

REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 124 | JUNIO 2014 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330



Emmanuel Carballo
In memoriam

Textos inéditos

Beatriz Espejo
Silvina Espinosa
Felipe Garrido
Hernán Lara
Ignacio Solares
Guillermo Vega

José Ramón Enríquez
Poemas

José de la Colina
Sobre Octavio Paz

Jaime Labastida
Pensar en español

Margarita Peña
Los años con Campbell

Federico Campbell
Cuento

Adolfo Gilly
Felipe Ángeles
y Victoriano Huerta

Reportaje gráfico
Vicente Rojo



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 124 | JUNIO 2014

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: Vicente Rojo, busto de cartón
de Marcel Duchamp

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 litud de título núm. 2801 y certificado de litud 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
VIVIR SIN ÉL Beatriz Espejo	6
ENTREVISTA CON JOSÉ LUIS MARTÍNEZ (1988). PROTAGONISTA DE LA CRÍTICA LITERARIA Emmanuel Carballo	10
ARENAS EN CUBA Y FUERA DE CUBA Emmanuel Carballo	19
EMMANUEL CARBALLO EN LOS SESENTA. ENTRETRELAS Felipe Garrido	26
EMMANUEL CARBALLO. NUESTRO ÚLTIMO GRAN CRÍTICO Hernán Lara Zavala	29
EMMANUEL CARBALLO Y MARTÍN LUIS GUZMÁN Ignacio Solares	36
EMMANUEL CARBALLO. EL MAL NECESARIO Guillermo Vega Zaragoza	42
ENTREVISTA CON EMMANUEL CARBALLO. “TENEMOS UN MINUTO DE GLORIA” Silvina Espinosa de los Monteros	46
CONVERSACIÓN CON VICENTE ROJO. LAS BÚSQUEDAS PARALELAS Helena Dunsmoor	52
REPORTAJE GRÁFICO Octavio Paz. Vicente Rojo. Discos visuales	57
POEMAS José Ramón Enríquez	65
JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ. UN RITUAL PARA TELÉMACO María Teresa González de Garay	67
LOS AÑOS CON FEDOR Margarita Peña	72
EL OLIVO, EL POLVO Federico Campbell	76
PENSAR EN ESPAÑOL Jaime Labastida	79
OCTAVIO PAZ. RETRATO DE UN POETA EN UNA PLACITA Y EN EL MUNDO José de la Colina	83
LA LEALTAD, LA DOBLEZ, LA PALABRA Adolfo Gilly	85
RESEÑAS Y NOTAS	89
LUCES Y SOMBRAS DEL CINE MEXICANO José Woldenberg	90
LO QUE NOS UNE Rosa Beltrán	92
EL PADRE ES UNA BESTIA ENFERMA Geney Beltrán Félix	94
LA CONVERSIÓN DE JACOBO ZABLUDOVSKY Vicente Leñero	96
¿PRIMITIVO? Hugo Hiriart	97
LOUIS MALLE Y JEANNE MOREAU EN LA MIRADA DE OCTAVIO PAZ Adolfo Castañón	99
LOS MITOS Y SEAMUS HEANEY David Huerta	101
INMERSIÓN EN LA SOMBRA Mauricio Molina	103
URGE: RAMON FERNANDEZ EN ESPAÑOL Christopher Domínguez Michael	105
CHICO BUARQUE, 70 AÑOS Pablo Espinosa	107
JOSÉ DE LA COLINA: JUEGO Y LIBERTAD Edgar Esquivel	110
FICCION SENSORIAL José Gordon	111

Un siglo tan brillante para la literatura mexicana como lo

fue el xx no podría haberse registrado sin el trabajo, a menudo incómodo y polémico, de los portavoces de la crítica. En este panorama destaca de manera central el nombre de Emmanuel Carballo, quien nació en Guadalajara el 2 de julio de 1929 y falleció el pasado 20 de abril en la Ciudad de México.

Emmanuel, así a secas para quienes participamos mes con mes en la preparación de esta *Revista*, fue una presencia cercana y una voz viva en nuestras páginas pues nos vino confiando a lo largo de los últimos años sus escritos: revisiones, relecturas, acercamientos a diferentes aristas del espacio literario mexicano, sobre todo el de las décadas de los años cincuenta y sesenta. Poco antes de su lamentable partida nos envió un escrito de extraordinario interés: en él recuenta su relación con el escritor cubano Reinaldo Arenas, el autor de *El mundo alucinante*. Por supuesto, incluimos este texto en el expediente que hemos reunido como homenaje a los trabajos y días de esta figura mayor de la crítica y la historia literaria.

El entrevistador incisivo y erudito comparece en una conversación con el estudioso, investigador y crítico al que consideraba su maestro: José Luis Martínez. En un ejercicio de reflexión en torno de su propia trayectoria, el entrevistador también está aquí como entrevistado: así ocurre en el diálogo que el autor de *Ya nada es igual* sostuvo con Silvina Espinosa de los Monteros. La esposa del crítico, la escritora Beatriz Espejo, recapitula con emotividad la odisea entrañable de una vida en pareja. Colegas y amigos recuerdan y glosan las virtudes del francotirador que así como esgrimía con dureza argumentos adversos ante la obra de muchos autores también supo advertir desde temprano el talento monumental de Juan Rulfo y Juan José Arreola: he aquí las aportaciones de Felipe Garrido, Hernán Lara Zavala, Ignacio Solares y Guillermo Vega Zaragoza.

El periodismo y la literatura convivieron en el temperamento creativo de Federico Campbell, el autor de *Pre-texta* que registró los entrecruzamientos obsesivos del poder y la memoria. A partir de su fallecimiento el 15 de febrero pasado, la Ciudad de México perdió a su tijuaneño más risueño y amable. Lo recordamos con el rescate de un relato suyo, y un texto memorioso de quien fue su primera esposa, la catedrática y estudiosa Margarita Peña.

Cercano a cumplir las siete décadas de vida, José Ramón Enríquez, amante del teatro en sus múltiples vitrinas, ya sea en la dramaturgia, la dirección de escena o la crítica, entrega a estas páginas un poema de lo más reciente de su producción lírica. María Teresa González de Garay, por su parte, analiza con las armas de la exégesis el tratamiento de la figura mitológica de Telémaco, el hijo de Ulises, en *Ritual de estío*, la primera obra dramática de Enríquez.

La misma veta elusiva y apasionante de los vínculos entre los mitos y la poesía es revisada por David Huerta, en este caso a través de una indagación en la obra del escritor irlandés Seamus Heaney, Premio Nobel de Literatura 1995. José de la Colina, reciente beneficiario del Premio Xavier Villaurrutia por su libro *De libertades fantasmas*, hurga en la infancia de Octavio Paz en el pueblo de Mixcoac mediante el asedio ensayístico a una fotografía. Adolfo Castañón también revisita los caminos del autor de *Libertad bajo palabra*, en una faceta poco divulgada: su escritura sobre cine. El poeta y filósofo Jaime Labastida hace un recorrido por el corpus filosófico escrito en español y Adolfo Gilly, por su parte, confronta la lealtad y la traición en torno a las figuras de Felipe Ángeles y Victoriano Huerta.

La imaginación visual de Vicente Rojo, uno de los artistas plásticos que desde el Medio Siglo más ha aportado a la cultura mexicana, se halla presente en nuestro reportaje gráfico.

Emmanuel Carballo

El crítico de una época

Así, como el crítico literario de toda una época ha quedado grabado el nombre de Emmanuel Carballo en los anales de la cultura mexicana. Para recordar a quien fue un colaborador siempre bienvenido en las páginas de esta Revista, hemos reunido una serie de textos que señalan las estaciones de una trayectoria de escritura ambiciosa, inquisitiva y exigente.

Dos aportaciones del propio Carballo ratifican sus no escasas virtudes de entrevistador y memorialista. Por un lado, incluimos en este expediente el último texto que, pocos días antes de su fallecimiento, nos hiciera llegar: el relato de sus vínculos como editor con Reinaldo Arenas. Por otra parte, tenemos la conversación —inteligente y amena, como es la norma en su famosa recopilación de Protagonistas de la literatura mexicana— que Carballo sostuvo con José Luis Martínez.

La escritora Beatriz Espejo traza el retrato de su esposo no como hombre de letras sino el hombre de las pasiones compartidas a lo largo de su travesía vital. Silvina Espinosa de los Monteros ha recuperado un interesantísimo diálogo con Carballo. Felipe Garrido, Hernán Lara Zavala, Ignacio Solares y Guillermo Vega Zaragoza entregan sus lecturas y recuerdos del amigo y cómplice de aventuras literarias.

Vivir sin él

Beatriz Espejo

Lo he contado otras veces, pero ¿cómo no recordar nuestro primer encuentro? Parada en el estacionamiento de la Universidad lo vi venir. Alto, delgado, cabello ala de cuervo, corbata de moño, un optimismo exuberante que revelaban sus ademanes decididos y una confianza impertinente notable en el brillo agudo de sus ojos, en su perfil bien dibujado, en su boca de labios carnosos con un lunarcito debajo. Acababa de ofrecer una conferencia, lo cual se convertiría hasta su final, junto con sus artículos, en parte de sus actividades constantes. Salía escoltado por una cauda de jovencitas festivas, manojos de flores que seguían aplaudiéndolo; a su lado iba la maestra más prestigiada de la Facultad de Filosofía y Letras, por lo menos debido a sus actividades administrativas, María del Carmen Millán. Emmanuel me descubrió a la distancia esperando el coche que mandaban de mi casa para buscarme y como rayo se acercó mostrándose hechizado. Me preguntó por qué no había ido a escucharlo, haciéndome sentir una falta imperdonable. Dijo quién era, habló de sus colaboraciones, sacó a relucir “México en la Cultura”, *La Gaceta* y sus programas de radio y televisión, órganos de publicidad del Fondo de Cultura Económica, *La Gaceta Cultural del Aire*, XEQ y XEX, e *Invitación a la Cultura* del canal 5. Al menos en ambientes instruidos, todo el mundo los comentaba. Hacía entrevistas, prólogos, criticaba libros, levantaba polémicas y conversaba frecuentemente con Pita Amor; ojos redondos para mirar al mundo y boca feroz para comerse a sus amantes y los suspicaces no distinguían entre el lobo y la Caperucita.

En mi casa recibían dos periódicos que señoreaban el panorama informativo de entonces, *Excelsior* y *Novedades*, en cuyo suplemento Emmanuel era colaborador estrella. Lo oí con interés por su discurso, con asombro por su seguridad personal. Lo vi con encantamiento por su guapura; sin embargo, adopté displicencia asegurándole que no lo conocía y completé la faena desde el vidrio trasero del automóvil diciéndole adiós con los dedos de la mano. A la mañana siguiente me llamó. Salimos dos o tres veces, siempre escapándome de clases a las cinco de la tarde. Oíamos jazz en el único lugar que abría temprano y llenaba su local con Tino Contreras que fomentaba a sus seguidores o nos poníamos románticos escuchando (ahora sé que era premonitorio)

la voz de Rebeca cantando pausadamente, “temor de ser feliz... a tu lado. Miedo... de acostumbrarme a tu querer...”. Juntos intentamos conocer sin éxito a María Enriqueta y llegamos hasta su casa de la colonia Santa María, cerca del Quiosco Morisco, donde la secuestraban unos sirvientes que heredarían a la viejita.

Sin embargo, las escapadas duraron solo tres semanas. Cuando le entregaba un trabajo escolar, la misma maestra Millán me enteró de que Emmanuel estaba casado y tenía hijos. Algo que jamás se me hubiera ocurrido. Incompatible con mi catolicismo juvenil y mis circunstancias familiares. Desilusionada, no volví a contestar sus llamadas. Halagada, recuerdo el texto de un telegrama que mandó a Ciudad Victoria, donde me refugié en una fábrica textil de la cual papá era socio. Decía: “Mi amor crece con su ausencia”, más literario que real pero sugestivo no obstante el solemne usted según las formalidades del trato acostumbrado. Nunca lo tuve en mis manos y solo supe de su contenido porque mi padre lo interfirió iracundo de que un hombre comprometido enamorara a una muchacha de 17 años. Y para que la sangre no llegara al río juré solemnemente que mi honor seguía incólume y que las virginales relaciones estaban rotas.

Poco después, Juan José Arreola sacó *La otra hermana*, el primer número de sus Cuadernos del Unicornio. ¿Se trataba de mis primeras prosas medio publicables? Emmanuel escribió una reseña lúcida en la que dejaba traslucir cierto análisis psicoanalítico. Ahora veo que en este segundo aspecto no tenía mucha tela de donde cortar porque el escaso tiempo que salimos no alcanzó para conocernos bien. De nuevo causó la indignación de mi familia y a pesar de ello me invitó a un programa radiofónico. Algo inédito y emocionante. Juan José se unió al grupo de los indignados y decidió acompañarme como un San Jorge dispuesto a defenderme del dragón; pero el dragón resultó muy amable, le hizo publicidad al cuadernillo, a las colecciones incipientes y disfruté el trance, igual que antes y después otros autores jóvenes, de contestar sus preguntas reflexionando sobre la propia obra.

Por entonces había hecho ya su revista *Ariel* en Guadalajara y organizado la primera exposición de escultura abstracta en el país, por la cual lo acusaron a él y a sus amigos Carlos Valdés y Ernesto Flores de ser agentes de

la CIA, antipatriotas, enemigos de la Escuela Mexicana que marcaba, según David Alfaro Siqueiros, una sola ruta, y con tanto tesón y tantos frutos fincaron otros artistas de mucha monta. Emmanuel había también recibido algunos reconocimientos y demostrado que era un apasionado de su oficio, que adoraba la literatura quizá más que a los seres humanos y que también era bueno como él solo para resistir golpes y lisonjas sin que se le moviera un pelo. Trabajaba bajo la dirección de Fernando Benítez y desde su columna *El libro de la semana* se mantenía al tanto de lo más reciente que sacaban diferentes editoriales nacionales y extranjeras. Redactaba artículos fulminantes y extendía cartas de nacimiento o defunción. Descubrió autores noveles, redescubrió a otros que habían sido olvidados. Ganó enemigos y admiradores y empezó a tener prestigio por sus opiniones sustentadas en la honradez que no mira conveniencias. Sostuvo siempre esa lealtad consigo mismo y con los demás y lo demostró en todas sus actividades e incluso como jurado de premios literarios o simplemente como lector atento y sensible. Algunos escritores, me viene al pensamiento el nombre de Víctor Hugo Rascón Banda, dijeron que se les doblaban las piernas cuando le entregaban sus trabajos. Le tenían respeto y esperaban su veredicto entre temerosos y esperanzados. Ogro incorruptible comprometido con sus ideas, sostuvo de palabra y por escrito que su mamá lo enseñó a equivocarse solo y así le dedicó una antología importante sobre cuento y decidió que sus cenizas se cobijaran bajo la tumba familiar en su amada Guadalajara donde le rindieron homenaje luctuoso digno de un jefe de Estado bajo el Paraninfo de la Universidad alabado cada que se presentaba la ocasión.

No en vano alguno de sus escritos se llaman *Notas de un francotirador*. Debería incluir muchas otras no recopiladas. E incluso creo que a los siguientes tomos de tintes autobiográficos, *Diario público 1966-1968* y *Párrafos para un libro que no publicaré nunca*, les habría acomodado el título porque justificó su postura intelectual afirmando que el crítico es una figura incómoda pero necesaria.

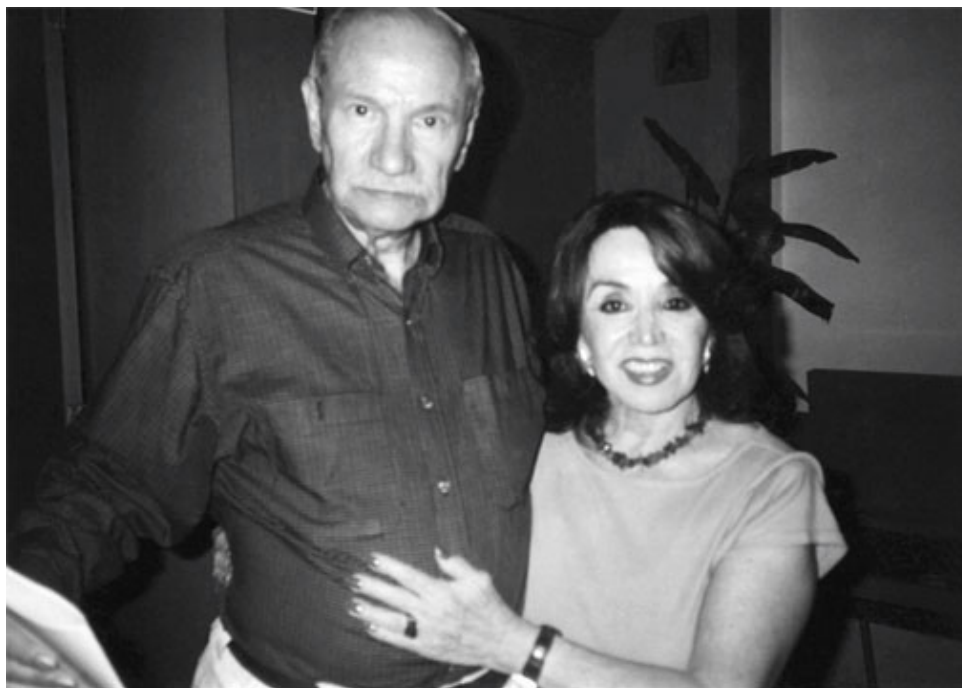
Por el tiempo a que me referí antes, Emmanuel ejercitaba ya sus verdaderas dotes inquisitivas en una serie de conversaciones que integraron *Protagonistas de la literatura mexicana*. Se sirvió del ensayo, la crónica, la erudición, la sagacidad. Inventó así un género de entrevista-ensayo para trazar líneas, fijar relaciones y ahondar en figuras que entonces empezaban a ser y hoy son honra y gloria de nuestras letras elevadas al Olimpo de los clásicos. Empezó por integrantes del Ateneo de la Juventud: Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Alfonso Reyes, Genaro Fernández Mac Gregor, José Vasconcelos (quizá la mejor pieza de la serie). Siguió con Contemporáneos: Salvador Novo, Carlos Pellicer, Jaime To-



Emmanuel Carballo y Beatriz Espejo

rres Bodet, José Gorostiza. Los colonialistas: Artemio de Valle Arizpe, Julio Jiménez Rueda. Los integrantes de la gesta revolucionaria: Rafael F. Muñoz, Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, Nellie Campobello, Ramón Rubín. Remató con jóvenes que cimentaban su reputación: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes. Presenció el intercambio de cartas que cruzaron Elena Garro y él y la omisión de párrafos sangrientos contra Octavio Paz que creyó pertinente guardar en sus cajones. Desde luego Paz nunca se enteró. De haberlo sabido quizá no le habría espetado, desde la puerta de una recepción por algún aniversario de la revista *Vuelta*: “Te veo muy garrista”. A lo cual Emmanuel repuso: “No soy garrista ni pacista. Soy amante de la buena literatura”. Por eso mismo la última edición de *Protagonistas* incluye una entrevista con Octavio.

Me tocó presenciar la segunda parte de uno de sus diálogos más chispeantes. Carlos Pellicer nos invitó a merendar chocolate en jícara ahumada y tamales de pejelagarto en una noche cargada de emociones. Presentía su muerte y se despedía de los volcanes del Valle y de los amigos que estimaba. Me tocó dejar a Emmanuel, grabadora en mano, en Avenida Cuauhtémoc a las puer-



Con Beatriz Espejo

tas de la casa modesta habitada por Mauricio Magdaleno moribundo y lleno de rencores. De vez en cuando interrumpía la conversación, olvidaba al entrevistador e increpaba a Yáñez retándolo cuando se encontraran en el otro mundo (fueron, como se sabe, secretario y subsecretario de Educación Pública durante el gobierno de Díaz Ordaz). Resulta muy impresionante que a la hora de rendir el alma algunos personajes todavía guarden agravios, porque según yo ante la muerte nada debe importar.

Protagonistas de la literatura mexicana es una obra maestra en su tipo, un compendio imprescindible para los investigadores y para cualquiera interesado en saber cómo se gestaron algunas memorias, novelas, cuentos y poemas espléndidos. Emmanuel lo escribió gracias a su cultura, a sus investigaciones infaltables y a cualidades poco comunes que le permitieron valorar la trayectoria de cada entrevistado. Gracias también a su sensibilidad artística, pudo, sin quitarle fluidez, de polvo y paja la lengua oral y dejó las respuestas más sabias e interesantes. Siempre con esa prosa suya contundente, hizo gala de la malicia que le revoloteaba en la mirada y condujo a sus interlocutores hacia puntos álgidos que ninguno dejó de aclararle. Esto explica las aportaciones y pistas que aprovechan estudiosos de diferentes países, quienes a veces lo citan y otras simplemente se lo fusilan en ensayos y tesis de grado. Y hasta dio título a un programa deportivo, *Los protagonistas*, de José Ramón Fernández. Este libro conjuga varias características que definen a Emmanuel como escritor, un olfato muy fino para descubrir el talento, una información imprescindible sobre las distintas décadas que analiza y un agudo sentido del humor. En una portada memorable Rafael López Castro sintetizó su personalidad con un guante de box y una pluma Montblanc.

Supo pronto que pertenecemos a un país con gran capacidad de olvido. Dejó la reseña (que en su experiencia le acarrea enemigos cada semana) y adoptó la historia y las antologías literarias. De su enorme bibliografía, traigamos a cuento dos libros: *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX* y otro de gran actualidad, *¿Qué país es este? Los gringos y los Estados Unidos vistos por escritores mexicanos de los siglos XIX y XX*. Una cuestión de afinidades y profundas simpatías explica su admiración por José Vasconcelos, nuestro memorialista por excelencia, que encabeza la lista de sus autores preferidos. Supongo que de alguna manera le inspiró la novísima idea de sacar en Empresas Editoriales autobiografías precoces de muchachos en quienes detectaba un futuro prometedor. Abrió la serie Gustavo Sainz y siguieron Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Vicente Leñero —que ha llamado a Emmanuel un rompemadres porque menospreció *Los albañiles*—. Siguieron también José Agustín, Marco Antonio Montes de Oca, Raúl Navarrete, Sergio Pitol y Juan Vicente Melo. Se prometían otros textos, entre ellos uno de José Emilio Pacheco y otro de José de la Colina que nunca aparecieron y uno más de Parménides García Saldaña, con párrafos notables y demasiadas incongruencias. Se publicaban sesenta y tantas páginas prologadas siempre por el mismo Emmanuel. Al revisar la serie encontré una dedicatoria curiosa. Demuestra las volteretas que da la gente y la traigo aquí porque todo es materia de papel y tinta. Dice: “Para el verdadero Henríquez Ureña de cuando menos tres generaciones. Tres de literarios, una fallida muestra de verismo, este show insoportable de candor. Con odio porque me ha obligado a escribir. Con gratitud navideña. Con afecto para el resto del año. Carlos Monsiváis”. Imagino que le duró

el afecto el resto del año y luego se le acabó misteriosamente. ¿Porque Emmanuel ya no era uno de los capos de la mafia literaria? ¿Porque su nombre dejó de estar, donde estuvo años, en la enorme marquesina de las pérgolas de la Alameda hoy desaparecidas? ¿Porque Carlos ya no necesitaba vejigas para nadar? Recreo el asunto con mi desenfado entre veracruzano y yucateco, ya que Carlos y yo fuimos compañeros universitarios y eso me obliga a la benevolencia. Además él, inteligente y empeñoso, lo mismo que Pacheco, llevó a buen puerto e inició su fama gracias a unas antologías de poesía en los siglos XIX y XX, publicadas también por Empresas Editoriales. Emmanuel se las propuso y él mismo escribió la del cuento. Y yo ni siquiera empecé la de la prosa breve que me pidió. Estaba demasiado metida en mis problemas existenciales; pero todavía no termino de arrepentirme por haber perdido una oportunidad de las que no vuelven a presentarse.

Las autobiografías precoces duraron 36 meses. En 1968 subieron a la palestra unas hermanas mayores que casi nadie recuerda. David Alfaro Siqueiros, Marte R. Gómez, Ermilo Abreu, Jesús Silva Herzog, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Luis Garrido y Francisco L. Urquiza dejaron, como generales que fueron, cartas abiertas para los soldados todavía desconocidos de la pintura, la agronomía, la arqueología, la milicia, el socialismo.

En México las políticas y conveniencias literarias son como las olas del mar, avanzan y retroceden; sin embargo, nadie dudaría de que Emmanuel, nada envidioso del bien ajeno y contento dentro de su cuerpo, estimulaba vocaciones. Detectaba el talento y lo encauzaba cuanto podía incluso en la Editorial Diógenes, donde gastó la herencia que le dejó su madre. Redescubrió a viejos casi olvidados, valoró a eminencias de su generación, entendió a los llamados *onderos*, se deslumbró con Gabriel García Márquez y Julio Cortázar antes de ser entronizados a nivel mundial. Entendió que *La tregua* de Mario Benedetti era una novela notable (de la cual se han vendido millones de ejemplares) y apoyó a una serie de escritores cubanos de cuyos méritos ya nadie duda, como Reinaldo Arenas. Nos llevaría buen rato enumerar las escaleras que Emmanuel Carballo tendió o ayudó a tender para que otros las transitaran, desde múltiples revistas, suplementos, editoriales; desde sus cátedras universitarias y clases en la Sogem, desde incontables foros. Casi nunca se negó a presentar libros de autores por los que apostaba o a señalarles virtudes y defectos.

Aunque hizo cuentos y poemas rotundos, algo misóginos, muy interesantes y originales, su trayectoria lo llevó a la autobiografía con título desencantado: *Ya nada es igual*. Abordó su infancia, adolescencia y primera juventud en una Guadalajara reconstruida con esas pinceladas sensibles que la madurez siente por las etapas juveniles. Rescató en uno de los pasajes de mayor énfasis

la imagen de su padre casi borrada como fotografía desdibujándose bajo el sol, reconstruyó su cordón umbilical, pasiones deportivas, noviazgos, amistades, vacaciones en Los Reyes, Michoacán, la silueta sobria de la casa del puente, su casa. Y terminó el 13 de septiembre de 1953, recién casado, cuando abordó el tren rumbo a México para presentarse al Centro Mexicano de Escritores: compartía el honor con Rulfo, Arreola, Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Alí Chumacero. Cada sesión debió de ser una gloria.

En *Ya nada es igual* habló de un catolicismo inculcado por los jesuitas, abandonado con escasos aspavientos. Al que debió más experiencias auditivas, olfativas y visuales que hondas revelaciones metafísicas. Los oros de custodias y retablos, la música de los órganos, el tintín de las campanillas y el olor de los incensarios en el supremo instante de la consagración lo llevaron a regiones de bienaventuranza que evoca nostálgico porque las gozaba sin poner los puntos sobre las íes o, a lo mejor, no obstante su extrema inocencia, ya los ponía. A propósito de su religión apuntó: “Si el infierno me parecía injusto y excesivo, si el purgatorio innecesario, al cielo lo consideraba una recompensa al que los hombres justos no podían aspirar con dignidad. Dios existe para todos y no solo para unos cuantos seres privilegiados. Por solidaridad y por conciencia de especie, el hombre debería revelarse contra la recompensa y también contra los intermediarios que en vez de aproximarlos a Dios lo alejan de los hombres”. Este párrafo tomado al azar retrata al contestatario, al inconforme, al que no se chupa el dedo, al ser humano preocupado por los demás y dispuesto a pagar los precios que le imponen sus decisiones.

Por último, necesito confesar lo complicado y doloroso que me resulta enjuiciar a una persona tan cercana, ligada a mi corazón desde que advertí que existían los conquistadores en el mundo, con la que acabaría casada después de algunas mutuas vicisitudes. Ratificamos nuestros votos en India frente al dulce embajador Julio Faesler. Un cuento mío intenta retratar su vitalidad imparable; se titula “Los delfinios blancos”, habla de un él y una ella que se encuentran y se proponen la felicidad. Por supuesto, dejé el final abierto... Como es fácil imaginar, tuvimos de todo. La mayor parte fueron tiempos aventureros y gloriosos premiados por un hijo extraordinario. Vivimos hombro con hombro casi 40 años. Disfruté su ironía, sus frases ingeniosas, sus gustos, su ternura, su bonhomía disfrazada de malignidad, las opiniones de las películas que veíamos juntos cada miércoles, su sombra protectora y hasta su genio explosivo. Disfruté su amor. Hoy me llena de tristeza la realidad de vivir sin él, no escuchar sus pasos de gigante recorriendo el pasillo ni verlo sentado a la mesa esperando su platillo favorito.

Entrevista con José Luis Martínez (1988)

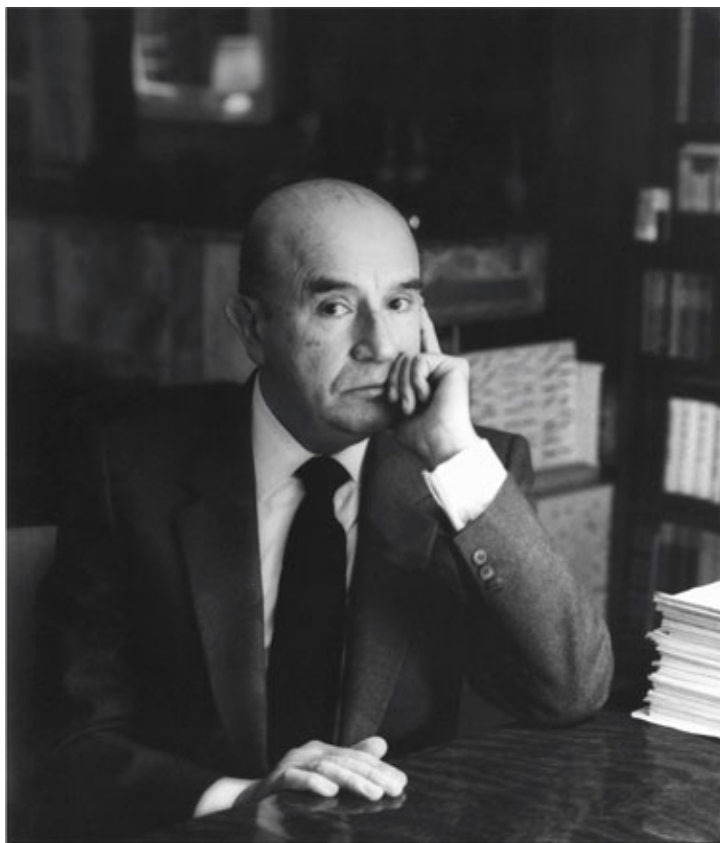
Protagonista de la crítica literaria

Emmanuel Carballo

A principios de los años cincuenta era frecuente escuchar entre los escritores jóvenes que José Luis Martínez estaba a punto de graduarse de Alfonso Reyes, en ese momento el pontífice de las letras patrias. Además del reconocimiento del papel que don Alfonso cumplía entre nosotros, esta suposición no era del todo inexacta. En lo fundamental, sin embargo, Reyes y Martínez no son miembros de la misma familia. Don Alfonso fue un escritor portentoso, innovador; José Luis ha sido un investigador admirable y admirado. Si estas son las diferencias, las simpatías entre ambos revelan cualidades del maestro puestas en práctica por el discípulo. Cito algunas: el amor a las letras entendidas como una ocupación fatal y desinteresada. El apego a nuestra tradición y el apego asimismo a las grandes tradiciones universales. El amor al trabajo intelectual, visto como un oficio culto sujeto a reglas. En otras palabras, Reyes enseñó a Martínez a dejar de lado cualquier provincianismo, a entender correctamente la idea de “país” y a sentirse dichoso de que su vocación más esmerada fuera la universalidad.

Sin que se haya propuesto como meta, José Luis ha venido cumpliendo su carrera literaria de modo paralelo a como llegó a la suya el polígrafo jalisciense José María Vigil, nacido en 1829 y muerto en 1909, a los 80 años. La poesía, para ambos, fue “flor de juventud”, como decía Carlos González Peña al referirse a la obra de Vigil. Vigil y Martínez compusieron, en su primera juventud, sendas antologías de letras mexicanas. Don José María de los siglos XVI al XIX y José Luis de las mo-

dernas, es decir, un poco mayores que él y de su propia edad. Otra coincidencia: en 1874 Vigil dio a conocer su *Nezahualcóyotl, el rey poeta*; en 1972 Martínez publicó *Nezahualcóyotl. Vida y obra*, que reúne los textos del monarca de Texcoco tanto en verso como en prosa. Otra aproximación entre ambos: en 1872 Vigil inserta en *El Eco de Ambos Mundos* “Algunas observaciones sobre la literatura nacional”, que amplía y perfecciona en 1876. Se trata de uno de los primeros textos teóricos que fija el carácter de nuestras letras. En 1948 Martínez se atreve a poner al alcance de los estudiosos, tanto amigos como enemigos, *Situación de la literatura mexicana contemporánea*, panorama justo y explosivo. Una última correspondencia: Vigil ingresó a la Academia de la Lengua el 29 de mayo de 1881 y fue el primer ocupante de la silla número quince. De 1894 a 1909, año de su fallecimiento, fue director de la Academia, en la cual figuró también como bibliotecario; Martínez entró a la Academia en 1958 y desde 1960 es propietario de la silla número tres, que inaugurara Joaquín García Icazbalceta. El año de 1980 los académicos lo nombraron director de este cuerpo que vigila “la salud de nuestras letras”. José María Vigil y José Luis Martínez son escritores de la misma familia. Rodeados de libros por los cuatro puntos cardinales. Don José María dedicó sus laboriosos 80 años a la apreciación lúcida de textos escritos en dos lenguas, la española y la mexicana. José Luis ha consagrado 70 esforzados años en llevar a la práctica las ideas que sobre la crítica y la historia literaria tenía Ignacio Manuel Altamirano. Esto no quiere



José Luis Martínez

decir, por supuesto, que lo repita, sino que adapta sus proposiciones a los nuevos tiempos que ahora vivimos.

El José Luis Martínez que más admiro, que leo y releo es aquel que desde los años cuarenta ha venido levantando una obra maciza y necesaria, de la cual destaco, en calidad de ejemplo, sus libros *Literatura mexicana, siglo veinte*, publicado en 49-50; *La emancipación literaria de México*, 1955 (un año clave en la vida literaria de Martínez); *Problemas literarios*, de 1955, *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, también de 1955. Sus prólogos admirables a cuatro tomos de las *Obras completas* de Justo Sierra; los prólogos justos y novedosos a *La literatura nacional* de Ignacio Manuel Altamirano y a la *Obra* de Ramón López Velarde. Incluiría también en esta lista, y como ejemplo, *México en busca de su expresión*: panorama de nuestras letras que recoge Daniel Cosío Villegas en su *Historia general de México*, textos hechos con ciencia y paciencia. Frutos de una investigación y de un análisis largo y juicioso han llegado y, muchos de ellos, sobrepasado la mayoría de edad y no resienten el paso del tiempo. El lector los lee, los consulta, les exige datos y juicios y los libros no se dan por vencidos. Cumplen una vez más la finalidad para la cual fueron hechos: servir. Este es a grandes rasgos el José Luis Martínez historiador y crítico literario, uno de los más eficaces y significativos de los analistas mexicanos de nuestro tiempo: José Luis Martínez, mi maestro.

Si examinamos la generación a la que pertenece José Luis hay que referirse primero a su promoción (el grupo más pequeño), en el cual figura en primer término

Alí Chumacero, ese hereditario nacido en Nayarit, Leopoldo Zea y Jorge González Durán, jalisciense como Martínez. La generación de José Luis, después del Ateneo de la Juventud y Contemporáneos, es la más rica, trascendente y la que domina actualmente el panorama literario nacional. En ella figura Octavio Paz, el poeta vivo más importante de México.

Al hablar de José Luis es necesario referirse a la prosa del siglo XX. Tres de los grandes narradores mexicanos de ese siglo son amigos y miembros de su generación: José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo. También en esa generación figura otro amigo suyo: Francisco Peláez, conocido en las letras con el seudónimo de Francisco Tarío. Entre los críticos literarios brilla con luz propia el propio Martínez, el mejor y más trascendente de su momento (los años cuarenta y cincuenta) y uno de los maestros de la crítica que hoy se ejerce en el país. Entre los dramaturgos figura Rafael Solana y entre los pintores Juan Soriano y Ricardo Martínez. Esta es su generación y con ella da sus primeros pasos. Pronto el grupo de *Tierra Nueva* y el de *Taller* se unen y se les conoce como la generación de Taller, la revista de Octavio Paz.

—Mi primera pregunta es esta, ¿cómo ves a cuarenta y tantos años de distancia la generación que comienza a publicar sus textos en la revista *Tierra Nueva*?

—En los cuarenta íbamos a la Facultad de Filosofía la mayor parte del grupo, aunque, claro, no los pintores. Y allí comenzó a gestarse la idea de escribir y hacer una revista. Creo que el de la idea fue Jorge González



Emmanuel Carballo en su biblioteca

Durán y entonces, en aquella Universidad Nacional de México, pequeña y fácil, casi todo era realizable sin ningún problema. Fuimos a platicar con el secretario general, le dijimos qué queríamos y nos dijo: “Vayan a ver al director de la Imprenta Universitaria: díganle que les haga la revista”. Nos entrevistamos con Francisco Monterde, él estuvo de acuerdo y nos pidió que lleváramos nuestros textos. Así comenzamos. No nos restringimos felizmente a llevarle solo las cuartillas sino que quisimos aprender a hacer la revista, y nos dedicamos sobre todo Alí Chumacero y yo a aprender el arte tipográfico en todos sus pasos. Empezamos por los linotipistas, los formadores, los prensistas, los correctores, y también fuimos aprendiendo poco a poco los nombres de cada cosa. Nos hicimos muy amigos de Julio Prieto que era el diseñador de la pequeña Imprenta Universitaria, de Antonio Acevedo Escobedo, que era el corrector y de don Alfredo Maillefert. Como pasos previos acudimos a ver a don Alfonso Reyes, que era en ese momento el patriarca de las letras recién llegado de sus embajadas sudamericanas; nos recibió en una pequeña oficina de la calle Madero, donde organizaba La Casa de España en México; le dijimos que queríamos una colaboración suya y que le pusiera nombre a la revista. Hizo las dos cosas, sugirió el nombre *Tierra Nueva*, nos dio su colaboración y comenzamos desde entonces una amistad que duraría hasta la muerte de nuestro muy querido don Alfonso. Y gracias a la revista se nos fue abriendo camino y nos permitió el conocimiento de muchas personas. Así conocí a Octavio Paz que desde aquellos años tenía la marca de su enorme talento. Recuerdo que solíamos caminar después de reunirnos en el Café París, al lado de la Alameda. A Octavio le bastaba una pequeña nu-

be, una luz de la tarde en las frondas, para decir palabras tan hermosas como las que después ponía en sus poemas. Por aquellos años, me viene ahora a la memoria, “íbamos a marchar, porque estábamos en guerra”.

—¿Cómo fue eso?

—Íbamos a Chapultepec muy temprano a aprender a marchar. Estábamos juntos en la fila. Octavio se distraía, comenzábamos a hablar de la luz de la mañana, de los árboles y perdía la alineación. El cabo lo reprendía con un grito. Y al fin Octavio me dijo: “Quizá me fusilen pero yo no vuelvo a esto”, y no volvió a marchar. Nos dieron unos uniformes muy feos, rifles de madera y desfilaron un 16 de septiembre, recuerdo.

—Ernesto Flores rememoraba en su lúcido y breve estudio sobre *Tierra Nueva* que fue una revista de poetas, de poetas elegíacos, de poetas que no habían sufrido el dolor físicamente, pero sí mentalmente y que vivían con la carga pesada de él encima. ¿Cómo juzgas, José Luis, cuatro décadas después, *Tierra Nueva*?

—Parece, pienso yo, una revista de poetas, una revista de críticos literarios. Hay poca prosa narrativa y los mejores textos son poemas, tanto de jóvenes como de jóvenes abuelos, de Enrique González Martínez, de Alfonso Reyes, de los españoles que llegaron desterrados a México al perder la Guerra Civil, y que tanto hicieron en todos los campos: en las universidades, en las letras, en la industria editorial. Pienso ahora en Enrique Díez-Canedo, que quizá fue uno de los primeros críticos de su generación por la medida, la ecuanimidad, la sabiduría y la justeza en los juicios, uno de tus primeros modelos de lo que debe ser el crítico literario.

—Además de don Enrique, dame tu impresión actual sobre *Tierra Nueva*: qué significó en las letras mexicanas

de ese momento y, ya a toro pasado, cómo la juzgas ahora, qué significó y significa en la literatura mexicana transcurridos casi 50 años.

—Sí, es cierto que fueron importantes los poetas en esta revista, sobre todo Alí Chumacero, aunque también recibimos la colaboración de Octavio Paz que publicó uno de sus libros con nosotros, y teníamos colaboraciones de otras figuras. Creo que la crítica fue importante y todos las practicábamos. La trabajaba mucho Alí, Jorge, yo también y otras personas. Las colaboraciones que recibimos de narradores, sobre todo de amigos que no pertenecían al grupo, eran escasas. Pepe Revueltas en primer lugar. En *Tierra Nueva* existieron las dos ramas: la rama poética y la rama crítica. El tipo de apreciaciones que hacíamos de los libros recientes y los remotos nos dio un carácter muy peculiar. No éramos agresivos, no queríamos acabar con las generaciones precedentes.

—No fueron parricidas.

—¡Qué va, queríamos mucho a nuestros mayores! En este momento quisiera recordar nuevamente y rendir homenaje a otro gran jalisciense, don Enrique González Martínez, de quien fuimos muy amigos. Él nos llevaba muchísimos años. Alguna vez, con uno de mis hijos, viajábamos en automóvil con un muchacho que resultó bisnieto de don Enrique. Y le dije: “Yo fui muy amigo de tu bisabuelo” y me vio como si viera a Matusalén. Éramos amigos: él era muy muchachero, un hombre encantador. Nos reuníamos en unas comidas los sábados, con Torri, a veces venía don Alfonso Reyes y González Martínez nunca faltaba. Los del grupo joven éramos Jaime García Terrés, Joaquín Díez-Canedo y yo. Don Enrique llegaba primero, y nos reclamaba: “Cómo se han tardado, ya me he tomado dos copas y ustedes no aparecían”. Y disfrutaba mucho, comía de todo, y veía a las muchachas con ojos alegres. Torri también.

—José Luis, ahora que estás a punto de llegar al momento de las obras completas, si un editor te dijese el día de hoy que deberías recoger tus notas críticas a partir de *Tierra Nueva*, lo que publicaste posteriormente en *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, el suplemento de *Novedades*, hasta llegar al último número del suplemento de *La Jornada*, ¿recogerías las primeras? ¿Ya eras entonces un crítico hecho y derecho o estabas a punto de serlo?

—No, en absoluto. Yo he contribuido a armar algunas obras completas, pero ahora que me haces esta pregunta y que veo la amenaza cayendo sobre mí, preferiría que no se publicaran, como no publicaría muchas otras cosas. Tengo cajones llenos de escritos “muy elaborados”. Como, por ejemplo, cuando comencé a estudiar historia. Decidí primero hacer una revisión a fondo de cada historiador en cada obra importante; hice monografías muy amplias de cada una de nuestras figuras del siglo XVI. Después de lecturas cuidadosas, de anotar

todos los aspectos, de ver todos los juicios críticos, escribí más de mil páginas. Ese material acaso sea útil como información. Para publicarlo tendría que revisarlo y ponerlo al día. En este asunto hay que ser cuidadoso con respecto a las obras iniciales. De Torri se está publicando cuanto papel escribió, él que quiso la parquedad, la sobriedad, y dar solo la obra en su última elaboración. Así que no soy muy partidario de las compilaciones exhaustivas, a las que he contribuido y creo que estoy contribuyendo. Ahora, justamente, tengo el encargo, y estoy trabajando en eso, de terminar las *Obras completas* de Alfonso Reyes.

—¿Estás cumpliendo en esas *Obras completas* lo que tú quieres para ti, no editar las cosas de don Alfonso que no sean excelentes?

—Voy a organizar cinco tomos: ensayos breves, ficciones, memorias, Mallarmé y estudios goethianos; voy a dar solo lo que don Alfonso consideró valioso y a listar lo demás. Por ejemplo, de los materiales que publicó don Alfonso en la serie que llamó *Archivos* solo voy a aprovechar una pequeña parte, no los trabajos diplomáticos que son simplemente informes.

—Al hablar del *Archivo* de don Alfonso recuerdo dos cartas y algunos sonetos perfectos cruzados entre Reyes y González Martínez.

—Claro, estos textos sí se incluirán.

—Otro tema que quizá se podría incorporar sería una selección de cartas (de ida y vuelta) de don Alfonso con los principales escritores de aquí, allá, de todos los países. Basta de esos “epistolarios” que refieren cosas intrascendentes, de cortesía enviadas solo para salir del paso.

—De los epistolarios de Alfonso Reyes yo he comenzado a editar las cartas cruzadas con Pedro Henríquez Ureña. Di un tomo de 600 páginas, solo del periodo de 1908-1914. El segundo va a ser otro tomo, y cuando lo haga, si lo hago, comprenderá el periodo 1914-1924; el último del 24 hasta la muerte de don Pedro. Además se han publicado las cartas con Vasconcelos, con Torri; Serge I. Zaitzeff, que vive en Calgary, Canadá, se ocupa de recoger de los grandes basureros literarios las obras que hemos dejado olvidadas.

—José Luis, ¿cómo podrías definir tu crítica literaria aparecida en *Tierra Nueva*?

—Es una crítica impresionista de un lector que está aprendiendo a ser lector y está aprendiendo también a ser crítico. En esos días empezaba a leer las teorías sobre la crítica y a los grandes teóricos de la crítica; pienso en Sainte-Beuve, en Thibaudet, en los críticos ingleses. Me gustaba mucho entonces la crítica de Henry James, siempre tan inteligente.

—¿Qué les recomendarías a los poetas que hacen crítica literaria y que no llegan todavía a los 30 años?

—Bueno, primero que se ocupen de los libros importantes. En general hay una tendencia a ocuparse de

libros insustanciales, de los libros de los amigos y, en cambio, se dejan a un lado obras de gran trascendencia. Voy a mencionar unos cuantos hechos: por ejemplo, un señor en México traduce a Homero, por primera vez completo: nadie lo menciona. Se descubre una versión mayor que la conocida del *Lienzo de Tlaxcala*; en lugar de las ochenta y tantas láminas hay ciento cincuenta y tantas: nadie escribe sobre esto. Un profesor norteamericano, Bierhorst, hizo la primera traducción completa de náhuatl de los *Cantares mexicanos*, nada. Su interpretación es tendenciosa y muy discutible, pero importante. No ha habido un solo estudio en las revistas comunes y corrientes, salvo en las especializadas como los *Estudios de Cultura Náhuatl*. De todas estas cosas, de esfuerzos a veces importantes, enormes, como la aparición de la *Biblioteca mexicana* de Eguíara y Eguren que se ha iniciado, no se mencionan. Pero de los libros pequeños, de cuentitos, de versitos, aparecen largas, complicadas exposiciones. De todas maneras ahora hay un grupo nuevo de críticos inteligentes; pienso en algunos de estos jóvenes que escriben en *Vuelta*, en *Nexos* y en *La Gaceta del Fondo*, inteligentes y con una excelente preparación.

—Una revista que tú diriges y también algún miembro de tu generación, *Letras de México*, fue la mejor publicación de los años cuarenta que seguía puntualmente el desarrollo de nuestras letras, de nuestra cultura. Fundada por Octavio G. Barreda, colaboraste en ella, hiciste parte (la primera) de tu aprendizaje como crítico, ensayista y mente rectora del pensamiento literario mexicano. ¿Qué me cuentas de ella, por dentro y por fuera?

—Fue una revista realmente útil, quincenal, en forma de gaceta, de medio periódico. Barreda tuvo la inteligencia de ponerla cada vez más en manos de los grupos jóvenes que destacaban, que tenían cierta congruencia y laboriosidad. Con el tiempo se las soltó completamente. Yo fui, me acuerdo, uno de los directores en ciertos años. Íbamos a la imprenta, con los materiales y teníamos que ocuparnos sobre todo de la composición tipográfica y la corrección. Además en ella se publicaban bibliografías y necrologías de escritores, con sus respectivas bibliografías. Se incluían artículos importantes de fondo, poemas, cuentos, pero sobre todo crítica. Fue una revista en este aspecto muy valiosa.

—¿Tú influiste en Octavio Barreda o Barreda influyó en ti sobre la manera de orientar la revista, de sacarla adelante, de publicarla cada quince días?

—Barreda cuidaba solamente los aspectos, digamos, materiales y la marcha de la revista, en lo demás nos dejaba absoluta libertad. Barreda fue un hombre encantador que continuamente estaba haciendo bromas, diciendo barbaridades de la gente, de lo más pesadas a veces, pero siempre ingeniosas. Tenía mucho humor, simpatía y generosidad.

—Después de *Letras de México*, que es una revista eminentemente crítica, que publica como *Tierra Nueva* crítica y poesía y poca prosa narrativa, aparece una revista que le da también interés a las traducciones y al teatro, a la pintura, a la creación pictórica, a divulgar una nueva generación de pintores mexicanos posterior a la Escuela Mexicana de Pintura. Me refiero a *El Hijo Pródigo*. Háblame de ella.

—*El Hijo Pródigo* quiso ser una revista literaria profesional.

—¿Cuál pudo ser el modelo de *El Hijo Pródigo*?

—Te respondo con una pregunta. ¿A cuál se parece ahora? ¿O a cuál se parecía entonces?

—¿Tendría algo que ver, José Luis, con *Vuelta*?; en algunos sentidos seguía la tradición y en otros ejercía la ruptura.

—*El Hijo Pródigo*, Emmanuel, tenía una intención flexible y amplia. El principal objetivo fue la producción propia mexicana. Recogía pocos textos externos; de vez en cuando aparecía algún ensayo de Remy de Gourmont, de Huxley o de Caillois, pero lo principal era lo propio, la creación de escritores mexicanos. El modelo de nuestras revistas cambió muchísimo con *El Hijo Pródigo*. El mérito de las buenas revistas es que nos abren campo muy amplio en el pensamiento universal.

—José Luis, has dicho con cierta frecuencia que una de las cosas de las cuales debe huir un escritor es el adoctrinamiento, la estrechez en las miras. ¿No crees que *Vuelta*, en su militante posición ideológica, está haciendo exactamente lo contrario de lo que le pides a una revista, a un escritor?

—No, en absoluto. Yo soy muy partidario de *Vuelta* y de Octavio Paz, y creo que su revista es una posibilidad de apertura. Lo que ocurre es que el único camino que otros consideran viable es un camino muy estrecho, dogmático, el de cierta izquierda. En *Vuelta* se manifiesta un pensamiento crítico, pero hacia uno y hacia otros lados, y sobre todo una apertura a las ideas de los hombres más inteligentes de nuestro tiempo y a las cuestiones nacionales más importantes.

—Ya que hablas de Paz, ¿por qué no empezamos con él, unos pequeños retratos entre personales y literarios? ¿Quién fue Paz y quién es ahora poética y ensayísticamente?

—Octavio Paz ha sido y es uno de los grandes escritores de siempre. En la cultura tiene esa dimensión universal que inició don Alfonso. Octavio es nuestro mayor poeta, y como ensayista la brillantez y la amplitud de su registro son impresionantes, como lo han mostrado los tres tomos de la obra reciente *México en la obra de Octavio Paz*. El primer tomo está dedicado a la historia y la política, el segundo a la literatura y el tercero al arte. Y recogen exclusivamente sus visiones mexicanas.

—¿Hace ventitantos años Octavio era ya lo suficientemente talentoso para ahondar en lo que llegaría a ser la segunda mitad del siglo xx?

—Yo lo conocí por los años cuarenta y desde entonces quedé fascinado. Me di cuenta de inmediato de que estaba frente a una personalidad excepcional. Al mismo tiempo era una persona a la que entonces le iba mal materialmente, ganaba muy poco dinero, tenía un trabajo miserable. En el Banco de México contaba billetes viejos y atestiguaba su destrucción. De esa quema solo recibía unos cuantos pesos por su trabajo; también en su vida personal, durante esos mismos años, tuvo problemas muy serios.

—Pasemos a Chumacero. ¿En Alí se descubría que iba a ser el gran poeta hermético, el gran poeta de oficio depurado y sumamente laborioso, el poeta de unos cuantos temas, los temas fundamentales de los grandes líricos de todos los tiempos?

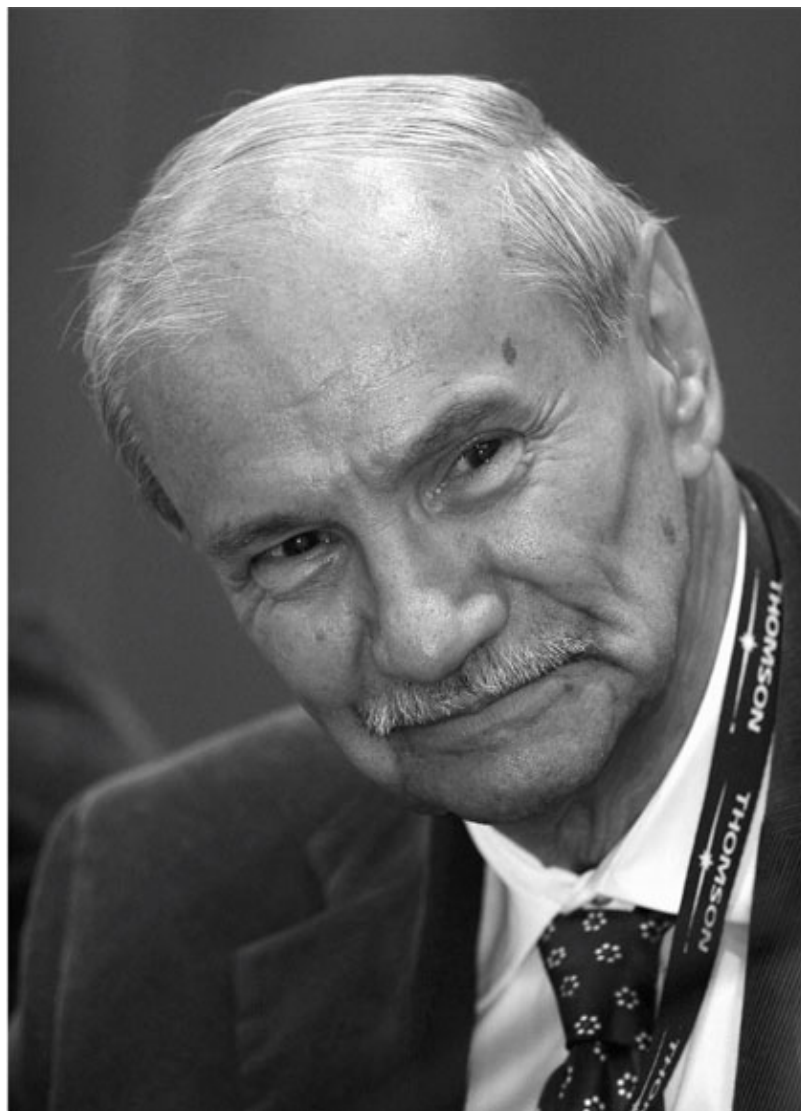
—En Alí existía una rara contradicción. Por una parte el “relajamiento” de excepcional simpatía. Era un gran conversador, dicharachero, generoso, dispuesto siempre a jugar; al mismo tiempo un hombre de letras de veras enterado y con buen juicio y un poeta de lucidez e intensidad únicas. Desde aquellos primeros años de secundaria que compartimos en Guadalajara, Alí tenía ya una buena biblioteca, acomodada en cajones de jabón, y todos sus libros los había forrado en papel de estraza y con títulos en tinta roja. Poseía las novelas de la Revolución, por ejemplo, literatura rusa y algunos de los clásicos. Tenía muy buen ojo para saber por dónde iban las cosas.

—Todos estamos de acuerdo en que Chumacero es uno de los mejores poetas de nuestros días. Es también uno de los más convincentes críticos de los últimos 30 o 40 años. ¿Cómo juzgas a Chumacero como crítico?

—Alí ha hecho una recopilación reciente, interesante, en el tomo llamado *Los momentos críticos*. Me gusta el comentario que hizo de su poema “Responso del Peregrino”, que es uno de los grandes poemas mexicanos. Está lleno de implicaciones bíblicas, recuerdos personales, premoniciones. Alí ha hecho ese comentario, o exposición en prosa, que apareció en *Vuelta* en un artículo de Marco Antonio Campos y que se publicó, después, por separado. En este hermoso texto va desentrañando el secreto de cada una de las estrofas de su poema.

—Vayamos de los poetas de tu generación a los hermanos mayores. Pienso en tres personas: Alfonso Reyes, Enrique González Martínez y Enrique Díez-Canedo, que fueron para ti modelos de lo que debía ser el escritor, de lo que tú querías ser cuando fueras grande, importante, serio.

—Así fue. González Martínez era un hombre, en contraste con su obra grave, lleno de jovialidad, de gracia y humor. No se le veía la seriedad que soportan los



mayores. Gustaba comer bien, beber bien y, si era posible, convivir con una muchacha. Alfonso Reyes, en cambio, practicaba ese sacrificio casi constantemente, esas renunciaciones a ciertas cosas hermosas de la vida, para quedarse sentado día y noche escribiendo, que es la única manera como se producen las grandes obras.

—Se dice, José Luis, que tú de joven estudiabas para Alfonso Reyes, ¿hasta qué punto es una broma o hasta qué punto es una verdad?

—Pudo ser una consecuencia. Nunca quise imitarlo, pero el hecho es que acabé siguiendo muchos de sus pasos, aunque nunca fui un escritor total, como fue él, que todo lo convirtió en literatura, hasta sus experiencias médicas, su angustia por la política. Del relato de su mal cardíaco se conocía una pequeña versión, pero existe un texto mucho más amplio que describe el proceso y la angustia de su padecimiento. Enrique Díez-Canedo, aunque ya estaba enfermo cuando lo frecuenté, era admirable por su sabiduría y su cultura manifestadas siempre mediante una voz suave y una sonrisa. Cuando alguna vez, conversando con Alfonso Reyes, llegábamos a algo que no sabíamos, don Alfonso decía: “Vamos a preguntarle esto a Enrique”, y él lo sabía.

—Y ahora, cuando no sabemos algo, decimos: debemos preguntarle a José Luis. José Luis Martínez lo sabe.

—Yo digo que lo sabré al día siguiente. Sé dónde averiguarlo casi todo.

—Pasemos al José Luis Martínez poeta. Los escasos poemas tuyos que conocemos, ¿te gustan o te disgustan?

—No tienen importancia. Afortunadamente me da cuenta a tiempo de que no servían, que no tenían peso, y no insistí en esa tecla.

—Tú que has escrito una antología sobre *El ensayo mexicano*, que has traducido a ensayistas de la antigüedad y la modernidad, ¿qué es para ti el ensayo y dentro de él cómo te consideras?

—Primero debo decir que me considero aún como un mal ensayista, porque no he hecho verdaderos ensayos. He hecho estudios más o menos razonables, exposiciones, pero no he hecho ensayos realmente importantes, ni siquiera buenos. Quizá los haga cuando tenga tiempo, cuando tenga menos agobio de tareas literarias por cumplir. Porque para poder escribir con destreza se necesita reposo, mucho reposo.

—Pasemos al crítico literario. ¿Te consideras buen crítico literario?

—Yo no soy nada entusiasta de mis propias cosas. Sin embargo, algunos de mis libros me disgustan menos. *El mundo antiguo* creo que es un libro útil. Es un libro necesario para la curiosidad, descubre muchas cosas, explica con claridad la tradición, la función de ciertas ideas, la importancia de los mitos. En sus tomos un curioso o un estudiante pueden averiguar quién fue y

qué escribió Aristóteles, quién fue Mahoma o qué es la Biblia, qué tiene dentro, cómo está hecha, quienes la hicieron, en qué lenguas, cuál es la Biblia de los católicos, cuál la de los judíos y los protestantes. Me costaron mucho trabajo, un constante esfuerzo para reducir a exposiciones claras un conjunto enorme de información. Este libro en seis tomos me disgusta menos que otros. Por lo demás siempre he trabajado concienzudamente en mis empresas, están bien hechas, son claras, pero sé que no son ni brillantes, ni luminosas, ni trascendentes.

—Creo que tu libro *Literatura mexicana del siglo XX* (dos tomos) nos hizo pensar, cuando lo publicaste, que era el borrador de una próxima obra definitiva sobre nuestras letras actuales.

—En su momento, 1949-1950, tuvo el interés de señalar una serie de divisiones, clasificaciones, descripciones de tendencias que hoy siguen siendo más o menos válidas: las separaciones por grupos, las relaciones entre ellos; esto fue útil, y aún lo siguen siendo, para juzgar la primera mitad de nuestro siglo. Me gustaría ponerla al día. Ponerla al día no es fácil, y menos añadir las letras de casi otro medio siglo.

—De allí parte la siguiente pregunta: ¿por qué no proseguiste esta tarea tan necesaria?

—Porque comenzó a interesarme mucho más la historia de nuestro siglo XVI. Desde el principio me puse, primero, a apropiarme de la información suficiente. El historiador tiene que conocer todas las informaciones acerca de la época casi de memoria porque no puede ignorar ciertos hechos. Fernando Benítez me contó que



cuando escribió *La ruta de Hernán Cortés*, que todos le celebramos, alguien le recordó que se había olvidado de la batalla de Otumba. No olvidar un solo dato requiere un esfuerzo casi sobrehumano.

—¿A qué se debe tu dedicación fundamental a los siglos XVI, XVII y XVIII?

—Principio por el XVI. Llegué a él gracias a Nezahualcōyotl; fui a sus orígenes históricos y al cúmulo de información que existe en las crónicas antiguas sobre el rey de Texcoco, y esto me permitió iniciarme en el conocimiento de esa época. Y me di cuenta de que nuestro siglo XVI es el origen de lo que somos, que allí nacen nuestros bienes y nuestros males, nuestros problemas, nuestras pequeñas fortunas. En él aparece el mundo mestizo que somos, la explicación del origen y de que el mundo presente que conocemos hoy sigue siendo el mismo del siglo XVI. Cuando me preguntan si después de todo el tiempo que he dedicado al estudio de Cortés estoy a favor o en contra de él, digo irritado no estoy a favor ni en contra, estoy a favor de comenzar a entenderlo, de comenzar a saber quién fue él. En mi libro intento conocerlo, exponerlo y explicarlo y que cada quien forme su opinión después, si lo cree necesario. En México pasó algo muy singular: Pepe Moreno Villa, un hombre muy agudo en su sencillez y elegancia, decía que a un español no se le ocurre ya seguir agravando contra los invasores moros. Es historia, es pasado. Pero aquí en México todo sigue vivo como si estuviera a la vuelta de la esquina y el agravio hubiera ocurrido ayer. Bueno, quizá todavía no es suficiente el tiempo para esta digestión histórica, pero hay que apresurarla. Para que la digestión sea completa es necesario que convivan los bienes y los males que trajo consigo la Conquista. De no hacerlo nuestra mirada no será correcta.

—José Luis, yo considero que eres una especie de Antonio Castro Leal al revés. Don Antonio escribió y escribió prólogos y prólogos y prólogos, y no recuerdo ninguno memorable. Cuando pienso que también has escrito muchos prólogos, encuentro cinco o seis excelentes. Pienso, por ejemplo, en un prólogo perfecto: yo no le quitaría ni le añadiría algo. Se podría seguir publicando por los siglos de los siglos. Pienso en *La literatura nacional*, de Altamirano; pienso en los cuatro prólogos que pusiste a otros tantos tomos de las *Obras completas* de Justo Sierra. Pienso también en 1949-1950, cuando se celebró el centenario de Acuña: tu prólogo a Acuña es un buen prólogo, y pienso en el de López Velarde que es casi inmejorable. ¿Cómo te consideras como prologuista?

—El de Acuña es bastante bueno; señalo el modo en que este hombre pequeño e infortunado logró ser poeta y decir ciertas cosas, sobre todo expresar la cursilería de los amores e ilusiones estudiantiles, la fijación por la madre lejana, a la que se refiere aquel verso absur-

do de “en medio de nosotros mi madre como un dios”. ¿A qué mujer le gustaría verse así acompañada? A Altamirano lo he honrado bastante; ahora he hecho una nueva edición de sus estudios, añadiendo a los temas literarios mexicanos los estudios sobre arte, y considerando también los estudios sobre temas de otras literaturas. Los estudios sobre Sierra son buenos en conjunto y están admitidos en mi libro sobre ese tema: *La expresión nacional*. Hice los prólogos de Sierra por necesidad. Ya estaban repartidos, uno a cada especialista, y estos comenzaron a fallar. Yáñez, que era el director de las obras completas, quería que el proyecto siguiera adelante, y entonces recurrió a mí.

—José Luis, pienso en las antologías que has preparado, *Poéticas mexicanas*, *El ensayo mexicano moderno*, *El mundo antiguo*, en las que indudablemente tienes preparadas, con sus papelitos y sus señales y que algún día próximo van a ser publicadas. ¿Te consideras buen antólogo? No eres ni ingenuo ni sutil, sino enjundioso y sabio.

—Algunas de estas antologías son buenas. Sobre todo la de *El mundo antiguo*, de la que ya hemos hablado.

—Ahora podemos pasar a otras actividades, que en cierto sentido están en los suburbios de la creación, la investigación, la historia y la crítica. Pienso, por ejemplo, en José Luis Martínez maestro, maestro en México, en El Salvador, en otras partes del mundo.

—Fue una época muy importante y me gustó mucho. Había muchachas bonitas, pero también inteligentes y sensibles. En la Facultad de Filosofía (UNAM) enseñaba crítica literaria, métodos de investigación, literatura del siglo XIX. Me gustaba hacerlo y fue aquella una época feliz. Después los deberes externos, las tareas públicas me alejaron de la Facultad. Alguna vez volví, ya en la Ciudad Universitaria, y no entendí aquel mundo un tanto abigarrado.

—Abandonaste la crítica literaria, la docencia universitaria; hay algo que no has abandonado de tus años de aprendizaje al día de hoy, la investigación. ¿Qué es y cómo debe ser un investigador en México, pensando en nuestras características como país, como pueblo?

—No me gusta ofrecer una fórmula, y menos decir que solo existe un sistema. Yo no sigo el sistema que llaman “fichar”, es decir, hacer una lectura para anotar fichas que se guardan en varias entradas, y que luego se utilizan según convenga al tema propuesto. Yo leo lentamente y voy anotando lo que surge de la lectura. Después comienzo por trazar una idea general de lo que quiero estudiar, hago un plan y comienzo con desarrollos progresivos que voy ampliando. Luego realizo lecturas básicas informativas, de las que hago anotaciones. Una vez que tengo todo esto, trato de ordenarlo y llenar huecos. Añado ahora un consejo muy importante: nunca citar de memoria y menos de segunda mano.

La manía de comprobar todo me ha dado el mejor resultado porque siempre encuentro nuevas cosas. Siempre encuentro en un escritor que me sirve de apoyo, de referencia, otros datos importantes. Y, por supuesto, nunca hay que transcribir algo a partir de otra transcripción. Y revisar y revisar y revisar, y de ser posible que lo vean otros ojos, porque si no uno mismo, después de un tiempo, ya no ve las repeticiones, las incongruencias. Limpiar las frases, evitar las imprecisiones de tipo formal y avanzar paso a paso.

—Cuando publicaste *Tierra Nueva* aprendiste junto con Alí Chumacero todos o casi todos los secretos de la tipografía. ¿Soñaste en ese tiempo que muchos años después ocuparías en el Fondo de Cultura Económica la silla de su fundador, Daniel Cosío Villegas?

—El hecho es que sí, siempre me gustó mucho esa tarea y cuando estuve en el Fondo me agradaba ayudar en todo lo posible, por ejemplo, a los traductores de los libros históricos. Y les pedía que nunca fueran a retraducir una cita escrita originalmente en español. Un libro de Keen redactado en inglés, *La imagen azteca*, me dio mucho trabajo. El traductor me pasaba listas de las

citas de las que había que encontrar los originales y yo me ocupaba en ello los fines de semana. Es ridículo, absolutamente, caer en las retraducciones. Y en las tareas propiamente tipográficas quiero recordar la sabiduría de Alí. Yo me quedé un poco atrasado, e ignoro los nuevos recursos de la impresión, que solo conozco en términos generales. Fue muy satisfactorio hacer libros en equipo. En el Fondo de Cultura hay personas como el maestro José C. Vázquez, como Alí, que trabajan por gusto y amor a los libros y con gran conocimiento del oficio. Por supuesto que, aparte de esto, existen también los problemas materiales, de recursos, de distribución, de comercio, que van enredando cada vez más a la editorial y van haciendo más difícil la continuidad de la tarea cultural. Eso es algo que me preocupa mucho: se nos angosta la posibilidad de hacer alta cultura.

—José Luis, ¿cómo empezaste a formar tu biblioteca que es una de las grandes bibliotecas no de México sino de la lengua española? ¿Heredaste libros?

—Heredé de mi padre solamente dos libros. La verdad es que yo la he hecho a lo largo de mi vida.

—¿Y los trufas, como dicen los bibliófilos, incluyendo en ellos materiales pequeños e importantes que tengan que ver con el tema de libro?

—Sí, siempre añadido en el libro correspondiente recortes, invitaciones, artículos o noticias que tienen que ver con el autor o el tema.

—¿Y qué ordenación sigues?

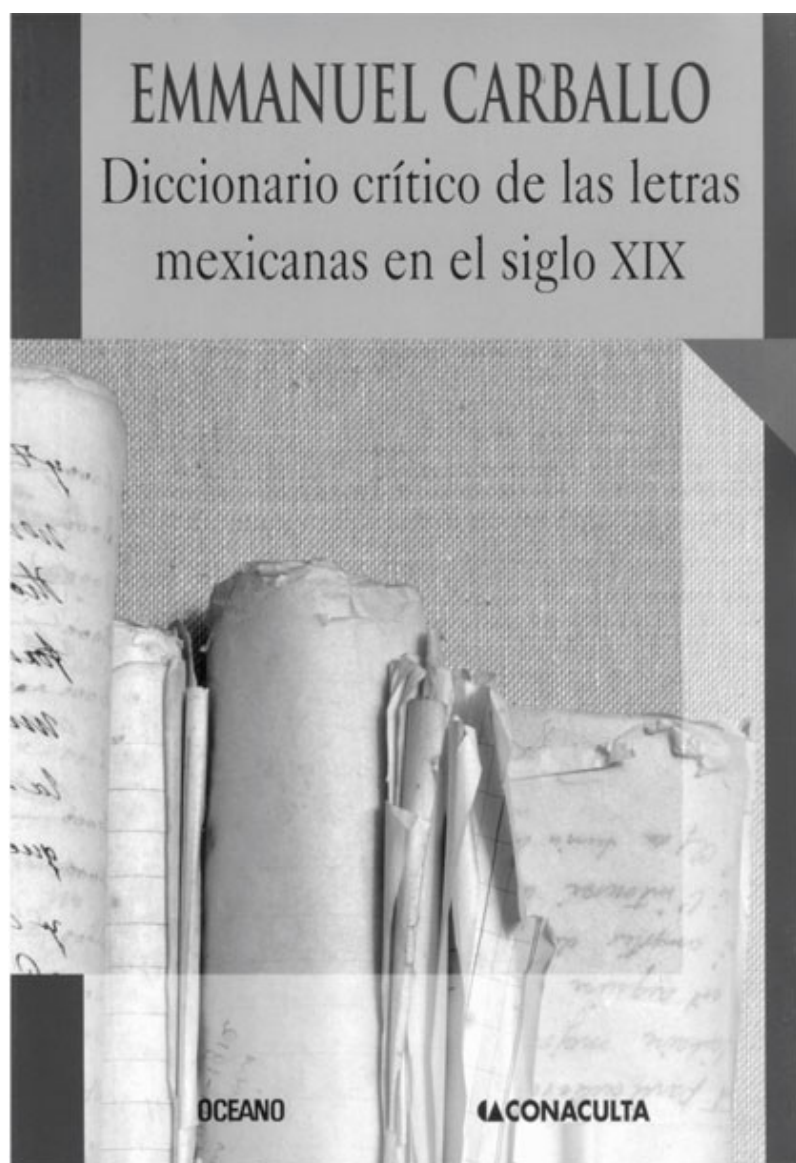
—No ordeno alfabéticamente los libros sino por campos especiales del conocimiento; y luego cronológicamente. Comienzan por el principio, con las canciones de gesta, y terminan con los autores contemporáneos; debo decir que separo los estudios históricos y críticos y las antologías o las monografías *sui generis*. Tengo secciones especiales de estudios literarios, de teoría, de gramática, de lexicología.

—Los ordenas como un catálogo de editorial prestigiosa.

—En historia mexicana, aparte de la sucesión histórica, hay una división importante que consulto a menudo, y secciones especiales, por ejemplo, de temas sociales o económicos, de personajes e historiadores de la época, de estudios regionales, etcétera. Ello me permite tener junta, aproximadamente, la documentación sobre cada materia. Sin embargo, ya no me es posible en todo caso hacer esto. No tengo tanto espacio para poner junto lo que debe estarlo. Rodrigo, mi hijo, que vive conmigo, protesta; como no caben, están por lo menos cerca.

—¿Y el fondo de literatura mexicana de tu biblioteca más o menos de cuántos volúmenes consta?

—La biblioteca en conjunto debe tener 40 o 45 mil, pero la literatura mexicana acaso sea la tercera parte. Lo demás es de historia, de arte y revistas.



Arenas en Cuba y fuera de Cuba

Emmanuel Carballo

Este texto abarca de 1968 a 1992. En él expongo mi relación editor-escritor con Reinaldo Arenas. Doy cabida a las simpatías y diferencias que se produjeron entre nosotros. De una amistad algo más que convencional pasamos, primero, a un silencio tenso y, posteriormente, a una incomprensión activa fomentada por él a partir de su salida de Cuba.

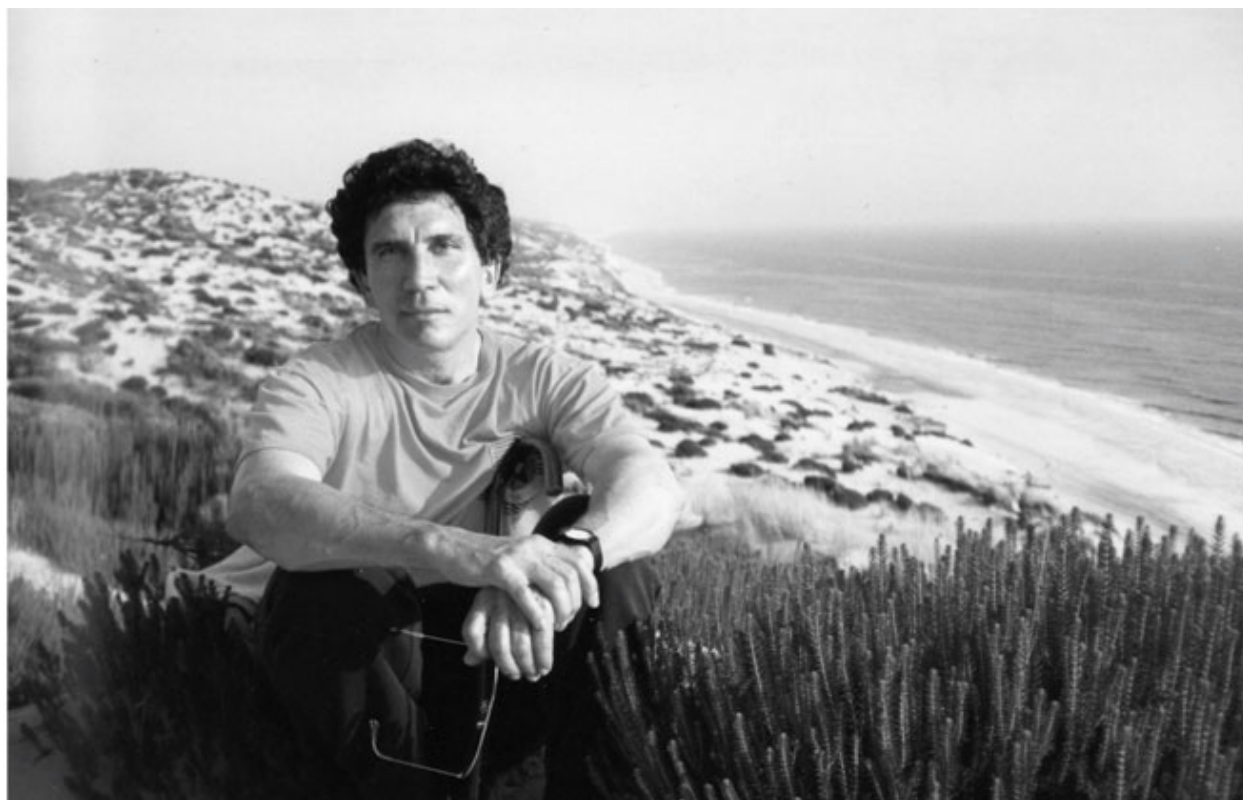
Conocí a Reinaldo Arenas (en la edición de Diógenes de *El mundo alucinante*; la i latina, por error mío, se convirtió en y griega) a principios de 1968. Las primeras noticias acerca de él me las dieron amigos comunes. En Holguín, provincia de Oriente, Reinaldo nació el 16 de julio de 1943, de padre desconocido y madre campesina. Intuitivo e inteligente, leyó en un periódico que en La Habana solicitaban inseminadores artificiales de ganado. Escribió y le proporcionaron trabajo. Ya en la capital de la isla otro anuncio le abrió las puertas de su vocación, la literatura. El aviso demandaba lectores para la sección infantil de la Biblioteca Nacional. Reinaldo confundió, como era de esperarse, lectura con escritura. Escribió un cuento para niños pensando en lo que a él le hubiese gustado oír en los primeros años de su vida. Lezama Lima y sus amigos (Cintio Vitier y Fina García Marruz), funcionarios los tres de la biblioteca, al leer el texto de Arenas se dieron cuenta de que en él se alojaba un poderoso escritor en estado natural. Lo llamaron a su lado y su trabajo consistió en leer libremente de principio a fin en cada jornada.

El primer escritor que lo sacudió con fuerza fue Juan Rulfo: lo conmovieron *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Encontró en esas obras coincidencias con su infancia y adolescencia vividas en dispersos asentamien-

tos de su región nativa, Oriente: una visión del mundo en la cual la fantasía superaba a la realidad y las leyendas sobrenaturales, contadas por los campesinos, eran más reales que los hechos expuestos por las personas de razón. Como escritores Rulfo y Arenas son primos más o menos cercanos. En el primer libro de Reinaldo, *Celestino antes del alba* (1967), se pueden encontrar, de vez en cuando, ajenos a cualquier imitación, procedimientos y recursos estilísticos y estructurales del pro-sista mexicano.

En sus búsquedas librescas Arenas hizo otro descubrimiento de primera magnitud, las memorias de otro mexicano, fray Servando Teresa de Mier. Esas confesiones traviesas y pícaras, astutamente políticas y enrevesadamente religiosas, atiborradas de prisiones injustas y escapatorias casi increíbles le permitieron establecer un parangón entre el dominico libérrimo y él mismo; proyecta en el fraile, inconscientemente, sus deseos de huir de Cuba antes de que la revolución arremeta brutalmente contra los homosexuales. Fue una de las primeras llamadas de peligro hechas a esta comunidad.

Arenas no valoró políticamente los hechos narrados, pero Seguridad del Estado sí advirtió que la novela surgida de esa provechosa lectura, *El mundo alucinante* (1969), era peligrosa y contrarrevolucionaria, pese a que ocurría a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Debo decir, para no pecar de exagerado, que Arenas, considerado por sí mismo una “loca” en su autobiografía *Antes que anochezca* (1992), no trata en esta obra de hacer proselitismo. Se solaza en las correrías amorosas del fraile, en su rica vida diaria, en sus constantes luchas contra la



Reinaldo Arenas

autoridad, en sus encierros injustos, privaciones de la libertad que él mismo sufrirá años más tarde.

Aquí aparece Camila Henríquez Ureña, la hermana menor del sapientísimo don Pedro. Maestra sobresaliente de la Universidad de La Habana, detectora como su pariente de incipientes escritores con talento, Camila se comunicó telefónicamente conmigo (me hospedaba en el Hotel Habana Rivera) a principios de enero de 1968. Me pidió que leyera el manuscrito de la nueva novela de Reinaldo Arenas (que me hizo llegar de inmediato), un joven conflictivo y un lúcido prosista que en sus momentos de sosiego sexual escribía prometedor prosa narrativa. El manuscrito había obtenido mención con derecho a publicarse (UNEAC, 1966) y estaba en boca de todos la tardanza de su aparición. Algo raro ocurría en la cúspide. Leí de inmediato el manuscrito, lo releí, y me di cuenta de que Camila tenía razón: se trataba de la novela más hermosa escrita en Cuba por un joven después de 1959. Más bella, mucho más, que *Celestino antes del alba*, la primera y aun titubeante novela de Reinaldo.

Esta fue mi primera impresión sobre *El mundo*: se trata de una novela de aventuras en la cual la poesía vence a la lógica y el coraje de un hombre por alcanzar la libertad (fray Servando) se impone a toda clase de infortunios. Alegre, desenfadada, picaresca, imaginativa, demoledora, recrea no solo la vida de un ser excepcional sino también el mundo contradictorio y sorprendente (por lo atrevido) en que le tocó vivir.

Camila en vista de mi entusiasmo me invitó a comer con Arenas en el restaurante 1830. Allí empezó mi

trato con el autor de ese manuscrito espléndido. Como persona de carne y hueso me pareció un tipo dispuesto a ser él mismo pese a los obstáculos que se le presentaran de allí en adelante. Año y medio después, publicada por mi Editorial Diógenes, la novela saldría dedicada a Camila y a uno de sus dos amigos queridos, Virgilio Piñera. El otro, el más entrañable, su verdadero maestro, se llamaba José Lezama Lima.

Lo conducente en ese momento era pedir el visto bueno al Instituto del Libro para publicar el manuscrito. Lo hice y sólo obtuve respuestas evasivas, como me ocurrió también con *Celestino*. Libro que, por cansancio, no publiqué.

En carta del 25 de marzo de 1968 Reinaldo me cuenta el estado en que se encontraban mis peticiones hechas al Instituto.

Hace días solicité a Rolando Rodríguez (director del Instituto, como debes recordar) el permiso para enviarte *El mundo alucinante* (lo solicité a través de Desnoes y Forner), pero Rolando dijo que no recordaba nada y que tú no le habías pedido ninguno de mis libros, ni *Celestino* ni *El mundo*. Como recordarás, cuando nos vimos en el Instituto, delante de Rolando, me dijiste que ya te habían dado la carta autorizando la publicación de *Celestino* (recuerdas que yo te la iba a dar personal, como autor simplemente, y que tú me respondiste que ya Rolando oficialmente te la había dado). También recordarás que cuando, delante de mí, le pediste a Rolando la autorización para publicar *El mundo alucinante* él te dijo que eso había que consultarlo primero con el Departamento de Literatura

(Desnoes y Fornet); pues bien ahora dice que él no dijo nada de eso y que no sabe nada y que tampoco te ha dado carta alguna autorizando la publicación de *Celestino*.

Como verás mi situación es bastante molesta, más si tienes en cuenta que Rolando es mi jefe y nada puedo hacer. Por eso te ruego, querido Carballo, me envíes una carta confirmando lo que tú y yo sabemos: que vas a editar *Celestino antes del alba* y que solicitas el permiso para la publicación de *El mundo alucinante*. Esta carta es muy necesaria para mostrársela a Edmundo Desnoes y Ambrosio Fornet para que ellos autoricen el envío del manuscrito de la novela para tu editorial.

En estas confusas y lentas negociaciones privó por encima de todo la mala fe y el burocratismo. Mala fe porque escondían detrás del lenguaje barroco la negativa a la publicación del libro. Burocratismo porque el jefe remitía el problema a sus subordinados y estos astutamente lo regresaban más enredado de como lo habían recibido. En vista de que por ese camino no llegaríamos a ninguna parte, Reinaldo y yo optamos por otras vías. El 28 de mayo de 1968 me envió esta carta en la que confiado y optimista me dice:

tengo el gusto de enviarte una copia de *El mundo alucinante*. Perdona la demora, pero no he tenido oportunidad de remitírtela sino por vía diplomática. También he escrito a mi editor francés (Éditions du Seuil) pidiéndole que te mande una fotocopia de la novela por si acaso se extraviara el manuscrito que te expido por conducto de la Sociedad de Amistad Cubano Mexicana. Espero que no haya ningún contratiempo. No obstante te agradecería mucho que en cuanto la recibas me lo comuniques de inmediato.

Por supuesto que hubo contratiempos. El primero: que el manuscrito nunca llegó a mis manos. (¿A otras sí?, me pregunto). Y yo era en ese momento presidente del Instituto Mexicano Cubano de Relaciones Culturales (la Sociedad de Amistad Cubano Mexicana). El segundo es chusco. La señorita Jacqueline Lesschaeve, de Éditions du Seuil en vez de enviarme fotocopia de la novela ofreció los derechos de edición en español, Cuba incluida, me imagino. La propuesta no prosperó.

Arenas, como fray Servando, no se dio por vencido. Por segunda vez mandó el manuscrito, en esta ocasión a través de una actriz cubana que, según le dijo a Reinaldo, conocía a cientos de escritores mexicanos que, a su vez, deberían de conocerme a mí. No recibí el manuscrito; tampoco los que quedaron de enviar las casas editoriales francesas. Estos hechos me los cuenta en la carta que ahora incluyo, del 7 de agosto de 1968:

Espero que, finalmente, hayas recibido el manuscrito de mi novela. Fue muy difícil enviarlo. Pude hacerlo a través

de una compañera de teatro. Ella, según creo, tiene relaciones con escritores mexicanos, quienes te habrán entregado el manuscrito. No obstante, la editora francesa y la italiana quedaron (a petición mía) de enviarte fotocopias de la novela. A propósito: esas copias se hicieron con mucha rapidez, de modo que cualquier error mecanográfico, etc., puedes corregirlo, pues yo no tuve tiempo para hacerlo con el trajín de enviar lo más rápidamente la copia.

Según parece las publicaciones extranjeras marchan bien. La edición cubana es la que, por ahora, veo un poco lejana. Aunque la novela ha sido aprobada por los jurados del concurso nacional 1966 (Carpentier, Piñera, etc.), luego por la comisión de lectores de la UNEAC y, después, por la comisión de literatura del Instituto del Libro. A pesar de todas esas andanzas burocráticas la novela se encuentra, en estos momentos, en poder del director del Instituto del Libro (persona que tú conoces). Y él no se decide a enviarla para la imprenta. Como verás, estimado Carballo, la edición cubana no es segura, a pesar de contar con todas las aprobaciones ya citadas. Esto es, después de todo, una burla para la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, ya que su autoridad y prestigio no cuentan para nada. El director es, en fin, quien decide. Ya puedes imaginarte.

Por eso ahora, más que nunca, me interesa la edición mexicana, ya que sería la primera edición en la lengua original de la novela.

Confío plenamente en ti, y aunque me hubiese gustado ver la edición cubana, me alegra enormemente que se publique en México, la tierra de Fray Servando.

La nueva carta de Arenas se explica por sí sola, salvo en un punto: “el próximo viaje a México” de Lezama. Se habló de ello, se dieron los primeros pasos, se pensó en un cursillo. Lezama por motivos de salud canceló el viaje. Es pertinente señalar, también acerca de viajes, esta “cándida” suposición de Arenas: “Yo, por ahora, querido Carballo, creo que no podré salir; quizá más adelante”. Él estaba consciente de que el Estado no se lo permitiría: salida no significa, en todos los casos, regreso: menos en el suyo, que deseaba por todos los medios convertirse en cubano del exilio.

He aquí la carta del 17 de octubre de 1968:

Lezama me mostró el *Paradiso* editado por ustedes. Es genial. La primera edición a nivel de la obra. Hasta ahora ningún libro cubano se había editado en una forma tan bella y tan cuidada. Lezama, desde luego, está muy contento por su próximo viaje a México. Espero que vaya pronto con noticias de todo por aquí. Yo, por ahora, querido Carballo, creo que no podré salir, quizá más adelante. De todos modos, si ustedes lo desean (yo, por mi parte, encantado) pueden hacer la invitación (cuando salga *El mundo alucinante*) dirigida al Consejo Nacional de Cultura.

Muchas gracias por los libros que me enviaste (la edición también es excelente). Conocía ya *Los juegos verdaderos* (de Edmundo de los Ríos) en edición de la Casa de las Américas. El libro me gustó mucho (tiene momentos extraordinarios). Me fascinó *Pasto verde* (de Parménides García Saldaña). Sobre las dos novelas quiero escribir. Tal vez pueda publicar en la Revista *Casa*.

La manera más operante y sencilla de que *El mundo* llegara a México consistía en que yo trajese el manuscrito en uno de mis frecuentes viajes a la isla. Así lo hice. Como la obra, aún inédita, no estaba “oficialmente” prohibida me pareció que propiciar su edición en México era una cuestión de salud pública.

A partir de ese acontecimiento, porque publicar *El mundo alucinante* fue un acontecimiento literario y político, mis amigos cubanos del aparato comenzaron a mirarme con urbanidad pero sin afecto. La carta está fechada el 17 de mayo de 1969:

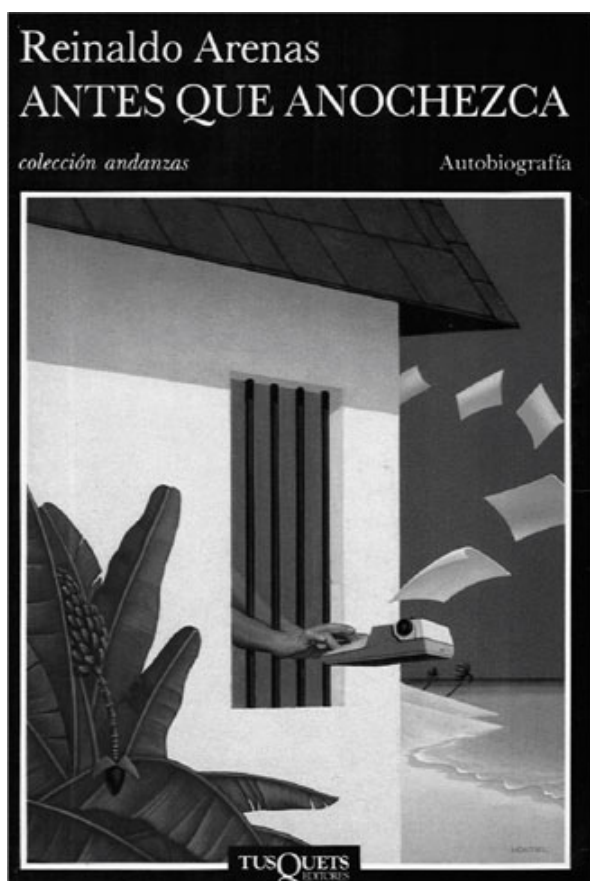
Hace varios días Lezama me leyó la última carta que le enviaste. Todo lo que ella contiene me alegra mucho. Y la noticia de la publicación de mi libro (el próximo 16 de junio). Espero que todo marche en la forma acostumbrada y ninguna presión por parte de algún ex novelista transformado en funcionario (¿Lisandro Otero?) cambie nuestros planes. La edición francesa de *El mundo* ya está terminada, el libro salió en estos días a la calle, se-

gún la última carta recibida. En cuanto al asunto de los derechos no te preocupes, ya le escribí a Claude Durand aclarándole que la edición española de *El mundo alucinante* no estaba dentro del contrato estipulado con él y le rogué que no te moleste más. En la carta que él me envía está de acuerdo con mi solicitud y promete no volverte a escribir ni exigir nada. Así que ya todo está arreglado.

Cuéntame cómo andan las cosas por allá. Te envío *La Gaceta de Cuba* (ojalá la recibas) en la que aparece la nota mía sobre la novela de Edmundo de los Ríos (*Los juegos verdaderos*). Tuve que hacerla apresurado antes del cierre de *La Gaceta*; me hubiera gustado ser más extenso y profundo.

Lezama espera ir a México; él también está escribiendo. A Reynaldo González le satisface mucho que su ensayo se publique allá; este, al igual que mi *Mundo*, ahora dormitan aquí bajo el recelo implacable del inquisidor de turno. Pero ya llegará el momento, querido, ya se abrirán las gavetas y la poesía, la furia, o simplemente el canto, fluirán por las calles. Por ahora confiamos en la honestidad de gente como ustedes y otros que tan sinceramente se preocupan por divulgar la literatura cubana.

PD: acuérdate de la cinta de máquina, pues mi *opus* tres amenaza con enmarañar muchas páginas. Segundo oh: por favor, si puedes envíame también una cuchilla de afeitar, pues mi barba se enreda ya entre mis pies y no tengo el privilegio de ser un Whitman.



Arenas no se daba cuenta, o fingía que no se daba cuenta, de que su situación ante las autoridades y la sociedad de escritores en particular no era mala sino pésima. Su conducta cívica “desastrosa” aumentaba la enemistad de los poderosos contra su actitud personal. No todos, una de las figuras sobresalientes de los años sesenta, Julio Cortázar, lo vio como un escritor hecho y derecho aun cuando en la vida diaria pareciera el prototipo del hombre en estado natural que soñara Rousseau.

Esta carta del 21 de mayo de 1969 lo pinta como un hombre rico en problemas sociales y literarios:

Mi novela ya salió en París. Me enteré por una crítica (de Claude Couffon) que salió en *Le Monde* y que un amigo mío me envió. No he podido adquirir el libro. Los editores dicen que me lo enviaron hace dos meses pero a mis manos no ha llegado. Te pido un favor: mándalo encargar a París (dos o tres ejemplares) y, te lo ruego, envíame los a Casa de las Américas.

Por acá todo está bien. Yo pasé un mes en la agricultura por la Jornada de Girón; ahora, más entusiasmado, me dispongo a terminar mi *opus* 4.

En sus cartas Reinaldo se daba tiempo para hablar de sus amigos escritores: en este caso de Guillermo Rosales, a quien retrata ampliamente en *Antes que anochezca*, página 171. Esta carta, como todas las anteriores y posteriores, fechada en La Habana, data del 31 de mayo de 1969.

Estas letras están hechas bajo la emoción: acabo de leer una novela de un joven cubano que me parece excelente. Y que haría un Diógenes perfecto. Se llama *Sábado de Gloria, Domingo de Resurrección* y trata sobre la vida de los adolescentes que viven en La Habana durante los años 50 y pico. Es realmente deliciosa y de una gran calidad narrativa. Ganó mención en el Premio Casa del pasado año. Y, como sucede siempre, debió haber sido el premio. El autor se llama Guillermo Rosales y tiene ahora unos veinte años. Pero no te digo más y trato, por todos los medios, de enviarte la novela. Ya la leerás y te convencerás por ti mismo.

En la siguiente carta Reinaldo reitera su entusiasmo por Rosales. Leí el manuscrito de la novela: obra muy imaginativa, muy poética, muy en el tono y el universo de Arenas. Deshilvanada, aérea, con numerosos aciertos y numerosas caídas. (No encuentro el original entre mis papeles). En el momento de escribir estas líneas no recuerdo cuál fue el asunto que me llevó a visitar a Rolando Rodríguez, de quien el autor de *El mundo alucinante* habla con mucho desenfado en su autobiografía. Allí sin datos a la mano, y de memoria flaca, Arenas lo



Reynaldo González, Reinaldo Arenas y José Lezama Lima

llama Óscar. Me envió esta misiva, de encubierta crítica política, el 3 de marzo de 1971:

Te esperé durante más de dos horas aquella tarde, y todo fue inútil. Imagino, pues, que el terrible Rolando Rodríguez te retendría más de la cuenta. (¿Hubo café?). Bien. En vista de que no llegabas te dejé el manuscrito de la novela de Rosales con Reynaldo [con y]. ¿La has leído?, ¿qué te parece?... Yo estoy casi terminando una nueva novela que espero llegue a tus manos. También, en compañía de un joven poeta (pero no desearía que esto se divulgara), tramamos una de tus seductoras antologías (La muerte en la poesía cubana o el juego en la literatura cubana, etc.). Si esto llega a su fin (me refiero a las antologías, naturalmente) te la enviaremos. Oye, no te olvides, por favor, de enviarme otros quince ejemplares de *El mundo*. Te ruego, si has conseguido la edición argentina de *El mundo* que publicó la Editorial Tiempo Contemporáneo el año de 1970, me la envíes. Si te es posible mándame, en el mismo paquete, *En busca del tiempo perdido* en la edición de bolsillo de Alianza Editorial. La traducción es de Pedro Salinas y Consuelo Berges. Si no puedes mandarme todos los tomos envíame *A la sombra de las muchachas en flor* y *Sodoma y Gomorra*.

Este breve epistolario sufre una rotunda disminución a partir de 1971. La última carta que conservo de Reinaldo está fechada en Nueva York el 9 de enero de 1980. El silencio mantenido por ambas partes es fácil de adivinar: profundas divergencias políticas. Estos desajustes nunca llegaron a las descalificaciones ni a los insultos. Produjeron, únicamente, el silencio.

Antes de reproducir esta carta doy a conocer mi respuesta a una consulta referida a él que me envió una académica norteamericana. El matasellos asienta la fecha de salida: el 9 de enero de 1978. Hela aquí:

Señorita Margarita Anderson Imbert, Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Harvard, no hemos publicado, ni sabemos quién sea el editor en lengua española de la reciente novela de Reinaldo Arenas.

Como dato curioso, y quizás inútil, le cuento que Reinaldo me refirió en La Habana, hace unos cuantos años, la síntesis de la novela que preparaba en ese momento. El título provisional era *La vieja Rosa* y describía la existencia de una señora (que personificaba a la Revolución) y de sus hijos. La obra concluía cuando Rosa, metralleta en mano, mata a sus muchachitos.

Atentamente Emmanuel Carballo, director de Editorial Diógenes.

Desde el arribo a Estados Unidos, Arenas adopta una personalidad dividida: por un lado acepta el nuevo papel que le tocó representar en una nación capitalista enemiga de la suya; por el otro, extraña con creciente vehemencia, conforme pasan los días, el país que dejó atrás, Cuba.

Sus patrocinadores lo exhibieron como un caso típico, el del escritor enemigo número uno del castrismo: del mismo modo como cierto empresario de mala muerte mostró la momia de fray Servando ante los vecinos azorados de algunos pueblos pequeños de México.

Entre el fraile de Nuevo León y el novelista de Holguín se dan algunas coincidencias. Quizá por ellas Arenas lo escogió como personaje para su novela más difundida. La diferencia básica se da al final de una y otra vidas: Servando muere en su cama, en el Palacio Nacional, rodeado por las personas más destacadas de su partido: allí pronuncia, ante ellas, un discurso “para explicar y justificar su vida y sus opiniones”; Reinaldo no muere de muerte natural, se suicida y culpa del deceso a su enemigo más notorio, Fidel Castro. Su autobiografía *Antes que anochezca* recuerda en momentos al *Testamento* de uno de sus posibles maestros, François Villon, con quien comparte la “vida irregular”, el “panfleto inmundo”, las “malas compañías” y los “actos más bochornosos”. Su nombre se pronuncia primero en Cuba y luego en Estados Unidos como sinónimo de reprobación y escándalo.

Sus diez años finales contradicen la forma como vivió algunos de los asuntos más importantes, decisivos como el amor, la amistad, el trato con la literatura. La carta final que me manda ofrece una imagen ácida del último Reinaldo.

Muy estimado Emmanuel Carballo: no he tenido noticias sobre el pago de las ediciones hechas por Diógenes de *El mundo alucinante*. Ya estoy instalado en Nueva York, por lo que te ruego me envíes el importe a la mayor brevedad. Mi dirección: 331 West 43 Street apt. 5C, New York, N. Y. 1036.

Con saludos amistosos y con el mejor de los deseos por un año nuevo feliz tu Reinaldo Arenas.

Mi respuesta, de 1980, fue esta:

Recordado Reinaldo Arenas: hace un momento llegó tu primera carta de los Estados Unidos y de inmediato la contesto.

Nuestra relación editor-escritor en ningún momento se basó (y tú estuviste de acuerdo, relee la carta que me enviaste el 23 de enero de 1980) en las normas de la ética librera tradicional.

Yo publico libros desde 1967 no como negocio sino como acto de servicio cultural y político. Desde el punto de vista financiero soy un editor pirata ya que publico a los grandes escritores (Benedetti, Nicolás, tú) para editar con sus ganancias a autores desconocidos como Edmundo de los Ríos, Parménides García Saldaña y Lizandro Chávez Alfaro.

No pago derechos de autor y autorizo a cualquier editor que lo desee apropiarse, sin formalismos, de mis libros: son de todos.

Tan no pienso en el negocio que invertí mi herencia materna (no despreciable) en una aventura sin futuro halagüeño. Con que, querido Reinaldo, olvida tus ahora justas pretensiones de derechos de autor y deséame suerte, como yo te la deseo a ti.

La respuesta de Reinaldo a esta carta tardó en producirse doce años y la incluye en su autobiografía, *Antes que anochezca*, en las páginas 308 y 309.

Desde que comencé a hacer declaraciones contra la tiranía que había padecido durante veinte años, hasta mis propios editores, que habían hecho bastante dinero vendiendo mis libros, se declararon, solapadamente, mis enemigos. Emmanuel Carballo, que había hecho más de cinco ediciones de *El mundo alucinante* y nunca me había pagado ni un solo centavo, ahora me escribía una carta indignado, donde me decía que en ningún momento yo debí haber abandonado Cuba y, por otra parte, se negaba a pagarme: todo eran promesas, pero el dinero nunca

llegó, pues aquella era una manera muy rentable de practicar su militancia comunista. Ese fue también el caso de Ángel Rama, que había publicado un libro de cuentos mío en Uruguay; en lugar de escribirme una carta al menos para felicitarme por haber salido de Cuba, porque él sabía la situación que yo tenía allí, por cuanto nos vimos en Cuba en el año 1969, publicó un enorme artículo en el diario *El Universal* de Caracas titulado “Reinaldo Arenas hacia el ostracismo”. Rama decía en aquel artículo que era un error que yo hubiese abandonado el país, porque todo se debía a un problema burocrático; que ahora estaría condenado al ostracismo. Todo aquello era extremadamente cínico; era ridículo, además, aplicado a alguien que desde 1967 no publicaba nada en Cuba y que había sufrido la represión y la prisión dentro de aquel país, donde sí estaba condenado al ostracismo. Comprendí que la guerra comenzaba de nuevo, pero ahora bajo una forma mucho más solapada; menos terrible que la que Fidel sostenía con los intelectuales en Cuba aunque no por ello menos siniestra.

Para colmo, solo me pagó nada más que mil dólares por las versiones francesas de mis novelas, después de innumerables llamadas telefónicas.

Nada de aquello me tomó por sorpresa; yo sabía ya que el sistema capitalista era también un sistema sórdido y mercantilizado. Ya en una de mis primeras declaraciones al salir de Cuba había dicho: La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y puedes gritar; yo vine aquí a gritar.

En lo que a mí me toca la réplica de Reinaldo no da en el blanco, ni en lo económico ni en lo político. En lo financiero expuse mi posición líneas arriba: en los años sesenta y setenta las pequeñas editoriales de izquierda no se hacían grandes ilusiones: trabajaban al día. En cualquier momento podría caer sobre ellas la cuchilla de la guillotina económica y cortarles la cabeza.

El mundo alucinante ayudó financieramente a que Diógenes existiera, cuando mucho, dos quincenas más sin quebrantos económicos. Mi piratería obtuvo mejores resultados con los libros políticos, económicos y sociales, todos de filiación marxista y guerrillera: fui el editor oficioso de los libros que exponían los problemas y logros de Cuba, Chile, Uruguay, Brasil y Nicaragua. Lo que otras casas no se atrevían a publicar lo editábamos nosotros. De esta manera ayudamos a que se consolidara una generación de muchachos, a escala del idioma, de una izquierda más amplia y menos fundamentalista.

La carta de la que habla Arenas nunca pasó por mi mente y menos arribó a mi mano. Sencillamente nunca la escribí. No soy censor de nadie, ni siquiera de mí mis-



mo. Nunca fui comunista, ni ideológicamente ni prácticamente: fui y soy partidario convencido del socialismo libertario. Si Arenas hizo bien en salir de Cuba o debió permanecer en ella es una cuestión bizantina que ni me va ni me viene.

Cuando me di cuenta de que los cubanos habían abandonado el socialismo y se habían parapetado detrás del autoritarismo, ese día cancelé mi pequeña ayuda moral y física a la Revolución. Ese día también, debo admitirlo, fue uno de los días más desolados de mi vida: amaba demasiado a los barbudos.

Reinaldo fue el chivo expiatorio de que se sirvió el gobierno cubano para advertir a los disidentes lo que podría sucederles. Reinaldo padeció ampliamente tanto en su vida como en su obra. En ambos terrenos sufrió todo lo que un ser humano puede sufrir: la negación obstinada a publicar su obra a partir de 1967, la segregación física de la sociedad (cada día más dura y efectiva), las triquiñuelas puestas en práctica que le impidieron conseguir trabajo y le valieron la cárcel en calidad de preso común.

En las letras cubanas de la segunda mitad del siglo xx, Reinaldo Arenas no es el mejor novelista (pero sí uno de los mejores), no es tampoco uno de los intelectuales más calificados (su incultura resultaba enciclopédica), fue tan solo una de las sensibilidades más agudas para captar, primero, a los cubanos primitivos y, después, a los cubanos ciudadanos y marginados por la historia y el poder.

Emmanuel Carballo en los sesenta

Entretelas

Felipe Garrido

Emmanuel Carballo tuvo la generosidad de publicarme por primera vez en mi vida un cuento, en la Gaceta del Fondo de Cultura Económica, que él llevaba junto con Manuel Andújar. (Esa fue la impresión que yo tuve). No recuerdo el título aunque sí vagamente el tema: un hombre ve venir a otro y le tiende una emboscada. Luego descubre que se ha venadeado; que él es, al mismo tiempo, quien disparó y el muerto. (Lo que no es una mala imagen de mi vida). Esto fue, me imagino, hacia 1963. Hoy que lo recuerdo me asomo al Diario público que Emmanuel llevaba por esos años. Para cualquiera que se interese en nuestra cultura, en cómo se ha formado nuestra industria editorial, más de una obra de Carballo tendría que ser lectura obligatoria. Esta, de seguro. Doy una muestra:

DIARIO PÚBLICO

Del 13 al 19 de junio de 1966. El jueves por la tarde estuvieron en casa Merlin H. Forster, Miguel Capistrán y Alfonso Rangel Guerra. Ellos tres, yo y otros amigos perpetramos un proyecto editorial modesto y necesario (ya hablaré de él en otra ocasión, por ahora es un secreto).

Del 6 al 12 de junio de 1966. En 1966, a los 37 años, habitaba satisfecho con Neus Espresate una cómoda casa en la calle de Comercio y Administración, a unos pasos de la Universidad, había publicado mi segunda antología del cuento mexicano (la del 64) y la primera edición de los *Protagonistas*. Me interesaba la Revolución cubana (entonces sí, admirable y deslumbrante), el marxismo, escribir de política en los periódicos y el negocio editorial (ese año inicié Diógenes, al principio con Giménez Siles, casa editora que mantuve a lo largo de 20 años).

Del 20 al 26 de junio de 1966. La cita era a las doce y media de la mañana en el tercer piso del Palacio Nacional, la oficina del secretario de Hacienda, el licenciado

Antonio Ortiz Mena. Cuando llegamos Neus y yo, ya estaban allí don Martín Luis Guzmán, don Rafael Giménez Siles, los hermanos Francisco y José Antonio Pérez Porrúa y Carlos Noriega. Momentos después, íbamos a comprobar que la iniciativa para crear el probable Centro de Estudios para el Desarrollo y Protección de la Industria Mexicana del Libro era aprobada por el gobierno mexicano y se nos pedía que de inmediato la hiciéramos efectiva.

El licenciado Ortiz Mena, a quien conocía únicamente en fotografías, me pareció tan impecablemente neutro como lo imaginaba. Mortecino más que barroco, habló con voz de cortos alcances y escasos resplandores. Estuvo con nosotros unos cuantos minutos: el tiempo necesario para que nos expusiera el pensamiento del Supremo Gobierno.

Nos dijo que como presidente de la Junta de Gobierno del Fondo de Cultura Económica, y cumpliendo instrucciones del presidente Díaz Ordaz, ponía a disposición de los editores que representan intereses nacionales las instalaciones con que cuenta el Fondo en el extranjero para que se exhiban y vendan sus libros. Y lo que es más importante, que el Fondo pagaría de inmediato las facturas de venta que le presentaran los editores, y que esta casa se encargaría después de cobrar a los libreros de América Latina y España. De este modo la industria mexicana del libro competirá en el mismo nivel con las industrias argentina y española (por primera vez, los editores pequeños se podrán sentir grandes). Nos dijo, por último, que nos pusiéramos en contacto con el director del Fondo, el licenciado Salvador Azuela, para acelerar los trámites burocráticos de esta iniciativa. Para evitar suspicacias, se refirió a que esta medida es libre, que pueden acogerse a ella quienes así lo deseen y no usarla quienes cuenten con los medios de distribución adecuados.

Esta iniciativa fue ideada por Rafael Giménez Siles y tomó forma en las reuniones que celebró el Centro de Estudios en la casa de Jaime Torres Bodet. En su oportunidad, don Jaime y don Martín la hicieron llegar al



Emmanuel Carballo



presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien desde un principio la vio con simpatía. [Nota de 1992. Esta medida, que pudo cambiar el rumbo de la industria editorial, nació muerta].

Del 21 al 27 de noviembre de 1966. Por fin comienza a ganarme la idea de publicar mis poemas. Diversas razones (la más importante es que no me gustan como quisiera que me gustaran) me habían impedido buscarles acomodo en periódicos y revistas. Ayer los leí con la misma certidumbre con que el agua se convierte en hielo, y la prueba me indica que debo darlos a conocer.

[Nota de 1993. Todavía le di vueltas al proyecto durante más de un lustro. Por fin lo publiqué, con el título de *Eso es todo*, el año de 1972 en mi editorial Diógenes. Hoy lo he vuelto a leer y creo que es un libro decoroso, con aciertos y caídas. Muy de su momento, con la aparatosa caída del socialismo real, su lenguaje, que uso y del cual me burlo, tiene una extraña consistencia homérica, que va de la sombra al sueño].

Del 5 al 11 de junio de 1967. En los primeros meses de 1967 propuse a Carlos Monsiváis que escribiera una novela para la Editorial Diógenes que acabábamos de fundar Rafael Giménez Siles y yo. A José Luis Cuevas

le formulé la misma propuesta. Y les hice esta invitación sin que ninguno se dedicara a crear obras narrativas por un solo motivo: porque los dos oralmente contaban historias con limpieza y efectividad.

Del 25 de septiembre al 10 de octubre de 1967. En 1966 fundamos Editorial Diógenes y a partir del año siguiente comenzamos, don Rafael Giménez Siles y yo dimos a conocer los primeros libros y a pensar en la posibilidad de disponer de una revista. Acerca de este proyecto pedimos su opinión a Salvador Elizondo y a Gustavo Sainz. Ambos nos dieron sus puntos de vista por escrito el mismo día, el 8 de marzo.

Del 20 al 26 de noviembre de 1967. Alguien dijo, alguien a quien estimo mucho, que yo soy un hombre sin enigmas ni secretos por una sola razón, porque cualquier noticia una vez oída inmediatamente me sale por la boca; que soy incapaz de guardar una confidencia más allá de 72 horas, el tiempo previsto para hacerla mía o para divulgarla por carecer de encanto o de sentido. En líneas generales la definición sigue siendo válida, aunque a veces me dé mis mañas para despedazar esta imagen que me parece además de pobre, violentamente atentatoria contra la madurez y mis legítimas conveniencias.

Por tal motivo me ha costado trabajo durante varios meses una noticia que para mí no solo es importante sino también decisiva, el hecho de participar en un nuevo campo del circuito cerrado de la literatura. Si en un principio fui un lector bárbaro y apasionado, si después sentí la necesidad de expresarme en verso y prosa narrativa y más adelante las circunstancias me forzaron a ejercer la crítica, hoy puedo decir, con el entusiasmo de un recluta, que he sentado plaza como editor, como modesto editor que quizá por soberbia no se propone transitar los caminos del éxito previsible y fácil.

En esta empresa en la que nos acompañamos don Rafael Giménez Siles y yo (él es la experiencia y la lucidez demostrada a lo largo de mil y un libros, yo la audacia del que se atreve a decir, en voz alta y sin sonrojos, que dos y dos suman cuatro), y que se llama Diógenes, se pretende dejar camino por vereda, competencia por descubrimiento, fama por servicio, y aseguro que antes de

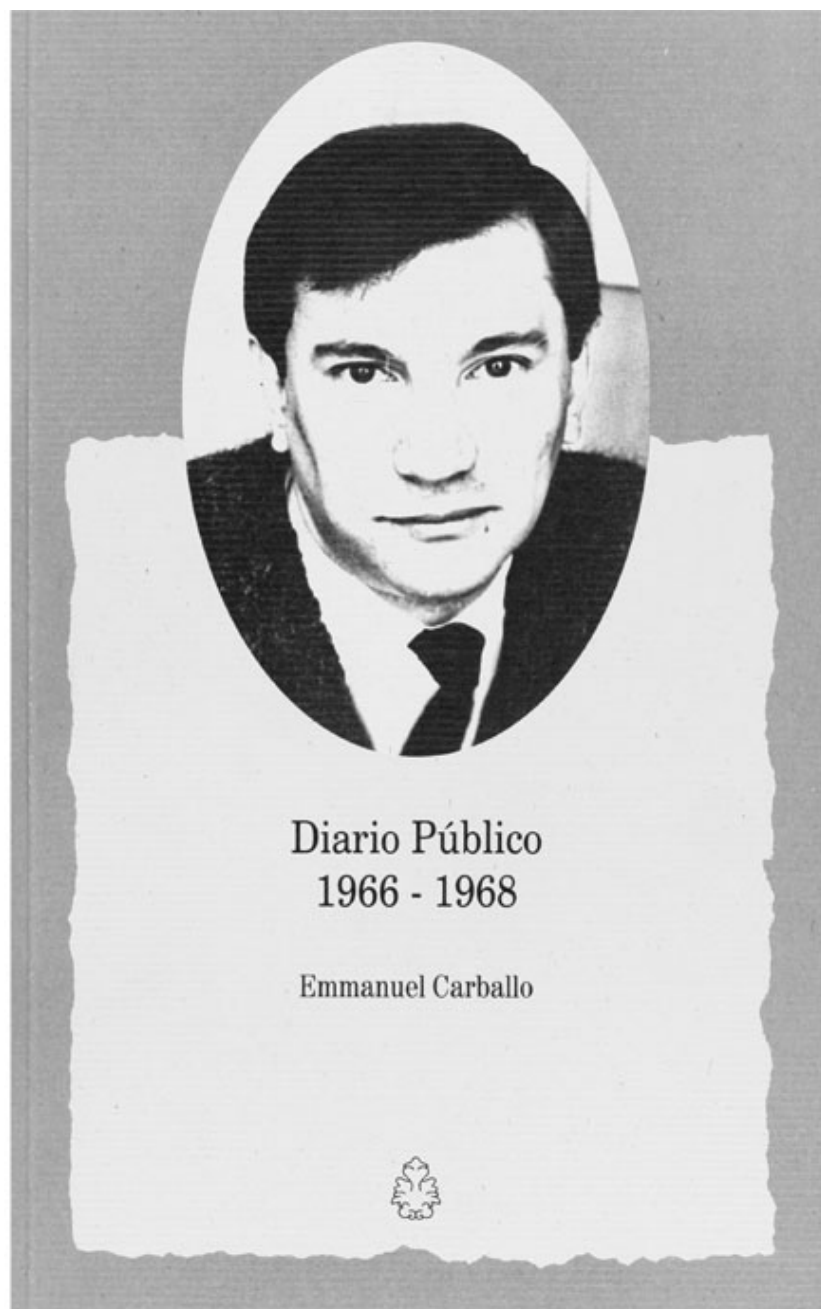
preferir procedimientos tan anómalos pesamos en balanzas de boticario cada uno de los riesgos que esta actitud supone.

En este momento, entre nosotros existen editores que cumplen satisfactoriamente sus tareas, con imaginación por una parte y, por la otra, con habilidad financiera que permite ir soportando las pérdidas y las contrariedades. En el terreno específico de la literatura destaca Joaquín Díez-Canedo, quien ha sabido reunir de un modo unitario la visión ecuménica de su padre (el generoso don Enrique) y sus propias ideas, que concilian la etapa de fabricación casera (en la que intervienen la astucia y el amor), y las nuevas direcciones que consideran el libro como una mercancía tan necesaria como el azúcar y los frijoles y tan digna, como ellas, de ser promovida como un artículo de primera necesidad para una clase cada vez más próspera e inquieta, la burguesía, que tiene como lema “no solo de pan vive el hombre”. Y como le sobra el pan, puede darse el lujo de crear nuevas necesidades, entre ellas el uso de los bienes de consumo que en este caso se pueden definir como inofensivos y gratuitos. Díez-Canedo ha sabido diagnosticar quiénes son sus clientes y cuáles son sus apetencias, dictamen que lo reputa como un hombre y un editor comprometido con el gusto de su público. Joaquín ha creado así un círculo de autores habituales a los que promueve con esmero y quizá con eficacia.

Como dije líneas arriba, Diógenes no pretende competir en líneas de producción satisfactorias y ascendentes sino dar a conocer, hasta donde sus limitaciones se lo impidan, autores primerizos o hasta ahora no del todo establecidos, pese a sus excelencias, que quizás algún día vengán a robustecer la joven literatura mexicana o ampliar los contornos de nuestra prosa más significativa.

Nuestro primer título es una novela, *El río de la misericordia*, de Mauricio González de la Garza. Se trata de una obra tradicional en la estructura y muy de hoy en la manera como mira el mundo en que sufren, se embrutece o mueren los personajes. Quizá lo que más admire de la novela sea el talento natural de Mauricio para referir historias, presentar personajes y conceder vida y verosimilitud a los sucesos pequeños y casi siempre intrascendentes que incendian la modorra de Nuevo Laredo.

Del 5 al 11 de febrero de 1968. Si *Los juegos verdaderos* fuera una novela en la que yo nada tuviera que ver podría decir sin problemas de conciencia que soy un crítico generoso y objetivo. Pese a que la novela la publica Diógenes, empresa con la que estoy obligado, al juzgarla no me dejo conducir por la conveniencia ni por la publicidad. Me gusta y, es más, me entusiasma, estoy convencido desde ahora de que manejo razones y no buenas intenciones.



Emmanuel Carballo

Nuestro último gran crítico

Hernán Lara Zavala

“Alto, de ojos cargados de malicia y lengua inteligente”, así describe Elena Garro a su amigo, lector y promotor literario Emmanuel Carballo en la entrevista que él incluye en su gran libro *Protagonistas de la literatura mexicana*. Acaso a Elena le faltó mencionar la sonrisa divertida y socarrona, reflejo de la mente inquieta, escudriñadora y compleja de Carballo. Si la identidad de nación se forjó durante el siglo XIX, el siglo XX le dio presencia gracias al arte y a la literatura, principalmente a partir de la Revolución. En su libro Carballo clasificó lo ocurrido durante el siglo pasado en el campo literario en cinco etapas: “Ateneo de la Juventud” (José Vasconcelos, Genaro Fernández MacGregor, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri), “El colonialismo” (Artemio de Valle Arizpe y Julio Jiménez Rueda), “Contemporáneos” (Octavio G. Barreda, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo), “Narradores de la Revolución y posrevolucionarios” (Rafael F. Muñoz, Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, Nellie Campobello y Ramón Rubín) y “Los nuevos maestros” (Juan Rulfo, Juan José Arreola, Elena Garro, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes). *Protagonistas* está armado de manera heterodoxa mediante entrevistas, ensayos intercalados, reflexiones, recuerdos, cartas, citas, glosas de 22 grandes escritores mexicanos, mayoritariamente narradores, salvo la sección dedicada a “Contemporáneos” en la que el crítico se ocupa de esta interesante generación de poetas. ¿Hay faltantes? Inevitablemente, pero todo lo que esa rica y variada selección de autores provocó a lo largo del siglo con sus múltiples variantes y en

diversos géneros fue analizado y estudiado a conciencia gracias a la lectura atenta y disciplinada así como al talento de Emmanuel Carballo. Entre los críticos del siglo XX Carballo poseía una cualidad rara en nuestro medio: ser un acucioso lector, con amplio criterio y refinado gusto fincado en sus lecturas tanto literarias como históricas; ser un crítico certero, incisivo, franco, sagaz, claridoso, valiente y en ocasiones malicioso que sabía exponer su opinión sin inclinarse a favor de ninguna mafia o grupúsculo, sin ensañarse gratuitamente con sus adversarios o enemigos ni hacer concesiones a famas, prestigios, amigos o colegas. Y así nos lo hace ver Carlos Fuentes cuando le pide el siguiente favor:

Querido Emmanuel: Supongo que una amistad tan antigua y bien cimentada como la nuestra puede tomarse una que otra libertad y, de vez en cuando, hasta sus libertinajes. No sé a cuál de las dos pertenezca el favor que quiero pedirte. He terminado mi novela [*Zona sagrada*] y, antes de entregársela a Joaquín [Díez-Canedo], quiero pedirte que la leas y me hagas la crítica que yo, carente de perspectiva y embarcado en otra obra, no tengo por el momento. Varios motivos aparte de la amistad, me impulsan a hacerlo. El primero es que (esta vez sí tengo perspectiva) creo que eres el crítico literario mexicano más sólido y honesto; calidad intrínseca, pero que se destaca en el mar de advenedizos y pedantes que sufrimos.

Y esas palabras no solo le hacían plena justicia a Emmanuel en 1966 sino que formaron parte de la per-

sonalidad que lo caracterizó desde sus inicios como crítico y que logró conservar hasta el fin de sus días. Hay que recordar que, cuando jóvenes, Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo fueron, simultáneamente, los dos primeros directores de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1958) entonces auspiciada por Octavio Paz que los eligió acaso porque sus caracteres y sus oficios se complementaban. Esa revista de algún modo prefiguró lo que vendría después con los suplementos culturales de la segunda parte del siglo xx como “México en la Cultura”, “La Cultura en México”, “El Gallo Ilustrado”, “Diorama de la Cultura”, la *Revista de la Universidad de México*, *Plural*, la *Revista de Bellas Artes*, etcétera. El propio Gabriel García Márquez, según relata Winston Manrique Sabogal, mientras escribía *Cien años de soledad*, mucho antes de alcanzar prestigio internacional, le pedía a Carballo que leyera los entonces capítulos iniciales de su gran novela para guiarlo y ubicarlo. En uno de sus viajes a La Habana, Emmanuel también tuvo la oportunidad de leer *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y lo trajo subrepticamente a México para publicarlo en la editorial Diógenes que a la sazón dirigía.

Cuando Jiménez Siles de Empresas Editoriales lanzó en 1966 su famosa colección Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo xx Presentados Por Sí Mismos, que la gente rebautizó como “autobiografías precoces”, determinó que los trece libros de los escritores seleccionados para integrar la colección fueran todos prologados por Emmanuel Carballo. Transcribo algunos fragmentos de dos de sus introducciones para que apreciemos la penetración de sus comentarios y lo acertado de sus observaciones sobre las incipientes carreras de los escritores presentados; el primero de ellos es Juan García Ponce, de quien Carballo comenta:

Al abandonar el teatro, García Ponce, uno de los escritores más firmes y trabajadores de la joven literatura, además de dedicarse a la prosa —en un camino que va del cuento y la novela corta a la novela— empieza a publicar ensayos literarios y de artes plásticas y frecuentes reseñas bibliográficas. Durante esos años el contacto directo y casi continuo con Octavio Paz, Diego de Mesa, Juan Soriano, Jaime García Terrés, Ramón Xirau y Tomás Segovia, le permitió adquirir una cultura más amplia, una manera de expresarse más acorde con su nueva circunstancia y, por supuesto, una nueva terminología (la mirada, la revelación, el misterio, la ambigüedad...). A partir de ese momento, correctamente asimilado y ensanchado por sus propias aportaciones, Juan García Ponce se convierte en el director espiritual de su promoción, la que comprende escritores nacidos en los treinta...

Queda claro que no se equivocó en su apreciación de la obra que Juan estaba aún por escribir. Y mejor aún

resulta la anatomía que hace de la personalidad de Carlos Monsiváis que, a la sazón, no había publicado un solo libro:

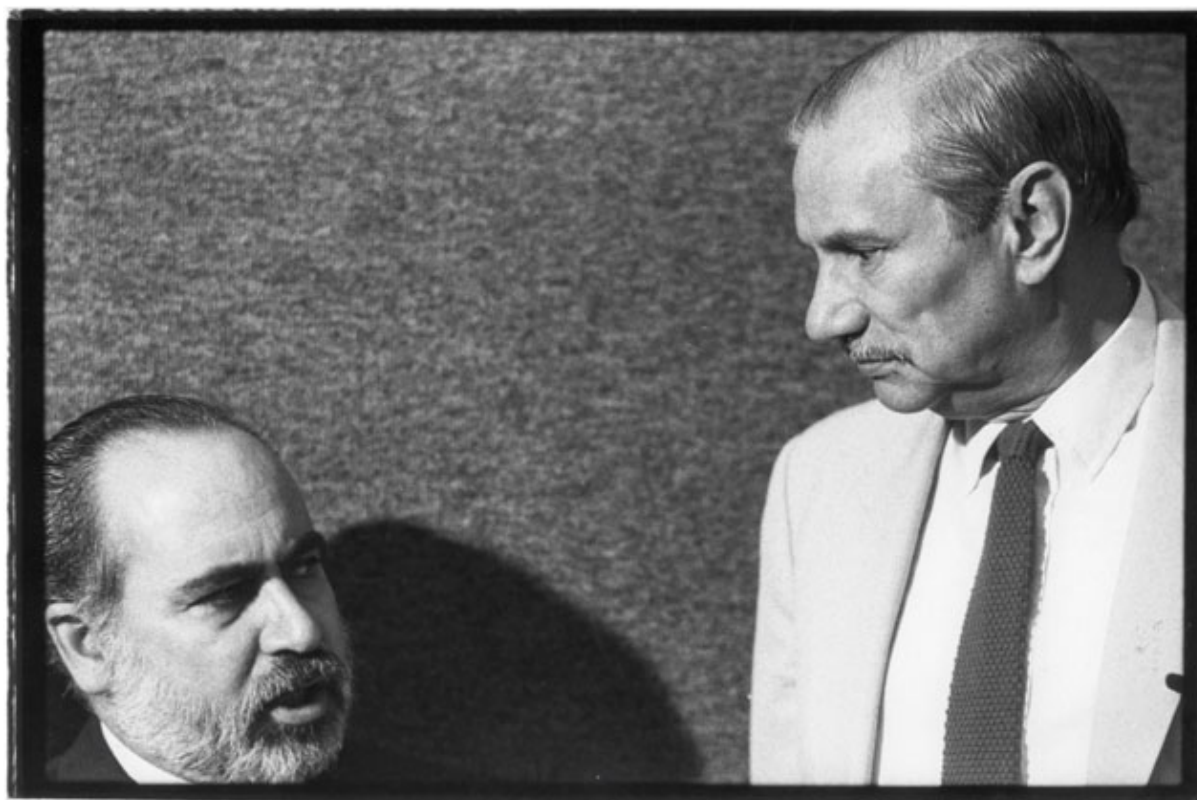
Hasta aquí, Monsiváis es un joven de 28 años, atento a lo que pasa en México y en los demás países, ubicuo ya que está en todas partes y en ninguna... lector que lo mismo transita por los dominios de la economía, la sociología y la política que por los caminos sinuosos de la literatura, las revistas (buenas y malas, en inglés y en español), los *comics* y las hojas subversivas de difusión minoritaria, adicto al cine...

Pero más interesante aún resulta la descripción del peculiar estilo de Monsiváis que le ganaría tanta fama y tantos adeptos:

Quizá los mecanismos de que se vale Monsiváis para conseguir sus propósitos sean los siguientes: la exageración, la comparación, la parodia y el entredicho. Al exagerar las virtudes, por ejemplo, prepara el estado de alerta en el lector o la persona que lo escucha, quien, de inmediato, pone en tela de juicio las apacibles virtudes que le enseñaron en la escuela o que por tradición familiar transmitieron sus abuelos a sus padres. La comparación surte también efectos fulminantes. El parangón entre lo que se dice y lo que realmente es aunque no se diga pone en guardia al público más desaprensivo y lo obliga a que abandone el pensamiento mágico y se atenga, por dolorosa que sea, a la verdad que desde hace tiempo le han ocultado. En letras casi siempre malignas que usurpan el sentido de viejas canciones, en pastiches que introducen la burla en asuntos que generalmente se consideran serios, Monsiváis desliza la parodia y valiéndose de ese método, de convicta intención satírica, introduce el desorden, el relajo y sus impredecibles consecuencias subversivas. Al juzgar indigna de crédito o aceptación tal o cual teoría, tal o cual hecho, aplica un procedimiento que pone entre paréntesis, en cuarentena, ideas o acontecimientos que más que ampararse en las condiciones objetivas se resguardan en creencias punto menos que inservibles.

Carballo prologó además las autobiografías de Salvador Elizondo, Vicente Leñero, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, José Agustín y Gustavo Sainz, entre otros y con ello dio el banderazo a la generación que seguiría a aquellos que él definió como “los nuevos maestros” (Arreola, Rulfo, Rosario Castellanos, Elena Garro y Carlos Fuentes) cuyos prólogos resultaron certeros y luminosos.

Pero como crítico también tuvo los arrestos para arremeter contra Fernando del Paso cuando publicó *José Trigo* e intentó dar lecciones de crítica: “Que a Fernando del Paso le parezca la crítica mexicana de ‘poca cali-



Emmanuel Carballo con José G. Moreno de Alba

dad' es una actitud que no me asombra ya que en líneas generales coincido con él: nuestra crítica, además de no sustentarse en bases teóricas y de ser impresionista, está viciada por defectos como estos: el cuatachismo, la burocracia, la nebulosidad y muchas veces la mala fe"... pero no le tembló la mano para refutarlo:

Para mí no tiene nada de extraño la tibieza o frialdad con la que la crítica recibió su novela [*José Trigo*]. En literatura no cuentan buenas intenciones sino los resultados. En otras palabras, los medios por excelentes que sean no justifican el fin. Si Fernando del Paso es un héroe del trabajo voluntario, si dedicó siete años a escribir su libro, si sus propósitos además de ambiciosos son legítimos, estas son circunstancias que no deciden por sí mismas la excelencia de la obra. De grandes obras fallidas (y la suya es una de las más espectaculares que en ese sentido se han escrito entre nosotros) está rebotante el limbo de cualquier literatura que se respete (*Diario público*, 1966-1968).

Pero echemos marcha atrás para revisar, por ejemplo, la entrevista que Carballo le hiciera a Carlos Pellicer en donde mediante sus incisivas preguntas logra no solo que el poeta confiese sus posturas y opiniones sobre otros poetas sino que él mismo, en su calidad de crítico, arriesga sus propios juicios para obtener información. Pellicer se decía admirador de Díaz Mirón ("Admiro... la ferocidad de su exigencia al dar forma a un poema"), a Lugones y a Darío ("son los tres poetas que mayor dominio han tendido sobre el idioma"), así como a López Velarde, sobre el cual Carballo pregunta:

—¿Qué diferencia existía entre la poesía de López Velarde y la que usted comenzaba a escribir en ese tiempo?

—Yo estaba todavía bajo la influencia del modernismo. *La sangre devota* y sobre todo *Zozobra* se encontraban ya muy lejos de ese movimiento. El primer libro de Ramón era una cosa tan sencilla, tan limpia.

En cuanto a la pertenencia de Pellicer al grupo Contemporáneos, Carballo inquiere:

—¿Se puede decir, don Carlos, que usted forma parte de los Contemporáneos o que es una isla aparte?

—No tengo nada que ver con ellos.

—Usted colaboró poco en su revista.

—Una vez solamente. Una sola vez.

—¿Existió una amistad grande entre ellos y usted?

—Todos son difíciles...

—¿Qué hay del pretendido extranjerismo de los Contemporáneos?

—No eran extranjerizantes, les deslumbraba simplemente lo que pasaba en el extranjero. Yo, instintivamente, me quedé con la geografía y la historia de México y América.

Y en cuanto a la relación entre Pellicer y Paz, Carballo saca a la luz lo siguiente:

—Si se hiciera una antología no de poemas sino de imágenes y metáforas, usted, don Carlos, sería, en México, el poeta más ampliamente representado.

—Octavio Paz, a quien admiro mucho, ha escrito por ahí que yo nunca he podido concluir, redondear un poema...

—¿Y tiene razón Octavio Paz?

—Afirmo que soy un poeta de fragmentos; acto seguido me elogia, pero la afirmación ahí queda: que soy un poeta de fragmentos.

—¿A usted le disgusta o satisface esta afirmación?

—Octavio tiene casi razón...

—¿Después de los Contemporáneos, ¿qué poeta cree usted que pueda compararse con los que ya ha citado?

—Oiga usted, pues ya lo hemos mencionado, Octavio Paz.

—¿A usted le gusta más el Paz de hoy que el Paz de *Libertad bajo palabra*, el Paz de los años cuarenta y cincuenta?

—Me gusta más el poeta anterior.

—A mí también. ¿Qué le habrá sucedido a Paz?

—¿Qué, quién lo indujo a cambiar? No lo sé pero el cambio es evidente. El Octavio de hoy no se parece al Oc-

tavio de ayer, el que preferimos usted y yo. Se me ocurre algo a este respecto: hace muchos años que crece en Octavio la admiración por Mallarmé.

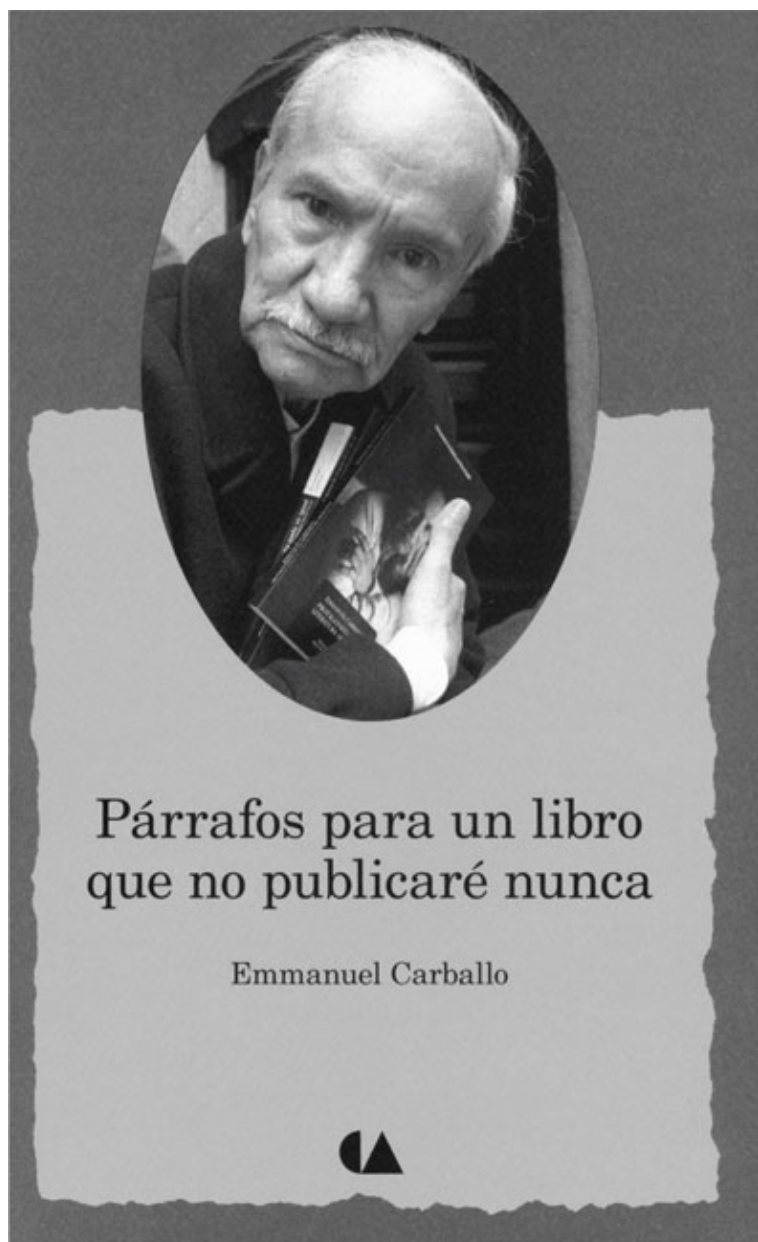
Deslumbrantes y reveladoras resultan algunas de las entrevistas que figuran en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Quiero referirme solo a tres que me parecen lo más logrado del libro. Para presentar a Arreola, Carballo lo define de la siguiente manera:

A Juan José Arreola lo conocí primero como escritor y después como persona de carne y hueso. El cuentista, que había publicado dos libros: *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), me produjo un efecto estético deslumbrante. Admiré la manera como estructuraba los cuentos, creaba a los personajes e infundía vida a las anécdotas mediante un estilo que se acercaba peligrosamente a la perfección [...] la tónica y la atmósfera de “Corrido” y “Pueblerina”, imponderables modelos de *cómo puede* redactarse la literatura de raigambre nacional. Elementos tales como la fantasía, lógica siempre aun en sus detalles más increíbles, la jugosa ironía, arma de dos filos que va desde el sarcasmo hasta la piedad, serán, a partir de *Varia invención*, constantes de su obra.

Su trayectoria literaria se podría resumir de la siguiente manera: la ingenuidad que deviene sapiencia; la alusión que se convierte en elusión; el plano vertical que se trueca plano oblicuo. El punto de partida sería “Hizo el bien mientras vivió”. El punto de arribo, esa cruel y diabólica “Mujer amaestrada”.

El propio Carballo aclara que esta entrevista en particular configura a Juan José Arreola “de pies a cabeza” y pinta de cuerpo entero la genialidad de Arreola tanto desde el punto de vista de su expresión oral como de sus originales ideas. Por lo mismo, me permitiré la licencia de hacer un breve *collage* de algunas de las ideas capturadas en *Protagonistas*... He aquí la propia voz de Arreola:

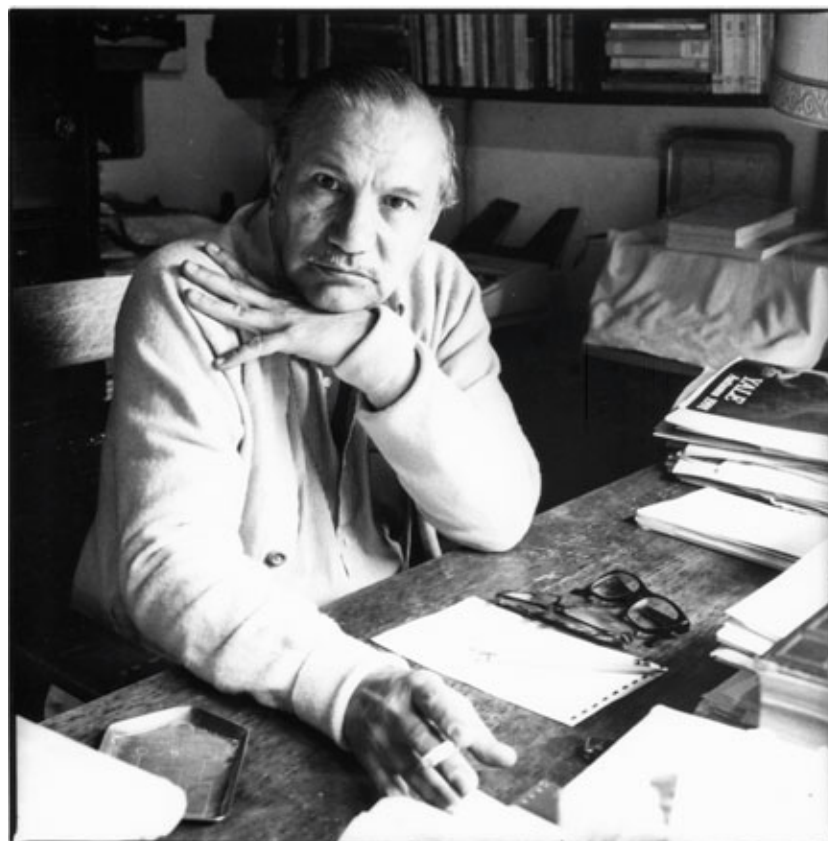
La literatura fue para mí adquisición infantil [...] El cimiento de mi formación literaria es “El Cristo de Temaca” del padre Placencia, gran poeta casi desconocido. Aprendí el poema como un loro, oyéndoselo a los muchachos de quinto año, quienes a su vez, se empeñaban en memorizarlo [...] escuché aquellas palabras armoniosas, aquel lenguaje distinto al que oía en las calles [...] yo no aprendí a leer: las letras me entraron por los oídos. Veía y oía deletrear a mis hermanos y deletreaba inconscientemente con ellos [...] sentí voraz amor por las palabras, me encantaban los nombres extraños que oía en casa [...] La literatura, como las primeras letras, me entró por los oídos. Si alguna virtud literaria poseo es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo [...] El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las



palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas [...] Las palabras son inertes de por sí, y de pronto la pasión las anima, las levanta: es decir, las incluye en el arrebató del espíritu [...] ligadas por la urgencia que tiene el espíritu de expresarse [...] la frase bella brota de una instancia espiritual inconsciente y por ello aparece poblada [...] Para mí toda belleza es formal [...] Por naturaleza lo formal es lo definitivo. Además, no hay ninguna manera de aceptar nada que no sea mediante formas. La acusación tan reiterada que se me ha hecho de manierista, de amanerado, de filigranista, de orfebre, lejos de ofenderme, me halaga. Dentro de mi experiencia personal, incluso en mis textos juveniles, hay algunos pasajes en los que reconozco que he conseguido mi propósito. Lo que yo quiero hacer es lo que hace un cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo [...] La anécdota viene a ser solamente el pretexto para capturar una partícula del ser humano.

Y en cuanto a la otra gran figura de nuestra narrativa, Juan Rulfo, ¿qué aportaciones hace Carballo? Por alguna extraña razón, no entrevista a Rulfo a pesar de ser coterráneos, vecinos en el mismo edificio en Río Tigris 84, además de que ambos eran a la sazón becarios del Centro Mexicano de Escritores cuando Rulfo escribía *Pedro Páramo*. En lugar de la entrevista, Carballo hace un análisis crítico de la recepción de la obra, da cuenta de algunos ataques que Rulfo sufrió por parte de las nuevas generaciones y de la dimensión que fue adquiriendo su trabajo con el paso del tiempo. Carballo cita, sin embargo, un texto escrito por Rulfo en torno a *Pedro Páramo* que apareció en *Excélsior* el 16 de marzo de 1985 y del que me permito consignar algunos fragmentos:

No tengo nada que reprocharles a mis críticos [...] era difícil aceptar una novela que se presentaba, con apariencia realista, como la historia de un cacique y en verdad es el relato de un pueblo: una aldea muerta en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y sus campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio [...] en mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que, durante muchos años, había ido tomando forma en mi cabeza. Sentí por fin haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo. Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo*. Fue como si alguien me lo dictara. De pronto a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules [...] Al llegar a casa después de mi trabajo en el de-

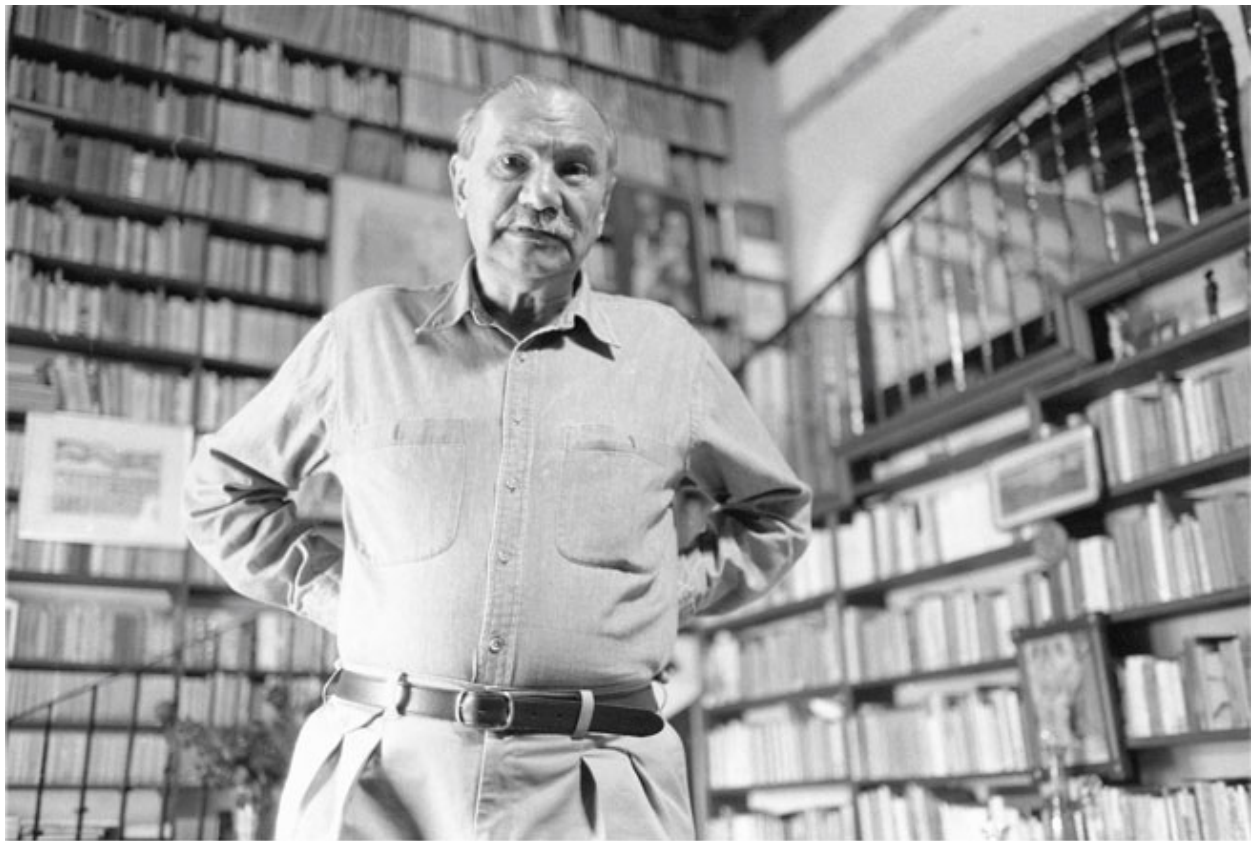


© Rogelio Cuellar

partamento de publicidad de la Goodrich [Euzkadi] pasaba mis apuntes al cuaderno. Escribía a mano con pluma fuente Sheaffer y en tinta verde [...] Dejaba párrafos a la mitad, de modo que pudiera dejar un rescoldo o encontrar el hilo pendiente del pensamiento al día siguiente. En cuatro meses, de abril a agosto de 1954, reuní 300 páginas. Conforme pasaba a máquina el original destruía las hojas manuscritas [...] Llegué a hacer tres versiones que consistieron en reducir a la mitad aquellas 300 páginas. Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor [...] en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner.

Carballo hace varias aclaraciones al respecto. Comenta que en el borrador original de la novela de Rulfo, que él conocía porque lo había escuchado en el Centro Mexicano de Escritores, el personaje central era Susana San Juan hasta que, por un azar del destino, Carballo descubrió la novela de María Luisa Bombal, *La amortajada*, que en cierto modo coincidía con lo que estaba haciendo Rulfo, y así se lo comunicó. Juntos consiguieron la novela de Bombal que Rulfo leyó de inmediato y que lo llevó a reescribir su novela sustituyendo a Pedro Páramo como protagonista en lugar de Susana San Juan. De manera semejante, Carballo comenta que Rulfo sí había leído a Faulkner antes de escribir *Pedro Páramo* porque el escritor le prestó al crítico “un ejemplar sudado y manchado por la lectura de *Las palmeras salvajes*”.

Con alguna malicia Carballo contradice las afirmaciones de Rulfo y, no obstante estos desacuerdos, tiene



la claridad para evaluar objetivamente sus enormes y paradójicos méritos:

No recuerdo entre nuestros escritores una carrera literaria más fulminante ni mejor cimentada que la suya [la de Rulfo]: por encima, incluso de las de Octavio Paz y Carlos Fuentes, hábiles promotores de sus abundantes y espléndidos libros. La fingida o verdadera humildad de Rulfo resultó a la larga más productiva que la jactancia en voz alta de Paz y Fuentes, hecha con las mejores armas (ofensivas y defensivas) con que están dotados los intelectuales y artistas que luchan por el poder literario abierta y francamente [...] Rulfo fue el mejor exponente del escritor que al crear su propio mito abrió la posibilidad de convertirse en ídolo, hecho que ocurrió, en esta y otras latitudes, a partir de los años sesenta. Afortunadamente para él y para sus lectores el ídolo en que se convirtió no tenía los pies de barro ni era un becerro de oro.

Para terminar me gustaría referirme a la entrevista que le hiciera Emmanuel Carballo a Elena Garro, la cual se desarrolla mediante un intercambio epistolar y eso nos permite leer a la Garro con sus propias expresiones para mostrarnos de manera muy fehaciente su extraordinaria personalidad: “Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en vez de leer me parecía absurda. Abrir un libro era empezar una aventura inesperada. Yo quería ser bailarina o general. Mi padre pensó que podría escribir por mi afición a la lectura...”. En cuanto a su muy peculiar carácter Elena dice de sí mis-

ma: “Mis padres me permitieron desarrollar mi verdadera naturaleza, la de ‘partícula revoltosa’, cualidad que heredó mi hija Helena [...] Estas ‘partículas revoltosas’ producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente a pesar suyo”.

El intrincado temperamento de Elena Garro, tan atractivo y tan polémico a la vez, se ve reflejado en su primer amor “fulminante, trágico, mudo y duradero” con Octavio Paz, así como en su *affaire* con Adolfo Bioy Casares y sirvió de inspiración para el cuento “Las dos Elenas” de Carlos Fuentes y figuró como una de las heroínas (Laura) en la novela de José Bianco *La pérdida del reino*.

Respecto a la génesis de *Los recuerdos del porvenir* Garro afirma:

En 1953 estando enferma en Berna y después de un estuendoso tratamiento de cortisona escribí *Los recuerdos del porvenir* como un homenaje a Iguala, a mi infancia y a aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugarretas hice. Guardé la novela en un baúl [...] En 1960, Estrellita mi hermana recogió [el] baúl en el hotel Middletown de Nueva York, en el que había abandonado *Los recuerdos* y me lo trajo a Francia. La novela estaba medio quemada. Yo la puse en la estufa en México y Helenita Paz y mi sobrino Paco la sacaron del fuego. De manera que tuve que remendarla. A Octavio Paz le encantaba la fiesta dada en casa por órdenes del general. Le parecía genial y la contaba por todas partes. Maka Strauss vino a decirme que Carlos Fuentes y Buñuel me la iban

a robar. Eso era en 1957. No me interesó. Paz se encargó después de que la publicara Mortiz. Nadie la quería.

Y en cuanto al sugerente título de la novela Elena Garro explica.

Mira, Emmanuel, para mí el tiempo se detuvo en una fecha lejana que extrañamente es la misma fecha que di en los latosos *Recuerdos del porvenir* para fastidiar a los Moncada. Lo leí hace muy poco y la fecha me dio carne de gallina. No me había fijado en la espantosa coincidencia, porque nunca me releo y fue gracias a una amiga que leyó el libro y me hizo una pregunta cuando me di cuenta de que yo misma había escrito mi suerte, lo cual comprueba mi teoría: la memoria del futuro es válida...

Finalmente, Elena le hace un reconocimiento a Carballo cuando afirma: “¿Crees que he olvidado tu crítica? Fuiste el único intelectual mexicano que se dignó a escribir sobre mi novela”.

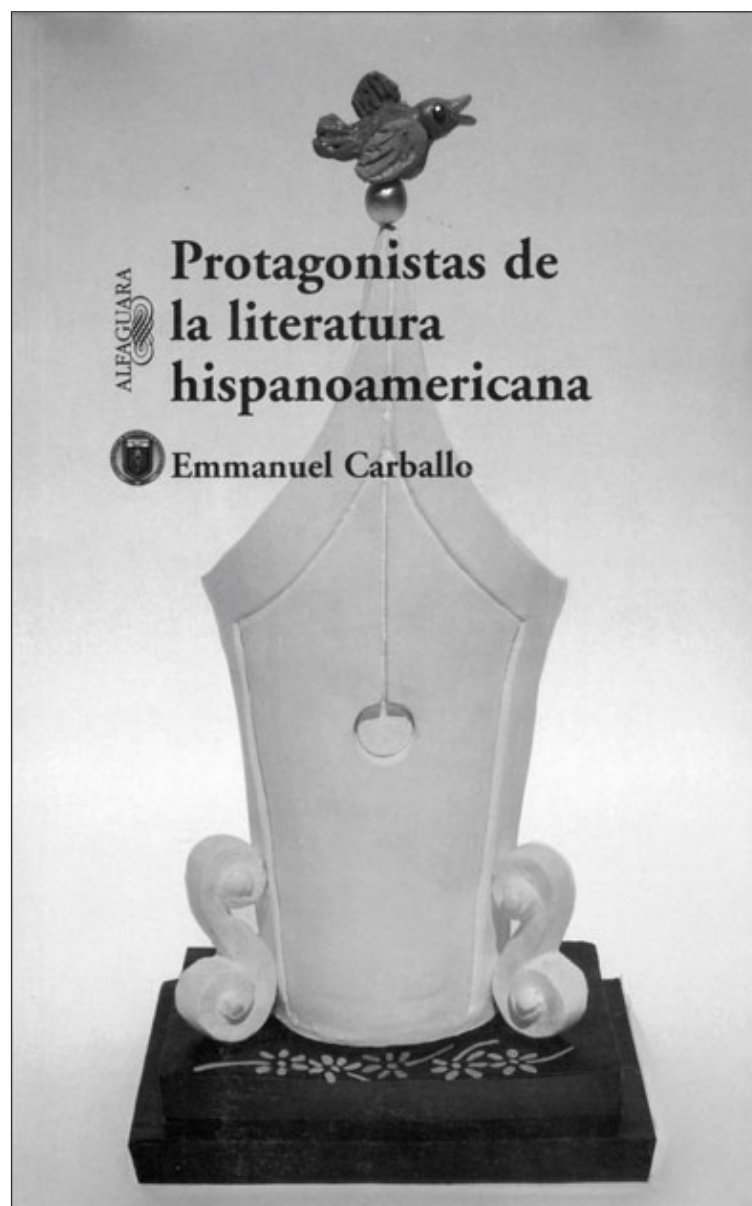
Carballo no fue autor de un solo libro aunque su obra más importante sea sin duda *Protagonistas de la literatura mexicana*, misma que después complementó con *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo xx*. Fue también un notable ensayista (*Ensayos selectos*), autor de memorias (*Ya nada es igual*, que van de 1929 a 1953), diarista (*Diario público*, 1966-1968) y estudió a una infinidad de autores, entre los que se hallan José Revueltas, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Agustín Yáñez y Ricardo Garibay, entre muchos otros. Participó con todos los grandes críticos latinoamericanos en la creación de Casa de las Américas durante la primera etapa de la Revolución cubana y siempre estuvo en contacto con gente como Ángel Rama, Luis Harss, Emir Rodríguez Monegal, Ambrosio Fornet y Jorge Ruffinelli. Durante una época estudió la obra de Lorenzo de Zavala en la Biblioteca de la Universidad de Austin y siempre mantuvo contacto con los críticos de las universidades norteamericanas como Luis Leal, John Brushwood, Seymour Menton, Raymond Williams y Serge I. Zaitzeff. Recopiló varias antologías y bibliografías y es autor del *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*.

Hasta el final de sus días Carballo siguió de cerca la trayectoria de las promociones posteriores a la de las “autobiografías precoces”. Leyó a Eraclio Zepeda, Agustín Monsreal, Felipe Garrido, Beatriz Espejo, Fernando Curiel, Parménides García Saldaña, Ignacio Betancourt, Alberto Ruy Sánchez, Ignacio Solares, Gonzalo Celorio, Marco Antonio Campos, Guillermo Samperio, Ethel Krauze, Juan Villoro, así como al que esto escribe y llegó hasta el *crack* y escritores recientes como Xavier Velasco. A través de la Universidad de Colima organizó un “taller de entrevista” en el cual coordinó a

un grupo de pasantes que, bajo su tutela, publicaron varios cuadernillos monográficos editados por la propia Universidad.

José Luis Martínez y Emmanuel Carballo fueron los dos grandes críticos que se ocuparon de dar cuenta de la historia literaria de México durante el siglo xx. Ambos estuvieron siempre atentos, pendientes al devenir de las letras y sus autores y se mantuvieron al día hasta el final. Estaban enterados de todo lo que acontecía en el medio literario: revistas, críticas, reseñas, estudios y por supuesto libros. En el ramo Antonio Alatorre, Luis Mario Schneider, Miguel Capistrán, José Emilio Pacheco y Huberto Batis, para mencionar solo a los más connotados, contribuyeron también solo que con acercamientos parciales a ciertas épocas, grupos o movimientos pero no de manera exhaustiva.

La curiosidad literaria de Emmanuel Carballo fue insaciable, sus juicios certeros y sus aportaciones a nuestras letras invaluable. Fue el último de nuestros grandes críticos y el que logró fijar el canon de la literatura mexicana del siglo xx.



Emmanuel Carballo y Martín Luis Guzmán

Ignacio Solares

Para Beatriz Espejo

En el panorama de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx, Emmanuel Carballo —hombre de letras en el más amplio y mejor sentido de la palabra— no tuvo parangón con ningún otro de nuestros críticos, antiguos y actuales. Su labor de investigador infatigable nos dio, entre otras tantas obras, su *Diario público* y el *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo xix*. Sus colecciones de reseñas y ensayos críticos, como sus *Notas de un francotirador*, son de infaltable referencia para entender la evolución de las letras nacionales en las últimas décadas. Su libro de ensayos-entrevistas, *Protagonistas de la literatura mexicana*, con personajes como José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Rafael F. Muñoz, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes, entre otros, seguirá siendo esencial para los estudiosos de nuestra literatura.

En ese volumen —lección magistral del mejor periodismo literario—, Carballo desmenuza la vida y la obra de los autores que analiza. La preparación de cada sección le podía llevar meses o años, ya que realizaba varias sesiones de interrogatorio hasta sacar la médula de temas y dudas. Sin tapujos, pero con total respeto y admiración, Emmanuel hacía preguntas comprometidas y hasta incómodas. Los entrevistados se daban cuenta de que estaban ante una persona seria —casi diríamos implacable—, que había hecho su trabajo a conciencia.

Todo ello, a la larga, permitía que los escritores se sinceraran y vertieran opiniones polémicas y descarnadas sobre sus colegas y contaran sabrosas anécdotas que pintaban de cuerpo entero sus personalidades. Pocos de estos libros en nuestras letras se le comparan a este de Carballo en profundidad.

De los perfiles que se incluyen en esa obra, destaca sin duda el de Martín Luis Guzmán, el destacado autor de *La sombra del caudillo*, *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa*, entre muchos otros. Sobresale no solo por el vivo retrato que realizó Carballo sino también porque logró que Guzmán glosara pormenorizadamente todos sus libros, revelando los entretelones de su escritura y contando sabrosas anécdotas que no aparecen en sus propias páginas, pero que sin duda forman parte ya de la historia literaria y nos ayudan a explicar muchas cosas acerca de sus pasiones, traumas y obsesiones que, de alguna u otra manera, terminan reflejándose en las obras.

El trato de Emmanuel con Martín Luis Guzmán empezó en 1958. Lo puso en contacto con él Rafael Giménez Siles, el mejor y el más adicto entre todos los amigos del autor de *La sombra del caudillo*. Lo visitaba en su oficina de General Prim, desde donde Guzmán dirigía meticulosamente la revista *Tiempo*. El primer recuerdo suyo que conservaba era este: “un hombre de baja estatura, vestido con trajes impecables y anacrónicos, blan-



© Javier Navarro

Emmanuel Carballo, Vicente Leñero e Ignacio Solares

co, de una blancura raras veces expuesta al sol, de una dicción lenta, matizada y una sintaxis (la mejor que he escuchado) no solo correcta sino brillante, de ademanes parcos, ceñidos al cuerpo, puestos al servicio de la palabra y una mirada un tanto irónica”.

Carballo nos recuerda que el Ateneo de la Juventud cabalgó entre dos épocas históricas: el Porfiriato y la Revolución de 1910. Si el grupo más esmerado y valioso que produjo la dictadura del general Díaz fue la generación de poetas modernistas, el Ateneo fue también producto del Porfiriato: de la paz porfiriana, de la prosperidad porfiriana (referida, por supuesto, a las clases acomodadas) y de las escuelas porfirianas: por primera vez en casi cien años los escritores podían ser escritores y no necesariamente políticos, periodistas y no amanuenses de generales aventureros, profesores universitarios y no combatientes obligados a la defensa del país de invasiones extranjeras o a participar en nuestras sucesivas guerras intestinas en defensa de los principios liberales o conservadores.

El sistema porfirista —señala Carballo— les permitió advertir que eran distintos de los políticos, de los licenciados, de los burócratas de alta investidura, y algo más: que tenían frente a sí la opción de cultivar su singularidad, de ser artistas, de dedicar sus mejores horas al cumplimiento de su vocación. Sin el Porfiriato no se entienden los años de formación de los futuros ateneís-

tas (que provenían de familias consolidadas o surgidas al amparo de los empleos creados por la dictadura), sus primeras campañas como grupo (los tres ciclos de conferencias dados en el Casino Santa María, en el Teatro del Conservatorio Nacional y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, apoyados, entre otros, por prohombres de la dictadura como Porfirio Parra y Pablo Macedo) y sus actividades posteriores, entre las que se cuenta la fundación de la Universidad Popular y de la Escuela de Altos Estudios. Madero y después Victoriano Huerta no estorbaron sus tareas civilizadoras.

Como grupo, y en cuestiones políticas, el Ateneo fue un cuerpo fragmentado: convivieron dentro de él las ideas de vanguardia y el conformismo. Ninguno de ellos fue reaccionario en voz alta y desde la mitad del foro. Algunos de sus miembros dieron el paso adelante justo en el momento oportuno. Fue el caso de Vasconcelos, Guzmán y Fabela. Otros prefirieron no manifestar sus opiniones (lo que dialécticamente constituye una toma de posición política), como Caso. Otros más, apremiados por compromisos y lealtades, por el deseo de figurar o de mantener a sus familias, pactaron con el usurpador: como Acevedo, Urbina, Gómez Robelo y González Martínez. (Caso, siempre discreto, sirvió a Huerta con recato y desde oscuros puestos de carácter educativo). Alfonso Reyes optó por el mal menor: en vez de servir a Huerta como secretario privado (a pedido del

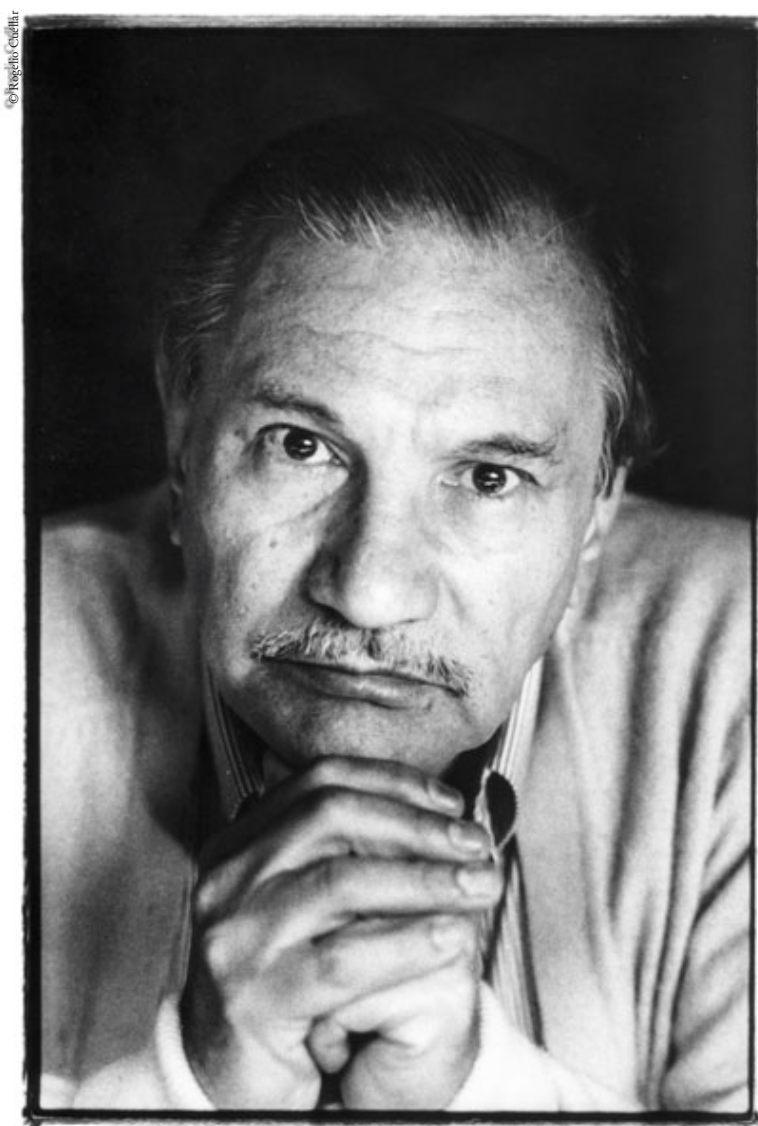
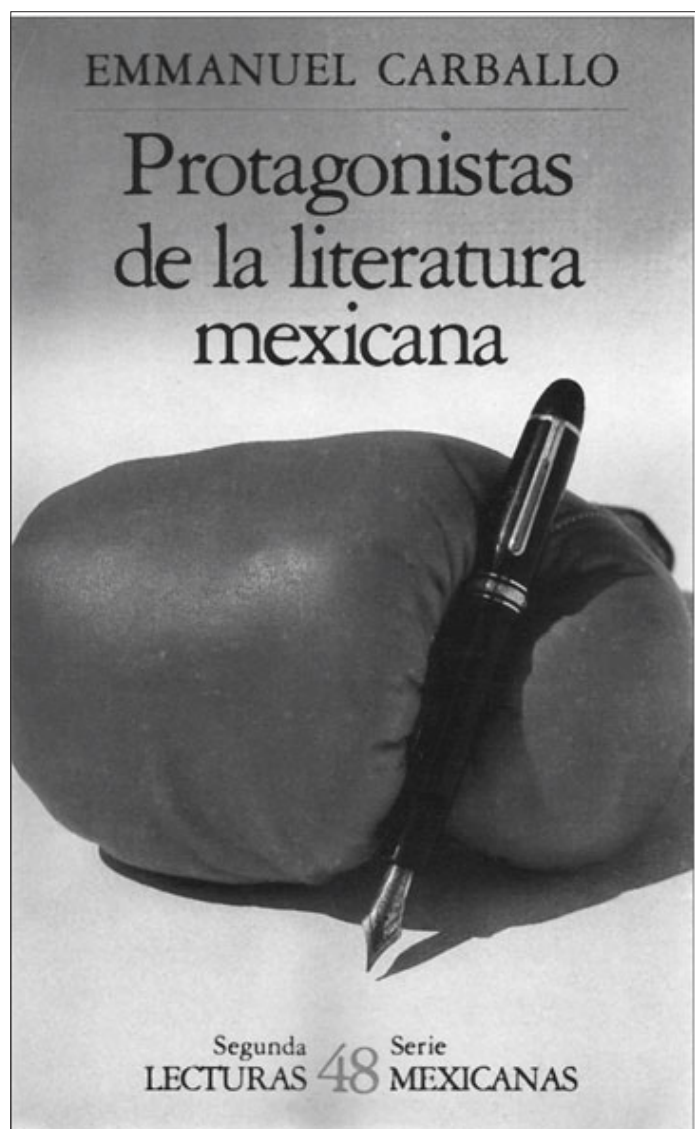
magnicida), decidió ingresar al servicio exterior (el visto bueno lo dio el propio Huerta) y olvidarse formalmente de la *vendetta* mexicana.

Carballo nos ofrece argumentos para entender la actuación tan disímbola de los miembros del grupo: “El que algunos ateneístas se hayan expatriado (unos por razones válidas y otros expulsados como delincuentes comunes) solo demuestra un hecho: que la uniformidad de pensamiento solo cabe en mentes dignas de Torquemada y que la disidencia es tan válida como la aceptación de los hechos consumados. Por ello respeto (y respetar es entender) lo mismo a Ricardo Gómez Robelo, que primero lucha contra Díaz y después sienta plaza en el huertismo, que a José Vasconcelos, quien en su primera época, antes de su transformación en 1929, es maderista, convencionista, obregonista y abanderado, en su campaña presidencial, de una causa política perdida: aquella que le pide a la política que tenga conciencia y no únicamente sirva a intereses percederos. Uno y otro encarnan modos de ser y comportarse que no están ausentes en el México que vivimos”. Y remata citando una carta que le envió Alfonso Reyes en abril de 1952, repuesto de una enfermedad que parecía mortal: “Cuan-

do me toque caer, habré hecho lo posible, al menos, para dejar a los jóvenes un ejemplo de lealtad a la vocación: es mi único anhelo”.

Martín Luis Guzmán nació en la ciudad de Chihuahua el 6 de octubre de 1887. Su infancia transcurrió en Tacubaya y el puerto de Veracruz. De nuevo en la Ciudad de México, asistió a la Escuela Nacional Preparatoria, institución que lo inició “en el amor de las ideas claras y en el horror de las nebulosidades con que a menudo se pretende suplantar el verdadero conocimiento”.

Martín Luis le cuenta a Carballo que en 1908 dijo un discurso en una admirable procesión de antorchas que organizaron los estudiantes de las escuelas de México para conmemorar la Independencia. Se pronunciaron cuatro discursos. El suyo versó sobre Morelos y el sentido social de la guerra de Independencia. Apareció en un periódico de nombre ya olvidado. “Ahora y para mí, Morelos es una especie de gran Pancho Villa de la época en que lucharon realistas e insurgentes. Ese discurso permitió que me ‘descubriera’ Jesús T. Acevedo, quien me llevó al Ateneo de la Juventud”.



Ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones hasta que se las da, exaltándolo, la forma literaria. Es entonces cuando adquiere rango de verdad.

Aquí conoció al joven dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien se convertiría en su amigo, confidente y también maestro:

Recuerdo que en 1909, Pedro vivía en la calle de San Agustín, cerca de la Biblioteca Nacional. Mi casa estaba ubicada en Santa María, en la calle del Naranjo. Solía suceder lo siguiente: al finalizar una reunión, Pedro me acompañaba a casa. En el trayecto continuábamos charlando. Al llegar a los balcones de mi casa no habíamos concluido de exponer nuestras ideas. El camino lo recorriamos a la inversa: de la calle del Naranjo a la de San Agustín. Ya en la casa de Pedro, este me decía: “Ahora sí, yo te encamino y regreso solo”. Estas conversaciones peripatéticas se prolongaban de las ocho de la noche a las cuatro de la mañana. Mi familia me preguntaba qué era lo que hacíamos Pedro y yo. Nos oían hablar durante cinco o diez minutos bajo los balcones de casa. Después, enmudecíamos por espacio de dos horas. Por fin volvían a escuchar nuestras voces. En mi casa ignoraban que los silencios estaban destinados a caminar. En 1912, ya estaba casado. A Pedro (gran amigo, gran trabajador, hombre riguroso, inflexible) se le metió en la cabeza que era imprescindible que aprendiera latín. Los nuevos deberes para ganar el sustento me obligaban a trabajar más duramente. Pedro llegaba a casa, todos los días, entre las nueve y las diez de la noche. En ocasiones, ya estaba acostado. Pedro me sacaba de la cama: “No señor, es la hora de la clase de latín”.

Para Martín Luis, Henríquez Ureña era “un valor mexicano”, ya que se formó fundamentalmente en nuestro país. Cuando llegó traía una cultura literaria de signo predominantemente francés e inglés; desconocía, casi por completo, la filosofía y las ciencias. Caso y Ricardo Gómez Robelo lo guiaron en el aprendizaje de la filosofía. Aquí descubrió a los clásicos españoles y se familiarizó con ellos. “De ese esfuerzo por formarse una cultura filosófica y ensanchar sus conocimientos literarios yo me beneficié muchísimo. Me descubrió a Schopenhauer y a Kant. Yo por mi cuenta descubrí después a William James y a Bergson. A él le debo, además, el conocimiento de algunos autores ingleses fundamentales”.

La vida de los ateneístas estaba arreglada en tal forma que vivían constantemente cerca de los libros: eran bibliotecarios, profesores de lengua nacional o de literatura. “Solo así se explica ese nuestro lujo, la perpetua Academia en que transcurrían nuestros días”, cuenta Martín Luis. Justo Sierra (“el maestro por antonomasia” lo llama Guzmán) le dio el espaldarazo al grupo por

una cualidad de valor inicial indiscutible, si bien de mérito muy diverso y abierto a todas las apreciaciones en cuanto a la realización personal: la seriedad. La seriedad en el trabajo y en la obra; la creencia de que las cosas deben saberse bien y aprenderse de primera mano, hasta donde sea posible; la convicción de que la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente, y sin la cual ningún producto de la inteligencia es duradero; el convencimiento de que ni la filosofía, ni el arte, ni las letras son mero pasatiempo o noble escapatoria contra los aspectos diarios de la vida, sino una profesión como cualquier otra, a la que es ley entregarse del todo, si hemos de trabajar en ella decentemente, o no entregarse en lo mínimo.

Carballo le pregunta al autor de *La querrela de México* cómo y a qué horas escribe:

Escribo generalmente por la noche y en las altas horas de la madrugada. Solamente en el silencio está uno consigo mismo. El momento en que la inteligencia se decanta y el estilo adquiere tajante desnudez llega, en mí, a las cinco de la mañana. Se deja atrás, después de ocho horas de labor, todo lo superfluo y queda solamente lo esencial, como el trozo estricto de acero desprovisto de la escoria del metal. En estas horas de silencio hasta el pequeño ruido me perturba, sobre todo en ciertos pasajes. Abandono la máquina de escribir y tomo el lápiz.

Así, con lápiz, escribió, por ejemplo, casi todas las *Memorias de Pancho Villa*, varios capítulos de *El águila y la serpiente*: “Una noche en Culiacán”, la primera parte de “La carrera en las sombras” y “La fiesta de la balas”, entre otras cosas.

Para Martín Luis Guzmán lo que mayor influjo ejerció en su modo de escribir fue el paisaje del Valle de México. “El espectáculo de los volcanes y del Ajusco, envueltos en la luz diáfana del Valle, pero particularmente en la luz de hace varios años. Mi estética es ante todo geográfica. Deseo ver mi material literario como se ven las anfractuosidades del Ajusco en día luminoso, o como lucen los mantos de nieve del Popocatepetl. Si no, no estoy satisfecho”.

Más adelante, Carballo le pide que revele cuáles fueron los autores que le ayudaron a descubrir y practicar su estilo:

Desde muy niño me cautivaba la prosa de Rousseau y no puedo decir que las de muchos autores griegos y latinos porque desconozco esas lenguas, pese a los desvelos de Henríquez Ureña porque aprendiese el segundo. A través de traducciones me apasionaban Tácito y Plutarco. Al lado de estos autores debo mencionar (si no la lista sería incompleta) a Cervantes, Quevedo, Granada y Gracián. En lengua inglesa la cita de William Hazlitt es obligatoria. Esos son mis maestros en cuanto a la prosa.

De acuerdo con Martín Luis Guzmán, en 1958, ya existía en México una literatura formada, con personalidad nacional, que era, al igual que la pintura, producto de la Revolución. “Esas características las advertimos en las obras que cuentan ese enorme drama que se inició en 1910. Hasta ese momento México no poseía una personalidad consciente de sí misma. La Revolución viene a completar el impulso nacionalizador iniciado con la Independencia y continuado espiritualmente con la Reforma”.

El águila y la serpiente, la primera obra narrativa de Martín Luis Guzmán, se iba a llamar “A la hora de Pancho Villa”, pero al editor español no le agradó ese título. Su autor la consideraba una novela propiamente dicha. “No es una obra histórica como algunos afirman; es, repito, una novela. *La sombra del caudillo*, asómbrese usted, al mismo tiempo que una novela, es una obra histórica en la misma medida en que pueden serlo las

Memorias de Pancho Villa. Ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones hasta que se la da, exaltándolo, la forma literaria. Es entonces cuando adquiere rango de verdad”.

En *El águila y la serpiente*, Venustiano Carranza aparece como un hombre que mira a sus interlocutores ‘desde la cima de su gran estatura’, con una mirada “dulzona, casi bovina”. En aquella primera entrevista, cuenta Guzmán,

don Venustiano no defraudó mis esperanzas de revolucionario en ciernes. Se me apareció sencillo, sereno, inteligente, honrado, apto. El modo como se peinaba las barbas con los dedos de la mano izquierda —la cual metía por debajo de la névea cascada, vuelta la palma hacia afuera y encorvados los dedos, al tiempo que alzaba ligeramente el rostro— acusaba tranquilos hábitos de reflexión, hábitos de que no podía esperarse —así lo supuse entonces— nada violento, nada cruel. Quizá —pensé— no sea este el genio que a México hace falta, ni el héroe, ni el gran político desinteresado, pero cuando menos no usurpa su título: sabe ser el Primer Jefe.

En tanto, *La sombra del caudillo* fue recibida por la crítica mexicana con entusiasmo. Una reseña de la época terminaba así: “Si de toda la sangre y de todo el dolor que Guzmán ve acumulados surge una obra de verdad, sincera y fuerte como *La sombra del caudillo*, celebremos que esta época de tristeza haya encontrado su pintor y su novelista”. Sin embargo, el autor le confiesa a su entrevistador: “Lo que desconozco es la reacción de los políticos, que pudieron ver en ella un documento que registrara sus fechorías”.

Del libro que se sentía más orgulloso Martín Luis Guzmán era, sin duda, *Memorias de Pancho Villa*. Afirmaba que “para que las siga el lector, se deben leer como mucha gente lee *El Quijote*: abrirlas al azar y leer unas cuantas páginas”. Lo escribió porque consideraba que el Centauro del Norte era el personaje más incomprendido de la historia revolucionaria: “A Villa no se le había puesto en su lugar hasta que escribí las *Memorias*...

Tengo el orgullo de decir que mientras no se le levante, en la Ciudad de México, el monumento que merece Villa, y lo merece por haber sido la expresión humana de la fuerza que hizo posible la Revolución, su monumento es mi libro.



El hombre que aquí aparece es el verdadero Villa, no el deformado por las leyendas contradictorias difundidas por amigos o enemigos. Tengo el orgullo de decir que mientras no se le levante, en la Ciudad de México, el monumento que merece Villa, y lo merece por haber sido la expresión humana de la fuerza que hizo posible la Revolución, su monumento es mi libro”.

En 1958, Martín Luis Guzmán publicó *Muertes históricas*. La presencia de Plutarco en el título —dice Carballo— revela, quizá, parte del propósito del autor. En México, escribió Guzmán en 1920 (“El coleccionador de ataúdes”, en *A orillas del Hudson*), “los hombres no son grandes sino al morir”. Nuestra historia, afirma allí mismo, es “la historia de un país de muertos”. Apunta Carballo: “De no haber ordenado Victoriano Huerta el asesinato de Madero, pongo un ejemplo, este ocuparía un sitio distinto en la historia: se le llamaría en vez del ‘presidente mártir’, el ‘presidente iluso’. Tal vez hoy se le juzgaría más como reaccionario que como revolucionario”.

Quizá para llevarle la contra a la historia, en sus disposiciones testamentarias, Martín Luis Guzmán pidió, como Vasconcelos, solo que con mayor mesura, que no lo sepultaran en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Remata Carballo:

Cuestión, quizá, de ingratas compañías. Me gustaría, en momento más oportuno indagar las razones que lo impulsaron a tomar decisión tan sabia. Por ahora apunto dos

motivos: orgullo y desquite. Lo primero por sentirse más escritor que la mayoría de los escritores allí reunidos. Lo último por motivos más elaborados; él, que en vida padeció el ninguneo de los mediocres por supuestos o reales motivos de índole moral y el escamoteo sistemático de los honores que no le hubieran disgustado (la vanidad anida en los pequeños y los grandes escritores), supo morir como disidente de la fama: de haber aceptado figurar entre los muertos ilustres, honor que hoy es un lugar común, habría desprendido de su vida y obra la etiqueta de proscrito, y de ese modo invalidaría la terca —y eficaz— labor de sus malquerientes. Su última voluntad lo pinta de cuerpo entero: no podía aceptar en la tumba las distinciones que le negaron en vida.

Con trabajos como estos de Emmanuel Carballo, además de adentrarnos en las obras, de entender y valorar su trascendencia, se nos revela lo más profundo del alma de los artistas. A lo largo de su extensa y fructífera carrera literaria, nos demostró que el poder de las letras no es distinto al de la pasión, en especial en su manifestación más viva y tensa como es la palabra hecha literatura.

Emmanuel Carballo fue un aguerrido pugilista de las letras, que con talento, inteligencia, disciplina y trabajo incansable rescató para nosotros la pléyade de artistas que cimentaron el canon de las letras mexicanas del siglo xx. Siempre será imprescindible para nuestra literatura.

Emmanuel Carballo

El mal necesario

Guillermo Vega Zaragoza

I. MIRAR LOS TOROS DESDE LA BARRERA

El hombre utiliza las manos para lanzar las palabras como dardos a sus interlocutores. Su voz estentórea, aunque ya algo cascada, inunda el lugar. Se encuentra al borde del enojo porque los alumnos no saben quién es Martín Luis Guzmán ni han leído las memorias de José Vasconcelos y mucho menos se han enterado de la grandeza de Alfonso Reyes. “¿Y así quieren ser escritores?”, los increpa, ya en la total impaciencia. Antes les había pedido alguna muestra de lo que escribían y se encontró con una triste realidad: pobreza de lenguaje, faltas imperdonables de ortografía, ayuno total de lo que es el verdadero arte literario. Solo uno o dos se salvan del escarnio implacable del maestro Emmanuel Carballo en la Escuela de Escritores de la Sogem.

Al semestre siguiente, luego de varios años de bregar contra la corriente, aburrido, decide abandonar el barco: “Ya no entiendo lo que escriben los jóvenes. Me voy a estudiar lo que sí entiendo: mi amado siglo XIX”. Y dejó de impartir clases en ese lugar.

Desertor de la carrera de leyes, Emmanuel Carballo (Guadalajara, 1929-Ciudad de México, 2014) dedicaría su vida a analizar las letras de otros para de ahí construir su propia, inmensa obra crítica. Fue el gran crítico e historiador de la literatura mexicana del tercer cuarto del siglo XX, como lo serían sus antecesores José Luis Martínez y Antonio Alatorre. Colaboró en las más importantes publicaciones periodísticas y literarias, fundó revistas y editoriales, publicó medio centenar de volúmenes en los que plasmó sin tapujos lo que pensaba acerca de los libros que leyó, las personas que conoció, los enemigos que se consiguió y el tiempo que le tocó vivir. En el cenit de su carrera, que abarcó más de 25 años, gozó de un poder inmenso para decidir el destino

de las carreras literarias de los escritores mexicanos. Fue el crítico más temible y polémico. Como el rey de José Alfredo, su palabra era ley.

Nadie más que él podía ufanarse de la revaloración de la obra de los miembros del Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos; de haber rehabilitado a dos escritores que a inicios de los cincuenta no figuraban en la bolsa de valores de la literatura nacional: José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán; de haber puesto en órbita a narradores que se convertirían en “monstruos sagrados” de las letras mexicanas: Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes; de haber impulsado en los sesenta las primeras incursiones de jóvenes que traerían nuevos aires a la escena literaria: José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña; de haber sido el primer crítico que leyó el manuscrito original de *Cien años de soledad*, y proclamar aun antes de ser publicada que nos encontrábamos ante una de las obras mayores de la literatura hispanoamericana (así lo escribió en estas páginas en noviembre de 1967: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/viewFile/8965/10203).

Una jugarreta del destino quiso que Emmanuel Carballo falleciera apenas un par de días después que Gabriel García Márquez, como para remarcar la oposición de los polos en que la sociedad coloca a los escritores y los críticos. Mientras el colombiano gozó de doble funeral de Estado, con la presencia de los presidentes de dos naciones, en el discreto sepelio del jalisciense estuvieron sus seres queridos y sus amigos más cercanos. No podía ser de otra manera, si el propio Carballo se definía, así, casi jactancioso:

Soy en las letras mexicanas una figura molesta pero necesaria. Mi papel se presta más a la censura que al elogio. Y

es natural, el crítico es el aguafiestas, el villano en la película del Oeste, el resentido, el amargado, el ogro, y la bruja de los cuentos de niños, el viejo sucio que viola a la chica indefensa, el maniático, el doctor Jekyll y mister Hyde; en pocas palabras, el que exige a los demás que se arriesguen, mientras él mira los toros desde la barrera.

II. PARADIGMA DEL PERIODISMO LITERARIO

En la vasta obra de Emmanuel Carballo destacan dos libros mellizos: *Protagonistas de la literatura mexicana* y *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*. El primero fue publicado en 1965 por Empresas Editoriales como *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. La segunda edición corregida y aumentada apareció 21 años después en la segunda serie de la mítica colección Lecturas Mexicanas con un tiraje de 30 mil ejemplares. Si hubieran sido trabajos terminales para alcanzar algún grado académico, con esos libros Emmanuel Carballo se graduó como maestro y doctor de la crítica y los estudios literarios sobre las letras nacionales.

Después de él pocos han tenido la capacidad para emprender proyectos semejantes. Un par de ejemplos que me vienen a la mente son —con todas las proporciones guardadas— *De la Onda en adelante*, del alemán Reinhard Teichmann, de 1987, quien entrevistó a 21 novelistas de dicha generación, y *El minotauro y la sirena*, de Mauricio Carrera y Betina Keizman, de 2001, donde hicieron entrevistas-ensayo de 13 escritores mexicanos nacidos en los sesenta.

Sin embargo, Carballo no se limitó a una generación de escritores sino que abarcó varias: desde el Ateneo de la Juventud, lo que él llamó el Colonialismo, Contemporáneos, novelistas de la Revolución y jóvenes maestros, entre los que incluyó a dos hombres y dos mujeres: Juan José Arreola, Elena Garro, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes. Su objetivo fue proporcionar un panorama de la literatura mexicana del momento, los que ya estaban y tenían su lugar y los que iban llegando, peleando por hacerse del propio.

El trabajo de Carballo fue más allá de la simple entrevista periodística o de la semblanza, la reseña o el ensayo literario. No entrevistaba escritores: entrevistaba obras. Se adentraba en los libros de cada autor y a partir de la lectura y el análisis cuestionaba, evaluaba y dictaminaba. Carballo siempre sostuvo que el crítico era un creador como cualquiera (“el crítico cuando realmente ejerce la crítica por profesión y vocación y no por negocio [un mal negocio] es un escritor tan escritor como puede ser un poeta, un narrador o un dramaturgo”), pero que su materia y método de trabajo eran distintos. No hay invención, porque la vida y la obra de los escritores son concretos y objetivos. Pero sí hay creatividad, pues la crítica radica en la subjetividad y la capacidad del crítico para levantar su edificio analítico.

Véase si no se requiere talento literario para retratar a un escritor entrevistado como si fuera un personaje de novela:

José Vasconcelos aparenta, sentado detrás de su escritorio de la Biblioteca México, la juventud de sus mejores años. Ojos incisivos; pelo corto, entrecano, áspero; las anchas



guías del bigote, caídas, dan la impresión de que le cubren la boca; alta la nariz, recta; manos enérgicas de ademanes convincentes. Al hablar desconoce el titubeo, las típicas expresiones de la gente medrosa: *tal vez, quizá, es probable...* Su lenguaje de lápiz recién tajado da a su conversación brillo de arma, sonoridad de guerra. En cambio, de pie, Vasconcelos tiene el aire inconfundible de la vejez. De pie, creo que los manuales no se equivocan al decir que nació en Oaxaca en 1882, hace 72 años. Al verlo sentado evoco los ardientes días que vivió con *Adriana* (Elena Arizmendi), con *Valeria* (Antonieta Rivas Mercado) y con *Chanto* (Consuelo Sunsín).

Me sigue maravillando la forma en que caracteriza a Martín Luis Guzmán, cómo se entrelazan la forma de hablar del entrevistado, su carácter y el estilo literario:

Martín Luis Guzmán conversa con sabia naturalidad. Las palabras salen de su boca austeras e inteligentes. Por su duración, los silencios se identifican con los distintos signos ortográficos: la coma, el punto y coma, el punto y aparte. Al hablar distingue los vocablos mediante el uso de las redondas, las bastardillas. En él todo es malicia, premeditación, cultura. En su mundo se halla abolido el azar: omite y emite juicios según la forma de su conveniencia.

Después viene el interrogatorio, donde el entrevistador demuestra y ejerce el dominio profundo de su materia de estudio: la vida y la obra del autor. Si le interesan aspectos personales o íntimos del escritor solo es en función de que son necesarios para aclarar algún punto oscuro de tal o cual novela o cuento, de tal o cual poema. Se interroga al hombre para explicar la obra, para tender puentes entre el autor, sus libros y el lector.

Pero a pesar de tantos años de magisterio, la técnica de investigación de Carballo no parece haber dejado escuela. Hoy la gran mayoría de los periodistas culturales, críticos literarios y egresados de las carreras de letras se distraen y entretienen en otras cosas, no leen ni estudian lo suficiente, arman entrevistas improvisadas, apenas se dan tiempo de consultar la ficha del autor en Wikipedia, a un escritor que presenta un nuevo libro le hacen preguntas inverosímiles como “¿De qué trata su libro?”. No se avizora nadie que se aproxime aunque sea un poco a la pasión y el rigor con los que Carballo dedicó su vida a la crítica de la literatura mexicana de su tiempo.

III. CRÍTICA DE LA CRÍTICA

¿Qué tipo de crítica ejercía Emmanuel Carballo? En la entrada del 15 al 20 de enero de 1968 de su *Diario público* (Conaculta, colección Memorias Mexicanas, 2005) sintetiza en cuatro apretadas páginas sus personalísi-

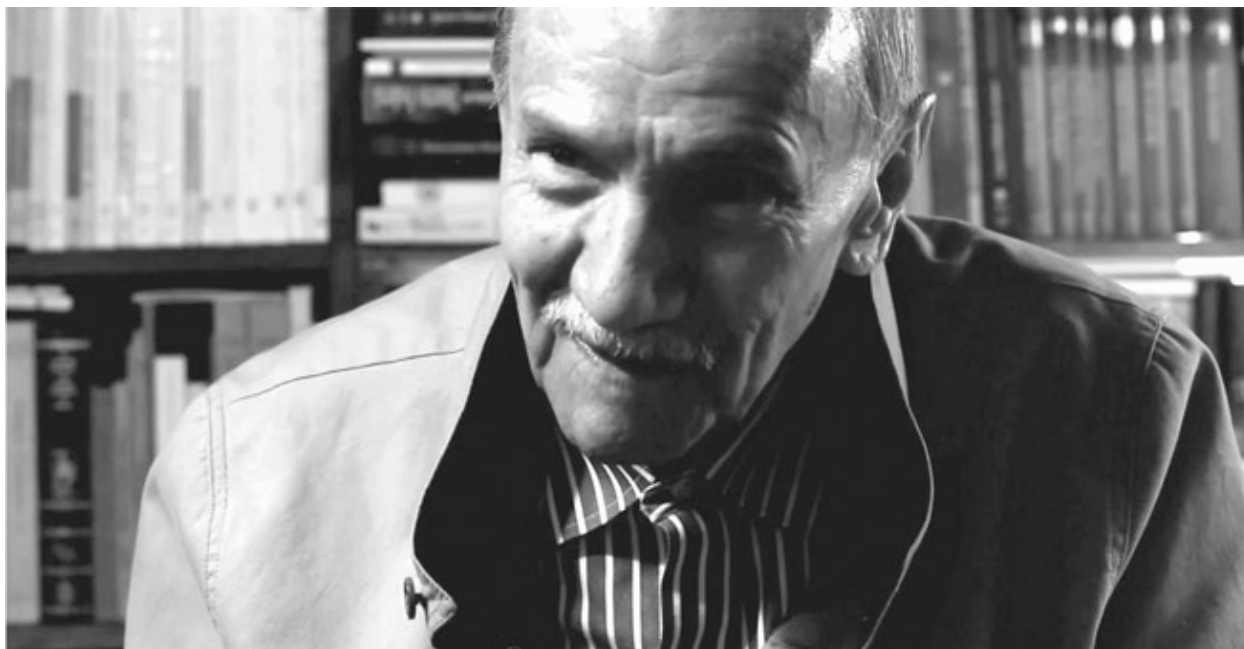
mos postulados acerca de la crítica literaria, sin excluir la crítica de esa forma de hacer crítica. Buena parte de sus planteamientos siguen teniendo total vigencia, otros corresponden a situaciones ya superadas, pero pocos podrían rebatirse.

Para Carballo, el crítico es una especie de árbitro, de policía de cruceiro que decide quién avanza y quién se ha quedado atrás. Al crítico le corresponde poner orden, ser el cronista de un momento (o de varios momentos sucesivos) de la literatura de un país. “Sin el ejercicio de las tareas críticas, cualquier literatura se empantana, crece desordenadamente y puede fácilmente engañarse al público dándole gato por liebre”.

Entre nosotros, afirmaba, la crítica es “impresionista, colonial y de un mexicanismo rabioso e ingenuo”. En este sentido, no dejó títere con cabeza, a todos les tundió, pero distinguió entre reseñistas (que abundan), críticos (que escasean) y ensayistas (que “brillan por su ausencia”): “El reseñista cuenta un libro, muchas veces sin haberlo leído, mediante la lectura concienzuda de la solapa. Son publicistas a sueldo de las editoriales ricas y en ocasiones ni siquiera eso: se concretan a exponer libros y autores de moda y a ignorar textos primarios y escritores que no destacan en la bolsa de valores de nuestra literatura”. Por su parte, “el crítico narra el libro pero, además, se saca de la manga como un prestidigitador barato, juicios que no se desprenden de la obra en sí misma”. En tanto, “el ensayista (entendido a la mexicana y no a la inglesa) reúne en su trabajo los errores del reseñista, del crítico y suma a ellos los de su propia cosecha: el aporte de los datos biográficos, los bibliográficos y las opiniones de expertos en la materia. El trabajo del ensayista se diferencia del que produce el crítico en que es más extenso, más denso y menos personal”.

Carballo coincide con Antonio Alatorre al enumerar los defectos de la crítica que se ejerce en nuestro país: el *diletantismo*, el *nebulismo*, el *doctrinarismo* y el *cuatachismo*. Los dos primeros los atribuía a la condición autodidacta del crítico, y el cuarto, entre otras muchas causas, a la vida provinciana de nuestras letras. “La mayor parte de los escritores mexicanos e hispanoamericanos escriben para sus amigos, y éstos, lógicamente, tienen el deber de alabarlos. Alabar significa entre nosotros construir, construirse. Un escritor vale en razón directa del poder que detenta el grupo en el cual está inscrito; y el grupo, vale por los escritores sobresalientes que reúne”.

Para mayor claridad: “El crítico entre nosotros, escribe primero para el director que le paga un sueldo por practicar su oficio. (Dime en qué periódico o revista escribes y te diré quién eres). Escribe, luego, para el escritor a quien enjuicia y, después, para los amigos y enemigos tanto del escritor en cuestión como del propio crítico. (Hecho que muestra, entre otras cosas, el triste



y reducido papel de la crítica). Escribe, por último, para los lectores. Grupo pequeño que lee con desconfianza y rara vez toma en cuenta los juicios del crítico”, pues “sabe que le mienten, le dan verdades a medias o lo incitan a comulgar con ruedas de molino. No respeta al crítico porque este no se respeta a sí mismo”.

IV. FIN DE UNA ÉPOCA

Como doctor que diagnostica a un enfermo terminal, en 1968 Emmanuel Carballo casi le extiende acta de defunción a la literatura mexicana:

Si la crítica es el termómetro que marca la salud o la enfermedad de una literatura se puede afirmar que las letras mexicanas están enfermas. Su enfermedad se llama mimetismo, formalismo, falta de imaginación, carencia de poder creador, desconocimiento del pasado y del presente, despegue de las causas populares. Somos burgueses, escribimos como burgueses y destinamos nuestras obras a la mediana y gran burguesía. Todo queda en familia.

Fue la implacabilidad de sus juicios y las diferencias políticas con el grupo cultural dominante las que alejaron a Carballo del lugar privilegiado que se había ganado como crítico. En una entrevista con Juan Domingo Argüelles en 1987, Carballo reconoció:

Yo fui un mafioso y la historia me quitó esa prerrogativa, me mandó cesante a mi casa. ¿Por qué éramos una mafia? Porque éramos pocos, porque nos creímos el pueblo elegido, porque Alfonso Reyes era nuestro tutor, porque Octavio Paz nos daba palmaditas y porque tuvimos la audacia de decir que éramos los mejores. No lo proba-

mos, pero sí lo dijimos, y tantas veces lo dijimos que la gente nos lo creyó. Cuando creció el número de escritores, se rompió esa falacia que era la mafia. Yo fui de los primeros en abandonarla, porque me di cuenta que era una torpeza, un provincianismo que jugaba a ser metropolitanismo. Las mafias son para protegerse y para defender sus actividades ilícitas, y la única actitud ilícita que tenían las mafias literarias en México es que no dejaban pasar a sus enemigos y engordaban, artificialmente, a sus amigos, para venderlos por mayor número de kilos... Ahora ya no hay una mafia, hay muchas mafias. [...] Muchas complacencias y autocomplacencias... Pero debo aclarar que nosotros no creamos esa forma de ser. La heredamos.

Con la muerte de Carballo se cierra una época en la historia de la crítica literaria de nuestro país. Le correspondió ser el testigo y el verdugo —él mismo se asumía abiertamente como un “francotirador de las letras”— de varias generaciones de escritores. Hombre de su tiempo, cumplió la función que tenía que cumplir y los resultados están en sus libros. Como todo crítico, apostó; a veces acertó y a veces falló y, como pocos, reconoció errores, pero también se mantuvo en sus trece cuando así lo creía. Difícilmente podrá haber otro como él, porque el país y la literatura mexicana (y mundial) ya es otra: son otros los lenguajes, son otras las herramientas de análisis y son otras —o deberían serlo— las relaciones entre los autores, los críticos y los lectores. Por eso mismo, no es cuestión de buscar un solo heredero sino asumir la estafeta colectivamente. No se necesita solo un Carballo sino muchos Carballos, diferentes, pero que compartan la misma pasión crítica y un gran amor por las letras. Es el reto de las generaciones que le siguen.

Entrevista con Emmanuel Carballo

“Tenemos un minuto de gloria”

Silvina Espinosa de los Monteros

A fin de conmemorar la vida y obra de Emmanuel Carballo (Guadalajara, Jalisco, 1929-Ciudad de México, 2014), a continuación reproducimos una amplia entrevista concedida a propósito de su 80 aniversario, ocasión en la que el autor de *Protagonistas de la literatura mexicana* rememoró su arribo a la capital del país, su paso por el Centro Mexicano de Escritores, así como los yerros, aciertos y simpatías en su labor como uno de los más destacados críticos literarios del país y su visión en torno a dicho oficio durante la primera década de siglo XXI.

En una reducida habitación que el escritor ha adaptado como estudio en su casa de Contadero, ubicada en la delegación Cuajimalpa, Emmanuel Carballo se sienta a escribir rodeado de libros. Por su tamaño, el sitio semeja una celda monacal; y él, un hombre que predica con fervor profano el sacerdocio de la literatura.

Vitalista y enfático, aunque con un toque de sabiduría adquirida en la forja de los años, Carballo echa a andar el impetuoso engranaje de las palabras: “Nunca he tenido una idea muy precisa del tiempo respecto a mí. Yo me siento como un hombre de 40 o 50 años, que ha perdido pelo y se ha vuelto diabético. Algo que me molesta profundamente es que la gente no me vea como yo me veo a mí mismo”.

Encono que se reduce a dos hechos fundamentales. Primero, que algunas mujeres con las que se topa en la calle al verlo hagan con los labios un gesto en señal de

desaprobación y, segundo, haber tenido que renunciar hace una década al ejercicio de la crítica literaria en forma profesional.

Habiendo sido el hombre que modificó el panorama de la crítica en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, por el carácter implacable y polémico de sus opiniones, Carballo comenzó a reconocer que la literatura mexicana ya no le interesaba como lo hicieron autores de la talla de Martín Luis Guzmán, Juan Rulfo, José Vasconcelos, Juan José Arreola, José Revueltas o Carlos Fuentes.

Carballo se daba cuenta, por ejemplo, de que Daniel Sada era buen escritor, pero ya no le llegaba profundamente: “O sea, que la culpa no era suya sino mía, porque ya no entiendo su obra. Así que, con mucho dolor, tuve que retirarme de la crítica literaria activa, aunque sigo leyendo y tratando de ver por qué no me gustan los autores y entender cuáles son mis limitaciones, que no son técnicas ni estilísticas, ni teóricas. Son vitales. Su generación y la mía son dos generaciones distintas”.

PRIMERA REVELACIÓN

¿Cómo recuerda la Guadalajara de su infancia y juventud?

Mi familia es de la parte sur de Jalisco, de donde eran Arreola y Rulfo. Es una tierra muy agradable, con gracia y sentido del humor, de gente que sabe beber y

amar. Mis parientes hacían versos a las reinas de belleza en las jaripeadas. Uno de ellos era periodista y hacía una cosa muy rara: en un soneto, compuesto por 14 versos, hacía un resumen de lo que el día anterior había pasado en la política nacional. Quizá de ahí me vino el amor por el periodismo sintético, que emplea las palabras adecuadas. Actualmente, ya no escribo en periódicos sino que estoy haciendo el tercer tomo de mis memorias. Algo interesante es que yo no estudié letras. De un escritor se puede hacer un periodista, pero de un periodista nunca o casi nunca se ha hecho un escritor.

¿Cuál fue el primer libro que fue una revelación para usted?

Pues mire, corrido por los jesuitas debido a una travesura muy gorda que hice, me dieron derecho a examen, pero a condición de que ya no me presentara. Algo que me reveló que sin ocio no se puede acceder a la literatura. En ese tiempo leí un libro que, freudianamente hablando, para mí fue esencial: *La tormenta*, el segundo tomo de las memorias de José Vasconcelos. Ese libro había sido abandonado en la hacienda de unos familiares. Lo leí y mi vida cambió, ya que una de las cosas más hermosas de este mundo son las mujeres y la otra es hablar de ellas.

¿A ese texto le encontró algún defecto?

Fíjate que ese fue un libro que yo no leí como tal, más bien representó para mí como un prontuario de vida, una guía de lo que yo debía hacer de ahí en adelante con mi vida. Es uno de los libros más hermosos de memorias que se ha escrito en México.

En septiembre de 1953, usted vino a la Ciudad de México como becario del Centro Mexicano de Escritores...

Sí, la Fundación Rockefeller me dio una beca en el rubro de ensayo para el Centro Mexicano de Escritores, la cual duró dos años. Ahí estaban Juan Rulfo, Juan José Arreola, Alí Chumacero y Rosario Castellanos. El primer año, más que buscar la consonante para un poema o hacer un texto, lo que yo buscaba era la manera de conseguir empleo para mantener a mi familia, porque para entonces ya estaba casado y tenía una hija. No quería volver a Guadalajara.

LA GRAN LECCIÓN DE REYES

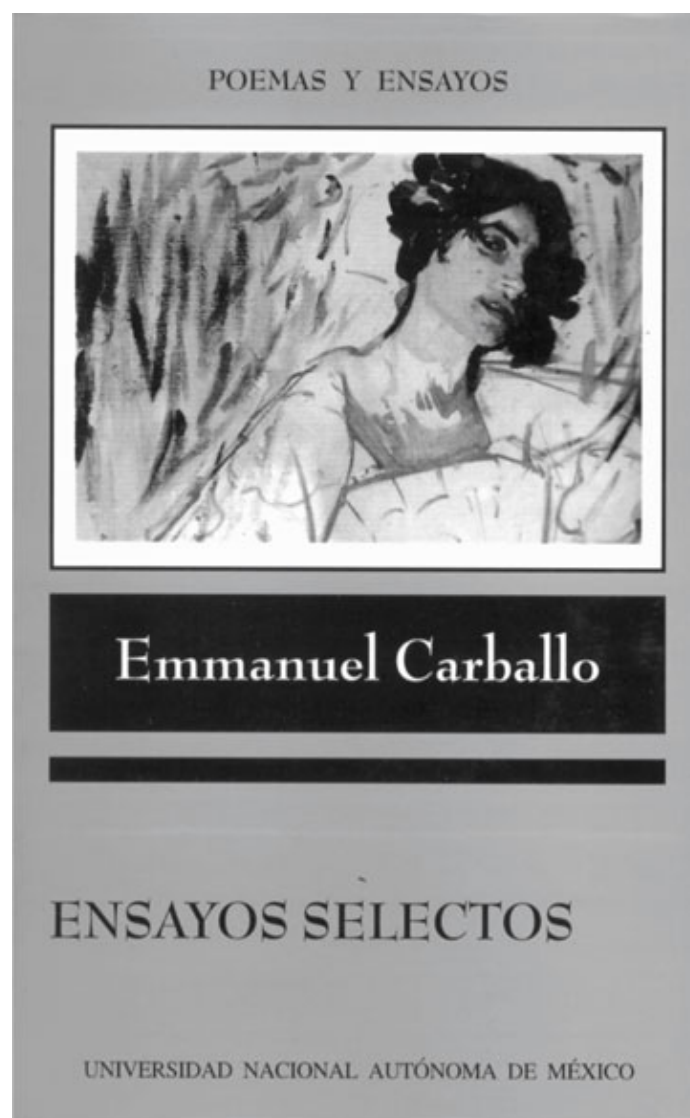
Para cuando Carballo arribó a la capital, ya conocía las obras de diversos autores mexicanos, por lo que advirtió la falta de un volumen que hablara a fondo sobre el proceso creativo de estos y sus obras, de ahí que procediera a realizar entrevistas dilatadas y exhaustivas, combinadas con elementos de crítica, historia, teoría literaria, más lo que hiciera falta para concretar el ambicioso proyecto de con-

signar la historia de la literatura del siglo xx de nuestro país, en la voz de sus creadores más destacados.

Yo fui un chico bastante inteligente —*advierte Carballo con una amplia sonrisa*—. A la edad de 23 años ya había leído a Julio Torri, a José Vasconcelos, a Gorostiza, a Martín Luis Guzmán, a Torres Bodet... pero como no había leído algo sobre ellos que me gustara, pensé que llegaría a viejo y que esos textos no existirían. Así que me puse a leer como desesperado, para hacer algo en ese sentido. Primero, comencé a leer más a Alfonso Reyes, a quien yo ya leía afanosamente desde que vivía en Guadalajara y me escribía con él.

Usted ha dicho que Reyes fue uno de los personajes que le dio una gran lección. Existe una carta espléndida donde él lo regaña. El autor de Visión de Anáhuac le recrimina que él y Vasconcelos, al contrario de lo que usted decía, sí tenían contacto con los escritores jóvenes y que estos los entendían. ¿Era cierto?

No es cierto, no es cierto, nadie los entendía. Los jóvenes escritores no entienden, nosotros no los entendíamos ni nos interesaba hacerlo. Tú entiendes a una perso-



na más o menos de tus años. No existe una comunicación posible cuando tú como joven estás empezando a vivir lo bello de la vida: el sexo, el talento... y no se puede hablar con alguien a quien cada día se le va una más. ¿Qué puntos de contacto puede haber? Aunque de todas formas, a mí me sigue gustando Alfonso Reyes.

¿Cuál fue la lección que aprendió de él?

Que la escritura es una larga paciencia. La única receta para el triunfo en literatura es el esfuerzo personal. Hay que trabajar y volver a trabajar y nunca estar contento con lo que se ha hecho, ya que siempre es mejorable. Reyes tiene una cosa que yo he intentado copiarle toda mi vida: la claridad. Su claridad era como la del diáfano Valle de México en los años veinte o treinta del siglo pasado. Reyes tenía ese don. Lo más difícil lo volvía fácil, porque dominaba el idioma. Y eso es algo que yo siempre he tratado: dominar el idioma y decir mucho con pocas palabras.

ACIERTOS Y ERRORES

Con la perspectiva que otorga el tiempo, ¿con qué autores considera usted que acertó y erró en ese libro de entrevistas y crítica literaria que es Protagonistas de la literatura mexicana (1965)?

Yo creo que acerté con todos a excepción de uno, pero lo hice adrede. La estructura del libro la dividí en varias partes. Los escritores del Ateneo de la Juventud como Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Torri; los del colonialismo: Artemio de Valle-Arizpe y Jiménez Rueda; los Contemporáneos, donde estaban Gorostiza, Pellicer, Jaime Torres Bodet, Novo; luego los narradores de la Revolución y posrevolucionarios, Agustín Yáñez, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello y, por último, los nuevos maestros, Rulfo, Arreola, Rosario Castellanos, Elena Garro y Carlos Fuentes. De todos ellos, Fuentes es el único vivo [falleció el 15 de mayo de 2012]. Como la literatura es tan difícil y cabrona, debido a que lo que pensamos hoy creemos que es genial y en 30 años a algunos les parecerá de risa, metí a Ramón Rubín, el más malo de los escritores mexicanos. Rubín fue un escritor muy pedante a quien descubrí en Guadalajara, era zapatero de Sinaloa y yo lo llevé al café de intelectuales donde nos reuníamos. Él tenía la idea de que la literatura era simplemente una forma de hacer historia para gente que no tenía cultura; un poco como Zola o Balzac, algo que todos tratamos de hacer, pero no como un fin, sino como elementos para rodear una historia. Lo importante no es eso, sino los seres humanos que van a vivir en ese mundo. De ahí que pensé: "Si todas esas gentes que yo creo que son la gran literatura del siglo xx no funcionan, la vida es tan curiosa que a la vuelta del

tiempo me voy a burlar, metiendo a este señor con el cual tuve una intensa polémica sobre lo que él decía que era la literatura". Polémica que está ahí en el libro.

Crítico, entrevistador, historiador, polemista, ¿cómo le gustaría ser recordado?

Como escritor. Un escritor que dejó el verso por la prosa y que en la prosa ha cultivado fundamentalmente el ensayo, la crónica, la entrevista, la crítica literaria y la historia de la literatura. Yo creo que lo más interesante, a la larga, es que he sido un hombre muy curioso y amoroso, que tenía la curiosidad de ver cómo eran los escritores en una cosa así entomológica como de insectos y yo como de un señor que estaba estudiándolos. Es un libro que supe hacer y que nadie antes lo había hecho por flojera. Porque yo me puse a trabajar muy en serio y, edición con edición, lo he ido aumentando y corrigiendo hasta el día de hoy, que estoy preparando la séptima edición que saldrá póstumamente.

Además de ese espíritu de clasificación científica, dice que también hay una parte amorosa...

Hay una cosa curiosa que no he dicho, aunque la gente a lo mejor lo ha pensado. En el libro hay algunas entrevistas más interesantes que otras y no solo porque algunos sean mejores escritores que otros. A las personas que me simpatizaban profundamente, ves la manera en que los trato, mi amor por ellos.

Pero, ¿eso no influyó en sus opiniones acerca de su obra?

Sí, por supuesto. Para ser un buen entrevistador tienes que ser historiador, crítico literario, ensayista y excelente prosista. Tener una cultura que poco a poco va creciendo...

¿La simpatía no influyó en sus juicios?

Yo tuve polémicas con Reyes, que ha sido mi maestro. Y en casi todos mis estudios hay una fotografía de él, que no sé qué significa, pero no es algo bueno...

¿Ese factor le impidió hacer buena crítica?

Bueno, pero por supuesto, la simpatía... Tú tratas de ser igual con tu hijastro y con tu hijo y siempre la mamá puede más que la madrastra. Aquí el amor puede más que la simpatía pero, ahora, si amas a un tarugo, ¿de qué te sirve amar? Hay que amar a la gente inteligente y bella. Si amas a una mujer fea y tonta, mereces doblemente irte al infierno y que este nunca se acabe. Hay que saber hacer las cosas. Yo me he peleado con toda la gente diciendo mi verdad, que no coincide con la verdad del 99 por ciento de los escritores mexicanos, pero nunca han podido acabarme porque soy una persona inteligente. Y si me atacan por un lado, me defiende por el otro.

Si hubiera que definir lo que buscaba con las entrevistas y su labor como crítico, ¿qué podría decir?

El amor a la literatura. El crítico literario, el ensayista, el entrevistador e historiador son cuatro caras de la misma persona. Yo soy un escritor que he dedicado 60 años, desde los 20 hasta mis 80 años, a estudiar el fenómeno literario mexicano desde sus distintos ángulos: personales, científicos, políticos, teológicos, pero siempre alrededor de eso.

PLEITOS Y RECONCILIACIONES

¿Cómo es que en la sexta edición integra a Octavio Paz como el protagonista número 20 de su libro?

Bueno, Octavio Paz debió haber estado desde la primera edición en 1965.

¿No lo incluyó debido a una pugna personal?

Sí. Cuando Carlos Fuentes y yo estuvimos como directores en la *Revista Mexicana de Literatura*, el director de los directores era Octavio Paz. Él nos ponía en contacto con Borges, Bioy Casares, con gentes europeas... Por Paz, yo tengo un infinito amor de lector. Reyes me enseñó a escribir correctamente, pero, meterle poesía a la prosa, lo aprendí con Octavio Paz.

¿A qué se debe su ausencia en la primera edición?

Ah, y todo porque... hubo muchas cosas. En la literatura, como en otras profesiones, todos somos malvados. Y más malvados todavía porque tenemos una lengua viperina: sabemos pensar rápido y decirlo verbal o por escrito para fregar a la gente, tú sabes dónde le duele más, qué intereses defiende...

¿Por qué no entró?

Pues, porque... él y yo no nos hablábamos. Fueron pasando los años y hubo pequeños gestos de las dos partes, que significaban: "Te quiero bien". Juntos hicimos cosas valiosas y en el libro lo meto, pero narro la polémica que tuvimos, las cosas horribles que yo le dije y las cosas horribles que él me dijo. Una amistad está hecha de encuentros y desencuentros, acuerdos y desacuerdos. Y así fue mi amistad con Octavio Paz.

EL OGRO DE LA LITERATURA

¿Considera que ha sido justo el juicio de los demás hacia usted?

Yo soy el ogro de la literatura, el chico que viola a la muchacha indefensa, soy Jekyll y Mr Hyde, el bueno y el malo. Soy el que, cuando están comiendo, hace salir una rata en el bistec: "Ay, qué desagradable. Fue un crí-

tico el que echó a perder este banquete". Porque yo he dicho: "Ah, señor, usted será muy fregón, pero yo veo tales y tales cosas...". Ahora, tú no ves las cosas para fregar, las ves para perfeccionar. Si usted corrige estas cosas, puede mejorar su obra. Cuando yo era muy joven criticaba cualquier libro que pasaba por mis manos y había escritores a los que no les dejaba ningún hueso sano. Después noté que ya el solo hecho de que vivieran, de que escribieran un libro y de que ganaran dinero durante diez años para publicarlo era el valor suficiente de su vida y nunca volví a hablar de gente desvalida. A los jóvenes hay que alentarlos, a los maduros hay que criticarlos con toda la severidad que es posible y a los viejos hay que aprender a soportarlos y, si es posible, a quererlos.

En el caso de Paz y Fuentes, ¿aceptaron sus críticas para mejorar?

Bueno, llega el momento... Tú empiezas muy bien los primeros 20 años de tu vida, estás empezando a descubrir tu estilo, de los 30 a los 50 llegas a la madurez y, a partir de los 50, empieza la decrepitud. Fuentes está acabado como escritor, Paz cuando murió era un escritor que iba de caída. Arreola, después de ciertas cosas, ya no fue. A diferencia de alguien como Goroostiza, que después de *Muerte sin fin* ya no volvió a escribir otro libro, por terror a que no tuviera el valor que tuvo el primero. Si ya tenemos esa obra maestra para qué ver las lastimosas cosas de cuando uno empieza a envejecer.

COMPAÑÍAS LITERARIAS

¿Quiénes de aquellos personajes le siguen acompañando?

He sido un escritor muy fiel en mis afectos. Cuando era joven, en Guadalajara empecé a leer a Homero, la *Iliada* me gustó pero no demasiado; en cambio, la *Odisea* me fascinó por su poder narrativo y la poesía dentro de la prosa. Él es el creador de la novela. Destaca su manera de tratar el amor, desde el amor-pasión hasta el amor ideal y algo que muchas gentes creen que es muy sabio, que cuando llega el derrumbe del amor, hay que saber dejarlo a tiempo e irte sin destrozar a nadie y sin que te destrocen, por supuesto. Todo eso está en Homero.

¿Y de los autores mexicanos?

En poesía, yo gocé profundamente y todavía gozo la obra de Ramón López Velarde. Posteriormente, Pellicer, con sus altibajos. Tiene poemas buenos y poemas muy malos pero cuando Pellicer acierta, tiembla el mundo y cambia la orografía. ¡Es maravilloso! De los novelistas, me gusta mucho *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. Las demás novelas suyas, comparadas con esa, son ba-

sura. Pero con esa obra, ¿para qué quieres más? Lo demás es de agiotistas.

¿Actualmente qué intereses literarios tiene?

Cuando se habla de un autor extranjero importante, me compro por lo menos un libro para leerlo. Antes yo leía un libro y religiosamente, bueno o malo o regular, lo leía de principio a fin. Ahora si llego a la página 50 y no me gusta, lo dejo sin dolor de corazón. Ya no tengo tiempo para leer tonterías, que pueden ser oro para otros. Lo que la literatura es para mí, no es lo mismo para ti; podemos coincidir o no, y eso nos puede llevar a la amistad o al odio. De los escritores recientes me interesan Daniel Sada y Enrique Serna.

MALVADOS INTELIGENTES

En cuanto a publicaciones periódicas, ¿qué revistas lee?

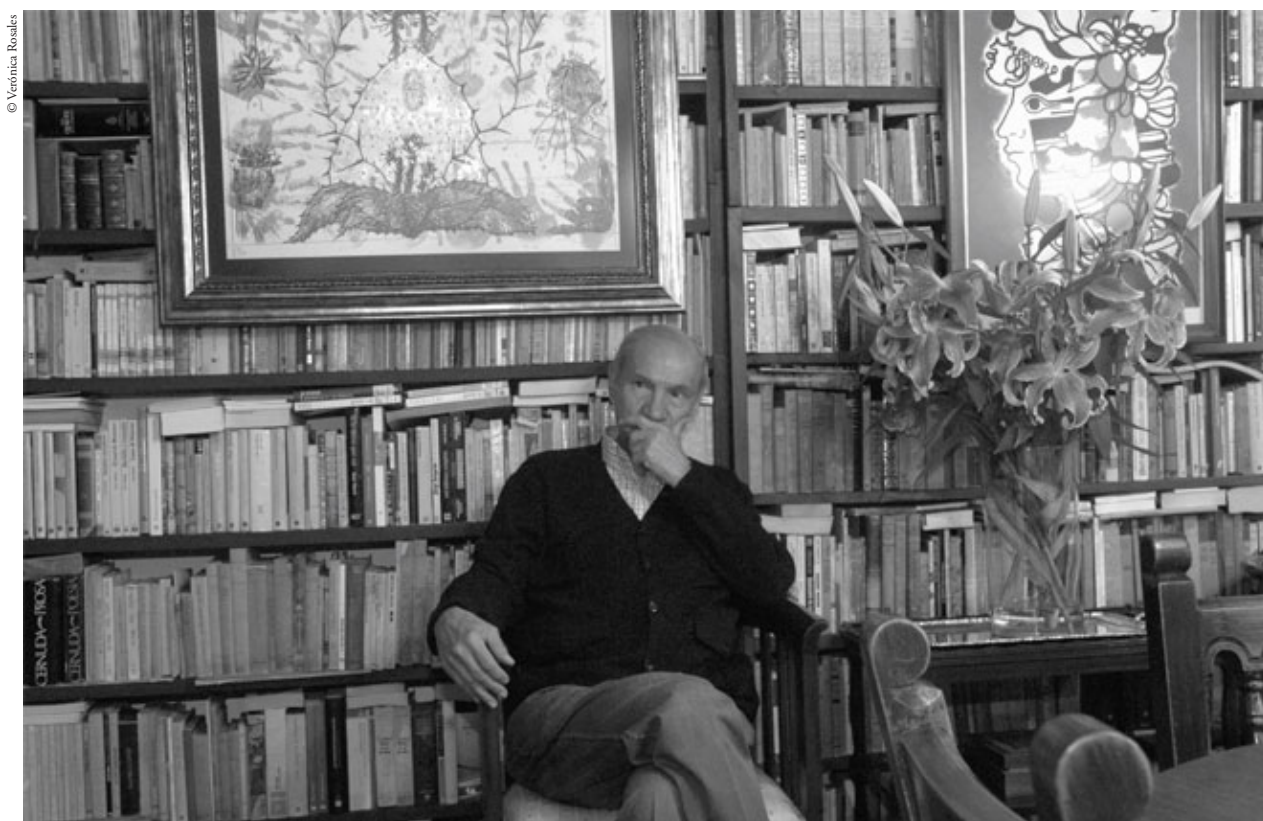
Una revista que me choca profundamente pero que sin embargo compro cada mes es *Letras Libres*. Es la única revista que leo de principio a fin. Saben escribir, saben pensar y son malvados, pero malvados inteligentes. Esos se han leído bibliotecas enteras para defender posiciones que desde hace 17 siglos están en pugna y nunca llegaremos a estar de acuerdo. Debemos acabar con esa cosa de liberales y conservadores de la época de Miramón y Juárez. *Letras Libres* es una revista odiosa, defiende los intereses más abyectos; es como ser de los países árabes y tener como vecino a Israel. En mi calidad de gente que ama la belleza y tiene una posición política y ética,

debo reconocer que se trata de una publicación hecha por personas que no son mis compañeros de ideología pero, sin embargo, respeto, admiro y aplaudo por ser gente talentosa. Si una cosa está bien hecha y la hiciste tú que me caes muy mal, pues déjame darte un abrazo y después seguimos peleando. Nos vamos a morir ambos. Ellos equivocados o, a lo mejor, al revés, ellos con la verdad de su lado y equivocado yo, pero en lo que no estoy equivocado es en decir que a veces aciertan y, cuando es así, lo hacen completamente.

LA CRÍTICA LITERARIA ACTUAL

¿Cómo ve el panorama de la crítica literaria?

Comparada con las últimas décadas del siglo pasado, la crítica de principios del siglo XXI es inferior. Los críticos de hoy no tienen espacio para ejercer su función. Los periódicos, las revistas y las editoriales no le dan a la crítica el lugar que merece, en ninguna de las artes. La crítica ha desaparecido completamente de los diarios, al igual que las páginas de cultura y los suplementos culturales. Es muy triste, porque antes todos los periódicos tenían su suplemento y ahí había dos o tres críticas de libros mexicanos, ahora prácticamente eso no se toca. Quizás, ahora en el siglo XXI, nuestro lugar no será en los periódicos sino en Internet. Si no nos quiere la prensa, tendremos que irnos para allá. Y, bueno, esa es la parte material; sin embargo, el gran problema en México es que la crítica está ausente. No se critica al autor sino a la posición que guarda en la socie-



© Verónica Rosales

dad, que si es de derecha o de izquierda, si pertenece a un grupo o a otro, o peor: a ninguno. También hay ciertos géneros predilectos, la novela le gana al cuento, por ejemplo. Nunca salen comentarios sobre los cuentos. Se habla más de novelas traducidas de otros idiomas, que de las publicadas en México de escritores mexicanos. Sabemos más de lo que se edita en España, cuya literatura, por otra parte, está muy bien en este momento.

¿Qué opinión le merecen los críticos mexicanos Christopher Domínguez y Rafael Lemus?

Yo creo que la mejor crítica que se hace actualmente en México se hace en *Letras Libres* [aquí cabe aclarar que Lemus renunció al consejo editorial de dicha revista el 5 de diciembre de 2013, con una carta abierta a su director Enrique Krauze]. Podemos estar de acuerdo o en desacuerdo con sus ideas, pero son gente con talento personal. Otra cosa que es importante en un crítico es ser culto y estos muchachos lo son. En lo que no estoy de acuerdo con ellos es que yo considero que un crítico no debe servir a los intereses de un grupo sino a los intereses de su propio razonamiento, para decir este libro es bueno, no porque lo publicó un amigo de mis amigos, que a su vez está buscando la manera de enchufarse en el presupuesto nacional, sino que es bueno por esta y esta razones. Ahora, si el autor y yo somos amigos, pues ni modo. Uno tiene la razón para disentir, aunque eso nunca sucede.

¿Conoce el Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005) de Domínguez Michael?

Sí. Y tiene una virtud: es desenfadado. No es académico, dice lo que piensa y dice las cosas tal como quiere decirlas. Ahora, su libertad está tan coartada por tanta serie de servidumbres... pero sus gustos personales son muy suyos, puede estar en lo correcto o en lo incorrecto, es lo de menos. Andando el tiempo veremos que estamos equivocados y, andando un poco más, que todos tenemos razón. La vigencia de la crítica literaria dura muy pocos años, pero el hecho de que la gente diga lo que piensa es magnífico. La ficha sobre mí, yo la hubiera hecho de una manera distinta. Yo me veo algunas cualidades que no encuentra y veo algunos defectos que tengo, que no señala. Yo sería más crítico conmigo mismo de lo que él fue y eso que quería joderme. Pero no se trata de joder a una persona ni de crucificarla sino de entenderla, examinarla... de hacer una cirugía mayor para saber qué hay dentro de este *corpus* literario. Y preguntarse ¿ese *corpus* vale la pena? Y si sí, decir cuáles son las razones.

Entonces, ¿falta objetividad?

Objetividad, no. Lo que pasa es que a eso no estamos acostumbrados. Leemos textos donde se dice que

alguien nació, creció, publicó, murió y lo que dijeron de él, pero sin el punto de vista del autor. Y en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana* de Christopher Domínguez, tú sabes lo que un señor de carne y hueso está pensando sobre un autor. ¡Qué carajo! En este país eso es algo muy importante. Creo que nadie lo ha dicho. Yo soy un damnificado de ese diccionario; sin embargo, lo elogio. Y lo he dicho desde hace 10 o 20 años, mi sucesor en las labores de la crítica es él. Pero se dedica tanto a hacer crítica de Francia e Inglaterra, que sus críticas comparadas con las que hacen los ingleses que hablan de los ingleses son notas coloniales. Tiene que hablar de lo que pasa en México y América Latina. Se le está olvidando lo que pasa aquí y en España. Se le está olvidando que el objetivo de un crítico de estas latitudes es la lengua española, para bien o para mal. Y tenemos que hacer de ella el mejor instrumento posible. La crítica mexicana es muy analfabeta y miedosa, está muy comprometida con los intereses de sus amigos.

¿A qué atribuye el que la crítica literaria haya sido mejor en el pasado?

Éramos mejores en los años cincuenta o sesenta, que en los primeros nueve años de este siglo y la última década del siglo xx. Algo está pasando, que la cultura es verdaderamente mediocre. La literatura mexicana actualmente es subdesarrollada porque no hay crítica, porque las editoriales no publican buenos libros sino libros que se venden. Y quienes pudieran escribir obras de calidad, no lo hacen porque nadie se las publica y reducen su capacidad creadora para que los editores se dirijan a un público casi analfabeto al que, si no le pones escenas de cama y malas palabras, no entiende. La crítica para ellos es denunciar las corrupciones; es decir, corruptos hablando de corruptos y leyendo de corruptos; una cadena de porquería en la que lamentablemente estamos viviendo.

UN MINUTO DE GLORIA

Como usted ha dicho, la vigencia de la crítica literaria es breve. ¿Eso le da temor de alguna manera?

No, yo por eso no soy pedante. Tengo sentido del humor, porque pienso que los homenajes del día de hoy, vistos 25 años después, serán otra cosa. La gente dirá, pero este pobre diablo ¿quién es?, ¿quién fue? Se van a morir de risa, como nosotros nos morimos de risa al ver los homenajes a gentes que vivieron medio siglo antes. La verdadera humildad consiste en saber que somos perecederos, tenemos un minuto de gloria y, lo demás, es amor a tu país, a tu idioma, a tu lengua; que es decir, a tu tierra, a tu familia, a tu estado natal, a tu universo. Amor y nada más. **U**

Conversación con Vicente Rojo

Las búsquedas paralelas

Helena Dunsmoor

La colaboración entre creadores de distintas disciplinas ha propiciado inusitadas maneras de cuestionar o disolver las fronteras artísticas, como se demuestra en los proyectos desarrollados conjuntamente por el pintor Vicente Rojo y el poeta Octavio Paz: desde el color y desde la palabra, estas dos grandes figuras dieron pie al acercamiento de sus exploraciones paralelas.

HELENA DUNSMOOR: Conocí recientemente su libro *Alas de papel*, de 2005.

VICENTE ROJO: Sí, allí hay referencias a los *Discos* y *Marcel Duchamp*, libros en los que colaboré con Octavio Paz, pero no sé si eso entra en otro terreno más editorial, no tanto de libros de artista, tema en el que usted trabaja.

HD: Es un libro extraordinario.

VR: En todo caso quizá lo sea puesto que reúne no solo mis imágenes, sino los textos con los que comparo mi trabajo. Una buena combinación.

HD: Sí, es muy bonito y también tiene ensayos muy interesantes, ¿no? Entonces, vamos a hablar un poco sobre cómo llegaron a ser esos proyectos colectivos que usted realizó junto con Octavio Paz, a saber: *Blanco*, también *Discos visuales* y el libro-maleta sobre Marcel Duchamp. ¿Son los únicos, verdad?

VR: También colaboré en sus *Topoemas*.

HD: Ah, sí. ¿Usted también participó?

VR: Sí, pero en este caso únicamente siguiendo las sugerencias de Octavio.

HD: Es que yo conozco la edición de *Topoemas* en las *Obras completas* de Paz. Claro que hay el efecto visual,

pero, la verdad, nunca me pregunté quién más habría participado.

VR: La primera cosa que le puedo decir es que Octavio tenía ideas muy claras sobre lo que quería. Precisa-ba todos los detalles. Por ejemplo, en relación con los *Topoemas*, él me mandó unos dibujos suyos y me pidió por carta (pues entonces él estaba en la India) no tanto trazarlos, porque algunos quedaron tal como él los había hecho, sino re trabajar la tipografía. Yo le enviaba una primera versión y él me contestaba diciendo, por ejemplo: “No, esto tiene que ser en mayúsculas”. Entonces yo ajustaba las mayúsculas. Así que fue un trabajo de ajuste tipográfico, más que nada. No había allí participación mía más que en el sentido de redondear lo que él quería hacer.

HD: Y eso es también lo que pasó más o menos según lo que he podido ver en el caso de *Discos visuales*, ¿no?

VR: Bueno, era diferente porque yo allí sí tenía que intervenir como artista. En el caso de *Topoemas* simplemente era adaptar lo que él enviaba con instrucciones muy precisas. En *Alas de papel* está la carta en la que me invita a colaborar en los *Discos visuales*, carta que me envió para sorpresa mía, pues, aunque yo lo conociera

por su poesía, hasta ese momento no había tenido una relación personal ni estrecha con él. Obviamente, él conocía mi pintura. Para entonces Octavio ya era muy importante. Y lo era especialmente para mi generación. Y, además, algunos muy amigos míos, como Salvador Elizondo y Juan García Ponce, a su vez eran muy cercanos a él. Yo formaba parte de ese grupo, pero en realidad yo no había tenido una fluidez ni en el trato ni en el trabajo con Paz. Así que me sorprendió mucho recibir esa invitación desde Nueva Delhi en la que me proponía colaborar con él. El caso es que en la carta me decía que había visto mis obras y que pensaba que yo podía acompañarlo en su nuevo proyecto, que él tenía muy preciso en la mente. Me mandó además el punto de partida de donde había sacado la idea para los discos, que es muy curiosa. Es un objeto, un anuncio publicitario de una compañía de aviación. Eran dos círculos unidos, encimados, en los que indicaba el día en un lado y abajo la hora de un vuelo o el lugar. Se me hizo muy curioso que una persona del extraordinario nivel de Paz partiera de un elemento tan menor, como puede ser un simple objeto publicitario, al que él le diera una enorme expresividad. Era muy claro, muy obsesivo en lo que quería. Así, no solamente recibí los poemas que giraban a través de unas ventanas, sino también unos esquemas muy específicos del movimiento de los cuatro discos. En *Alas de papel* creo que se reproducen unos cuatro o cinco.

HD: He notado el detalle de los bosquejos de Octavio Paz y también las instrucciones muy precisas y bien pensadas. Claro que él tenía una visión muy clara de lo que quería como producto final. Pero, si no me equivocó, él no habló de los colores.

VR: No, ni de colores ni de la imagen. Eso quedaba a mi decisión. Yo le mandaba a Nueva Delhi algunos proyectos, bocetos, y él me daba su opinión, pero la parte visual quedaba a mi criterio. Incluso su idea original era que los *Discos visuales* estuvieran firmados conjuntamente por los dos, Octavio Paz/Vicente Rojo. Esa era su idea. Pero ya era el 68 y Octavio había adquirido toda una presencia internacional, no solo como poeta sino incluso por su conducta moral, con su renuncia a la embajada de México en la India después de la masacre de Tlatelolco, un nivel en el que yo ya no me sentía capaz de acompañarlo. Agregar mi nombre al suyo en ese momento me pareció un abuso de mi parte. Entonces decidí poner a Octavio Paz como autor de los *Discos visuales*, y yo quedar en un segundo término, como autor de los dibujos. Pero, sí, su idea era un trabajo en común, o paralelo, como yo he hecho después con muchos otros poetas o narradores. En el caso de *Blanco* sucedió un poco lo mismo. Él le mandó a su amigo Joaquín Díez-Canedo, director de la editorial Joaquín Mortiz, el original con un esquema exacto. Yo colaboraba también con Joaquín Díez-Canedo. Él me dijo que había

recibido el poema de Octavio, y me pidió que le echara una mano. Joaquín era experto en cuestiones tipográficas, pero quería tener mi apoyo, compartir un poco la responsabilidad. Entonces, interpretamos lo que Octavio quería tipográficamente, y cuando ya estaba todo armado, Joaquín me dijo: “¿Tú qué piensas? ¿Vamos a firmar la versión tipográfica, tipografía a cargo de...?”. Y llegamos a la conclusión de que no lo íbamos a firmar, pues Octavio había dado indicaciones muy estrictas y el resultado debía ser el que él quería. O sea que no apareció en la edición ni el crédito de Joaquín ni el mío. Y así fue. Joaquín y yo éramos igual de discretos, y el libro salió sin nuestras firmas como tipógrafos.

HD: Está claro que usted tuvo más libertad artística con el diseño de *Marcel Duchamp*, ¿verdad?

VR: En este libro existen muchas propuestas editoriales mías. En 1967 Octavio publicó un ensayo sobre Marcel Duchamp en la *Revista de Bellas Artes*, de la que yo era director artístico. Entonces le propuse a Paz hacer un libro para Ediciones Era con ese texto. En ese momento en México Duchamp no era muy conocido, o



Vicente Rojo



sea que el ensayo de Octavio era una aportación muy importante. Era muy valioso. Duchamp ya era una figura mundial, pero en México todavía no era ni siquiera estudiado. Entonces, a partir del texto de Paz, yo propuse incluir en un libro una serie de elementos en torno a Duchamp. Por ejemplo, textos del propio Duchamp, que incluso creo que por entonces no se habían traducido al castellano (y lo haría Tomás Segovia). Luego le dije a Octavio que me gustaría imprimir *El gran vidrio* en un plástico transparente, algo que nunca se había hecho, por lo menos en México. Y también hacer un cuaderno de fotografías, incluir una biografía para reunir todos estos elementos, un poco a la manera de *La caja verde*. De *La caja verde* creo recordar que Rufino Tamayo me la enseñó en alguna ocasión. Él tenía una en sus colecciones. En ella Duchamp había reunido una especie de museo de sus propias obras en pequeño formato. Así que en nuestro proyecto de libro también aparecían reproducciones de muchas de sus obras, como su famosa *Desnudo que desciende una escalera*. Total que yo le iba proponiendo las cosas, y Octavio iba diciendo que estaba de acuerdo. Así se fue haciendo el libro. Paz me dijo: “Escríbele a Duchamp para que autorice las reproducciones”, cosa que hicimos, al igual que con los permisos para reproducir sus obras, a través del Museo de Filadelfia. Una idea que yo tuve, que me gustó mucho, fue que cada vez que recibía una foto y que venía con una etiqueta que decía “Hay que indicar: se reproduce...”, yo imprimía lo mismo detrás de mis tarjetas. A la manera de Duchamp, yo lo ponía como una

inscripción encontrada. Finalmente, todos los elementos quedaron reunidos en una caja forrada, claro, en tela verde, con unos cuadros blancos y negros en la portada que recordaban el tablero de un ajedrez. Por entonces los diseños que yo hacía para Ediciones Era no llevaban mi firma, pero, en este caso... Lo cierto es que así fue como se hizo el libro, y así lo firmé. Luego tuvo una continuación muy curiosa porque después de haber publicado el primer texto sobre Duchamp, Paz escribió un segundo ensayo sobre la obra *Dados: 1º La Cascada, 2º El Gas del Alumbrado*. Yo le propuse que hiciéramos en Era un libro normal con los dos textos. Aceptó y tituló el libro *Apariencia desnuda*, que contaba con algunas ilustraciones en blanco y negro. El caso es que en la primera edición yo hice una portada con las imágenes de los corazones, con los que también jugaba Duchamp, pero coincidió con que un amigo mío, Fernando Sampietro, se me acercara por esos días. Sampietro era un verdadero duchampiano, un muchacho muy joven que pintaba y escribía. Se firmaba Marcel del Campo como seudónimo. Para entonces yo ya había hecho un par de viajes al Museo de Filadelfia y había visto la obra *Dados*, muy curiosa. Se podía ver por una mirilla en una puerta de madera. Por ella se veía una cascada y otros elementos, y al lado de la puerta colgaba un letrero con la orden: *Prohibido fotografiar*. Obviamente, yo no pensaba fotografiar nada. Pero al año de la primera edición de *Apariencia desnuda*, cuando se proyectaba una reedición, me visitó este muchacho, Marcel del Campo. Él sí se había atrevido a tomar la fotografía prohibida de la obra de Duchamp. Y me la entregó. Me dijo: “Mira, si se hiciera una reedición, sería perfecto usar la foto”. Sorprendido comenté, pero sin énfasis, que estaba prohibido fotografiar la obra, y que por lo tanto me parecía que no debíamos usar la fotografía. Pero Fernando era un muchacho muy sensible y muy conflictivo, y yo no me atrevía a ser terminante con él, aparte de que su idea de usar la fotografía a mí me resultaba más que atractiva y sumamente tentadora. Así que pensé que usarla sería una ruptura del tipo de las que hizo Duchamp. Es decir, asumí que a Duchamp le habría gustado que alguien rompiera con sus propias reglas, de modo que me animé y la usé. Sin decirle nada a Octavio. Naturalmente, en cuanto Octavio vio el libro, me llamó por teléfono. Exclamó: “¡Cómo te atreviste! ¡Está prohibido, nunca se ha visto, esto nunca ha de ser reproducido!”. Pero le contesté: “Bueno, Octavio, esta es la primera vez. Ya ni modo. ¿O qué quieres que hagamos?”. Turbado, decía: “Yo... No, es que eso no puede ser, hay que...”. Por mi parte, intervine: “Mira, Octavio, si en algún momento alguien se queja, cambiamos la portada y ya. Pero mientras no haya quejas, sigamos adelante, ¿no crees?”. Y seguimos.

HD: ¿No pasó nada?

VR: No. Y ya, tiempo después, creo que a los veinte años de creada, el derecho sobre la obra se abrió, y entonces pudieron verse todos los dibujos. Pero en aquel momento fue la primera vez en el mundo que se reproducía esa obra. Finalmente, le dije a Octavio: “Este es un homenaje a Duchamp, es romper como él con tantas cosas, ¿no?”. “Bueno”, dijo, “está bien, déjalo”. Me gustó que finalmente aceptara esa ruptura, ¿no? Y allí terminó mi relación con Duchamp y con Octavio (relación que sin embargo luego se dañó, cuando yo no pude acompañar a Octavio en su proyecto de la revista *Plural*). Nos seguíamos viendo, hablábamos. Pero, por ejemplo, mientras que escribió sobre otros pintores de mi generación, sobre mí no llegó a escribir un texto propiamente dicho. Me dedicó algunas frases, pero no, nunca ningún texto.

HD: Yo creo que Paz habla en cierto momento de que él hubiera querido, ¿no?¹

VR: Ah sí, lo dice en un...

HD: Sí, y fue lamentable, me imagino.

VR: Sí, bueno. Para la exposición que se dedicó a su relación con las artes plásticas, en el museo de Televisa, de arte contemporáneo, escribió unas doce o quince líneas sobre mi trabajo, y luego quizás alguna frase que deslizó por ahí... Así fue la relación que habría sido mucho más cercana si yo hubiera aceptado diseñarle *Plural*. Pero para entonces yo ya no me sentía con ánimo.

¹ En el aviso a *Los privilegios de la vista II*, Paz escribe que le “duelen las ausencias” en el libro e incluye a Vicente Rojo en esta categoría (13). En el mismo libro se reproduce una pintura de Rojo, *México bajo la lluvia*, B5 (en la sección gráfica insertada entre las páginas 384 y 385).

HD: Regresando a *Blanco*, el ruego de Paz de que usted participara en la versión fílmica... eso nunca se realizó, ¿verdad?

VR: No. Eso fue cuando nuestra relación era estrecha. Con los *Discos visuales*, sobre todo. Y allí ya había un movimiento. Él nos proponía a mí y a José Luis Ibáñez, director de teatro, pero que también estaba interesado en cine y había filmado algo, colaborar con él. Pero pasó el tiempo y no se volvió a hablar más del tema.

HD: Sí, porque ya en 1980, escribió en una carta a otra persona que [la película] seguía siendo un proyecto.

VR: Sí. Él era muy obsesivo...

HD: ¿Me puede explicar cómo eligió los colores que se usaron en *Discos visuales*?

VR: No tengo ninguna teoría al respecto. Yo entonces estaba trabajando una serie que se llamaba *Señales*, y trabajaba con colores, sí, no sé cómo decirlo... con colores un poco apagados. Pero me pareció que para algo que iba a ser de uso manual debía tener un color algo más vivo, más atractivo para que al mover los discos jugara y contrastara con la tipografía. Eran colores que yo usaba entonces, como el rojo, el magenta, el morado, negro, gris... un poco esa es la gama. Y recuerdo que Paz quería que fuera un objeto y que tuviera una imagen que le diera más valor a los recuadros donde salen las letras, el poema. Así, para no hacer algo que quedara muy perdido, sino que la lectura fuera fácil, tenía que tener un color vivo, digamos, o que tuviera gran presencia.

HD: Tengo una pregunta sobre un detalle en *Marcel Duchamp*. En la caja aparece el busto de cartón.

VR: Sí, además es lo que más me gusta de todo lo que he hecho en mi vida.



HD: Sí, también me gusta mucho.

VR: La idea me vino de que, al hacer la impresión de *El gran vidrio*, este quedaba metido en un marco de cartón recortado, para que se viera la transparencia del vidrio. En el centro de ese cartón recortado yo hice imprimir el retrato de Duchamp. “Vamos a perder este cartón”, me dije, “y no me gustaría; así que mejor hay que aprovecharlo”. Y de allí viene el retrato. Y luego le puse esta patita detrás, cosas que me recordaban visiones de mi infancia. En aquellas épocas en que todo era muy sencillo, los juguetes eran muy, no sé, muy tiernos. Entonces, sí, de allí salió el retrato.

HD: En *Alas de papel*, aparece reproducido al revés, ¿verdad? Pero es el mismo busto.

VR: Al revés, sí. Porque se ve cómo funciona por atrás, cómo se sostiene el retrato de pie. En el libro se ve de frente, entonces yo quise, también en un acto ya muy tardío duchampiano, ponerlo al revés, que se viera cómo se sujetaba, cómo se sostenía, apoyado en una mesa.

HD: Sí, es muy chistoso, además.

VR: Pero es una idea que viene de aprovechar un simple sobrante de papel.

HD: Aun mejor así, ¿no?

VR: Mejor, sí.

HD: Usted ya ha participado y sigue participando también en muchas obras colectivas con poetas, y no sé quién más, ¿verdad?

VR: Sí, y puede decir que con algunos narradores también, aunque le diré claramente que para mí un narrador también puede ser un poeta.

HD: ¿Podríamos hablar en términos más generales sobre cómo caracteriza usted los intercambios entre individuos, y también entre obras, en relación con los proyectos colectivos en que usted sigue participando o en que ha participado?

VR: Mi colaboración con poetas siempre ha sido en mi caso de manera paralela. En alguna ocasión el poeta me pedía que yo colaborara con él, y en otras yo se lo pedía a él. Pero simplemente escogíamos entre ambos un tema y luego hacíamos un trabajo con toda libertad, como una conversación. O sea yo no ilustraba los poemas, ni los poetas describían mi trabajo.

HD: Pero hay también interacción...

VR: Claro, absolutamente necesaria.

HD: O sea, los dos colaboradores conocen la obra del otro mientras van creando.

VR: Sí, por supuesto. Son como dos líneas que avanzan independientes, pero que se van entrecruzando. Yo tengo un enorme respeto por la poesía. Esa relación ha sido siempre como un diálogo. O sea: dejar que, aunque unidos en el mismo tema, cada quien desarrollara su propia visión. Que es lo que hicimos con los *Discos visuales*. Las ideas son de Octavio, pero la visión plástica fue mía.

HD: Para mí eso es realmente lo que quiero, bueno... fijar. Claro que parte de mi trabajo consiste en definir mis términos críticos. Cuando hablo de las obras en colaboración o de las obras colectivas, eso sí sería una definición. No es cuestión de la ilustración de uno, por otra parte no, es colaboración así paralela, que se entrecruza y que establece un diálogo *dentro* de una obra colectiva.

VR: Sí, pero sin que el artista ni el poeta o el narrador pierdan su propia figura, su personalidad, su carácter. Siempre lo he hecho con amigos, con personas con las que me he entendido bien, a las que he conocido y que me conocen; eso facilita mucho la comunicación. Solamente una vez hice una carpeta con un texto sobre volcanes del siglo XVII, de uno de los primeros evangelistas en México, porque un editor me lo propuso. Me dijo: “Mira, tengo este texto del padre de Acosta, es muy bonito”. Y en ese caso no lo conocí porque ya, hacía tiempo que... [risa]. Pero todos los demás los he hecho con amigos y si no eran ya mis amigos, pues desde ese momento me hice amigo de ellos. Si no hubiera esa relación, no se podría hacer el trabajo paralelo. Eso forma parte del trabajo conjunto, sabiendo que de antemano hay una relación cercana...

HD: Tengo una última pregunta. Es un poco larga, pero es la última. En el *Archivo Blanco* de Enrico Mario Santí, hay una reproducción de una carta que Octavio Paz le mandó a usted en marzo de 1968. Habla de su idea sobre la versión filmica de *Blanco*. Pero dice, para empezar: “debo decirte por qué tu colaboración me parece indispensable: al ver tu pintura, primero en México y ahora en Delhi, comprendí que tú eras la única persona que podría colaborar conmigo. Nuestras búsquedas se cruzan. Creo que juntos podríamos hacer de veras algo importante”.² Es una cita muy impactante...

VR: Pues sí, sí. Y eso de que se cruzan es un poco de lo que estábamos hablando, o sea, hay líneas paralelas pero que, bueno...

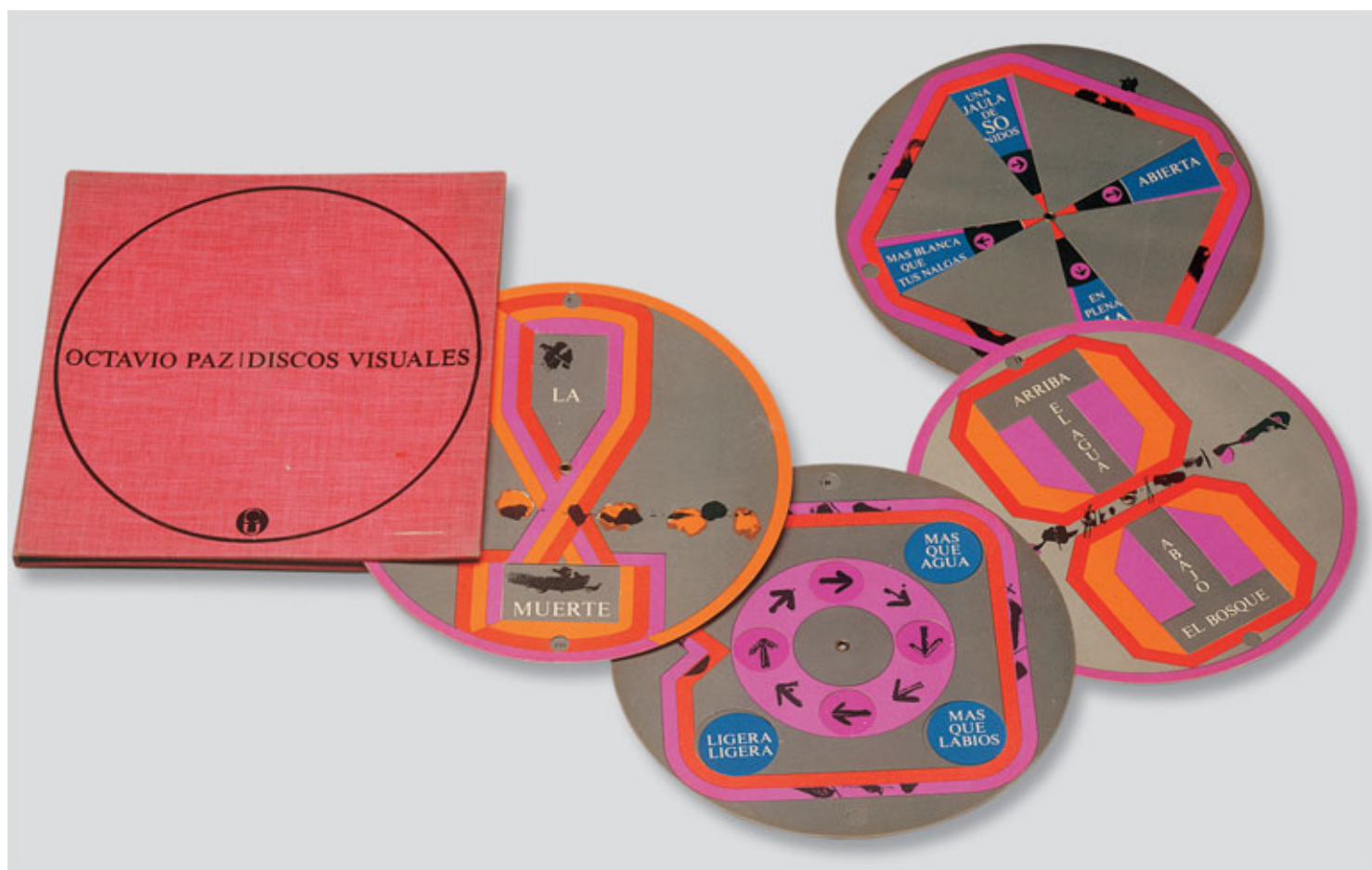
HD: Esa fue mi pregunta. Quisiera saber si usted está de acuerdo con esa impresión sobre la importancia de que ustedes trabajaran juntos y la coincidencia de sus búsquedas artísticas, en ese momento, digamos.

VR: Sí, en ese momento me sorprendió mucho, porque no era, como le decía, de las personas más cercanas a él. Pero, de alguna manera, le pareció que yo lo era y cuando me escribió por supuesto que estuve muy contento. Me parecía un trabajo que tenía que hacer muy bien hecho... Estar a la altura de Octavio, pues era muy... me exigía mucho, ¿no?

HD: Sí, es muy bonito lo que dice.

VR: Sí, eso es bonito. Esa carta, sí, así es.

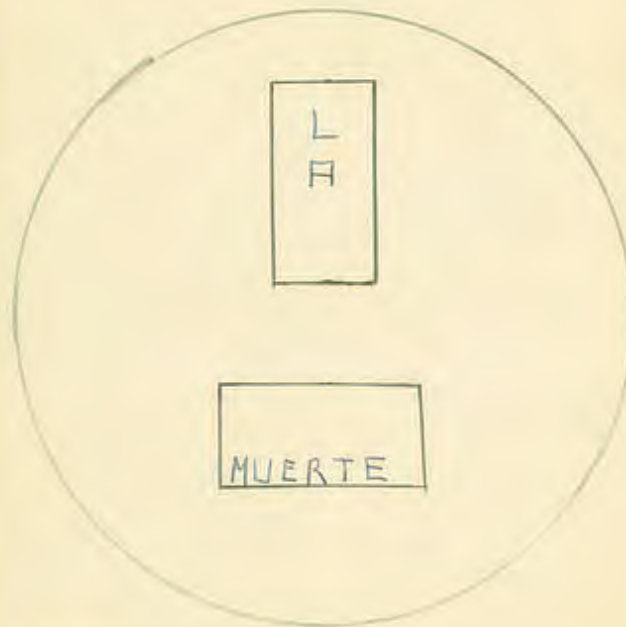
² La misma carta se reproduce en “La fragua de dos libros” (p. 127) y *Alas de papel* (p. 29).



Octavio Paz Vicente Rojo

Discos visuales

1.12



Inventad.

El texto tiene siete líneas. Las seis primeras se copian directamente.
La séptima, dividida en los dos versos, debe dar idea de calma y
relativismo. Se quiere esta composición.

1.11

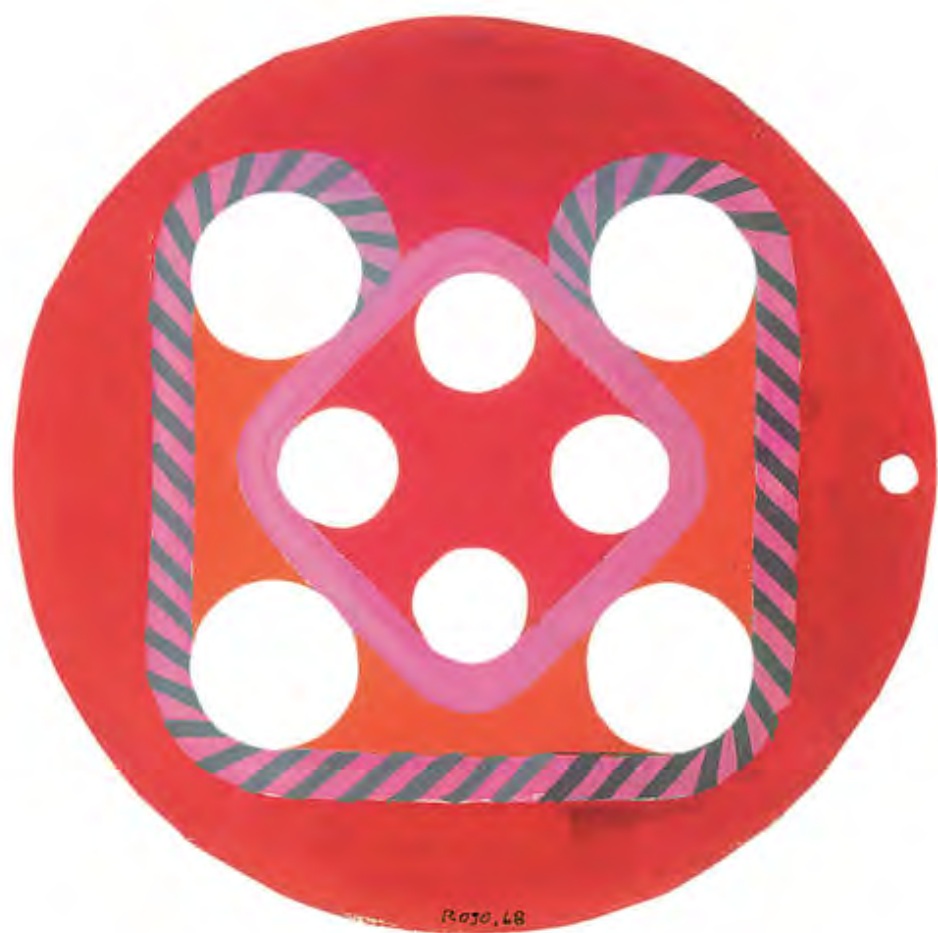


Inventad.

Disco B.

La lectura exige cuatro vueltas del disco A. Los números muestran
el orden de aparición de los versos: 1-2, 3-4, 5-6, 7-7.



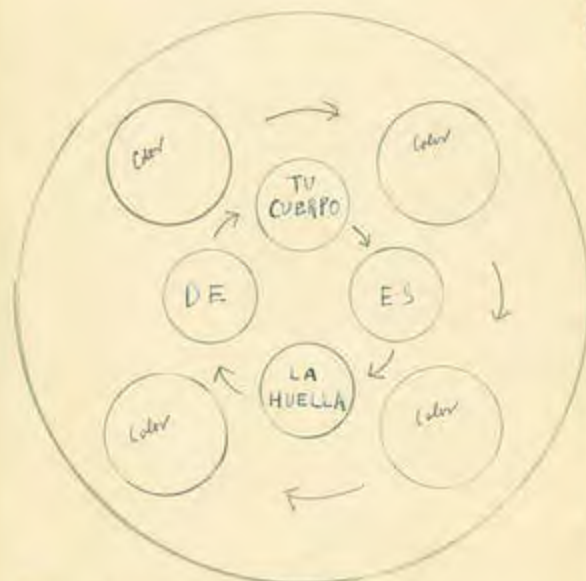




Concorte.

Disco B.

Tiene siete líneas. Número de vueltas: cuatro, como sigue: 1-2, 3-3, 4-5 y 6-7.



Paralelo. Las cuatro primeras líneas en la primera vuelta. En la segunda, la quinta línea, así como aparece en el diagrama. Segunda y última "la vuelta" del verso original: "La vuelta" es la vuelta de la vuelta. Las flechas facilitan la lectura para poder leerlo. De la línea la línea "la vuelta" de la primera

3.12

ARRIBA
EL AGUA
ABAJÓ
EL BOSQUE

Primera vuelta

EL
VIENTO
POR LOS
CAMINOS

Segunda vuelta

QUIETUD
DESCANSO
EL CUBO
ESPEJO ES FIN

Tercera vuelta

EL AGUA BAJA HACIA
EL CIELO SIN BARRERA

Cuarta vuelta

Comente

Suspiros para la disposición de los versos. - El quinto verso no se repite
porque al "as" pero aquí me parece más bien: "El agua de firme!"

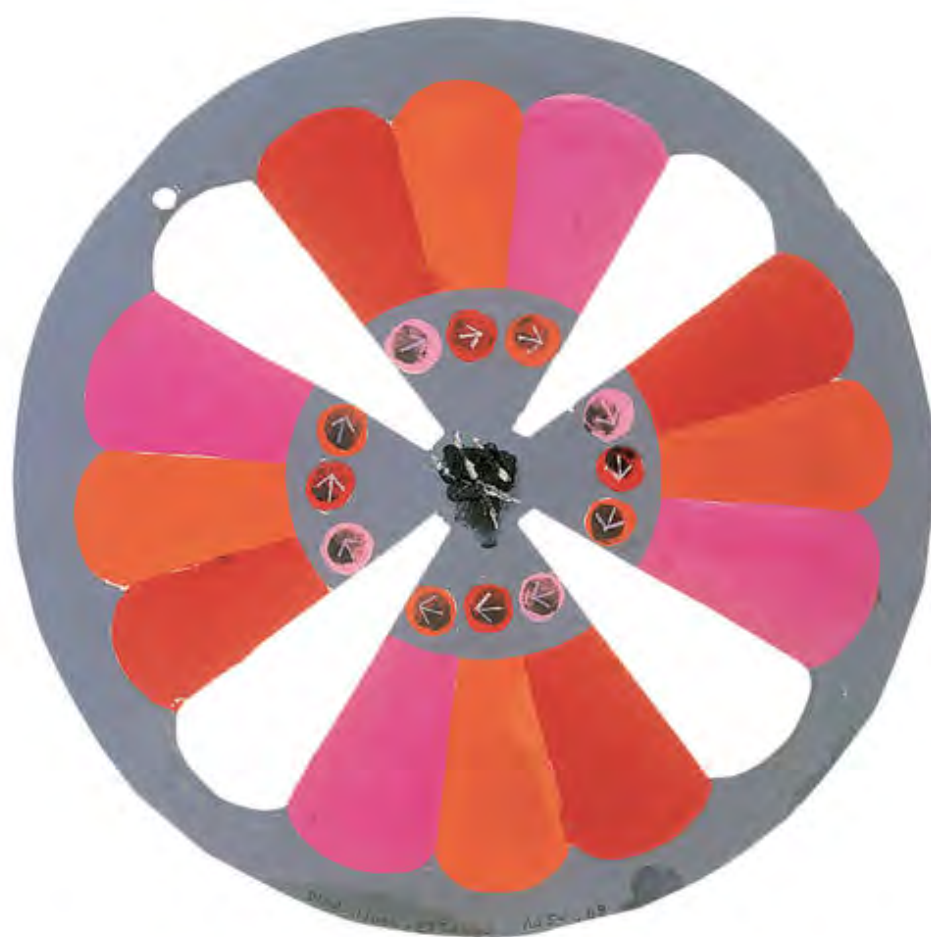
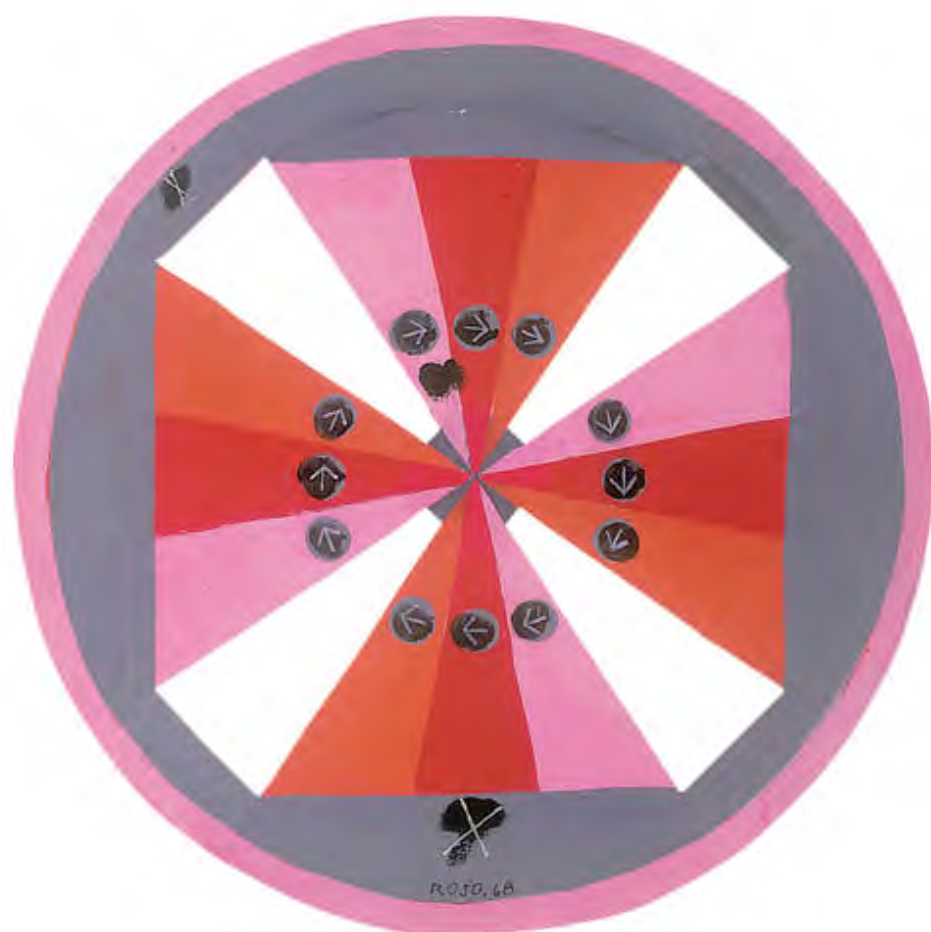
4.33

(Disposición de la tercera vuelta, modelo de forma vertical)



Aspa.

Modelo de la tercera vuelta. - Versos 13 y 14. - La disposición
de los versos es muy sencilla. Después no se debe repetir dentro
la palabra aspa. - Otra variante, si se conserva la palabra aspa en la cuarta
vuelta, podría eliminarse en el resto y así se conseguiría un colorido más
uniforme.





En este reportaje presentamos los bocetos de Octavio Paz y las interpretaciones de Vicente Rojo a *Discos visuales*. En la entrevista realizada por Helena Dunsmoor y publicada en estas páginas, Rojo recuerda con todo detalle este proyecto y lo describe como “un objeto, un anuncio publicitario de una compañía de aviación (...) dos círculos unidos, encimados, en los que indicaba el día en un lado y abajo la hora de un vuelo o el lugar”. En la portada reproducimos la imagen del busto de cartón de Marcel Duchamp, por detrás, que a decir de Vicente es lo que más le gusta de todo lo que ha hecho en su vida. Las imágenes del reportaje, incluida la de la portada, forman parte del archivo digital de Vicente Rojo Cama.

Poemas

José Ramón Enríquez

EL LUGAR Y LA IMAGEN

Si establezco el lugar llega la imagen
violenta o silenciosa, a su manera,
y reinventa los años que en silencios y en gritos
han construido mi historia.
Que ya he olvidado.
O tal vez no he vivido.
Si abierto a la memoria de la imagen
viajo al topos uranos
todo se vuelve nuevo
sin que la voluntad me reconstruya
ni participe aquel entendimiento
que pensé facultad y era espejismo.

EL VIEJO ORDEN

Si fracasaste tú en la primera entrada
¿qué se puede exigir a los testigos?
¿hablar de quién?
¿del carpintero muerto?
¿del frágil nazareno?
¿aquel molido a golpes por romanos?
¿del que sigue clavado y al que nadie hace caso?
Exactamente igual que en la primera entrada
cuando, nos cuenta cada evangelista,
llegaste a demoler un orden viejo.

HAY TAL LUGAR

Sí hay tal lugar pero ya es el otro
no el que soñara un día Joaquín de Fiore
por el primer milenio,
ni el viejo Tomás Moro en sus juegos dialécticos
con Erasmo de Rotterdam,
ni el que quiso sembrar el Tata Vasco
en Michoacán hoy enfebrecido.
Hay el lugar construido.
¿El infierno en la tierra?
Hay Caín que repite cada día
su crimen y su huida
con la marca en la frente.
Con maquinarias hoy más sofisticadas.
Hay el lugar del tedio al lastimarnos,
del enorme bostezo al escuchar el grito del hermano,
de la sonrisa hueca, desolada.

PERO ME QUEDAS TÚ

Tan solo queda ahora
la trinchera del diálogo
que vamos sosteniendo
entre ruidos de gritos y metralla.
No existe otra verdad ni jamás ha existido.
Aunque te duela hablar
porque sangras del pecho
y cada espina cruza tu cerebro
solo me quedas tú porque estoy mudo.

José Ramón Enríquez

Un ritual para Telémaco

María Teresa González de Garay

A principios de los años setenta, José Ramón Enríquez dio a la imprenta y al escenario la obra Ritual de estío, una reelaboración posmoderna de la historia de Telémaco, hijo de Ulises, que parte no de Homero y la Odisea sino, como explica la catedrática María Teresa González de Garay, de Las aventuras de Telémaco, de François Fénelon, autor francés que gozó de gran difusión hacia el siglo XVIII.

I

El ingreso de José Ramón Enríquez en el mundo de la dramaturgia se da entre 1968 y 1969 con un texto decididamente inserto en el cosmos clásico, el de los griegos arcaicos de la generación homérica, allá por el siglo IX a. de C. Una audacia, sin duda, en primer término por la juventud del autor, de apenas 25 años, y en segundo y fundamental lugar, porque los años cincuenta y sesenta del siglo XX estuvieron marcados en el planeta escénico por el llamado “teatro de protesta y paradoja”, siguiendo la denominación del excelente crítico germano-norteamericano George E. Wellwarth, un teatro que produjo “la extraordinaria conmoción que ha sacudido el drama” desde el final de la Segunda Guerra Mundial en Europa y América. Y añade Wellwarth: “A partir de 1950, en que se produjo la primera obra de Eugène Ionesco, *La cantante calva*, el teatro ha vibrado con el entusiasmo de un nuevo movimiento de creación artís-

tica”.¹ Naturalmente, ha sido este teatro el que hubo de captar Enríquez en sus iniciales experiencias como lector y espectador. Los sesenta corresponden en la vida de Enríquez —nacido en 1945— al esencial periplo que abarca el periodo comprendido entre los 15 y 20 años de edad. Y no es que la llamada del clasicismo humanista, o del clasicismo especulativo, haya huido del panorama literario de la época. Bastaría recordar el *Calígula* de Camus, o *Las moscas* de Sartre, cuando no la *Antígona* de Anouilh, para desmentir el infundio. Incluso una rama vigorosa de clasicismo narrativo, ya que no dramático, produce textos como *Los idus de marzo* de Thornton Wilder o *El lazo de púrpura* de Núñez Alonso —este último, escritor que vive en la capital azteca entre 1929 y 1953, en el mismo mundo en que crece y toma vuelo José Ramón Enríquez a partir del 45.

¹ George E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Lumen, Barcelona, 1966, p. 11.



José Ramón Enríquez

Pero sin duda la osadía de Enríquez está ahí, vibrando, con el *Ritual de estío* firmado en 1969, publicado en Oasis en 1970 y puesto en escena en 1972. Son datos rigurosos.² ¿Y qué es el *Ritual de estío* sino una vuelta de tuerca a alguno de los viejos mitos de la fértil cultura griega, desde perspectivas que tampoco han despreciado los rincones del clasicismo francés del siglo de Luis XIV ni las nuevas trompetas del teatro del absurdo francés o del teatro inglés de los jóvenes airados?

Intentemos vislumbrar el secreto de la estructura básica de la obra. Externamente, se trata de seis “cuadros”, por utilizar un término teatral hispano de honda raigambre. En apariencia yuxtapuestos, sin vinculación entre sí. Pero una mirada, un poco más intensa, nos invita a pasar de la simple yuxtaposición a una ancestral estructura “en marco”, de linaje medieval, ya que el primero y el último de los “cuadros”, el que abre y el que cierra la obra, se centran en el personaje de Telémaco, el hijo de Odiseo, que pasa así por derecho propio a convertirse en protagonista del *Ritual*, como él mismo lo señala en los últimos compases de la obra: “Y ahora que me enfrento con mi propio ritual, todo cambia”. Y al interrogarle

² En 1970, Ediciones Oasis le publica su primera obra de teatro, *Ritual de estío*, obra con la cual debutará también como director de escena dos años después en el Teatro del Zócalo, con Sergio Galindo y Francisco Marín en la actuación y Mili Bermejo en la música. Ese mismo año actúa en *El problema es otro* y *El jefe*, dirección y dramaturgia de Ignacio Solares, e interpreta un papel en *Los persas*, de Esquilo, dirigido por José Antonio Alcaraz. Asimismo, 1972 es el año de su paso por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, para regresar a las tablas en 1973 nuevamente como actor en *Los títeres de cachiporra*, de Federico García Lorca, con Marta Aura y Pedro Damián, bajo la dirección de Adam Guevara; mientras, Sergio Galindo le estrena en el Teatro Comonfort *La tercera dinastía*.

Mentor: “¿De qué hablas?”, corrobora Telémaco: “Ritual de estío”.³ El marco, pues, funciona de manera adecuada, pero lo que no sabemos es si su contenido desgrana, efectivamente, algún entresijo de Telémaco, o se va, como diría Sancho, “por los cerros de Úbeda”.

Pero antes de hurgar en este contexto interno del *Ritual de estío*, intentemos enterarnos de a qué Telémaco se está refiriendo José Ramón Enríquez.

II

El Telémaco por antonomasia de las fuentes antiguas es el que presenta Homero en la *Odisea*. Suele ser una sorpresa para los lectores desprevenidos comprobar que la historia de Odiseo, al que nosotros conocemos más como Ulises, no se inicia realmente en el poema hasta el Canto V, cuando Ulises consigue huir de las morbideces de Calipso, y que las aventuras capitales del héroe las narra posteriormente el mismo protagonista ante el rey de los feacios y la bella Nausícaa. Y es que los cuatro primeros cantos de la *Odisea* se conocen por los expertos como “la Telemaquia”, la pequeña historia del joven Telémaco, desde que llegado a la edad viril pretende alejar de su casa a los pretendientes de Penélope, hasta que parte en secreto en una nave fletada por sí mismo con ayuda de Atenea, la diosa de la sabiduría que, disfrazada de Mentor, el antiguo amigo de Ulises, al que este dejara al cuidado de su hijo cuando partió para Troya, ha removido las entrañas del hijo de Ulises para que trate de seguir su pista por los rincones del mar Egeo. Telémaco se entrevistará con Néstor y con Menelao, dos de los compañeros del hijo de Laertes durante la guerra troyana, y no obtendrá una definitiva respuesta sobre la supervivencia de su padre. Y mientras los pretendientes le preparan una trampa en las cercanías de Samos, tratando de eliminarlo cuando regrese a Ítaca, el poema abandona a Telémaco, para enfrentarse al fin con el propio Ulises en el nido de Calipso.

Pero Telémaco será recuperado por el lector a partir del Canto XVI, tras la llegada de Ulises a Ítaca, y jugará junto a su padre un decisivo papel en el combate contra los pretendientes. En los ocho cantos finales, hasta el XXIV y último, Telémaco intervendrá ya en el destino odiseico. Curiosamente, por tanto, también en Homero, como en el *Ritual de estío*, Telémaco abre y cierra el relato, aunque solo tenga el rol de hijo, aunque no llegue nunca al podio protagonístico. Formará parte del marco narrativo, como un elemento estructural inapelable.

Sin embargo, al margen de esta coincidencia estructural, poco tiene que ver, a mi entender, el Telémaco de

³ José Ramón Enríquez, *Ritual de estío* y *La validez del sueño*, Ediciones Oasis, México, 1970, p. 159.

Homero con el de José Ramón Enríquez. Es indudable que el dramaturgo mexicano, aunque no olvida la fuente remota del mundo helénico, se ha ido a buscar su Telémaco por otras rutas menos olímpicas. Y es que, desde los poemas homéricos, y aparte los añadidos, varios procedentes de mitógrafos antiguos, que trataron de completar el futuro, la vida y la aventura del hijo de Ulises, contamos con otro Telémaco, no menos famoso que el primero, aunque desde otras perspectivas, a partir del año 1699, el de la publicación de *Las aventuras de Telémaco*, debidas a la pluma de François de Salignac de la Mothe, más conocido como Fénelon. Ese orondo Telémaco aparecido en la corte de Luis XIV, el rey francés, tuvo en su momento, y durante décadas, tanta fama y probablemente más lectores que el homérico, especialmente cuando se convirtió el texto de Fénelon en manual de aprendizaje de la lengua francesa para estudiantes extranjeros y de un modo notable en España, al disfrutar la península ibérica de una dinastía francesa en su jefatura de Estado, de herederos del propio Luis XIV, los Borbones. No solo los Telémacos de Homero y Fénelon se parecen menos de lo que pudiéramos sospechar a primera vista, a pesar de la habilidad de Fénelon para presentarnos el viaje de Telémaco como una continuación natural del que realiza en el poema homérico en busca de su padre durante los cuatro primeros cantos, tal y como ya hemos indicado con anterioridad, sino que el acompañante de Telémaco, el pedagogo y sabio Mentor, sufre en las aventuras fenelonianas una radical —incluso una inaceptable— transmutación. Sin abandonar de modo absoluto el aquí ultrasecreto papel de Atenea (Minerva, a la romana, para Fénelon), resulta lo menos Atenea que a Fénelon le fue posible, y le fue posible en gran escala, porque la visión del mundo olímpico por un obispo católico de entre el XVII y el XVIII, y además cercano al quietismo místico de corte molinosista y con un sentido moral reaccionario de la estirpe de Port Royal, no puede tener ni un adarme de olimpismo. De ahí que Telémaco, adoctrinado por Fénelon de modo indirecto pero palpable, porque el Mentor-Minerva está presente en cada página del Telémaco-Fénelon, nos resulte una ligeramente triste transcripción ilustrada de la soberbia épica sin rodeos del mundo homérico, preñado de los rayos de Zeus y de la violencia vengativa de los personajes de Eurípides.

Este es, en última instancia, el hontanar del que bebe el Telémaco que pasea duplicado por la escena de José Ramón Enríquez, y contra el cual planta el dramaturgo sus baterías, para intentar transformarlo. Y para que el combate se desarrolle desde la misma raíz, Enríquez no duda en convertir en otro personaje de su obra, yo diría que no solo alegórico, sino instrumental, al mismo Fénelon.

Fénelon, en efecto, abre y cierra el *Ritual de estío*, para que le quede claro al espectador, o en su defecto, al lector, quién es el responsable del entuerto. Y contra qué tipo de pedagogía vital antiquijotesca está tratando de advertirnos el espíritu del autor. Y así el *Telémaco* de Homero no se queda tan lejos. Porque cuando el *Telémaco* de Fénelon rechaza el racionalismo impoluto del Mentor que ha perdido de vista la sombra de Atenea, cabe tal vez volver de nuevo a los coros de Esquilo, e incluso a las *Metamorfosis* de Ovidio, y sospechar que lo que Telémaco sueña mientras transcurren los cuadros de dentro del marco narrativo, desde el tercero hasta el quinto, ambos inclusive, es lo que le ha permitido, en el último tramo, romper el maleficio de la pedagogía, e incluso el de la belleza, y encontrarse a sí mismo.

III

Disponemos, por lo tanto, de un Telémaco en el cuadro primero del *Ritual de estío*, dispuesto a convertirse en rey de Creta, bajo los auspicios ilustrados de Mentor





y la protección espiritual de Fénelon, como se dibuja en el Libro IV de las aventuras de Telémaco que escribiera el arzobispo de Cambray, y de otro Telémaco presente y actuante en el cuadro sexto y último del texto de José Ramón Enríquez, que rechaza sin reticencia y con dureza la figura y la obra de Mentor, que rompe con su sistema de adoctrinamiento, en el que, como el propio Telémaco indica, “comprender nada, repetirlo todo, es ese tu mensaje”. Y este vuelco en la actitud del joven hijo de Ulises es la clave de bóveda sobre la que se sostiene el edificio de la obra dramática en su conjunto. Telémaco sigue en Creta. Ha alcanzado el triunfo en los juegos y en los concursos donde se mide la plenitud física y la sabiduría de los que aspiren al trono, tal y como nos anunciaba Fénelon que se celebrarían al levantarse el telón.

Y ahora, al término de la obra, cuando va a desarrollarse el rito de la Epifanía, la esperada Coronación, Telémaco reaparece para manifestar su odio a Mentor, para rechazar su doctrina y sus principios, y para abandonar las lentejuelas del triunfo. Los cretenses, el coro, le piden que explique dónde ha estado, qué le ha ocurrido, y Telémaco lo intenta desde el plano de la lírica, para subrayar su fuga del falso mundo en el que su educación le ha confinado, y promete acaso volver algún día, cuando haya comprendido “la realidad de las presencias que ahora ignoro”. En la plaza de Creta, mientras Telémaco se aleja lentamente, permanece firme y erguido Fénelon, repitiendo las palabras con las que comenzara la obra. Tal vez en una secreta encarnación del mito del eterno retorno.

Pero si algo de lo que le haya ocurrido al Telémaco del *Ritual* podemos llegar a entrever, sin duda habrá de ser a través de los cuadros segundo a quinto, del texto de Enríquez, aquellos en que desaparece el personaje de Telémaco de modo absoluto. ¿Cómo son y qué nos cuentan esos cuadros? Intentaremos con la máxima brevedad desvelar sus incógnitas hasta donde el autor nos lo permita.

En los cuadros segundo y quinto penetramos decididamente en el mundo de los dioses y, con ellos, en el trasmundo del mito. El cuadro segundo, inmediato a la aparición del Telémaco de Fénelon, nos sitúa frente a Apolo, una marca imborrable del mundo helénico. El cuadro quinto, en cambio, que preludia el surgimiento del Telémaco final, está dedicado al otro polo del imán, a Dionisos, que en el texto de Enríquez aparece siempre ortográficamente como Dionisio. Estamos, pues, manejando la contraposición antonomásica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y al analista, de inmediato, se le ocurre el paralelismo entre un Telémaco apolíneo del comienzo y un Telémaco dionisiaco del cierre. Pero no es tan sencillo. Porque el Apolo del cuadro tercero es en *Ritual de estío* un Apolo de autor, el Apolo que le interesa a Enríquez, una parte muy específica del complejo Apolo de la mitología. Este Apolo de *Ritual de estío* concreta su participación en el recordatorio de dos historias “tristes” de amor, las dos vinculadas a las *Metamorfosis* ovidianas, la de Jacinto y la de Dafne, que se transmutan en la flor del jacinto y en el laurel, precisamente por eso el laurel de Apolo. Son dos fracasos lamentables del sesgo apolíneo. Jacinto muere compitiendo con Apolo

en el lanzamiento de disco, tras un inesperado accidente. El disco choca contra una roca, retrocede y golpea la cabeza de Jacinto, provocándole la muerte. Tras una noche de amor, Apolo ve cómo el negro hado le roba la felicidad. Y en el texto del *Ritual* escuchamos al doble Apolo —porque, como en el caso de Telémaco, también el personaje se duplica en escena— lamentar en tono elegíaco la desaparición del amado. Con su sangre, Apolo crea la flor del jacinto. Es un dios para convertir la sangre en flor, pero no para devolver la vida al amigo. Ovidio lo cantó en el Libro X de sus *Metamorfosis*. En el caso de Dafne, es ella la que huye, y pide auxilio a su padre ante la persecución de Apolo. Y entonces, para impedir que Apolo la alcance, el padre realiza el prodigio de transformarla en laurel. También está en Ovidio, en el Libro I de la obra citada. En el texto de Enríquez, acompaña a Apolo un “anciano con cara de haber llegado hasta el final”. El anciano, que parece saberlo todo, efectivamente debe haber llegado hasta el final. Pero Apolo no. El anciano le dice: “Esperas al amor”. Y cuando Apolo se va, asegura: “Apolo, todo el peso del universo sobre la ingenua y solitaria espalda del mejor de los hijos de Zeus”.

Un Apolo, tal vez, demasiado vulnerable, demasiado elegíaco. Poco apolíneo, acaso. ¿No estaremos ante el primer Telémaco de Fénelon y Mentor?

Y cuando en el quinto cuadro aparece Dionisio, también duplicado, tampoco resulta ser el Dionisio de manual, orgiástico en el centro de su coro de fieles, en la locura vital de la borrachera. Aunque dispongamos para el cuadro de un Sileno embriagado, con su cohorte de sátiros y bacantes, y un viento de cálida carnalidad, de erotismo rítmico y de expresiones cargadas de deseo, incluso aunque estemos en presencia de Pan, el dios secreto de los campos que todo lo abarca, el centro de la escena depende de otra vieja historia mitológica, la de Teseo y Ariadna, la vieja historia del laberinto de Creta y el Minotauro, la del abandono de Ariadna por Teseo en la isla de Naxos, precisamente donde Enríquez sitúa los avatares de este quinto cuadro de su ritual: lo que en él nos va a contar es el enamoramiento de Dionisio, que al ver a Ariadna, a la que conceptúa en el texto como una niña, siente súbitamente el latigazo de la pasión. Sileno es el que cuenta, mientras se embriaga, la historia de Teseo. Y en ese momento Sileno adopta respecto de Dionisio la actitud de Mentor respecto a Telémaco. Pero, naturalmente, Dionisio no le hace caso, no sigue los consejos del viejo sátiro, sino que pone en evidencia su espontánea y profunda libertad. Lo curioso es que toda la escena de amor físico se produce entre los dos Dionisios. Ellos son los que se acarician, se abrazan, se masean, mientras Ariadna, aunque verbalice el texto amoroso con todo detalle, se mantiene separada del doble Dionisio, mimando con su danza solitaria lo que el

enamorado doble realiza activamente. Una orgía virtual, estrictamente hablando, que concluye cuando Dionisio llama a sus servidores y estos acuden publicando el amor entre Ariadna y Dionisio. Pero, oh, sorpresa, cuando Sileno trata de que Dionisio le perdone sus consejos y recomendaciones, Dionisio le despidе agriamente y le abandona, del mismo modo que Telémaco abandona a Mentor al final de la obra. ¿Y Pan? Pan, discretamente, se ha esfumado, pese a que fue él quien descubrió a Ariadna y la condujo hasta Dionisio. No en balde en el reparto inicial de personajes, Enríquez no se olvida de indicar que el actor que interprete a Fénelon interpretará a Pan. ¿No estamos ahora presenciando la aparición del segundo Telémaco, a la sombra erotizada de Dionisio? ¿No es esto lo que había contemplado en su sueño el hijo de Ulises?

¿Y qué otra cosa añaden los cuadros tercero y cuarto a la visión de Telémaco? El tercero, la alegría y el dolor de la búsqueda. El cuarto, un mensaje secreto: “Estando en el centro de esta esfera todo se gesta”. Detrás de las oscuras imágenes de esta parte de la obra late el mundo de las religiones mistericas de la Grecia clásica, desde Eleusis hasta Delfos. Y el mito último de Anaxágoras y Demócrito, el de la perfecta esfera originaria.

En resumidas cuentas, el *Ritual de estío* solo puede valorarse seriamente desde su montaje escénico. Los dos Telémacos siguen esperándonos.⁴ **U**

⁴ De acuerdo con *Wikipedia*, en 2006, a José Ramón Enríquez se le otorgó el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. La revista mexicana de teatro *Paso de Gato*, cuyo número 40 estuvo dedicado al maestro Enríquez, le proclama “*rara avis* del teatro”. De su obra, por muchos señalada como teatro poético y barroco, él mismo declara que puede decirse que ha surgido de una necesidad personal de reflexión y expresión, donde la diversidad de tonalidades es una constante: “cada obra exige lo que necesita”. Contradiendo a Ortega, afirma que el estilo no es el hombre sino la fidelidad a la autonomía de la propia obra. En ese mismo número de *Paso de Gato*, se reproduce un fragmento del ensayo “Reapropiación, descontextualización y reconfiguración de los clásicos en *La cueva de Montesinos* de José Ramón Enríquez”, presentado en el Congreso El Exilio Republicano Español en 1939: La Segunda Generación por el escritor e investigador Bruce Swansey; en él, el autor de *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán* escribe que “si quisiéramos colocarle una etiqueta podría decirse que se trata de un ejercicio posmoderno, si por ello se entiende una práctica guiada por la intertextualidad, que busca en el diálogo con los clásicos una forma de renovar el lenguaje escénico y sobre todo de alejarse del estilo realista imperante en la escena mexicana”. No obstante, Swansey agrega que “el amor por los clásicos y el interés por la historia no tienen que ver en Enríquez con la erudición [...] su curiosidad persigue otros fines guiados por la intuición y por una estética determinada por una visión ética [...] su certeza de que el poder lo invade y corrompe todo”. Así, pues, “en la obra de Enríquez —continúa Swansey—, el Barroco se convierte en espacio de resistencia cultural contra una modernidad grotesca [...] pero también de encuentro y nuevo mestizaje entre la herencia clásica y los marginados contemporáneos de México, país de la neopicaresca” en la que el maestro José Ramón dice le tocó vivir el año axial del 68 y se siente en deuda con sus sueños de entonces y con la realidad lacerante que su generación ha heredado a las nuevas sin saber bien por qué. Lo mismo podríamos decir sobre sus relaciones con el mundo clásico.

Los años con Fedor

Margarita Peña

Federico Campbell falleció en febrero pasado, por una enfermedad sorpresiva que cortó una existencia aún fértil y que habría dado mucho más al periodismo y a la literatura. Su primera pareja, la escritora y académica Margarita Peña, ha escrito una conmovedora elegía, un ejercicio de duelo y recordación que con profundo pathos tocará las fibras más sensibles de nuestros lectores.

Fue un domingo de febrero, caía la tarde. Había sucedido finalmente, tras muchos días de cautiverio en una cámara aislante. La austera caja sobre ruedas se detuvo allí. Allí junto a mi auto color hormiga. Yacente, quieto, impasible, bajo la tapa azul marino. Allí, cerca de la puerta lateral de la capilla. Se detuvo, sobre las angarillas con ruedas, junto a la ventanilla cerrada de mi auto, con la impasibilidad de la muerte. Sufriente tras las dos semanas de esfuerzos inútiles. No logré encender el auto, el chofer del taxi que aceptó auxiliarnos pronunció ante el cofre abierto: “se descargó la batería, fue la alarma”, pero la alarma no había sonado; tampoco el perrito, forzado a acompañarme, ladró dentro del auto. Antes, a eso de las cuatro, salí de la capilla a respirar aire fresco, saturada de lágrimas, abrazos, ausencia, el sol y el aire me restauraron. Abrí la portezuela, el perro saltó, trotó y se revolcó sobre la hierba junto a los monumentos blancos y solemnes, lo regresé al auto, cerré bien. La alarma no sonó. Horas más tarde el féretro de tapa brillante, a punto de ser subido a la carroza se detuvo junto a mi ventanilla; si la hubiera abierto habría podido rozarlo con la punta de los dedos. No se me ocurrió. Incliné la cabeza, le dije: “Llegas hasta aquí, cerca, para despedirte; aquí estoy, estamos, tantos años después”. Escuché

solamente el silencio. Desde el corazón le mandé luz. Lo subieron a la carroza, cerraron las puertas y arrancaron rumbo a la cremación. La fila de dolientes lo siguió, aplaudiendo, llorando las hermanas. Desaparecieron. Mi auto pudo finalmente andar, despedimos al taxista con tipo de hindú. Según L. a mi lado, nos lo había enviado Sai-Baba para que lográramos salir del panteón, ya casi de noche. Di vuelta al volante, a la capilla en sentido contrario a la carroza, enfilé hacia la gran reja, hacia la glorieta en donde venden flores, tomé rumbo a Thiers, Ejército Nacional. Desaparecimos en la noche: él hacia el norte, yo hacia el sur. En febrero, el mes fatídico, el mes en que acribillaran a Bernardo Reyes, padre de Alfonso, un día 9. El mes en que murió Madero.

2. Una ancha puerta entreabierta hacia la calle. Barrotes blancos y cristales opacos. Una pareja joven. Ella mira hacia la derecha: cabello corto, oscuro y alborotado, tez clara, aire entre tímido y feliz. Él la abraza con ambos brazos, con ganas, la rodea, la cubre en el abrazo. Una gran sonrisa, cejas tupidas, el pelo ralea un poco. A ella los ojos le brillan, la risa pícaro. Él sonríe, la abraza posesivo. Se ven felices. Él, guapo; ella, contenta. Por ahí de 1963, principios de 64. Él llegó de Tijuana, hizo estudios de derecho, se desencantó y los dejó. Ella tam-



Federico Campbell y Margarita Peña

bién, durante dos años. Los abandonó, entró a estudiar letras, terminó y trabaja en un suplemento literario que él frecuenta, allí se conocieron... Solían ir a Cuernavaca, a Tequesquitengo los fines de semana en el Valiant; al Casino de la Selva, al quiosco de la plaza a beber champola de guanábana bajo los laureles.

La foto me golpea, me manda a un pasado que no sé si viví o imaginé. Lo recupero con remordimiento, con un vago sentimiento de culpa. ¿Cómo es que no me di cuenta de que era tan feliz? ¿Por qué no es uno consciente de la felicidad cuando la tiene a la mano, cuando la está viviendo? Esa tendencia a querer que las cosas sean de otra manera, que todo sea mejor, perfecto. Que él se convierta en un hombre estable, que consiga un buen trabajo, un sueldo fijo, cuando es un soñador que escribe cuentos, descubre el mundo, me ama, lo amo, y ya. Lo demás, premisas convencionales, presbiterianas. Arrepentimiento. A tantos años de distancia. Ya para qué. Pero la culpa me hace ver el pasado con claridad, de otra manera, me ilumina, ¿o es la fotografía? Esta resarce, consuela, es un lenitivo del pesar... ¿Quién la habrá tomado? Quizá S., la amiga-hermana que la puso hace días en mis manos. Pero también me fustiga, la foto, me duele: una añoranza insoportable, una nostalgia inútil.

4. Cuántas cosas, en esos años. La diaria labor (con un fervor casi religioso), terminar la carrera de letras, los libros; las traducciones del francés (Michel Butor, los poetas yugoslavos); las entrevistas: Nathalie Sarraute, Albert Camus, Henri Cartier-Bresson y muchos más. Todos aquellos que el director del suplemento literario me pide que entreviste. Ese que pretende adueñarse de

mi tiempo... y de mi vida. Me le escapo, como escapo de su ridículo Datsun color rosa... No lo escucho, bajo del coche. Me advierte en un tono entre paternal y rencoroso: “Compañera, busque a alguien de su rodada...”. Se refiere a él, claro, al escritor en ciernes con un porvenir indescifrable (como es siempre el futuro). ¿Y eso qué importa? Huyó, me olvido del suplemento, de los bares “de altura” (el Muralto, el Chips, Jacarandas, el del Prado). Me refugio con Fedor en el departamento de la calle de Sinaloa, que llenamos de muebles que nos regalan, libros que se desparraman por el piso, ¿para qué queremos más? Ah, y la música, los Beatles. Están en su esplendor. Bailamos en la casa de YI., en Coyoacán, cuando Fer y Emilio se agarran a cachetadas, rivalizan por las atenciones de la anfitriona. Allí, en plena madrugada, al salir, en la plaza de Santa Catarina. O con los amigos en el departamento de Constituyentes, frente a las rejas de Chapultepec, también los Beatles. Me parece verlo, a Fedor, ensimismado en el baile, el movimiento, el ritmo. Lo sigo al mundo alucinante de los músicos de Liverpool, la juventud y el amor. Trabaja en la Librería de Cristal, junto al Cine Chapultepec (¡ay, cine maravilloso como no hubo otro!), en pleno Paseo de la Reforma. Yo, ahora, corrijo estilo en una dependencia oficial, frente a la Glorieta de Colón. En Navidad me regala un libro de título singular: *Pulcro y decente. Historia del WC en Inglaterra*. Pasta dura, cubierta rosa con un dibujo alusivo. Lo desenvuelvo antes de la cena, en casa de mi hermana y su marido, botánicos ambos, científicos estrictos que poco entienden de lecturas sofisticadas. Sin embargo, nos comprenden, nos quieren. Ellos y sus dos pequeños, Mario y Raúl, mis sobrinos adorados.

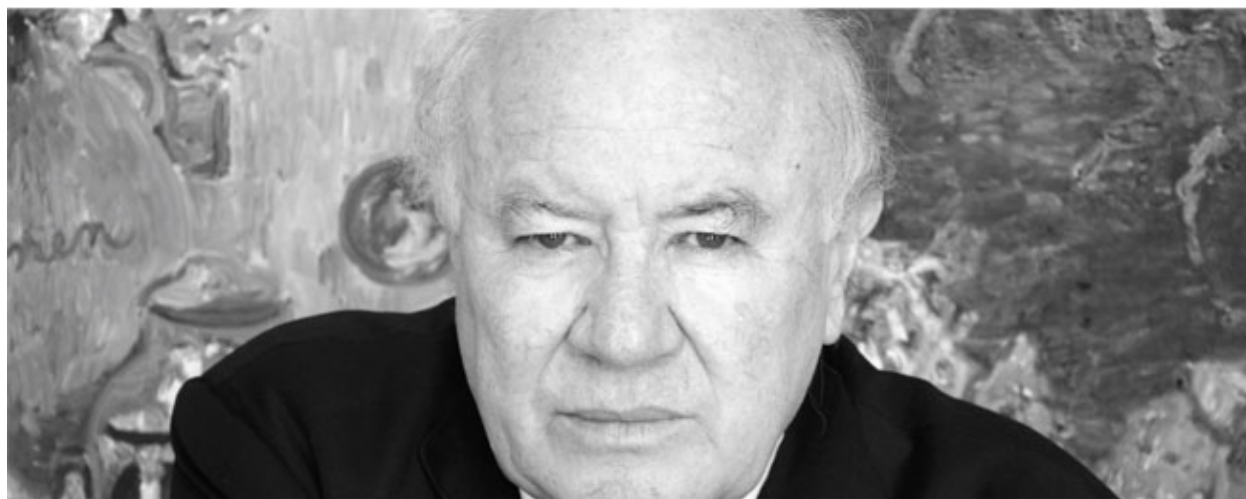
3. Pero no todo es miel sobre hojuelas. Pasan los meses. Fedor suele enclaustrarse en la calle de Sinaloa (pareciera que algo lo llevó siempre al occidente de México), desaparece una semana. Voy, toco la puerta. Sé que está allí. No abre. Llamo por teléfono a su mejor amigo y confidente, quien me tranquiliza. “No hagas caso, no te preocupes, ya saldrá...”. En efecto, reaparece más tarde, cuando quiere. Su imagen es un poco la del joven titubeante al estilo James Dean en *Al este del paraíso*, presa de un miedo adolescente. Más adelante la identificación será con Marlon Brando, el de *Nido de ratas*, o Rod Steiger en *El prestamista*. Voy al departamento y veo unos papeles desparramados, escritos con su letra. Es una carta a su antigua novia, la muchacha italiana que conociera cuando los cuáqueros de California le concedieron una beca para viajar a... Italia. No me importa su nombre, hago una escena de celos apenas disimulada por una fingida indiferencia (la imagino, ahora, a la sin nombre, como una de las muchachas sicilianas de *El padrino*, de Ford Coppola). Lo conectaba entonces con el cine, lo conecto de nuevo, ahora, tras ver hace unos días a Martin Scorsese hablando sobre Elia Kazan. Escribía cuentos sobre Tijuana: “El olivo, el polvo”, que publicamos en *El Rehilete*. Se gesta lentamente (me doy cuenta) *Todo lo de las focas*. También practica el

periodismo, siempre amó escribir artículos de fondo. Tiempo después se unirá al equipo de *Proceso*, en donde va a trabajar durante catorce años. Su ídolo y gurú será Julio Scherer, figura paterna, sin duda. Trabaja en la *Revista de Bellas Artes*, que dirige Huberto Batis. Se hace amigo de Rita Murúa, entonces casada con Jorge Ayala Blanco. Rita es una linda persona, me regala una colección de la revista... (cuando, un día, le conté a Huberto, se enojó. Rita, querida Rita, ya había desaparecido). También, por entonces, florece la amistad de Federico con Juan Rulfo: interlocutor, maestro, conciencia rectora, con quien comparte la parquedad y el gusto por el silencio. Por mi parte, renuncio a traducir, corregir, redactar *abstracts* en CONESCAL, dependencia de UNESCO (mi oficina, desde donde a veces hago llamadas anónimas al teléfono de F. con la intención de crearle confusión respecto a novias hipotéticas, en medio de las risas de mis cómplices Cristina, Marilú, Françoise: todavía éramos unas niñas...), y poco después solicito la beca para estudiar el doctorado en lingüística y literatura en El Colegio de México. Nuestros caminos se van apartando: estoy inmersa en la disciplina de El Colegio; he renunciado a un sueldo de tres mil pesos por una beca de 250 mensuales, vivo en una especie de retiro monástico. Tengo mentores excepcionales. Antonio Alatorre, Maxime Chevalier, James Irby, Manuel Alvar. También amigos: Roberto Pérez Díaz, Giorgio Perissinotto, Luis Fernando Lara, Elizabeth Velázquez, Carmen Delia Valadés, Jorge Aguilar Mora... Años de aprendizaje esforzado y gratificante. Pero no nos olvidamos...

4. La madre de F., maestra de profesión, falleció en los años 64, 65. Él emprendió el viaje a TJ a bordo de un autobús en el que lo dejé una mañana, allí en lo que ahora es el Eje Central. Veló a su madre día y noche. Estábamos, por entonces, en los albores de nuestra relación. Poco a poco, el recuerdo de la madre cedió su lugar a la evocación del padre, Federico Campbell Mayén, telegrafista, a quien él llegó a venerar. De ahí su libro *La clave Morse*. Figura cardinal dentro de la genealogía familiar. Otra vez la búsqueda del padre, como en el cine de Kazan, como el personaje de Cal en *Al este del paraíso*. A finales de 1966, Federico formaba parte del grupo de periodistas del McCalester College, de Saint Paul, Minnesota, con el que realizó una gira de trabajo por varios lugares de Estados Unidos. Recibí una llamada de larga distancia: “Voy a estar en San Francisco para el Año Nuevo. ¿Qué tal si nos encontramos allí?”. Y nos encontramos. Alquilamos un Mustang color blanco y nos lanzamos a la zona de Berkeley. Visitamos a Miss Anita Carter y a Miss Florence, respectivamente botánica y bibliotecaria en la Universidad de Berkeley, a quienes yo conociera en junio de ese año cuando fui a ver a mi hermana y mi cuñado. Académicas respetables, dieron a Fedor el visto bueno. Miss Florence, con cierta



Federico Campbell y Federico Campbell Peña



© Javier Navarro

reticencia: “hummm, periodista, no es alguien sensible como tú...”. Se equivocaba. De la casa en las colinas nos trasladamos a bordo del Mustang, a la de sus amigos cuáqueros. Me parecieron gente de lo mejor, el tipo de norteamericanos que lo reconcilian a uno con USA. Bajamos de las colinas, nos metimos al cine. Al día siguiente con su grupo la emprendió a Las Vegas, en donde lo alcancé. Fue regio. El esplendor hollywoodense de Las Vegas a mediados de los años sesenta: el Caesar’s Palace, Charles Aznavour transitando por los pasillos, los divertidos periodistas compañeros de Federico. Era la época de minifaldas, mallas caladas, mi vestido de pana amarillo con forro de satén. Beatles mezclados con Rolling Stones, Doors y Las Supremas. La vida a todo trapo. Un día después de toparnos con Aznavour regresé a México, a toda prisa, mi hermana estaba por dar a luz a su tercer hijo. Fedor me despidió en el minúsculo aeropuerto local.

6. Sobrevino el año crucial: 1968. Habría tanto qué decir... El Colegio de México se concientizó, nos unimos a la protesta. Manifestaciones, marchas, la que salió de Ciudad Universitaria con el rector Barros Sierra a la cabeza. Caminamos hasta Félix Cuevas. La Manifestación del Silencio, por Paseo de la Reforma. Federico, parte en México, parte en Washington. Regresó a México en marzo del 69 para volverse a ir a Europa, España, Barcelona. A Cataluña, ámbito de cultura y amistad. Los escritores: Juan y Agustín Goytisolo, Vázquez Montalbán (su amigo), Juan Marsé, Pere Gimferrer, Félix Grande, Esther Tusquets (la conoceríamos Buqui —Fede chico— y yo años después, en una librería sevillana: se comportó como si fuera su tía...). Resultado, un libro, el primero: *Infame turba*, dedicado a Margaret y Buqui. Un *affiche*: “Desde Barcelona, nueva narrativa hispánica” anuncia el cartel que llegó por correo. Otro: *Conversación en La Catedral*, editada por Seix Barral. Ambos cuelgan aún sobre mi computadora. El libro, espejo de una generación literaria, se convertiría en libro de texto en algunas universidades. Luego, en Méxi-

co, para él, la revista *Mundo Médico*; *Proceso*, adonde Buqui lo acompañaba a veces los viernes en la tarde, día de cierre de la revista. Los años se poblaron de libros, de salidas sabatinas con su hijo, de palabras y noticias a distancia. Así iba la vida... Los años con Fedor... El Colegio Madrid para Fede (el temblor de 85; antes estuvo en la Bartolomé Cosío, escuela entrañable). Me voy a la Universidad de Indiana, Bloomington, en el 84 y luego en el 85. Federico, Fede hijo, y la gata Momó, en el departamento de Damas; la gata acabaría por huir. Tiene F., entre varios, un gran amigo: Guillermo Tovar de Teresa. Me lo presenta, hablamos de la Nueva España, simpatizamos, lo visito en su casa-archivo de la Roma, es un sabio... ahora también lo echo de menos. Más libros, la obsesión de Tijuana, de Baja California. Habla a menudo de Fernando Jordán, el periodista-personaje de novela, referencia fantasmal. Viaja en una ocasión con el hijo, a la península, en barco. Poco antes, o poco después, uno de esos barcos se hundió. Escribiría, luego, *Transpeninsular*. A lo largo de los años, *Pretextos*, *Post Scriptum Triste*, *Máscara negra*, *Tijuanenses*. El fenómeno del escritor ante el poder; la literatura política, existencial, el psicoanálisis, el teatro; entusiasmo por Sciascia, David Mamet, Harold Pinter. ¿Una suerte de conciencia atea al modo de Beckett? Nada de eso, nada de ateísmo, más bien deísmo al modo de Baruch Spinoza en el XVII. Lo recuerdo en el bautizo de Camila, la nieta... Idas y venidas frecuentes a TJ. Mucho después, en 2013, ya en el presente, según me cuentan, Viena, las inundaciones cerca de Dresde; Roma (desilusión: Italia no es ya la de la joven siciliana, se siente aislado pese a sus entrevistas con la traductora italiana del libro sobre Sciascia); Dublín, en cambio, le encanta, es feliz.

Finales de enero de 2014. El último viaje a TJ. Luego, la influenza y el fatídico 15 de febrero. Su padre —amado padre— murió un 14 de febrero. Y había nacido, como él, un primero de julio.

Se fue antes de lo que pensaba. Antes de lo que hubiéramos pensado. **U**

El olivo, el polvo

Federico Campbell

Federico Campbell fue uno de los más eminentes y alentadores ejemplos de la convivencia lúdica y lúcida de las dos arenas de escritura que, a menudo, se consideran incompatibles: el periodismo y la literatura. El autor de Todo lo de las focas fue un escritor de voraz curiosidad intelectual y humana de quien recuperamos un relato publicado en 1966 no exento de tamicos autobiográficos, como explica Arturo Texcahua.

*El día que cumpliste nueve años
levantaste en la playa un castillo de arena.
José Emilio Pacheco*

El cuento “El olivo, el polvo” fue publicado por primera vez en la revista literaria El Rehilete (número 17, septiembre de 1966, páginas 18-22). Encabeza el contenido de ese número un ensayo de José Revueltas cuyo título es “Los jóvenes cuentistas mexicanos de hoy y su generación precedente”, seguido de una entrevista al mismo Revueltas realizada por Carmen Rosenzweig, a la sazón editora de esa publicación, junto con Elsa de Llavina y Carmen Andrade. Los otros narradores publicados en ese número son Vicente Leñero (entonces de 33 años), Angelina Muñiz (con sólo 29 años) y José Ceballos Maldonado (de 47 años), además de un relato de Ambrose Bierce, quien en aquella época era muy leído en México, aunque todavía Carlos Fuentes no escribiera Gringo viejo. Ciertamente, si alguien en ese número era mexicano, joven y cuentista, ese era Federico Campbell, quien apenas tenía veinticinco años.

El cuento tiene como protagonista a un joven brillante que no vive ya con sus padres porque fue a la capital a

estudiar. Sin embargo, ha interrumpido sus estudios, lo han expulsado de la facultad y se ha mantenido realizando traducciones y pidiendo becas y apoyos. Antes vivía en una casa de huéspedes, ahora duerme en el interior de autos abandonados y se embriaga solitariamente. Antes visitaba a sus padres en las vacaciones, ahora está resuelto a no saber nada de ellos. Desde uno de esos desvencijados vehículos cuenta una historia de fracasos a través del monólogo interior salido de una voz narrativa en segunda persona. La obsesión por su padre expresa la preocupación por ser su reflejo, inclinarse por sus mismas debilidades y repetir su mediocridad. Él es como el olivo, el árbol que sembró su padre: está lleno del polvo del desierto. Este cuento de Federico Campbell tiene resonancias biográficas evidentes: el estudiante provinciano que busca un futuro en la gran ciudad y se enfrenta a los problemas y desazones que provocan la soledad, la libertad y la angustia de responsabilizarse de su destino sin el amparo de los padres; la carrera truncada; el trabajo de traductor; el nombre alemán y de emperador del protagonista. El relato evidencia también las preocupaciones formales de un joven escritor que incursiona en la experimentación en busca de un esti-

lo propio o para acercarse a las infinitas posibilidades de la composición creativa.

Arturo Texcahua

La cara que tienes, Guillermo, mírala, tócatela: Son las ocho de la mañana cuando saltas la barda del local donde guardan los coches y pasaste la noche. El sol te cae en los ojos lavados y sabes que dormir a medias en el auto que trajeron deshecho del barranco no puede ser una solución permanente, para escaparte, abandonarte en cualquier sitio que sustituya todo regreso a casa. Finges que solo vuelves para bañarte, no para quejarte y mostrar la cara rasguñada en el antro, no para ocultar esa frente despierta ni para exhibir la parte del rostro que te lavaste en el grifo; te recuestas y muy pronto viene la tarde que te amodorra y obliga a quedarte en la cama vacía, tratando de desprenderse de esos dolores, de esa cabeza enervada y punzante.

Miras la fotografía a colores. ¡Qué ocurrencia pegarla en el techo para dormirte mirándola! El fondo café o grisáceo respalda una silueta de líneas rectas hasta donde da vuelta la barbilla. Los huesos faciales, donde se aloja la nariz, dejan a flote una carnosidad exprimida largas horas ociosas en el espejo; los poros de las mejillas son las partes lisas entre las huellas del acné adolescente, supurante, de las primeras rasuradas en serio, de las de antes, por jugar, del rastrillo sin navaja. A pesar de la pose tranquila, con los ojos cerrados, el centro de las cejas empieza a formar un englobamiento definido; una pluma lo hubiera dado de un solo trazo. Ya no eres el mismo de la fotografía que tu madre colocara en la sala de la casa, el mismo de catorce años sonriente y con suéter verde, el graduado con mención honorífica, el predestinado a una carrera en la capital. Tu madre te señalaría allí, en el esquinero, de modo que sonreirías a quien entrara a la estancia y preguntara por ti; porque era inevitable ser amable con todo el mundo y los miembros de la familia siempre habían sido muy pocos, incluyendo a ti, al ausente. Lejos de pensar en incorporarte, sigues tendido boca arriba. A lo alto, dos manchones de agua filtrada cruzan el techo, líneas resacas sobre la pintura suelta. Allí, como una superficie hueca, negra, sobresale la imagen: el saco arrugado en el antebrazo, con la camisa café cerrada del cuello, es una sola pieza. Solo una cámara fotográfica de aquellas antiguas habría registrado esa figura, excluido los verdes y rojos del celuloide. Una visión semejante brota del pelo. Lo mismo sucede con la frente brillante, interrumpida por la calvicie incipiente y los primeros flecos canosos. No es otra que la frente de tu padre, acaso la repetición de sus mismas arrugas; y empiezas a percibir por qué se torna

presente. De nuevo te ves sentado en la banqueta haciendo montones de tierra y mirando las nubes arriba de los postes. Repites tus rodeos alrededor del árbol, un árbol que no recuerdas cómo se llama pero que cuando no hace frío, en verano, da unas flores rojas, grandes. Y aquella noche viste el polvo pegado en los pétalos y por la acera apareció un perro aburrido, ocioso. El día que jugabas en el traspatio, imposible salir con aquella ropa. Eras muy chico entonces y nunca habías visto un desfile. Ya sabías caminar, pero tu padre te llevó en los brazos para que no te cansaras. Arturo marchaba con la bandera; la trompeta la llevaba Alberto, el hijo del dueño del taller. Cuando fueras grande, tu padre te iba a mandar a West Point.

De nuevo te ves sentado en la banqueta amarrando los fardos de libros y revistas o haciendo cualquier otra cosa cuando tu padre empieza a perderse por la bajada con su traje negro a la hora en que vas a repartir el periódico. A lo largo del barrio, sobre un costado de las banquetas, hay puertas abiertas, catres y gente desparrramados. No se le ve a tu padre en tres días y en la calle los muchachos te explican su ausencia. Cuando fuiste a la tienda los señores contaban que por impertinente, por borracho, tu padre fue a dar a la cárcel. Volviste a casa hecho un ahogo, apretando la bolsa de azúcar que



Vincent Van Gogh, *Winter Garden*, 1884

trajiste sudada. Los postes y los árboles recibían el bullicio de las colmenas disueltas; los grupos de avispa, la casa y la gente dormida trocaban inútil el menor intento por borrarlo todo. De noche, era mejor darle vueltas al patio, sobre todo después de la tarde calurosa cuando se humedece el polvo del suelo.

La cara que tienes, Guillermo; las pestañas pegajosas, como si no hubieras dormido, las ojeras.

Vivías en la calle Gaviota, en un cuarto de azotea. Te iban a correr de la facultad y ya no esperabas carta de nadie. De vez en cuando oías hablar de tus gentes. Tu padre no había vuelto a beber; ahora llegaba a los últimos años de jubilación y los cumplía pacientemente. Marta, tu hermana más chica, te mandó decir que no faltaba noche en que tu padre llegara sin una bolsa de pan dulce y que todos se dormían temprano. Al ver que ya no los necesitabas, extrañaste menos las cartas. Ante la idea de que las cosas iban por buen camino, confirmaste que el acudir a becas no te salvaba de compromisos ajenos y le contabas a Jaime que algún día podrías seguir sin la ayuda de nadie.

Al cabo de un año inventas que tienes trabajo y no irás a casa de vacaciones. Y todo por saberte solo, independiente, dueño de tus cosas y tus errores. Pero en esos días, cuando la ciudad se queda sin un alma, das por visitar a demasiados amigos. Lo único que he hecho este año, le decías a Luis, es masturbarme y mendigar el café y el camión. Después te arrepientes de tanta confesión inútil. No te ayuda en lo más mínimo descubrirte y repartir tus enojos. La tarde aquella, cuando te dejan en la esquina donde pasa tu camión, cruzas la calle y empiezas a subir las escaleras del museo. Después de traspasar las altísimas puertas de caoba, hacia abajo, está la biblioteca. Como todos los sábados a mediodía, revisas los periódicos que se editan en tu ciudad. Tu nombre, el mismo nombre sin apellido materno, traza el principio de la frase en que tu padre yace en el fondo, viejo recaudador, cincuenta y siete años, profesor de la escuela secundaria, te llevan a comprobar la fecha del diario y piensas vertiginosamente que el correo se tarda a veces y que debes venir más seguido a la hemeroteca. Y deletreas de nuevo los datos, las últimas palabras que solo mencionan el hecho, sin más explicaciones.

Vivías en la calle Gaviota. Hacías traducciones para una oficina del gobierno. El cuarto, tal como lo dejaste, se pagó con tus discos y libros cerrados, sin leer. Nunca volviste a ver si tenías alguna carta.

El olivo, el polvo: ese era el viento que venía. Las hojas apenas puestas: frágiles en los tallos del arbusto, el polvo pegado con la brisa nocturna. La casa, el perro blanco tiritando y las colmenas dispersas del último día que dejaste el barrio. La ciudad, la misma, la de todas las tardes, la cotidiana, la de solo unos cuantos días en vacaciones de invierno, desolada y de viento cortante, del desierto.

El suelo de las calles.

Repetías tus rodeos en torno al árbol, el de las flores grandes, y tocaste el polvo humedecido en los tallos. Antes de partir, te apoyaste en la barda y por la puerta apareció un perro aburrido, ocioso. Ninguna otra noche se vieron aquellas banquetas más negras; la almohada del tren sirvió desfundada a tus primeros sueños.

Tu padre en un hospital. Tiraste el saco sucio y rojizo que tu madre había escondido en el ropero; las gafas fueron recogidas intactas y las pusiste en la cómoda. Por fin sirves para algo y haces la guardia de la noche ante tu padre dormido. Conoces las prescripciones, las prohibiciones de agitación y cigarros. Nunca habías visto aquella barba tan prematuramente blanca. Se ríe al sorprenderte fumando, y le das la mitad de tu cigarro, también sonriéndole. Y esa noche ven hacerse de día; te cuenta que las casas del pueblo que aparecen por la ventana al amanecer son muy frágiles pues la gente siempre mandó hacer las cosas así de pura armazón de madera que algún día se podría quemar fácilmente. Encantado de la vida con sus clases en la secundaria, podía platicar en el patio y fumar entre clase y clase con los demás profesores. Te dijo que ya estabas grande y te llamabas Guillermo porque naciste el mismo día que él: que no te llamaste Felipe, como quería tu madre. Él nada más quería descansar y vivir tranquilamente, y tú podrías irte a donde quisieras, o quedarte. No te dijo que te quería mucho, porque él no podía decir esas cosas.

Ahora vives en esta casa de huéspedes. Te lavan la ropa y te despiertan antes de las siete. Todo salía perfecto desde fines de aquel año en que decidiste no volver más. Los otros meses los sientes como un surgimiento en algo que no era tuyo, como si otra gente se hubiera puesto a vivir tu vida. La mayor parte del tiempo te dedicaste a recordar estas cosas a contemplarte y tuviste la impresión de que lo mejor de nosotros se va haciendo de motivos cursis; por eso era necesario callarse, no recordar nada, no dejarlos salir porque tienden a empequeñecerse. Y esto no tiene nada que ver con el estado que ahora recorras. Ya sabes, o se lo oíste decir a alguien, que las aficiones no las hereda nadie. El árbol que sembró tu padre, el olivo, debe estar lleno de polvo. Ese era el viento que venía. Y a veces te preguntas por qué recuerdas cosas que nunca antes le habías mencionado, y olvidas la manera de resolver los fracasos de las últimas semanas. No logras poner en claro la ocurrencia de dormirte en cualquier coche abandonado ni tu afición solitaria a la bebida, pero no le das importancia. Alcanzas a ver los poros de la mejilla de esa mancha a colores que está pegada en el techo para que te reconozcas y hables.

Y las pestañas despiertan la integridad del conjunto; penden como puestas una por una para no perderse ningún acontecimiento visible, ninguna letra del libro. Para no cerrarse más. **U**

Pensar en español

Jaime Labastida

Salvo por el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora, la actividad filosófica durante la época virreinal se desarrolló en latín, lengua en que se escribieron los títulos principales del área. No es sino hasta el siglo xx, con la llegada de los españoles transterrados, que la filosofía adquiere un método riguroso, expone Jaime Labastida, en esta ponencia presentada en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería en marzo pasado.

El título de mis palabras indica un camino preciso: trataré de mostrar el gran arco de tiempo en el que se ha desarrollado la *filosofía* en México. Mejor aún: intentaré poner ante sus ojos cómo, cada día más, se usa la lengua española para expresar en ella, sin que importe el objeto al que se enfoque, el *pensamiento* en nuestro país. Se cumple así la exigencia de *pensar en español*, puesto que cada vez más se escribe y, por lo tanto, cada día se piensa mejor en lengua española, aquí.

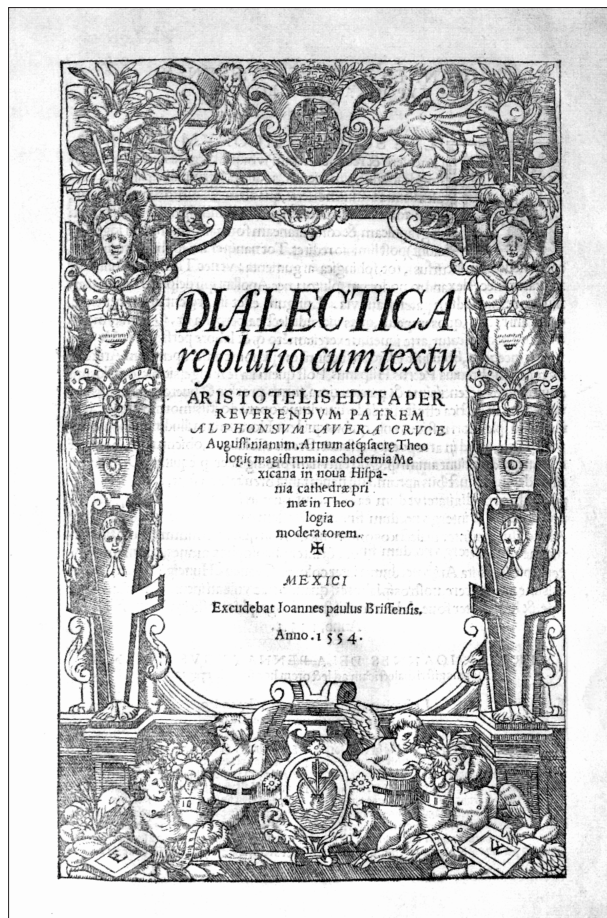
He usado dos sustantivos (*filosofía* y *pensamiento*) que guardan ciertamente relación entre sí, pero que no son equivalentes. La acción de *pensar* tiene una carga semántica más amplia que la acción de *filosofar*. *Filosofía* es un término técnico por el que se denota una actividad profesional específica, la que despliegan quienes se dedican a pensar, con método riguroso, temas de ontología, estética, lógica. Matizo. Nada importa el tema que se aborde, la filosofía pone en acto un método severo. *Pensamiento*, en cambio, es una actividad común a todos los seres humanos. Menos técnico, más amplio, el acto de *pensar* carece del rigor que tiene el acto de *filosofar*. *Pensar* tiene la misma raíz que el verbo *pesar*: viene del latín *pendo*, *-is*. Por esto, tal vez pueda decirse que en latín y en las lenguas romances las palabras tie-

nen peso y que por ello se *sopesan*; que son graves; que, en cierto aspecto, al otorgarles vida y sonido, las saboreamos con la lengua (la palabra latina por la que se traduce la voz helena Σοφία, *sapientia*, *sabiduría*, posee la misma raíz que *sabor*).

Hechas estas aclaraciones (im)pertinentes, entraré en materia.

En la Ciudad de México y bajo el sello de la Editorial Séneca, que dirigía el poeta José Bergamín, se publicó la *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. Su autor fue el filósofo transterrado José Gaos, maestro de no pocas generaciones. Corría el año de 1945. Gaos señaló allí, con razón, que no sabía de la existencia de ninguna otra antología semejante a la suya que se hubiera publicado con anterioridad. ¿Qué rasgos posee esta antología? Dos límites, ambos conscientes: primero, se limita a la edad contemporánea; segundo, se ciñe a la sola lengua española. Su objetivo es claro: ofrecer un panorama del *pensamiento* que se desarrolla en una lengua específica, la española. De tal premisa se deriva, por obvia necesidad, una exigencia: la de *pensar en español*.

José Gaos reconoce a Carlos de Sigüenza y Góngora como el primero de los grandes pensadores que es-



criben en español. A pesar de ello, inicia la antología por un texto de Benito Jerónimo Feijoo, que despliega su actividad intelectual en pleno siglo XVIII, ya bajo el reinado de los Borbones. Gaos establece dos grandes etapas del pensamiento en lengua española: aquella que corresponde a la *decadencia* del imperio y la que se despliega a partir de las *independencias* americanas. No entraré a discutir su paradigma. Deseo, en cambio, resaltar otros hechos. Antes que nada, el carácter heterogéneo de los textos que Gaos recoge. El primer autor americano que la antología incluye es, nada más ni nada menos, que Simón Bolívar. El último es Alfonso Reyes, con algunos capítulos de su libro *El deslinde*, que se dedica, como lo saben, a la lingüística y a la teoría literaria. Se ve con claridad que la intención de Gaos es la de ofrecer textos de pensadores de diversa índole, políticos y pedagogos, filósofos en el sentido estricto del término y críticos literarios. Así, el concepto de *ensayo* tal vez habría sido más justo para designar esta antología. En fin, se trata de una antología, la primera en España y en América, que muestra el *pensamiento en lengua española*.

Permítanme retroceder en el tiempo. Se ha dicho, y se ha dicho bien, que el primero que sentó cátedra de filosofía en la Nueva España fue fray Alonso de la Vera Cruz. Lo hizo inicialmente en el convento agustino de Tiripetío y, luego, al fundarse la Real y Pontificia Universidad de México, en ella misma. El magisterio de fray Alonso fue ejemplar, sin duda. A él se deben no solo las

cátedras en las que se desempeñó; también el primer libro de filosofía publicado en la Nueva España: *Recognitio Summularum* (en la imprenta de Juan Pablos, en la Ciudad de México, el año de 1554, apenas 33 años después de la caída de Tenochtitlan). También en ese mismo año y en la misma imprenta, fray Alonso publicó su *Dialectica Resolutio cum textu Aristotelis*. Luego, en 1556, publicaría otro texto filosófico, igualmente en la imprenta de Juan Pablos: *Speculum coniugiorum* (el libro fue reimpreso, solo seis años más tarde, en Salamanca). No trato de hacer una historia de la filosofía en aquellos primeros años del virreinato. Solo intento mostrar el hecho de que las cátedras que se impartían en la Real y Pontificia Universidad de México se dictaban en latín. Por ende, los libros que usaban los maestros (y, entre ellos y de manera destacada, fray Alonso) estaban escritos en esa lengua. La filosofía era la misma a un lado y otro del Atlántico; fray Alonso podía sentar cátedra igual en México que en Salamanca. La lengua latina era una camisa de fuerza que, por necesidad, sometía el régimen de pensamiento a la escolástica y sus temas. La filosofía estaba marcada por este fatal origen y no podía desenvolverse más allá de esos límites. Por ende, la filosofía que se enseñaba en México se enseñaba también, insisto, en España.

Los primeros libros filosóficos editados en México se hallan inmersos, pues, en la atmósfera intelectual que es propia del Renacimiento español y son el fruto de la escolástica humanista tardía. Es evidente de suyo que fray Alonso de la Vera Cruz se mueve en la misma órbita intelectual de su maestro salmantino Francisco de Victoria, cuyas ideas desarrolla en el tratado sobre la *guerra justa* y el *dominio de los infieles* (también en latín: *De Dominio Infidelium et Iusto Bello*).

Lo propio ocurre con la producción filosófica de los tres siglos virreinales: se dicta y se escribe en latín. Es verdad que el jesuita Antonio Rubio escribió una *Logica Mexicana* (que fue, según nos hace saber Mauricio Beuchot, leída por René Descartes). Sin embargo, no es menos verdad que se llamó así porque se redactó en la Ciudad de México, no porque haya una lógica “mexicana”, distinta de la lógica francesa, alemana o inglesa. La lógica y el razonamiento son de orden universal y se debe pensar con el mismo rigor en África y en Asia, en Europa y en América.

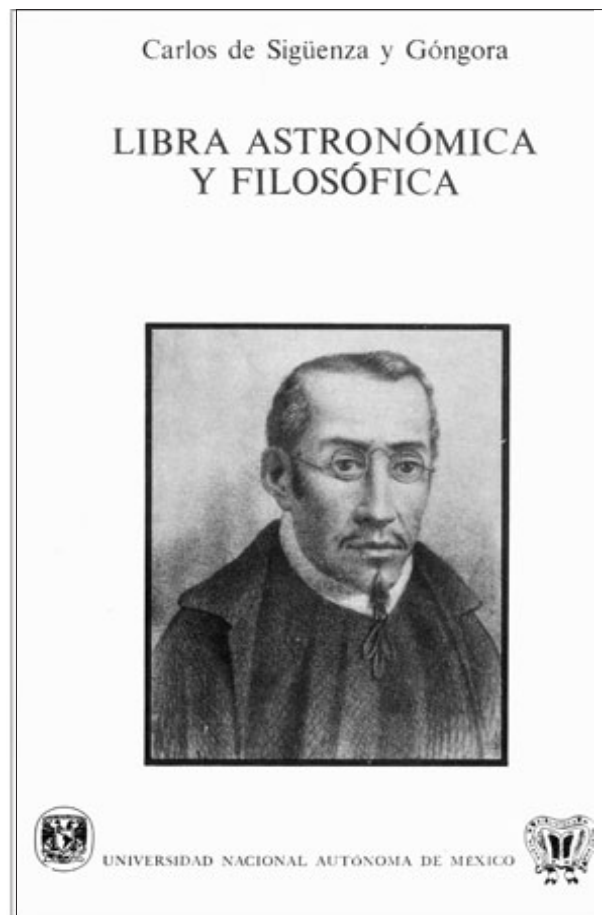
Así, pues, el primer texto de filosofía escrito en español en la Nueva España es obra de Carlos de Sigüenza y Góngora. Se trata de la famosa *Libra astronómica y filosófica*, publicada en la Ciudad de México el año de 1690, en la imprenta de los herederos de la Viuda de Bernardo Calderón. La *Libra astronómica*... es un libro de inmenso rigor; en él se denota el pensamiento de un filósofo moderno, instruido en Copérnico, Galileo, Descartes, Gassendi, Kepler. Carlos de Sigüenza se ostenta

como *matemático y cosmógrafo*. A pesar de que el libro está escrito en los últimos años de la dinastía de los Austrias; a pesar de que su escritura es por completo barroca y nada clásica, es un texto absolutamente moderno. Contra las tesis anticuadas del jesuita Eusebio Francisco Kino, Sigüenza despliega un aparato crítico que se apoya en los instrumentos de medida propios de la época. Hace uso del telescopio y del sextante; mide la trayectoria del cometa en grados (y no en “palmas de la mano”, como hace Kino). Destruye, además, las falsas creencias respecto de que el cometa anuncia males o de que pertenece al “mundo sublunar” y se forma de las miasmas que despiden pantanos y cadáveres.

Pero, de igual manera que una sola golondrina no hace el verano, el libro de Sigüenza se destaca como un fruto solitario y espléndido por casi dos siglos. Todos los libros filosóficos del siglo siguiente, bajo el dominio de los Borbones, se editan en latín. Así, Juan José de Eguiara y Eguren publica en latín su *Bibliotheca mexicana* (en la imprenta de su propiedad y en el año de 1755). Por lo que toca a Juan Benito Díaz de Gamarra, cabe señalar que su libro más importante (*Elementa Recentioris Philosophiae*) fue publicado en esa lengua en 1774, en México y en la imprenta de Jáuregui. Los propios jesuitas expulsos dictan sus cátedras en latín y publican sus textos en Italia, igualmente en latín, salvo el caso de Francisco Xavier Clavijero, que escribe su *Historia antigua de México* en lengua española y él mismo la traduce al italiano (la publica en Cesena con el editor Giorgio Bisiani, el año de 1780).

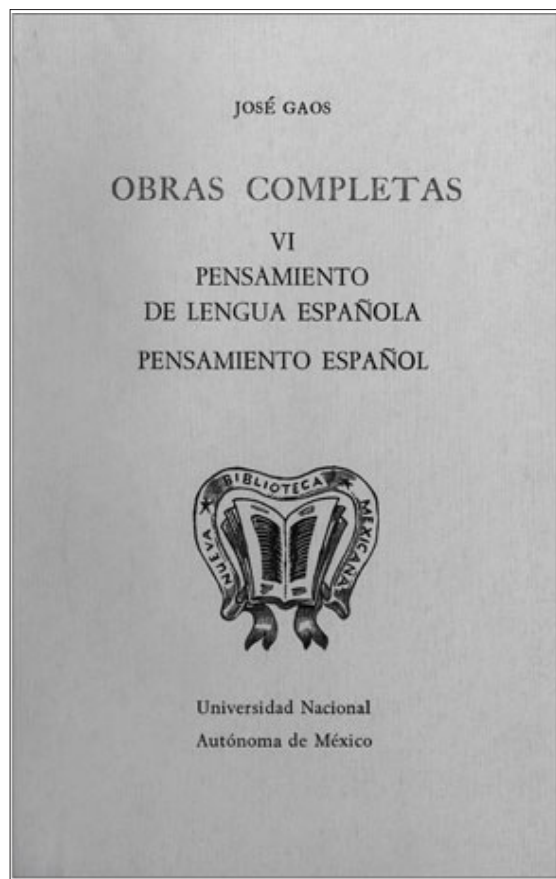
No omito decir que algunos textos de divulgación se publicaron en español, por ejemplo, en las *Gacetas de Literatura*, de José Antonio de Alzate. Son artículos de Juan Benito Díaz de Gamarra; o del más grande filósofo de la época virreinal, al lado de Sigüenza: me refiero a José Mariano Mocino. Sin embargo, insisto, el grueso de la producción filosófica novohispana, sobre todo aquel que se desarrolla en la Real y Pontificia Universidad de México y en los colegios de las distintas órdenes monásticas (igual en los colegios de jesuitas que en los de dominicos, franciscanos o agustinos), sigue la sola ruta que los cánones escolásticos indican. Las cátedras se dictan y se escriben en latín; se intenta, es cierto, una *renovación* de la escolástica, pero solo eso, una renovación de la escolástica, jamás un pensamiento *moderno*. No hubo, lo he escrito en otro lugar, una *ilustración novohispana* propiamente dicha.

Quisiera subrayar un hecho, de importancia extrema. La filosofía y la ciencia se desarrollan en los países europeos, con gran ímpetu, a partir del momento en que los pensadores empiezan a escribir en sus respectivas lenguas maternas, o sea, las lenguas vulgares. Galileo alterna el latín y el toscano; René Descartes utiliza el latín y el francés; todos los empiristas ingleses escribirán en in-



glés (desde que así lo hizo Francis Bacon): Locke, Hume, Berkeley. El primer gran filósofo prusiano, Leibniz, se valdrá del latín y del francés. Pero, a partir de Kant, todos los filósofos alemanes escribirán en alemán e inventarán nuevos conceptos. Solo Isaac Newton escribirá en latín su tratado de física y hasta lo llamará con un nombre arcaico: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*: arrojó vino nuevo en odres viejos. Este gran movimiento intelectual, que reseño aquí con brevedad extrema, coincide con la formación de las naciones modernas, el auge de nuevas técnicas (telescopio, microscopio) y de formas económicas productivas que rompen con las artesanales (en particular, las manufacturas heterogénea y orgánica). Lo que importa, para el asunto que trato, es que la filosofía se deshace del yugo que la ataba a la lengua latina y que le imponía su léxico y sus temas. ¿Ocurre algo semejante en la Nueva España? No, desde luego que no. Habrá que esperar, por lo tanto, hasta la época independiente para que la filosofía, mejor aún, el pensamiento de nuestra nación se exprese en la lengua vulgar, en la lengua del pueblo, digo, en español.

Lo que sucedía en la esfera del pensamiento, a lo largo de la época virreinal, no sucedía, en cambio, en el terreno de la literatura. En este campo sí se había dado una auténtica *comunidad literaria*. Había escritores en lengua española (emisores), un público lector (receptores) y un medio de transmisión, tanto oral como es-



crito (las prensas habían crecido). Una muestra de lo dicho se aprecia en la colección *Flores de baria poesía*. Pese a que se trata de un manuscrito (se halla depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid), se advierte en este códice el auge de la redacción de poemas en lengua española, en la capital de Nueva España. El códice es de 1577; en él se destaca, desde luego, el talento de Gutierre de Cetina. El punto más alto de esta escritura lo encontramos en sor Juana Inés de la Cruz, en las postrimerías del siglo XVIII, a punto de fenecer el imperio de la Casa Austria.

Es necesario subrayar, por lo tanto, que existen dos circuitos, que apenas si se tocan, en el curso de la época virreinal. Por un lado, el sistema literario, que se expresa y crece cada día más en español; por otro, el sistema de pensamiento, el sistema de la ciencia y la filosofía, reacio a escribir en lengua vulgar. Se despliega en los colegios y en la universidad, siempre en la lengua culta, el latín, y al margen del gran público. Al producirse la independencia, el sistema de pensamiento ya se expresa en español. En lengua vulgar combaten los dos grandes pensadores de la primera mitad del siglo XIX, Lucas Alamán y José María Luis Mora.

Por consecuencia, el primer texto de autor mexicano que José Gaos recoge en su antología corresponde al gran filósofo y educador Gabino Barreda, el creador de la Escuela Nacional Preparatoria, el hombre que empieza a minar las bases de la enseñanza caduca, el reformador de la enseñanza, el introductor del positivismo

en México. El texto es tardío (se trata de la “Oración cívica”, dicha el 16 de septiembre de 1867, ya triunfante la República contra las fuerzas de intervención, en la ciudad de Guanajuato). Luego, Gaos retoma dos discursos de Justo Sierra. Así, por lo que corresponde a pensadores mexicanos, Gaos reproduce textos de José Vasconcelos, Antonio Caso y Alfonso Reyes (solo cinco dentro de un total de 34 *pensadores*). Sin embargo, no incluye ningún texto de Melchor Ocampo ni de los historiadores del último tercio del siglo XIX (de Manuel Orozco y Berra, por ejemplo).

¿Qué conclusión puede extraerse de lo que llevo dicho? La antología de José Gaos fue publicada en 1945. Cabe insistir: no recoge ningún texto de Porfirio Parra (que fue miembro de la AML y publicó, en 1903, *Nuevo sistema de lógica inductiva y deductiva*, de rigor ejemplar) ni de Samuel Ramos ni de Leopoldo Zea. La causa tal vez radique en un hecho sintomático. A mi juicio, la filosofía en México adquiere un carácter riguroso, el carácter de un sistema profesional, apenas hacia la mitad del siglo XX. Vasconcelos era un simple aficionado. La mayor parte de los filósofos mexicanos que escriben en las vísperas de la revolución vienen de las disciplinas jurídicas. Al arribar los transterrados españoles, la filosofía en México empieza a disponer de un método severo. José Gaos, Juan David García Bacca, Joaquín Xirau, José María Gallegos Rocafull, Luis Recaséns Siches, Eduardo Nicol, Adolfo Sánchez Vázquez, le otorgan al quehacer filosófico el método y el rigor que le hacían falta.

Luego, filósofos jóvenes (Leopoldo Zea, Luis Villoro, Emilio Uranga, Ricardo Guerra) estudiaron en Alemania y Francia; trajeron a México nuevas corrientes. La filosofía se diversificó; cesó el dominio de una sola doctrina filosófica. Francisco Larroyo se adhirió al neokantismo; Eli de Gortari y Adolfo Sánchez Vázquez, por su parte, al materialismo. Edmundo O’Gorman inventó una filosofía de la historia. El análisis lógico del lenguaje y la fenomenología crecieron. Eduardo García Máynez hizo filosofía del derecho. Todos se expresaron en español. Cabe trazar un arco que arranca en Sigüenza y Góngora y que culmina en O’Gorman, De Gortari, Villoro, León-Portilla, García Máynez, Larroyo, Sánchez Vázquez. Tras de ellos viene una multitud, que ya no escribe ni dicta sus clases en la Ciudad de México ni solo en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM. Ahora la filosofía se cultiva en Morelia, Puebla, Xalapa, Culiacán, Guanajuato... Esta filosofía se escribe en español. Es verdad: aún no alcanza el nivel de la filosofía que se cultiva en Alemania, Francia, Inglaterra, Estados Unidos. Pero el hecho de que en México el pensamiento ya se despliegue en español nos induce a creer que pronto alcanzará un nivel profesional gracias al cual podrá enfrentarse a los desafíos del siglo XXI y al mundo global en que vivimos. Ya se *piensa en español*. **U**

Octavio Paz

Retrato de poeta en una placita y en el mundo

José de la Colina

Aunque nació en la colonia Juárez de la Ciudad de México, Octavio Paz vio su infancia vinculada a la del pueblo de Mixcoac. El poeta de Libertad bajo palabra dejó testimonio en sus textos de su afectiva pertenencia a lo que hoy es un barrio del sur de la capital del país. José de la Colina, reciente ganador del Premio Xavier Villaurrutia, urde un ensayo libre e inquisitivo en torno a una fotografía de Paz en la plaza de su niñez.

Cuando se le creía aquí, en su México fraternal y a veces adverso, ya estaba en otro lugar, aunque de todas maneras nunca dejaba de estar aquí, inasible como una gota de azogue yendo y viniendo en el filo de la navaja. Ahora está en todas partes y en ninguna, pero está, y se le ve de pie en la luz total y totalitaria del mediodía, apoyado en el tronco de un árbol hermano (un fresno, sin duda) y mirando y leyendo los detalles de su pequeña plaza de Mixcoac, que tiene el nombre de Gómez Farías, pero es la de su niñez, la de su memoria, la plaza que es

un lugar central suyo y de todo el mundo, pues como decía Jules Renard: “Mi pueblito es el centro del mundo, porque el centro del mundo está en cualquier parte”.

Y allí o aquí Octavio Paz, como en la foto de Ricardo Salazar (¿años cincuenta?), y mira con mirada clara la plaza materna, el caserón paterno, la placa con el nombre de su abuelo Ireneo Paz, y aquella pared cuya rajadura en el muro era como un coño abierto, disponible y esquivo, y mentalmente el poeta reconstruye una lírica geografía de ciudades y paisajes simultáneos: París que

gira no en torno a la demasiado vista Torre Eiffel, sino en torno a la alegórica y alquímica Tour Saint-Jacques, y Angkor de enlazadas esculturas nunca acabando de surgir de la piedra y la selva, y Londres fundada cada brumosa mañana por las campanadas del Big Ben, y Nueva York recorrido por el *subway* febril como por un populoso y tumultuoso monólogo interior, y Tenochtitlan con el sueño vengativo de un corazón de sangres oscuras, y Tokio y su bullente cuerpo nocturno tatuado de mensajes en gas neón, y Madrid con ecos de metralla y retrospectivo grito de “No pasarán”, y nuevamente la Ciudad de México en palimpsesto sobre Tenochtitlan, y el Paseo de la Reforma con su pueblo de estatuas célebres aunque algunas anónimas, y el nocturno barrio de San Ildefonso y el mediodía asolador del Zócalo, y algún lugar de Yucatán en la estación total entre la piedra y la flor. Luego y siempre el poeta retornaba en su mirada a la placita de Mixcoac, aún viva en la ciudad muerta de México, ahora degradada a Esmóxico City. Lugares leídos con palabras, que son pasos, que vuelven a ser palabras escritas y nuevamente pasos, una y otra vez y siempre como por primera vez palabras vivas, vida en palabras.

Octavio, de ojos europeos, de manos de indígena mexicano, de voz de niño gozosamente preso en las lejanas órbitas del trompo y de las canicas dibujadas sobre suelo soleado, donde en la noche la luna dejará cicatrices de

ramajes. Octavio avanza con el pensamiento y la mirada y la escritura, sus únicas armas, entre árboles, piedras, olas, idiomas, civilizaciones, ideologías, literaturas, pinturas, danzas, ritos, asesinatos, revueltas, revoluciones, hombres de su siglo y de los otros siglos, y entre sueños y pesadillas de la Historia, casi sin parpadear, siempre interrogando al instante, al efímero y eterno latido de tiempo, que es el único y grande e irrisorio material de esa ilusión, ese inútilmente esperanzado invento de todos los hombres de todos los tiempos: la Eternidad.

Escribió, entre sus casi innumerables libros, *El monogramático*, en el que la andadura por el camino indio de Galta es a la vez un viaje en el espacio y en el tiempo y en la ilusión de la Eternidad, libro de rumorosa escritura en movimiento, de constante interrogación del camino y del instante en trance de eternizarse. En sus poemas intentaba mirar a los ojos a las palabras, hacerlas revelar su secreto, preguntarles por su sentido y su contrasentido, y a veces, abrazándolas, combatía con ellas.

Acaso la palabra clave de Octavio Paz sea la preposición *entre*, una palabra que es lazo, puente, puerta, paso a nivel y a desnivel, transición de la medianoche al mediodía, latidos en el instante total y la eternidad, trayecto de la moneda respecto a la mano que la lanzó como en el dibujo de Tamayo para *¿Águila o sol?*, y un ir y venir permanente entre la vida y la literatura, vasos comunicantes. **u**



Octavio Paz en la plaza Valentín Gómez Farías, Mixcoac, 1958

La lealtad, la doblez, la palabra

Adolfo Gilly

Dos militares mostraron las caras opuestas de la lealtad y la traición durante los últimos días de vida del presidente Francisco I. Madero, en febrero de 1913: Felipe Ángeles y Victoriano Huerta. En este ensayo, Adolfo Gilly recorta y comenta episodios de dos “vidas paralelas” que se enfrentaron en los momentos más difíciles de la Revolución mexicana, a la manera de personajes en una tragedia clásica.

I

El 24 de abril de 1901 el coronel Victoriano Huerta, desde la Hacienda de Mazatlán, enviaba al ministro de Guerra, general de división Bernardo Reyes, un informe manuscrito con letra firme y clara redacción. Comenzaba así: “Mi querido general de todo mi respeto: Lo saludo y permítame que le dé a usted un abrazo”.

En el texto de su mensaje, el coronel daba información detallada de los movimientos de tropa en la región en persecución del “enemigo”: “Los que merodeaban por la sierra de Mochitlán, muchos de ellos venían en la noche a sus casas. Se preparó el golpe y anoche fueron aprehendidos treinta y tantos, todos ellos pronunciados. Ordené que los más culpables fueran *castigados* y el resto lo mandaré a ésa para que pasen a Yucatán”. “Castigados”, escrito con letra grande y cargada, quería decir fusilados.

El 16 de mayo de 1901 Huerta informaba a Reyes: “la campaña en rigor ha concluido. [...] Me faltan algunos por castigar y otros por remitir a usted. Todo se hará de la manera más expedita aunque digan, como dicen que dicen, que soy animal carnicero”.

En el Colegio Militar (promoción 1872-1879) Huerta había descollado en matemáticas y astronomía. El coronel era un jefe cruel, pero no uno cualquiera.

II

A lo largo del año 1899 el capitán 1º de artillería Felipe Ángeles, profesor en el Colegio Militar, publicó en *El Arte y la Ciencia*, “revista mensual de Bellas Artes e Ingeniería”, una serie de once artículos de “Ingeniería Militar”: los cinco primeros sobre “Fórmulas relativas a las velocidades y presiones en las armas de fuego”; los res-



Francisco I. Madero, llegando a Palacio Nacional

tantes sobre “Principios del arreglo del tiro de la artillería”. En 1901 el capitán Ángeles fue enviado a Francia para inspeccionar el material de artillería de las fábricas militares Schneider-Canet y St. Chaumont contratado por el gobierno mexicano. Allí recibió su ascenso a mayor.

Ambos militares, Huerta (Jalisco, 1845) y Ángeles (Hidalgo, 1868), encarnaban dos almas y dos culturas del Ejército Mexicano durante la presidencia larga del general Porfirio Díaz, quien para la jerarquía militar era figura paterna y árbitro indiscutido. Retirado don Porfirio, sus destinos se cruzarían en la presidencia breve de Francisco I. Madero y en la tragedia de febrero de 1913.

III

Madero fue electo presidente en octubre de 1911 y tomó posesión en noviembre. Entonces, contra la palabra dada a Zapata, rompió tratativas y acuerdos y le soltó la jauría militar de Juvencio Robles. Hacia junio de 1912 su gobierno estaba cercado por una feroz campaña de prensa; una derrota militar en el norte ante Pascual Orozco que había llevado al suicidio a su secretario de Guerra, el general José González Salas; una fronda de los hacendados, los industriales y los comerciantes, con altavoces en la prensa y en la universidad; y la rebelión zapatista en el sur. Cuatro guerras: una de papel, otra del gran dinero y otras dos de fuego verdadero, en el norte y en el sur, asediaban a Madero.

Crecía entretanto el prestigio de Victoriano Huerta, quien después del fracaso de González Salas había derrotado la rebelión orozquista en Bachimba, Rellano y Conejos. Era el general que en la segunda mitad de 1911 había tenido una polémica pública con Madero, cuando moviendo tropas buscaba romper sus contactos con los rebeldes zapatistas.

IV

Era el presidente un hacendado liberal, un hombre valiente en cuyo carácter se cruzaban la terquedad, las dudas y los golpes de audacia. Cercado por la prensa, la saña de los acaudalados y de la sociedad biempensante, las intrigas diplomáticas, las divergencias entre los militares y la guerra zapatista, a inicios de agosto de 1912 dio un repentino viraje. En sustitución del viejo general Juvencio Robles, empeñado en una campaña de exterminio en Morelos, envió al apenas ascendido general Felipe Ángeles, director del Colegio Militar y soldado de su confianza. Era un cambio de jefes federales en busca de acercamientos y entendimientos con los de la revolución del sur.

Como resultado, en los meses siguientes se desencadenó en la prensa una áspera polémica contra esta política y una confrontación pública entre Victoriano Huerta y los mandos del norte, y Felipe Ángeles, general de la guerra del sur, hecho insólito en cualquier cuerpo armado.

El cuartelazo del 9 de febrero de 1913 ya estaba inscripto en esta crisis militar, fuera del control del presidente y atizada por la alta sociedad nostálgica del Antiguo Régimen, temerosa de la guerra del sur y enemiga hasta el odio de Madero.

V

A fines de 1912 contra el gobierno conspiraban abiertamente el general Bernardo Reyes, preso en Santiago Tlatelolco desde su frustrada rebelión en diciembre de 1911, y el general Félix Díaz, preso en Lecumberri por su rebelión en Veracruz. Por otro lado, muy en secreto, conspiraba Victoriano Huerta, en desacuerdo con el rumbo de Madero. En torno a ellos, un enmarañado grupo de civiles de buena familia jugaba a los noveles conspiradores sin recordar que las armas son cosa seria y las carga el diablo. Rafael de Zayas dejó un testimonio único de esos afanes. Según Martín Luis Guzmán, en esos días “segúan celebrándose casi abiertamente los conciliábulos de los conspiradores”.

El 9 de febrero estalló la primera de esas conspiraciones, la de Bernardo Reyes y Félix Díaz. Su fuerza principal vino de la Escuela Militar de Aspirantes, fundada bajo la protección de Reyes como implícita rival del Colegio Militar, y de la cual en 1908, en un extenso artículo público que le valió un arresto y un destierro a Francia, Felipe Ángeles había dicho que no servía para nada.

Los aspirantes tomaron Palacio Nacional en las primeras horas de ese 9 de febrero. Horas después, en una épica irrupción por sorpresa con pocos soldados y mucha audacia, el general Lauro Villar retomó la plaza sin disparar un tiro, nomás a gritos y sombrerazos, y encerró bajo arresto a los aspirantes que, en efecto, probaron que no servían para nada. Al rato llegó la columna rebelde encabezada por Bernardo Reyes, Félix Díaz y Manuel Mondragón, confiados en que la plaza estaba tomada. Fueron recibidos a balazos por las tropas de Lauro Villar. Reyes murió en la refriega, Villar resultó seriamente herido y Díaz y Mondragón, desconcertados, se replegaron y buscaron refugio en la Ciudadela.

VI

A diferencia de la Escuela de Aspirantes, el Colegio Militar —cuyo director titular era el general Ángeles y su sustituto interino el teniente coronel Víctor Hernández— respondió al presidente y desde hora temprana avanzó de Chapultepec hacia Palacio Nacional con Madero cabalgando a la cabeza, según aparece en las célebres fotos. Cuando llegaron a Palacio el cuartelazo reyista ya había sido derrotado por el Ejército con jefes como



P. López, *Felipe Ángeles*, 1920

Lauro Villar y Juan Manuel Torrea. El desfile del Colegio Militar pasó a la iconografía histórica como la Marcha de la Lealtad.

Era verdad, salvo un detalle. A esa marcha se incorporó el general Victoriano Huerta, que aparece junto a Madero en la conocida foto del balcón de la Fotografía Daguerre. Ese jefe que desde diciembre conspiraba, avanzaba cubierto por el manto simbólico de la lealtad de los cadetes del Colegio. Como en una tragedia clásica en ese desfile, oculta, también marchaba la traición.

Llegados a Palacio Nacional y fuera de acción Lauro Villar, Madero designó jefe de la plaza a ese destacado general. Era cuestión de días, más precisamente de una decena de días cuyo relato es de sobra conocido, para que Victoriano Huerta apresara a Francisco I. Madero, José María Pino Suárez y Felipe Ángeles y después mandara matar al presidente y su vicepresidente, cuyas vidas les había jurado respetar.

VII

Confiado a Huerta el mando militar de la ciudad, Madero tomó una iniciativa sorprendente. En secreto, diciendo que iba a Toluca, subió a su automóvil y con dos ayudantes militares, sus secretarios y el chofer se fue a Cuernavaca en busca de Felipe Ángeles. Presidente y general discutieron allá la situación y a la mañana siguiente, el 10 de febrero, regresaron a la capital con dos



A. Costilla, *Bernardo Reyes*, 1892

mil soldados de la guarnición de Cuernavaca. El viaje y el regreso contaron con la pasividad cómplice de los zapatistas, negociada por Ángeles, y sus movimientos no fueron hostilizados. Los insurgentes del sur protegieron el paso de aquel presidente que con ellos no había tenido palabra y ni siquiera parecía recordarlo.

Poca atención ha merecido este golpe de audacia de Madero, típico de su carácter: confianza en sí mismo, en su misión y en su estrella; incomprensión ante la doblez y la maldad; distancia e incumplimiento hacia los pobres; terquedad e indecisión entrelazadas.

Al regreso, el viaje audaz se disuelve en la confianza de Madero en la jerarquía militar, la cual relega al general brigadier Ángeles a comandar una batería en la avenida Reforma —“la insignificante batería”, como la llamaría con sorna el embajador Wilson— y deja el mando supremo en manos del general de división Victoriano Huerta.

VIII

Felipe Ángeles, el general leal al presidente, quedó prisionero en la jaula de la subordinación al orden militar, contra el cual no podía sublevarse. Este dilema con color de tragedia suele acosar vez tras vez, en los momentos críticos, a ciertos hombres militares. ¿La subordinación al mando superior es sinónimo y forma concreta de la lealtad? ¿O la lealtad es sentimiento y conducta de

un orden superior, aquel que toca al honor militar? ¿La palabra dada es solo un compromiso con el otro o es ante todo uno consigo mismo y con el propio sentimiento del honor? La doblez entre el decir y el hacer, cuyo ejemplo exquisito es Huerta en esos días, ¿es lícita astucia ante el enemigo o es envoltura de la traición frente al amigo?

Estos dilemas pueblan la vida militar y la literatura desde Homero, Julio César y Hernán Cortés hasta Shakespeare, Tolstoi y De Gaulle.

Una historia militar es lo que pasa en el alma, la mente y la moral de combate de los ejércitos y sus jefes, y no solo un recuento y un relato de las armas ofensivas y las posiciones defensivas en el orden de las batallas.

El cuerpo de oficiales del Ejército Federal se subordinó a Victoriano Huerta. Pero también, en la trágica crisis de aquel febrero, las varias almas de ese ejército se escindieron y se enfrentaron después en los campos de batalla. Su historia se cerró en la batalla de Zacatecas el 23 de junio de 1914, derrotado y destruido por la División del Norte conducida por Francisco Villa y Felipe Ángeles, dos generales leales a Madero, y en la huida sin honor de Victoriano Huerta. Este, empero, es ya otro relato. **U**

Texto presentado en el Coloquio *A cien años de la Decena Trágica. Crónica de un cuartelazo anunciado*, Colmex-UNAM-INAH-INEHRM, 21 y 22 de febrero de 2013. Este escrito es una reflexión sustentada en el relato y los temas tratados en Adolfo Gilly, *Cada quien morirá por su lado. Una historia militar de la Decena Trágica*, Era, México, 2013.

Reseñas y notas



José de la Colina



Jeanne Moreau



Chico Buarque



Irène Némirovsky



Seamus Heaney



Plugged in

Luces y sombras del cine mexicano

José Woldenberg

Si se pretende tener un diálogo o una discusión enterada sobre cualquier tema, lo primero es contar con información cierta, pertinente. Solo así se pueden trascender los prejuicios y consejas sin fundamentos, las especulaciones, los dimes y diretes. La información compartida, pública, oportuna, tiende a elevar el nivel de la conversación, crea un piso firme para el intercambio de ideas y en sí misma genera algunas de las coordenadas que modelan el debate. Por ello, es importante el *Anuario estadístico del cine mexicano 2013* que publica el Imcine y que es ya un eslabón de una incipiente tradición que debe ser reforzada y saludada.

El *Anuario* porta unas buenas y otras preocupantes noticias. Ilustra sobre los avances del cine mexicano, pero también detecta los nudos que deben ser trascendidos si queremos contar con una industria sólida y próspera.

Empecemos con lo bueno. La producción, la asistencia a los cines, la recaudación en taquilla y los premios internacionales para las películas mexicanas van en ascenso.

En 2013 se produjeron 126 películas mexicanas, la cifra más alta desde 1959. Luego del decrecimiento en plomada que vivió el cine nacional entre 1989 y 1997, a partir de 2004 se inicia un crecimiento que prácticamente no se ha detenido. En 1989 se produjeron 92 filmes, cifra nada despreciable. Pero un año después, el número descendió a 75 y un año después a 62 y después a 58 y luego a 49, 28, 17, 16 y finalmente a 9 en el ya mencionado año de 1997. Luego, entre 1998 y 2002, los números oscilaron entre 11 y 28 películas al año. En 2003 fueron 29; en 2004, 36; en 2005, 53, y luego 64, 70, 70, 66, 69, 72 y en 2012, 112 y en 2013, 126. Una recuperación digna de llamar la atención y en la cual mucho tienen que ver los estímulos fiscales que hoy

se explotan para hacer cine. La otra fuente de la explicación de este repunte tiene que ver con las fórmulas estatales de apoyo a la producción cinematográfica, ya que en el 75 por ciento de los proyectos aparece, de uno u otro modo, algún fondo estatal.

A pesar de esa buena nueva, me gustaría encontrar una explicación para el declive numérico en la producción de cortometrajes. En 2013 se realizaron 360, una cifra que a primera vista no resulta menor, pero que si se le compara con los 622 de 2012, los 521 de 2011 y los 406 de 2010, aparece como lánguida, muy pequeña.

El cine mexicano también se vio más en los cines. Se dieron 248 millones de visitas al cine en 2013. De esas, 30.1 millones fueron a ver películas mexicanas, lo que representa el 12 por ciento del total. Suena poco, pero es una proporción mayor si se le compara con los últimos años y en especial con el 2012 en el cual solo el 4 por ciento de los boletos vendidos en taquilla fueron para películas mexicanas. Y ello por supuesto tiene una traducción en los ingresos: de 445 millones en 2012 a 1,200 millones en 2013.

Ese crecimiento en espectadores e ingresos se debe, sobre todo, a dos auténticos fenómenos de taquilla: las películas *No se aceptan devoluciones* de Eugenio Derbez y *Nosotros los nobles* de Gary Alazraky. A la primera la fueron a ver 15.2 millones de personas y a la segunda 7.1 millones. Cifras inauditas, récords auténticos, números fabulosos, sobre todo si se toma en cuenta que el tercer lugar en la lista de los últimos 12 años sería *El crimen del padre Amaro* de Carlos Carrera en 2002 con 5.2 millones de espectadores. Esas dos películas generaron, ellas solas, dos terceras partes de los espectadores de cine nacional en 2013. Y en términos de ingreso, la primera logró un

poco más de 600 millones de pesos en taquilla y la segunda un poco más de 340 millones.

Hay luego un pelotón de cintas a las que no les fue mal en asistentes y en taquilla. *Amor a primera vista* con 2.4 millones de espectadores; *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* con 1.1 millones; *El cartel de los sapos*, 933 mil; *Cinco de mayo. La batalla*, 735 mil; *Me late chocolate*, 524 mil, y otras más que fluctúan entre los 100 y 250 mil espectadores.

Pero uno queda pasmado al constatar que de las 101 películas estrenadas en 2013, a 61 de ellas no asistieron a verlas ni 10 mil personas a cada una. Hay incluso algunas que no lograron ni 300 asistentes. Son películas, hay que decirlo, que no cumplen su misión: ser vistas. Y no se necesita ser detective para descubrir que ahí se encuentra uno de los nudos fundamentales de nuestro cine. Un porcentaje mayoritario de las películas que se producen en el país no acaban por cumplir su ciclo, es decir, ser conocidas por su público natural.

Cierto, el cine debe y puede producir cintas para muy diversos públicos, incluso para nichos específicos, no masivos. Porque bien vistas las cosas no existe un público como monolito, sino públicos en plural que tienen necesidades, gustos y sensibilidades diversas. Pero, como dice aquel famoso comercial, “todo con medida”.

En contraste, nuestros cines están más que abiertos a las cintas estadounidenses. El 79 por ciento de los espectadores que fueron a los cines en 2013 lo hicieron para ver películas de Hollywood. Ya señalábamos antes que el 12 por ciento fue para el cine nacional, el 4 por ciento para el europeo, el 1 por ciento para el latinoamericano y otro 4 para el resto de los países. No se trata de erigir una cortina de nopal, ni de pretender que México se aíse de las ten-

dencias internacionales, pero algo seguramente se podría hacer para equilibrar un poco esos porcentajes tan abismales. En otros países, existen reglas para fomentar la exhibición de los productos locales, partiendo de la idea de que la diversidad cultural merece y reclama ser recreada en un mercado más que desigual y excluyente.

A pesar de todo, el número de pantallas en el país sigue creciendo. Contamos con 5,547 pantallas, 4 por ciento más que en 2012. No obstante, las mismas se encuentran más que concentradas. Solo alrededor de 150 municipios, que concentran al 56 por ciento de la población, tienen cine. Ello quiere decir en buen español que el 44 por ciento de los mexicanos no tiene un cine en su localidad. Llama la atención que en el último año en Colima (17), Querétaro (63) y Tlaxcala (27) se abrieron un buen número de salas; mientras en Coahuila o Michoacán se cerraba por lo menos una. Hay, eso sí, circuitos independientes que empiezan a despuntar o que son de larga data. Son la expresión de una necesidad: contar con opciones más allá de las que ofrecen los exhibidores comerciales. Porque no deja de ser paradójico que en un mundo marcado por la diversidad de culturas, lenguajes, expresiones, los grandes circuitos comerciales tiendan a la homogeneización de los gustos bajo la hegemonía del cine norteamericano.

También los festivales, en buena hora, siguen multiplicándose. Casi no hay estado de la República que no tenga por lo menos uno. Y en los últimos diez años se han inaugurado 46. Son una expresión de que el cine sigue concitando adhesiones, que hay públicos en busca de manifestaciones que no encuentran fácilmente, que desean ver y evaluar lo que se produce en el ancho, complejo y diferenciado planeta.

Hay un apartado del *Anuario* que merece especial atención. El cine que se transmite por televisión. Porque ya sabemos que la vida de las películas no termina con su exhibición en las salas, sino que luego, algunas, son reproducidas una y otra vez en las antes llamadas pantallas chicas. Y dado que el 95 por ciento de los hogares mexicanos cuentan con ese fabuloso aparato, no es menor lo que sucede con el cine proyectado por la televisión. En 2013 se tras-

mitieron 5,064 películas por televisión abierta, de las cuales 1,379 fueron mexicanas. Al día, en promedio, se transmiten 4 cintas nacionales en la televisión abierta y la mayoría de los paquetes de la televisión de paga incluyen al menos un canal especializado en películas mexicanas. Esta última, la televisión de paga, tiene ya una cobertura de alrededor de 22 millones de personas, digamos el 20 por ciento de la población y seguramente seguirá creciendo.

Luego de las telenovelas, los largometrajes son el producto más visto. Se calcula que la película más vista en 2013 por televisión fue *Shrek para siempre* con 4.1 millones de espectadores. Y la más vista de las mexicanas por televisión abierta fue *Voces inocentes* con 2.8 millones de telespectadores. Cifras para nada despreciables. Puede afirmarse que la segunda —si no es que la primera— ventana para el cine es paradójicamente la televisión. ¿Qué dirían aquellos que imaginaron que con la extensión de la televisión el cine se extinguiría? Algo muy similar a los que especularon que el teatro saldría de la escena con la irrupción del cine.

Y luego de la televisión, hay que tomar en cuenta, como lo hace el *Anuario*, otras plataformas para el cine. Los DVD y los *Bluray* son medios que por vías institucionales o piratas ponen películas al alcance de millones de ciudadanos. El Imcine expone información sobre el número de cintas mexicanas que se encuentran en las nuevas fórmulas de reproducción, sus nombres, los meses que transcurren entre su exhibición en las salas y su aparición como discos para reproducir, la infraestructura comercial existente y su distribución en el país, incluso las películas mexicanas disponibles en esos medios en tiendas virtuales del extranjero. Pero también —creo que para sorpresa de muchos— le sigue el rastro al mercado “no legal” y al origen de las copias distribuidas en el comercio informal. A fin de cuentas, dado que los pobres han sido expulsados de las salas de cine comercial, ese llamado comercio informal los pone en contacto con las cintas que no pueden apreciar en los multicinemas.

Y la vida de las películas continúa. En Internet todos los días crece la oferta. Y el *Anuario* sigue también ese rastro. Las pla-

taformas de distribución digital van multiplicando sus ofertas de cine mexicano y el Imcine nos informa cuántas películas mexicanas contienen, por ejemplo, los catálogos de Netflix, iTunes, Vudu y muchas otras. Incluso se metieron a YouTube para descubrir cuáles largometrajes y *trailers* ofrece esa enorme bodega de material audiovisual.

Cuando el *Anuario* nos informa de la presencia de películas mexicanas en el extranjero, nos enteramos de que estas se vieron en por lo menos 41 países en 2013. En Estados Unidos se estrenaron 17 filmes, 8 en España y Francia, mientras en Bolivia 6. Parecen números menos que modestos y surge la pregunta si la producción mexicana no podría multiplicar su presencia por lo menos en los países iberoamericanos y en las amplias zonas de Estados Unidos donde se asientan nuestros conciudadanos.

Pero el cine no es solo una industria, es también una expresión cultural y, en ocasiones contadas, incluso arte. Y el apartado de los premios alcanzados por el cine nacional en el extranjero algo nos dice de eso. En 2013 fueron 127 los premios internacionales conseguidos por películas mexicanas. *Heli*, *La jaula de oro*, *Club Sándwich* o *Los insólitos peces gato* fueron reconocidas en Cannes, San Sebastián o Mar del Plata. Y es que sus directores saben y explotan las capacidades expresivas, no rutinarias, que ofrece el cine. Porque, como cualquier otro lenguaje, el cinematográfico puede ceñirse a rutinas y fórmulas preexistentes o adentrarse en la innovación, la búsqueda, la excelencia a la que se llega por vías no convencionales.

En fin, el *Anuario* puede y debe convertirse en un insumo fundamental para discutir los logros, posibilidades y obstáculos entre los que se reproduce nuestro cine. Porque al final de cuentas, y por fortuna, no podemos ni queremos prescindir de nuestro cine, que nos ha acompañado y nos acompañará a lo largo de nuestras vidas. Y estas serán mejores si los productos culturales a los que tenemos acceso resultan expresivos de los múltiples dilemas que las acompañan. **U**

Anuario estadístico de cine mexicano 2013, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2014, 261 pp. (Se puede descargar en la página web del Imcine: <http://www.imcine.gob.mx>)

Los raros

Lo que nos une

Rosa Beltrán

Desde sus primeros cronistas y hasta los años sesenta del siglo xx, la imaginación literaria diseñó un proyecto que llamaría “identidad latinoamericana” cuyo máximo exponente fue el *Boom*. Solo a partir de ese proyecto pueden leerse como un conjunto autores tan disímiles como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez (sí, no hubo mujeres en el *Boom*). Del mito fundacional “civilización versus barbarie” se exaltó la potencia simbólica de la segunda, la barbarie, ya fuera como sublimación de lo maravilloso y lo fantástico o bien como una extensión de la violencia que encontraría un tema compartido en la novela del dictador. Hoy sería difícil defender la idea de una literatura común, pese a las semejanzas históricas y sociales. Las diferentes poéticas nos obligan a hablar más que de la literatura latinoamericana, de sus autores. Y no obstante, la idea de vernos como un conjunto es demasiado tentadora. Porque vista así, la literatura que se hace en América Latina resulta exportable. Porque el fenómeno del *Boom* sigue siendo un motivo de ensoñación para los que nos leen desde fuera.

Por eso era interesante asistir a un encuentro de escritores cuyo nombre es *Centroamérica cuenta*. “¿Y qué cuenta?”, inquirió la agente aduanal cuando a su pregunta ¿Qué viene a hacer a Managua?, traté de responderle. Esperaba que le dijera en un enunciado cómo nos definimos ahora, cuáles son los temas que nos importan, por qué somos distintos de los personajes de las series norteamericanas de la tv con los que nos identificamos y por qué, si somos tan distintos, sentimos que esas series hablan de nosotros. “Eso mismo vengo a descu-

brir”, respondí. “¿Cómo! ¿Qué no me dijo que venía a hablar de eso?”. Hasta entonces supe que había interpretado como broma una pregunta de lo más seria. Luego de teclear por varios minutos, la mujer me selló el pasaporte con gesto displicente y antes de entregármelo, con cara de pocos amigos, añadió: “Es el encuentro que organiza Sergio Ramírez, ¿verdad?”. No sólo me asombró que un escritor fuera famoso en su país a ese grado; fue también el primer atisbo de lo que Centroamérica (al menos desde Nicaragua) cuenta.

Los encuentros literarios tienen la constante de enunciar en los títulos de las sesiones preguntas con respuesta implícita. “Periodismo y literatura: ¿matrimonio o divorcio?”. Quien asiste sabe que la respuesta “divorcio por incompatibilidad de caracteres” estará ausente y eso habla de algo más de lo que Centroamérica cuenta. La necesidad de hallar la Verdad ha hecho que renazca el poder de la crónica como género y que el periodismo sea la fuente principal de la que abreva su literatura. Y es lógico que sea así. En países que pasaron o pasan por guerras civiles declaradas o encubiertas, la experiencia personal aparece a través de historias vividas por los que participaron, sobrevivieron y hablan de los efectos colaterales de esa sobrevivencia. Los testigos de la historia son en la misma medida los que se van o los que se quedan. Es el caso de los salvadoreños Miguel Huezo Mixco y Horacio Castellanos Moya; este último reciente ganador del Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas, que otorga el CNCA de Chile. *Camino de hormigas*, el primer volumen de relatos del también poeta Huezo Mixco, narra historias de traición y heroísmo fallido desde un cuidador de caballerizas en un parque forestal de Ca-

lifornia, quien confronta las atrocidades de su experiencia como combatiente con la sensación de ser el marginado social en que se convierte una vez terminado el conflicto. Vanessa Núñez Handal, salvadoreña también, se concentra en los terribles descubrimientos que hacen quienes vivieron de espaldas a la guerra civil. En sus narraciones, el juego de los golpes bajos y las complicidades hechas por miedo con aquellos con los que uno convive día a día, hacen de la paz que sigue a la guerra un periodo casi peor.

En Guatemala, Kalton Harold Bruhl explora la crónica negra urbana y el terror de lo cotidiano mientras Jessica Sánchez escribe, entre otros temas, del viaje a esa región ignota e inexpugnable que es el punto G cuya existencia, como en el caso de Dios, depende más de un acto de fe. Soltura y crudeza en los temas se combinan con cierres ambiguos y poéticos. Aunque la finalidad —o una de las finalidades— del encuentro fue acercar a los autores centroamericanos y darlos a conocer a quienes leen y escriben en esa porción desconocida del continente, hubo varios invitados de otros países: Argentina, España, Alemania, Francia, entre otros. Y además de hablar de la necesidad de abrir vías de circulación para las obras de estos autores (y de nuestros autores en esos países), la relación entre periodismo y literatura, entre lo que ocurre y se registra en la prensa o en los medios digitales y las obras de ficción siguió siendo la nota dominante. De España, Luisgé Martín habló de los distintos usos periodísticos de los que echa mano su obra, por ejemplo, el tomar noticias de prensa que hablen del monstruo generado en la sociedad de consumo y crisis; un personaje que aparece con frecuen-

cia encarnado en el vecino de a pie del que no sospechamos: el padre de familia, el ama de casa.

Se podría aventurar, después de oír y leer a estos autores, que México y Costa Rica son la excepción a esa regla; que nuestras obras y la de los costarricenses no tienen que ver con lo noticioso o que escapan al tema de la violencia. Es y no es así. Porque las novelas de Élmér Mendoza son fieles a la estructura policiaca y al tema del narcotráfico, es cierto, pero tienen como centro los manejos sutiles del poder a pequeña y gran escala; y lo inesperado en las relaciones humanas que se descubre a través de un uso sorprendente del lenguaje. En el caso de Costa Rica, Dorelia Barahona, quien ganó en 1989 en México el Premio Juan Rulfo de Primera Novela con su obra *De qué manera te olvido*, explora las violentas ceremonias de las que participan nuestros sentimientos y las complejas explicaciones rayanas en lo metafísico de las que somos capaces con tal de justificarnos. Y en el caso de Carlos Cortés, su espléndida novela *Larga noche hacia mi madre* habla desde y de una forma de violencia que yo nunca había leído en

un autor masculino. El odio por la madre; una madre disfuncional que elige al único hijo varón (el autor, que narra desde la autoficción) como el depositario del amor de ella. Una madre que entra y sale de sus confesiones al hijo con el mismo vértigo angustioso con que entra y sale del psiquiatra. Y un hijo que consigna las emociones encontradas que le provoca esa madre y las tías con quienes vive:

“Yo las detestaba y a la vez las había amado y las amaba. Las seguía amando. Por lo tanto, mi odio fue mucho mayor porque sabía de dónde había salido, de qué se nutría, cómo se alimentaba, a qué lugar de mi alma acudía a beber mi resentimiento, cada noche, bajo la luz de una luna sangrienta, que reclamaba más sangre, la sangre de quienes yo sentía que ya no me amaban y me habían amado. De ahí nació mi odio, del amor correspondido”.

Frente a la cordialidad y mesura de Sergio Ramírez en su esfuerzo por unir las distintas literaturas en nuestra lengua, la violencia como el centro imantador de los temas y las formas, la violencia como virus mutante y marca de nuestro tiempo no anun-

ciada en el programa. Desde los enfrentamientos sociales hasta los roces casuales en lo doméstico; la violencia ejercida desde el Estado y en las nuevas y difíciles relaciones de pareja.

La nota final la dio una deslumbrante y divertida charla sobre el fútbol como árbitro de las diferencias y como metáfora del mundo. El fútbol fue el pie para que Juan Villoro, Edgar Tijerino, Manuel Vilas y Sergio Ramírez lanzaran el balón de los asuntos que importan a donde quisieran. La última clave la dio Juan Villoro al citar un memorable juego: cuando los asistentes al partido de México contra Costa Rica supieron que nuestro país quedaría eliminado para ir al mundial celebraron felices. Eso habla de la alegría de que nuestra derrota causa en Centroamérica. Yo, que nada sé de fútbol y que oí hablar sobre la hermandad y el amor de los países latinoamericanos por México durante el encuentro, puedo dar fe de que ese día se refrendó el disfrute de aquella descalificación con nuevas risas. No sé si este es un misterio gozoso o doloroso. Pero es otra de las tantas cosas que Centroamérica cuenta. **U**



Encuentro de narradores *Centroamérica cuenta*, Nicaragua, 2014

© Daniel Mondzinski

El padre es una bestia enferma

Geney Beltrán Félix

Irène Némirovsky debutó en 1929 con la novela *David Golder*. La joven escritora nacida en Kiev en 1903 vivía para entonces en París y había adoptado el francés como su lengua literaria. *David Golder* reúne las dos geografías, la del origen y la de la residencia adulta de la autora, pero en sentido inverso: la historia arranca y se desarrolla en Francia y acaba en un barco que, cruzando el mar Negro, pasa cerca del pueblo ucraniano de Kremenetz en el que el protagonista, ahora agonizante, había nacido y vivido sus primeros años.

El anciano cuyo nombre da título a la narración maneja desde Francia los movimientos internacionales de sus negocios. Lo primero que hallamos en el libro es la sílaba “No” salida de sus labios, dirigida a Simon Marcus, su socio de años y años. Ese monosílabo tiene consecuencias: no le deja a Marcus, arruinado, otra opción sino suicidarse. Así, como el de un lacónico y despiadado chacal de las finanzas, se traza el retrato inicial de Golder: alguien cuya única lealtad es con sus intereses. La prosa de Némirovsky es puntual, con la contención de quien ha tempranamente llegado a la maestría de lo exacto: una voz que narra desde un sitio invisible, nunca llamando la atención sobre sí misma sino recurriendo al monólogo narrado, el discurso indirecto libre, el diálogo y la descripción mínima para hacer ver en una casi pura teatralidad al personaje, sus pensamientos y motivaciones.

Inmigrante judío que muchos años atrás conoció la pobreza más desnuda al lado de su mujer, el protagonista es un padre tardío. Estamos en 1926. Mientras su hija a los 18 años vive el punto más gozoso y desentendido de su juventud, Golder —el mismo que sin clemencia ha provocado la debacle de tantos— empieza su camino hacia la disolución. Luego de ganar 50 mil francos en

el casino, el hombre se desploma. El doctor informa a la esposa su diagnóstico: angina de pecho. El viejo debe retirarse sin más de los negocios.

En esta circunstancia, ya mediada la novela, surge el siguiente “no” definitorio de David Golder. Va dirigido a su hija, la única persona a la que ama —de la forma que él manifiesta su amor: con dinero—. A ella nunca le ha negado un centavo, y nunca han sido, ciertamente, cantidades en centavos. Pero ahora que convalece Golder tiene menos paciencia. Cuando ella, con la desenvoltura frívola de tantas veces, le pide dinero para hacer un viaje a Madrid, el hombre dice no. La hija se resiste a creer. “Después de mucho tiempo él no había sabido responder no, con el acento duro y claro de antes... Murmuró de nuevo: ‘No’. Parecía degustar la forma de la palabra en su boca, como una fruta”. La hija, Joyce, enfurece antes de partir.

El poderío y la sequedad emocional de Golder se manifiestan, pues, en los negocios y la familia. Con el resumen de esos dos episodios podemos definir *David Golder*: la historia de un hombre capaz de multiplicar los francos y asfixiar los afectos. O, con mayor precisión: es la deriva de un genio de las finanzas que sufre el fracaso más contradictoriamente doloroso —pues no involucra dinero—: su negación como padre.

Golder no ejerce su paternidad sino desde la distancia, a través del dinero. Viaja mucho y los negocios absorben su tiempo y sus energías. El tiempo es finito, las energías también; ¿en qué sitio de las prioridades colocar entonces la cercanía, la manifestación del afecto en la esfera familiar? Más allá de que en Golder se adivinen rasgos del padre de la autora, el personaje reúne las características de un modelo histórico: el hombre alineado por el sistema capita-

lista en quien cada acción se ve dominada por la lógica del intercambio económico. En él, la provisión del dinero anula cualquier otra expresión del cuidado paterno. No es raro por eso que las conversaciones de Joyce y Golder tengan un tufo mercantil y erótico: la hermosa joven entrega ruegos coquetos para recibir a cambio los francos de un hombre mayor. Luego de que él se niega a seguir con este intercambio, Joyce, en consonancia con la dinámica que ha marcado su relación, desaparece. La lenta recuperación de la salud del protagonista se da sin que vea ni sepa nada de su hija.

Cuando, un día, él decide regresar a los negocios, Gloria, la esposa, ve despertados sus escrúpulos: le revela el dictamen del médico, la gravedad de su estado. Luego de una discusión ríspida, en la que salen al habla tantos agravios mutuos, frialdades, amantes, odios —él le advierte que toda su fortuna la heredará la muchacha, y ella ni un solo centavo—, la mujer termina por darle a conocer su secreto: “Ella es hija de Hoyos [un viejo amante suyo], ¡imbécil! Pero tú nunca te has fijado cómo ella se le parece, cómo lo ama... Porque ella lo adivinó desde hace mucho, te lo juro...”.

¿Qué paternidad puede haber sobre alguien con quien, obstruidos los afectos, no se tienen vínculos de sangre? Aquí la crisis mayor del personaje. Pues la revelación lo vacía: incapaz de ver sus propias fallas, apenas deja de saberse padre biológico y de tener familia, él, para quien la familia nunca fue una realidad afectiva, en el instante deja de ser todo cuanto lo definía en relación con el mundo. Lacera el espíritu de Golder creer a Joyce cómplice de la traición y la burla, y ver la esencia solo comercial de su vínculo: “Ella sabía, se reía de él, venía a frotársele solo por el dinero... Pequeña zorra, zorrita...”. Su deriva hacia la auto-

conmiseración viene del orgullo herido: “Cómo la había amado, cómo estaba orgulloso de ella, cómo se habían burlado de él, todos...”.

La anagnórisis es cruel: su única razón para, en la senectud, seguir dedicado a los negocios, era darle una vida dadivosa y libre de la menor estrechez a Joyce. Esa razón ha desaparecido. Se olvida de sus negocios; se recluye y no acepta firmar ningún documento; quiebra. Mientras su hija recorre con dineros prestados los parajes del sur ibérico, el hombre lleva una vida de ermitaño en la capital francesa.

Este desanudamiento del vínculo paternofilial se consigna como un descenso de los personajes hacia la animalidad. Los lazos conscientes de parentesco parecerían la marca fundacional de lo humano; una vez que se disuelven, solo queda el impropio que rebaja lo humano a una mera condición animal. Golder se ha descrito, en su pleito con Gloria, como alguien que trabajó igual que “un perro” para hacer dinero. Ella lo refrenda al llamarlo: “¡Bruto, bruto, perro!”. Cuando al día siguiente decide vengarse, Golder los tilda, a Gloria, Hoyos y Joyce, quienes han vivido de su dinero desde siempre, de “¡Perros, perros! Yo les demostraré, antes de morir...!”. En su viaje de regreso a Francia, Joyce y su amante despiertan en un cuarto de hotel, en un pequeño pueblo de los Pirineos: “de muy lejos, les llegó un ruido sordo de pezuñas golpeando el suelo:

—Hay una granja cerca, probablemente —dijo Alec, mientras Joy levantaba la cabeza—, son las bestias que sueñan...

[...] Joyce murmuró, riéndose:

—Daddy suspira igual cuando ha perdido dinero en la Bolsa...”.

En su retiro parisino, Golder retoma la amistad con un negociante retirado como él, Soifer. En una ocasión Golder acompaña a su amigo al barrio judío (las calles pobres de su juventud). Desde un restaurante, ven a dos hombres, de vestimenta humilde, que conversan en la acera. “¿No crees que ellos son más felices que nosotros...?”, pregunta Soifer. “Sucios, pobres, pero, ¿acaso un judío tiene necesidad de tantas cosas? La miseria conserva al judío como la salmuerita al arenque...”. Golder permanece pensativo. “Pero no se sentía mal”, nos infor-

ma la voz narrativa. “Una especie de tibieza animal, antes jamás sentida, penetraba sus viejos huesos...”.

A estas alturas podría haber terminado la novela: con la visión de un hombre despiadado y soberbio reducido a “la tibieza animal”, un estado en que lo corpóreo se nota equivalente a la irracionalidad de perros, reses, arenques. Pero no. Primero un antiguo socio —con la idea de un negocio posible para el regreso a las finanzas—, luego su hija van a buscarlo. Esta, ante la falta de dinero, ha aceptado comprometerse, mal de su grado, con el viejo millonario Fischl, a quien Golder califica de “cerdo”.

El protagonista pide a Joyce que lo deje en paz. Esta reacciona: “¡Dad! Pero si yo no tengo a nadie más que a ti, ¡no tengo a nadie en el mundo! Me da lo mismo, quiero que sepas, si eres o no eres mi padre... [...] Ayúdame, te lo suplico... Deseo tanto ser feliz, yo soy joven, ¡quiero ser libre!”. Aunque Golder ve con claridad el origen egoísta de estas solicitudes, lo que más lo punza es imaginarse al odiado Fischl, en una rivalidad de machos alfa que la etología no juzgaría inverosímil, quedándose con la joven: “¡Ah! Si al menos fuera otro, ¡no importa quién...! Pero Fischl —se repetía con odio—. Después él dirá, ese cabrón: ‘tomé a la hija de Golder por nada, y con nada encima...’”.

¿Es esto, el reto viril de uno de sus pares, lo que lo lleva a despertar? Ocurre una epifanía: la percepción inmediata de lo físico, la imagen de la muchacha inerme con un dejo de seductora inocencia a punto de verse perdida, y de la cual él se adivina responsable no por otra cosa sino porque, aun no siendo su padre biológico, se sabe capaz de protegerla, de decidir su destino: “La observó, con la cabeza perdida, los ojos llenos de lágrimas y sus bellos labios gruesos y enrojecidos que se entreabrían lentamente como las flores. / ‘Mi pequeña... Quizás, después de todo, sea hija mía, ¿cómo saberlo? Y luego, ¿eso qué importa finalmente?’”. Este descubrimiento —que la paternidad no dependería de los vínculos sanguíneos sino de una elección, una afirmación personal de proveer ayuda y protección a quien, así sea desde el chantaje emocional, reanima las fibras de su vanidad varonil de poderoso— lleva a Golder

a levantarse de su apatía: “De nuevo él experimentaba en su viejo cuerpo usado el calor y el hormigueo de la vida, la fuerza y la fiebre de antes”.

La paternidad no biológica sino elegida por una cuestión de alarde viril completa la evolución del personaje. Los cuadros finales de *David Golder* describen al protagonista durante las tensas negociaciones con funcionarios soviéticos para firmar un acuerdo de explotación petrolera: “ese viejo judío tan a menudo le recordaba”, piensa su asistente, “a un perro enfermo, agonizante, que aún se vuelve con una dentellada, con un gruñido salvaje”. La voz narrativa refrenda esta percepción dos párrafos adelante: mientras disputaba cláusulas en el contrato, Golder “se apretaba el pecho con los dedos temblorosos, con el ensañamiento salvaje, instintivo, de una bestia enferma”.

Tal es el retrato final del protagonista: no el implacable y frío inversionista; sí un animal moribundo y débil, a quien solo mantiene de este lado de la respiración el primitivo orgullo de saberse capaz de decidir el futuro de una muchacha que acaso ni sea de su sangre pero cuya sensualidad y juventud ineludiblemente comprometen los impulsos de su testosterona, ya que no los de sus afectos.

David Golder entrega el retrato del padre como una bestia enferma, sí, pero esa pura animalidad que resta cuando los apegos han sido disueltos o cuestionados —y esto incluye a los demás personajes, no solo al protagonista— no deja de ser una visión también discernible en otras esferas de la conducta en un sistema económico rapaz. Es decir: la vivisección que Némirovsky lleva a cabo de la paternidad en *David Golder* no es muy diferente a la operación de otros terrenos en sus ficciones posteriores: así la madre sin escrúpulos de *Jézabel*, así los franceses invadidos por el ejército nazi que en la retirada oprobiosa exhiben su vileza en *Suite française*... Como una maestra genial en el arte del bisturí psicológico; como una escritora sin complacencias a la hora de escrutar en las esquinas más desconcertantes del actuar humano. Así talla Irène Némirovsky su retrato de gran artista literaria desde su primera novela publicada. **U**

Lo que sea de cada quien

La conversión de Jacobo Zabłudovsky

Vicente Leñero

Ahora resulta (oh Dios) que Jacobo Zabłudovsky es el bueno:

—el periodista incorruptible que ha recibido y sigue recibiendo premios por montón: el Premio Nacional de Periodismo, el Premio Internacional de Periodismo Rey de España, el Premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, las Palmas de Oro del Círculo Nacional de Periodistas, etcétera.

—el empoderado líder de opinión al servicio de la empresa a la que servía, ligada esta, indisolublemente, a la “presidencia imperial” de un PRI que manejaba al país como si fuera de su propiedad.

—el gran orquestador de la campaña contra el *Excélsior* de Julio Scherer García en 1976 cuando aquel era director de información de Televisa y conductor del noticiario Veinticuatro Horas.

Aunque hoy parece olvidarlo todo nuestra sociedad sin memoria, existen testigos que conservan esa imagen de Jacobo Zabłudovsky en las viejas pantallotas de sus televisores. Aparecía en *medium shot* con su ensayada sonrisa simpática, traje y corbata impecables y enjaretada su cabeza por un par de audífonos enormes que lo convertían en la caricatura de sí mismo. Se le tenía desconfianza y hasta temor por la manera de tergiversar los hechos haciendo creer a su audiencia que la realidad era así como él —“objetivo y veraz”— la transmitía a diario.

Auxiliándose en Veinticuatro Horas se enderezó la campaña contra el *Excélsior* de Julio Scherer desde la presidencia de un Echeverría enfurecido e implacable. Entre muchas otras tretas, Jacobo dio voz a su amigo Roberto Blanco Moheno que manoteaba y escupía desde la pantalla contra ese “periódico comunistoide”, y envió a su



Jacobo Zabłudovsky

reportero estrella Ricardo Rocha a dizque investigar la prefabricada invasión de fingidos ejidatarios a un fraccionamiento de la cooperativa *Excélsior*. “Pobrecitas víctimas”, se dolía el compasivo Rocha.

Sobra enunciar al detalle cómo se salieron con la suya Echeverría y Zabłudovsky: caímos juntos con Julio Scherer y se encaramó al traidor Regino Díaz Redondo a la dirección del periódico de la vida nacional.

Muchísimo tiempo después, en marzo del año 2000, cuando se apartó o fue apartado de Televisa por Emilio Azcárraga Jean que deseaba iniciar su gestión sin ataduras, Jacobo Zabłudovsky se lavó la cara, las manos, se sacudió de recuerdos y pesadillas, y reinició con extraordinaria vitalidad su camino hacia la conversión. Poco a poco, no de golpe, se transformó en el Zabłudovsky el bueno.

¡Ocho de julio no se olvida!, clamaremos ahora las víctimas del atentado. Pensando en eso —a 38 años de distancia— se me ocurrió escribir un breve relato de ficción. Es este:

Se abre la portezuela de un cuatro puertas negro y de él sale un hombre de 86 años en

pleno dominio de la verticalidad. Asombra su entereza, su salud, la invariable sonrisa con la que extiende sus labios hacia quienes lo aguardan en la banqueta.

Es Jacobo Zabłudovsky en el momento de llegar al recinto de la Cámara de Diputados para recibir la Medalla Eduardo Neri por sus 70 años de actividad periodística.

Después de los primeros apretones de manos, de escuchar palabras de anticipada felicitación, de recibir quizás un abrazo que le descompone por momentos su traje negro de dos botones, el celebrado cruza un pasillo entre ruido de aplausos.

Llega al foro. Escucha una elogiosa presentación. Se le entrega la medalla. Más elogios, más apretones de manos.

Lo invitan a que ocupe el atril para pronunciar el discurso que lleva escrito en hojas de papel bond.

En el nutrido salón, los legisladores e invitados se remueven en sus asientos, expectantes. Él empieza a leer con la modulación y el timbre de voz que tanto le conocen los presentes. Dice:

“Esta mañana no vengo a otra cosa más que a pedir perdón. Quiero pedir perdón a todos los que ofendí o lastimé o desacredité durante mi larga carrera periodística. Perdón por haberme sometido a las exigencias de la empresa en la que trabajaba, del gobierno al que servía, de los políticos a los que me rendí. Perdón por torcer la realidad. Perdón por no haber contribuido en aquellos desafortunados años a la libertad de expresión que ahora pretendo ejercer con profundo arrepentimiento. A eso he venido esta mañana: a pedir perdón”.

El silencio es absoluto en el recinto. Lo rompen, segundos después, un par de manos que aplauden lentamente y que desatan por fin el aplauso estentóreo, universal, a Jacobo Zabłudovsky. u

A través del espejo ¿Primitivo?

Hugo Hiriart

¿Qué decimos cuando calificamos algo de “primitivo”, arte primitivo, sociedad primitiva? Antes decíamos “salvaje”, esto es, no civilizado. Aplicado a entes naturales es claro: jardín salvaje (no cultivado), perro salvaje (no domesticado), pero aplicado a humanos dista de ser claro: ¿hay humanos salvajes, silvestres? No, todo pueblo tiene una cultura compleja, en aspectos inferior y en aspectos superior a la nuestra. Por eso los antropólogos niegan que el concepto “primitivo” diga elemental, infantil, inferior. Lévi-Strauss dice de las sociedades primitivas: “Esas sociedades son tan primitivas como las nuestras. En todas partes el pasado de la humanidad es el mismo. Desde que existen homínidos en la Tierra se han formado sociedades que han evolucionado para cambiar o desaparecer y, en este caso, dejar lugar a otras nuevas. Ninguna de las que se han podido estudiar en directo en el curso de los últimos siglos o que todavía pueden observarse, ofrecen la imagen, milagrosamente preservada, de las sociedades en las que habitaron nuestros más lejanos antepasados”.

¿Qué es lo que está diciendo Lévi-Strauss? Interpretemos: No se piense que las “sociedades civilizadas” pasaron por estados primitivos (como los que ahora vemos) y siguieron adelante en su desarrollo. Por eso, no debe entenderse “primitivo” como “detenido en su desarrollo” o como “en fase anterior o embrionaria”. No, las sociedades primitivas son, a su modo, plenamente desarrolladas, complejas, artificiales, estilizadas, en su propio y peculiar desarrollo, diferente del nuestro en una palabra: el modelo niño-adulto no se aplica para esclarecer el término “primitivo”. Ni por consecuencia sirven esas sociedades para estudiar estadios anteriores de nuestra civilizada

sociedad. Esto es, no hay “evolucionismo unilateral”.

Esta restricción del término “primitivo” es, creo, buena y sana. Y voy a dar una prueba contundente de su verdad. Dice así simplemente: no hay lenguajes primitivos. “El papel indispensable del habla en la cultura humana —escribe Max Black— puede servir para explicar el hecho sorprendente de que todas las sociedades conocidas

por ‘primitivas’ que sean en otros aspectos, poseen lenguajes plenamente desarrollados. El bosquimano de África y el aborigen de Australia cuentan con un vocabulario y una gramática de tal complejidad que ponen a prueba la capacidad de aprendizaje del lingüista más avezado”.

Las sociedades humanas son objetos en extremo complejos, con un número de variables tan elevado que, asienta Lévi-



Alberto Giacometti, *Figura alta, tamaño medio*, 1947



Figura femenina, Cícladas, c. 3200-2800 a.C.

Strauss, “uno no puede estar nunca seguro de haber alcanzado su verdadera o última naturaleza”. Pero el lenguaje hablado en una sociedad es una variable sólida, clara, que puede estudiarse, compararse. Ahora bien, la complejidad de un lenguaje dado corresponde por necesidad a una complejidad social dada porque el lenguaje opera cubriendo los requerimientos de esa sociedad. Por tanto no hay sociedades primitivas en el sentido repudiado aquí de “primitivo”.

PRIMITIVO, VA —asienta el prodigioso *Diccionario de Autoridades*, cuya visita siempre se ve obsequiada con las más estimulantes revelaciones—, adj.: “Lo que es primero en su línea, o no tiene ni toma origen de otra cosa. Es del latino *Primitivus*. Ribad. [supongo que Ribadeneyra]: Los Santos Apóstoles le tuvieron suma veneración, y los fieles se preciaron de llamarse Nazarenos, en la primitiva Iglesia”.

En el *Diccionario* de la Real Academia dice entre otras cosas: “PRIMITIVO, VA. Primero en su línea [...]. II 2. Perteneciente o relativo al origen de algo. II 3. Se dice de los pueblos aborígenes o de civilización poco desarrollada, así como de los indivi-

duos que los componen, de su misma civilización o de las manifestaciones de ella. II 4. Rudimentario, elemental, tosco”.

Cuando se logró apreciar el arte llamado “primitivo”, el de los aborígenes de África, el Arte Negro, o nuestro arte prehispánico, no como tosca, inepta anticipación, sino como arte adulto, perfectamente desarrollado, arte de gran inventiva, no cosa mal hecha o inacabada, sino completa, primorosamente acabada, surgió el arte moderno. Picasso, Matisse, Klee vienen de ahí; el cubismo, el expresionismo nacieron de esta revaloración. Fue una suerte de Renacimiento, no del pasado grecorromano, sino un poderoso Renacimiento del llamado arte primitivo.

Eso fue, en México, cuando los “idolitos” se transformaron, casi bruscamente, en sorprendentes obras de arte.

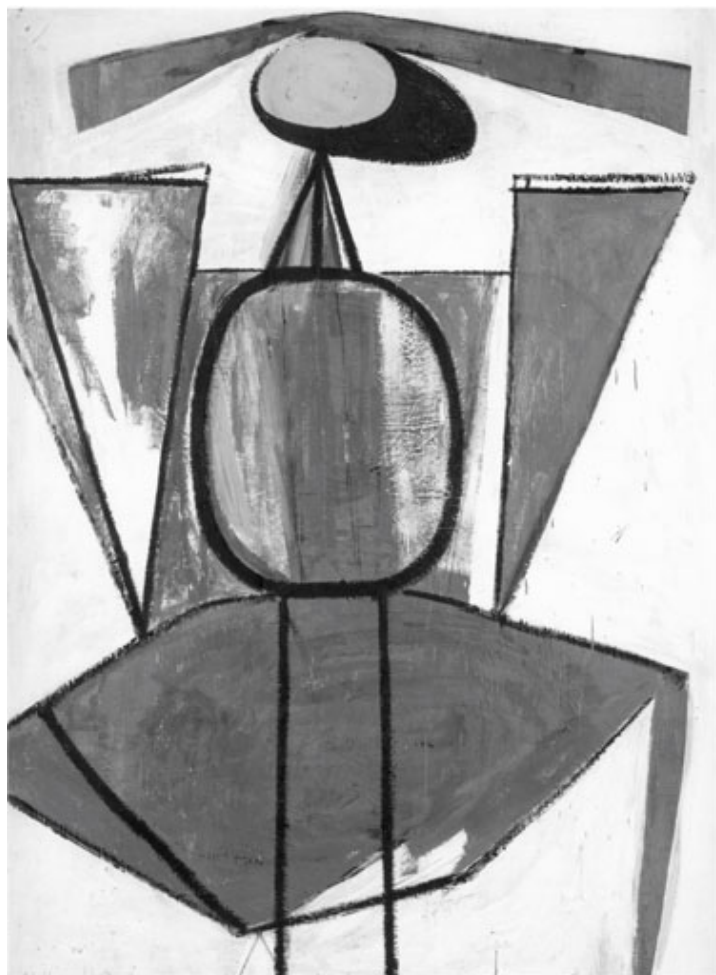
Desapariciones. Repugna a la inteligencia que algo que está deje de estar. Entendemos que algo deje de estar aquí para estar allá o que deje de ser X para ser Y, esto es, que se transforme en otra cosa. Pero que

esté y, pum, como prestidigitación, desaparezca por completo, eso, no lo podemos admitir, comprender o asimilar. ¿Qué ejemplo claro podrías dar de algo tan extraño como una desaparición absoluta?

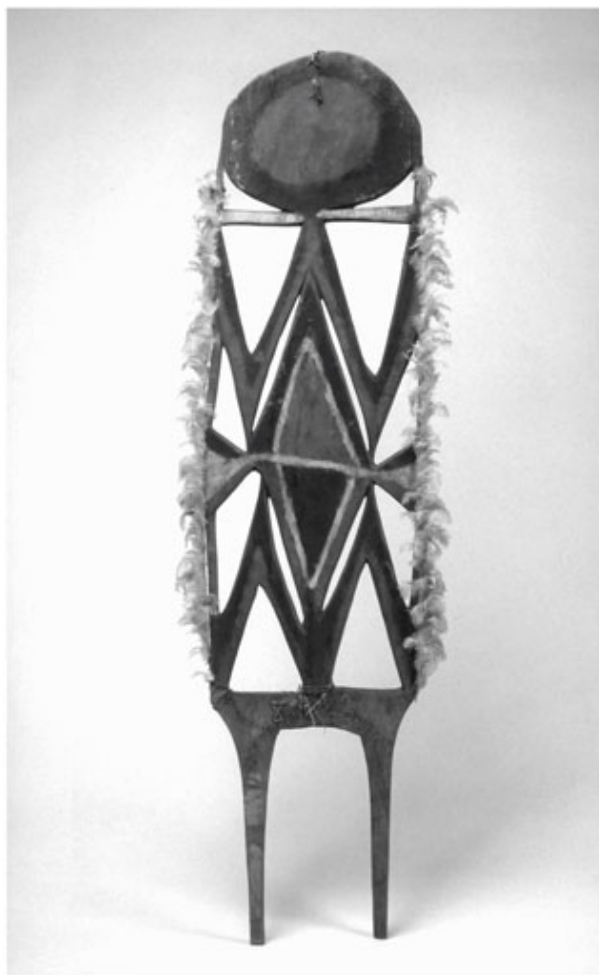
Creo que esta limitación intelectual está en la base de las creencias en la inmortalidad del alma porque, cuando alguien muere, la persona desaparece así, pum, como por arte de magia. El cuerpo queda ahí, y sabemos en qué se transforma lentamente, pero la persona se evapora en el éter, pum, ya no está. Y eso repugna a la inteligencia y sentimos que, simplemente, no puede ser.

De ahí que la tendencia histórica inmediata de la gente sea creer en la inmortalidad del alma. Todos los pueblos empiezan creyendo eso de una manera u otra, y se precisa un alto grado de desarrollo, de refinamiento mental, filosófico, científico, para razonar que el alma muere con el cuerpo que habita y más aún para no creer siquiera eso de “alma” en el humano.

Sin embargo, entre nosotros es al revés, casi todo mundo se ríe de la posibilidad de que el alma sea inmortal. ¿Por qué será? **U**



Robert Motherwell, *Personaje, con amarillo ocre y blanco*, 1947



Panel ritual, Papúa, Nueva Guinea, 1950

A veces prosa

Louis Malle y Jeanne Moreau en la mirada de Octavio Paz

Adolfo Castañón

En el periódico *Claridades* auspiciado por Eulalio Ferrer, Octavio Paz publicó el 30 de abril de 1959 una sección titulada “Andando el tiempo”. Tenía 45 años. Acababa de publicar el libro *La estación violenta*, donde se incluye el poema “Piedra de sol” fechado en 1957, el mismo año en que se imprimió en la UNAM el libro *Las peras del olmo*, en el que aparecía la página escrita sobre “El poeta Buñuel”. Estaba a punto de regresar a París. No sabía todavía que ese mismo año fallecería, en diciembre, en la Ciudad de México, Alfonso Reyes, su amigo y maestro.

Casi todo el material publicado en esa sección fue recogido más tarde en el libro *Corriente alterna* (1967). Uno de los textos no recogidos en el libro que se encuentra ahí es el siguiente dedicado a la película *Les amants*, con guión escrito por el propio Louis Malle (1932-1995) y la legendaria mujer fatal y escritora mordaz Louise de Vilmorin (1902-1969), quien estuvo prometida a Antoine de Saint-Exupéry, se carteo apasionadamente con Jean Cocteau y terminó sus días como compañera de André Malraux, quien viajaría a México en 1960 y fue también amigo del poeta mexicano.

El texto de Octavio Paz es significativo de sus ideas y obsesiones en relación con el amor-pasión y es congruente con la defensa que hiciera años atrás de la película *Los olvidados* del poeta Luis Buñuel. También se puede documentar aquí hasta qué punto Octavio Paz tenía un interés apasionado en la relación entre amor y azar: el “encuentro” como una forma de cristalización de la armonía secreta del mundo, que se halla en el centro de la aventura surrealista. Recuérdese la novela de André Breton *Nadja*. *Los amants* de Louis Malle fue una película sobre la que escribieron también otros



Louis Malle

críticos como José de la Colina, quien tiene muy presente que el guión se inspira en una narración: *Point de lendemain* (*No hay mañana*, 1777 y 1812) del escritor libertino francés, viajero y crítico de arte, acompañante de Napoleón en la expedición a Egipto: Dominique Vivant Denon (1747-1825), personaje admirado desde Chateaubriand hasta Philippe Sollers pasando por Octavio Paz. La breve novela sería traducida al español en 1993 por Aurelio Asiain y publicada en el sello de la editorial Vuelta dirigida por Paz, con el título *Sin retorno*. El hecho de que “no hay mañana” esté traducido como “sin retorno” apunta al hecho entrevistado por Paz en su reseña de que la experiencia del amor, la de *Los amants*, es irreversible, un camino “sin retorno” y probablemente expuesto a un camino don-

de “no hay ningún mañana”: *Point de lendemain*. Probablemente Paz tenía en mente la película a cuya reseña inédita daré lectura. *Los amants* fue censurada en Francia solo durante algún tiempo; fue muy discutida en su época y obtuvo varios reconocimientos, como el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Venecia de 1958. Louis Malle vendría a México algunos años después a rodar *Viva María!* (1965) con Brigitte Bardot y Jeanne Moreau y se encontraría a Carlos Fuentes y Elena Poniatowska durante ese viaje. El texto de Octavio Paz es también un testimonio de su lucha por la libertad de expresión de la libertad del amor.

En la página publicada en *Claridades* convergen varios motivos centrales de la poe-

sía y el pensamiento de Octavio Paz. En las frases del personaje de Louis Malle parecería que se está oyendo algunos de los primeros poemas de Octavio Paz, por ejemplo: “Noche de verano” que está incluido en “Bajo tu clara sombra”:

Pulsas, palpas el cuerpo de la noche,
verano que te bañas en los ríos,
soplo en el que se ahogan las estrellas,
aliento de una boca,
de unos labios de tierra.

Tierra de labios, boca
donde un infierno agónico jadea,
labios en donde el cielo llueve
y el agua canta y nacen paraísos.

Se incendia el árbol de la noche
y sus astillas son estrellas,
son pupilas, son pájaros.
Fluyen ríos sonámbulos,
lenguas de sal incandescente
contra una playa oscura.

Todo respira, vive, fluye:
la luz en su temblor,
el ojo en el espacio,
el corazón en su latido,
la noche en su infinito.

Un nacimiento oscuro, sin orillas,
nace en la noche de verano.
Y en tu pupila nace todo el cielo.

En la segunda parte y final de la reseña de la película de Louis Malle el lector creería estar relejendo algún tramo de *La llama doble* y una defensa apasionada del deseo en la ciudad, de la idea del amor que sale a la calle a dar la cara para poder mirar el firmamento. Me permito repetir como una oración la última frase de esa reseña hasta ahora no vuelta a publicar: “El amor es peligroso porque descubre las entrañas de la vida, la otra mitad de que estamos hechos: vértigo, extravío, fascinación ante la muerte. El amor es ‘otro mundo’, donde no rigen nuestras leyes, donde la pérdida es ganancia y la ganancia es pérdida. El amor nos cambia. Es un reto al famoso instinto de conservación. La verdadera vida ignora ese instinto: es un gasto continuo, una continua creación”. **U**

ANDANDO EL TIEMPO

Octavio Paz

Fui a ver *Los amantes*, la película de Louis Malle y Jeanne Moreau. Una nueva versión —no sin caídas y desfallecimientos— del tema del “Encuentro”. Exaltación del amor único, fatal y repentino. Dos seres se encuentran en la noche; apenas se conocen, hace unas horas no solo eran desconocidos el uno para el otro sino para sí mismos. El encuentro con la persona amada es también y sobre todo un encuentro con nosotros mismos. Nada más natural que ella abandone marido, hija, amante, un mundo en el que los preceptos morales, las buenas maneras y los cheques de banco son valores intercambiables. ¿En busca de qué? De sí misma. La revelación —porque se trata de una revelación— ocurre en medio de una naturaleza encantada, quiero decir: dueña de sus antiguos poderes de transfiguración. Todo está vivo: el césped, las colinas, la Luna. Habla el viento, los árboles, el agua. Hablan los cuerpos, que han recobrado su inocencia original. Cada palabra, cada gesto, cada carencia contiene al Universo entero: tus ojos son agua, esas colinas son tus senos, al tocar tu piel ¿toco un árbol, una roca, me toco a mí misma? “La noche es hermosa”, dice ella; y él responde: “La noche es mujer”.

Es comprensible que una película como *Los amantes* conmueva, impresione o indigne al espectador (el amor sigue siendo —lo será siempre— un escándalo). Pero nada más sórdido que la reacción de una parte del público. En la oscuridad de la sala, ante dos manos que se buscan, ante dos cuerpos que se entregan: gritos, silbidos, palabrotas, risas y risitas de vengativa satisfacción. ¿Psicología de “machos”? Muchas “hembras” también se reían, con una risa cómplice. Todos aquellos sucios comentarios revelaban un miedo enfermizo. El “relajo”, dice Jorge Portilla, es una conducta tendiente a rebajar lo valioso; una vez degradado, cesa el compromiso de sumirlo o rechazarlo. Miedo y resentimiento. Desde la infancia nos preparan —en el hogar, el púlpito, la escuela, la cantina— contra el amor, al que se considera una debilidad, una disminución de la hombría. Aplaudimos a Don Juan pero nos reímos de Romeo: la mujer es un instrumento. Pero es un “instrumento” que está vivo [y] que, como todos los seres vivos, encierra un misterio, una libertad. Ese misterio se llama deseo. Toda nuestra educación tiende a suprimir el deseo en la mujer (por medio de la moral social) o a neutralizarlo (por el matrimonio). Y cuando el deseo se abre y despliega ante nosotros como una inmensa flor nocturna, cerramos los ojos, retrocedemos. O silbamos y la escupimos. Así nos vengamos de la vida.

El amor es peligroso porque descubre las entrañas de la vida, la otra mitad de que estamos hechos: vértigo, extravío, fascinación ante la muerte. El amor es “otro mundo”, donde no rigen nuestras leyes, donde la pérdida es ganancia y la ganancia es pérdida. El amor nos cambia. Es un reto al famoso instinto de conservación. La verdadera vida ignora ese instinto: es un gasto continuo, una continua creación.

—Estas líneas fueron escritas antes de la absurda prohibición de esta película.

Claridades, 30 de abril de 1959.

Aguas aéreas

Los mitos y Seamus Heaney

David Huerta

El mito del gigante Anteo es el mito de la tierra y la fuerza. Anteo comparece en dos poemas de Seamus Heaney (1939-2013) del libro *North* (1975) y aparece de nuevo, significativamente, en el discurso pronunciado por el poeta en ocasión de su septuagésimo aniversario, en el año 2009: Heaney le dedica a Anteo uno de los pasajes más emotivos de ese discurso. También es significativo el hecho de dejarlo un poco *en el aire*, como si más bien le hubiera servido de punto de referencia o de enclave simbólico del cual deben ocuparse, sobre todo, los lectores, los críticos, el auditorio. Es ahí, en ese discurso de 2009, una sugerencia, una suscitación. Al poeta irlandés el mito de Anteo le interesó siempre, o siquiera durante un largo tiempo.

Anteo, poderoso hijo de la Tierra y de Neptuno, toma de su madre las energías para luchar y es por ello invencible; o mejor dicho, *casi* es invencible: cuando Hércules combate con él, los esfuerzos del héroe están encaminados a sostener a Anteo por encima de la superficie de la tierra, para evitar la renovación de las potencias destructoras del gigante: Hércules lo abraza con firmeza, lo levanta y de esa manera lo aleja de la fuente de su poder: consigue debilitarlo y al final lo derrota.

La metáfora está servida para hablar de Irlanda, la tierra o patria de donde el poeta toma su fuerza y su capacidad para luchar, para escribir, para cavar en el humus nutricional del lenguaje —esa otra tierra de quien escribe o excava, no con una pala sino con la pluma, según las líneas finales de “Digging”, primer poema de *Death of a Naturalist*, uno de los más citados de Heaney, más ampliamente memorizados, examinados e incluidos en compilaciones antológicas. Ese poema tan conocido traza simultáneamente,

como con punta de plata, un complejo recuerdo de infancia y propone una poética terrenal, terrestre, en la cual las tareas de cavar, explorar y hurgar en la tierra se funden con el acto de la escritura. Es una de las numerosas poéticas trazadas por Heaney en sus libros.

La tierra es la vía de mediación de todas las potencias y de todos los elementos. Es la *physis* de los griegos —y, en particular, de la ciencia aristotélica—: el dominio más activo, denso de vidas y de significados, del mundo sublunar. Decimos *tierra* y con ello invocamos presencias materiales y abstracciones diversas: las parcelas labrantías, la patria, el lodo, el polvo, la irregular esfera planetaria. Tenemos “residencia en la tierra”, como nos hizo ver a principios de los años treinta un poeta admirado por Seamus Heaney: el chileno Pablo Neruda, a quien el irlandés hizo un hermoso homenaje en *District & Circle*, su libro de 2006. Neruda, el poeta del Gran Océano, el visionario de las alturas de Machu Picchu, fue bien leído por el poeta de los *bogs* irlandeses: es como un diálogo al mismo tiempo secreto y evidente, público e íntimo, no tanto ya entre poetas y voces, sino entre los elementos, transidos de calor humano y empapados por las vibraciones del lenguaje articulado en su expresión de mayor poder —la poesía, desde luego.

La historia legendaria de Anteo, para Heaney, dice varias cosas: es una formulación grandiosa del poder nutricional de la tierra, nuestra inmensa *Alma Mater*; es una metáfora del conflictivo y a veces desgarrador apego al país natal; es una alegoría de las luchas de Irlanda por su independencia —y encierra una clave mitopoética de la vida interior y de sus tensiones. Pero las consideraciones sobre Anteo, hechas con

un serio apoyo intelectual, están más allá de mis fuerzas: entran en el terreno de los estudios clásicos. Los curiosos pueden ampliar el tema de Anteo con un repaso de las páginas de Pausanias, Ovidio, Lucano y Apolodoro, entre muchos otros autores; siempre es bueno recomendar un buen diccionario: ahora lo hago con el magnífico diccionario de mitología clásica de Antonio Ruiz de Elvira, donde pude orientarme para unos cuantos vislumbres sobre esa figura.

Este último punto, la vida interior, es de enorme interés para explicarse amplias zonas de la poesía de Seamus Heaney. Constituye una visión original de la psique del poeta y un horizonte único para asomarse a la subjetividad del trabajo artístico. Intentaré echar un poco de luz sobre este punto.

En esa visión de Heaney sobre la liza interna, una especie de Hércules interior lucha continuamente con el Anteo subjetivo o interno para elevar el espíritu hacia otras zonas del mundo sublunar. Las potencias del arraigo terrenal, terrestre, regional, nacional o local, luchan con el poder de elevación de las otras potencias; estas despliegan un esfuerzo sostenido por desarraigarnos y situarnos en el viento, en el fuego, en el agua —en cualquier otro sitio diferente del lugar de nuestro nacimiento, al cual, por supuesto, nos dirigimos por instinto, por elección o por convicción.

Desde otro ángulo, esa lucha y esa tensión podrían verse como el conflicto millenario de los nómadas y los sedentarios, los cazadores y los recolectores, los viajeros y los constructores de ciudades. En términos micropoéticos, yo, al menos, la veo como una cifra de la lucha entre las tendencias al apego a la tradición y los impulsos para separarse de esa misma tradición. Si esto tiene algún viso de sensatez, el poeta Seamus

Heaney es uno de los ejemplos mayores en el ámbito de la poesía moderna para resolver felizmente esa lucha, esa tensión en el interior del poeta y en sus escrituras. Esas escrituras, versos, ritmos, cadencias, entretejidos con los significados, constituyen la forma exterior de ese conflicto.

La dicotomía podría prolongarse en diversos juegos. Propondré uno más: la imagen de otro gran poeta irlandés, William Butler Yeats —con quien tan a menudo se compara a Seamus Heaney—, sobre la retórica y la poesía. De inmediato señalo esta manía de los poetas modernos de atacar a la retórica —una manía heredada en línea directa de los románticos, y sobre la cual vale la pena reflexionar un poco en nuestros grupos de discusión y seminarios sobre poesía. (Aquí solamente lo apunto, pues me aleja de mi tema).

Yeats distinguía con toda convicción entre retórica y poesía. La retórica era para él un instrumento verbal para dirimir las querellas con los demás, con los otros. La poesía, en cambio, es el arma, a veces sublime, para entablar batallas con uno mismo. A ras de tierra, los problemas con nuestros semejantes son asunto de la retórica; la poesía es la materia de las exploraciones interiores. Con ser seductora esa idea, tiene la limitación de limitar la poesía a la expresión lírica. La poesía-Hércules nos eleva por encima de la retórica-Anteo: nos abre las puertas interiores. La retórica nos ayuda a lidiar con el mundo, con los asuntos terrenales.

Aun a los lectores más distraídos no dejará de llamarles la atención la intensidad de la conciencia mitopoética de Seamus Heaney.

La conciencia mitopoética no es nada más una peculiaridad psicológica ni un rasgo personal o “cultural” de un poeta; es la raíz, el cimiento de sus construcciones; esa conciencia es, en todos estos sentidos y dimensiones, uno de los centros vitales del trabajo de Seamus Heaney.

No todos los poetas poseen esa conciencia y algunos, aun poseyéndola, no la ejercen: cuando no se echa mano de ella, de esa conciencia, y de sus derivas instrumentales, queda apenas como un vaho, en el mejor de los casos, y envuelve o contamina ligeramente los versos, o una neblina vislumbrada a lo lejos, detrás de las imáge-



Seamus Heaney

nes o de las descripciones. Heaney, en cambio, fue capaz de poner en movimiento, con enorme destreza, con imaginación, con originalidad, una serie de mitos de diversas tradiciones para integrarlos en su poesía: su conciencia mitopoética fue ejercida con energía en diversos ámbitos, desde las calas folklóricas, legendarias, y las recreaciones en el mundo rural de su infancia, hasta las rehechuras de la tradición clásica, por el camino de la traducción libre —admirablemente libre, debe decirse, además de imbricada profundamente con los intereses vitales del poeta. El mito de la infancia merecería un capítulo aparte en cualquier estudio de la poesía de Heaney, desde luego. Los críticos no han dejado de manifestar su asombro ante esa capacidad de evocación y recreación de los años de niñez en *Mosbawn* y *The Wood*, además de los momentos en la escuela, en los juegos, en la soledad del niño.

Los dones de traductor de Heaney brillaron en las dos tragedias de Sófocles —una de ellas del ciclo edipiano, la otra troyana o filotroyana— trasladadas por él al inglés. La primera operación mitopoética de Seamus Heaney ante las tragedias de Sófocles, tan ceñidas y nobles como se sabe, culminación del estilo sublime en el mundo antiguo, fue modificar los títulos de *Antígona* y *Filoctetes*, convertidas respectivamente en *The Burial at Thebes* y *The Cure at Troy*. Con ello les dio una dimensión inédita: las palabras “*cure*” y “*burial*” van al centro de las dos historias y les dan nuevos significados para su presentación ante los lectores modernos.

Los mitos son la carne misma de infinidad de poemas. Lo fueron para los de

Seamus Heaney. Entre esos mitos, el de Anteo se ramifica en diferentes direcciones. Un solo verso abre el abanico mitopoético de una manera especialmente llamativa; ni siquiera es propiamente un verso sino una tercia de nombres, puestos en el poema como señales para quien desee interpretarlas; es, propiamente, un verso y medio:

...*Balor will die*
and *Byrthnoth and Sitting Bull*...

Anteo, el nombre del gigante líbico, es puesto al lado de los nombres de Balor, de Byrthnoth y de Sitting Bull: la figura de una leyenda celta, un héroe semilegendario de la historia de Inglaterra y un personaje notorio en la historia de los Estados Unidos. Un cuadrángulo con un complejo común denominador: la lucha, la derrota, el gigantismo. Hay también un “sustrato terrenal” en todas esas figuras, en sus hazañas y en sus destinos. Tres de esos cuatro son gigantes: Anteo, Balor y Byrthnoth; Sitting Bull, el jefe indio lakota enemigo de Custer, y luego triste aliado bufonesco de Buffalo Bill en un circo ambulante, lo es de una manera figurada, pues en el momento glorioso de su lucha representó a su pueblo —gigantismo del héroe o del dirigente, podríamos llamarlo—, encabezó a los aborígenes resistentes, al final subyugados por el poder imperial llegado del otro lado de las brumas oceánicas. Sitting Bull, Toro Sentado, lucha en contra de la ocupación imperialista de su tierra: eso solo lo identifica con Anteo, el gigante adverso a la incursión expansionista del héroe Hércules, símbolo —símbolo evemerista, si se quiere—, en este caso, del poder griego.

Nota: Esta “agua aérea” es solamente el principio de una conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por invitación del Colegio de Letras Modernas, al final de la jornada de homenaje a Seamus Heaney del pasado 7 de mayo. Pura López Colomé tradujo para la *Revista de la Universidad de México* el discurso de 2009, “Lunes de Pascua”, mencionado al principio: ese discurso se publicó en el número 69 de nuestra revista, en noviembre de 2009. **U**

Zonas de alteridad

Inmersión en la sombra

Mauricio Molina

Así que hay que hablar de los raros.

Debemos al escritor iraní Sadeq Hedayat (Teherán, 1903-París, 1951) algunos milagros imprescindibles: una introducción del *Rubaiyat*, del clásico persa Omar Khayyám, esa colección de poemas del siglo XI que combinan diestramente el vino y el erotismo; *El enterrado vivo*, una vuelta de tuerca a E. A. Poe; el ensayo *El mensaje de Kafka* y, sobre todo, la espléndida novela *La lechuza ciega*.

Hedayat pertenece a la estirpe de los escritores que navegan en la otra orilla de sus tradiciones, lejos de los cánones literarios de su espacio y tiempo, en un lugar vacío (como quería Blanchot) donde impera la libertad de creación y rondan el silencio y la locura. Se trata de un escritor visionario, pleno de vislumbres, logros y atisbos.

Nacido en el seno de una familia culta, muy joven entabló contacto con la literatura occidental gracias a su educación francesa y a sus viajes por Europa. Hedayat se adentró en la obra de autores (hay que mencionar unos cuantos) como Rilke, Poe, Maupassant, Chéjov y Kafka, estos dos últimos traducidos por él.

Sus críticas a los poderes fácticos de su país —la monarquía y el clero— le valieron un paulatino alejamiento de la realidad, que lo llevaron a una suerte de locura. Como Kafka, del que Hedayat es hermano, fue testigo de la burocracia y fue testigo de las arbitrariedades del mundo de los archivos, las cuentas, los expedientes. Como el autor de *La metamorfosis*, Hedayat percibió el monstruo idiota que se ocultaba detrás de esos papeles, en el sentido literal y teatral: los estados sordomudos pero siempre dotados de un ojo terrible para la acusación.

En los años treinta Hedayat viajó a la India, lugar donde terminó la escritura de

La lechuza ciega, considerada como una de las obras cumbres de la literatura iraní, y que dio a la imprenta en Bombay, lejos de su país. No sería sino hasta 1950 cuando se publicó la traducción de Robert Lescot en París; la obra sería entonces aclamada por André Breton como una obra enraizada en el espíritu surrealista.

La relación entre la India y los iraníes es profunda y debe observarse desde un punto de vista cultural y mitológico. Dado que forman parte del universo indoeuropeo y no del semítico, las influencias hindúes permean el imaginario persa. Su vasta mitología se encuentra en daneses o griegos, en celtas o galeses. Confirman aquello que Antonio Alatorre afirmó en el sentido de que iraníes, búlgaros, rusos, alemanes, hablabamos indoeuropeo, y en este sentido, la narración de Hedayat nos presenta un orbe perfectamente cercano, muy cercano a ese mestizaje entre lo pagano y lo sagrado que no es solo de nuestro continente. Definirse como persa hoy es distinto que definirse como iraní. El muro que los divide es el *Corán*.

Pero un pintor asaltado por las pesadillas del opio. Su carácter onírico permite a la narración moverse entre diversas líneas temporales, en un ambiente donde imperan la imaginería hinduista y budista, y la ardua concentración de lo sagrado y lo sexual, acaso proveniente del sufismo.

La metamorfosis de una mujer despedazada, de un rostro que se convierte en una sombra en la pared y esta en una lechuza son los motivos principales que recorren la novela con extraña precisión fractal. Un orbe de coincidencias y repeticiones contribuyen a dar al relato una atmósfera numinosa de una rareza incomparable. De una manera profunda y radical, la novela se interna en la selva salvaje de los símbo-

los (el *Infierno* de Dante no está lejos) dejando fuera cualquier posibilidad de interpretación unívoca o directa. La novela explora todos los matices de la oscuridad y de la noche, y no es improbable que relate la inmersión de un hombre en su propia sombra. Ese simbolismo barroco y aljamiado (esa palabra lezamiana para el arabesco) contribuye a darle una originalidad irrevocable, ajena a los vanguardismos de la época, con toques ligeramente anticuados, lo que ayuda a enrarecer aún más la materia narrativa.

El salto de tiempos es imprescindible para entender el relato. Dividida en dos partes, *La lechuza ciega* es una novela muy extraña a los cánones editoriales y mercantiles. En una época —los cincuenta— en que lo experimental se daba en la masa lingüística, aquí nos encontramos con una distorsión del tiempo narrativo. La primera parte ocurre en un presente dudoso y la segunda parte se sumerge en un pasado remoto. Pero los hechos se repiten. Ahí está la veta hinduista o budista del relato. Avatares de un hecho trágico, los personajes se repiten. Lo interesante es que lo hacen desde el presente hacia el pasado. Hedayat hace hincapié en esto, y ahí se deslinda del misticismo de las repeticiones o de las reencarnaciones. Como para Nietzsche, es el presente lo que cuenta: el pasado y el futuro solo existen hoy. Su rebelión es mística y literaria. Por eso su relato culmina en el pasado. Parece decirnos que lo que hacemos hoy resuena no solo en el futuro, como querían griegos y vikingos, sino también en el pasado.

Se trata sobre todo de una expresión de un sueño, donde todo es drama porque en sueños siempre nos encontramos *in media res*: en suspenso. No sabemos cómo llega-



Sadeq Hedayat

mos ahí ni cómo vamos a salir. El logro de Hedayat es conseguir una suerte de exploración de lo onírico mediante una prosa prístina y perfectamente afinada. Por eso los surrealistas lo aplaudieron tanto. Ninguna obra surrealista había logrado el buceo profundo y angustioso por los laberintos de la pesadilla —ese género aparte diría Borges en sus *Siete noches*— del sueño. También se trata de una novela sobre la vida después de la muerte, a la manera de *Pedro Páramo*, o de esa otra obra maestra, muy distante culturalmente, pero sin duda afín, *My Life in The Bush of Ghosts*, del narrador nigeriano Amos Tutuola (del que nos encargaremos en una próxima entrega), donde se nos presenta lo que sucede al otro lado de la vida.

Es más que posible que el autor de *La lechuza ciega* haya conocido algunas ideas del sufismo y del ismaelismo y compartiera algunas de sus creencias. Aquí me muevo en el territorio de la hipótesis. Destacaría sobre todo una de ellas: la existencia de tres mundos, uno puramente espiritual, otro intermedio y el mundo real.

El islamista francés Henry Corbin, en su hermoso libro *L'Homme et Son Ange* nos ofrece una visión del ismaelismo donde se

concibe al hombre como una dualidad y al mundo como un orden dividido en tres reinos: el de la realidad concreta, un reino intermedio y crepuscular, y finalmente un reino absolutamente inaccesible y espiritual. La dualidad del hombre se expresa en su alma terrenal y en su pareja, la *Daena* o alma gemela que habita en el reino intermedio. Durante el rito de iniciación ismaelita el escogido se ayunta con su *Daena*, su opuesto femenino, para conformar un ser único, el andrógino platónico (largas serían las discusiones para discutir la influencia de Platón en todas las filosofías orientales). Este reino intermedio es de fundamental importancia ya que, según el ismaelismo, el iniciado debía acceder a una experiencia extática para conocer a su *Daena* y despertar a la conciencia en una especie de nuevo nacimiento, puesto que había accedido a un ámbito sagrado.

Desde esta perspectiva no resulta extraño que la mujer de *La lechuza ciega* sea sufista, la prototípica *Daena* del ismaelismo: el alma gemela que habita el mundo intermedio entre el espíritu puro y la realidad más literal. Es la *Sophia* del gnosticismo y de los textos herméticos occidentales: un ser desprendido de la Plenitud

que vaga en harapos entre la realidad y la imaginación.

Los elementos gnósticos son también muy patentes. Procedente de una tradición religiosa y cultural siempre crítica, es posible que Hedayat conociera la veta gnóstica de las tradiciones del islam y del cristianismo. Es la idea de que el mundo fue creado por un dios impostor, por el falso dios de los profetas y redactores de todos los libros sagrados. Es la misma sensación que tuvieron Kafka y Beckett. Si la literatura es nuestra forma de religión, es preciso comprenderla como una forma de acceder a lo sagrado por otras formas. El sacrificio, el crimen, la muerte, el nacimiento, no son eventos literales nunca. Ahí donde impera la metáfora y la imaginación nace la gran literatura.

Desde su publicación en Bombay, cuando fue impresa en una edición muy limitada para evitar a la censura, hasta el día de hoy, *La lechuza ciega* sigue prohibida en su país y en su lengua.

Sadeq Hedayat se suicidó el 4 de abril de 1951 en un pequeño departamento de París, clausurando puertas y ventanas para asfixiarse con gas.

Su obra siempre espera renovados lectores. **U**

La epopeya de la clausura

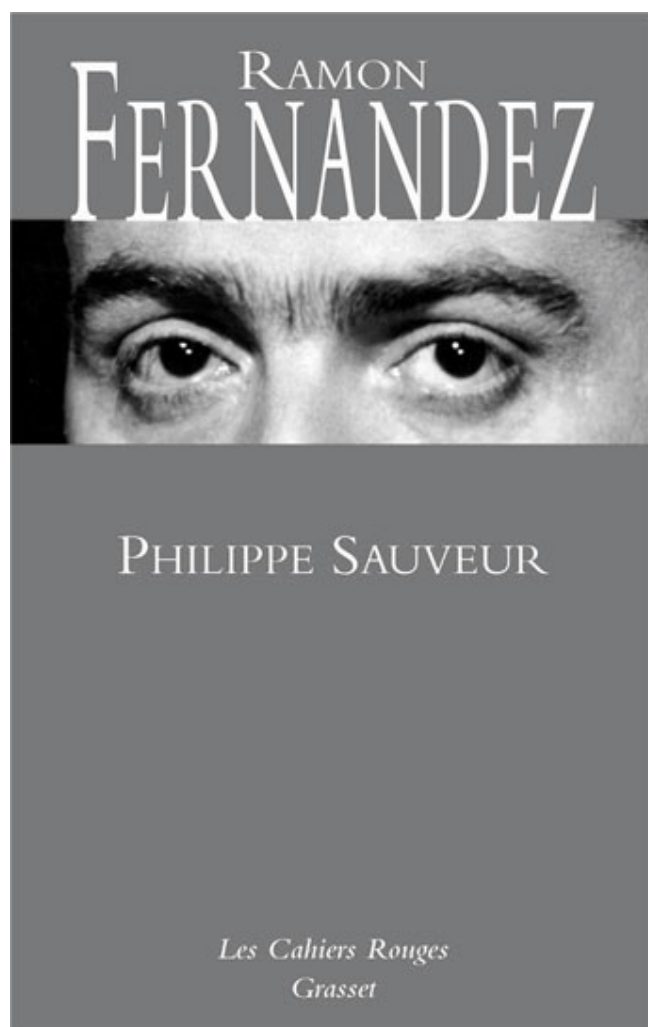
Urge: Ramon Fernandez en español

Christopher Domínguez Michael

Ciudadano mexicano hasta 1927, el escritor francés Ramon Fernandez (así, sin acentos, como él firmaba) emerge desde los años salvajes del siglo pasado. Este maldito que habría sido recordado solo como uno de los críticos literarios más profundos de su tiempo de no haber colaborado activamente con los nazis, reaparece. Tras una visita apoteósica al doctor Goebbels, en 1941, a Ramon lo salvó, del paredón o del suicidio, su pésima salud. Murió cuando los aliados se acercaban a París.

Acaba de salir, en París, *Philippe Sauveur* (Grasset), el libro perdido de Ramon Fernandez (1894-1944) que agrega, a su fama brillante y sulfurosa, una novela mostrenca sobre la homosexualidad. Una vez más ha sido el celo de su hijo, el también novelista y crítico Dominique Fernandez (1927), aquel niño casi abandonado por su padre fascista que en secreto festejaba con banderitas rojas sobre el mapa las victorias soviéticas, el que nos ha permitido penetrar, sin indulgencia y sin desprecio, en el excep-

cional legado de Ramon. No contento con escribir *Ramon* (2009), la hermosa y conflictiva biografía que un hijo emprendió para explicarse (y explicarnos) a su padre ausente y maldecido, a Dominique también lo ayudó la suerte. Resulta que, en 1991, entrevistado en la televisión, evocó la novela perdida de su padre, una de cuyas versiones manuscritas leyó con muchísimo interés Marcel Proust, durante sus últimos años, cuando Ramon lo visitaba. Un espectador sin ninguna relación con los



Ramon Fernandez

Fernandez recordó haber visto en su granero, en Auxerre, un manuscrito anónimo e incompleto titulado, precisamente “Philippe Sauveur”: así era como Ramon en su correspondencia y el abate Mugnier en sus diarios llamaban a la novela abandonada. Como lo cuenta en *Ramon*, Dominique recogió el manuscrito y casi quince años después lo publica, con un documentado prólogo suyo sobre la novela homosexual en 1900 y con un posfacio de Luc Fraisse sobre las relaciones entre Proust y Ramon.

Gracias a los negocios del abuelo Ramon con el general Porfirio Díaz, los Fernandez se afancesaron. Hijo de un diplomático mexicano, Ramon, el tercero, nació en París pero nunca le interesaron, pese a que Alfonso Reyes le mandaba la revista *Contemporáneos*, las letras de acá. Villaurrutia lo soñó como un posible Santayana mexicano; Ramon mismo se sentía visceralmente mexicano. De aspecto casi charrro, lo parecía. Tanto su hijo como otros de los testigos e intérpretes de su biografía, adjudican su machismo y su alcoholismo al estereotipo mexicano.

Algunos editores mexicanos se han interesado en publicar *Ramon*, la biografía, en español, y lo mismo deberá ocurrir, espero, con *Philippe Sauveur*; no solo por la universalidad de Ramon, autor de ensayos decisivos sobre Proust, Molière, Gide y Balzac, ni tampoco por su mexicanidad, sino también por el interés intrínseco de la novela recuperada y por el estudio de las razones por las que renunció a ella. Por tratarse de tres versiones, inconclusas todas, su lectura es como armar un rompecabezas. Estamos ante una investigación literaria en la cual un escritor heterosexual se propuso abordar, en los tiempos en que solo Gide y Proust, con visiones diametralmente opuestas, se atrevían a hacerlo, el escandaloso misterio de la homosexualidad. Siendo esquemático, resumiré: el pagano Gide, siempre tan cercano al futuro, se aventuraba por el camino del placer y sus libertades canceladas por el cristianismo (protestante, sabía de lo que hablaba), mientras que Proust, de origen judío y de familia conversa al catolicismo, prefería mantener a la homosexualidad en el mundo tenebroso del vicio, como lo comprobarían los lectores de *Sodoma y Gomorra* y sus hombres-mu-

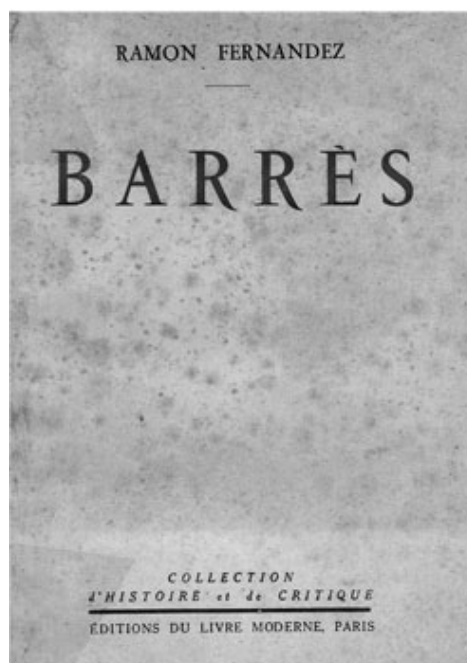
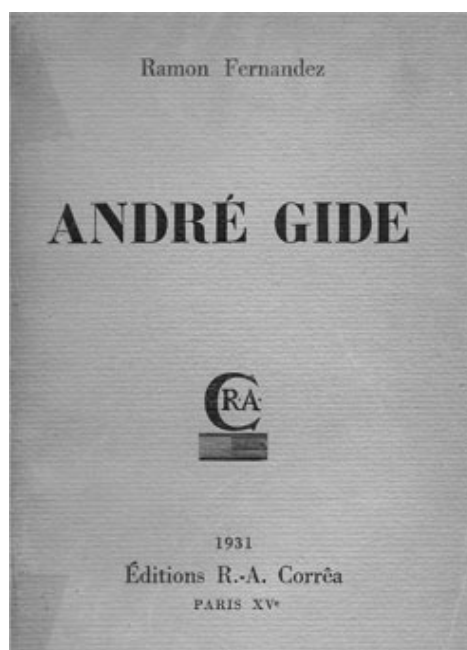
jes, cuya aparición en 1921 muy probablemente desanimó al joven Ramon: el más grande novelista de su tiempo, su amigo y maestro que por algo estaba tan interesado en los bosquejos de *Philippe Sauveur*, había dicho, acaso, la última palabra. Paradójicamente, en sus conversaciones Proust le hizo saber a Ramon que la homosexualidad no era como lo asumía con ingenuidad su joven amigo, un destilado decadentista producto de la hipersensibilidad de los artistas, sino una actividad secreta inmemorial y propia de todas las clases sociales.

Me parece, tras leer la novela perdida, que lo que Ramon intentaba era una síntesis entre Gide y Proust (no en balde, a ambos, los abordó exhaustivamente como crítico) y hacer de su *Philippe Sauveur* un hombre del día y un hombre de la noche, intentando acercarse a él desde afuera, mediante una técnica objetivo-ensayística, en el primer borrador, explorando la interioridad del personaje en el segundo asedio, y proponiéndose, en el tercero, algo similar a lo gloriosamente logrado por Proust en *En busca del tiempo perdido*, una especie de cinta de Moebius. No sé si todo libro inconcluso sea un fracaso, no sé si hacerle caso a Valéry con aquello de que todo libro publicado es un borrador abandonado, pero en su incompletud *Philippe Sauveur* está entre lo más vivo de aquella narrativa nerviosa, agresiva, mundana y a veces superflua de los años de la entreguerra.

Ramon perdió de vista *Philippe Sauveur*, quizá porque ese álter ego lo comprometía —el personaje oscila, como su autor lo hará fatalmente, entre el socialismo y el nacionalismo, hasta hallar la síntesis fatal— o porque se creía incapaz de superar a Proust o no era lo suficientemente atrevido como para poner en solfa su virilidad. Dominique Fernandez maneja con prudencia la hipótesis de la gran novela que pudo ser *Philippe Sauveur* —el retrato de los invertidos ingleses a la que se enfrenta el héroe es una fastuosa continuación de *Dorian Gray*— como una fallida salida del clóset.

“Creo que su personalidad literaria”, le escribió Reyes, sin lograr su propósito, a Ramon Fernandez en 1929, “debería ser mejor conocida en México, que es la mitad de su patria”.

Quizás ese momento ha llegado. **u**



Chico Buarque, 70 años

Pablo Espinosa

De chico quería ser João Guimarães.

Con los años, Chico diría que le avergonzaba un poco haber dicho eso de niño “porque es muy difícil ser Guimarães Rosa”.

Antes de su amor por la música nació su pasión por la escritura. Pero en el camino halló su misión, semejante a la de Mozart: simplemente, procurar alegría a los demás.

Se todo mundo sambase seria tão fácil viver, escribió en 1964. Si todo el mundo sambase, bailara, sonriera, sería más fácil vivir.

Su compromiso con los otros le costó cárcel, exilio, penurias económicas.

Al cumplir 70 años el 19 de junio de 2014, Chico Buarque de Holanda se confirma como uno de esos hombres cuya acción cambia la historia.

La dictadura militar bajo la cual hizo su trabajo a contracorriente ya no existe como tal, pero la opresión, ese componente perverso de la naturaleza humana, mantiene vigente su contraparte, la poesía:

Hoy es usted el que manda
Lo dicho, está dicho
No hay discusión, ¿no?
Toda la gente hoy anda
Hablando bajito
Mirando al rincón, ¿vivo?
A pesar de usted
Mañana ha de ser
Otro día
Yo quisiera saber
Dónde se va a esconder
De esa enorme alegría
Cómo le va a prohibir
A ese gallo insistir
En cantar
Agua nueva brotando
Y la gente amándose
Sin parar
A pesar de usted

Mañana ha de ser
Otro día

La opresión, el abuso de autoridad, el desprecio al otro, la ilusión del poder tienen formas violentas siempre.

No es necesario que exista una dictadura militar: la condición humana incluye la presencia permanente del opresor, ese ser diminuto pero crecido en su poder chiquito para pergeñar, perseguir, espiar, despreciar, maltratar, amenazar, violentar. Oprimir.

En el caso de la canción *A pesar de você*, la reacción del dictador en turno fue prohibir, pero ya esa canción se había convertido en el himno de la resistencia y creció, a pesar de quien sea, como crecen las cosas buenas: de manera natural y sin violencia.

El sistema establecido pone obstáculos, arma maquinarias para desarticular las revoluciones, siempre demasiado tarde, siempre ilusoriamente, siempre en vano, porque a pesar de eso, mañana siempre es un nuevo día.

Llamar “canción de protesta” a esa y muchas obras de Chico Buarque y otros grandes revolucionarios disminuye, encasilla, oprime, repliega, o al menos eso intenta, el valor de la obra para que parezca, con el paso del tiempo, obsoleta, fuera de “moda”, caduca.

Chico Buarque de Holanda no “fue” un “cantante de protesta” ni un autor de éxitos. ES un clásico. Ya pasó a la historia, sin proponérselo siquiera.

En el imaginario popular y en los círculos intelectuales, Chico Buarque suele ser un autor pasado de moda, que escribió contra la dictadura militar. Falso. Es un poeta libertario que escribió contra la opresión, ese fenómeno de la sociedad que se repite, persiste.

No es necesario, hay que insistir, que exista una dictadura militar para que el opresor surja como figura perenne.

El hecho de dotar de alegría a las personas, a los oprimidos, de asumirse como otro más de los de abajo, fue suficiente para dinamitarlo todo.

Una canción de Chico Buarque, titulada *La banda*, despertó a los adormilados, puso a bailar a los tristes, hizo soñar a los insomnes, volvió poderosos a los humildes y puso alas en los pies de todos.

La idea es dinamitadora por sencilla: un pueblo triste (oprimido) sonríe porque escucha en la calle una banda musical que canta cosas de amor y salen todos a la calle a bailar. El poderío de las metáforas que inventa Chico Buarque sigue venciendo al opresor, que sigue ahí, oprimiendo al que puede, servil al poderoso y cobarde ante los que sí tienen la fuerza que él no:

En *La banda*, un hombre serio que contaba dinero paró; la chica triste que vivía callada sonrió; la rosa triste que vivía cerrada se abrió; y los niños todos se amontonaron para ver la banda pasar cantando cosas de amor.

El anciano débil olvidó el cansancio y pensó que aún era joven para salir a la terraza a bailar; la chica fea se puso de bruces en la ventana pensando que la banda tocaba para ella; la ciudad entera se adornó para ver la banda pasar cantando cosas de amor.

Carlos Drummond de Andrade escribió una crónica en un periódico brasileño donde descifró la naturaleza del éxito de esa canción que catapultó a Chico Buarque.

Brasil vivía “los años de plomo”, la oscuridad de la dictadura militar. La opresión.

En ese contexto, la canción de Buarque, escribió Drummond, trajo luz frente a la oscuridad “porque de amor andamos muy

necesitados, en dosis tal que nos alegre, nos rehumanice, nos corrija, nos dé paciencia y esperanza, que nos vacune contra lo feo, lo equivocado, lo triste, lo malo, lo absurdo y todo eso y más que estamos viviendo y presenciando”.

Ese Prometeo carioca (tal era su apodo: *Carioca*, y también le decían *Logo*) recurrió al arma letal contra la opresión: el amor, la poesía, la música.

No fue fácil, porque el opresor se creía inteligente y oprimía más.

En la historia universal de la infamia, los métodos de los artistas para burlar la censura ocupan capítulos enteros que parecen divertidos pero contienen también dosis de dolor, valentía, inteligencia, talento y sí, mucho humor, porque la risa también es arma letal.

En los peores momentos de la censura, Chico Buarque y todos los artistas y escritores tenían que someter su obra a la censura y llevar sus textos a dependencias con nombres ridículos y dependientes fanáticos cuya tarea, se ufanaban, era “cazar comunistas” y prohibían de lo lindo y divertido: por ejemplo, impidieron una transmisión televisiva de un programa de archivo del Ballet Bolshoi, simplemente porque era una institución de un país comunista.

En su libro *Desenho mágico-Poesia e política em Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses recuerda que la dictadura entendió el recado escondido en la canción *Ano-novo*, escrita en 1967, y la prohibió porque era en realidad una crítica a la alegría por decreto que al gobierno le gustaría que reinase entre la población, cuando lo que reinaba era el dolor, la tristeza. La opresión.

En la canción *Partido Alto*, de 1972, que escribió para el filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues, Chico Buarque tuvo que sustituir la palabra “titica” por “coisica” y “brasileiro” por “batuqueiro”, para acatar las órdenes del opresor-censor.

Cuando escribió la música para la película *Calabar: O elogio da traição*, texto de Ruy Guerra dirigida por Fernando Peixoto, le fue prohibido usar la palabra *Calabar*, porque el asunto original, que consistía en analizar la posición de Domingos Fernandes Calabar en el episodio histórico en que un mulato tomó partido al lado de los invasores holandeses, había un claro paralelo

con la figura del capitán Carlos Lamarca, quien en enero de 1969 desertó del ejército y se unió a la guerrilla, con todo y armas y municiones.

El álbum que publicó después Buarque tenía una portada que decía: *Chico canta Calabar*, que la censura dejó en “Chico canta”. Pero la respuesta fue genial: la canción titulada *Cala a boca, Bárbara*, contiene la palabra prohibida: “*Cala a boca, Bárbara*”, repetida innumerables veces.

La canción titulada *Cálice* en 1973, en complicidad con Gilberto Gil, recurre a metáforas a partir de la *Biblia* y del poema de César Vallejo:

Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Era demasiado, creyó pensar el opresor y la censuró de inmediato (*Padre, aparta de mí ese cáliz / de vino tinto de sangre*) sin que se sepa aún, bromean los oprimidos, si entendió el juego de palabras: *cálice* = *cale-se*. Cállese.

Ya el opresor lo tenía más que ubicado, y además censuraba canciones sin siquiera leerlas: solo con ver el nombre del autor.

Chico Buarque se inventó entonces un pseudónimo, para resolver sus problemas económicos pues no podía publicar.

Se llamó, en muchas canciones, *Julinho da Adelaide*. También se inventó, con todo y autobiografía, a la manera de su futura novela *Budapest* donde el protagonista será un escritor fantasma o “negro”, el pseudónimo de Pedrinho Manteiga.

Pero ya era casi imposible para él escribir: el opresor babeaba sus fauces frente a él, bramaba, gruñía, amenazaba.

Se dedicó entonces a escribir novelas, sin dejar la música. Empezó a redactar *Fazenda modelo*, en la que de manera alegórica critica las formas de dominación social, utilizando como escenario una comunidad bovina.

Su vocación literaria nació de la convivencia con su padre, el gran historiador brasileño Sergio Buarque de Holanda, a quien Chico recuerda, cuando niño, en imagen y sonido “em branco e preto”: su padre frente a la máquina de escribir. Veía la imagen entre brumas y escuchaba el tableteo de las teclas, el fluir de las ideas.

De por sí en sus canciones desde el principio gozó del placer de las palabras, de su maestría en el uso de las aliteraciones, su poderosísima prosodia y su capacidad de inventar palabras, como en uno de sus primeros éxitos:

Pedro pedreiro penseiro esperando o
[trem
Manhã, parece, carece de esperar
[também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém

La palabra “penseiro” la inventó Chico, diría luego su padre, “porque le gusta mucho la obra de João Guimarães Rosa, quien se la pasa inventando palabras”.

Gran sertão: Veredas, la novela de Guimarães (1908-1967), es el mundo construido en el lenguaje, un aparato semiótico, ontológico, filosófico, moral de dimensiones descomunales. Todo construido desde la invención del lenguaje. Se compara a esta novela con *La divina comedia* de Dante, el *Fausto* de Goethe, el *Quijote* de Cervantes...

En su libro *Chico Buarque: Cidade submersa*, Regina Zappa y Bruno Veiga recuperan las palabras en voz del propio Chico Buarque: “yo quería ser Guimarães Rosa. Hoy me avergüenzo un poco de eso, porque es difícil ser Guimarães Rosa. Yo inventé esa palabra, penseiro, claro, para hacer una rima y una aliteración”.

Chico no quería ser grande. Simplemente quería practicar las artes de su admirado gigante. Y lo logró.

Una de sus obras más populares, *Construção*, es originalmente un experimento formal, una manera de verter su vocación de fundar universos con el lenguaje.

Construção está construida con endecasílabos y proparoxítonos: acentos de intensidad en la antepenúltima sílaba: esdrújulos. Está conformada en tres segmentos textuales autónomos, los dos primeros con 17 y el tercero con siete versos. En las repeticiones, Chico desarma el artefacto y lo vuelve a armar de manera diferente, creando un sistema de símbolos, imágenes poliédricas y fascinación musical.

La intensidad de su poesía, la belleza y poderío son de este calibre:

Seus olhos embotados de cimento e
[lágrima]

O este verso:

Dançou e gargalhou como se oviesse
[música]

Y es que el contexto cultural donde creció Chico, esa efervescencia cultural que produjo sin quererlo el opresor, tenía como caldo de cultivo las vanguardias, la poesía concreta, la poesía praxis, el poema proceso, la poesía semiótica, todo eso a través de manifiestos y programas estéticos, que consigna Anazildo Vasconcelos da Silva en su libro *Quem canta comigo. Representações do social na poesia de Chico Buarque*.

El experimentalismo lingüístico, la desnaturalización de la palabra, la palabra “cosa”, el poema “código” o semiótico, la convivencia de poetas con músicos, el maridaje de lo culto con lo popular.

Entre la pléyade: Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Haroldo de Campos.

Es lógico en ese contexto que Chico Buarque escribiera cinco mil versos en su pieza *Gota d'água*, rimados y metrificados, pero no musicalizados.

Acostumbrado el sistema establecido en poner dentro de compartimentos estancos a todos, Francisco Buarque de Holanda, “cantante de protesta”, no podía ser otra cosa.

La crítica literaria tardó cinco novelas para reconocerlo como uno de los grandes escritores contemporáneos, digno de los mejores premios literarios del planeta.

A la inicial *A banda* (1966) siguió la ya citada *Fazenda modelo* (1974), enseguida *Chapeuzinho amarelo* (1979), *A bordo do Rui Barbosa* (1981), *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1955), *Budapeste* (2003) y la más reciente: *Leite derramada* (2009).

Los elementos que enaltecen su poesía puesta en música permean su trayectoria novelística. No hay que olvidar que Chico Buarque ha escrito desde el inicio para la escena: montajes teatrales, musicales-escénicos, películas y en equipo con grandes maestros de la pluma, de la lente y la actuación.

En su soledad, frente a la hoja en blanco, Chico Buarque vuelca el corazón enredado



Chico Buarque

en su cerebro y crea situaciones tan fascinantes como las que teje su personaje José Costa, un escritor fantasma o “negro” que en Budapest, que así se titula esa novela, queda fascinado por la sonoridad, la arquitectura y complejidad de la lengua húngara y tiende un puente ilusorio entre Brasil y Hungría y se desdobra en Zsoze Kósta, en un fascinante juego de espejos donde el humor destila.

Destila también en *Leche derramada* ese humor candoroso, nostálgico y cordial a través de su personaje entrañable Eulálio Montenegro d'Assumpção, de un siglo de edad y su hija, Eulália, de 80 años y su trazo histórico de Brasil, en un claro homenaje a su padre, el gran historiador.

Desde chico, Buarque posee el don de la palabra.

La música llegó y lo fulminó cuando era adolescente y escuchó *Chega do saudade*, ese poema vuelto magia entre Vinícius de Moraes y Antônio Carlos Jobim y luego vuelta marabunta por João Gilberto, quien inventó el *bossa nova* con tan solo bajar el volumen de la voz, la velocidad del compás y lograr así una rítmica ondulante, lasciva, donde una simple guitarra suena como orquesta.

Ahí nació todo.

Chico Buarque, como lo haría en paralelo su gran amigo Caetano Veloso, se encargaría de llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias.

En su pieza *Tem mais samba* (1964), escrita para el musical *Balanço de Orfeu*, de Luiz Vergueiro, Chico Buarque puso una bandera en lo alto de la cima de la libertad, con un simple verso:

Se todo mundo sambase seria tão fácil
[vibir.]

Si todo mundo sambase sería tan fácil
[vibir.]

Para querer ser Guimarães, para sonreír sin que el opresor lo perciba, para ser libre. Para vivir.

Feliz cumpleaños 70, querido Chico Buarque de Holanda.

En tu honor, hoy el mundo recita tu verso y canta, para contagiar a los otros:

Se todo mundo sambase seria tao fácil
[vibir.]

Y entonces, todos salimos a la calle, para ver la banda pasar, cantando cosas de amor. **u**

José de la Colina: juego y libertad

Edgar Esquivel

Escribe que escribirás: “así que cuando escribo soy habitante del Reino de la Libertad”. Resulta de ello un libro contumaz de José de la Colina: *De libertades fantasmas o de la literatura como juego*.

Menuda búsqueda esa, la de la libertad, por la que han desfilado ingente cantidad de hacedores de historias e ideas, y cierto que unos más renombrados que otros, de acuerdo a la época o el temple de sus obras y los siglos que viven; pero no por muy citados, a veces por mero capricho, les corresponde reserva tal de lectores que augure inclusive leyendas, un canon o elegía alguna que imponga memoria y de paso evoque un antes y un después en las costumbres y otras invenciones no menores. Es decir, hay escritores que son genios totales y fatales propensos de ser invocados como revulsivos.

Entonces apura José de la Colina: “Cuando Cervantes intuye el *Quijote* en la cárcel, cuando cualquier prisionero improvisa cantando una canción de amor o de burla, entran en el reino de la libertad, es decir: ejercen las libertades fantasmas. Quizá no existen otras”. Razón demás para ponderar los méritos y afanes de don José, cuya siempre diligente lectura —de lo que se ha deseado leer sin mayor restricción que la predilección y el gusto— comparte cual gozo de flagra charla. Ahí brinda justa dimensión de lo creado por ingenio y corazón la crítica honesta de sus capacidades, única posible al fin. Recuérdese a Gerardo Deniz: “la crítica no será nunca, bajo ningún concepto, profética, ni siquiera después de los hechos”. En cambio sí los hechos mismos (obras de la fantasía) que aducen una irrealidad que nos describe, descontando sistemas y dogmas, como seres cuya condición es libertaria, es decir, rebelde o lúdica.



José de la Colina

Existen a veces textos que ofrecen las relecturas necesarias de nuestros clásicos, conocidos o no tanto, incitando los “aspectos literarios marginales o poco serios generalmente considerados menores o de juego”. Viene a cuento bajo el arbitrario azar “La invención de Pinocho”, ensayo en el que José de la Colina rememora, además del *Pinocchio* de su infancia, algo más avasallador que la versión animada donde incisivamente se condena la mentira y advierte de sus nefastas consecuencias: la marioneta primigenia de Carlo Collodi, autor de *Las aventuras de Pinocho*, publicación de 1883 a la que no “le faltan miserias, durezas ni negruras”.

Érase una vez... —¡Un Rey!— dirán enseguida mis pequeños lectores. No, chicos, os habéis equivocado. Érase una vez un trozo de madera. Collodi, nacido Carlo Lorenzini, florentino él, relató de qué va la “materia de los sueños” ni más ni menos, y eso va aparejado de abundantes noches, lejanías, intemperie, crueldad y hambre —anota De la Colina—, pero la magia narrativa de Collodi es tal que nos hace sentir esos paisajes, esos climas, con el mínimo de palabras,

aludiéndolos sin describirlos. Etapas o circunstancias ha habido, aun en el presente, en que la capacidad de elegir es cercenada o implica riesgos: escritos y autores pasan por ello. Evidente queda un hecho subversivo como pocos: la razón que imagina y vuela, aun cuando esta se muestre revenida de ínfulas y dictados punzantes sobre lo bueno y lo malo sin reparar en la naturaleza de la vara que mide. Entonces puede alegarse una doble sedición si sobre la exigencia moral prevalece el espíritu travieso que denota capricho y desobediencia: Pinocho no es pues un muñeco viviente que miente sin reparar en los saldos perniciosos, es un ser, materia transformada, que aspira a ser humano y actúa en consecuencia según el pecado original.

La riqueza de una narración o un poema yace no en la desnuda moraleja que pretende verdades, sino en el arropo de inventiva que mezcla trozos de existencia, creencias, miedos y remedios para el alma, que torna perdurables las personales acepciones y convicciones estéticas. Carlo Collodi, o Lorenzini, el padre de Pinocho, fue “el poeta creador de un pequeño pero inmenso mundo en el que la realidad no estuviera divorciada del sueño. Y esto fue en un libro y tal vez una sola vez”. No podría haber mayor cala en los hombres racionales que buscan ser libres que lógica de la sinrazón. Y a decir de José de la Colina, buen conocedor y practicante de libertades imaginarias, vivimos todos, de una u otra guisa, en el tiempo y el espacio de la imaginación.

Dime, petimetre, ¿tu cuento acaba aquí? No —respondió la marioneta—, dos palabras más y luego le dejo en paz. **u**

José de la Colina, *De libertades fantasmas o de la literatura como juego*, FCE, México, 2013, 304 pp.

Ficción sensorial

José Gordon

Una joven de 17 años tiene distrofia. Su cuerpo debilitado no responde a las intenciones de la mente. Intenta suicidarse. La internan en un hospital donde le hacen una serie de implantes que la vinculan con una sofisticada computadora. Así, puede funcionar como una especie de “control remoto” que pone en movimiento a otro cuerpo: el de una bella mujer sin cerebro funcional, creado a partir de un embrión modificado en un vientre artificial. A través de un satélite, el cerebro de la joven impedida controla a larga distancia su “nuevo” cuerpo.

Este es el disparador de una obra clásica del género *cyberpunk*, titulada *The Girl Who Was Plugged In* (*La muchacha que estaba conectada*) de James Tiptree. Esta obra de ciencia ficción ganó en 1974 el premio Hugo de novela corta y llamó la atención de un grupo de estudiantes del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT por sus siglas en inglés). En una clase denominada “De la ciencia ficción a la fabricación de la ciencia”, Felix Heibek, Alexis Hope y Julie Legault desarrollaron un proyecto para que los lectores pudieran percibir las sensaciones físicas que experimenta la protagonista de esta novela.

Para lograr estos efectos inventaron una especie de chaleco que se conecta a un libro electrónico. Cuando el lector se pone el chaleco, los motores y sensores que tiene lo hacen vibrar: se aprieta o libera según lo que plantea el texto. El chaleco puede también cambiar la temperatura para hacer sentir escalofríos o sudor. Igualmente, simula el latido del corazón para ajustarse a lo que está viviendo la protagonista. En otras palabras: las páginas del libro electrónico tratan de controlar —no tan remotamente— nuestras emociones. Se quieren

asegurar de que estamos sintiendo lo que “debemos” de sentir.

De acuerdo con los creadores de este proyecto, se trata de experimentar una ficción sensorial. Se pretende que el lector perciba las sensaciones fisiológicas que tiene la protagonista de la novela de Tiptree conforme avanza la historia: el amor profundo y la desesperación, la luz del sol o el cautiverio en una bodega oscura y húmeda.

El libro también programa los momentos en que se deben encender sensores luminosos que cambian de color para ajustarse al ambiente de la historia. Esta narración inducida tiene como propósito, según Alexis Hope, que uno sienta en sus entrañas la narración.

Supuestamente, debe aumentar la empatía con la protagonista pero quizás el pautado de las emociones no es correspondiente a la partitura del escritor. Se necesita del tiempo y la pausa que solo da el arte. La inmersión en el mundo de la novela, de acuerdo con Mario Vargas Llosa, implica domiciliarse poco a poco con un mundo ajeno y desconocido. Cuando esto se da empezamos a sentir la atmósfera, el olor y el

sabor de un tiempo, nos internamos dentro de la piel del protagonista. Vargas Llosa subraya una observación de Flaubert: escribir una novela —y nosotros planteamos que también leerla— representa una lenta inmersión en un mundo.

Esto difícilmente se logra con un prototipo de ficción sensorial que es todavía muy tosco y burdo. Habrá que esperar qué tipos de narración se darán con propuestas más sofisticadas de inmersión virtual como las que se están desarrollando con un sistema llamado Oculus: mediante unos lentes que parecen de buzo y los avances de videojuegos —en donde por ejemplo, se puede mover un balón en una pantalla con tan solo el movimiento de nuestros pies—, la simulación de la realidad está alcanzando niveles alucinantes. La pantalla que se ve en esos lentes especiales nos da la ilusión de tener nuestros ojos ante una cancha de fútbol. Podemos caminar por la simulación, ver el balón que estamos pateando y percibir las perspectivas que cambian de manera acorde. Hay que imaginar, por ejemplo, las visitas que podremos hacer a los museos. Hay que imaginar también lo que sería una experiencia de realidad virtual en donde uno pudiera caminar por los pasillos descritos en una novela como si se estuviera entrando a los escenarios de una película (*La rosa púrpura del Cairo* al revés).

Lo que me queda claro es que —más allá de las proezas de ingeniería y tecnología que esto representa— esas propuestas requerirán de artistas que dominen las posibilidades, pausas, ritmos y vistas inéditas que abrirá ese nuevo medio narrativo. Se necesitará también de artistas que puedan traducir y recrear con pertinencia los mundos en los que ya nos ha sumergido —de manera espléndida— la buena ficción clásica. **u**



Plugged in