adolescente en voz alta.

—¿Lo mandan por avión?

—Qué batalla con este muchacho —se hallaban de pie en el mínimo jardín que da a la cochera, al lado de una ventana por donde salían los rumores de un llanto apenas reprimido—. ¿No ves que la pobre Ñeca está bien mal?

—Ahora chilla y chilla, ¿por qué no le dijo nunca al Chino que se saliera del negocio?

—Todo es una desgracia, entiende.

—¿Quería dinero fácil? Tómala... —imitó el contorno de una pistola con la mano derecha cerrando el ojo izquierdo, dobló el pulgar—. Pum...

—Respetar la memoria de tu tío...

—Qué tío ni qué tío. Sólo me llevaba, ¿qué?, ocho años.

—Doce. Pero La Ñeca siempre te ha querido, y tienes que callarte tus herejías...

—Ese es el problema aquí. A callarse todos. Y al cabrón del Chino, como traía la billetiza verde, nadie le decía nada.

Más reciamente llegó el llanto. Queriendo evadirse de esas lágrimas, el Eusebio recorrió el lugar con la mirada —en lo que fue jardín sólo había tres macetas con plantas secas y amarillas—, mientras un abanico de pedestal agitaba las espas, de cuándo en cuándo le llegaba un poco de aire helado al rostro.

—No seas impertinente, chamaco.

Se puso de pie. Nunca le cayó bien El Chino; era un cabrón corajudo, muy de arranques. Desde que empezó a ganar dólares y a inducir miedo en los demás, El Chino demostró tener cuacha en el alma pues dejó ver gestos y oír palabras de desprecio y despotismo con los más morros de la familia y también con La Ñeca, su media hermana, a la que pendejeaba de renga y solterona. ¿Por qué habría él de condolerse por la muerte de, a final de cuentas, un rufián de poca monta que nada más le trajo pensiones a la pobre Ñeca? Se llevó la mano a la altura del pecho, como si ninguna de sus razones fuera suficiente para convencer a alguien más compasivo que vivía ahí dentro, a escondidas.

Escupió en una de las macetas.

—Mejor vuayir a casa del Paúl —se enfiló hacia la puerta.

—Antes pasa con La Ñeca, mijo...

A los 13 años iba corriendo en el patio de su casa, allá en la sierra. Corría descalza sobre la tierra apisonada, gritando y agitando las manos. ¿Qué festejaba, de qué se reía? Lo que sí recuerda —con un tumbo de tristeza en el pecho ahora que vive en la ciudad— es la limpia esfera del cielo grande sobre su cabeza, los contornos azules y dulcemente luminosos de los cerros ahí cerca, más allá de las últimas casas del pueblo: un llamado a elevarse que la hacía respirar con efectos de plenitud. ¿Escuchaba algún ladrido del perro pinto siguiéndole los pasos, los gritos acaso de los plebes vecinos? Lo que pasó entonces hizo que los granos de tierra y los enjutos hui-zaches y cada gota de agua del río aullaran de un dolor explosivo en el pie derecho de la Emma. Al correr había pisado sin fijarse en un leño suelto ahí tirado y el leño rodó con ágil desobediencia al apenas contacto, ella perdió el equilibrio y al caer sintió una quemazón, un ruido duro y quebrado a la altura del tobillo.

El viejo sobador le frotó el pie con manteca de cerdo. La prima Artemia al lado se tronaba los dedos de la tanta congoja mientras el padre entonaba ebrio en el patio una canción ranchera.



Antonio Berni, *Juanito Laguna yendo a la fábrica*, 1977

El sobador dijo:

—Naamás con que no camines dos semanas quedarás como nueva, ya con eso —pero así no pasó.

—De veras no puedo, loco —el Eusebio le regresó el cigarro al tiempo que cerraba los ojos—. Nomás no quieren.

—¿No te dejan?

—Es mi amá...

—Pus tiene razón —el Paúl sonreía con un dejo festivo.

—¿Cómo va a tener...? No me chingues...

—Te conoce bien. Sabe que te falta un tornillo —hacía girar el dedo índice en torno de su oreja—. Ve tú a saber si no te vuelves mariguano ahí entre puro teatrero descocado... —y le dio una calada al cigarro.

El Eusebio empezó a carcajearse: se sentía relajado, felizmente suelto de las coyunturas, con una levedad de nube que dejaba en el olvido su pleito reciente con la madre y más aun la muerte atroz del Chino, los lloridos de La Ñeca. De la sala llegaba la voz de la abuela del Paúl al teléfono, un ruidillo apocado en forma de inofensiva espiral. Durante la secundaria no había entrado nunca en esta casa, con todo y que desde primer grado él y el Paúl se volvieron uña y mugre; en aquel tiempo hablaban de cómics y de cine, se iban de pinta al parque Revolución, jugaban básquet.

Ya en la prepa cada quien fue inscrito en escuelas lejanas una de otra y dejaron de verse como antes. Se topaban en la calle muy de cuándo en cuándo, cómo te va, loco, qué jais, pero sin más barullo; ahí moría todo.

Hasta que una tarde el Eusebio se lo encontró en la banqueta, a medio camino entre sus casas, con un moretón en el pómulo y sangre en la boca y la nariz. Traía la camisa rota. “Pero se va a morir antes que yo el hijo de su chingada”, dijo escupiendo.

Esa entonación gruesa y arisca de la voz le reveló al Eusebio en un segundo cómo su amigo había cambiado. A pesar de las fachas miserables, el Paúl, más fornido y alto, le pareció un ser ya completado por la vida, como si una voluntad dadivosa le hubiese expandido los hombros y el pecho estos últimos meses con la intención de irle haciendo nacer, por adelantado, la catadura que compete a un adulto, alguien ya provisto de un amplio caudal de aire para los días que le traerá el mañana.

Desde aquel día renovaron su amistad. Se la pasaban ahora seguido por las tardes, a menudo en casa del Paúl, fumando mariguana y hablando de música y de cine, de morras y política, sobre todo coincidían en un empeño: irse lejos, nunca volver. La ciudad no era ciertamente grande pero ellos la dirimían cada vez más angosta y

opresiva, igual que si a los dieciséis el aire les chocara con furor metálico en la frente y sobre la espalda. Se burlaban de las formas cerriles y provincianas que acusaban en el temperamento y el habla de sus parientes, vecinos, los maestros y gente de la escuela, todos ellos (juzgaban) carentes de curiosidad por nada que fuera más allá de la nota roja de los periódicos y los ramplones programas de televisión. Hasta en la traza regular y achata-da de las calles veían motivo natural para el enojo: era la suya una ciudad sin historia ni futuro, sin modernos edificios ni construcciones de la era colonial y que no daba a sus hijos más destino que una vida en la siembra o el comercio, casarse, tener hijos y chambear para los Ley, los Coppel, los Espinosa de los Monteros, dueños (decían con énfasis) de todos y cada uno de los esclavos de la ciudad... Sus aspiraciones en cambio —el Paúl quería ser actor de teatro, el Eusebio no tenía claro si estudiar arquitectura, ciencia política, historia— los llevaban a querer tocar con su huida otros cielos, a buscar rostros de gente más real, más audaz y estimulante, de mente abierta y no (concluían) como la raza de aquí, toda pendeja.

Apenas hubo salido de la casa luego de discutir con su madre, el Eusebio resintió el grosor de la luz, una pantalla blanca y abrumadora contra los ojos. El motor de un tráiler pasó rumiando por el bulevar. Pero nada igualaba ese estallar del raudo sudor en las axilas y en el cuello. ¿Cómo explicarle a alguien de fuera los modos feroces con que trastorna este calor? No sólo en la piel sino en las vísceras mismas del espíritu, en lo más abstracto de la carne... Es esto, mira: salir a la calle a las dos o a las cuatro y sentir cómo revienta contra el rostro el puño de un vaho rudo y bochornoso y cómo el resto del cuerpo se va dejando bullir por oleadas de un aire agresivo, una fuerza casi dotada de la realidad que hay en la materia y que se clava en las sienes, hace sonar ágilmente un seco torpedeo por dentro y pareciera intimidar con terremotos de humo las violentadas regiones del cerebro... ¿Cómo no quejarse...! ¿Tú te acostumbrarías? —y es que se descubría a menudo debatiendo dentro de sí, desdoblándose como si se le exigiera justificarse ante una voz foránea (un nadie sin rostro) que lo observara con mal escondida curiosidad o intemperadamente lo llamara a cuentas, con un escrutinio arduo, desconfiado, desde otra ciudad, otro país. Cuando estaba con el Paúl esa voz intrusa se detenía, no tenía el chamaco que estar peleándose con las caras de aire de su propia mente.

Por el carril que va rumbo a la salida a Sanalona, una camioneta negra dejaba oír sus bocinas: “no quiero ver que las penas se metan en tu alma buena por culpa de mi querer...”, tonadas rancheras que el Eusebio aborrecía por ser las preferidas de su madre y, también, de su tía.

“¿Por qué no tienes marido, Ñeca?” “Mi pequeño, nadie quiso casarse conmigo...” “Cuando yo sea gran-

de seré presidente de México, y haré que Humberto Zurita se case contigo. Ese actor te gusta...” “Humberto Zurita está muy chulo, pero ya tiene mujer... Además se besuquea con una actriz diferente en cada novela, eso me daría muchos celos, mi papi...” “Yo de grande lo arreglo todo... Seré presidente, te estoy diciendo...”

No te rías, amigou: de chavalillo uno dice y promete cada cosa pendeja... Yo estaba bien ingrado con la Ñeca, me la pasaba pegado a sus faldillas y no me gustaba verla cabizbaja porque no agarrara marido...

Por más que se justificara, dentro de sí la voz intrusa no cedía en su inclemencia: ¿cómo es que vives entre gente tan impresentable como tu tía, puros fracasados sin remisión? ¿Por qué sigues en esta ciudad nimia y sin horizontes, además tan pinchemente calurosa? ¿Para qué estás aquí sudando día tras día, sabiéndote el alma que ha sido puesta en mala hora a vivir en un cuerpo enclenque?

Y es que había venido decepcionando a su padre. Cuando no era por sacar sólo siete y ocho en la escuela era por no tener músculos gruesos y robustos, capaces de cargar costales de papas en el almacén del mercado de abastos, por no interesarse en las camionetas y la baraja, las idas al palenque en la feria ganadera... Todas esas negaciones las traía ya sin remedio, a diferencia del Chino, robusto y valiente, o peor aun de su hermano Rogelio, siempre tan aplicado, un muchacho fuerte y dicharachero... El viejo ni lo tomaba en cuenta, pues.

No te burles de mis depres, escucha... Pues mientras él iba soltando sus respiros en una ciudad cansina y ante la sombra de un padre dominado por los gestos de la frustración y el desentendimiento, mientras así se le iba desliendo cada bocanada de aire, miles y millones de personas en hogares y calles de ciudades distantes, bajo cielos de tonalidades más frescas y azules respiraban a plenitud... Ese es tu caso —interpelaba a esa voz extranjera dentro de sí como si fuera de natural incrédula, adversaria—: tú sí vives, tú viajas, piensas, te enamoras y le das a tu existencia una densidad y una hartura de la que nadie puede presumir en este villorrio jodido...

Era entonces cuando en sus fibras, por dentro de su piel, todo pesaba; cuando cada cosa que hacía le llegaba en la forma de un fruto sin sustancia. Pesado, inútil, estorbo, con piedras en vez de sangre: así sentía su cuerpo al constatarse de nuevo y siempre ahí, en esa ciudad y esa existencia: al pelearse con su jefa, al seguir respirando mientras la Emma, la pobre Ñeca solterona, sufría la muerte de su medio hermano.

Pero ahora te diré que el problema en el fondo es que no he tenido valentía para terminar.

Una vez ahí: del sudor al suicidio.

Cortarse las venas en el baño, ver con un residuo de placer incrustadas en las facciones del padre gotas duras de arrepentimiento. ¿Te imaginas?

Pasó ante la fachada de mosaicos amarillos de una casa de dos pisos. Llevándose la mano a la frente, enfocó la mirada, de acera a acera, hacia la planta baja y la terraza: no andaba por ahí el cuerpo esbelto de la Eréndira. Si ella estuviera ahí, si sus ojos verdes lo alcanzaran a ver, ¿qué pasaría, tú sabes? La conoció en la secundaria, él iba en tercero y ella en segundo; la única ocasión que hablaron fue a la hora del receso, haciendo fila en la cooperativa.

“¿Te gusta Bon Jovi?”.

“Ni los conozco”, dijo ella.

“Son buenos, te puedo pasar un caset”.

La vio sonreír, sólo decir “Pus a ver...” bajando la cabeza; tenía los ojos enarcados y de un verde ligero como de actriz rusa, caucásica, y esto contrastaba con la piel de un tono moreno pálido. “Uta... la Eréndira esa sí es bien persinada, pa que veas”, escuchó después a un compa del salón.

Los días siguientes ella volteaba hacia otro lado o se metía en un salón al verlo acercarse por el pasillo. Tiempo después, cuando se veían de lejos, en la calle, digamos, de una banqueta a otra, él extendía y agitaba la mano, ella parecía mover muy parcamente la cabeza. ¿Que por qué me tiemblan las manos, eso quieres saber? Seguido se masturbaba pensando en ella y quedaba medularmente insatisfecho, vacío de cualquier voluntad: ¿no te suena absurdo que nunca más haya podido hablarle? Su cuerpo era una fantasmagoría, una construcción hueca a la que él le había acercado una apetencia de quién sabe qué. Pero dime: ¿alguna alteración habría en la historia del planeta si la saludo, si sus labios me hablan, si me enamoro, si cogemos? ¿Y si nada, ni una sola partícula del universo se mueve, si nada cambia, haga lo que haga, respire o no?

—Le he dicho a mijito que no haga enojar a su padre —había llegado a la casa de su amigo todo clavado en sus pensamientos, lo sorprendió la abuela del Paúl al hablarle así apenas le abría la puerta y lo dejaba pasar—: hazlo tú entrar en razón. Tan fácil como ir a la escuela y no andar de picapleitos con el hombre que se quiebra el lomo pa mantenerlo, dile...

Cruzó la sala, moviendo la cabeza arribabajo. Al entrar al cuarto, vio entre la poca luz al Paúl acostado sobre el tórax, con la espalda desnuda, recibiendo las oleadas del aire que lanzaba el abanico de pedestal. Tenía el cuello hacia su derecha, los ojos cerrados dejaban ver las grandes pestañas. El Eusebio se sentó en el sillón, de frente a la cara de su amigo, examinándole el pelo abundante, el rostro redondo y los pómulos enfáticos, de boxeador madreado (se dijo). El tenue ronroneo de las aspas contribuía a hacer sentir más fresco el cuarto. ¿De veras está dormido este cabrón? Ya no iba a la prepa en efecto; reprobó varias materias y a cada rato discutía con su padre, quien le arrimaba luego sus chingadazos

y no lo bajaba de güevón y mantenido, mariguano que va a acabar en la calle pidiendo limosna y atascándose los pulmones de tñer si no estudia y se recibe de algo de provecho. Entró un mes antes a trabajar de chalán en una ferretería pero lo que le importaba bien en serio era nada más el taller de teatro. Y si a estas horas se halla aquí echadote, lo más probable es que ya dejó su chamba, míralo...

Sin hacer ruido, el Eusebio acercó la mano a la nariz del Paúl.

Una oleada de pánico le recorrió las vértebras.

...Al poco rato ya estaba el Paúl en pie.

—¿Y no has tenido más broncas con tu jefe? —soltó el Eusebio con nerviosismo mientras el otro metía un caset en el modular. Se escuchó salir de la bocina la voz de George Michael con un rápido sonido de guitarra de fondo: “Well I guess it would be nice if I could touch your body...”. El Eusebio contrató: ¿Qué te cuesta volver a la prepa pa que tu ruco esté tranquilo?

—No me hables de ese cabrón...

—Hazlo entonces por tu abuela...

—Hasta ahí, en serio —el Paúl levantó la palma derecha con gesto de hartazgo.

El Eusebio se rascó el codo izquierdo. Veía a su amigo abriendo un cajón del ropero, luego liando un cigarro.

—¿Y qué? ¿Cuándo te metes al taller? —habló el Paúl al tiempo que se pegaba el cigarro a la boca. Le dio la primera calada. Se paró frente a la foto del Che Guevara en la pared e hizo el ademán de saludarlo con la mano derecha extendida sobre la sien, entre los dedos la mota.

—Carnal, yo ni quiero ser actor —el Eusebio estiraba la derecha y recibía el cigarro.

—¿Por qué no pruebas? Los ensayos son a las ocho y media, vamos esta noche.

—De veras no puedo, loco —el Eusebio le regresó el cigarro al tiempo que cerraba los ojos—. Nomás no quieren.

—¿No te dejan?

—Es mi amá...

—Pus tiene razón.

—¿Cómo va a tener...? No me chingues...

...Un rato después, cuando ya habían acabado de fumar, el Eusebio, recostado sobre el sillón, con la palma derecha sosteniéndose la mejilla, se quedó mirando al Paúl con un gesto para sí mismo ambiguo, algo que no sabría decir si era una muestra de admiración o de reproche:

—La diferencia entre nosotros, pinche Pol, es que tú nunca tienes miedo.

* * *

En el cuarto, a través de los cristales, se veían las puertas del clóset abiertas, el colchón sin sábanas, la silla con prendas de ropa en el respaldo. No había nadie.

Y la Emma en la cochera, sentada en la mecedora, los ojos abiertos con una expresión perdida.

—Agarra a cualquiera de mis plebes, son tu familia —la Artemia a sus espaldas le puso la mano sobre un hombro. Las palabras le salían con artificialidad, incómoda en esa tarea de dar consuelo a un cuerpo que, de tan ensombrecido y ciego por el dolor, era incapaz de recibir la menor luz—. Tienen buen corazón, ya los conoces: son sangre liviana.

—Ajá.

—¿Qué ocupas...? ¿Quieres que vayamos al centro...?

—No.

—Las tardes ya no están tan diatiro calurosas. Se siente como si de parriba viniera un aire salido del congelador del refri. Exagero, ¿es un chiste, mujer! Podemos comprar un vestido...

—No, gracias.

—O vamos a Altata. El agua del mar te gusta... Le digo a Rogelio, el domingo...

—Ay.

—La vida no se acaba con esto, Ñeca —le recorrió el pelo con una mueca de desagrado—. Y yo que paso puras pensiones con tu consentido...

La Ñeca abrió alarmada los ojos:

—Ay mi niño...

—Quiere dedicarse a la bohemia. Se me va a morir de hambre con esas cosas del teatro. Y se ha vuelto bien harejillento, suelta cada palabrota...

—¿De dónde sacó eso?

—Las malas amistades, ese mentado Paúl lo anda sonsacando.

—Mi papito no sabe —los ojos se le llenaron de lágrimas.

—¿Qué hago?

La Emma se puso de pie, arrastró los pies hacia la sala.

La Artemia quiso decir algo, sólo frunció la boca. Se sentó en la mecedora. Quería olvidarse de todo lo que estaba pasando. "...Y puse a tus pies mi vida, sin ninguna condición", tarareó en su mente. Lo peor del luto era el no poder prender la grabadora...

Se dejó caer en el respaldo.

Ve al poco rato el cuerpo macizo y sonrisudo del Eustaquio, sus cabellos ondulados. "¡Chino, muchacho!", se escucha la mujer hablarle. El joven se lleva las manos a la cara, como un niño a quien se ha descubierto en una travesura y cree que con cubrirse los ojos se volverá invisible. A sus espaldas se ve una puerta negra muy alta y amplia detrás de la cual alguien aporrea con fuerza. "¡Eustaquio! ¿Estás bien? ¿Qué te dijeron esas gentes? ¿Cuándo llegas?". Sigue la mujer oyendo su voz pero no se ve a sí misma en lado alguno, y esto la intranquiliza como si fuera lo más inusual, lo más peligroso el no saber de qué lado está su cuerpo. Cuando El Chino retira las manos del rostro ella ve las facciones de un anciano. Luego de unos instantes cree descubrir que ese anciano es su hijo Eusebio, arteramente envejecido por fuera.

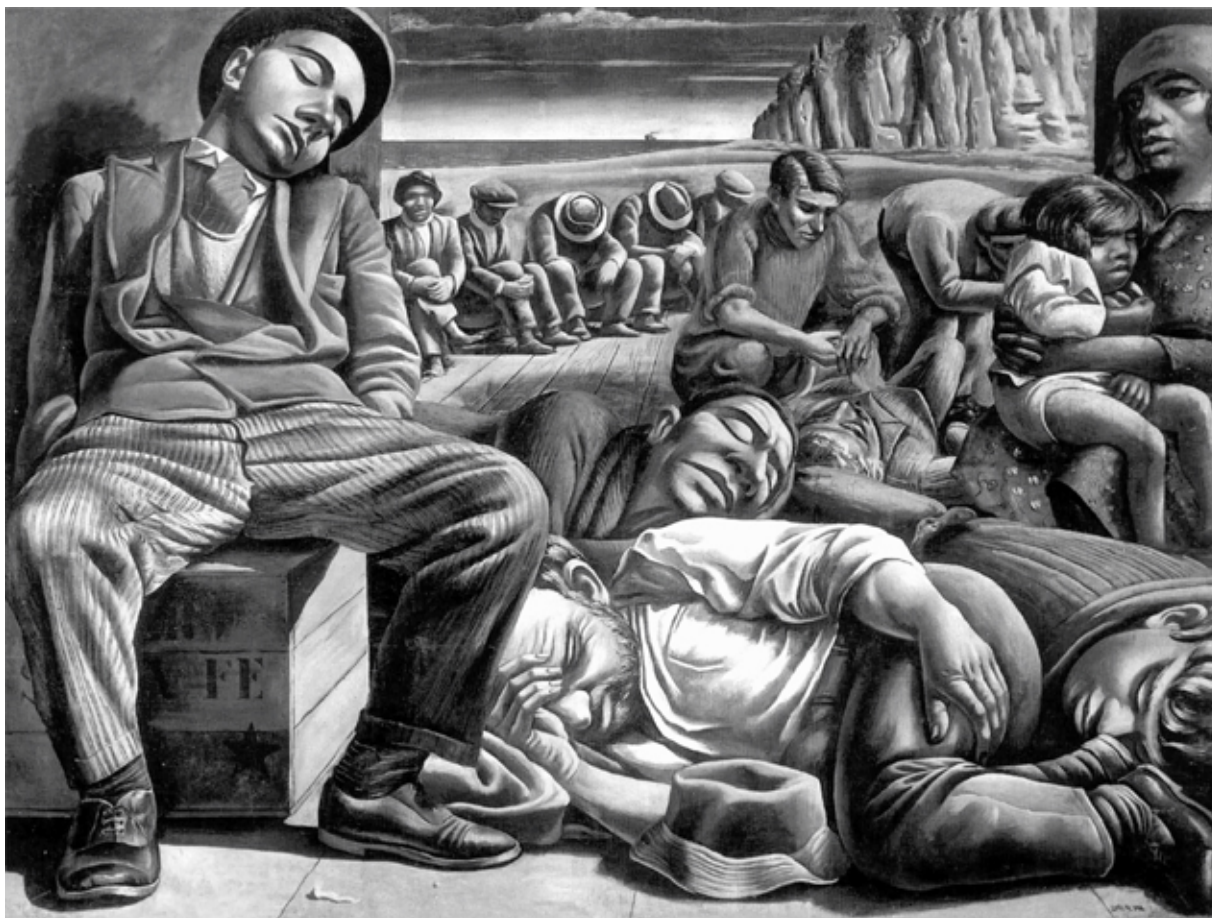
Abrió los ojos.

Sacudiéndose lanzó un grito, resintió una flema atorada en la garganta.

Tú lo que tienes es que eres una pendeja. Entró a la cocina. Traía la sensación de un trapo mojado y maloliente que alguien le hubiese aplastado contra la cara.



Antonio Berni, *Campeones de barrio*, 1954



Antonio Berni, *Desocupados*, 1934

Ni cómo imaginarse lo que estará pasando, pobre Ñeca. Y, sin embargo, era como si ella misma, Artemia, hubiese sido omisa en alguna tarea que no alcanzó nunca a discernir como suya. Durante tanto tiempo había conocido la difícil lástima por esa mujer de su familia a la que un tobillo jodido a los trece años mantuvo ya después exenta del matrimonio y la maternidad, hasta traerla a una estación irrefutable de amargura. A la manera de quien se deja seducir por una confusión —la que revuelve solidaridad con remordimiento—, a partir de la muerte de su tío, derrumbado por una cirrosis tajante, la Artemia había convencido a su esposo de hacer vivir a la Emma en casa, ayudándola a criar al Eustaquio, su hermano menor, mientras a su vez la prima le echaba la mano con el quehacer y, en el futuro, con los plebes. El Chino nunca se sintió cómodo con ellos e iba venía de una casa a otra, con sus demás parientes. Quizá por eso, por no haber adoptado al Chino de la misma forma que La Ñeca adoptó a los hijos suyos, ahora sentía la Artemia que la muerte del Eustaquio habría sido un error o una confusión que ella habría podido evitar, y acaso la víctima elegida en su lugar debería haber sido cualquiera de sus hijos —el Eusebio, por ejemplo.

Tembló al decírselo. Ese muchacho... Recordó cómo, después de aliviarse de ese malagradecido, el médico le anunció: No te puedes volver a embarazar.

Se colocó el mandil y los guantes, tomó la esponja enjabonada y un plato con restos de machaca. Ya frota-

ba la superficie cuando a los oídos le llegaron pasos en la puerta de la calle. Dejó caer el plato y la esponja, se llevó las manos, con todo y que resbalosas, a las orejas. ¡Estuvo anque ese mariguano!

Caída la cabeza y cerrados los ojos, respiró jalando con acritud el aire.

—¡Eusebio! ¿Qué estuviste haciendo, condenado?

Le tenía tanta tirria a ese olor que cuando niña allá en la sierra recibía de su padre. El hombre fumaba luego por las noches, lanzando un vaho dulzón y grueso que la hacía sentir arcadas. Se llevó la mano izquierda a la frente y la mejilla, que se le habían venido sudando a las prisas, mientras casi buscaba mentalmente ocluirse las narinas para no recibir las oleadas que vendrían del cuerpo de su hijo, ahí a sus espaldas, en el dintel de la cocina, retador.

—De veras soy buena gente, ma. Lo que pasa es que no me hallo —el hilo de palabras llegó enredado en un tono de angustia. Tuvo la duda de si de veras le habló su hijo o si todo había venido de su mente. Sin abrir los ojos, de a poco escuchó los pasos del joven alejarse hacia la recámara.

—¡Le diré a tu tata a ver si ya haces caso!

Ya desde los quince iba a los bailes ahí en el mismo pueblo o en los pueblos vecinos acompañando a la Artemia y a sus otras primas, siempre con chaperones por supuesto. Iba bien arreglada, le gustaba usar un bilé rojo in-

tenso. Su padre la quería andar riñendo por verse así medio resbalosa, medio ofrecida, aunque rara vez llegaba a levantarle la voz (un regaño a lo mucho, y con la voz sosegada por la conmiseración). Las demás plebes tenían suerte y a ellas sí las sacaban, eran muy bailadoras, regresaban sudadas a sentarse y tomar una Vita de fresa bien fría, le contaban pícaras que el muchacho encimoso con el que venían de bailar les dijo Júyase conmigo, aquí traslomita la pasamos bien, no sea remilgosa.

En cambio ella ahí sentada siempre, suponiendo risitas burlonas, murmullos de “Ándale, ve y saca a La Renga” en boca de los chavalos.

Pasaron los años y ella siempre ahí quietecita. Un primo, un tío se le acercaba hacia el final, la tomaba de la cintura y muy despacio se movía con ella por los bordes discretos de la ronda, lejos de los músicos y las parejas más movidas. La Emma sonreía con un dejo de blanda decepción que con los años se fue volviendo calor ácido en las venas, un tumor de enojo en cada franja de la voz:

—No me saques nomás de lástima —miraba fieramente a su tío, hermano, primo—, ya sé que soy una quedada.

* * *

Al ser hijo único, el Paúl tenía un cuarto amplio para él solo. Cuando ahí se encerraban, además de fumar y escuchar música los dos muchachos hablaban luego de las morras, al comienzo con un tonillo bajo que algo hacía oír la intuición de lo poderosas que eran aún las amarras de sus timideces. Pero de los labios del Paúl surgió una tarde, con otro grosor más desenvuelto, el nombre de Gabriela. Sintió el Eusebio una opresión en el estómago; se creyó obligado a contramencionar a la Eréndira, no lo hizo al entender que su amigo hablaba con la voz de plano ya en otra esquina de las posibilidades:

—La conocí en el taller. No es que actúe muy bien, pero sí me capea...

...Y una tarde, días después, resultó ser no “la Gabriela” sino, ahora, escuetamente “la Gab”.

Habían estado fumando y luego de un comentario de su amigo, el Paúl rezongó con énfasis:

—¿...Y a santo de qué debo tener miedo? ¿Pa qué sirve el miedo? Te pareces a la Gab; le tuve que explicar que la mota no hace daño...

El Eusebio reposaba en ese instante en lo que sería una estancia de placidez, con la percepción liberada y dulcemente dionisiaca, pero no pudo dejar de resentir como un aguijón el surgimiento de la chica en la voz de su amigo, más significativa ahora por ese tono de confianza que se hacía ver en la versión abreviada del nombre. A disgusto consigo mismo, creyéndose movido, ya sin regreso, de la zona mansa y serena en que la yerba lo

había situado, con todo y sabiendo que al Paúl podría molestarle volvió a un tema de pleito:

—¿Y tu jefe ya se hizo a la idea que dejarás la prepa?

—Otra vez la burra al trigo... —el Paúl no levantó la vista, siguió en lo que estaba: con un plumín rojo se dibujaba rayos de sol en torno del ombligo—. Como ando de buenas, te diré: cuando llego del taller en la noche él ya está dormido. Sólo el domingo me toca lidiar con sus cosas... Y es entonces cuando está chingue y chingue con que —imitó con tonos gangosos la voz paterna— la prepa esto y la prepa esto otro. Por cierto, vi a tu famosa Eréndira hace rato, cuando fui a la tienda... ¡Se sigue vistiendo como monja!

—Pinche vieja apretada —el Eusebio extendió la mano para levantar del suelo un ejemplar de la revista *Proceso*; hizo como que la hojeaba. Se sabía iracundo, al advertir que ya se le había dispersado por entero la sensación de euforia—. Ya ni me interesa esa morra.

—Nunca le dijiste nada, no te hagas güey.

¿Por qué este cabrón le hablaba así? Se puso de pie y plantó su cuerpo ante el abanico, recibiendo el aire en el rostro.

—Eres retecoyón... Escápate al taller esta noche... Hay otras morras guapas además de la Gab...

—Si llego noche a la casa mi apá me cierra con llave la puerta, me deja a dormir en la banquetta. Es muy estricto el viejo, y no quiero darle pensiones a mi amá...

Apoyándose en los puños, el Paúl movió el cuerpo hacia la orilla de la cama. Acercó el rostro a su amigo sin diluir un brillo malicioso en los ojos:

—Con qué poco te espantas —se puso de pie y apagó el modular—. Ya me hartó la voz cagada de ese maricón —sacó el caset de George Michael y lo lanzó contra la pared.

Con la llegada del silencio algo se le rompió en el pecho al Eusebio. Su amigo sabía que él no tenía grandes broncas en la vida: su madre no lo abandonó para irse a vivir al Gabacho cuando era un morrito, su padre no lo golpeaba ni era un alcohólico todo deschavetado que, por querer alejarse a fuerzas de la bebida, se mataba trabajando de sol a sol y le hacía la vida imposible a los demás... Eso: su respirar nunca había tenido profundidades ni alturas: le tocó una realidad mezquina e intrascendente; ni para tener traumas tenía gracia, y cuando podía romper con esa deriva de tanta insipidez en las células, cuando el Paúl le abría la ventana para rebelarse y mostrar las fibras de su corajuda voluntad él no sabía responder más que haciéndose cuacha en los pantalones por adelantado.

¿De dónde nació esta atadura que le vencía la voz, los actos?

—Es como si todo se me quedara enredado en el estómago, loco —murmuró. Otra vez dentro de sí la pesadez del ánimo (fierros en vez de aire en los pulmones).

Levantó la cabeza. Su amigo no estaba en el cuarto. En el pasillo se veía salir del baño la flaca luz eléctrica, le llegaba el ruido de la orina del Paúl cayendo como una sucesión de piedrecitas que alguien, repetida y malévolamente, le lanzara contra la espalda.

—Sólo cuatro letras, ¿te parece justo? —la Emma metía la escoba debajo del comedor con movimientos acompasados. La Artemia, en la cocina, se apuró en meter un caset en la grabadora. Ya la tenían harta esas quejumbres: hacia las cinco o seis de la tarde, especialmente en los meses de calor, algo se eclipsaba con rudeza en los tejidos de la Emma que la llevaban a ir asentándose en un humor acendrado de ira y desilusión, desvaída de merecimientos para sí misma—. Me podrían haber puesto un nombre más largo. Pero no, tan poco amor les alcanzó a mis papás... ¿No me podían haber dado un segundo nombre?

—Mujer, eso cómo va a tener importancia.

—Y nunca me casé, qué quieres...

—Pues sí, pero familia no te falta, un techo tampoco...

—¿Y qué? Nadie se me arrimó nunca pa hacerme un chilpayate ni de lástima, aunque luego se largara hasta la quinta chingada...

—El Chebo es más hijo tuyo que mío...

—Hasta crees. Si tú lo pariste...

Por su renguera, y no sólo por haber sido feíta, de rasgos planos, una piel pálida en la que a menudo surgían manchas blancuzcas, dientes salidos y un acusado prognatismo, ningún hombre le dijo Vengaseme pacá. Sus hermanas y primas sí, le daban casa y comida durante los embarazos y lactancias, y ella al principio ganaba rayos de entusiasmo, aprendió a cargar los niños sin dejar que se les soltara la mollera, les preparaba y daba las papillas, cantaba al mecerlos y darles el bibe, lavaba los pañales de tela sin que el menor asomara. Siempre había algún mocoso en la familia. La Artemia no se casó pronto, dejó pasar varios prospectos y su padre mismo, ya que se hubieron mudado del pueblo a la ciudad, se los espantaba pues quería casarla con alguien que al menos tuviera en qué caerse muerto, no (decía) con cualquier indio patarrajada bajado de la sierra a tamborazos. A los 29 la mujer se casó, pero hubo de perder sus dos primeros encargos —no retiene al plebe, decía el médico—, y cuando nació el Efraín, la Emma ya estaba viviendo en la casa.

—Contesta, Neca... No oyes el teléfono, chintenguas...

La Emma había puesto la escoba contra el respaldo de una de las sillas. De pie, se sostenía con la mano izquierda sobre la mesa, miraba los diplomas del Rogelio colgados en la pared. Y, en efecto, el teléfono llevaba rato pite y pite.

La Artemia subió el volumen de la grabadora, acompañando en un falsete con su voz la voz delgada de Javier Solís: "si no encontraste ternura en mi alma, si sólo penas te causo yo, me voy mi vida de tu presencia, aunque me duela el corazón...". Del comedor llegó con estridencia el griterío de La Neca:

—Sí, soy yo, Emma Lizárraga su servidora... ¿Quién habla? ¿De dónde habla que no se le oye bien? Eustaquio Lizárraga es mi hermano, ¿qué tanta boruca trae que no le entiendo?

La Artemia salió de la cocina y lo primero que vio fue a la Emma aventando el auricular contra la pared, los ojos llenos de lágrimas y la boca muy abierta sin poder gritar.

El primogénito, de nombre Efraín, era cosa aparte; estudió medicina en Guadalajara y allá se quedó y se casó. Venía una vez al año, siempre tan ocupado, con la cara vacía de quien no aguanta la impaciencia de largarse. El Rogelio y el Eusebio cuando niños se peleaban a cada rato y por cualquier motivo. Ahora no; coincidían poco en la casa. Se sabían tan diferentes, no competirían por ningún premio pues el de la aquiescencia del padre ya estaba definido: el Rogelio se la vivía en las tardes pegado al viejo en el mercado de abastos, había entrado a la Universidad a estudiar administración y asumió así el papel de heredero continuador de los afanes mercaderes de la estirpe. El Eusebio había sido siempre un plebillo aturcido, ñengo, un poco apagado, pero en los últimos tiempos daba muestras de un temple más inquieto, era desapegado de las cosas de la escuela pero no reprochaba ni daba motivo para escándalos. La preocupona era la Artemia, aunque el viejo a su mujer ya la veía casi como un mueble: madrugaba sin desayunar para irse al negocio y al cerrar, a las cinco de la tarde, se embromaba con el Rogelio sacando cuentas o lo llevaba al dominó con los amigos en una cantina cercana al panteón civil. Todo estaba así más o menos cuando una tarde calurosa de septiembre llegó la nueva de que allá en la frontera habían baleado al Chino por la espalda sus propios secuaces traicioneros, según esto por órdenes de un comandante de la judicial receloso —se regó el chisme en la familia— de que el muchacho quisiera subírsele a las barbas y hacer su clic pa mandarse solo.

* * *

—Vamos al Revolufia —en vez de la abuela, el rostro redondo del Paúl, con el pelo mojado, salió a la puerta. Ya iban media cuadra adelante cuando el muchacho dijo, mostrando una tensa línea arrugada en la frente—: Ese puto me prohibió recibir gente en la casa. Dice que si no chambeo y no traigo lana pa pagar aunque sea las tor-

tillas, no es mi cantón entonces. Y con este calorón ni qué ganas de andar en la calle.

En una banca del parque estuvieron hablando de una película del conde Drácula que acababa de estreñarse en la ciudad y ninguno había visto aún.

—A ver si a tu tío el muertito no le pasa algo parecido... ¿Qué tal que regresa de entre los muertos y quiere chuparte la sangre?

—Que hasta el sábado llega, dice mi amá...

—Va a estar todo jediondo para entonces...

El Paúl se puso de pie y levantó la mano en dirección a la esquina, por donde se acercaba el cuerpo delgado de una muchacha de pants y sudadera grises. Era alta y de piel blanca, de ojos negros, vivaces por sus pestañas chinas. Traía el pelo recogido en una cola de caballo, los labios pintados de un labial rojo tirándole al vino, una línea de sudor sobre el labio.

—Te presento a mi carnalazo, el Eusebio... Pero le puedes decir Don Coyoncito, con toda confianza...

—No seas carrilludo, mugre Pol —la chica tenía una voz grave, con una ligera entonación viril—. Si así hablas de tus compas no me quiero ni imaginar qué dirás de tus morras...

El Eusebio se quedó mirando hacia un vendedor de cocos, a cosa de cinco metros, con la sed creciéndole y el sudor en la forma de impaciente agua en las axilas, mientras la pareja hablaba en susurros, luego se ponían de pie y caminaban hacia el paradero de camiones. La muchacha era quien más movía los labios. Se dejaba ver contra-

riada, en ánimo de regañar al otro. Así son las morras por acá, mi amigo, no te espantes: mandoncitas, bien territoriales... Ve tú a saber si no le caí bien mal y le está diciendo a ese cabrón que no sigamos siendo cuates... El Eusebio llevaba la vista del puesto de cocos a la pareja, y de regreso; traía un rumor tenaz zumbándole en los oídos, como si por las venas le corriera a toda prisa un animal perseguido. Ya no me preguntes cosas, no sé nada...

—Qué chinga —oyó al Paúl de vuelta—. No te había dicho que vive allá por donde el viento se regresa, hasta el Parque 87 —la muchacha en efecto no estaba más por ahí—. Sus papás son tan ocurrentes como los tuyos: ya no la dejan ir al taller. Que los actores de teatro no han de ser buenos ejemplos: puro joto y puto mariguano dicen que hay en el taller... ¿Cómo la viste, loco?

El Eusebio creyó que de él se esperaría, en ese momento, nada mejor que una leperada. Sólo dijo:

—Es muy hermosa, la verdad.

—Está buena pero es medio pendeja —el Paúl dio un salto, extendió la mano derecha con el intento de agarrar una rama del pinabete sobre su cabeza, sin conseguirlo. De nuevo sentado, se llevó las uñas a los dientes—: Hay algo que te quería decir. Sólo que ni una palabra a nadie, ni a la Gab ni a mi abuela. ¿Captas?

El otro muchacho escuchó dentro de sí la voz ajena que, como arremolinándosele, le pedía *Vete a tu cantón, no lo dejes hablar*.

El Paúl empezó serio, con una expresión temerosa de que el Eusebio lo interrumpiera o se burlara:



Antonio Berni, *La siesta*, 1943



Antonio Berni, *El almuerzo*, 1945

—Ya localicé a mi amá. Está viviendo en California... En Santa Anita, cerca de Los Ángeles. Me vuayir a vivir con ella, pronto.

El Eusebio creyó tener las mejillas sonrosadas (el calor ambiente se había concentrado en su cuerpo). El tórax le ardía, y traía la voz fuereña royéndole por dentro *Te dije que te fueras, vete a tu casa*. Moviò la cabeza a los lados, como queriendo obligarse al silencio en las células.

—...No trago a mi jefe, estoy hasta la monda de sus chingaderas. El sábado agarró la botella otra vez y cuando llegué del teatro me tuve que encerrar bajo llave en el cuarto: quería obligarme a pistear con él, y como me negué dijo que me iba a capar, que de seguro yo era un marica de mierda.

—¿Y no te puedes llevar a tu abuela?

—¿Cómo crees? Dice que mi madre es una puta que se fue con el culo en alto al Otro Lado. Aunque no entiendo cómo quería que la pobre aguantara a su hijo. Mi abue sí es buena onda, pero allá podré estudiar arte dramático —se puso de pie y movió los brazos hacia delante y hacia arriba como recibiendo una ovación en un escenario. Añadió con picardía—: Y, la verdad, espero culiarme a la Gab antes de irme.

El Eusebio no pudo evitar imaginarse los dos cuerpos adolescentes, desnudos y sudorosos. ¿Y si yo nunca logro irme? ¿Te burlarías? ¿Qué tal que este cabrón empanzona a la Gab? Yo me tendría que hacer responsable del bebé, conseguir un empleo de cualquier cosa pa mantenerlos...

—¿Y si la Gabriela no te hace caso? —pasó saliva con dolor.

—Claro que caerá...

—¿Y cómo te vas a ir si ni sabes inglés?

—Pus no. No sé ni mais, putito. O no gran cosa, pero allá se me suelta la lengua, eso seguro.

* * *

Vio entre la poca luz al Paúl acostado sobre el tórax, con la espalda desnuda, recibiendo las oleadas del aire que lanzaba el abanico de pedestal. Tenía el cuello hacia su derecha, los ojos cerrados dejaban ver las grandes pestañas. El Eusebio se sentó en el sillón, de frente a la cara de su amigo, examinándole el pelo abundante, el rostro redondo y los pómulos enfáticos, de boxeador madreado (se dijo). El tenue ronroneo de las aspas contribuía a hacer sentir más fresco el cuarto. ¿De veras está dormido este cabrón?

Sin hacer ruido, el Eusebio acercó la mano a la nariz del Paúl.

Una oleada de pánico le recorrió las vértebras: querría besarlo; recostarse a su lado; que sus pieles se toquen, que el tórax de uno aprese la espalda del otro —tiene mucha sed: el corazón es una alimaña con miedo que quiere escapar y abrirle la piel al descubrirse exigiendo el tributo de una piel ajena.

Mareado, recarga el cuerpo contra la ventana (teme en serio rodar por el piso). Escucha la voz ríspida y burlesca de su hermano Rogelio saliste volteado qué asco de veras, la voz de piedra de su padre nomás me faltaba un hijo marica.

Al poco rato ya estaba el Paúl en pie.

—¿Y no has tenido más broncas con tu jefe? —soltó el Eusebio con nerviosismo mientras el otro metía un caset en el modular.

* * *

¿Cuándo te vas pa Los Ángeles, pinche Pol? ¿Piensas sacar pronto tu pasaporte de chicano? Puso el cepillo en

el vaso. Se pasó la lengua por los dientes. Exhaló contra el espejo. Yo me iré al De Efe, quiero huir de este puto calorón. Vaa estudiar periodismo en la UNAM, ya lo decidí. Antes de eso, me culiaré a la Gab yo también. Luego te mando una postal.

—¿Dónde estabas, chamaco? El entierro era a las tres...

Cerró los ojos. ¿Lo habrán escuchado?

La blusa y la falda negras hacían resaltar la palidez del rostro de la madre, le daban un aire enjuto y puritano.

—Ma, esas cosas son bien deprimentes...

—Ora sí te pasaste de la raya mijito.

El muchacho se quitó la camiseta, la aventó hacia el cesto de la ropa. Allá con tu jefa en El Gabacho no pasarás por estas escenitas caguengues, ¿cierto? Muy gringo saliste ahora. Abrió un cajón de la cómoda y mientras hacía como que hurgaba:

—A quién le importa si voy o no a un entierro como ese —murmuró—. Yo no iba a conseguir que El Chino reviviera...

Los pasos en la escalera lo hicieron enmudecer. Rápidamente sacó una camiseta del cajón. Se dio media vuelta. Primero vio el cuerpo alto y pesado de su padre, luego la figura esbelta, la cara alargada de su hermano Rogelio. Ambos de negro. Todo canucio, el padre aún le imponía: su cabeza era grande, como el busto de un prócer en una plaza pública, con gestos duros y fijos y arrugas que le suponían la tenacidad inescrutable del carácter.

Al ver a su esposa, el hombre levantó una ceja. Luego mirando al Eusebio soltó un filo grueso, con la gravedad que habría en la voz de una roca si las rocas hablaran:

—Mijo, qué tan ocupado anduvo que no se le ocurrió pararse por el camposanto...

—Perdón, apá...

—Muy mal hecho... Su tía lo quiere mucho. Usted debió haber ido pa acompañarla. Y haga caso a su madre, no se junte con gente sin oficio ni beneficio...

—Como usted mande —la voz ahogándose.

El viejo se dio media vuelta. Caminó rumbo al fondo del pasillo con el Rogelio siguiéndolo. Se oyó una puerta cerrar. El Eusebio se percató de pronto: tenía en la mano una prenda, estaba con el torso desnudo.

—A ver si ahora ya me haces caso, Eusebio...

De frente a su madre, en el acto de ponerse una playera azul de los Dallas Cowboys, se quedó ahí congelado. ¿Qué había ocurrido?

Miraba hacia el pasillo. ¿No debería estar ahora él con su padre y el Rogelio en el cuarto del fondo? ¿De qué estarían hablando? *Como usted mande*, contestó mansamente en vez de gritar y responder comido por las furias como lo habría hecho el Paúl.

Y eso qué. Vino mi padre a hablarme, ¿entiendes? Pues no sentía el impulso de recriminarse esa calma ante el regaño paterno. Era como si aún estuviesen el cuerpo

y la voz del padre en el dintel de la puerta, colmando las holguras del espacio en la recámara con un aura de dominio que él, claro que sí, iba también a heredar un día. ¿Viste lo que ocurrió? Ya pasó todo: El Chino está muerto y enterrado. ¿Captas? Yo soy yo y lo demás vale madres. Puso la mano sobre el tórax. Ese rostro de nada, ese alguien de aire al que interpelaba imaginándolo habitante de una ciudad lejana estaba ahí dentro, bajo la piel. Déjame de estar chingando, ¿escuchas? Fue como si, en efecto, gracias al viaje próximo del Paúl o al entierro del Eustaquio o, incluso, a las palabras de su padre, dichas a él, directamente, el pecho le creciera bajo la piel.

¿Por eso su padre defendía a la Emma! Entendió que no sólo él, Eusebio, sino los demás, tanta gente allá afuera tampoco tendría sustancia e interés por confortar a la pobre mujer. ¿A quién le importaría el dolor de una solterona que no tiene en qué caerse muerta? El Chino se lo buscó, le dirían. ¿Cuántas muertes debía ya el muy cabrón?, preguntarían. Y si quisiera plantarse ante el ministerio público, pedir justicia, acusar a los matones, ¿quién le haría caso?

Todo eso habría sido (pensó el chico) lo que estuvo estos días pulsando en la raíz de sus instantes, en la desazón y el encono que vino sintiendo sin confesárselo: el miedo a alojarse demasiado cerca del dolor, la vergüenza por saberse incapaz de pagar con un gesto de consuelo su deuda umbilical con la Emma... La mujer lo cuidó desde recién nacido por las complicaciones que tuvieron a su madre casi un mes hospitalizada después del parto. Lo defendió siempre de las órdenes de hierro del padre, lo llenó de ternezas —al verlo más débil y sensible que el Rogelio— supliendo la frialdad de una madre poco voluntariosa para cualquier arrumaco que con esas distancias parecía cobrarle al morro el haber quedado impedida —cuántas veces no escuchó ese reclamo— para volverse a embarazar y así tener una hembra. Y esto la Emma lo hizo con el dispendio de quien no tuvo sus propios hijos y ya no volvería acaso a gozar de las energías juveniles para cuidar otro chamaco ajeno en el futuro.

—¿Qué te ha pasado, mijo? De chico tú no eras así...

Se puso la playera.

—Ha sido malo pa ti juntarte con ese plebe...

Las palabras se derretían con el calor sin que rozaran las orillas de su pensamiento.

—Ten cuidado con lo que fumes, esos vicios luego no se quitan...

El muchacho abrió las manos, pensó en colocarlas sobre los hombros de su madre, se las llevó finalmente a los bolsillos del pantalón.

—¿Sigue creyendo que no tengo remedio, ma?

Aún temblando, caminó hacia la puerta. Que tengas buen viaje, pinche Pol. Bajó las escaleras y tocó al cuarto del lado de la cocina. Dijo en voz baja:

—Soy yo, Ñeca —empezó a llorar. **U**

No hay soledad en mi laberinto

Verónica González Laporte

Un gato viejo lleva una vida regalada. Caza lagartijas, mastica flores de jacaranda, hace cómodas siestas entre los estantes de los libros, disfruta las caricias que sus dueñas le hacen. Sin embargo, hay una persona —el padre de familia—, cuya vida no comprende, aunque una de sus protectoras le hable de él: “pero los gatos no entendemos de vocablos, sólo de las oscilaciones del alma”.

Las flores malva han tapizado las banquetas. Un tapete tierno de jacarandas se extiende sobre las piedras lajas del patio. Me gusta acariciarlo con los cojinetes, sentir el peso de mis cuatro patas sobre él mientras estiro la espalda en un arco pronunciado. Intento apoderarme de la que cae de una rama en un lento remolino. Saco las garras, doblo la muñeca y consigo capturarla. La huelo, la mordisqueo. Tiene un aroma dulce y un sabor un tanto ácido. Mastico la flor de jacaranda hasta extraerlo todo, el jugo, el color, el terciopelo morado.

Nubes negras se apiñan por encima de mi cabeza. También quisiera desmenuzarlo, ese cielo denso que se cierne sobre la casa. Un rayo de luz pajizo atraviesa la ventana de la sala. Algo me dice que será el último. Un movimiento ágil captó mi atención. Sin dudarlo, me deshago del despojo malva. Es una lagartija. Quieto. Es pequeña y nada gorda. Corre debajo de las piedras, la canija. No pierdo nada. Voy a esperarla, sin moverme. Terminará por salir de su escondite como todas las

demás. Cierro los ojos unos instantes para afinar la puntería. Siempre procuro dar con todas ellas. Es divertido perseguirlas, brincarles encima sin que se lo esperen y luego sentir su piel fría entre mis colmillos. Su carne es blanda como la de los bollos que me robo de la mesa de la cocina cuando ellas ya se fueron a dormir. A veces me quedo sólo con la cola. Las cuatro patas y la cabeza huyen, me dejan solo. ¡Me da un coraje! A mí me gustan completitas, carnosas, grises por encima, blancas por debajo, como el cielo de esta tarde de primavera. Hay muchas por aquí. Más lagartijas que cucarachas y moscas. Las cucarachas no me gustan, no tienen buen sabor. Crujen cuando las piso y apestan. Las moscas... son para cuando no hallo qué hacer. También ellas tienen la culpa, se amontonan a mi alrededor, buscan posarse cuando nadie las llama. Ni siquiera con la cola las espanto. Las peores son las azules porque zumban más fuerte. En mis oídos retumban como diez de las otras. Cuando se atarantan me las como rápido, así no vibran en mi garganta.



Al fin ha salido la lagartija de su agujero. Corre por encima de las hormigas aladas, de las cochinillas que se enroscan a su paso, de las telarañas que se rasgan bajo su peso. No me muevo, no existo. Orejas erguidas, olfato afinado. La dejaré irse cuando se sienta fuera de peligro. Me ha visto. Se hace la muerta, la muy mustia. Ese truco me lo aprendí hace mucho, cuando apenas empezaba a cazar moscas. Quieta la cola, manso el pelaje.

Mis presas se han vuelto importantes. Ahora soy capaz de capturar una paloma sin ayuda de nadie. A veces llega alguna buscando gusanillos que se asomen entre los granos de tierra húmeda. Las lombrices no me gustan, son arenosas, viscosas. Mal le va a la paloma aventurera. Brinco cuanto puedo y con las patas extendidas la abrazo en el aire. La araña, la desgarró. Todo sucede en un abrir y cerrar de ojos amarillos, pero los abro bien para no perderme el festín de las plumas a las volandas. Le clavo los colmillos en el corazón, en el cuello, me aseguro de no dejarla ir. Luego se la llevo a ella. Se la dejo frente a la puerta de su cuarto, sobre el tapetito felpudo.

No vivo solo. Hay muchos más. Pero como yo, ninguno. Aun cuando me he vuelto perezoso. Una pesada gota me ha mojado la frente. El cielo se nos va a caer encima, es hora de ponerme a resguardo. En cuanto lo hallo, debajo de una maceta de helechos, empiezan a caer bolas de hielo. Furiosas, golpetean el techo de vidrio de la veranda, los muros, las piedras. Las macetas se han puesto blancas. De por sí no me gusta el agua, pero esto no lo había visto nunca. Es un aire de fin de mundo. Ni siquiera puedo maullar. Mis patas tiemblan, dos hilillos líquidos penden tristemente de mis bigotes.

Entonces ella abre la puerta. “¡Picos! ¿Dónde estás, Picos? ¡Entra, entra ya!”. Si de costumbre soy escurridizo, esta vez no me haré mucho del rogar. Soy el favorito. Que los otros se mojen. Soy el único que puede meterse al cajón de su cómoda sin abrirlo, un ardid de gato viejo...

Soy el que trepa más arriba en el librero, el que hace siestas en los estantes repletos de libros. Me gusta su olor, tanto como hincar los colmillos en los vientres de las lagartijas. Algo debe de haber entre sus páginas porque ellas siempre han de abrirlos, voltearlos, recorrerlos, cerrarlos o prestarlos. Elena la grande me prefiere, aunque yo me inclino por el regazo de la chica. Ella me cuenta cuentos. Helena la chica me acaricia el lomo con los cinco dedos extendidos y apoyando la palma con todo su peso. Me pongo a ronronear en cuanto restriega la yema de su índice debajo de mi barbilla. Mmmrrrr, me es irresistible. Mmmrrrr, podría morirme así, en ese gozo.

A ella le gusta subirse a los columpios, a las ruedas de la fortuna. Le gustan los campos de amapolas, el azul líquido del cielo, las melenas de los leones y el oro del trigo. Eso me dice quedito, cuando empiezo a quedarme dormido sobre sus rodillas. La escucho teclear, dedo tras dedo. Declama sola, charla conmigo.

A veces me habla de su padre, uno de ojos azules un tanto tristes. El que tiene una barba como mal puesta. El que hace música con las palabras, el que se halla en laberintos. Ella quisiera decirme cuánto lo ha querido, pero los gatos no entendemos de vocablos, sólo de las oscilaciones del alma.

A veces yo también quisiera decirle a ella cuánto la he querido, pero los gatos sólo sabemos maullar y ronronear. Yo no sé de soledades ni de laberintos. **U**

Quiromancia y predestinación

Margarita Peña

Nacido en Sevilla y residente en Tepeaca del actual estado de Puebla, Pedro Suárez de Mayorga fue procesado por la Inquisición a finales del siglo XVI por poseer un texto adivinatorio: la obra del músico, matemático y poeta flamenco Johannes Taisnier. Este proceso es revelador de la práctica de la quiromancia y los recelos que despertaba en la autoridad eclesiástica en la sociedad novohispana.

En la ciudad de los Ángeles (Puebla de los Ángeles), el día 14 de junio de 1583 se iniciaba el proceso de Pedro Suárez de Mayorga por poseer “papeles supersticiosos de suertes, rayas de manos y cosas desta calidad”. Declaró ante el juez examinador Hernández de Santiago, comisario del Santo Oficio de la Inquisición en el obispado de Tlaxcala y ante el racionero mayor, Márquez de Amarilla, notario del tribunal del Santo Oficio, y dijo ser natural “de la ciudad de Sevilla en los reinos de España y residente al presente en la ciudad de Tepeaca, de edad de más de cinquenta años”. De acuerdo con la declaración, “preguntado si sabe o presume la causa porque ha sido llamado, dijo que sí sabe y que entiende que es por preguntalle si tiene consigo un libro que se intitula *Taisnerio* que trata de fisonomía y quiromancia”...¹

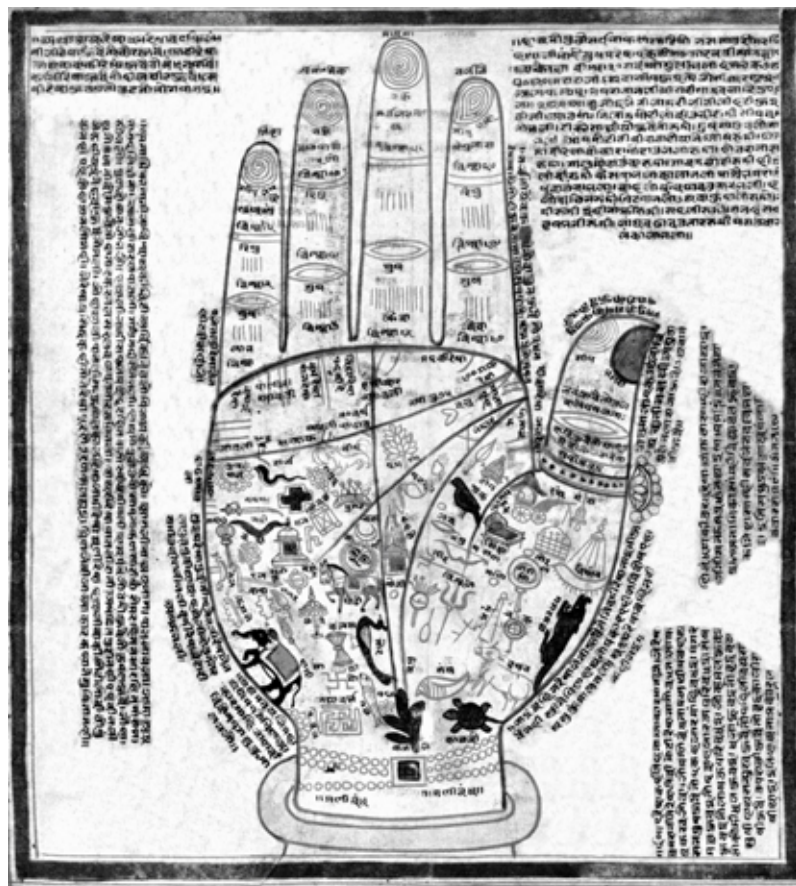
Antes de seguir adelante en el repaso de este proceso por demás curioso, detengámonos en el tipo de delito que se juzgaba. Poseer textos adivinatorios como el

Taisnerio permitía, a los ojos del tribunal español instalado en Indias, configurar el delito de “superstición”. Este lindaba, por un lado, con los delitos religiosos menores tales como las afirmaciones heterodoxas (proposiciones heréticas, por ejemplo) y, por otro, con la magia y la hechicería. El que alguien, como el sevillano Pedro Suárez, tuviera en su poder un libro que trataba de “fisonomía y quiromancia”, o sea, de adivinación a través de los rasgos fisonómicos del rostro, o de las rayas de la mano, lo hacía sospechoso de superstición y, por lo tanto, de heterodoxia, ya que la adivinación iba contra el dogma en lo concerniente al libre albedrío, subpotencia del alma derivada de la voluntad dentro de la tríada memoria, entendimiento y voluntad enunciada por la teología tomista. El adivino era aquel que se atrevía a desafiar el dogma desde el reducto utópico de la astrología, la quiromancia, la fisonomía, la cartomancia. Utópico porque en él se retaba la validez del dogma cristiano imperante, de la salvación del alma mediante el ejercicio del libre albedrío, al visualizar una realidad imaginada: aquella declarada por los astros; o por la quiromancia, “ciencia” (en términos de Suárez de Mayorga) estrechamente ligada

¹ Proceso contra Pedro Suárez, Ramo Inquisición, volumen 129, expediente 4, folio 1 r.

a la astrología. Una realidad alternativa “revelada” por la adivinación, por la predicción; una realidad ideal (cuando la predicción era positiva y amable); temible (cuando la predicción resultaba negativa, amenazadora); que podía o no cumplirse; en todo caso, una utopía. Y si en el terreno de las ideas la superstición se hallaba cerca de la heterodoxia, en el de la práctica era la base de la magia, la brujería y la hechicería. Eran estos también territorios de la utopía. ¿Qué más utópico que la magia amorosa mediante la cual se pretendía obtener, de grado o por fuerza, la correspondencia en el amor? ¿O bien, la creencia supersticiosa según la cual un objeto como la piedra imán, por ejemplo, confería un poder extraordinario a su poseedor? ¿O bien, la seguridad que albergaban las brujas de poder volar, liberándose mediante el vuelo de las ataduras impuestas a las mujeres? Creencias y prácticas supersticiosas, en gran medida utópicas, que inundaron la Nueva España en los siglos coloniales, y que dieron alguna vez lugar a procesos sonados como el de las brujas de Coahuila, en el siglo XVIII; o al más silencioso de nuestro modesto quiromántico (y también poeta a sus horas) Pedro Suárez de Mayorga, “el quiromántico de Tepeaca”, a finales del siglo XVI. En cuanto a este, la declaración nos va descubriendo a un personaje por demás curioso que solía leer la palma de la mano a los habitantes del poblado de Tepeaca, también llamado Segura de la Frontera; se ocupaba de “tresladar”, o copiar, un impresionante tratado de fisonomía y quiromancia titulado originalmente *Opus Mathematicum*, obra del flamenco Johannes Taisnier, al tiempo que en los folios de la copia anotaba reflexiones relativas al libre albedrío, realizaba sumas y restas, redactaba sucesivas versiones de sonetos al itálico modo y anotaba, para no olvidarlos, los víveres que debía comprar en el tianguis indígena de Tepeaca: “frijoles, chile, tomates, coles y fruta”.² Y por lo que toca a los “papeles supersticiosos” que no eran otros que la versión al español del *Opus...*, conocida en el proceso como *Taisnerio*, hay que decir que se trataba de un documento de 219 folios manuscritos por ambas caras, plagado de dibujos de manos. Para darnos una idea de la importancia del tratado vayamos al título de la obra original, traducido del latín. Dice así: “Tratado matemático compuesto de ocho libros, adornado con numerosísimas figuras ideales de manos, de los cuales los seis primeros libros contienen de toda la quiromancia, la práctica, la doctrina, el arte [y] la experiencia veracísima. El séptimo, la disposición de la fisonomía y de las calidades y complexiones de todos los hombres. El octavo, los enigmas acerca de las fisonomías de los signos, y qué pro-

2 Cfr. Margarita Peña, “Textos literarios novohispanos, o la literatura amordazada de la Colonia” en *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*, Dirección de Literatura/UNAM-El Equilibrista, México, 1992, pp. 122-133; 133-156; 157-166, respectivamente.



mete el sol a los que nacen a su paso por cada constelación. Se completa con los remedios de todas las enfermedades. Y natural astrología, etc., los efectos de la luna por lo que toca a las diversas enfermedades. También la isagoge de la astrología judiciaria, como encomios de todo el arte de la adivinación. Por el autor Juan Taisnerio Hannonio, matemático expertísimo, doctor peritísimo en ambos derechos, clarísimo poeta laureado, músico excelentísimo. Con un índice copioso. Colonia Agrippa. Casa editorial Teodoro Baumio, bajo el signo del árbol. Año 1583”.

Si nos encontramos aquí ante una obra de clara estirpe renacentista, que sigue las huellas de quirománticos preclaros como Tricasso Mantuano y Barthelémy Coclès; y ante un autor, Johannes Taisnier, que según sus biógrafos fue preceptor de los pajes del emperador Carlos V, en el caso de la versión castellana tenemos un apretado y desmañado texto que nunca llegó a la imprenta, carece de título, aparentemente fue traducido por dos novohispanos afectos a la adivinación, Bartolomé de Argumedo y Francisco de Castañeda, y causó la perdición del iluso Suárez de Mayorga. Hombre afechado a la veracidad de sus dichos adivinatorios y a un texto que se le volvió bitácora de vida, registro de una cotidianeidad sembrada de poemas dedicados a una esposa casquivana, y predicciones. Utopista cercado por los habitantes de Tepeaca, que le tendían las palmas en demanda de una frase consoladora o una predicción esclarecedora. Volvamos ahora al proceso para ver de

cerca a los perseguidores de la utopía...y del malhadado quiromántico.

Después de dejar claramente asentado que no fue él quien tradujo el tratado, sino los ya mencionados, afirma que le fue prestado por un tal Argumedo, vecino de la Ciudad de México, hacia 1580, para que lo copiara; que la materia del libro le parecía “ciencia sumaria” y que por algunas personas religiosas supo que esta era ciencia permitida, y que ya estando en la ciudad de Tepeaca,

adonde de algunas personas era importunado [...] les miraba las señales de las manos y siempre que no vía señal de cuyo significado se acordase sólo decía [...] “no veo

cosas de que daros aviso”. Y cuando vía alguna señal de cuyo significado se acordaba fuere cosa que significase ingenio, o sanidad, o enfermedad, señalando la señal a la misma persona, le refería aquello de que se acordaba [...] y en cuanto vía alguna señal que significase travesura decía a la parte que se guardase por tales o tales medios de venir a la causa de caer en aquella culpa...

De lo anterior se desprende que para Suárez de Mayorga la quiromancia tenía el rango de ciencia, de la cual él usaba con intención curativa o preventiva —es decir, con buena intención—, siendo siempre requerido y hasta importunado para hacerlo. “Travesura” equivale aquí a una mala acción cometida por los que le importunaban. Un ejemplo:

Mostrándole la mano a éste que declara un tal Villalobos y viéndole una señal que éste que declara *ha* leído significar homicidio dijo al dicho Villalobos que tenía necesidad de hacerse reportado y sufrido, por lo que le convenía hazerlo así: el cual dicho Villalobos dijo a éste que declara *que* un religioso le avía dicho casi lo mismo [...] y este que declara le dijo “mirad que temo que es travesura de homicidio la señal que en *vuestra* mano veo”. Y como el Villalobos no entendiese por este término “homicidio” le dijo este que declara: “que si no hacéis hábito de reportación podría ser que matárades a alguno”. Y el Villalobos con palabras que entonces dijo dio a entender a éste que declara que ya lo avía muerto.

El terreno de la adivinación se vuelve espinoso y la esperanza se convierte en predicción amenazadora, o bien en develación de un secreto incómodo. Y el adivino, o lector de palmas, es un peligro, un enemigo en potencia para los que ansiosamente le han extendido la mano. Será, como era de esperar, un homicida puesto al descubierto quien finalmente lo denuncie ante el Tribunal del Santo Oficio.

La lista de los que acuden a él se va haciendo más tupida:

Una mujer la cual muchas veces pidió a este que declara que le di[je]se algo, y nunca le quiso dezir cosa que importase porque *conoció ser mujer traviesa*.

Un fulano [...] en cuya mano vio otra señal casi tal y viéndosela desechó la mano éste que declara, diciendo: “Guardáos, por amor de Dios, de cometer *la travesura*”. Y como le incitasen a más declararse, algunos de los circunstantes dijeron: “ésa ya está cometida”.

Y por otra señal casi como ésta que en otro vido en el mismo, pues tuvo este que declara por tan cierto en el significado de aquella señal que ha temido y tenido, significa que si los que así la tenían no eran hombres bien compuestos en sus costumbres; o que juntamente estu-



viesen avisados por seguir a la mano, que estaban en peligro de incurrir en aquel delito. La cual señal, y otra cualquiera que así sea de travesura, este que declara ha entendido y entiende que *como escoja, que está bajo el dominio del libre albedrío: que el hombre no puede incurrir en ello ayudado del Señor*. Y que desta manera entiende todas las demás cosas que a esto tocan, salvo en lo que dijese [de] enfermedades y cumplisiones. Que los tales, no teniendo aviso del dicho caso que las tales señales fuesen verdaderas, que podrían cumplirse en ellos como en personas que no habían usado de los reparos que podían usar si avisados estuvieran.

La popularidad del quiromántico iba en aumento. Y también el temor ante lo que descubría en las manos ajenas. Como en los oráculos antiguos, el arúspice sufre al tiempo que se torna víctima propiciatoria. La preocupación por el dogma se acentúa al traer a cuento la existencia del libre albedrío. Hay que resaltar la intención moralizante de nuestro quiromántico que, de acuerdo con la declaración, en todo momento trataba de edificar a los importunos con buenos consejos, intentando así evitar el cumplimiento de un destino adverso. Se empeña, igualmente, en predecir enfermedades futuras con el objeto de evitarlas.

El entramado social que rodea al quiromántico es variado y él, solícito, acude casi siempre en ayuda del prójimo necesitado. Es la suya una adivinación veraz, moralizante. Fue esto, quizá, lo que acabó por disgustar a los habitantes de Tepeaca, alguno de los cuales lo denunciaría. Humanidad abigarrada, semejante a la de los burgos medievales o renacentistas en ese pueblo en el que homicidios, estocadas, flujos de sangre, cárcel y adulterios estaban a la mano. Era entonces Tepeaca, o Segura de la Frontera, un activo centro de intercambio comercial hispano-indígena. En una gran casa, al costado del zócalo, Hernán Cortés pudo haber escrito la Segunda Carta de Relación. En el centro de la población se erguía el “rollo”, lugar en donde, atados a unas argollas, eran azotados los esclavos indígenas. Aún existe. Y era también la última avanzada española rumbo al sur ignoto: Oaxaca, el Soconusco y los territorios que conquistaría Pedro de Alvarado.

En el tono de quitar importancia a su oficio de quiromántico y al libro que copiaba, en una parte afirma

que nunca dijo este que declara cosa afirmativamente como que de necesidad hubiese de pasar, porque no entiende poderse por esta ciencia alcanzar tal cosa, pues caso que algunos influjos de los que en la mano dice que señalan tuviesen algo o mucho de certeza, bien entiende que no cae en ciencia humana poder saberse las dispensaciones que de parte del Señor estuviesen hechas, pues sólo los quirománticos por el orden de su ciencia pueden al-

canzar *inclinaciones, disposiciones* pero no la certeza de los efectos, y que así este que declara siempre ha estimado esta ciencia por tal, que en muchas cosas es incierta y en todas dudosa. De la cual materia, como ya *ha dicho*, nunca se soltó a tratar más de como *ha dicho*, y pequeño tiempo en la dicha ciudad de Tepeaca, que fue en cuanto no desistió del propósito que tuvo de hacer algunas experiencias, como tiene dicho, y que le parece a este que declara que puede haber seis meses antes más que menos, que no consiente que alguno le muestre la mano, y si alguna vez como acaso la ha mirado, no ha querido decir cosa ni aun raya de propósito.

Estas líneas casi finales de la declaración de Suárez de Mayorga suenan a retractación, casi abjuración, de su credo adivinatorio. No es de sorprender, dado el temor que inspiraba el Tribunal de la Inquisición a un habitante inerme. Por lo que puede leerse, fue amonestado, amenazado en caso de que divulgara “el secreto” inquisitorial, y conminado a entregar todos los papeles sobre quiromancia que tuviera, cosa que, podemos estar seguros, debió de hacer. Afirma asimismo que no obra en su poder “libro de molde” alguno, lo cual podría referirse al original en latín del *Taisnerio*, impreso en Colonia. No sabemos cuál haya sido el destino final de ese voluminoso libro (más de 600 páginas); tampoco sabemos cómo pudo el libro burlar la aduana inquisitorial de Veracruz y llegar hasta la Ciudad de México, de donde partió la traducción hecha por Francisco de Castañeda quien, en términos de Suárez de Mayorga, “se llevó consigo el libro que entregaría al así que traducido”. No queda claro si se refiere al impreso alemán, o a la traducción, la cual constituye el texto que hemos podido ver, que pusiera en nuestras manos, en el Archivo General de la Nación, Roberto Villaseñor —fallecido en el temblor del 19 de septiembre de 1985—, y que a raíz de una mala encuadernación posterior a una restauración perdió toda secuencia lógica.

Firman la declaración el acusado, Pedro Suárez de Mayorga; el juez Santiago, y el notario mayor, Marqués de Amarilla. Tampoco se sabe qué fue del acusado. Posiblemente continuó escribiendo poemas al itálico modo, sonetos dedicados a la ingrata Belisa que salpican los folios del tratado. Y como todo transgresor que se respete, quizá reincidiera en el vicio de escrutar vidas ajenas en la palma de la mano, apoyado en el conocimiento de la quiromancia que le proporcionara copiar los 219 folios del *Taisnerio* —obra de Johannes Taisnier, quiromántico y músico de la corte de Carlos V—, confiscado en la Nueva España por el Tribunal del Santo Oficio. Pedro Suárez de Mayorga —heterodoxo, utopista, iluso, poeta a sus horas en Tepeaca—; queda el *Taisnerio*, testimonio de heterodoxia en la Nueva España. **u**

El mural infinito de Carlos Fuentes

La edad del tiempo

Georgina García Gutiérrez Vélez

Fallecido el 15 de mayo de 2012, el escritor mexicano Carlos Fuentes legó una obra amplia y ambiciosa a la que buscó agrupar bajo el concepto general de “La edad del tiempo”. ¿Qué significa esta operación de reordenamiento de una obra en curso? ¿Cuáles son las implicaciones de una etiqueta con que se integraban libros de cuentos y novelas escritos a lo largo de varias décadas?

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas edad mía!
¡Qué mudos pasos traes muerte fría,
pues con callado pie todo lo iguales!

FRANCISCO DE QUEVEDO

El tiempo que todo lo devora —revoluciones, políticos, burgueses— es capturado por el arte que sí sobrevive. México, el mundo, quedan en la novelística mestiza de Fuentes... El gran mural de Fuentes abarca más que el siglo xx y es indispensable para comprenderlo. La gran memoria mural es la respuesta creativa de Carlos Fuentes al reto del devorador implacable que no tiene edad.

GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ,
“México, arte y Revolución: la novela mural de Carlos Fuentes” (2010)

A MANERA DE PREÁMBULO: LA VIDA DE “LA EDAD DEL TIEMPO”

La mayoría de los libros de narrativa de Carlos Fuentes tiene una lista titulada “La edad del tiempo” que presenta sus novelas y volúmenes de cuentos. Apareció a mediados de la década de los años ochenta del siglo pasado y siguió acompañando sus obras durante 27

años, hasta *Federico en su balcón*. Esta novela póstuma, que salió en septiembre de 2012, cuatro meses después de la muerte del escritor, ocupa el último número de “La edad del tiempo”. Sobre el lugar de esta novela en la lista, Fuentes dejó instrucciones precisas a su editor Ramón Córdoba Alcaraz de ponerla en el xvi. Le agradezco a Ramón este dato serio y confiable, porque proviene de quien conoció muy de cerca el modo de trabajar de Carlos Fuentes.

“La edad del tiempo” aparece por primera vez en *Gringo viejo* (1985), editada por el Fondo de Cultura Económica. La incluirán los siguientes títulos publicados por la misma editorial: *Cristóbal nonato* (1987), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), *La campaña* (1990). Alfaguara la incorpora, definitivamente, a partir de *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993), cuando Fuentes empieza a publicar en esta casa. Por tanto, no se trataba de una colección, pues la noticia aparecía casi siempre, sin distingos de la editorial que sacara los volúmenes (en la segunda solapa, en la cuarta de forros). Me intrigaron las modificaciones constantes que podrían significar que Fuentes estaba al pendiente de “La edad del tiempo”, haciendo cambios, aumen-

tando su numeración. Al darle seguimiento y comparar las diferencias, al “leer” entre sus líneas, me percaté de cómo se movía la vida de la literatura en manos de su creador: “La edad del tiempo” era otra de sus obras y algo más. Descubrí, poco a poco, que se trataba de un texto distinto, que decía muchas cosas sobre el Fuentes narrador y que permitía entrever la complejísima relación creativa que tenía con sus narraciones en general, no sólo con las enlistadas.¹ En cierta forma, el examen de “La edad del tiempo”, quizás hizo posible atisbar, muy fugazmente, el proceso de creación de Fuentes.

Lo escrito aquí comunica el producto o resultados más recientes de una exploración que me ocupa desde hace varios años y que está en varios artículos y ensayos: la *narrativa mural*.² También resumo otras exploracio-

¹ Una nota con la descripción esquemática de “La edad del tiempo” o de su evolución, mero reporte de un ejercicio académico, no despejaría las inquietudes que me despertó el texto tan sugerente (aunque debí cumplir esa etapa preliminar, antes de escribir este ensayo). Afortunadamente, mis investigaciones sobre la obra de Carlos Fuentes me condujeron a “La edad del tiempo”.

² Con gusto comprobé que la gran narrativa de Carlos Fuentes nace del muralismo mexicano. La nombré “novela mural” y empleo el término para todas sus narraciones sean o no de ficción —como *El espejo enterrado*—, pues el otro origen mexicano de su novelística es la llamada “novela de la Revolución Mexicana” que incluye todo tipo de discursos narrativos, no sólo el novelesco, igual que la narrativa mural de Fuentes. Conceptos como *despliegue*, *totalidad*, *preservación*, con sus variantes, que elaboré en el marco teórico de mi estudio de la narrativa mural de Fuentes, aparecen siempre en mis escritos.

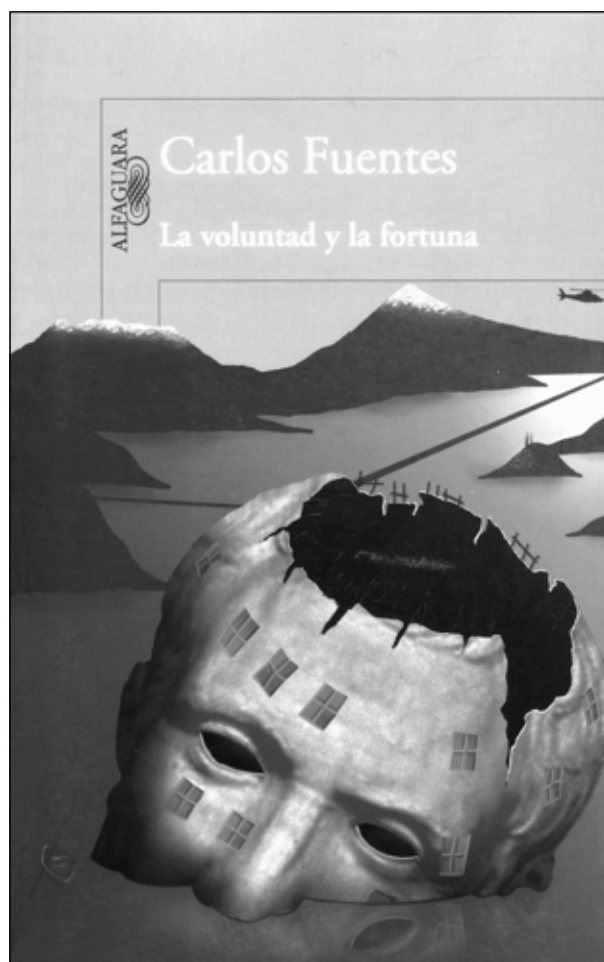
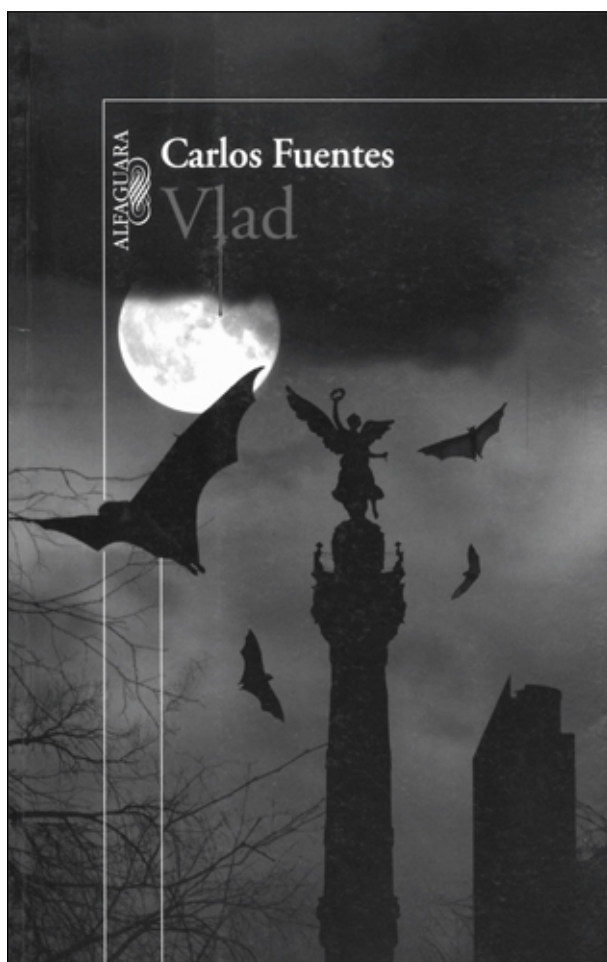
nes y retomo ideas que he ido formulando desde que empecé a estudiar la obra de Fuentes. Este ensayo condensa gran parte de mis escritos sobre Carlos Fuentes.

En uno de los homenajes *post mortem* que la UNAM hizo a Carlos Fuentes,³ sus amigos del medio siglo: Miguel Alemán Velasco, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Porfirio Muñoz Ledo, Sergio Pitol (su texto fue leído por Hernán Lara Zavala), evocaron a un Fuentes vivo, joven. Flotaba la idea de que Fuentes tuvo la fortuna de morir sin los estragos de la decadencia intelectual y física. Silvia Lemus confió: “murió lleno de vida...”. Había el consenso de que Carlos Fuentes partió inteligente y guapo como siempre. Las palabras atinadas de Porfirio Muñoz Ledo expresaron el sentimiento general: “Murió en el frente de batalla. No dejó un minuto de trabajar, de inventar y de viajar. Falleció por su vitalidad. Se fue envidiablemente joven, elegante e intacto”. Ahora comprendo la sabiduría de las evocaciones de ese día que ayudaron a enriquecer la experiencia del duelo de México por su gran escritor: Fuentes se fue a tiempo. Quizá fue afortunado porque no le tocó vivir el México cuya realidad supera las distopías y profecías apocalípticas con que advirtió, cada vez más alarmado, que el rumbo elegido llevaba a finales descri-

³ En el Centro Cultural Universitario el 11 de noviembre de 2012, el día del cumpleaños del escritor. La *Revista de la Universidad de México* publicó sus textos pocos días después, en el número de diciembre.



Carlos Fuentes



tos en la *Biblia*, a la que tanto recurrió para narrar el principio y el fin del tiempo. Ya no atestiguó cómo el horror de nuestro Apocalipsis real rebasa la imaginación. Vivimos el futuro que predijeron sus novelas: el fin del tiempo. Por fortuna, no le tocó ver que diariamente despertamos y la pesadilla está allí. El México que Fuentes imaginó y recreó, murió con él, pero su obra sobrevive. La muerte clausuró un tiempo, el suyo: la “Era de Carlos Fuentes”.

EL TIEMPO ES MÁS LARGO QUE LA VIDA: EL ARTE PERMANECE

En *Tiempo mexicano* (1971), volumen que reunió ensayos escritos durante quince años, Fuentes externa la obsesión y la temática que atraviesan el conjunto de su producción literaria: la relación desigual del ser humano y el tiempo. Si se interpretan sus reflexiones, es posible concluir que independientemente de su circunstancia, nadie puede escapar del tiempo y se está obligado a inventar una defensa contra el tiempo, europeo, mexicano; todo tiempo obliga. Es claro que habla desde la perspectiva del que escribe:

El tiempo se vierte, indiferente a nosotros; nos defendemos de él, invirtiéndolo, subvirtiéndolo, convirtiéndolo: la versión pura es atributo del tiempo puro, sin hom-

bres: la reversión, la diversión, la inversión, la subversión y la conversión, son respuesta humana, mácula del tiempo, corrupción de su limpia y fatal indiferencia.

Escribir es combatir el tiempo a destiempo: a la intemperie cuando llueve, en un sótano cuando brilla el sol.

Escribir es un contratiempo [la cursiva es mía].

Podría arriesgarse el sinsentido de que sólo el tiempo se defiende del tiempo: tontería más que sofisma. Lo cierto es que, siguiendo a Fuentes, es posible especular que escribía para vencer la “limpia y fatal indiferencia” del tiempo y que la lucha duró toda su vida, pues escribió siempre. Estrategia existencial para enfrentarse al enemigo intangible fue la creación literaria que lo lleva al hallazgo de “La edad del tiempo”, texto que se hace y rehace, paso a paso, ante los ojos del lector atento, quien puede captar cómo se va configurando una estructura evolutiva —una estructura temporal, aunque parezca contradictorio—. Es decir, el autor despliega por medio de esta creación la *totalidad* de su narrativa, en una obra viva que se mueve como el tiempo, pero que no es lineal. Un texto panorámico que agrupa narraciones de acuerdo a las órdenes del que las escribió, quien se comporta como un narrador situado en un nivel más alto que, con una visión amplia, *post scriptum*, decide cambios, reajustes, combina y reorganiza el conjunto de su narrativa. Es decir, este “narrador”, también crea-

ción de Fuentes, con el que controla toda su narrativa, reproduce, en otra dimensión, algunos de los movimientos que hizo en cada obra individual. Es una abstracción si se quiere y “La edad del tiempo”, vista así, es una estructura narrativa o, mejor aún, un sistema narrativo cambiante según el autor añada, suprima o mude de lugar cada uno de los elementos-obras que lo componen.

“La edad del tiempo”, por sus componentes, es también, un mural extenso, infinito, que contiene la obra muralística de Fuentes, la cual puede desplegarse a satisfacción del lector, quien puede seleccionar cuál narración leer y desplegarla a su vez. De esta tarea se encarga el Elector, figura inventada por Fuentes desde *Cristóbal nonato* (1987), contrapartida del narrador en el diálogo que inyecta vida a las obras. El Elector somos todos.

Aunque el mural infinito, “La edad del tiempo”, abarca desde *Los días enmascarados* hasta *Federico en su balcón*, se tiende a partir de *Aura*, que Fuentes colocó en el primer lugar, en “El mal del tiempo”. Curiosamente, esta *nouvelle* inicia el *despliegue* del extenso mural, pues así lo indica el escritor al colocarla al comienzo. Por cierto, un *despliegue* que, por la elección de este texto tan especial, considera como punto de partida una obra que propone la no existencia de fronteras. Por lo pronto, la frontera entre la vida y la muerte, de modo que gracias a las significaciones de *Aura*, “La edad del tiempo” se *desplegaría* hacia un *antes* y un *después* de una o de otra. Por tanto, también se *desplegaría* hacia un *antes* y un *después* del principio y del fin del tiempo: hacia el infinito.

“La edad del tiempo” rompe con los dictados de la cronología —de la medida humana del tiempo— por tener otro ordenamiento de las obras, pues no considera el orden de su aparición. Observado desde el punto de vista de la preocupación de Fuentes por el tiempo, de su lucha para enfrentarse a su amenaza, el mural extenso no es sino el tiempo en todas sus manifestaciones, atrapado por el arte literario en el tejido complejo de cada novela.

De acuerdo a la cita de *Tiempo mexicano*, Fuentes se defendió del tiempo por medio de la escritura: “invirtiéndolo, subvirtiéndolo, convirtiéndolo”. Una a una sus narraciones juegan con ese enemigo intangible y cuando son incluidas en el mural sin fin configuran la respuesta lúdica, creativa, de la escritura de Fuentes, que consigue “la reversión, la inversión, la subversión y la conversión” del tiempo. Si se retoma el problema que inquietó a Fuentes, la relación desigual entre el ser humano y el tiempo, puesto que no es posible narrar, contar historias, sin que intervenga el tiempo, “La edad del tiempo” exhibe su propia historia como narrador que en última instancia narra la historia del tiempo. La “defensa” y la “respuesta” de Fuentes a la indiferencia del tiempo, consistieron, dice de varias maneras su pro-

ducción literaria, en imaginarlo, escribir sobre él, volverlo creación suya.

Al nombrar “La edad del tiempo” al conjunto de su narrativa,⁴ Fuentes le asesta atributos de la vida a un enemigo que es imposible percibir. Le adjudica, aunque sea imaginativamente, el paso del tiempo: lo pone frente al espejo que lo convierte en humano. Lo “humaniza”, le da vida, por más que sea literaria: ¿puede morir el tiempo?, ¿envejecer?, ¿tiene edad?

Puede especularse que en el terreno de la imaginación de su creador, que no es otro que el mismo Fuentes, al atribuirle edad al tiempo y “exponerlo” a la vivencia de las fases del decurso, el tiempo vivo quedaría reducido como el ser humano a los males del tiempo.⁵ Una dimensión manejable para un autor obsesionado por el tiempo. Pero si especulamos sobre la imposibilidad de que el tiempo se experimente a sí mismo y a la vida, tenemos la conciencia de que no es posible que este viva la sucesión de edades, infancia, madurez, vejez, que desde el nacimiento marcan el camino de los seres vivos hacia la muerte: ¿puede morir el tiempo?, ¿cómo se sabe la edad del tiempo, si este es de duración eterna?, ¿cuál es el principio y el fin del tiempo, si es infinito?, ¿la inquietante belleza de lo que enuncia el título se debe a que es una antilogía o, quizá mejor, una antinomia? Finalmente, ¿es el bello nombre, “La edad del tiempo”, una expresión poética, una expresión filosófica, un enigma sobre la vida y la muerte? Para mí, de aquí que subraye sus características, es todo eso y algo más, por la polise-mia del título y por las numerosas funciones, misiones, podría decirse que Carlos Fuentes depositó en el texto sin fin que es “La edad del tiempo”.

Ante todo, “La edad del tiempo”, la parte más querida por Fuentes de su legado, permanecerá a través del tiempo. El escritor pudo haber hecho suya la inquietud de Manuel Gutiérrez Nájera sobre la muerte, el poeta y la poesía, que expresó desde el título de su famoso poema “Non omnis moriar”. En el marco de las preocupaciones de Fuentes acerca del tiempo, la escritura, la lectura, que enlaza con frecuencia, puede interpretarse que lo que escribió, especialmente su narrativa, no morirá, *permanecerá*, porque se inscribe en la literatura concebida para perdurar. Se trata de una obra de arte que

⁴ No es así, pues no incluyó algunas obras, quizá porque pensó hacerlo después; por ejemplo, *Inquieta compañía*. También otras, por ejemplo, *Agua quemada*. No incluye *El espejo enterrado* porque no es de ficción, ni novela como arte, pero en ella Fuentes utiliza criterios como *totalidad*, *despliegue*, *incorporación*, para contar la historia de la imaginación cultural y de la creatividad del mundo hispánico. Esta narración atrapa y *despliega* la *totalidad* del tiempo hispánico que empezó a tomar en cuenta en “Tiempo hispánico” (de *Tiempo mexicano*), ensayo que funda *Terra nostra* y *El espejo enterrado*. Una novela artística y una narración histórica, respectivamente.

⁵ Expresión sugerida por el título “El mal del tiempo”, del primer apartado de “La edad del tiempo”.

nace de las artes y la vida, en la que hablan ambas y que propone un mundo, sin fronteras, sin diferencias. El escritor no morirá del todo porque está en su obra y cada acto de lectura lo “revive”. Esta afirmación es sugerida por sus reflexiones. Dice, por ejemplo, en *Geografía de la novela*:

El tiempo de la escritura es finito
Pero el tiempo de la lectura es infinito.
Y así, el significado de un libro no está detrás de nosotros: su cara nos mira desde el porvenir.

Uno de los referentes aristotélicos de edad alude al tiempo inmortal, divino, sin principio ni fin, a la *totalidad* del tiempo. Sin duda, estos sentidos, con otros igualmente trascendentes, están en el texto “La edad del tiempo”. Lo “paradójico” o intrigante del título seduce a nivel del lenguaje, *poético*, y del contenido, *filosófico*: Carlos Fuentes en la cúspide del empleo de la lengua literaria, de su capacidad para la reflexión y para la síntesis. Asiduo lector desde joven de Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, Quevedo, Ortega y Gasset, Fuentes titula su extenso mural narrativo, “La edad del tiempo”, y con la asociación de estos conceptos alude y trae a colación preguntas y problemas fundamentales que han asediado a poetas y filósofos de todos los tiempos.

Insistamos, “La edad del tiempo” es la respuesta constante, repetida con cada obra literaria, de Carlos Fuentes a la acechanza del tiempo. En cada narración considera el tiempo para abordarlo en todas sus manifestaciones, en cada obra individual juega con los tiempos literarios, para alcanzar la *totalidad* y el *despliegue* que por medio de un reordenamiento artístico rompe con la linealidad temporal. Así procedió también con la combinatoria no cronológica de sus obras en “La edad del tiempo”, la cual reordena el pasado, el presente y el futuro (el orden de aparición de las obras). Manipulaciones creativas que por otra parte revelan al Fuentes narrador “escribiendo” un texto con sus textos, por medio de movimientos textuales. Como narrador, había jugado magistralmente con el tiempo, por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz*, en la que manipula todos los tiempos, y los reordena, presente, futuro, pasado, presente, *ad infinitum*, en el tiempo infinito del instante de la muerte.

El profundo interés de Carlos Fuentes por el tiempo es inseparable de sus otras obsesiones e intereses, está imbricado con ellos y por lo mismo se liga a la fascinación que tiene por el arte y la cultura. En *Viendo visiones* (2003), que reúne la “*totalidad*” de lo que le atrae en las artes visuales, reflexiona sobre el arte abstracto brasileño y aborda el tema de la permanencia:

Porque el tiempo que vivimos, moderno sin fin aunque pueda ser moderno sin horizonte, le propone al artista una

opción. O todo se vale, o todo enriquece una cultura por venir liberadora, diversa, de contagio. Si el arte de abstraccionistas como los que aquí apreciamos, no tiene más remedio que ser efímero y transitorio, veloz como lo quiso Baudelaire, a fin de no ser clásicos, ¿no es esta una forma creativa de tensión permanente entre la permanencia y la transición?

Al cabo, hay dos maneras de morir en el arte. Por comercialización, convirtiéndose en zopilote, ave de rapiña, o por renovación, convirtiéndose en ave fénix, ceniza resurgida.

O sea, el arte nunca ha podido separarse del conflicto entre permanecer o desaparecer [la cursiva es mía].

“La edad del tiempo” fue inscrita por su creador en la eternidad, para permanecer, y con cada obra él mismo refrendó la permanencia. La duración sin final podría ser uno de los motivos de los movimientos textuales de Fuentes que fue componiendo el mural en que aspiraba a incluir todas sus narraciones. Este no es, por tanto, una producción artística perecedera *ex profeso*, como los murales efímeros de José Luis Cuevas, por ejemplo, a propósito elaborados para no durar. “La edad del tiempo” es otro tipo de mural, narrativo, artístico que congrega todas las artes, y propone otra concepción de arte.

La novela como arte, perseguida por Fuentes desde *La región más transparente* (1958), se inscribe, desde esta primera nueva novela o novela mural, en el mundo imperecedero de las letras y las artes, ya desde el título, fragmento tomado del epígrafe de Alfonso Reyes a su ensayo poético, *Visión de Anáhuac* (1519), que el poeta y ensayista escribió en Madrid en 1915. Los vínculos numerosos de esta novela de Fuentes —que funda la poética de su novelística—, inspirada en el muralismo mexicano e inscrita en la tradición pictórica sobre el Valle de México, contribuyen a darle el carácter de obra de arte. *La región más transparente*, biografía de la Ciudad de México, *despliega*, cita y se refiere a lo escrito sobre la capital del país, desde los cronistas. La mirada del narrador recorre todos los tiempos, no sólo el del ingreso del país en la modernidad, y recopila todos los textos sobre la ciudad, la cual se hace y rehace como texto literario, histórico, pictórico, frente al lector.⁶ El entrecruce de lenguajes artísticos, la composición misma de la novela producen un mural cambiante, recopilador de tradiciones y artes mexicanas, que entreteje innumerables elementos en una forma novelesca novedosa. Los modelos literarios universales muestran asimismo el cruce de lo mexicano con la novela internacional: una novela mestiza. De este modo, la novela experimental

⁶ Igual que “La edad del tiempo”, paso a paso, desde 1985 con *Gringo viejo*, hasta 2012, con *Federico en su balcón*.

con la que Fuentes inicia su carrera como novelista adquiere permanencia por el valor acumulado de los ingredientes artísticos que alberga y reelabora y porque continúa, prolonga, renueva: la narración como memoria que preserva la cultura, el pasado artístico e histórico.⁷

Vale la pena resaltar, por ejemplo, que *La región más transparente* se inscribe en numerosas tradiciones artísticas, refiero a algunas y a sus creadores: José María Velasco y sus pinturas sobre el Valle de México; Diego Rivera y sus murales narrativos sobre la historia de México; James Joyce y la novela moderna sobre la ciudad, igual que John Dos Passos, también con su narrativa panorámica; Martín Luis Guzmán y su narrativa sobre la Revolución, Bernal Díaz del Castillo, pero también Juan Rulfo...

En varios escritos, me referí a Carlos Fuentes como el “Fénix de la Narrativa”, por esa capacidad de emprender la renovación del género novelesco en español, y lograrla, de impulsarla con sus obras que renuevan la forma novelística y cuentística, una y otra vez (por no decir lo que contribuyó como promotor de la obra ajena). La renovación es, entonces, el signo de Fuentes que lo llevó a reinventar la forma de la novela y a arriesgarse a crearla de nuevo en cada narración, de ahí que el autor de *Terra nostra* es también de *La cabeza de la hidra*, *Vlad*, *La Silla del Águila*, *Federico en su balcón*. Su pluma recorrió casi todos los géneros literarios y su narrativa todas las variantes de la novela: histórica, epistolar, de vampiros, fantástica, policiaca, diálogo filosófico... experimental, siempre. Vista así, “La edad del tiempo” es un muestrario de las posibilidades del género novelesco puestas a prueba por el autor en cada una de sus obras, hasta en el texto “La edad del tiempo”.

La región más transparente que resulta de concebir la novela como arte, influida por el muralismo mexicano,⁸ sitúa a Fuentes en la corriente de la gran novela universal del siglo xx, en la línea de James Joyce y John Dos Passos.⁹ En su caso, un mural narrativo que

congrega todas las artes. Con esta novela, Fuentes emprendió la escritura de una narrativa deslumbrante, mexicana y universal a la vez —como Alfonso Reyes y como el mismo Fuentes— que prolonga tradiciones, literaturas y artes, que dialoga con la filosofía, la poesía, con las bellas artes y las artes populares. Fuentes creó narraciones murales que albergan las culturas, las valoran, describen y examinan; el lector puede desplegar, por ejemplo, *El espejo enterrado* (o ver el video), o *Viendo visiones*, y entender por qué el escritor participó en el bello proyecto de *El alma de México*, que muestra lo visible de lo esencial, porque ¿qué más humano y permanente que las artes y las culturas, pruebas del saber acumulado del ser humano? Fuentes inicia su “Prólogo” con palabras que sintetizan el nexo entre ser y crear: “México tiene el rostro de la creación”.

En el título “La edad del tiempo”, al dotar al tiempo de edad y conferirle “vida”, la inventiva única del creador de mundos y seres que fue Fuentes convierte al tiempo en personaje, el más inasible y hermético de sus creaciones, en el personaje fantástico por excelencia de Carlos Fuentes. Insoslayable, omnipresente, fantasmal, amenaza en el día y en la noche, invisible, imperceptible porque no impresiona los sentidos. Irrumpe en nuestra conciencia. ¿Cuál es el rostro del tiempo, el sexo de tal ser insólito? El tiempo es el terror por excelencia que se presenta ante el ser humano en cualquier momento y se apodera de su imaginación: ¿algo más temido que el tiempo, que está detrás de todos los temores? Ser proteico, mutante, en el que concurren personajes de Fuentes como Chac Mool, Aura, Constancia, Vlad y todos los seres que creó su imaginación y que vencen al tiempo y su progresión lineal. Rondan por toda su obra, la pueblan. Son el tiempo mismo y regresan de la muerte y la destrucción, vuelven presente al pasado porque a la linealidad que conduce al futuro insoslayable que es la muerte oponen los círculos del tiempo mítico, del regreso reiterado, del eterno retorno.¹⁰

La serie de seres fantásticos de Carlos Fuentes, inolvidables, fascinantes que encarnan la vida de la muerte, la vida después de la muerte, constituye el *meollo* de su

⁷ Criterios que retoman sus grandes narraciones y empleados hasta en la de no ficción *El espejo enterrado*, que *despliega* la historia cultural de las dos orillas del mundo hispano durante 500 años. Sin embargo, esta obra no obedece a la concepción de novela como arte y Fuentes no aplica en ella, por tanto, los procedimientos artísticos. Como narrador, no puede no seguir ciertos criterios suyos aunque no se trate de una obra de arte: su forma no es novelesca aunque sea un panorama histórico (no es una novela, sino un “mural narrativo” que *despliega* la historia de las producciones culturales y artísticas, sin que formalmente Fuentes la construya como arte: no teje discursos, lenguajes, etcétera).

⁸ El estudio de los vínculos genéticos de la “nueva novela” o novela mural de Fuentes con el muralismo mexicano está en varios escritos míos de años recientes. Ideas fundamentales reaparecen en este ensayo; véase, por ejemplo, “México, arte y Revolución: la novela mural de Carlos Fuentes” en Rafael Olea Franco (editor), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, El Colegio de México, México, 2010.

⁹ Sobre la ciudad moderna. El influjo del muralismo le llega de que frecuentó los murales desde niño y de que uno de sus modelos literarios en su primera novela fue John Dos Passos, con quien tiene coinciden-

cias (lo trato en “La Revolución mexicana en las obras de John Dos Passos y Carlos Fuentes: la novela mural” en Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt Welle (editores), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Iberoamericana/Vervuert/ Bonilla Artigas/DAAD/Cátedra Humboldt, Berlín/México, 2010).

¹⁰ El título *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993) que se redujo a *El naranjo*, era afín a otros títulos de “La edad del tiempo” que refieren al tiempo. Ya en 1985 aparecían: I. El mal del tiempo; II. *Terra nostra* (Tiempo de fundaciones); III. El tiempo romántico; IV. El tiempo revolucionario; VII. *Los años con Laura Díaz*; IX. Los días enmascarados; X. El tiempo político. En 1987 tampoco se incluye, pues aún no se publica (no apareció como promesa). *El naranjo, o los círculos del tiempo* se seguirá incluyendo sola, en el número XIV, como en la primera edición, hasta 1994. Después Fuentes la incorpora dentro de II. Tiempo de fundaciones, con *Terra nostra* a partir de 2007.

poética narrativa. Lo fantástico, lo maravilloso, todas las tonalidades de la fantasía y la gama entera de la imaginación de mundos alternos, paralelos, realidades otras, originan su narrativa y la vertebran.

Los primeros cuentos de Fuentes se inscriben en lo fantástico y en los posibles de la realidad múltiple. Nunca dejó de cultivar esos géneros a veces subestimados (desde un incomprensible punto de vista elitista), y que él llevó a su máxima expresión: la alta literatura fantástica, maravillosa, de ciencia ficción, policiaca, de espionaje... Juegos creativos con la palabra, el tiempo, las estructuras narrativas, los géneros literarios, la imaginación. Hacia el final, Fuentes acentuó cada vez más esa veta original, subversiva, muy suya, por ejemplo, con *Adán en edén*, *Inquieta compañía*, *Carolina Grau*, veta, en fin, que desde el principio da visos insólitos a obras como *La voluntad y la fortuna* y que aparece desde *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y su novela gemela *Aura*.

Es significativo que “La edad del tiempo”, cuyo reordenamiento de libros y de obras rompe *ex profeso* la sucesión cronológica, comience con *Aura* y su eterna promesa repetida del regreso: el amor vence al tiempo y por tanto, a la muerte: el amor más allá de la muerte.

“La edad del tiempo” puede considerarse un mural de murales o lo que es lo mismo una novela de novelas y es evidencia de que el arte permanece y es posible vencer al tiempo por medio de la creación artística. Extenso, mural sin fin ni principio temporales, confirma tangiblemente que la vida del arte es más larga que la vida. El tiempo es más largo que la vida: el arte permanece.

MURALES Y ARTE

Carlos Fuentes retrató a México y al mundo en narraciones murales que juegan con los géneros literarios, con la forma literaria y con el tiempo. Grandes lienzos que *despliegan* la historia, la sociedad, las atesoran, además, y recurren a procedimientos y técnicas de otras artes: pintura, cine, música. Pinturas dinámicas a causa del hábil uso de la deformación temporal o de la combinatoria de los tiempos del discurso como en el cine (por ejemplo, *La muerte de Artemio Cruz* o *Terra nostra*), a diferencia de las pinturas murales estáticas del muralismo mexicano que inspiró su narrativa mural (las cuales congelan escenas históricas o instantes como la fotografía). En cada novela mural de Fuentes se teje un complejo texto narrativo que congrega las bellas artes y las artes populares, y en el que asimismo se entrecruzan lenguajes artísticos de toda índole. En su búsqueda experimental de la nueva forma novelesca que se alejara de la forma burguesa de la novela, Fuentes fue influido por el muralismo (una de las artes de las que nace *La*

región más transparente, que funda su poética novelesca e inaugura su producción novelística).

Fuentes fue integrando durante toda su vida un extenso mural, “La edad del tiempo”, que narración tras narración reinventa la forma novelesca, siempre cambiante, pues lo mismo recrea la novela decimonónica en *Las buenas conciencias* (1958), para captar una sociedad anclada en el siglo XIX, que la policiaca y de misterio con tintes humorísticos en *La cabeza de la hidra* (1978), sobre la problemática del petróleo en el siglo XX, con México como el centro de intrigas nacionales e internacionales. En este mural extenso, Fuentes reinventa la novela una y otra vez, juega con las leyes de la narrativa en general, se vale de modelos y géneros literarios universales y mexicanos, de textos originales como la *Biblia* (una de sus obras fundacionales), y al mismo tiempo registra críticamente los cambios y transformaciones de la cultura y la civilización occidentales. La primera novela mural, *La región más transparente*, sobre la posrevolución mexicana y el ingreso de México en la modernidad, si bien es el comienzo de la narrativa innovadora de Fuentes y de la nueva novela como mestizaje, no encabeza el gran lienzo narrativo “La edad del tiempo”.

Aura, debe insistirse, inaugura “La edad del tiempo”, porque este mural extenso también *despliega* la Otredad, lo oculto, a la par que la realidad más dura, disimulada por los discursos del poder. En suma, lo oculto, tanto en la literatura fantástica o que pinta la aparición de lo insólito y su belleza inquietante, como en la narrativa crítica, atenta a los cambios sociales y a la historia. Y es que la política, otro interés constante de Carlos Fuentes, aparece indistintamente tanto en sus narraciones más imaginativas, las “fantásticas” o de la realidad intangible, como en las críticas de la historia y de la realidad “inmediata” o visible.

La novela mural de Fuentes se aparta de la ideología de la Escuela Mexicana de Pintura (se ha discutido si es o no realismo socialista), o sea de un solo punto de vista y un solo discurso político o ideológico. Las narraciones del comienzo de Fuentes como novelista tampoco comparten con el muralismo mexicano el propósito educativo oficial, ni su visión optimista sobre los logros de la Revolución. El optimismo en la época de los muralistas era inevitable por tratarse de la época de la reconstrucción cultural, llena de esperanzas en el futuro; en cambio Fuentes atestigua ese futuro y lo somete a un examen crítico. Los murales de Fuentes difieren de los de la Escuela Mexicana de Pintura, porque acogen todos los puntos de vista, discursos y visiones de la realidad, porque su *totalidad* conlleva la polifonía y lo dialógico.

Las narraciones de Carlos Fuentes en que aparece el tema de la Revolución mexicana, en especial las grandes novelas, se sitúan en la serie literaria de la llamada

“novela de la Revolución mexicana”, y comparten con esta narrativa, la heterogeneidad discursiva y, sobre todo, el escepticismo, la amargura y la decepción¹¹ (*La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Agua quemada*, *Cristóbal nonato*). En otras palabras, la visión crítica de la Revolución mexicana, en especial del proyecto de país que construyó. Este muralismo de Fuentes prolonga, innovadoramente, las aportaciones de Mariano Azuela, Agustín Yáñez, José Revueltas y Juan Rulfo.

La región más transparente y *La muerte de Artemio Cruz*, que se destacaron por la “forma revolucionaria” que critica la forma burguesa de la novela, inician la revisión formal de la sociedad posrevolucionaria, que continúa hasta el final. Las novelas desbordantemente imaginativas *Cristóbal nonato* (1987) y *La voluntad y la fortuna* (2008) son ejemplos de ese registro muralístico en tiempos imaginados como pesadillas apocalípticas: futuros hipotéticos pero posibles. En la representación que imagina desbordadamente a la Ciudad de México en las dos novelas, esta es más que nunca el objeto artístico más importante de los murales narrativos desde que lo descubrió en su primera novela. Con *La voluntad y la fortuna* Fuentes cierra el ciclo de su narrativa sobre la capital de México que inició cincuenta años antes en su primer mural, *La región más transparente*.

En *Los años con Laura Díaz* (1999), para narrar la historia de la Mujer en el siglo XX, Fuentes recurre a la historia familiar, la cuenta, y por fin se ocupa de la época del muralismo, de este y de sus protagonistas, que aparecen como algunos de sus personajes (la novela rescata para México, como producto cultural del país, el muralismo mexicano pintado en Estados Unidos).

“LA EDAD DEL TIEMPO”:

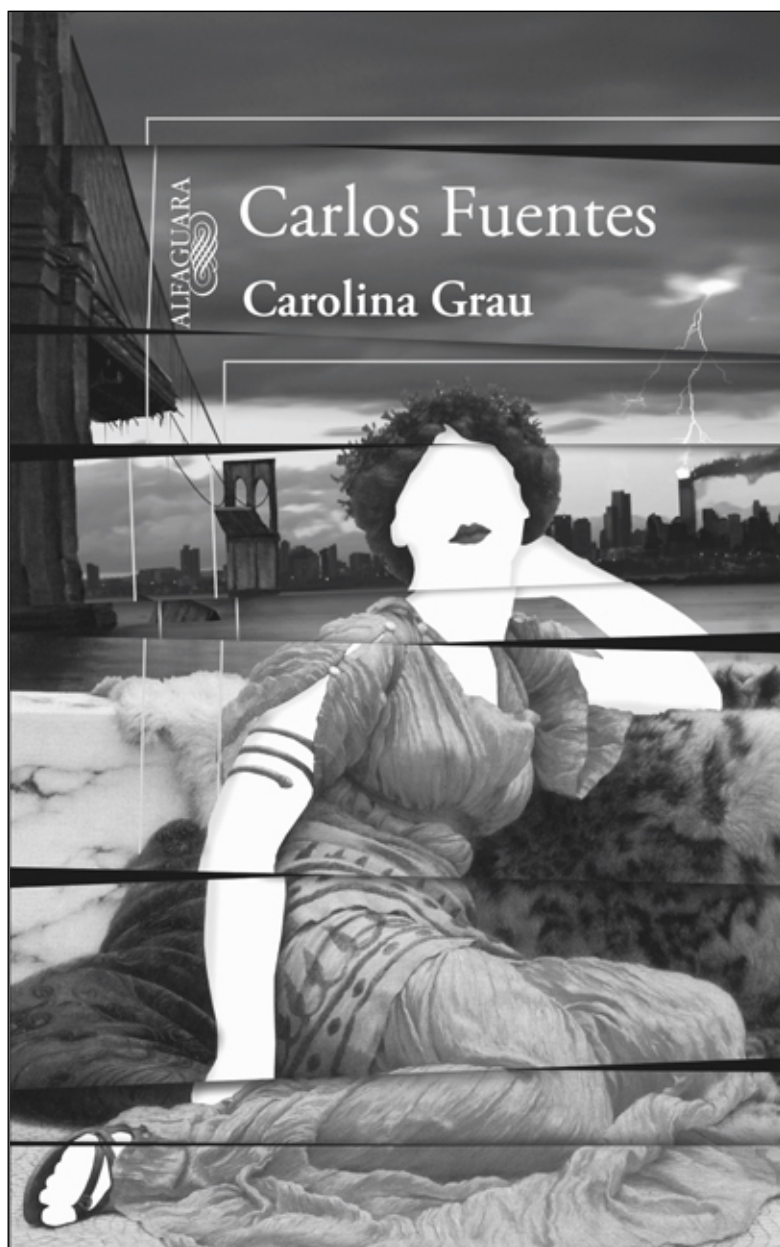
VOLUNTAD NARRATIVA Y MANIFIESTO LITERARIO

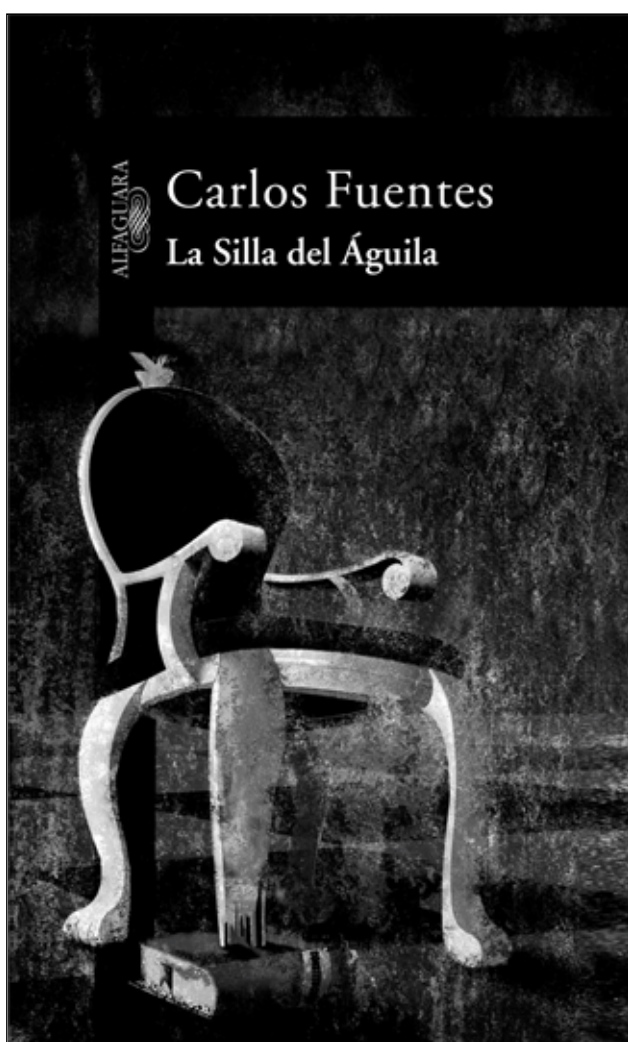
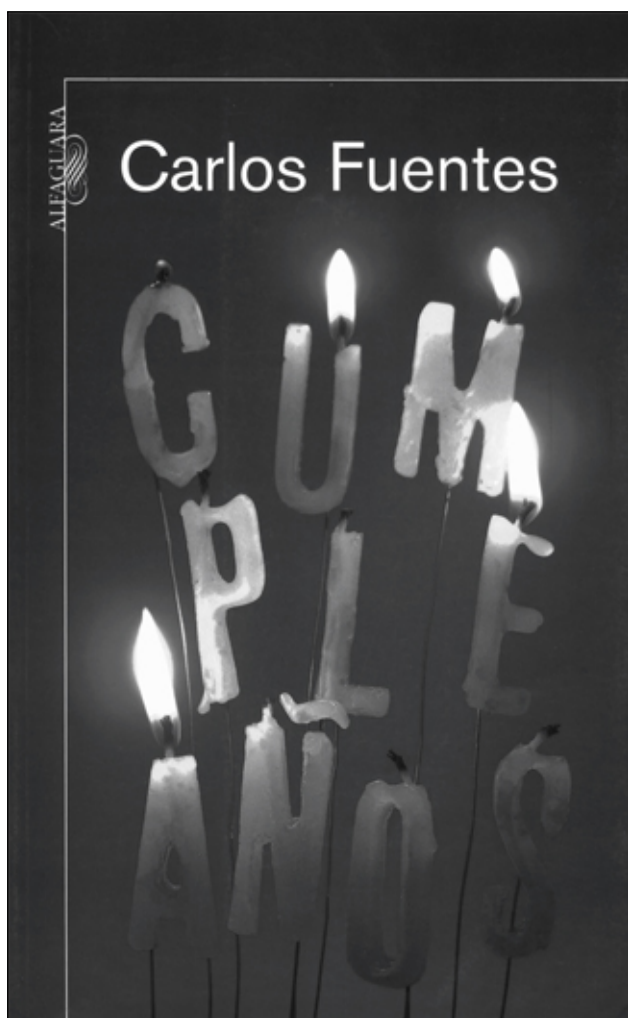
La aparición de *Gringo viejo* (1985) tenía la novedad de dar a conocer, bajo la anotación “La obra narrativa de Carlos Fuentes”, “La edad del tiempo”, que parecía una lista de sus novelas y libros de cuentos. Al principio (la incluyeron publicaciones posteriores), la aparente sencillez no indicaba la verdadera importancia, pues la lista titulada “La edad del tiempo” era, más que un catálogo, un inventario, un índice o enumeración, aunque sí era todo eso. Aparte de la polisemia del título, se reveló paulatinamente que era un texto con múltiples sentidos que cumple las funciones de ser a la vez tanto la *voluntad literaria* como el *manifiesto literario* de Carlos Fuentes.

¹¹ Sigo a Carlos Monsiváis, quien caracterizó los rasgos y visión divergente de la Revolución del muralismo y de la novela de la Revolución, en su imprescindible “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1976.

Ambas funciones fueron definiéndose progresivamente por medio de las sucesivas modificaciones que introdujo el escritor en “La edad del tiempo”. El texto aumentaba al ritmo de la creatividad del escritor y pasó de XII a los XVII incisos, el último con *Federico en su balcón*. Siempre incompleto, debió este carácter a dos factores incontrolables hasta para un creador de mundos, personas e historias como Carlos Fuentes: el tiempo y la muerte.

La complejidad de “La edad del tiempo” fue haciéndose cada vez más evidente a medida que el escritor introducía cambios que lo mostraban como un *work in progress* cuyas significaciones más recónditas tenían que ver con la vida y la vida de la literatura, con profecías, adelantos o promesas de obras aún no escritas. Lo inacabado de la lista, por completarse siempre y modificable según los deseos del autor, podría deber esta especificidad a una estrategia para vencer al tiempo, el gran tema de Fuentes. Entonces, también por lo mismo, puede verse como una estrategia para vencerlo y como





una suerte de exorcismo contra la muerte: no escribir el punto final a un texto y por tanto, a la escritura. “La edad del tiempo” es un mural que se tiende al infinito.

El mural, cambiante como la forma novelesca de Carlos Fuentes, de múltiples maneras, devela cómo proceden los narradores de Fuentes. La figura del narrador que organiza las narraciones maniobra en otro nivel, pero reproduce movimientos narrativos que hace el autor por medio de sus narradores, cuando compone una obra individual.

“La edad del tiempo”, que empezó con XII secciones que reordenaban y redistribuían las obras, pronto reveló su carácter cambiante y también que expresaba la voluntad y los deseos de su autor —además de ir registrando su producción narrativa—. Se mostró, vale la pena repetirlo, como un *work in progress* sin fin, por tratarse de un proyecto que visualiza el futuro y anuncia las obras por escribir. Las modificaciones revelan a un Fuentes lúdico y creativo que cambia de lugar algunas obras, rectifica los títulos de los apartados o incisos en busca del sentido más apropiado, pero sobre todo juega cuando incorpora textos que sólo existían en su imaginación y deseo. Lleva las prerrogativas y funciones del narrador a un nivel de reinención artística, como he dicho, que opera con la totalidad de su narrativa (no con la totalidad de una sola narración).

Fuentes hizo ajustes periódicos en “La edad del tiempo”, para corregir los títulos de las obras anunciadas (por ejemplo, además de *El naranjo, o los círculos del tiempo*, que quedó como *El naranjo*, y *El sillón del águila*, que pasó a *La Silla del Águila*), o para añadir las que iba escribiendo y que no habían sido incluidas como proyectos futuros. Modificó la lista inicial, podría decirse, porque la vida y la creación son imprevisibles, libres. Fue incorporando paulatinamente *Instinto de Inez* (2000), *Carolina Grau* (2010), *La voluntad y la fortuna* (2008), *Adán en Edén* (2010). Curiosamente, al sacar *Agua quemada* del número IX, deja un enigma: ¿por qué no volvió a incorporarla?, ¿interferencia del tiempo?

Si bien Fuentes persigue la *totalidad* en “La edad del tiempo”, algunos libros que anuncia en ella no se publicaron. Ojalá que sí haya escrito, y finalmente aparezcan, las obras que estaban en la lista desde el principio: *La novia muerta*, *El baile del Centenario*, *Emiliano en Chinameca*, *El rey de México*, o *El que se mueve no sale en la foto*. O que aparezcan las que incluyó después: *El camino de Texas*, *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, *Prometeo o el precio de la libertad*. El caso de *Federico en su balcón* (2012), aunque no es igual, pues como dice su editor, Fuentes lo incluyó en el número XVI, lleva a pensar que podría ser así y que dejó obras escritas en espera de ser publicadas.

“La edad del tiempo” expresa la *voluntad definitiva* de Fuentes por medio de la creación de un sistema na-

rrativo artístico, complejísimo, pese a la aparente sencillez del listado.¹² El mural está formado por las novelas y los libros de cuentos de Fuentes, escritos y por escribir, y es manipulado por la reinención lúdica de un narrador que juega con las narraciones organizándolas en un sistema cambiante. La figura creada del narrador opera sobre la totalidad de la narrativa para manipularla como una obra más. De este modo, Fuentes expresa su *voluntad literaria* y un *manifiesto literario* de sus principios narrativos, de sus leyes novelescas y las concreta en otro tipo de texto que abstrae y aplica las reglas a que somete las demás narraciones. “La edad del tiempo” es, por tanto, la máxima concreción de sus principios poéticos, el *mural* y la *totalidad* los cuales conllevan el *despliegue* y la *inclusión*.

En 1994, Carlos Fuentes da a conocer un escrito de menos de una página sobre “La edad del tiempo”¹³ como aclaración vinculada a la misma: “LA EDAD DEL TIEMPO”. Para mí, estas líneas aclaratorias revisten especial importancia porque además de introducir al texto “La edad del tiempo”, aparece el Fuentes teórico capaz de analizar su propia poética, escribir bellamente y hacer explícitas inquietudes y temas que le son importantes. En esta introducción teórica, podría decirse, procede igual que en los escritos teóricos de *Geografía de la novela*, en los que puntualiza y formula ideas, concepciones sobre el género y selecciona obras favoritas. Cuando escribe de manera explícita sobre “La edad del tiempo”, el proyecto estaba en pleno desarrollo teórico, en marcha la construcción del texto, y la escritura de su obra por venir. Las pocas frases del escrito declaratorio concentran lo que irá expresando el texto en formación, “La edad del tiempo”, y manifiestan su voluntad y principios literarios. Estos deseos y contenidos se expresarán por medio de las sucesivas variantes del texto “La edad del tiempo”. “LA EDAD DEL TIEMPO”, que propone múltiples lecturas con sus varias funciones o cometidos, es, por ejemplo, también una verdadera declaración de los deseos del escritor y de sus principios. El pequeño texto, complementario de “La edad del tiempo”, apareció en *Dos educaciones* que incluye *Las buenas conciencias* y *Zona sagrada* (edición doble que corresponde al número IX de la última lista de “La edad del tiempo”).

Es indispensable leer entre líneas “LA EDAD DEL TIEMPO” para comprender las significaciones no sólo

del complejo texto de larga maduración, “La edad del tiempo”, sino otros aspectos de la poética narrativa de Fuentes. Es de varias maneras un escrito relacionado con *Geografía de la novela* (1993), hasta temáticamente, en el que, en vez de trazar la geografía de obras ajenas, traza los mapas del territorio de las propias. Así, “LA EDAD DEL TIEMPO” integrada con “La edad del tiempo”, es la geografía de la novela de Carlos Fuentes. El libro y el escrito teóricos fueron escritos en la misma época y comparten inquietudes e ideas, por ejemplo, sobre la lectura y la escritura: “Y, en última instancia, es el lector quien le da presencia a una novela en el acto mismo de la lectura. La escritura de un libro es finita. Su lectura puede ser infinita. Y en la lectura se cumplen en verdad las premisas de ‘LA EDAD DEL TIEMPO’: todo sucede hoy, el pasado es la memoria hoy, el futuro es el deseo hoy”.

Fuentes declara al inicio del escrito que empezó a concebir “La edad del tiempo”, unos cuatro años antes de que esta apareciera en sus obras, en 1985 (en *Gringo viejo*):

A partir de 1981, le concedí al conjunto de mis obras narrativas el derecho de organizarse, como ellas me lo reclamaban, en un solo ciclo de acentos, diversos, de espirales, círculos y retornos. El tiempo se impuso como eje de esta tierra de ficciones: el lenguaje como sus polos. Del combate entre temporalidad sucesiva y lenguajes rebeldes, a la mera linealidad, nace un posible ordenamiento de estas novelas. Del que opone la naturaleza discreta y sucesiva de las palabras a la imaginación del tiempo, otra. De allí que el orden, y hasta los títulos de estas narraciones, sean provisionales, mutantes y, aun, nonatos. El desplazamiento físico o psíquico es el primer movimiento de la literatura. Pero ésta si es fiel a sí misma, no sólo se dirige hacia un futuro novedoso. Descubre, también, la novedad del pasado.

Diez años después de que apareció la noticia de “La edad del tiempo”, Fuentes se toma un respiro, y comunica a sus lectores cómo surgió y qué es, en verdad, la aparente lista de sus obras. Aborda las significaciones de un texto de importancia capital que permite ver en acción a su autor.

“LA EDAD DEL TIEMPO” aporta directamente elementos para comprender la creación del texto “La edad del tiempo”, su hondura, su intertextualidad en movimiento, y la polisemia del título: “Tres momentos poéticos podrían, así, presidir esta obra. Uno es el de Blake: La eternidad está enamorada de las obras del tiempo. Otro el de Quevedo: Sólo lo fugitivo permanece y dura. Pero el pensamiento que lo corona todo es, quizás, este de Platón: Cuando la eternidad se mueve la llamamos tiempo”. **U**

¹² Caso distinto al del proyecto editorial de sus *Obras reunidas* en cinco tomos. Los criterios son diferentes en la compilación de los libros, reunidos en contextos diferentes de lectura y con la participación de lectores que escriben prólogos o epílogos. Véase Carlos Fuentes, *Obras reunidas*, edición de Julio Ortega, FCE, México: I. *Fundaciones mexicanas*; II. *Capital mexicana*; III. *Imaginaciones mexicanas*; IV. *Fronteras mexicanas*; V. *Fabulaciones trasatlánticas*.

¹³ En 1995, Julio Ortega incluye “La edad del tiempo” con comentarios, pero no el escrito “LA EDAD DEL TIEMPO” (véase su *Retrato de Carlos Fuentes*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1995).

Sergio Magaña

Imaginación y realidad

Joaquín-Armando Chacón

Nacido en 1924 y fallecido en 1990, Sergio Magaña incursionó en el género de la novela con El molino del aire, en 1953, pero su mayor reconocimiento y fortuna literarios le vinieron con su deslumbrante irrupción en la escena teatral, con obras como Los signos del zodiaco, Moctezuma II y Los motivos del lobo, ejemplos de maestría técnica y consistencia argumental.

Para Dionicio Morales

En todas las obras de Sergio Magaña —que abarcan desde obras de teatro de gran importancia, piezas en un acto para niños, una novela y múltiples cuentos— se cumple esa unión, cuyos amarres no son muy visibles, entre lo estrictamente individual con el medio ambiente —por eso su nota característica será, siempre, su profunda humanidad— y sus historias, las del hombre y sus aventuras. Esto es, el hombre de una sociedad ya establecida: personajes (varones, mujeres o niños) cuya estatura siempre es completa y que se nos muestran en todos sus lados, en sus vicios y sus virtudes, en toda su fuerza y con sus desfallecimientos.

Desde su primera importante obra, estrenada en 1951, Sergio Magaña se nos muestra como un autor proletario, en la medida en que lo fueron Máximo Gorki (aquel de *Los bajos fondos* rusos) o John Steinbeck en la novelística norteamericana. Preocupado por la colectividad, *Los signos del zodiaco* enfoca hacia los inquilinos de una vecindad de la Ciudad de México entre septiembre y diciembre de los finales de la Segunda Gran Guerra, con personajes cuyas ilusiones o desalientos mueven a la acción, e introduce en la escena mexicana

los grandes acontecimientos de la vida capitalina y —llamémoslo así— moderna. Muy joven, o demasiado joven en ese entonces, Sergio Magaña (24 de septiembre de 1924) admitió la influencia, la experiencia o visión, de autores como Dostoievski (cuyos personajes sombríos, alucinados y trágicos, encuentran su equivalente en Ana Romana, la portera de esa vecindad), así como las de un autor norteamericano que en ese entonces comenzaba a cobrar fama universal: Tennessee Williams.

El coro de lavanderas, los inquilinos, la dueña de la vecindad y Pedro Rojo naufragan ahí, cada quien a su manera ante la sociedad que contemplan, y cada uno es la sociedad del vecino. Es interesante observar que Magaña se haya sentido inmensamente atraído por el conflicto entre la imaginación y la realidad y a pesar de la diversidad de personajes, este parece ser el lazo de unión entre ellos y le permite que todos sus personajes finalmente se encuentren, creando así una rara trama de unidad dentro de la diversidad. El ensamble de realidad e imaginación entre los personajes puede adquirir, así, curiosos nombres: para Polita y Pedro, el del amor, con diversos aspectos y motivos; en Daniel Borja se llama alcoholis-

mo; en Andrés, homosexualidad; en Lalo, esperanza... y en Sofía, como en los demás personajes, sería desilusión. Y es precisamente Sofía —la hija ilegítima de Ana Romana—, quien después de haberse fugado del internado aparece en escena de la mano de una prostituta, la que despierta el colectivo sentimiento de desilusión.

En 1953 Magaña escribió y publicó una novela, *El molino del aire*, que le conquistó un premio nacional de literatura. Y esta novela cuenta la historia de varios personajes y centralmente de cinco de ellos que existen en un pueblo, un pueblo sin iniciativas que no admite innovaciones, en el que hay una montaña solitaria en donde crecen flores de pericón, y varias iglesias y tranquilidad monástica. Un viento anual choca sin conmiseración contra los campos y las casas. Don Pedro de la Barca, un ser de mezquina figura, busca comprar varios molinos de viento para nixtamal, pues eso se le presenta como la gran hazaña de su vida, ya que teniéndolos se sentirá fuerte, grande y respetado por todos sus conciudadanos, entre los que están su mujer, Honorata, y su hijo Sergio, de seis años de edad: un niño enfermizo y solitario, aun o a pesar de la compañía de una hermosa joven de 16 años, Isabel Sáyago. El quinto personaje es el viento, un viento que según cuenta el niño nace en la montaña. Este viento, que lo asusta y lo atrae, se va acercando lentamente, pesadamente casi, mientras avanza la novela, en una atmósfera de escondida inquietud, pero también morbosa. El autor nos va introduciendo en las vidas de los personajes con aparente sencillez, pero gracias a giros literarios y un total dominio del lenguaje. Y el viento avanza casi al parejo con los preparativos que las gentes distinguidas del pueblo hacen para la fiesta en casa del gobernador. Así sabemos que Honorata tuvo un romance, platónico y lleno de recuerdos, con un joven, Eloy Torres López, que partió un día enlistado rumbo a una rebelión y que ha regresado perturbándola, a ella, con los recuerdos, y a su hijo por su apariencia. Aquí, como en la obra *Los signos del zodiaco*, un personaje que poco antes es ajeno al mundo en que se desarrolla la trama ha regresado, pero si en la obra teatral la presencia de Sofía da principio a la acción dramática, en *El molino del aire* este personaje, Eloy, es sólo un elemento más, no tan atemorizante como algo que flota en el ambiente y la cada vez más palpable presencia del viento. Isabel Sáyago es casi un personaje mágico, extraño y conmovedor, trazado con ese halo o aura que la literatura encontrará después entre los personajes de Elena Garro y Gabriel García Márquez. Es ella, Isabel, quien nos predice el futuro del pueblo al mostrársenos en una imagen sangrante y deshecha casi al final de la gran fiesta en casa del gobernador y tras sostener una especie de flirteo con el hermano menor de Eloy, quien ahora también se ha enlistado. Los acontecimientos y resultados de la trama se desarrollan a continuación violenta-



Sergio Magaña

mente: don Pedro ha comprado por fin sus molinos (a Estados Unidos), pero tiene un error de cálculo: los molinos son de electricidad y al pueblo aún no llega la luz eléctrica; Eloy Torres López es fusilado y la enfermedad de Sergio se agrava mientras va a un paseo con Isabel. El viento aparece por fin junto a la montaña solitaria, lo golpea y le hace creer en la presencia de un cazador (otro misterioso y simbólico personaje). Y con la aparición del viento entra al pueblo la Revolución. Todo esto implica energía y dinamismo; la culminación llega en una alucinante visión del niño, quien habla de una gran puerta en unos acantilados en la montaña, donde aparece el cazador y hacia donde Sergio va y entra, cayendo en la muerte producida por la tuberculosis.

En esta novela se encuentra claramente conceptualizada una teoría de Sergio Magaña: la de que después de toda gran fiesta ha de venir la catástrofe; la fiesta en *Los signos del zodiaco* se organiza por motivos de la Navidad, y de la catástrofe se salvan sólo tres personajes: la Polita, Lalo Walter (quienes ayudados por Pedro salen a estudiar) y Augusto Soberón, el joven músico, a quien le aceptan una composición. Esto es, Magaña salva de ese infierno incongruente de *Los signos del zodiaco* a los jóvenes y al artista. La fiesta termina ahí, al caer el telón del tercer acto de la obra, melodrama que circunda muy de cerca los vivos colores de la tragedia.

Analizada *Los signos del zodiaco* desde un punto de vista moralista, el bien y el mal están perfectamente definidos, entendiéndolos como fuerzas que actúan por instinto del hombre, ajenos por completo a prejuicios burgueses o teológicos. El bien sin lugar a dudas está afuera de esa vecindad, lo otro se queda adentro.



Cortés y la Malinche, los argonautas escrita por Sergio Magaña, 1985

Esa línea divisoria es más estrecha en la siguiente obra de Sergio Magaña: *Moctezuma II*, escrita entre 1953 y 1954, y reconocida como la primera tragedia mexicana. Esta obra, de indudables méritos escénicos, probó y reconfirmó el verdadero talento de Sergio Magaña, cuya consagración con *Los signos del zodiaco* fue vista con desconfianza por los viejos maestros.

Moctezuma II cuenta la tragedia del último emperador azteca y es una de las piezas teatrales más limpias, de estructura sólida y bien definida del teatro mexicano; sus diálogos precisos y poéticos llevan adelante el drama y le imprimen el aire con que la tragedia purifica por medio de la catarsis escénica.

“Cuando un hombre está fuera de su tiempo, los dioses lo destruyen”, le dice su ministro a Moctezuma, y allí se encierra la tragedia del emperador dentro del escenario, pero la percepción —o le llamaremos intuición— de ese hombre sale del proscenio y se plantea la pregunta (yo la repito): ¿Cuál es el tiempo para él entonces?

Moctezuma, solitario y sin luces en la última noche del imperio azteca, lucha contra los juicios fetichistas del pueblo que lo rodea. La visita que viene a destruirlo se llama Hernán Cortés y sus gentes salen a recibirlo como a un dios, un dios que regresa. ¿Dónde está el bien y dónde el mal? En un mundo no occidentalizado aún, lleno de tradiciones y mitos, su pueblo responde con sus costumbres y también, llegado el caso, con la traición. Moctezuma ofrece entonces su verdad; no es él quien está fuera del tiempo, es el tiempo quien no está con él y ahí queda, luchando en la noche de los tiempos, no contra un dios sino contra un hombre llamado Hernán Cortés. El héroe trágico, encerrado, atrapado, en una unidad de acción y espacio sucumbe, y con él arrastra a la colectividad.

La Historia es una serie de datos, nombres y cifras; una obra teatral no es únicamente eso, sino un universo cerrado en sí, y aun cuando utilice a la Historia, no la necesita. La obra crea sus propios personajes y les da motivaciones y resultados. La Historia no cambia, pero sí puede repetirse: siempre habrá un pueblo o una comunidad a la conquista de un pueblo débil. Y Magaña nos hablará de esto en *Los argonautas* y nos ofrece una solución: unir la fuerza de los débiles para repeler la agresión.

Los argonautas es la otra cara de la moneda ofrecida ya en *Moctezuma II*, y aquí ha cambiado el tono mas no las consecuencias: sigue siendo un pueblo organizado que ataca a otros pueblos, pero estos desunidos y desorganizados, como por ejemplo ha ocurrido en otros países latinoamericanos, y en Vietnam por una potencia militar. Con *Los Argonautas*, Moctezuma crece más: su verdad se llama Civilización, eso que pocos hombres conocen cabalmente y que al emperador le hace actuar como actúa. Con esto encuentro una relación más directa entre los personajes de la obra de Sergio Magaña y que hace crecer aún más la estatura de los hombres de sus historias. Es el hombre en sí que no ha de perecer nunca porque continuamente renace, es el hombre en busca de la civilización y en lucha siempre con la masa popular en un mundo de valores que no son lo que parecen, o que definitivamente están equivocados. Y esto es aún más evidente en la obra teatral *El pequeño caso de Jorge Lívido*, donde un joven detective casi recién llegado a México, al introducir métodos nuevos en la captura de un asesino, ha de terminar por destruir la última esperanza de un hombre, condenado ya al fracaso, destruyendo así también las ilusiones de otros seres inocentes cuya desgracia es rodearlo, conocerlo. Si Jorge Lívido

es la ley no por eso deja de representar el mal, un mal que todo lo corrompe y ensucia como las cucarachas que existen en las paredes y pisos de la casa de huéspedes donde tiene lugar la acción y hasta donde llega la Polita de *Los signos del zodiaco*.

Los motivos del lobo, obra teatral en dos actos, toma su título de uno de los más conocidos poemas del nicaragüense Rubén Darío, para mostrar el drama y la importancia de un hombre, cualquier hombre actual, ante el mundo que lo rodea. Escrita entre 1964 y 1965, se inspira en un hecho que conmovió a la Ciudad de México por esos años: el descubrimiento y encarcelamiento de un padre de familia que secuestró a su mujer y a sus hijos durante más de quince años, obligándolos a vivir encerrados, aislados, sin contacto con el mundo y la humanidad. De ahí parte Magaña, del simple encabezado de periódico, de la nota amarillista, para fondear en una realidad y mostrarla, enfatizando sus errores y su monstruosidad. Tal parece, a primera vista, que busca aligerar de culpa, o excluirlo de ella, a ese hombre acosado por la opinión pública, como antes lo hizo con el personaje histórico de Moctezuma II, pero la intención va más allá, así como la semejanza entre el último emperador azteca, derrotado por la ignorancia y el fetichismo de su pueblo, y el Martín Guolfé de sus motivos. Desde las acotaciones teatrales se trasluce la intención de Magaña, al referirse a la gente de afuera (*vox populi*) como “el pueblo, inconfundible siempre por sus arrebatos sentimentales”, es decir, en el fondo de todo hecho, de cualquier acción —real o escénica— siempre hay dos planos: lo que vemos o nos cuentan y su origen verdadero, sus causas y motivos. En la obra de Magaña los personajes encerrados son seis: el padre, la madre y cuatro hijos de extraño nombre: Lucero del Quince de Septiembre, quien el día en que comienza la obra cumple 17 años de vida, 17 años de encierro; le siguen Fortaleza de los Ángeles, la mayor, de 18 años, y Libertad, dos mujercitas diametralmente opuestas, y Azul del Nuevo Ciclo, el pequeñín.

El apellido Guolfé es utilizado por Sergio Magaña en la pronunciación castellana de la palabra Wolf, que significa Lobo: el hombre que ha construido un muro para defender a sus cachorros del mundo exterior, para salvar “de un mundo erizado de colmillos” que él conoce, a sus motivos: sus hijos, su hogar. Él es el lobo como Eloísa, la madre, es el árbol que ha dado los frutos, las manzanas de la discordia. Y Martín Guolfé, al igual que Moctezuma, tiene a su peor enemigo en casa, en sí mismo, en su fe, en sus hijos, en lo que él ha creado y en la barda que no es suficientemente alta y ancha para que el ruido del exterior no se introduzca en su hogar.

Ese ruido, las murmuraciones, la atracción hacia lo oculto, serán lo primero que atraviese el umbral, después vendrá un mensajero del mundo exterior: la seño-

ra Maud, una mujer otoñal, deseosa de la virilidad del hijo mayor: una señora que trabaja en un puesto burocrático y que ese día insiste en entregarle a la familia Guolfé un telegrama en que un hermano de Eloísa anuncia su llegada, un presagio de que el mundo de afuera, al que Martín Guolfé le ha cerrado la puerta, anuncia que quiere entrar, que ya está listo y dispuesto para el saqueo. Después de la señora Maud y el telegrama (símbolo del adelanto técnico de la humanidad) vendrá, por fin, la muchedumbre, la gente, la mala levadura. La señora Maud —cuyo nombre no por nada significa algo así como “hocicona”— entra primero (mascando un chicle) para entregarles el telegrama y “comunicarles que no están solos”. Ahí comienza el drama de Martín Guolfé: su familia ha sido puesta en aviso del mundo exterior, al que Lucero ha salido ya, la última vez con el fin de comprar regalos para sus hermanos, su madre, y él mismo, pagando con una moneda de oro: “Eso que afuera es muy difícil ganarlo” y que adentro del muro anda regado por el sueño y sirviendo de juego a los niños, pero Lucero ya sabe que con eso se compran regalos, y



Los enemigos de Sergio Magaña, 1989

las veces anteriores que ha salido ha sido para mirar, curiosear, oír canciones modernas y acostarse con la señora Maud —conocer a la mujer—, pero ahora, hasta para Lucero y Eloísa, el mundo de afuera será más tentador y Martín Guolfe comenzará a convertirse en un monstruo. Un monstruo ególatra que es incapaz de oírlos, de entenderlos. Sólo Libertad, la hija menor, cuyo nombre es un símbolo, estará de su lado.

Los tres niños mayores (Fortaleza, Lucero, Libertad) son, en sí mismos, los que marcan el tono de la obra, ese tono perteneciente al más puro realismo: el realismo poético. Los tres personajes son ya un encuentro. Independientes, tiernos, chispeantes, a veces justos, otras crueles, pero siempre patéticos y atrapados en, como diría Magaña, “la catástrofe de los acontecimientos”, unos acontecimientos cuyo centro son ellos mismos y ellos también son un extremo. El otro extremo es lo que está fuera de la barda: la multitud, la sociedad. En el centro está Martín Guolfe, un lobo que defiende su libertad, la de educar como mejor le plazca a sus hijos, unos hijos nacidos del amor y la renuncia.

Fortaleza tiene 18 años, es romántica por naturaleza y por las lecturas a que está acostumbrada: imagina el mundo como si fuera un grande y bello príncipe azul. Y Fortaleza tiene, irremediablemente, que enamorarse del único joven que conoce: su hermano Lucero. Pero su amor no es por la persona en sí, sino amor de amor, pues ella quiere vivir lo que ha leído, experimentar la emoción que recibe de los libros, ser y vivir *Romeo y Julieta*, y eso es algo de lo que comienza a minar la resistencia de los muros.

La mala levadura que el hombre en sí ya lleva cargando, el (¿por qué no?) pecado original, un pecado —hay quienes le llaman maldad— al estilo de William Faulkner o Fiódor Dostoievski, puesto que es del hombre, le pertenece. ¿Es esto lo que ha querido decirnos Magaña? Fortaleza, la niña romántica, no encuentra nada de malo en las relaciones que pretende tener con Lucero; es (y serán los demás, los de afuera) Eloísa, la que conoce el mundo, lo malo, el pecado, quien advierte lo ilícito, y es Lucero —el niño que ya conoce a la mujer, aunque esta mujer sea la señora Maud— quien rechaza el amor limpio de Fortaleza. (¿Qué hubiera pasado si Lucero no conociera el exterior?). Y es entonces cuando Martín Guolfe, al enterarse, se muestra más claramente en su ingenuidad y en su enorme fe, aun cuando su pilar más fuerte ha sido derrumbado: Eloísa. Y habla entonces de “noches que no son nada, sólo unas horas, un polvo de tiempo, nada”. Porque Martín Guolfe está ya más allá del tiempo y del bien y del mal, está en el día primero y él es Adán buscando construir un mundo nuevo, limpio y, paradójicamente, sin barreras. Y por eso se resiste a las súplicas de su mujer y achaca la culpa al desmoronamiento de su hora al visitante que esperan, Pedro: “la piedra”.

Martín Guolfe, al igual que Moctezuma, vive el último día de su vida, y mientras más se acerca la hora, más fuerte y consciente de su acto va tornándose. Lo único que pide, al igual que Moctezuma, es tiempo. Ese tiempo que para él es nada. Magaña conoce a su personaje, sus ironías, sus quebrantos porque el héroe es un hombre, conoce su agresividad y su enojo, su soledad de lucha —y no hay peor soledad que cuando el hombre se ve abandonado sin poderse referir a la traición porque sabe que no hay traición sino tan sólo ese abismo que lo separa como el infinito del sentido de la regla, lo bueno o lo malo, que él rechaza—, y quizá, como Moctezuma es Martín Guolfe, este es Sergio Magaña.

Lucero es la primera luz, el primero en salir, el primero en contaminarse, pero también, al final, será el primero en arrepentirse, y será demasiado tarde, pues ya el día habría salido.

Libertad, la niña mimada del padre, la revoltosa, la de la palabra justa para denominar las cosas, ya sea un papalote o un deseo, es a veces un personaje irreal, como su símbolo, y como tal es de contrastes. Su lenguaje es poético para contar la historia de los demás e irreverente para gritar hacia afuera, porque a pesar de su corta edad de siglos sabe que ahí afuera, ella (Libertad) no existe.

Eloísa, la madre, el árbol, es el personaje más realista y el más conmovedor por la cercanía hacia el común. Es ella la inductora, la del miedo no vencido a pesar de la distancia de los 17 años de murallas y defensas. Es ella la de la llave guardada, la que cierra y abre la puerta, la del mensaje final, porque desgraciadamente vivimos entre hombres y no entre lobos ni cachorros.

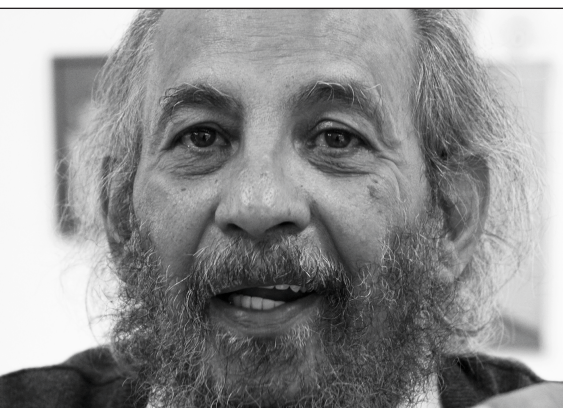
Y si en *Los signos del zodiaco*, Sergio Magaña ha cerrado la puerta y encierra al mal, en la casa de Martín Guolfe se lucha por abrirla, y esa es una última premisa: abrir la puerta aunque entre el mal, la sociedad.

Y la familia lo espera, desde la cabeza —Martín con rabia e impotencia ante los acontecimientos— hasta el más pequeño, Azul, con ingenuidad y las manos amarradas por su hermana Libertad (una de las más hermosas y patéticas hijas de Sergio Magaña). Después, ella se emborrachará y, entre maldiciones y citas de *Fausto*, esperará a los de afuera de la misma manera en que Moctezuma espera al invasor.

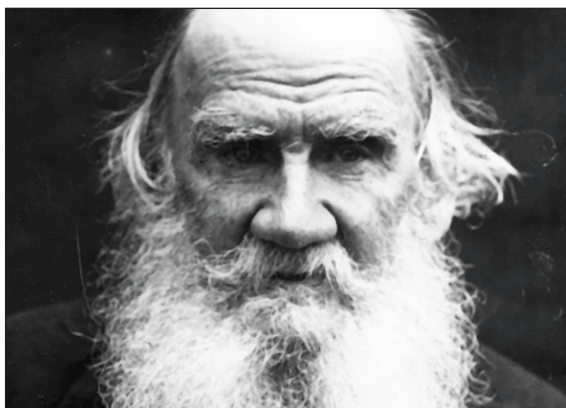
Y la gente irrumpe en el hogar de Martín Guolfe, en la libertad individual de la vida privada de cualquier hombre, mientras afuera, en las calles, el inconfundible pueblo de arrebatos sentimentales, ondea banderas y contempla un desfile que conmemora la Independencia de un país. **U**

Conferencia dictada en la Sala de Arte del Organismo de Promoción Internacional de Cultura, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, de la Ciudad de México, el 5 de septiembre de 1968.

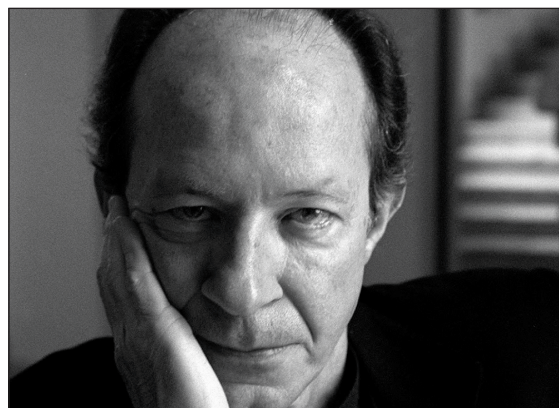
Reseñas y notas



Joaquín-Armando Chacón



León Tolstói



Giorgio Agamben



George Steiner



Donald Trump

La epopeya de la clausura

Un danés en la Nueva España

Christopher Domínguez Michael

Jacobo, tercer hijo del rey Hans y de la reina Cristina de Dinamarca, nació hacia 1484. El 31 de octubre de 1520, Cristián II niega, al acceder al trono, tener un hermano con vida. Desde ese momento, Jacobo, fraile franciscano, desaparece de la historia danesa. Su larga vida pertenecerá a la conquista espiritual de la Nueva España. Jacobo, provincial de la vacía provincia de Dacia, llega a Veracruz en 1542, tras haber fracasado en la defensa de la Dinamarca católica.

Conocido como Jacobo Daciano, el fraile contrarreformista es enviado a Michoacán. Allí funda, al norte del lago de Pátzcuaro, el convento de Tarecuato. Aprende el tarasco. Amigo y admirador de don Vasco de Quiroga, el danés acaba por rechazar a su obispo pues lucha por el derecho de los indígenas conversos a la ordenación. Argumenta Jacobo que es herético negar la predicación a aquellos nuevos cristianos. Pero la lección del colegio de Santiago Tlatelolco ha calado hondo en la clerecía novohispana y no habrá sacerdotes indígenas. Fray Juan de Gaona es comisionado para rebatir a Jacobo, quien es derrotado, obligado a retractarse y a sufrir penitencia canónica. Jacobo el danés se atreve a escribir a su tío Carlos V pidiéndole justicia. Al romper el anonimato que la política danesa le había obligado a llevar, firma la sentencia de su defenestración. Tanto el arzobispo Montúfar como don Vasco ordenan su salida inmediata de Pátzcuaro, tras ser vejado por los sacerdotes, sus bienes secuestrados y sus obras destruidas. Murió con aura de santo el 19 de octubre de 1567 en el convento de Tarecuato. Se dice que su tumba fue venerada en secreto por los tarascos, quienes se negaron a informar al clero de su localización.

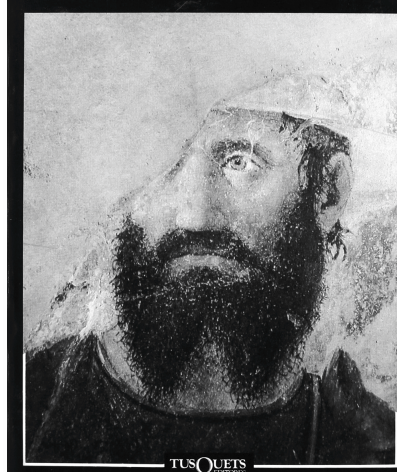
Esta ficha biográfica resume el material recopilado por Henrik Stangerup (1937-1998) para escribir *Fray Jacobo*, parte de una obra que lo convirtió en el novelista más popular entre los daneses. Novela humorística y reflexiva, narra las peripecias de un fraile que en algo recuerdan a las de nuestro Servando Teresa de Mier y además se pretende una lección histórica sobre la Reforma en Escandinavia, crítica de ese protestantismo danés que escarneció Søren Kierkegaard. Importa saber lo que nos cuenta Stangerup, quien no pudiendo escribir la novela que soñaba sobre el filósofo haya decidido hacerlo sobre el misterioso fray Jacobo que permaneció borrado durante cinco siglos de la historia de su país. Hubo de viajar el novelista a París, donde de todo se encuentra, para documentarse sobre la resistencia franciscana contra los luteranos. Hasta el siglo XIX estuvo prohibida la impresión de literatura católica en Dinamarca.

Jacobo, leemos en la novela, fue uno más de los frailes que defendieron, convento tras convento, el poder de Roma en aquellas tierras. Expulsos, los franciscanos daneses se dispersaron por España e Italia, donde su nacionalidad, empero, los convertía en sospechosos de herejía. Stangerup describe con finos contrastes la vida de un fraile alegre y cultivado en esa Europa donde Rabelais y Lutero reinan dividiendo la conciencia y el cuerpo.

Sin embargo, la novela desmerece cuando cae, mala ventura de la aldea global, en las manos del lector global. Así como no sería fácil que Fernando del Paso colocara a Palinuro en una aldea danesa, al desplazar a fray Jacobo hacia las Indias, Stangerup se vale de una “imaginación del Nuevo Mundo” que debe más a la ansiedad

Henrik Stangerup
FRAY JACOBO

colección andanzas



folclórica del turista que a esa compleja inmersión en un mundo extraño que distingue a muy pocos novelistas. Creíble en el helado Odense, el fraile escandinavo aparece como un protohippie entre los tarascos. Quizás eso fue. Pero resulta un poco penoso ver a un narrador danés utilizando las herramientas básicas del llamado realismo mágico para ambientar a su fraile en la Nueva España del siglo XVI. Fray Jacobo le debe más a García Márquez que a Isak Dinesen. No cabe duda de que nuestra literatura hispanoamericana ha sabido exportar sus clichés, acaso un rasgo de madurez. Así que vemos a fray Jacobo disfrutando de las mariposas amarillas.

Gracias a Stangerup sé que fray Jacobo existió y se lo agradezco. Su colorida imaginación, algo *naïf*, acrecienta la nómina de humanistas lúcidos y extravagantes que poblaron la Nueva España. Jacobo de Tarecuato fue más radical que el utopista don Vasco y quiso para los indios de Michoacán no sólo los deberes, sino los derechos de la nueva religión. Negado en su lecho de nacimiento para satisfacer una querella monástica y negado al morir por defender la igualdad religiosa, este fraile se encontrará con la simpatía de algunos lectores al reponer la vieja discusión sobre los límites del humanismo del Renacimiento. [1993] **u**

Modos de ser

¿Por qué Donald Trump no babea?

Ignacio Solares

Para Beatriz Espejo

Durante el año en que asistí todos los fines de semana a un sanatorio psiquiátrico del Seguro Social para realizar mi reportaje sobre el *delirium tremens*—bajo la guía y ayuda invaluable de su director, el doctor José Antonio Elizondo—, tuve oportunidad de conocer y conversar no sólo con alcohólicos, sino con algunos enfermos que estaban ahí por razones puramente psiquiátricas. A algunos se les podía poner la etiqueta de “locos”, y fueron, por supuesto, los que más me interesaron. En efecto, habían perdido contacto con la realidad pero manejaban un discurso admirable, que los protegía del mundo exterior.

—Yo sé cuándo se va a acabar el mundo y cuándo empezará el Juicio Final.

Y aquel, en especial, empezaba toda una perorata de cómo recibió la visión una madrugada e intentó llevarse a su mujer y a sus hijos al sótano de una vieja casona que había sido de sus padres, en donde se refugiarían para no salir más. Tema que, con sus variantes, y por lo visto más común de lo que parece entre los “locos”, utilizó Arturo Ripstein para su *Castillo de la pureza*.

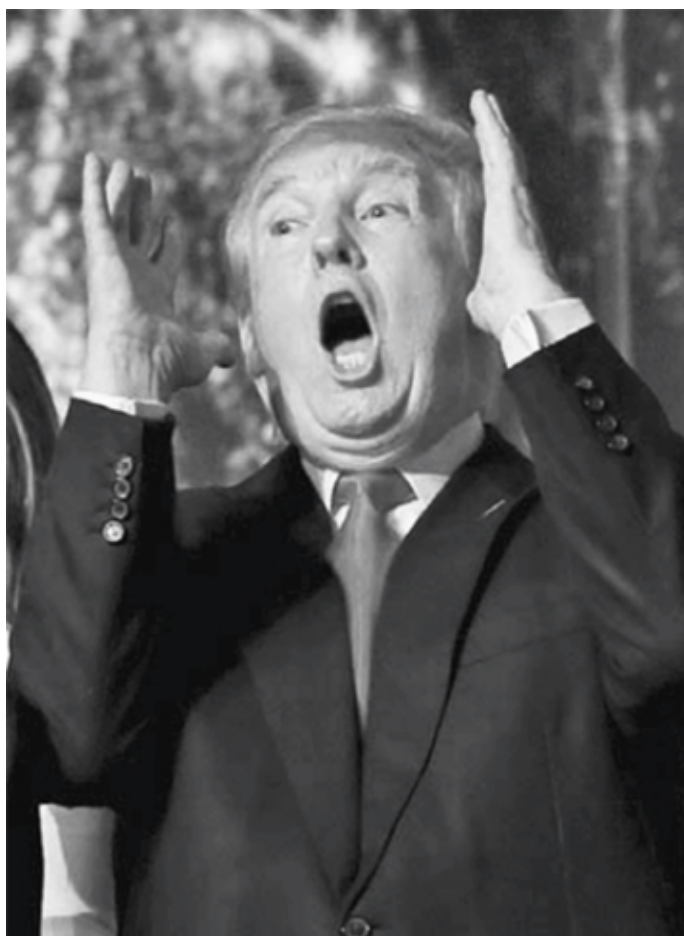
Pero lo cierto es que con este “loco” su mujer consultó a un médico, lo pusieron en tratamiento y terminaron por internarlo en el psiquiátrico.

Me llamó la atención el buen número de “locos” que estaban ahí porque habían recibido información especial sobre el futuro del mundo, la presencia del demonio, los actos terroristas o catastróficos y cómo, según ellos, se podía ayudar a evitarlos. Pero lo verdaderamente sintomático es que empezaban a hablar con un discurso de lo más coherente y articulado y, de pronto, el tono cambiaba y se “enloquecían”; esto es, se ponían furiosos y podían

llegar a agredir a visitantes, enfermeros e incluso a sí mismos de una forma brutal. ¿Por qué? En un buen número de casos que escuché, “porque nadie los entendía”.

¿En dónde está la frágil línea de sombra que los separa de nosotros, los supuestamente “cuerdos”? Apenas escuchaba uno sus argumentos sin prejuicios quizá descubriera que no estaban tan locos como suponemos (o suponían los médicos). O que nosotros no estamos tan cuerdos como queremos creer. Ahí y ahora es cuando afloran a nuestro lado algunos raros testimonios de la “otra” realidad, quizás apenas una ráfaga lejana, una puerta que se entreabre para dejar pasar un hilo de luz,

un guiño de amistad, una sonrisa que más bien es una mueca, un dedo tembloroso que nos llama (“ven a compartir mi locura”), un gesto que nos conmueve y enseguida nos empanica, un tic que se parece tanto al de una tía nuestra. Se levanta un choque de vientos contrarios y una ráfaga de contraste nos regresa a nuestra supuesta “realidad”, la de afuera, la de todos los días, la de los hombres “sanos” que leen periódicos, ven televisión, juegan tenis y en ocasiones se vuelven políticos y quizá, concluimos, con un estremecimiento que nos hace bajar culebritas por la espalda, que la única suerte que tiene, por ejemplo, Donald Trump es... que no babea. **u**

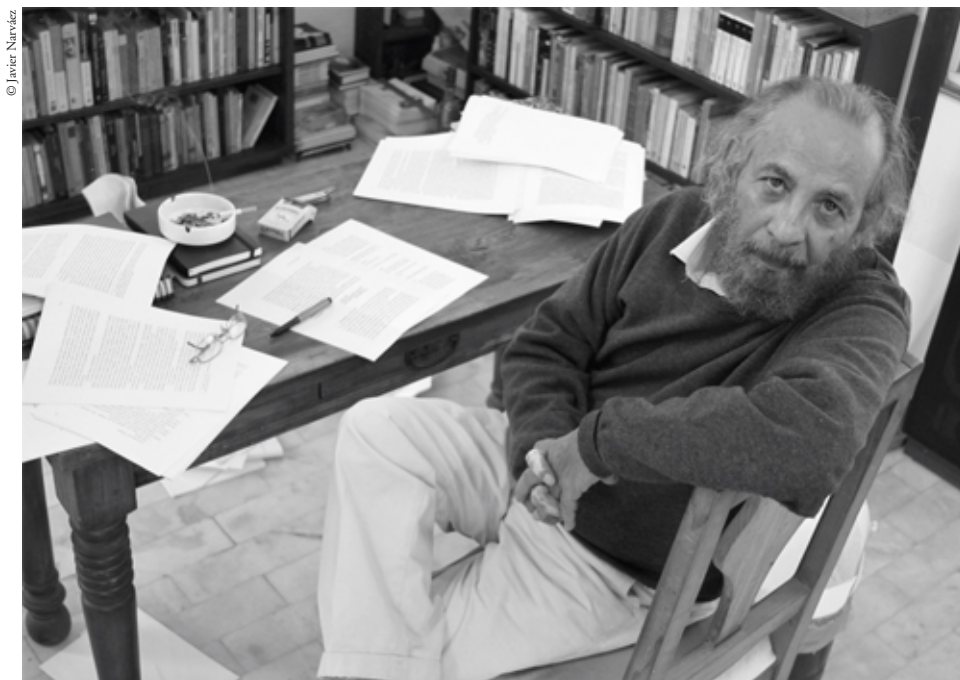


Donald Trump

Joaquín-Armando Chacón

La vida de los otros

Mónica Lavín



Joaquín-Armando Chacón

Si el oficio de escritor atañe al voyeurismo, ese asomarse a la vida de los otros, los cuentos reunidos en *Breve tiempo del imposible* de Joaquín-Armando Chacón, editados por Cal y Arena —que apuesta por el alcance de la narrativa breve—, lo hacen por partida doble. Los personajes de los nueve cuentos que forman el volumen son, en muchos de los casos, los portavoces de las historias de los otros, de lo que se sabe, se escuchó, alguien dijo, alguien vio. Los que narran son testigos que al contar dejan traslucir su propia historia o su sed de historias ajenas, dadas las carencias o abolladuras de la propia. Por algo Chacón eligió como título de este volumen el de uno de los cuentos, el más largo de todos: en una cantina, un amigo le cuenta a otro, que hace menos tiempo llegó a vivir a esa ciudad pequeña, cuyo nombre no aparece, los pormenores de los personajes de un grupo a través de los años. El que cuenta es una

pieza fija en un tablero donde Arnoldo, Montserrat y Graciela son el misterio que se busca descifrar. Mientras las vidas del resto del grupo se mantienen en una línea fija, de parlamentos predecibles, aquellos tres, el gris Arnoldo, sobre todo, han tejido una complicidad cuya naturaleza los demás no aciertan a descifrar, aunque han vivido a la vera de un suspenso y una serie de preguntas que no hacen, de acciones que no emprenden ni cuando saben de las infidelidades de José Marco, el marido de Montserrat, ni de la violencia que ejerce sobre Montserrat, a quien alguna vez pretendió el que escucha el recuento. Subrayo la intención de elegir este cuento para bautizar el conjunto, porque guarda la esencia de la mayoría de los relatos: hay algo secreto e impenetrable en el otro, en los otros, una línea que no podemos cruzar como sucede con el personaje de “El edificio nocturno”, que mira personajes, re-

corre pasillos en aquel edificio de la tía Rosalyn, hace lo que dice su mujer y desconoce (al tiempo que el lector de esta historia) la línea entre realidad y alucinación. O el que abre el libro, “La otra calle, la otra mujer”, donde lo soñado o inalcanzable es siempre la siguiente historia y no la que se vive, o la venganza es la única salida del torturador que envidia la vida de otro en “Gusanos de la medianoche”.

Joaquín-Armando Chacón construye atmósferas inquietantes y persuasivas; a veces nos sentimos en un relato del siglo XIX o de Juan García Ponce, más bien en un cuadro de Balthus, con aquel joven que es contratado para leerle a un viejo millonario en su casa en París, donde se aparece de cuando en cuando una lánguida y hermosa mujer. Ese lector también se ve asomándose a la vida de los que habitan esa casa, comiendo a solas la comida que le ofrece un frío mayordomo, creyendo que ve a la mujer del magnate afuera de su ventana. Los otros como el secreto que deseamos desentrañar, y que la escritura se propone, pues ¿qué es contar historias si no hacer visible lo invisible, o subrayar lo indescifrable en la conducta de los otros, que es espejo de la nuestra? Es esa doble condición a la que aluden los epígrafes que ha elegido el autor como antesala del libro: “Aquello visible no es sino reflejo de lo invisible” (*Zohar*).

La escritura es voz, pero la voz viva contando es uno de los artificios posibles y del que echa mano constantemente Chacón. Tanto en el cuento “Breve tiempo del imposible”, como en “El Kentucky Bar”, un hombre cuenta a otro, entre copa y copa, algún asunto del pasado. A diferencia del primero, en que la vida de los otros ocupa el primer plano, en “El Kentucky Bar”

el romance del protagonista, un profesor de literatura en Cuernavaca, con una actriz sueca que no es sueca, y que él prefiere llamar “la desconsolada”, es el asunto que deriva en el recuento del cantinero que inventó el coctel margarita en el Kentucky Bar de la ciudad de Chihuahua (imaginado por Chacón pero que ya algunos le atribuyen haber existido). Una historia apasionada entre el cantinero Juan Luis Carrera, prendado de la visitante norteamericana, Margarita Trash Donnelly, a quien después de halagarla con el brebaje ideado para ella, recibirá a puerta cerrada año con año en la cantina donde la desvestirá y harán el amor en cada centímetro del lugar. Su muerte dejará un hueco irreparable en Juan Luis, un coctel para la garganta de los extranjeros (y algunos mexicanos), una barra esmeradamente pulida y una manera extraña de saber qué sucedió al profesor con aquella sueca que no era sueca y a quien llevó a una cantina donde no había cocteles margarita sino tequilas que raspaban la garganta y el corazón. La historia secundaria ocupará el

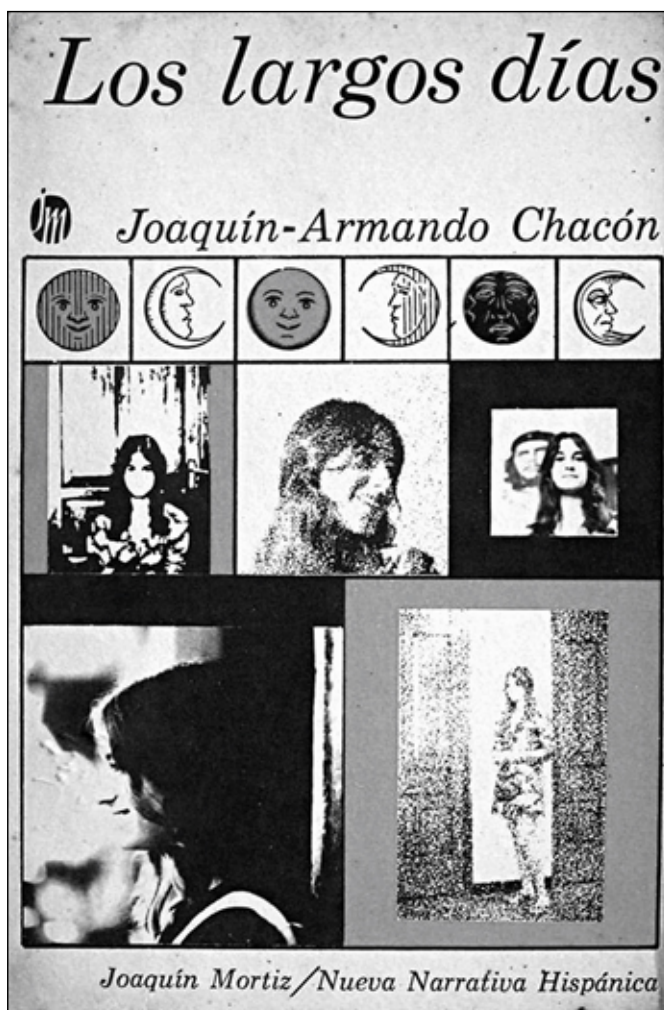
primer plano, sólo para revelar lo innombrable, otra manera de referirse al dolor de la ausencia.

Chacón nos sorprende gratamente con los recursos que utiliza para armar estas historias de fragilidades, de desasosiego, de deseos pospuestos, de demonios cotidianos: los puntos de vista de los involucrados en la historia que se trenza en un caleidoscopio que construye el cuadro, donde hasta la lluvia es una lente (“Una historia con lluvia”), y donde las maneras de referir, lo coloquial de las expresiones, la forma de nombrar el deseo de ellos y ellas pintan a los personajes de palabra entera. Como a Moisés Sánchez en “La mujer del carnicero”, atento a la seducción de la señora Velásquez que lo ha citado en su casa esa noche, se lo ha dicho en la tienda de abarrotes, y mientras habla, los pensamientos le andan con su propia partitura expuesta en el texto, lo mismo que a la señora Velásquez, que dice una cosa mientras piensa otra. Como si Chacón nos colocara en la superficie del agua y, debajo de ella, esa doble vista que su estrategia escritural permite.

Este nuevo cuentario de Chacón es un recorrido intenso que nos recuerda que en el cuento la forma es la densidad de la anécdota, y que entre la vida y las mentiras literarias la línea tenue que las distingue es una amenaza.

Tomo las palabras del protagonista de “El Kentucky Bar” (el profesor que transmite a sus alumnos la emoción lectora y la pasión por la verdad de la mentira de la ficción que crea sus propias verdades) porque son precisas para mirarnos como lectores frente al *Breve tiempo del imposible* de Chacón: “porque al leer un cuento comienzan a existir, a convertirse en seres que conocemos, de quienes aprendemos algo, de quienes tomamos una experiencia que nunca nos dañará, de esos a quienes llegamos a tenerles aprecio, quizá cierta confianza, porque así son ellos, así podríamos ser nosotros, así son ciertas personas de las que hemos escuchado o incluso llegado a conocer”. **u**

Joaquín-Armando Chacón, *Breve tiempo del imposible*, Cal y Arena, México, 2016, 219 pp.



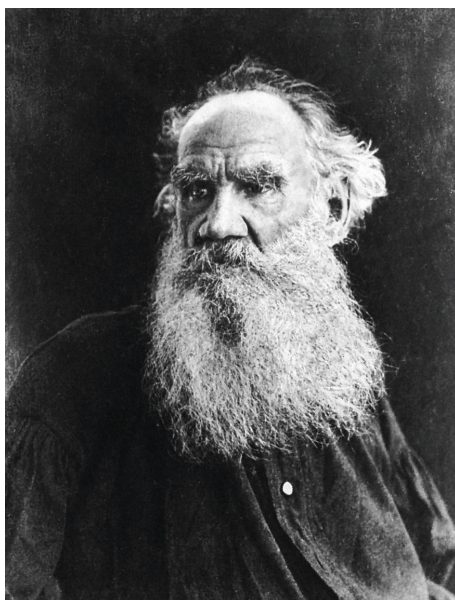
Callejón del Gato Tolstói, el anarquista

José Ramón Enríquez

Gandhi, sin ser cristiano, declaró: “*El reino de Dios está en vosotros* me abrumó. Me marcó para siempre”. Con esa cita del Evangelio, León Tolstói quiso titular su más importante libro de teoría política, fundamental para entender el anarquismo no violento como un derecho y un deber cristianos. Y ese libro, compendiado en esa cita, marcó a muchos: a Martin Luther King, por ejemplo. Sin embargo, dos elementos han hecho que *El reino de Dios está en vosotros* esté olvidado bajo la enorme cantidad de páginas geniales de la narrativa tolstoiana. Por una parte, el hecho de que el anarquismo de acción directa haya borrado en el imaginario al no violento y que, aún hoy, anarquismo sea sinónimo de caos, no de fraternidad. Por otra, el hecho de que Lenin, desde el marxismo como ateísmo militante, lo considerara una excentricidad de aristócrata metido a teórico del cambio revolucionario.

Este tratado sobre el anarquismo escrito desde su diálogo con el Cristo empobrecido y desde su profunda visión de la guerra como el horror supremo (el infierno en este mundo) es de 1894, pero no ha perdido un solo ápice de importancia. Sin embargo parece una reliquia y es apenas conocido, aunque se encuentra en el centro de un huracán que se ha enseñoreado de nuestro mundo y que Tolstói previó desde hace más de un siglo. Lo que hace falta es volver a los principios, revisar la historia y comprobar cómo *El reino de Dios está en vosotros* está tan vivo como *Ana Karenina* y la sinfonía brutal de *Guerra y paz*.

La discusión sobre Estado y democracia en las izquierdas se suspendió abruptamente cuando cayó el Muro de Berlín. Hoy, reventada inclusive la socialdemocracia, el Estado defiende por la fuerza las



León Tolstói

leyes del mercado. Y, por la fuerza, el Estado enfrenta un terrorismo que busca crear el caos, como en su momento lo creó aquel joven anarquista que desató la Primera Guerra Mundial. Las convenciones democrática y republicana en Estados Unidos muestran “la fuerza”, como la película *Star Wars*. Y no parece haber alternativa.

Por eso vale la pena releer lo que, en 1910, Tolstói escribía a Gandhi: “lo que denominamos la renuncia a toda oposición mediante la fuerza, simplemente implica la doctrina de la ley del amor no pervertida por sofismas... la ley del amor deja de ser válida si se defiende por la fuerza. Y una vez que la ley del amor queda invalidada, deja de existir dicha ley, para dar paso al derecho de la fuerza. La Cristiandad ha vivido en ese estado durante 1,900 años”.

El paulatino derrumbe de un Estado europeo posterior a la Guerra Fría y al comunismo soviético, con el Brexit como anuncio de la catástrofe. El islamismo entendido sólo como *yihad*, en respuesta más o menos inconsciente a la división colonialista y despótica de lo que fuera el imperio otomano. África sangrante y Amé-

rica Latina con su deuda ancestral, con pueblos originarios convertidos en siervos. Todo eso (y mucho más) nos debe regresar a 1894, cuando el anarquismo se dividía en el de acción directa y el pacifista. Tolstói conocía demasiado bien tanto al Estado como productor de guerra cuanto a la acción directa como guerra inútil para no dudar en abrazar el pacifismo anarquista.

Tal como Gandhi, quien le escribía: “De tener éxito, no sólo sería un triunfo de la religión, el amor y la verdad sobre la irreligión, el odio y la falsedad, sino que muy probablemente sirviera como ejemplo para los millones de seres que viven en la India, o para gentes en otras partes del mundo que pudieran estar oprimidas, y ciertamente significaría un avance de cara a acabar con la violencia, al menos en la India. Si aguantamos hasta el final, como creo que seremos capaces de hacer, tengo pocas dudas acerca del éxito final”. Tolstói, más pesimista, responde: “Los gobiernos saben de dónde procede la mayor de sus amenazas, y permanecen en guardia y ojo avizor, no sólo para preservar sus intereses, sino también para proteger su propia existencia”.

Quien me ha convocado esta vez a los espejos del Callejón del Gato no ha sido “este gran don Ramón de las barbas de chivo”, como lo definía Rubén, sino otro viejo de barba larga, hirsuta y voluntariamente repulsiva, pero que también “parece un viejo dios, altanero y esquivo”, un viejo aristócrata ruso con ojos centelleantes que, vestido como un *muyik*, despreciaba las ventajas de su cuna, para escribir en Yásnaia Poliana lo que consideraba, más que un testamento, una súplica a la humanidad. Me refiero a León Tolstói y a *El reino de Dios está en vosotros*. **U**

Tras la línea Venecia en fragmentos

Sergio González Rodríguez

En un cuarto de hotel se realiza a menudo el deseo que expresó el Fausto de Goethe en torno del momento fugaz: “Detente, pues; ¡eres tan bello! La huella de mis días terrenos no puede borrarse en el transcurso del tiempo. En el presentimiento de tan alta felicidad, gozo ahora del momento supremo”. Tal cual: la sensación de plenitud adviene de pronto allí, ya sea que se halle uno acompañado del ser amado, o que esta acuda como presencia onírica en la soledad nocturna. El cuarto de hotel es una cápsula del tiempo.

Una noche, Don Draper invita a cenar a Rachel Menken. Mientras toman el aperitivo, Draper realiza su rutina habitual: desconcertar con sus palabras. Le dice a Rachel que el amor es inexistente, que lo que se llama amor es sólo algo que alguien como él inventó para vender medias de nylon. Un eslogan publicitario. Rachel, confundida, se muestra escéptica ante esas palabras. Y fascinada. Draper continúa: se nace solo y se muere solo, y el mundo te impone unas cuantas reglas para que te olvides de eso, pero yo no lo olvido. Vivo como si no hubiera mañana, porque no hay ningún mañana. El desenlace de aquel diálogo se dará en un cuarto de hotel.

Y luego vendrá la decepción de Rachel en un reencuentro, ya no en un cuarto de hotel sino en la oficina de ella: “Estoy preocupada: este *affaire* es una fantasía”. El malestar de Rachel concluirá con estas palabras: “Este es un acostón, un *affaire* barato. Tú no quieres huir conmigo. Tú simplemente quieres huir. Eres un cobarde”. El silencio de Draper y su retirada cierran la escena. La verdad entra con el peso del mundo. El cuarto de hotel sería un umbral entre el sueño y la realidad.

Buena parte de la vida erótica-sentimental de Don Draper, el antihéroe de la serie televisiva *Mad Men* acontece en espacios furtivos: cuartos de hotel, recámaras adúlteras, pasillos o antesalas, traspasos de restaurantes o bares que colindan con callejones siniestros. Esta circunstancia no sólo viene de que, cuando niño, Draper creció en un prostíbulo, sino que su personalidad encarna al prototipo urbano-moderno que sobrevivió a la hambruna de los años treinta y al frente de guerra. Al colocarse en el medio de la publicidad, ascendió poco a poco a fuerza de su talento como vendedor y gracias a su carencia de escrúpulos.

El encanto de Draper es idóneo para los espacios laterales o contranormativos. Una mezcla de apostura varonil, actitudes cínicas, soberbia elegante y mentalidad nihilista. El cuarto de hotel y sus derivaciones constituyen su reino. Por lo tanto, la fantasía sexual que lo lleva una y otra vez a seducir mujeres suele tener éxito cuando confluyen ambos factores: una mujer proclive a él (así sea en forma temporal) y una oportunidad (casi siempre marginalizada respecto de la normalidad cotidiana). El instante fugaz que Fausto desea eternizar y termina por desvanecerse en el vacío.

He escrito lo anterior con el recuerdo de lo que acabo de soñar: estoy en un departamento amplio, debe de ser un *loft*, puesto que al fondo hay una ventana muy alta. Abro los ojos y descubro la cama en la que duermo (el típico sueño tan profundo que uno sueña que sueña). Visto un pijama azul y blanco de tela fina, terso y bien diseñado. Volteo a mi izquierda y una mujer se viste. No la reconozco. No es nadie que venga de la realidad ni de mis deseos obvios. Al menos, su rostro nada me

dice: no proviene del pasado ni del presente. Sin embargo, es una mujer hermosa que me sonríe. Tiene el cabello recogido, castaño, abundante. Viste sostén y bragas color blanco que se ajustan a su cuerpo curvilíneo y equilibrado de piel blanca. En lo que afino la mirada un niño pequeño, de cuatro o cinco años, se acerca a jugar conmigo. En el sueño sé que se trata del hijo de ella, que nos mira hablar y juega un poco. Sé que ella es feliz de tenerme allí. En el sueño, debido a que todo se muestra vívido e intenso, comienzo a angustiarme: me siento un intruso de mí mismo. Advierto que soy una intervención viva en la inmediatez de una mujer que desconozco. Despierto inmerso en cierta incomodidad que une el deseo, la dicha y el prurito del impostor. Y pienso de inmediato en Don Draper.

La pregunta surge: ¿habré llegado con esa mujer onírica por un juego de seducciones que encubren la frivolidad y la promesa, y que el sueño ha dejado fuera en su aparición más cautivadora, fáustica? La duda corroe todo anhelo cuando está desprovista de un horizonte trascendental. La materia del deseo, por su unilateralidad, tiende a lo inmanente.

Fui a Sevilla en 2010. Tenía que participar en un encuentro académico en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos cuya sede congrega, además de una residencia para estudiosos, un auditorio y otros servicios. Llegué y me asignaron una habitación en la planta baja, que en la parte que me correspondía era equivalente a un sótano. Nada me inquietó de aquel recinto pequeño y oscuro. Dejé mis cosas y salí a la calle. A pesar de su modernización de las últimas décadas, Sevilla guarda su espíritu tradicional. Entre un barrio y otro,

cuando uno camina se siente la vibración del pasado, que parece provenir de la arquitectura de sus palacios antiguos y de la fuerza serena del río Guadalquivir, que trae el influjo de ultramar.

Volví a la residencia para encontrarme con una amiga, que estudiaba entonces en la Universidad de Granada, urbe que yo conocería en otro viaje. Mi amiga y yo comimos en compañía de su novio, un profesor gentil y ameno en su plática. El vino, las risas y un café árabe completaron la fatiga del *jet lag*. Llegué al atardecer a la residencia con un dolor de cabeza tremendo. Caí en la cama deshecho de cansancio. Horas después, me desperté horrorizado: sentí que el suelo temblaba y todo alrededor daba vueltas, el cuartoapestaba a cañería y, aunque desperté por completo, fui incapaz de orientarme en un espacio que desconocía. La oscuridad evitaba un signo de orden en medio de aquel caos. Entendí poco a poco que los *yinn* negativos me recibían esa noche.

El folclor árabe reconoce la existencia de esos genios (que pueden ser positivos o negativos) y que están en nosotros mismos. O quizá, mejor dicho, cada persona puede ser el vehículo para atraerlos. Significan las fuerzas elementales de la naturaleza que emergen para recordarnos nuestra ignorancia racionalista y nuestras limitaciones frente al misterio de la creación.

Intenté dormirme para huir del vértigo aquel y sólo conseguí entrar en pesadillas circulares y febriles, en las que yo ca-

minaba y caminaba rodeado de sombras acechantes y funestas. Con el amanecer, el asedio de los *yinn* disminuyó hasta desaparecer. Sólo quedó de aquella noche el olor pestífero a caño.

Ya había olvidado mi estancia en Sevilla cuando, años después, en 2015, viajé a Cartagena de Indias. Durante mi primera noche allá, acudieron los genios del mar Caribe y desempeñaron sus ritos ancestrales de fertilidad en medio de mi atribulada cabeza. En el sueño, una cohorte de deidades afrocaribeñas se entregaron a una orgía desenfrenada que tenía por objeto convencerme de que debía incorporarme a ella. Como no suelo ser un plan de la primera noche, me resistí a sangre y a fuego y me mantuve como un espectador azorado ante un espectáculo ancestral que me rebasaba. Desperté. La luz del sol se colaba entre las gruesas cortinas del cuarto.

La corporeidad de los espectros aquellos me hizo evocar la noche atroz de Sevilla. Y, en parte para exorcizar su fiereza y en parte para poner equilibrio en mi mente, me puse a recordar el tema de los fantasmas en la *Biblia*: Ezequiel, 37, por ejemplo: el valle de los huesos, del que resurgirá un ejército que será redimido. Un tema que, si no recuerdo mal, Alexander Lernet-Holenia recuperó para su novela *El barón Bagge*, escritor a quien por cierto Juan Rulfo leyó, según me contó alguna vez Fernando Benítez. Luego pensé en los pueblos-fantasma, en las zonas decaídas de las ciudades, en las casas abandonadas.

Enseguida, pasé a reflexionar ya no sobre los fantasmas, sino sobre los reemplazantes materiales de ellos: los talismanes, las sortijas, las pulseras, las imágenes, los juguetes. Y se deslizó, sin que me diera cuenta, de modo extraño y oportuno a la vez, la idea sabia de Santo Tomás, quizás una de las más sabias en la historia de la humanidad: haz el bien, evita el mal.

Tiempo atrás, las autoridades de Venecia invitaron al escritor Predrag Matvejević a que fuera a Venecia y estuviera allá una temporada: si le fuera dado, escribiría sobre dicha estancia. Afín a la arqueología espiritual, el escritor bosniocroata se dedicó a hurgar en la ciudad, en sus sótanos y márgenes, y descubrió un cementerio para perros y gaviotas, plantas desconocidas, monasterios hundidos bajo la ciudad. Un día descubrió también los restos de un taller de cerámica. Su experiencia consta en *La otra Venecia*. Los desechos de cerámica sirvieron para construir al paso del tiempo casas y cimientos. Las imágenes de santos, ángeles, madonas y Jesucristo están allí, medio milenio después. O adornan las vitrinas más lujosas de colecciones y museos. La basura transfigurada en lo más valioso. Boris Gunjević desprende que así es la teología hoy: un conjunto de fragmentos para reconstruir el mundo. Para mí, y por ahora, el episodio de Matvejević trata a su vez de algo muy sencillo y decisivo: los restos de lo soñado en cuartos de hotel son indicios de lo trascendental. **u**



Tintero

Reivindicación de lo obsoleto

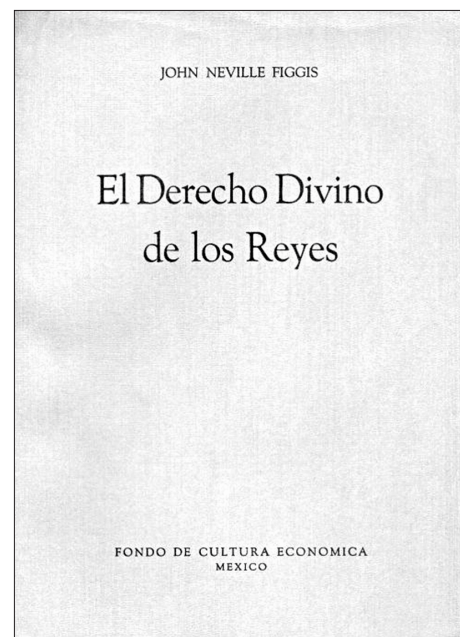
Álvaro Matute

Desde mi época estudiantil tuve la curiosidad de indagar la bibliografía de mis maestros autores. El más notable de ellos era Edmundo O’Gorman. Cuando cumplió 60 años, fue publicado un libro homenaje, *Conciencia y autenticidad histórica*, que traía una bibliografía del maestro. Ya entonces (1967) yo sabía que él también había ejercido como traductor. Asumía como segunda lengua materna el inglés. Sus padres compartían apellido, pero la madre provenía de un O’Gorman de unas tres generaciones atrás, por lo cual la señora se comunicaba normalmente en español, pero su padre, el pintor e ingeniero Cecil O’Gorman, era bilingüe. Para abonar sobre su práctica en el conocimiento de la lengua inglesa, Justino Fernández, en el libro mencionado arriba, relata que los O’Gorman se reunían a leer en voz alta obras de la literatura de la lengua de Shakespeare. Todo esto viene a cuento por uno de los libros que tradujo don Edmundo (así le decíamos sus discípulos) que no es de un autor afamado, como lo eran clásicos de la modernidad, por ejemplo, John Locke y Adam Smith. Se trata de John N. Figgis, autor de un libro llamado *El derecho divino de los reyes*, aparecido en 1942 con el pie del Fondo de Cultura Económica. Desde que lo vi en la bibliografía y en catálogos del Fondo me llamó la atención. Pasaron muchos años para que me hiciera de un ejemplar en librería de viejo.

La obra pertenece a la “sección de ciencia política”, dirigida por don Manuel Pedroso, esto es, contaba con el aval de un gran experto en historia de las ideas políticas, que se tomaba en serio —como debe ser— una obra de esta naturaleza. Pero ya en un catálogo del Fondo de 1955, don Eduardo Villaseñor, quien presenta la sec-

ción de política, no lo menciona, como sí lo hace con un clásico de Carlyle o el entonces muy solicitado G. D. H. Cole, autor de la *Historia del pensamiento socialista* en siete tomos. El libro de Figgis permanece en el catálogo sin más referencia, 13 años después de su aparición. El triple aval que le daban Pedroso, el director del Fondo, Daniel Cosío Villegas, quien a su vez revisó la edición, y el traductor a quien le fue encomendada la tarea de verterlo al español, ya no contaban. El libro data de hace 120 años. Su primera edición es de 1896 y en su advertencia para una nueva de 1913 se disculpa de no haberlo reescrito, sino sólo revisado. Esto es, cuando O’Gorman lo tradujo, ya tenía un buen tiempo de haber aparecido, pero Pedroso juzgó, acaso, que no había obra mejor para estudiar el fenómeno que anuncia el título.

Figgis era consciente de la obsolescencia de su tema en cuanto a actualidad se refiere; sin embargo, defiende la pertinencia de su libro por la necesidad de comprender la manera en que se razonó acerca de algo que él mismo refiere como condenado a priori, sin mayor explicación. Esto ya no funciona; no sirve y no vale la pena ocuparse del asunto. No obstante, la historia reclama explicaciones y el hecho de que se desechara el fundamento divino de la monarquía no quiere decir que no haya existido históricamente y que, por consiguiente, resulte necesario dar cuenta y razón de algo cuya vigencia ha abarcado milenios. El sol histórico no puede ser tapado con un dedo racionalista. Ahora bien, el libro cubre el tránsito de la Baja Edad Media al siglo XVII. Su objeto son los argumentos que pretendieron fundamentar el origen divino de la monarquía. Por el tratamiento que hace de sus autores esco-



gidos, se le puede otorgar el epíteto de clásico, si no fuera porque se abusa mucho de él, aunque en realidad, la obra brilla por su rigor. Figgis se asume como discípulo de Macaulay y Maitland, dos cumbres de la historiografía británica del siglo XIX, y continuador de Acton. Sus avales lo legitiman, como en sus momentos, la apelación a la divinidad legitimó a los monarcas. El tratamiento por el que optó el autor cae dentro de la historia de las ideas, la que, a su vez, es segunda instancia con respecto a lo ocurrido en la historia sucedida. En ese sentido, su ámbito espacial se reduce al universo anglofrancés, con la necesaria referencia al germánico, godo. El temporal, ya lo anuncié, es más moderno que medieval, lo cual tiene sentido, porque se da en un mundo con el cristianismo dividido y con la aparición de cuestionamientos que posibilitan reforzar la doctrina. El libro quedó en la mente de Edmundo O’Gorman. Sus reflexiones sobre la supervivencia política novohispana y la dicotomía monarquía-república guardan ecos de esta obra traducida por él en los inicios de su carrera académica. **u**

Mar fantasma, de Pedro Ángel Palou

Elogio de lo breve

Tomás Regalado López

Desde su primera obra publicada, *Como quien se desangra*, el escritor mexicano Pedro Ángel Palou (Puebla, 1966) se ha especializado en un tipo de *nouvelle* de escasa anécdota y profundo contenido lírico, más cercana a la síntesis poética que al ideal de la ficción como instrumento de conocimiento, explorado por el autor en otros ejemplos de su narrativa. Mientras una de sus líneas creativas responde al subgénero de la novela de ideas o *gedanken Roman* —es el caso de *El dinero del diablo*, *Memoria de los días*, *El impostor* o *Paraíso clausurado*— y otra ha explorado la novela histórica de tema mexicano —en *Cuahtémoc*, *Varón de deseos*, *Morelos*, *Pobre patria mía*, *Zapata* o *No me dejen morir así*—, existe también una faceta en la producción de Pedro Ángel Palou caracterizada por la brevedad, el lirismo y la síntesis: novelas de apenas un centenar de páginas donde el protagonista es el lenguaje, depurado hasta la extenuación y exquisito destilado en el que se manifiesta, quizá como en ninguna otra cara de su trayectoria literaria, el oficio escritural del autor poblano. Pertenecen a este ámbito —además de la citada *Como quien se desangra*, *Bolero* y las escasamente difundidas *La naturaleza de las cosas* y *La nómada tristeza*— cuatro narraciones recopiladas recientemente por Seix Barral México en un volumen conjunto llamado *Mar fantasma. Cuatro novelas breves*.

Mar fantasma toma su título del verso de *Muerte sin fin* de José Gorostiza (“mar fantasma en que respiran —peces del aire altísimo— los hombres”) y consta de cuatro *nouvelles* publicadas independientemente durante la primera década del siglo XXI: *Demasiadas vidas* en Plaza y Janés, en el 2001; *El infierno es el cuerpo*, original-

mente titulada *Qliphoth* en su edición de Sudamericana, del 2003; *La casa de la magnolia* y *La profundidad de la piel*, en Sudamericana (2004) y Norma (2010), respectivamente. Las cuatro son el ejemplo, como puede leerse en el prólogo, de “una novela exenta de toda ornamentación donde sólo hubiese intensidad de lo sentido y acción dramática” y de “ese género híbrido entre el cuento o el relato y la novela misma, [que] posee su propia forma, es un animal distinto”. Aunque proyectos independientes, las cuatro comparten líneas temáticas que se repiten, como *leitmotivs*, otorgando una unidad coherente a las poco más de 350 páginas del libro: la fugacidad del placer, las lecturas subyacentes de *El amor y Occidente* de Denis de Rougemont y *El erotismo* de Bataille, la separación de los amantes, la beneficiosa influencia de *Farabeuf* de Salvador Elizondo, el conflicto entre Eros y Tánatos y la obsesión por el instante, aquel en el que conviven, de manera inaprensible y fugaz, vida y muerte, placer y dolor, ser y no ser. En una entrevista publicada en 2012 en *Letralia* (“Todavía creo en la novela total. Una conversación con Pedro Ángel Palou”), el autor las consideró “la quintaesencia del destilado” y “un ejercicio todavía más consciente de eliminar lo superfluo por el puro placer de contar en intensidad profunda, la tragedia de una vida”.

En el epílogo a la primera edición de *Demasiadas vidas*, Palou confesaba que, en mitad de un proyecto de mayor envergadura —muy probablemente su novela *Paraíso clausurado*— se le apareció un “libro breve, lacónico como la nostalgia que lo inspiró”. Este libro *breve y lacónico* era *Demasiadas vidas*, narración poética ambientada en un puerto marino donde las figu-

ras, las palabras y los objetos adquieren una consistencia brumosa, cercana al murmullo rulfiano y difuminada por la nostalgia, la irrealidad del sueño y la fragmentación del recuerdo. Perdido en el difícil tránsito entre la memoria y la escritura, su doble plano cronológico se estructura sobre un presente opaco —el vivido por Horacio, protagonista, en su retorno a los escenarios de su infancia— y un pasado adolescente, acontecido en abril de 1976 y determinado por el recuerdo de una mujer. A partir del inaugural epígrafe de Eugenio Montale —“Son necesarias demasiadas vidas para poder vivir una sola” —, la *nouvelle* se convierte en una suerte de *Pedro Páramo* marino donde Horacio, trasto de Juan Preciado pero también de Telémaco, hijo de Odiseo y Penélope, retorna al espacio de su adolescencia para “ajustar cuentas con los muertos. Porque hay vivos, como yo, que no dejan morir a sus muertos”. La búsqueda universal del padre, el ambiente brumoso y otros reflejos rulfianos se manifiestan en el lenguaje a través de oraciones como “es un pueblo fantasma lleno de fantasmas y de viejos pescadores”, “los recuerdos, cuando ha pasado tanto tiempo, entran en esa zona de bruma en la que habitan los sueños” o, en una referencia casi directa a la rima de Bécquer, “¡Qué solos se quedan los vivos! —le grito al vacío. Y lo repito, una y otra vez: ¡Qué solos se quedan los vivos!”.

Entre versos de Pavese, Rilke, Huidobro, López Velarde, Pellicer o Gorostiza —y referencias intertextuales a los *Silogramos* de Cioran o al relato “Primer amor”, de Emilia Pardo Bazán—, *Demasiadas vidas* retoma en la tradición mexicana la línea de la prosa lírica de Contemporáneos: obras breves como *Novela como nube*, *Da-*

ma de corazones o *Proserpina rescatada*, carentes de trama, sin apenas secuencia cronológica y construidas a través de una yuxtaposición de símbolos. Como en las prosas de Owen, Villaurrutia o Torres Bodet, la ausencia de un andamiaje argumental permite la repetición de poéticos *leitmotivs* que Horacio describe, disemina y recolecta de forma recurrente, construyendo un esquema recurrente donde se rompe la cronología tradicional y donde Eloy Urroz —compañero de viaje de Palou en el *Crack*—, en *Siete ensayos capitales* (2004), halló “un eterno retorno donde todo pasa simultáneamente y donde un tiempo no invalida a otro, sino que coexiste”. Emerge entre estos motivos Lucía como representación del Eterno Femenino, mujer atisbada en fugaces recuerdos mientras observa el mar en la soledad de la noche, en la esquina de un parque, en el borroso fondo de una fotografía en blanco y negro, en la prostituta del burdel de doña Eulalia, en la Berenice muerta que busca Horacio entre las lápidas del cementerio o en la mulata de Belém do Pará que solamente existe en el recuerdo de Gregor Bruchner, el viejo poeta encargado del faro. La búsqueda imposible de la mujer termina despeñándose en el abismo porque, como reconocerá Horacio al final de la novela, rememorando el dístico de Borges, “yo, que tantos hombres he sido, no fui aquel entre cuyos brazos desfalleció Lucía, la mujer de ese abril tan lejano y real”. El sentimiento de pérdida subyacente al discurso de *Demasiadas vidas* confluye en la muerte de Gregor y, en un abierto homenaje al *Moby Dick* de Melville, con el cadáver de una ballena encallada en el puerto. Muerte del animal que consigue presenciar Horacio, mudo testigo, capturando el instante a la manera elizondiana, y muerte que prefigura también el deceso del protagonista, aterrorizado por la experiencia: “entonces me invade un súbito temor. La he visto morir. El instante exacto de su muerte. La extinción de sus últimas células. Nunca había visto morir a nadie, pienso”. Escondida en sus bellos significantes, la ausencia de significados en *Demasiadas vidas* sitúa a Gregor Bruchner, encargado del faro, como el único guía de Horacio/Telémaco entre la niebla que envuelve

la búsqueda; hacia el final del texto, poco antes de su muerte, reconocerá el anciano la delgada línea entre la escritura y la ocultación de secretos donde se inscribe el discurso de la novela: “escribir es lo mismo, una insoportable forma de develar secretos. Por eso escribir es una traición. Uno no debería decir nada”. *Demasiadas vidas* fue unánimemente aclamada por la crítica con motivo de su primera publicación en el 2001; para Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, “con *Paratso clausurado*, pero sobre todo con *Demasiadas vidas*, Pedro Ángel ha alcanzado la madurez narrativa y se ha configurado el aura de autor en expansión” (*La generación de los enterradores II*, 2003); Eloy Urroz la consideró “una joya de la literatura mexicana reciente”; y, según Guillermo Samperio, en un texto publicado en *Literate World*, fue “un libro transparente, dueño de una calidad excepcional. Una novela memorable y una de las historias más tristes de la literatura mexicana”.

Aunque su nombre original era el término cabalístico *Qliphoth*, la segunda novela de *Mar fantasma* se publica ahora como *El infierno es el cuerpo*, título que remite al ensayista escocés Thomas Carlyle: “sólo hay un templo en el Universo, dice el devoto Novalis, y es el cuerpo humano. Nada es más sagrado que esta forma elevada. Tocamos el cielo cuando deposita-

mos nuestra mano en él”. Si el tema principal de *Demasiadas vidas* era la búsqueda, la temática de *El infierno es el cuerpo* gira en torno al recuerdo inasible del placer vivido: Andrés, protagonista, intenta recuperar a través de la memoria su relación con Mónica, la mujer que entró en su vida y en su casa para llenar ambas con su deseo, su pasión y su energía. Para ello rememora los momentos junto a Mónica hasta reconstruir el recuerdo de la mujer y recrear una figura erótica cuya materia, como en Bataille y en Elizondo, es sólo memoria y escritura: una figura que se bosqueja como idea, como ilusión narrativa, como un personaje que “se llama Mónica. Es preferible recordarla por su nombre” y que “no es real, es memoria y Andrés no soporta la punzada de este recuerdo. Entonces la escribe. No le queda más remedio. La inventa teniéndola, se transforma siendo poseído”. La experiencia erótica y la escritura se hallan separadas por seis años, tiempo durante el cual el narrador no ha conseguido olvidar a la mujer; para entonces la fogosa pasión inicial ha dado paso a una etapa donde la pasión se ha consumido, dejando un sentimiento de vacío que se corresponde con la fase de la *separación de los amantes* que Denis de Rougemont describiera con exactitud en su ensayo *El amor y Occidente*. Allí se afirmaba, en sintonía con la novela de Palou, que “el placer es instantáneo, único, irrepetible. Pero aun esa certeza no te devuelve la de la ilusión y la esperanza, y es inevitable caer en el vacío”: este vacío intenta fútilmente llenarse en *El infierno es el cuerpo* a través de la creación literaria, con el fin de “escribir para ser, para evitar la soledad y compartir el mundo”. Temas como la *coincidentia oppositorum*, la escritura en el filo entre el placer y el dolor, la identificación metafórica entre texto y cuerpo y la analogía entre coito y escritura —dos procesos punzantes que auguran, aunque sólo fugazmente, la significación del ser— permiten trazar una línea entre *El infierno es el cuerpo* y obras anteriores como *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Días de ira* de Jorge Volpi y, sobre todo, *El erotismo* de Georges Bataille: no en vano el protagonista es observado por el filósofo francés desde una vieja fotografía en la pa-





Pedro Ángel Palou

red de la habitación. El intento de recuperar a Mónica a través de la escritura dura once noches, cada uno de los capítulos de la novela deja un sentimiento de vacío que conduce irremisiblemente al suicidio; recordando los abismos en la poesía de Xavier Villaurrutia, la vinculación entre cuerpo, memoria y escritura en *El infierno es el cuerpo* deja, como última conclusión, “la imposibilidad del cuerpo a través del recuerdo o viceversa”. *El infierno es el cuerpo* es, en fin, la novela de la negación por excelencia: la negación del recuerdo, la negación de la vida, la negación del placer, el dolor y otros absolutos.

Denis de Rougemont y su análisis de la *separación de los amantes* vuelve a subyacer en las páginas de las otras dos novelas del volumen, *La casa de la magnolia* y *La profundidad de la piel*. Suspendida en una similar bruma onírica a *Demasiadas vidas* e iniciada con unos versos de Pedro Salinas —“Se resucita / siempre en el mismo espejo / donde se ha muerto”—, *La casa de la magnolia* constituye la crónica de una difícil separación acontecida en un vera-

no, con el trasfondo de la violencia ancestral manifestada en las guerras y, como en *El infierno es el cuerpo*, con la imposibilidad de asir aquellos atisbos de totalidad que marcan toda una vida. Publicada originalmente en el 2004 como *Casa de la magnolia* (sin el artículo), la *nouvelle* describe la atracción erótica entre la melancólica Adriana Yorgatos, artista griega en continuo pulso con la muerte, y su discípula Maia, narradora en primera persona y mujer incapaz de olvidar lo acontecido en la Casa de la Magnolia, muchos años antes, durante un verano de su adolescencia. Se hermana *La casa de la magnolia* con fragmentos de “La Sunamita” de Inés Arredondo, uno de los relatos más terribles, profundos e inquietantes de la tradición literaria mexicana: si Luisa, la protagonista del cuento de 1965, afirmaba haber vivido “un verano abrasador. El último de mi juventud”, ahora Maia vive en el recuerdo de un verano en el que se condensa, en una suerte de inversión de la atroz experiencia del personaje de Arredondo, la esencia de una vida pues, como confie-

sa la narradora, “no me ocurrió nada, nada pasó antes de Adriana Yorgatos. Si no fuera una temeridad me atrevería a decir que tampoco después de ella pasó nada. Mi vida reducida a la intensidad de un único verano”. Comparte la protagonista, por tanto, las heridas espirituales de la protagonista de “La Sunamita”: el personaje de Arredondo volvía al pueblo de su niñez cuando este se había convertido “en otro”, y en *La casa de la magnolia* Maia retorna igualmente a “la tierra de mis mayores y el pueblo gris y somnoliento de mi infancia”. Allí vivirá una experiencia erótica en compañía de Adriana, con el trasfondo de la guerra —que se llevó por delante a Giorgio, su pequeño hijo— y el atisbo bataillano de totalidad del placer, tan violento, profundo y secreto como la intuición de la muerte. En el pensamiento de Maia —quien afirma sufrir “un lento suicidio” y haber aprendido a “morir varias veces la misma muerte”— se cifra el significado inexpresable de la vida, oculto en aquellos instantes fugaces de totalidad, ajenos a cualquier racionalidad ordenada por las palabras, allá donde “todo lo demás es accesorio” y donde se plantean las siguientes reflexiones: “¿y cuáles son las cosas que importan? ¿Las esenciales? Un atardecer en la playa, una cabalgata a caballo, el amor que nunca se termina, ni se corrompe, ni se aniquila”.

Han pasado 35 años desde que “una mañana se fueron para siempre las palabras” y la narración de Maia, cuya edad es la misma que tenía Adriana durante el recordado verano, se convierte en un *Bildungsroman* al revés, que deja como únicas certezas la seguridad de que “el tiempo no se detiene ante el recuerdo, ni ante el amor” y de que “el amor es siempre banal cuando ajeno pero esencial cuando propio”. Como *Paraíso clausurado* y *Demasiadas vidas*, novelas escritas durante aquellos años por Palou, *La casa de la magnolia* alcanza su intensidad en el momento en que se convierte en un canto a la melancolía: el trasfondo socrático del origen griego de Adriana no es sino una fachada que encubre sus profundos arrebatos creadores, condición atrabiliaria equiparable al vacío que deja la pintura de sus naturalezas muertas, los momentos de clímax sexual

junto a Maia y, sobre todo, la orfandad invertida que le deja la muerte de su hijo. Para Maia, como en *El amor y Occidente* de Rougemont, este vacío se equipara con la desaparición irremplazable del objeto amado, pues sólo al cumplir la cincuenta y convertirse en la sabia anciana que había sido Adriana puede constatar el vacío destructivo del amor, la imposibilidad de completarlo una vez desaparecido el objeto amado; la tristeza melancólica, en fin, que deja la desaparición de los amantes. Puesto que “el amor es la forma más lenta de aniquilación”, *La casa de la magnolia* es una novela sobre el paso del tiempo, la amargura de la pérdida, la melancolía creadora, el horror al vacío y la imposibilidad de expresarlo, todo ello, con palabras. Una *nouvelle* que recuerda poderosamente a *Narda y el verano* de Salvador Elizondo, relato del que toma temas como el amor, la locura o la imaginación y donde se inspiran las palabras que le sirven de clausura: “El cielo es infinito y el infierno eterno”.

La profundidad de la piel cierra la tetralogía y lo hace recopilando algunos de los motivos que habían sido diseminados a lo largo y ancho de *El infierno es el cuerpo*, *Demasiadas vidas* y *La casa de la magnolia*. Temas como el vacío metafísico que deja la separación de los amantes, la escritura como metáfora erótica del cuerpo, la imposibilidad de sobrevivir a la fugacidad del placer y el acto creativo como espacio íntimo, situado en un frágil equilibrio donde conviven, como en las tres novelas precedentes, vida y muerte, placer y dolor, fugacidad y recuerdo. Existe en *La profundidad de la piel*, sin embargo, un componente inexistente en las otras tres: como *Bonsái* de Alejandro Zambra o *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, *La profundidad de la piel* es una novela de tema japonés, que rinde homenaje al haiku, que imita la delicadeza asiática y donde también se incluye, intercalada entre sus páginas, una historia ambientada en la Kioto imperial. Un músico mexicano, narrador en primera persona, visita en una isla escandinava a una pintora, la *amiga del cuello largo*, y ambos reflexionan sobre la fugacidad de la experiencia artística. La estructura polifónica revela una historia interior, la narrada por la mujer durante un

viaje a Japón donde había aprendido técnicas de creación plástica junto al llamado *pintor del mundo flotante*. Durante este viaje, a su vez, en una estructura *mise en abyme*, se halla “La canción del dolor imperecedero”, antigua leyenda japonesa recreada por Palou y que protagonizan el anciano Emperador, su concubina, sus guerreros y la familia imperial residente en Kioto durante el siglo VIII. Con mínimas excepciones, todas las obras del autor terminan con la muerte del protagonista: si, como puede leerse entre las páginas de la novela, “el deseo permanece siempre en el territorio de la muerte, que es el territorio del amor” y no hay “nada tan feroz como lo efímero”, *La profundidad de la piel* no podía ser la excepción. El lenguaje vuelve a convertirse en protagonista de la novela, en oraciones como “la frágil superficie del silencio”, “el cuerpo de mi amiga es de madera y sus notas son graves como *adagio* de Albinoni”, “volvemos pájaros, pienso. Es la única manera de amarnos”, “mis lienzos son sueños, ofrendas de fragmentos a las ruinas que fui”, “el placer es siempre un simulacro” o “el horizonte es una línea imaginaria que desvanece la historia y la mentira”. *La profundidad de la piel* es un espejo de “Triángulo armónico”, el delicado caligrama de Vicente Huidobro y, como el resto de las novelas de *Mar fantasma*, impresiona más por lo que omite: el secreto detrás del símbolo, la experiencia fugaz que se pierde en el tiempo, el enigma del origen, la melancolía de la experiencia artística. Detrás de sus líneas, como en *La casa de la magnolia* y como *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi, subyace una historia de la melancolía, desde la euforia durante el proceso creador hasta el hastío que deja la consumación de la obra creada, y con ella el deseo de destruirla por cuenta propia. Compartida con las otras novelas de la antología, la perfecta estructura polifónica revela una melancolía creadora entendida en su fase de pérdida y destrucción, soledad y vacío que experimentan tanto el narrador, abandonado por la *amiga del cuello largo*, en una separación que marca para Palou “uno de los abismos más escarpados de todos cuantos he escrito”; destrucción de la mujer después de observar la muerte de su aman-

te y maestro, el *pintor del mundo flotante*; y lenta aniquilación del lector, que ve desaparecer a todos ellos y también a la bella Yang Kuei-fei, concubina del emperador, triste anticlímax del relato japonés.

Envuelto el *Crack* en el 2016 en un debate en torno a su gestualidad, sus manifiestos y sus propuestas teóricas, es hora de regresar a la prosa de cada uno de sus autores en busca de esa trascendencia estética siempre latente, al margen de sus condicionantes extraliterarios, en las novelas del grupo. Autor de más de 25 ficciones de diversa técnica y temática, Pedro Ángel Palou, quien justo antes de *Mar fantasma* acababa de publicar la colección de cuentos *Demonios en casa*, ha citado entre sus referentes en el género breve al escritor francés Pascal Quignard, a la Marguerite Yourcenar de *Alexis o el tratado del inútil combate* y a su compatriota Alberto Ruy Sánchez, quien utilizó el término *prosa de intensidades* para definir novelas cuyas como *Nueve veces el asombro*, *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, *Los jardines secretos de Mogador* o *La mano del fuego*. Novelas de Ruy Sánchez que, en un trabajo paralelo al llevado a cabo por Seix Barral con *Mar fantasma*, fueron recopiladas por Alfaguara en un volumen conjunto, igualmente recomendable, titulado *El quinteto de Mogador* (2014). Perfecto reflejo de producción de su autor en el género breve, *Mar fantasma* ofrece una nítida introducción a la narrativa de uno de los más importantes escritores mexicanos de finales del siglo XX y principios del siglo XXI: la antología merece una lectura por su profundidad lírica, por su cuidado estilo, por la belleza de sus imágenes y por la profundidad metafísica en la expresión del filo entre lo vivido y lo soñado, entre el placer y el dolor, entre el erotismo y la muerte. Debería Seix Barral plantearse la publicación conjunta de estas cuatro *nouvelles* en otros ámbitos del mundo hispánico, perfecto modelo, en palabras de su autor, de “una novela exenta de toda ornamentación donde sólo hubiese intensidad de lo sentido y acción dramática”. **U**

Cuatro bandas de rock progresivo

Carlos Mapes

BISAGRA ACÚSTICO-ELECTRÓNICA

Hay tres portadas de Jethro Tull que hoy día siguen siendo como un párpado para mis ojos: *Aqualung* (1971), *Thick As A Brick* (1972) y *Living In The Past* (1972). Grupo cuyo sonido es inconfundible y completamente original, fue el acompañamiento del compositor de todas las canciones: Ian Anderson. Hasta ahora, él solo abarca la historia de la banda y casi de todo el rock. Caballo preparado para la carrera. Guitarra eléctrica y chirriante de Martin Barre, la cual es hoy *toda vía* para el sonido de plata de la gran flauta de Anderson y su gama de instrumentos: voz, guitarra, mandolina, laúd, armónica y saxofón. Pero sobre todo para la flauta transversa y, a veces, la barroca. La guitarra acústica es el instrumento que toca con mayor vir-

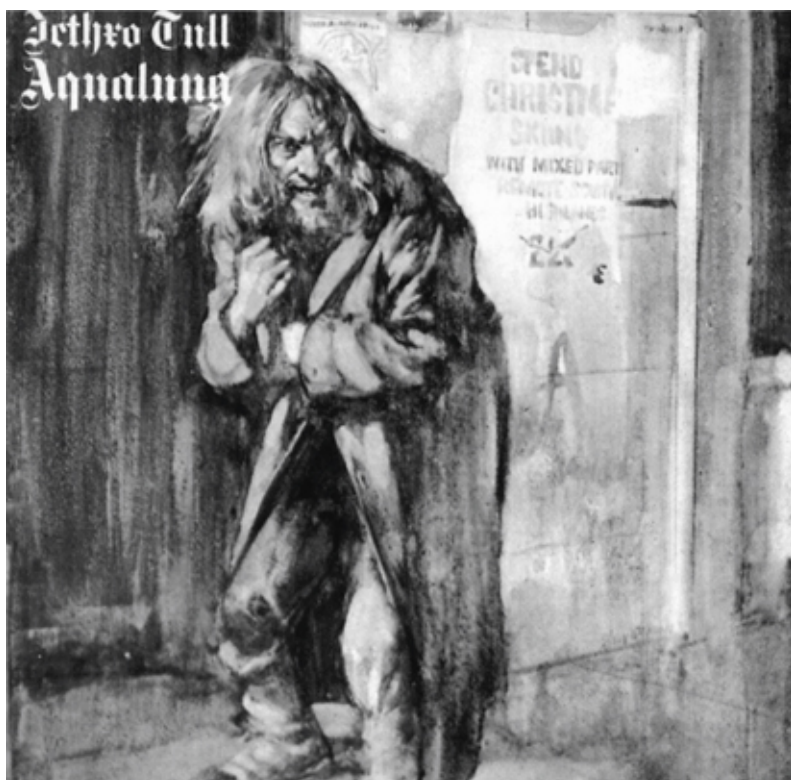
tuosismo, versatilidad y destreza. El nombre de un inventor agrícola del siglo XVIII para uno de los grupos más modernos del rock progresivo. Desde entonces el camaleón, como animal, se impuso en la moda. No solamente por el aspecto físico de Anderson sino porque cambiaba de color para adaptarse a cada estilo: blues, folk inglés, hard-rock, música barroca, medieval y renacentista. Poderío sonoro que rebasa al rock. Arreglos orquestales de David Palmer para los solos de flauta de Anderson sobre fondo de tambores. Virtuosismo instrumental. *Riffs* eléctricos que conservan hasta el momento su vigor aun cuando surjan de la guitarra acústica. Dos teclados, el de John Evan y David Palmer, para combinar con el bajo sólido y armónico que salía de las manos y oídos de Jeffrey Hammond-Hammond. Rock pesado con

canciones acústicas. La voz áspera de Anderson, de arena mojada, le da frescura a temas densos. Brillo sutil y poético. Música sinfónica, conceptual, absorbente.

MATICES ARMÓNICOS

A Armando Arias

Para ser seguidor de la banda Yes había que tener un amor incondicional por la música más selecta y saber mucho del tema. Sus oyentes no compartían el conocimiento y el gusto por ella sino con muy pocos. No solamente escuchaban rock, también jazz y música clásica, y a Ígor Stravinski, uno de los compositores más grandes del siglo XX. Fueron lectores de Hermann Hesse o de Julio Verne, se inspiraban, además, en temas oníricos y en poesía. Eran complejos y enigmáticos, jóvenes muy alejados de la simplicidad y frescura del rock and roll. Yo me metí en medio de ellos cuando escuché por vez primera las armonías y el canto de "And You And I", canción muy accesible, directa, y que alberga el equivalente al contenido de cuatro tomos, según mis oídos. Para poder hacer del rock progresivo el género más popular de los años setenta, Yes se alejó de la psicodelia y de los órganos Hammond. Incorporó los más modernos sintetizadores y así engrandeció el sonido; los dominó un músico de formación clásica, Rick Wakeman. Mi primer acercamiento al grupo Yes fue de manera esporádica, aparecían aquí y allá pequeñas y largas composiciones, aisladamente, como el virtuosismo individual que es *Fragile* (1971), en el cual se revela el gran talento de cada uno de sus integrantes. Dicho álbum: manifiesto musical.



Las únicas figuras irremplazables de Yes han sido, sin duda, el cantante y letrista Jon Anderson y el bajista Chris Squire; hasta Wakeman salió y regresó del grupo varias veces. Voz inconfundible la de Anderson, de tenor, aguda, y que adquiriría más brillantez con la guitarra de piel delicada del gran Steve Howe, quien con su escala cromática hacía de Yes un abanico de matices. Artista que dominaba de modo extraordinario la técnica de su instrumento, ya sea en el territorio del rasgueo eléctrico o acústico, hirientes solos en “Yours Is No Disgrace”, que laceran. Bajo gritón de Squire, atronador. Batería de Bill Bruford, pluralidad de ritmos, con quien inicia la percusión electrónica, o Alan White, baterista tan exacto como un reloj suizo. Improvisaciones de jazz. Solos virtuosos de instrumentación electrónica. Música de estilo refinado. Espíritu imaginativo de los liliputienses. Fiesta sugestiva para el espíritu. Armonía de colores asimilados en el oído. Superficies onduladas. Versos musicales. Cambios de ritmo. Fusión para sí, metida en el sí, para dar todo de sí. El momento culminante llegó con *Close To The Edge* (1972), álbum sinfonía: colorido en profusión, con el cual Yes forjó y cohesionó para siempre el rock progresivo.

EL&P: UNA ORQUESTA

Tres nombres, Emerson, Lake y Palmer, para generar la música más estruendosa, experimental y pesada. Un trío que se oía como una orquesta, y amalgama tres estilos opuestos: rock, jazz y música clásica. Talento instrumental: teclados; voz, bajo, guitarra; batería, percusiones. Un tanque como armadillo en la portada de *Tarkus* (1971), para blindar el sonido vigoroso del sintetizador, que es como el estallido de un volcán con descargas contundentes de percusión, el cual anda por terrenos escabrosos en este álbum. *Trilogy* (1972), sintonía de tres versos: rima el primero con el tercero, quedando totalmente libre el segundo: la voz y la guitarra de Lake, quien nunca había cantado mejor. Baladas acústicas, intensas y grandes, como “From The Beginning” y “The Sage”.



Yes



Jethro Tull

ELEGANCIA MUSICAL

Renacer en la música, en los primeros años de la década de los setenta, con la variedad de sonidos de Renaissance. Dos ex integrantes de los Yardbirds para este nuevo grupo británico. Después de ahondar en el rhythm and blues, Keith Relf, líder, cantante y guitarrista, y Jim McCarty, batería, empezaron a experimentar con las formas del rock, el folk y la música clásica. Para ello, alistaron como cantante a la pintora Annie Haslam, nativa además de la patria del canto. Voz lírica, sin ningún

artificio, de formación académica; libre, natural. Belleza y candor para el rock sinfónico, progresivo, psicodélico. Orquestaciones complejas, elocuentes: sentimientos intensos y sutiles para el ánimo, atmósferas, ambiente de tiempo antiguo para mi desierto expresivo. Frescura y virtuosidad en los arreglos comparables, por su grandeza y dificultad, a los de Yes, Emerson, Lake and Palmer y Genesis. Combinación de guitarras acústicas con instrumentos de jazz y música tradicional en *Prologue* (1972), *Turn Of The Cards* (1974) y *A Song For All Season* (1978). **U**

El cuento hispánico actual

Entrar y salir de la vida

Pablo Brescia

En *Sólo cuento*, volumen VI, encontramos una meritoria solución de continuidad: desde el año 2009, la Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México se ha propuesto y ha conseguido relevar el campo de la cuentística hispánica reuniendo, como dice Rosa Beltrán en su presentación, “los mejores relatos de escritores vivos y en plena producción”. Estos 27 relatos se ofrecen como una muestra del momento actual del cuento hispánico. Este hecho la sitúa como un producto que se inscribe en cierto tipo de circulación cultural contemporánea, o sea: se resiste a la unidad autorial, generacional, estilística o temática y propone en cambio una unidad múltiple a partir de los cuentos que la integran. Aquí conviven autores y autoras de reconocida trayectoria (Diamela Eltit, Carmen Boullosa, Luisa Valenzuela) con otros más jóvenes que han sabido recibir la aprobación de críticos y lectores (Pedro Mairal, Andrea Jevtanovic, Alejandro Zambra) y se advierte una tendencia, como bien marca el prólogo, a reforzar la presencia del Caribe y de Centroamérica en el libro (siete de los 27 autores son de esa procedencia). Hay, también, sorpresas agradables, que apuntan a la inclusión y al intercambio: tres autores españoles, una autora brasileña-ecuatoriana, un autor de Guinea Ecuatorial. Así, la antología intenta evadir tanto las líneas hegemónicas del mercado como las aspiraciones académicas rígidas y el resultado es bastante refrescante: el libro es ecléctico y misceláneo, un regalo para aquel lector o lectora de cuentos que sólo desea sumergirse en el mundo de la historia bien contada que nos aleja de las limitaciones de tiempo y espacio.



Los pre-textos del volumen, aquellos que tanto nos revelan o revelan ocultando, tienen su propio peso. Mayra Santos-Febres, a quien debemos la compilación, transita por la palabra “agradecimiento”: a los participantes de la antología y muy especialmente a la estudiante que la ayudó a confeccionarla. En su estudiante dice ver “el futuro de mi especie”, y cierra su intervención esperanzada. Rosa Beltrán apunta a la calidad del material reunido, a la amplitud geográfica, y a la repetición de algunos temas: identidad, afectos, problemas sociales e históricos. Cierra comentando: “los lectores encontrarán vía libre a las distintas formas de reflexión y asombro”. El prólogo es de Edmundo Paz Soldán, quien habla de “momento notable” del cuento y condensa la propuesta del libro hablando de que, en él, asistimos a un “catálogo de formas narrativas de encarar el género”. En la esperanza de Santos, en la libertad de la lectura de Beltrán, en la diversidad de la forma del cuento de Paz Soldán se encuentran algunas de las claves para entrar a *Sólo cuento* VI.

La antología traza un mapa e invita a los lectores y lectoras a ocupar y definir los territorios. La primera región se titula “Muertos de verdad” y ¿quién puede culpar a los cuentistas de gravitar irremediablemente hacia la muerte como tema y problema? Allí, aparecen seis cuentos. Por razones de espacio, comentaremos dos cuentos representativos de cada sección. En “A la sombra de dos gatos por uno”, la mexicana Carmen Boullosa propone un recuerdo infantil que se remonta a una pesadillesca cena navideña de 1970. Los hijos son seis, la madre ha muerto pero transita la casa como fantasma, y hay un padre que ha perdido el rumbo y una madrastra joven y malvada. Y también hay un gato llamado Vaca porque es blanco y negro y dos empleadas domésticas y una escena sórdida que involucra un cordón umbilical. La dicción de Boullosa es certera en la recuperación de la naturalidad con la que los niños cuentan el asombro y la crueldad. Por otra parte, en “Los conquistadores”, José Ovejero intenta parodiar los lugares comunes del turista europeo de visión colonizadora y para muestra basta esta frase: “No sólo vivimos a costa de los países pobres, sino que además nos follamos a sus mujeres a cambio de calderilla”. El narrador es español y escritor; el espacio es el interior de la isla de Cuba; la trama tiene que ver con una búsqueda de datos sobre los revolucionarios (nos preguntamos si ellos son los muertos que justificarían la inclusión de este cuento en esta sección) y también con atisbos de relaciones sexuales; el relato pierde en algún momento su tensión y ya no la recupera, aunque el final sea digno de la escuela escatológica de cierta tradición literaria española.

En la sección “Autores como sombras” aparecen siete cuentos donde los personajes escriben o intentan escribir. En el caso de “El hipnotizador personal”, del argentino Pedro Mairal, bajo una historia de amor juvenil no correspondido —Pedro y Verónica se conocen en un taller literario— se deja caer como al pasar una reflexión sobre el tiempo, como si Mairal siguiera las huellas de un filósofo posmoderno entrenado por Bergson: la chica buscaba a alguien que le anulara “el tiempo muerto”; vivía “desfasada del presente, un poco corrida hacia el futuro”. Como era de esperarse, el cuento contiene un cuento sobre un hipnotizador personal. El segundo cuento de esta sección, “La llamada telefónica”, del oriundo de Guinea Ecuatorial César Augusto Mba Abogo, es en muchos sentidos ejemplar: está lleno de referencias literarias —el personaje es escritor y lector, menciona a Hemingway, a Faulkner, a Vallejo, a Gabriela Mistral, a Kafka, a D. F. Wallace, a Bolaño— y culturales —los hermanos Cohen, Sade—, pero trata con delicadeza y verosimilitud dos temas de nuestros tiempos y de todos los tiempos: la discriminación e intolerancia y el problema del trabajo, en este caso desde la óptica de un licenciado en derecho que tiene la desgracia de ser un africano negro residente en Barcelona. La manera en que el narrador nos alarga la identidad y el contenido de esa llamada de “número fijo desconocido” es digna de aquella definición borgeana del hecho estético como la inminencia de una revelación que no se produce.

En la sección “El mundo de afuera”, son siete los cuentos. Hay dos que son buenos ejemplos de maneras distintas de encarar el género. El del dominicano Pedro Antonio Valdez, “Carretera en el polvo”, propone un escenario rural para una estructura clásica, de revelación final, anticipada desde el epígrafe del Génesis. En la historia polifónica del narrador, Bertoldo, y su esposa, nos encontramos con un secreto que una voz se niega a divulgar y que cae como guillotina cruel e inevitable a la vez. Pero si el desplazamiento de voces es aquí el punto fuerte, en “Tesis sobre el equilibrio del mundo”, de la argentina Betina González, domina una sola voz,

la de la “joven sin atributos” que quería ser como Leila Ott, su vecina de la planta baja. Pleno de marcas culturales e intertextualidades —entre ellas la tremenda película *What Ever Happened to Baby Jane?* de 1962, protagonizada por Bette Davis y Joan Crawford—, en este relato el suspense pende del hilo de la identidad del personaje, acechado mediante un motivo literario reconocible —la espía que abre cartas e intenta descifrar la vida contenida en ellas. Los mundos externos pueden ser aquí los otros.

La sección final del libro tiene como título “Zozobras” y contiene siete cuentos. En “El 34”, del chileno Alejandro Zambra, vemos una muestra más de su estilo: la naturalidad melancólica con la que nos acerca a lo narrado. Aquí nos lleva a los tiempos de la escuela primaria y a un misterioso alumno (el 34 del título) que se la pasa repitiendo de grado y que, sin embargo, ejerce un extraño y hasta cómico influjo sobre sus compañeros: “en sus palabras latía un tiempo lento y maduro”, dice el narrador. No hay revelación ni sorpresa en Zambra; hay, en cambio, una lenta resignación que nos lleva a la inevitabilidad del final. Y, en un viraje de tono que hace zozobrar al lector, leemos de la dominicana Rita Indiana Hernández “El ruido y la compasión en el Three Lakes Soccer Park”. Recuerdo cuando un amigo me dijo: “Tienes que escuchar a Rita Indiana y Sus Misterios”, el grupo musical de la escritora música. La primera vez que la vi en un video pensé que era un maravilloso y alto *cyborg* que cantaba merengue *dance*. Y cuando escuché “El blu del ping pong”, con su estribillo de “Tú le das / yo le doy / undáundeiro”, confirmé mis sospechas. Hernández ha vuelto a la ficción y en este cuento, que ocurre en Miami, hay una mezcla de nacionalidades (uruguayos, dominicanos, argentinos, venezolanos, brasileños, peruanos, puertorriqueños, mexicanos), de lenguas (el inglés, las variantes del español americano) y de marcas culturales (Angry Birds, Whole Foods, etcétera) que, aunque por momentos entorpece la sintaxis, es realmente explosiva. Es una historia de relaciones, más que amorosas, sexuales y, aunque a veces nos preguntamos cómo hacen

estos personajes para fornicar casi todo el tiempo, esas relaciones están descritas sin eufemismos y con humor, y esto las hace irresistibles. Vaya una muestra de la dicción de Hernández: “A los veinte minutos de hablarme sucio en el oído, con la elocuencia de todos los cueros que en Amsterdam hacen ondear nuestra bandera, la ñema me dolía en el pantalón”. Hay una trama bien lograda, aquí, hay una experimentación con el lenguaje aquí, hay un buen cuento aquí.

A juzgar por *Sólo cuento* VI, el cuento, género proteico por excelencia, sigue desafiando cánones, diversificando geografías y estableciendo una continuidad en la creación literaria que es uno de los puntos más altos de la literatura hispanoamericana actual. Más allá de la libertad de la forma, el delicado balance entre lo centrípeto y lo centrífugo parece desvelar a los practicantes del cuento y tal vez residan allí las posibles resignificaciones del “efecto único” que planteara Edgar Allan Poe hace más de 160 años. Por eso surge la pregunta: ¿puede la forma del cuento apostar por la experimentación siendo cultora de una férrea urdimbre estructural? Los relatos de esta antología son diversos y no se atan a ninguna receta, pero siguen, tal vez sin saberlo, las ideas del argentino Julio Cortázar, de cuyo nacimiento se celebraron cien años en 2014. Cortázar hablaba de la prodigiosidad del buen cuento que lograba una “apertura significativa” iluminando espacios que el lector debería rellenar, posibilitándonos la salida de la vida y luego la entrada, porque, como él mismo decía, la experiencia del cuento es como un acto de amor del cual se sale agotado “fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento” (“Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*). En una actualidad donde cabe preguntarse si la lectura quedará reducida a los “me gusta” de Facebook o directamente a las imágenes de Instagram, cabe apostar por estos relatos que nos piden que, como los seres de antaño, nos reunamos alrededor del fuego, y escuchemos. **U**

Aguas aéreas

Un triunfo de López Velarde

David Huerta

Una de las erratas verdaderamente épicas de la literatura mexicana es la persistente, hipermétrica, oligofrénica, obsesionante, del último verso de “La suave patria”: “la carretera alegórica de paja” en lugar del correcto “la carreta alegórica de paja”, tal como los mexicanos la hemos debido leer durante 95 años.

Resulta desalentador ver cómo la pifia se ha reproducido, impresa, cientos de veces, en ocasiones con dineros públicos, en tiradas inmensas hechas a la diablo para encartes de periódicos en algún aniversario del poeta; gracias a una rápida pesquisa a través de Google, la volví a encontrar en el primer “sitio” consultado: allí estaba una vez más la “carretera” pesadillesca.

El poeta y crítico Fernando Fernández recuerda la historia de la errata, justamente indignado, en su magnífico libro, *Ni sombra de disturbio*, publicado en 2015 por Auieo y el Taller Ditoria. Recuerda Fernández, también, cómo pasó al inglés en una infortunada, infame traducción, a la cual me asomé alguna vez pero me retiré de inmediato, turulado: aquello no era ni carne ni pescado, ni inglés ni español (lo digo aun si mi dominio del inglés no es ninguna maravilla), sino un batiburrillo en toda forma. Un horror; y para colmo se leía al final del poema: “the allegorical highway of straw”. La carreta alegórica se había convertido en una autopista, quizá gringa.

Y miren, escuchen ustedes si el verso no es bonito: con ese acento clásico en sexta sílaba, exaltado, en una larga esdrújula, para rematar en tésitura baritonal el poema del tenor imitador del bajo (léase el principio teatral, declamador, actoral u operístico). “La carreta alegórica de paja”: plenitud de las *aes*, siete sonidos abiertos a esa intemperie a la cual se menciona con to-

das sus letras en el verso anterior (“a la intemperie, cual una sonaja”) en donde aparece una de las palabras de la triple rima: *faja/sonaja/paja*.

Sí, es un verso hermoso, eficaz. Me intriga empero el hecho siguiente: algunos críticos lo consideran difícil de interpretar, oscuro, enigmático y hasta hermético. Nunca me lo ha parecido: para mí es clarísimo. (Quizás algún crítico lo haya entendido de la misma manera; pero no lo he leído. Como no soy especialista, pierdo muchas pistas y quizás estos renglones lluevan sobre mojado). “La carreta alegórica de paja” es *un triunfo*, sencillamente; como los de Petrarca en la Italia del siglo XIV, como el garcilasiano de la Canción Quinta en el siglo XVI, como el de un soneto sobrecolector de Lope de Vega (“Al triunfo de Judit”) en el XVII, uno de mis favoritos del Fénix. ¿Un triunfo? Si hay alguien allí, le ruego seguir leyendo.

He aquí, ahora, a Leo Spitzer: nadie mejor para explicarnos por dónde va la cosa con eso del “triunfo”. Lo explica sucintamente en un ensayo crítico acerca del poema lopesco sobre Judit. Hay explicaciones, descripciones, imágenes y testimonios históricos sobre los triunfos romanos en mil y un lugares. Aquí invocamos y aprovechamos a Spitzer pues él lo dice en un texto sobre poesía.

Hay un *trionfo* italiano, renacentista, resurrección o resurgimiento del *triumphus* romano, desfile concedido por el Senado a los generales conquistadores en las guerras contra los bárbaros. En sus orígenes romanos, el triunfo es desde luego una fiesta militar, un poco lúgubre y siniestra, pues se trata de un despliegue sanguinario de arrogancia imperial; con el paso de los si-

glos, se transfiguró de mil maneras. Para Garcilaso de la Vega, los triunfos de los generales romanos se parecen, pero en pequeña escala, a las campañas gloriosas del César cristiano, Carlos V, contra alemanes y franceses; el monarca de España y Alemania es más grande aún, y más puro, más virtuoso. Su imperio es o será mayor; sobre sus dominios no se pondrá el sol. La Canción Quinta nos presenta uno de esos triunfos con una enorme plasticidad:

...aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados...

Los alemanes y los franceses van con el cuello atado o encadenado, como fieras ya vencidas por la mano del rey Carlos. Todo esto recuerda la imagen de Vercingetorix, heroico capitán galo, derrotado y subyugado por Julio César.

Hay una larga descendencia de esas celebraciones, incluido el desfile triunfal del ejército mexicano por las calles de la ciudad capital cada 16 de septiembre. El triunfo de Judit no es el de un ejército sobre otro ni despliega multitudes de soldados; sino el de una heroína sola vencedora del tirano asirio Holofernes: su triunfo ocurre en las elevadas murallas de Betulia, en donde la “casta hebrea”, resplandeciente, bañada por una luz venida de lo alto, exhibe para gloria de Dios, ante el pueblo azorado, la cabeza del “feroz tirano”.

Spitzer llama la atención acerca de la amalgama de tradiciones en el poema de Lope: una pagana, la del triunfo propiamente, y la cristiana prefigurada en esa historia —no canónica, por cierto— del An-

tiguo Testamento. Compara el sintagma “triumfo de Judit” con la frase “ninfas de Judea” de san Juan de la Cruz, para mostrar esa hibridación o cruce de tradiciones. Aun cuando el de Judit sigue siendo un triunfo, las diferencias con los triunfos romanos son notables: la vencedora es una mujer, capaz de decapitar a un hombre poderoso y atemorizante.

Hay muchos cuadros con el doble tema de Judit y Holofernes, uno de ellos de la brillante discípula de Caravaggio, Artemisia Gentileschi, escena glosada por el pintor ruso-mexicano Vlady. La recreación de la Judit de Gentileschi hecha por el pintor moderno está en los acervos de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y puede verse en el Centro Vlady, en los muros de ese recinto, en Mixcoac. Un par de veces he “disertado” ante pacientes compañeros sobre los paralelismos de pintura y poesía y en torno de ese triángulo fabuloso: Artemisia Gentileschi, Vlady, Lope de Vega; podría agregar a Ramón López Velarde.

Algo semejante a las palabras de Spitzer sobre el poema lopesco puede decirse del final de “La suave patria”: López Velarde fusiona en el verso de la carreta alegórica el poema patriótico, el canto civil, con una fiesta pastoril de raíz virgiliana y evoca su fe católica por medio de una remembranza del Domingo de Ramos. La Patria, sentada en un trono sobre un humilde carro-mato campesino, desfila ante el mundo con la banda o faja tricolor, trigarante, cruzada sobre el pecho. No desafiante, no soberbia; sino segura en su “verdad de pan bendito”. Triunfante, sola, orgullosa, renovada después de padecer la “mutilación de la metralla” durante la Revolución.

Si vemos los últimos versos de “La suave patria” entenderemos un poco mejor, creo, la razón de ser de ese triunfo en el endecasílabo conclusivo del poema. Martha Canfield examina lúcidamente el pasaje final de “La suave patria” en *La provincia inmutable*, su estupendo libro de crítica velardiana:

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;
sedienta voz, la trigarante faja
en tus pechugas al vapor; y un trono
a la intemperie, cual una sonaja:
la carreta alegórica de paja.



Ramón López Velarde

¿Cómo no va a finalizar el poema con un triunfo? No es un final desconcertante sino perfectamente lógico, festivo, celebratorio; y es poético pues echa mano de un recurso fundamental, antiquísimo, de la poesía de todas las eras: el alegorismo. La carreta es, como los Triunfos de Petrarca, una alegoría cabal y López Velarde lo dice con todas sus letras con el adjetivo adosado a ella.

Los Triunfos de Petrarca son alegorías muy conocidas e influyentes en Europa, en el ámbito poético; son los triunfos del amor, la muerte, el tiempo, la castidad, la fama y la eternidad, y sería legítimo ponerle a cada una de esas palabras una mayúscula inicial para poner de resalto su condición alegórica. Por lo menos dos figuras, la de la Fama y la del Amor, son mujeres sentadas *en tronos*, como la patria de López Velarde; pero sus carros son suntuosos, mayestáticos, diferentes por ello de la modesta carreta de paja de la alegoría patriótica: es el triunfo de la provincia íntima, identificada con el país entero.

La entrada de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos es un triunfo cristiano, desde luego, muy diferente de los triunfos de los generales romanos. No es difícil pensar cómo le habrá gustado a Ramón López Velarde esa clase de *triunfo*, concordante con su fe, y cómo terminó por trasladarlo

a su poema patriótico. Spitzer habla de un triunfo trasmundano de Jesús en la Epístola a los Colosenses de San Pablo: “Y despojando los principados y las potestades, sacólos a la vergüenza en público, triunfando de ellos en sí mismo”.

Un desfile o triunfo es algo digno de ser visto. De ahí las cualidades plásticas del poema de López Velarde, destacadas por algunos comentarios: ponen la pieza poética junto a las obras de los muralistas mexicanos, ocupados del mismo tema nacional.

El cargamento de paja representa todo eso tan esencial para el poeta: la vida del campo, la pureza de la provincia, quizás hasta las virtudes productivas de la pequeña propiedad, la agricultura opuesta a la promesa de industrialización del petróleo diabólico. El petróleo, escriturado por el mismísimo Diablo para la patria desgarrada:

El Niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo el diablo.

Las célebres “dualidades funestas” trazan un microsistema perfecto: la divinidad le ha entregado a la *patria suave* los dones de la espiritualidad, la vida provinciana y las labores campesinas; el diablo del progreso le da, en cambio, la maldición del petróleo.

En los restos de la casi despedazada Casa del Deán, en Puebla —ese destrozo es otra vergüenza nacional; pena irreparable, monstruosa—, hay unos frescos muy bellos con los Triunfos de Petrarca interpretados plásticamente; hay también pinturas de algunas Sibilas. Ignoro si representar con figuras y colores los versos alegóricos de *micier* Francesco Petrarca era o es algo así como un género o subgénero pictórico; esas imágenes me gustan enormidades pues están ligadas directamente con la gran poesía del siglo XIV. Cuando alguien va a la ciudad de Puebla no me canso de recomendar esa visita, magnífico complemento (no indirecto ni circunstancial, sino virreinal) al conocimiento de la Biblioteca Palafoxiana. Siempre me he imaginado el triunfo de López Velarde, en el remate de su más célebre poema, con colores y perspectivas muy semejantes a los de esas figuras parietales en la Casa del Deán. **U**

Zonas de alteridad

El fuego y el relato

Mauricio Molina

Ya desde *Estancias, la palabra y el fantasma en la literatura occidental*, el filósofo italiano Giorgio Agamben ha abierto una senda muy rica tanto para el pensamiento como para la reflexión sobre la literatura contemporánea. Discípulo de Martin Heidegger y lector ineludible de Michel Foucault y Gilles Deleuze, sostiene con ellos un diálogo constante que enriquece nuestra visión del mundo actual. Otro de sus referentes constantes es Walter Benjamin, por su visión del mesianismo en la historia, así como su concepción de la literatura como una forma de pensamiento: Agamben lee a Kafka, por ejemplo, como un filósofo y a menudo alude a pensadores como Marx o Nietzsche como poetas.

Esta visión amplia de la palabra escrita ha permitido al italiano escribir algunos de sus ensayos más reveladores. Basta con recordar su imprescindible ensayo sobre los dispositivos de dominación donde apunta que “el nuestro es el cuerpo social más dócil y cobarde que se haya dado jamás en la historia de la humanidad”.

Agamben ha desarrollado una benjaminiana teología del capitalismo y, en diálogo con Foucault, ha explorado las formas de dominación biopolítica, donde el capitalismo ha hecho del ser humano una suerte de desecho de la maquinaria del poder.

Ya en estas páginas hemos comentado la obra de Byung-Chul Han, un pensador con quien Giorgio Agamben tiene múltiples contactos, sobre todo en una reformulación de la teología para comprender a la sociedad actual. Es posible que tanto el pensador coreano-alemán como el filósofo italiano sean pasajeros privilegiados del presente milenio. Gracias a ellos nuestra confianza en la filosofía y en las salidas que nos ofrecen al momento



actual van creciendo con el ahondamiento de sus postulados.

Baste este breve proemio para comentar *El fuego y el relato*, una colección de ensayos breves que echan luz sobre los senderos más apasionantes que ha recorrido Giorgio Agamben: la literatura.

El fuego y el relato contiene trece pequeños ensayos, casi atisbos por su ligereza y sutileza. Todo relato, afirma Agamben, es un recordatorio del fuego originario, tal y como se enuncia en el relato que Yosef Agnón transmitiera a Gershom Scholem en su libro *Las grandes corrientes de la mística judía*. Todo relato, nos dice Agamben, es un recordatorio del fuego primigenio. Resulta profundamente reveladora la concordancia con la idea del origen del lenguaje tal y como la plantea Georges Steiner en su colección de ensayos más reciente, *Fragmentos*, que comentamos aquí hace un par de entregas. El misterio del lenguaje, la casa del ser heideggeriano, que nos permite entrar y salir de nuestra propia humanidad, recorre algunos de las mejores páginas de *El fuego y el relato*.

Imposible decantar cada ensayo que compone este libro necesario. Uno de ellos,

pese a su brevedad, titulado “Pesaj en Egipto”, comenta la misteriosa carta del poeta Paul Celan a Ingeborg Bachman: “si bien —afirma Celan— nunca he salido de Egipto, celebraré Pascua en Inglaterra”. Negación y afirmación del Éxodo y la diáspora. Presencia y ausencia se dan cita en la condición paradójica que impregna no sólo a la poesía de Celan, sino a toda la poesía: su anterioridad al lenguaje y su estancia en él: esa condición preadánica que intuyeron Juan de la Cruz, Hölderlin o Coleridge.

Agamben reconsidera también la importancia de la hermenéutica medieval (la lectura literal, moral, alegórica y mística) para aplicarla a la literatura actual. Y en este diálogo entre lo actual y lo antiguo destaca un ensayo fundamental: “Del libro a la pantalla / antes y después del libro”, donde reflexiona acerca de uno de los temas que tiene más preocupados a los lectores superficiales: el llamado ocaso del libro. En este breve opúsculo Agamben recuerda las diversas mutaciones que ha sufrido el libro: desde la tableta de piedra hasta la parpadeante imagen en nuestros ordenadores, y nos remite a los diversos modos de lectura. Pasamos de los manuscritos hebreos de la *Torá*, cuya lectura es circular —donde el fin se encuentra con el principio—, a la lectura lineal, que nos propone el libro desde Gutenberg, y considera nuestra forma de leer en la pantalla: acaso un regreso a la circularidad del rollo que se va abriendo o, más radicalmente, a la fragmentariedad del texto intemporal —como en los presocráticos—, a la escritura como huella del tiempo y sus arduas metamorfosis. **U**

Giorgio Agamben, *El fuego y el relato*, traducción de Ernesto Kavi, Sexto Piso, México, 2016, 108 pp.

La música es un misterio

Pablo Espinosa

¿Por qué la música es un misterio?

La música es un misterio que se revela cada vez que suena una partitura de Mozart en algún punto del planeta.

La música es un misterio por las veces que aletea la mariposa.

La música es un misterio por el canto de la sirena, por su deslizarse musicalmente, sonidos tan íntimos, sobre el agua.

La música es un misterio, explica Pascal Quignard, cuando el barco se aproxima a la isla de las aves con cabeza de mujer que en griego se llaman sirenas.

Hay en toda música, dice Quignard, una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora.

La música es un misterio que atrapó William Shakespeare en sus 154 sonetos. Es un misterio por cada uno de esos versos que cantan así:

Take all my loves, my love
Yiei, take them all

La música es un misterio por el suspiro, por el susurro, por la sonrisa. Porque cuando suavemente aletea una mariposa es porque está sonriendo.

La música es un misterio porque reproduce el ligero temblor de la hoja del jazmín cuando sopla el viento y, plena de aroma, nos anuncia lluvia y todo huele a jolgorio, húmeda alegría.

La música es un misterio por el milagro que es la vida, por la respiración consciente en lo profundo de una meditación.

La música es un misterio por el saludo al sol, por la flor de loto, por las asanas. Por los siete chakras.

La música es un misterio por cada vez que el sol se asoma sobre las montañas. Por cada instante dorado y rojo profundo que deja en las montañas de la otra ladera para anunciarnos dulces sueños.

La música es un misterio por el vuelo del colibrí, por su canto saltarín y divertido. Por su fulgor verde diamante, sus alas majestuosas, su libar silbante que entona himnos de amor y cuando nos visita en nuestra ventana es para decirnos que todos quienes amamos estamos bien.

La música es un misterio por el bien, por la luz, por el lado jubiloso de la vida.

La música es un misterio por la existencia, por el latir de un corazón que es clepsidra y al mismo tiempo diapasón, compás en *rubato*, *allegro molto vivace*.

La música es un misterio porque reproduce la voz humana en la viola da gamba de Monsieur de Sainte-Colombe en un relato, *Lección de música*, de Pascal Quignard.

La música es un misterio porque la voz de tenor de James Joyce se convirtió en glosolalia, en los pasos de Molly Bloom, en los afanes de Stephen Dedalus, en su retrato de artista persistente.

La música es un misterio por su capacidad de transformarnos, de transmitir mensajes secretos de amor, por sus virtudes sanadoras, su potencia vital, su manera de hacer estallar la pasión de la forma más delicada, como sucede en el prelude del *Concierto 23* de Volfi Mozart con Chick Corea y Bobby McFerrin.

La música es un misterio porque no necesita palabras para revelar todos los misterios y hacerlos permanecer en su estado de gracia, en su condición de magia, en canto. Misterio.

La música es un misterio porque crea belleza y la belleza es la respuesta al odio, la crueldad, la indiferencia, el desamor.

El misterio de la música de Arvo Pärt es una respuesta a todo eso.

La música es el mensaje de amor por excelencia.

Por eso es un misterio.

Por su condición alada, su materia transparente.

Por su manera de caminar, la música es sendero, puerto, viaje, anhelo.

Es respuesta, bálsamo, plegaria y respuesta. Conciencia y persistencia.

La música es el aquí y ahora.

Por eso es un misterio.

Porque sucede en el tiempo pero no es el tiempo, porque el tiempo no existe. Existe el sonido, que nace siempre del silencio.

La música es el silencio más elocuente, el estallido más callado. La música es el *big bang* que sucede a cada instante de una sinfonía de Mozart.

La música es el uno y es el todo. Porque el todo es uno y el uno es todo. Porque lo que es arriba es abajo. La música es el eterno retorno. La música es la eternidad.

La música es un misterio porque es madre nutricia, gineceo magnífico, prosperidad, salud y amor.

La música es un misterio por su condición de salto cuántico, por su capacidad de traspasar los umbrales, de abrir los portales dimensionales que conducen a la paz interior, a la felicidad verdadera. Y la felicidad verdadera, lo dice Matthieu Ricard, consiste en un estado permanente de serenidad.

La música es un estado permanente de serenidad.

La antesala de la música es el oído. Su laboratorio en el cerebro nos lo explica Oliver Sacks, mientras Hildegard von Bingen nos plasma visiones divinas anticipando a Olivier Messiaen.

La música es miel y sangre en los Cárpatos, las laderas, los Balcanes. Es la sonrisa de Erik Satie.

La música es la dama que siempre sonríe. Su sonrisa es un misterio.

La música es un misterio porque convierte todo en bien. La música habita en el interior de personas nobles y buenas que aman frecuentar recintos donde la música vive, como el Palacio de Bellas Artes, y la llaman mi hogar, casa, tu casa, nuestra casa.

La música es un misterio porque hace valorar instrumentos musicales tan hermosos como la Sala Nezahualcóyotl, mi casa, nuestra casa.

La música es el paisaje en el que se quiso convertir John Cage.

La música es un misterio porque pone en sonidos el vuelo de las grullas que hizo correr lágrimas de éxtasis sobre el rostro de Jean Sibelius, y la música es un misterio porque dejó vibrando y sonando durante instantes interminables el contrabajo que Scott LaFaro dejó tendido sobre el piso de un cuarto de hotel luego de horas de ensayo.

La música es un misterio porque nos permite ver colores, tener experiencias sinestésicas cuando escuchamos *Lux Eterna*, *Atmospheres* y *Lontano*, de György Ligeti y también vemos colores cuando escuchamos la *Sinfonía Turangalila* de Olivier Messiaen.

La música es un misterio porque contiene nuestro cuerpo: el elemento fuego en nuestra temperatura, el elemento tierra en nuestros huesos, el elemento aire en nuestra respiración y el elemento agua en nuestros fluidos. Como bien lo puso en música Antônio Carlos Jobim.

La música es un misterio porque es un arrebató, es una vorágine, un laberinto, una tempestad.

La música es un misterio porque es un estado del alma. Y el blues, todos lo sabemos es un estado del alma. Como el alma de Janis, que nos ofrece un pedazo de su corazón en cuanto canta un blues.

La música es un arrebató porque persigue la belleza. Porque belleza genera belleza, como cuando Janis se encontró con Leonard Cohen en el Chelsea Hotel y el poeta, antes de ordenarse monje budista, inmortalizó el momento en una pieza donde, campeón de la autoironía, plasmó en un par de versos su sarcasmo: “Somos feos / pero tenemos la música”.

La música es un misterio porque cuando llueve intensamente y uno observa el paisaje desde un edificio alto, escucha con claridad la sinfonía: aquí los oboes, rebotando sobre el paraguas de la muchacha que cruza la avenida, allá los fagotes, murmurando plegarias al caer de las gotas sobre las ramas de los altos árboles.

Las tubas, trombones, cornos franceses y trompetas lanzan su estrépito a lo lejos, sobre las altas montañas, mientras un *basso* continuo de susurros se tienden sobre el césped del jardín de enfrente y el coro de violonchelos clama himnos amorosos mientras los hilos de agua peinan el horizonte.

Violas da gamba, violas *d’amore*, *basses de viole* y violas modernas se estremecen al fundirse con el vaho de la tarde.

Y todo se diluye entre suspiros acuosos, las gotas rebotando sobre el piso, para recomenzar. *Da capo*. Y todo en medio del misterio.

La música es un misterio cuando anochece en medio del campo. El *basso ostinato* del canto de los grillos vuelca contrapunto con los silencios y fulgores de las luciérnagas, que asienten y juegan cada vez que se apagan y se prenden.

Y el misterio crece cuando la luna se monta sobre los cerros y el rumor de las ramas se vuelve canto sacro, suave, en una profundidad que solamente las montañas comprenden.

Y entonces el ladrido de los perros a lo lejos, el rumor de las conversaciones a lo cerca, el avanzar entre mortecino y metálico de los cascos de las mulas sobre el camino de tierra y el rumor solemne del arroyo al lado del camino plantean de manera inequívoca el movimiento lento del *Concierto 21* de Mozart.

La música es un misterio cuando amanece y el sol va tejiendo sobre esa campiña una mansa red de diamantes en forma de gotas de rocío.

El canto de las primeras aves, los contrafagotes que tienen en el pescuezo las vacas a punto de ser ordeñadas, el balar de los borregos, las uñas de las ardillas ascendiendo por los troncos rugosos de los árboles, todos esos sonidos se funden gentilmente con la densa neblina que los envuelve y los vuelve más fluidos, los hace sonar de manera acuosa, ventosa, transparente.

La música es un misterio porque nos pone en contacto con lo más profundo de nosotros. Por eso es un misterio.

La música es un misterio porque hace vibrar la parte más fina, más pequeña, más infinitesimal de nosotros y que antes se creía que eran las células y después esas partículas, las más pequeñas, las más íntimas, recibieron otros nombres científicos y hoy todos sabemos que nuestras partículas más pequeñas son fibras, cuerdas que vibran.

Y si eso es el alma, debe conectarnos con lo finito y con lo infinito al mismo tiempo, con todo lo que nosotros somos y nos conecta con el cosmos, con el universo.

La música es el universo. Por eso es un misterio.

La música es un misterio porque se manifiesta en todo momento. Cuando leemos un libro los sonidos no cesan, la música siempre acude a nuestra mente, como en *Una visión del mar*, de Dylan Thomas, cuando a mediados de verano un muchacho feliz se acuesta en un maizal y las hojas de maíz se mecen por encima de él como grandes abanicos y escuchamos entonces el sonido de las hojas, un sonido que toma tintes dorados por el sol.

Y por encima del muchacho y las hojas del maizal se escucha el trino de las aves en las ramas de los árboles y él se estira como un gato y cruza los brazos tras su nuca y ahora navega los mares como un velero. Flota entre las doradas olas del maizal y se desliza por el cielo como un ave y encuentra tras los maizales la línea del río que serpentea entre las colinas y mete los dedos en el agua como provocando una ola y escuchamos el estruendo de esa ola como en una partitura de Claude Debussy mientras las altas olas hacen rodar cánticos y estremecen las yerbas dormidas y el lecho del agua se remueve inquieto como un *scherzo* de Anton Bruckner.

La música es un misterio cuando suena en el relato *La bailarina*, de Ogai Mori: un joven pasea por el Tiergarten en Berlín y escuchamos el rumor del viento entre los troncos de los árboles y en medio de ese barullo el sollozo de una joven a cuya belleza, dice Ogai Mori, solamente un poeta puede hacer justicia, a sus ojos azules y luminosos, protegidos por unas largas pestañas que prácticamente atrapan sus lágrimas y escuchamos entonces el sonido del suspenso de esas lágrimas en el sonido *tin-tinnabuli*, la música de Arvo Pärt, la única que puede describir en sonidos esa escena.

La música es un misterio cuando escuchamos, sin que ella lo percuta, el sonido del tambor enorme que carga sobre sus espaldas una muchacha por un sendero del bosque, en compañía de otros músicos ambulantes en el relato *La bailarina de Izu*, de Yasunari Kawabata.

Escuchamos lo mismo que escucha el muchacho del relato en la oscuridad de su habitación, que se ilumina con el rumor de la lluvia que cae furiosamente y esa música de agua se mezcla con el sordo retumbar de un tambor y el joven desliza precipitadamente la hoja de la ventana de madera y se asoma.

Escuchamos, junto con él, el repiqueo del tambor que parece acercarse por momentos mientras una ráfaga de viento proyecta la lluvia sobre la cabeza del joven. Y también sobre nuestra cabeza, que escucha ráfagas, viento estremecido, madera en cuyos nudos anidan perlas de agua.

Y entonces el joven percibe, y nosotros percibimos junto con él, el sonido de un *shamisen* y el canto de una mujer y hasta los oídos del joven, y también a nuestros oídos, llegan ruidos y risas de una fiesta y el joven exclama: “¡oh, mi pequeña bailarina sigue tocando el tambor!”.

Al amanecer, desde su ventana, el muchacho ve surgir la figura de una muchacha desnuda. Ella levanta los brazos y lo llama. Y en la mente del muchacho escuchamos: “¡Oh, esa pequeña bailarina!” y contempla ese hermoso cuerpo, esbelto como un joven arbolito y le parece que en su corazón empieza a cantar una fuente de plata.

Y una dulce armonía reina en su corazón.

Mientras en nuestro corazón reina también una dulce armonía, como la que percibimos cuando escuchamos el movimiento lento de la *Gran Partita para alientos*, de Volfi Mozart.

Y entonces el joven deja correr las lágrimas que repentinamente brotan de sus ojos y le parece que toda su cabeza se diluye en agua clara. Gotea y deja tras de sí la dulzura de una dicha incomparable.

La música es un misterio porque la ofician sacerdotisas, sabias, brujas, hadas, mujeres tan poderosas como la hermana budista Meredith Monk, la entrañable Nina Simone y Lady Day, como nombró el único hombre que amó a Eleanor Fagan y que el mundo conoce como Billie Holiday, con su voz de volutas de humo azul y sabor a bourbon, su voz rasposa, sus agudos inocentes, sus entrecortados suspiros.

La música es un misterio porque Eleanor Fagan enuncia, como nadie lo ha hecho y como nadie lo hará, la pasión.

Un hada devorada por el fuego de la pasión.

Porque cuando canta Billie Holiday canta un ángel, todo enfundado en blanco, con sus gardenias en el pelo, su sonrisa blanca.

La música que hace a diario Lady Day no la puede hacer si no es un ángel. Oscuro. Caído. Misterioso. El fraseo de Billie Holiday cuando canta es un misterio por la manera como agrupa las vocales, cantila consonantes, forma un río de lágrimas candentes con el conjunto de frases musicales y luego las vuelve volcán de gozo.

La música es un misterio porque cuando expiró el único hombre que amó a Eleanor Fagan, a quien todos amamos con el nombre de Billie Holiday, ella murió de amor unas semanas después. Su rostro triste, cabizbajo dentro del féretro, toda ella ataviada en blanco. Como una novia.

Como un ángel de regreso a casa.

Y entonces ya todo lo demás, todo lo demás es un misterio. **u**



Johannes Vermeer, *Dama sentada frente a un clavecín*, 1675

La espuma de los días

Esa foto de *Plural* 48...

José de la Colina

Las fotografías de grupo tratan de fijar a los “seres de lejanías” que, según Heidegger, somos los humanos para luego, según yo, pasar a la condición de fantasmas. Miro la foto de los del consejo de redacción de la revista *Plural*, tomada en un anochecer de 1975 en la casa de Octavio Paz en la calle de Río Lerma y, reconociendo a los allí capturados por el disparo de una cámara, “leo” una imagen de grupo casi enteramente fantasma.

Según la treintañera imagen estamos, estuvimos, allí en este orden: Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Kazuya Sakai, Alejandro Rossi, José de la Colina, Octavio Paz, Juan García Ponce y Salvador Elizondo. Seis de los visibles en la foto son ya fantasmas cumplidos, pues previamente murieron (pero... ¿la amistad no implica el irse todos juntos?), y sólo dos, Gabriel y yo, seguimos ejerciendo de fantasmas con licencia. Adviértase que Zaid, de acuerdo a su habitual coquetería de negar su identidad visible, se afantasma todavía más eclipsando el rostro detrás de *Plural* 48.

Fue Julio Scherer, el director del diario *Excélsior* —del cual *Plural* era mensual publicación ahijada—, quien había enviado a Rogelio Cuéllar a retratarnos con el recién impreso número 48 en las manos, como respuesta al no cándido rumor, flotante en algunos corrillos más o menos culturales, de que nuestra revista moriría tras el número 47 por causa de una “carencia de lectores” y una “impopularidad” que la hacían económicamente insostenible para el periódico y políticamente indeseable para muchos articulistas, incluidos algunos del mismo *Excélsior*.

En cuanto a mi presencia en la foto diré que, desde mi retorno en 1964 de Cuba, tras dos años en los que me curé de la *illu-*



Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Kazuya Sakai, Alejandro Rossi, José de la Colina, Octavio Paz, Juan García Ponce y Salvador Elizondo

sion tragicomique del mito revolucionario, me había dedicado al “periodismo cultural” tecleando, durante más de 18 horas diarias y muy cafeinadas, artículos muy diversos para muy diversas publicaciones, hasta que en 1972 Julio Scherer me solicitó como colaborador de las páginas culturales diarias de *Excélsior* y las semanales del “Diorama de la Cultura”. Al lado de la oficina de ese suplemento, estaba la de Octavio Paz y Kazuya Sakai, respectivamente director y jefe de redacción (y formador tipográfico) de la revista *Plural*. Un día en que había publicado yo en el “Diorama” un artículo acerca del recién fallecido Max Ernst, Octavio, aparte de glorificarme diciendo que al fin había en México alguien, aparte de él, que supiera del surrealismo, me propuso entrar al cuerpo fijo de redactores de *Plural*.

En *Plural*, desde 1973 hasta su fecha última, 1976, publiqué de todo: artículos firmados, notas de mero redactor anónimo, traducciones, algún cuento, algún capítulo de novela que como siempre nunca concluí, y me encargué de la corrección de estilo de trabajos ajenos e incluso de la corrección tipográfica, pues esa es la condición sufridora del secretario de redacción, más la de ganarse el odio de aquellos torpes escritores cuyas cuartillas había que rechazar (y, de paso, no olvidaré a una autonombrada “poetisa” a quien durante una hora le expliqué por qué no le publicaríamos un poema pseudonerudiano con sublimes caracolas en las que soplaban “el

invencible viento revolucionario del pueblo”, y quien, tras de acusarme de elitista, o sea de reaccionario, me amenazó con demandarme judicialmente por no devolverle sus cuartillas, las cuales, por supuesto, había yo extraviado, acompañadas de una carta en que la autora se declaraba mi enamorada *forever*). Llegaban a *Plural*, con sus cuartillas —pues faltaban unos años para que los nuevos teclados y pantallas sustituyeran a las máquinas de linotipo—, mis compañeros de la ya agonizante *Revista Mexicana de Literatura*: Zaid, Ibarguengoitia, Elizondo, García Ponce, Arredondo; llegaban además Ramón Xirau, que se redimía de su condición filosófica con espléndidos poemas, y Esther Seligson con sus excelentes textos entre narrativos y líricos, e Isabel Fraire con sus encantadores poemas-calidoscopios, y... muchos otros autores que ayudaron a hacer de *Plural* una gran empresa de la cultura. Un día Rossi, todavía no miembro de la redacción, trajo la primera de sus colaboraciones, que había titulado “Manual del distraído” y le dije que ese era muy buen título para su columna mensual, y fue para mí un honor que me aceptase la sugerencia y la extendiera a un libro que yo considero emblemático entre los nacidos en y de *Plural*...

Pero en el año 1976 “ocurrió” el asesinato de *Excélsior* y pasaron años y nosotros, los del genuino *Plural*, pasamos a ser fantasmas... aunque, dos de los tales, Gabriel y yo, todavía gozamos de licencia de estadía en el efímero aquí-y-ahora. **u**

El largo día de G. Steiner

Edgar Esquivel

Sabiduría y genialidad se empalman, en ocasiones, en una sola metáfora, genuina e ilimitada, que bien puede ser una idea o algo menos atemporal. No se trata en ese caso de un simple pase de formalidad —o responsabilidad— en el ejercicio de pensar, como si fuese un hecho fortuito, o un accidente que adolece de premeditación, es decir, la ausencia de errores. Sobre nuestra época —ocurre en todas— esa condensación de imaginarios e interpretaciones tiene voceros fulminantes e indómitos que elevan de forma contundente sus visiones y lamentos acerca de cómo y dónde nos encontramos, y de qué manera *transcurrimos* en este tiempo. Pero tal vez todo se reduce a un día, a la evocación de uno solo. Ya en *Presencias reales* George Steiner (París, 1929) precisó que ese día en particular existe, al menos en Occidente, “del que ni la relación histórica, el mito o las Escrituras dan cuenta. Se trata de un sábado. Y se ha convertido en el día más largo”. Para la Cristiandad son tres los días en los que eclosiona un nuevo sentido de la existencia, comprenden la Crucifixión —viernes— y la Resurrección —domingo—. Sin embargo, es una ausencia la que nos determina en función de razón y devoción —muerte e ilusión—, es decir, ¿qué ocurre en ese sábado? “El nuestro es el largo día del sábado”, y la espera se antoja risible, dramática.

En sus conversaciones con Laure Adler, que dan forma al libro *Un largo sábado*, Steiner reitera que en ese esquema de viernes, sábado y domingo, tomado del Nuevo Testamento, yace la “incertidumbre del sábado en el que no sucede nada, en el que nada se mueve”. La sugestión de ello es poderosa e inabarcable, pues sin importar el ámbito del conocimiento o

creencia se aduce un principio y un final, quedando un tanto al garete lo que hay en medio de esos extremos, un trayecto inmisericorde, sujeto a las convenciones del deseo y la necesidad —sobrevivencia, angustia—, o a los extremos de la razón —locura, impiedad—. “El mesías no vendrá y el sábado continuará”.

Al no haber un plazo determinado ni una extensión o forma precisas dentro de ese dilatado día fatídico, puede entenderse que el “mientras tanto” —el ocio— da lugar a alternativas, a paliativos que nos conminan a evadir la espera de la utopía o el recuerdo forzado del comienzo: “toda profecía es simplemente memoria activa, no se puede prever nada, solo mirar en el retrovisor de la historia y contarnos historias sobre el futuro”, después de todo cada quien vive su sábado como mejor le plazca. “Sábado de lo desconocido, de la esperanza sin garantías” que dota a la ansiedad y la paciencia de rostros divertidos o grotescos; día de ambición, cólera y sumisión.

La ciencia y las humanidades, por ejemplo, no suelen mirarse de frente, quizá sea más tolerable el roce de sus espaldas, tómese en cuenta que la primera observa hacia delante (es el futuro), y en la segunda la gavia, de origen, está volteada, ofreciendo la posición contraria —cómodo palco— para mirar hacia el pasado. Todo sucede entre el viernes y el domingo, el sábado es el día de la libertad y la fantasía, de la desobediencia y la ignominia, es la oportunidad de crear —no hay tiempos ni compromisos—, de plantar cara al silencio, de aprender la honesta lección de Heidegger —“ser los buenos invitados de la vida”—, la ocasión de atisbar por un instante nuestra condición humana: suma

de desesperación y esperanza, pero también de inevitables resignaciones —“no creo que volvamos a tener un Shakespeare, un Dante, un Goethe, un Mozart, un Miguel Ángel, un Beethoven”.

No terminamos de imaginar cómo será el domingo y ya resulta más difícil tratar de acordar cómo y quiénes hemos de arribar a él —“¿habrá un domingo para el hombre?, no lo veo nada claro”, se lamenta el autor de *Lenguaje y silencio*. Bajo ese precepto la apuesta se reduce a dos cuestiones incomprensibles y misteriosas: por un lado, la gran experiencia artística, que está “más allá del bien y del mal” (“¿por qué la música —como las matemáticas— no puede mentir?”, ¿por qué el lenguaje “lo permite todo?”); y por otro, la inevitable nostalgia de los titanes del pasado. Ante sendas disyuntivas mejor será evocar, para deleite de propios y extraños, las cuerdas palabras de un célebre escritor irlandés: hay que fracasar mejor. **U**



Río subterráneo

Historias de lo cotidiano

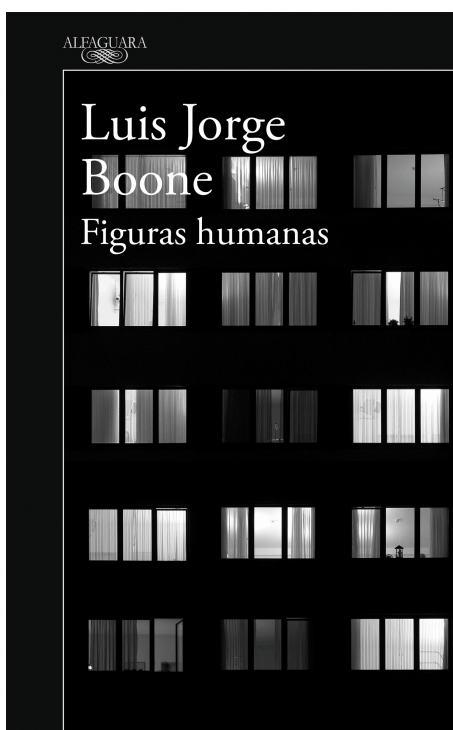
Claudia Guillén

La literatura mexicana se ha ido construyendo en diferentes épocas y a través de diversas manifestaciones que se nutren de la poética de sus autores, como se puede palpar hasta nuestros días. Es en este escenario donde se han afianzado tres escritores provenientes del estado de Coahuila: me refiero a Carlos Velázquez (1978), Julián Herbert (1971) y Luis Jorge Boone (1977). Esta tríada se muestra, pues, como un grupo representativo de la literatura contemporánea.

Figuras humanas es un volumen de cuentos de reciente aparición en donde su autor, Luis Jorge Boone, recrea atmósferas ricas que nos muestran de forma puntual tanto a sus personajes como los escenarios. Boone ha transitado por el ensayo, la novela y la poesía y en cada pieza que ha escrito se muestra como un escritor inquieto por encontrar nuevas formas de enunciar sus relatos, ya sean narrativos o líricos.

Desde *La noche canibal*, su primer libro de cuentos, se vislumbraban varios temas que han sido una constante en su obra: la obsesión, la soledad, la tristeza, el abandono, el miedo, la angustia y la oscuridad. Y en este nuevo libro no sólo no los abandona, sino que los retoma desde la experiencia del oficio que ha adquirido para que con él logre construir personajes muy bien trazados que vagan en las historias de lo cotidiano: justo cuando estas encuentran un conflicto que parecía haber estado soterrado por mucho tiempo.

Es decir, Boone es un magnífico pro-sista que se acompaña de una precisión poética, misma que se despliega en un largo aliento que le permite construir tanto escenarios como a sus protagonistas con suma precisión para darles a cada uno de



ellos una cualidad distinta, aunque pertenezcan a un mismo mundo.

La vida en pareja tiene sus matices y complejidades al igual que la vida en solitario, y son estos los personajes en los que se adentra el autor para dotarlos de “inusuales preocupaciones” que son las que los mantienen detenidos en el mundo que han creado para sobrellevar la carga que cada uno tiene como destino.

Figuras humanas se divide en seis apartados, que en su conjunto integran 26 relatos: “Tiempos de paz”, “Tiempos de guerra”, “Intermedio. Memorias de la guerra civil”, “Tiempos de tregua”, “Tiempos de ocupación”, “Epílogo: Las guerras floridas”, en donde el lector encontrará historias que enuncian desde la honestidad las situaciones que son arropadas por el lenguaje del que se vale Boone para hacer de sus personajes seres empáticos más allá de la situación en la que se encuentren.

De igual forma, los relatos que integran *Figuras humanas* cuentan con elementos eróticos que desmitifican algunos de los pudores más arraigados en el género

masculino. O bien, conforme avanza la lectura, advertiremos cómo en las relaciones de cualquier tipo siempre se desatarán conflictos y encuentros más allá de cuál sea el vínculo; la amistad, por ejemplo, lleva a los personajes a recorrer caminos recónditos para encontrarse con que los intereses de un amigo son totalmente opuestos a los del otro. Sin embargo, al verse frente a frente, el opuesto de uno que se encuentra en el otro da espacio de libertad para retroalimentarse mutuamente, como una suerte de caníbales. Igualmente encontraremos personajes que encarnan la obsesión y que alcanzan una dupla de patologías humanas, sin dejar a un lado la memoria de muchos de los personajes que se transforma en un cómplice indispensable de la nostalgia.

En este libro, Luis Jorge Boone plantea una apuesta por la interacción de los géneros y se vale de recursos tipográficos para coronar el universo de sus historias. Se trata, sin duda, de la apuesta literaria más arriesgada del autor, ya que rompe con las estructuras “tradicionales” para internarse en historias muy bien construidas.

Los relatos se van entrelazando por una propuesta estética que alimenta el imaginario de quienes se encuentran sacudidos por las peripecias, de amor o desamor, en las relaciones que se van dando a lo largo de la vida de cualquiera que represente a las figuras humanas. El género cuentístico mexicano se enriquece con este volumen de historias que nos entrega Luis Jorge Boone, quien, a la par de los autores que mencioné líneas arriba, y otros más, está formando la literatura contemporánea nacional. **u**

Luis Jorge Boone, *Figuras humanas*, Alfaguara, México, 2016, 306 pp.

Cristina Rascón

La imaginación perturbadora

Guillermo Vega Zaragoza

La primera palabra que se le viene a uno a la cabeza después de leer los *Cuentráficos* de Cristina Rascón es *perturbador*. Dice el diccionario que perturbar es “inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien”. De esta definición, la palabra que más me gusta es *inmutar*, que es “sentir una conmoción repentina del ánimo, manifestándola por un ademán o por la alteración del semblante o de la voz”. Todo eso es lo que provoca la lectura de estos cuentos.

Pero vayamos por partes. El 2006 fue crucial para Cristina Rascón —escritora, economista, traductora y empresaria cultural—, pues en ese año aparecieron tres libros suyos: este, *Cuentráficos*; *El agua está helada*, que ganó el Premio Libro Sonorense 2005 (ambos bajo el sello del Instituto Sonorense de Cultura) y *Hanami* (en el Fondo Editorial Tierra Adentro). Todos de cuentos. Asumimos que los *Cuentráficos* hayan sido escritos primero, pues incluyen varios relatos premiados, el más antiguo en 1998.

Al ser un libro misceláneo, en el sentido de que no fue concebido como una unidad (como sí lo fueron los otros dos mencionados), llama poderosamente la atención de que en *Cuentráficos* ya se encuentran las obsesiones que marcarán el desarrollo posterior de Cristina como escritora: el juego, la metaficción y la palabra (o el lenguaje). O mejor: los juegos metaficcionales y de lenguaje. Desde el propio nombre del libro y desde el primer relato, “Autotexgráfico”, la autora nos sitúa en los terrenos del extrañamiento, de la rareza y de lo insólito. Para Cristina, como le sucedió a Julio Cortázar y a Oliverio Girondo, el lenguaje ya no le alcanza para decir lo que quiere decir, por lo que entonces hay

que hacerlo nudo, quebrarlo incluso, para recrearlo, para hacerlo que vuelva a tener sentido:

“Foto heliosideral. El cuento se autoscopia develado. Posorquestarla, optonea la ex plasma nemoestésica. Anti-odomancia. Supragrama ha coplado el astroducto, panmelo generó la paquicracia. Sal de la impresora, ginnialocua. Tociafilía, tococarpio. Supragrama yuxtaloquia: posteriori genésica de miria y miria y miria y no tropiarán si no aristopeyas. Escritora introespecula: dónde firmo. Textarca hiperhedónico grafía: gramógrafa finita”.

Sin embargo, aquí hay que tomar en cuenta que, a diferencia de los argentinos antedichos, que la emprendieron contra las limitaciones del lenguaje luego de varias obras fundamentales, en 2006 estamos ante el primer libro de una escritora que estaba por cumplir 30 años. Es decir, Cristina ya iba muy por delante cuando apenas había sonado el disparo de salida.

Así la presentó Élmer Mendoza: el de Cristina es “un universo oblongo donde prevalece la creatividad insana. Su línea es

la imaginación; pero no se trata de cualquier imaginación: es esa alucinante, desbocada y posmoderna... La palabra que se expresa a sí misma que es la esencia de este arte. El grado cero de la hermosura. Cristina crea un discurso desenfadado y oscilante que se adapta a todas las intenciones: las buenas, las malas y las inconfesables. Con oficio, desliza sus historias fantásticas a la par que las realistas. Es un libro para placeres finos y perversos. Para desdoblar sueños diferentes y provocadores”.

En este libro primerizo (por primero, no por inexperto, sino todo lo contrario), Rascón abreva de las fuentes de los maestros (ya mencionamos a uno), haciendo suyos temas, formas y recursos, trastocándolos y dándoles giros insospechados, como Franz Kafka (“Escasez”), Juan José Arreola (“Se venden historias”), Augusto Monterroso (“Di”), David Markson (“Personajitos”, que me parece el más notable de toda la colección), y otros no tan evidentes como en “Diatriba a mi rostro fragmentado en una bola de vidrios que estoy



Cristina Rascón

a punto de ahogar en la palma de mi mano” (cuyo título podría aspirar a ser una minificción en sí mismo).

Como ha señalado Agustín Cadena, en un comentario a la primera edición del libro: “Llama la atención la gran variedad de tonos y recursos narrativos que emplea la autora. Hay textos escritos a la manera tradicional, textos posmodernos, escritos parcialmente como diálogos, en primera persona, en segunda, de tono confidencial, de ambiente realista, fantásticos. Esto de ninguna manera se siente como fragmentación o falta de unidad o de una voz propia, como sucede en otros autores jóvenes. Al contrario. En los cuentos de Cristina Rascón la forma parece estar siempre

determinada por la dirección del contenido y éste es proteico, mutante y, dentro de esto, fiel a una voz íntima que es lo que le da unidad”.

Pero es “La visita”, que cierra la colección, el que en cierto modo, me atrevo a aventurar, encierra el credo de Cristina como escritora.

La visita a la que se refiere es nada menos que a la visita de La Palabra “(no confundir con la palabra de cierta religión, esta Palabra es non religious, non politikus, una palabra cualquiera del idioma cualquiera en el que usted esté leyendo este relato)”, apunta la narradora en el cuento:

“—Oye, Palabra, creo que eres imperfecta, que eres un dibujo inacabado, una vo-

luta que no vuela, una maraña de papeles que se dispersa con el viento...”

—Ya párale, ¿qué crees que soy sino un invento de los hombres? Por eso no puedes plasmarme como me sientes en la garganta. Soy La Palabra... La misma desde antes de ti... Una bola de estambre con el espíritu de un suéter. Jajaja. Así de simple, de non complicated. Ningún idioma ha permanecido igual por más de trescientos años y sin embargo tú, el humano, tienes el mismo ADN, el mismo tamaño de cerebro, el mismo stock de ideas y léxico atorado, desde hace diez mil años, siempre el mismo, el mismo, el mismo.

—¿Qué, las palabras no cambian?

—Las verdaderas no. Las que usan los de tu especie, en el habla, en los oficios, en las cartas y las canciones... Ésas sí, están cambiando siempre...”

Y cómo no van a cambiar las palabras; si cambiamos nosotros y hasta ha cambiado la tecnología con la que nos acercamos a la palabra. Por eso es un acierto que la naciente editorial Iberoamérica Ebooks, encabezada por el joven e inquieto escritor y editor mexicano radicado en España, Israel Pintor, en esta edición Deluxe (con rarezas y *bonus tracks*, como los discos) en formato de libro electrónico, haya incluido traducciones en inglés, chino, francés y alemán de varios de los cuentos. De esta forma, se busca trascender la barrera del idioma y salir en busca de nuevos lectores en otras lenguas, pues La Palabra, como apunta Cristina Rascón al final de “La visita”, toma su propio camino, insospechado:

“Y mientras escribía como taquígrafo lo que conversaba, su silueta se fue difuminando... Arrastró su sonrisa y por último esa mirada entre maligna y sabelotodo. Desaparecieron sus formas a través de las bugambilias, su paso a desbalance, la cadencia de pata de palo fantasmagórica. Sentí un aleteo de tambores en el pectoral, era ella, así se cuela por todas las células y carga de aire la cuenca de los ojos. Palabra, ven, quiero dibujarte. Y así van tantos años desde que iniciamos esta infame relación que no sé si es sado-masiquismo o ficción esquizoïdal de esto que el humano llama de ser humano”. **u**



Cristina Rascón, *Cuéntráficos Deluxe*, Iberoamérica Ebooks, Sevilla, 2016, libro electrónico.

Reencuadres

José Gordon

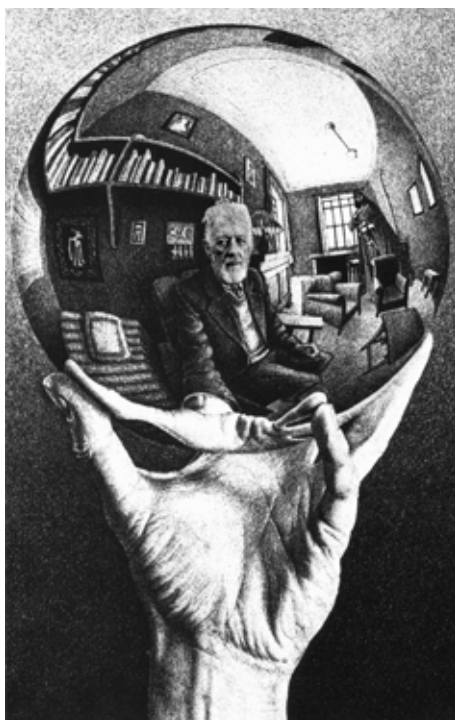
Una amiga fisioterapeuta me contó la historia. Un hombre mayor de edad al llegar a sus sesiones siempre mostraba una gran vitalidad, sentido del humor y calidez. Llevaba muy dignamente su vejez. Ella lo veía de lejos y lo saludaba. Ambos sonreían. No le tocaba tratarlo directamente.

Hubo una tarde en que todo cambió. Venía encorvado, sus pasos eran lentos. La tristeza era visible en sus ojos. Cuando el hombre se retiraba, ella no pudo contenerse. Se acercó a platicar con él. ¿Qué le pasaba? Él esquivó la mirada. Por fin encontró los ojos de su interlocutora y le confesó que su mujer había muerto. Eso había trastocado todo su mundo. Siempre había pensado que él moriría primero que ella. Nunca había imaginado otro escenario. Su pena y dolor, le dijo a mi amiga, eran insostenibles.

Ella se quedó en silencio. Entonces le dijo: “Se da cuenta del gran acto de amor que usted ha hecho por su mujer. Al tener la fortaleza de sobrevivirla, usted la salvó de sufrir lo que está viviendo en estos días. Tal vez usted estaba más preparado para evitarle lo que ella no hubiera podido soportar”.

El hombre se le quedó mirando. Había todo un reajuste en su pensamiento. Entendía perfectamente el punto. Agradeció las palabras de mi amiga. Pasaron los días. El hombre se acercó a platicar con ella. La tristeza seguía ahí, pero algo se había transformado profundamente. Tenía otra perspectiva de lo que había pasado. A eso se le llama reencuadre.

Los expertos señalan que el arte del reencuadre no pierde el foco de lo que pasa; sin embargo, permite verlo de una manera distinta desde un contexto más



M.C. Escher, *Mano con esfera reflectante*, 1935

amplio. Carlos Monsiváis lo recordaba, con humor e ironía, al citar una frase de James Joyce que se aplica a los obsesivos relatos circulares que a veces dominan nuestra atención en la cultura mexicana: “Si no podemos cambiar de país, cambiemos de tema”. No se trata de una renuncia a la lectura de la realidad sino de una invitación a releerla fuera de la caja.

Cuando el reencuadre aparece en la ciencia ocurre algo similar. Surgen nuevos paradigmas. Un ejemplo de ello me lo ofreció el físico Leonard Susskind de la Universidad de Stanford, al hablar del estudio de las partículas en el interior del átomo. La evidencia experimental apuntaba a que no se trataba de puntitos, sino de una especie de ligas o cuerdas vibrantes. Así, junto con Yoichiro Nambu y otras personas, desarrolló la Teoría de Cuerdas

para hadrones (*así se llaman genéricamente las partículas dentro del núcleo del átomo tales como protones y neutrones*). Sin embargo, tenía varios defectos. Parecía describir a los hadrones de la manera correcta, pero tenía algunas piezas extra que, aparentemente, no tenían nada que ver con la física de hadrones. Describía fuerzas adicionales que son llamadas fuerzas de largo alcance, fuerzas que se extienden en distancias largas. De hecho, una de las fuerzas se asemejaba a la gravedad, pero en ese tiempo no estaban tratando de describir la gravedad. No se pensaba que la gravedad tuviera algo que ver con los hadrones.

Eso era considerado un defecto ya que daba origen a algo que no estaba tratando de describir su teoría. Entonces surgió una especie de reencuadre. Algunos físicos como John Schwarz sugirieron que tal vez ahí se encontraba una teoría que podía explicar no tan sólo la fuerza que opera dentro del núcleo del átomo sino también a la fuerza de la gravedad. Susskind dice que eso parecía una locura: se habían salido de la caja conceptual con la que entendían los hadrones. Así, sin querer, se amplió aún más su visión del universo: en la Teoría de Cuerdas la gravedad quedaba unificada con las otras fuerzas de la naturaleza.

El ejercicio del reencuadre es liberador. Nos permite saltar los límites que nos encasillan. Un ejemplo de ello lo dio, también con gran humor e ironía, otro escritor irlandés. En una ocasión Bernard Shaw recibió una carta en la que estaba escrita una sola palabra: “Imbécil”. Bernard Shaw se salió de la caja y dijo: “He recibido cartas que no tienen firma. ¡Es la primera vez que recibo una firma sin carta!”. **u**

UNAM, HEFORSHE Y ONU MUJERES
FIRMARÁN UN ACUERDO DE ACCIONES
POR LA IGUALDAD DE GÉNERO.

40
Respaldo
la
igualdad
de género



HeForShe
Movimiento mundial para la igualdad
de género

#UNAMteRespalda

ONU
MUJERES

Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad
de Género y el Empoderamiento de las Mujeres

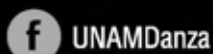
TRADICIÓN E IDENTIDAD

TERCER ENCUENTRO ESTUDIANTIL DE DANZA FOLKLÓRICA - UNAM

Del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2016



Centro Cultural Universitario



UNAMDanza

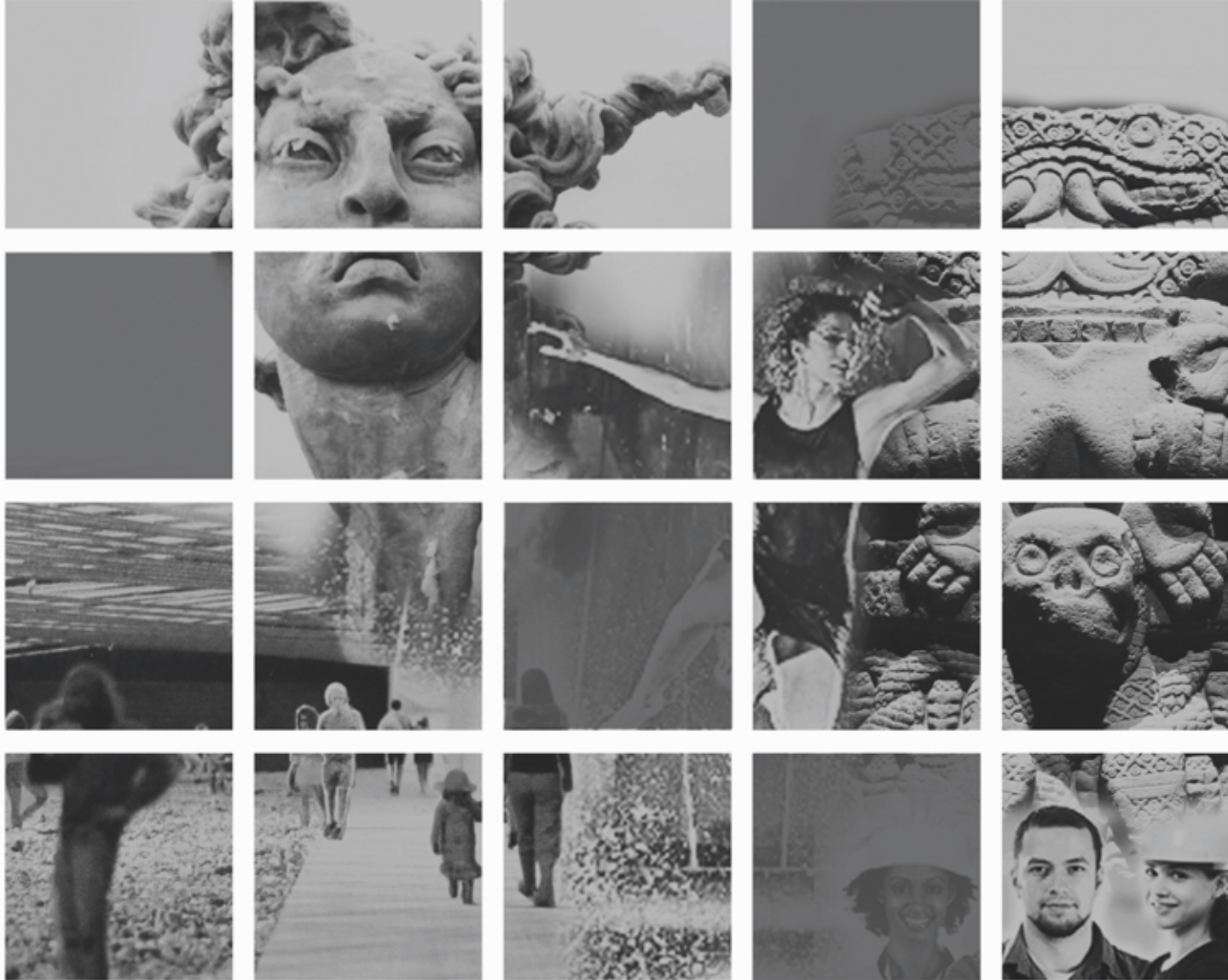


DanzaUNAM

Informes: infdanza@unam.mx

Teléfonos: 5622-7051/2 ó 5622-7091

www.danza.unam.mx



FORO UNIVERSITARIO

MÉXICO: DIVERSIDAD Y DESAFÍOS

agosto • septiembre • octubre
humanidades.unam.mx

2016



EN LAS SEDES DE LA UNAM EN ESTADOS UNIDOS

Chicago

Los Ángeles

San Antonio

Seattle

Tucson