

REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 122 | ABRIL 2014 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

Luis Villoro
Filosofía de la India

Paulette Dieterlen
Edgar Esquivel
Luis Villoro: in memoriam

Eduardo Matos Moctezuma
Juan Villoro en
El Colegio Nacional

Vicente Quirarte
Morir en Azcapotzalco

Jorge Volpi
Entrevista

Enrique Serna
Segunda vida de Garibay

Bruce Swansey
Cuento

Guadalupe Alonso
Entrevista con Etgar Keret

Geney Beltrán
Fragmento de novela

Graciela de la Torre
Museos de arte en la UNAM

Rita Eder y
Álvaro Vázquez Mantecón
Desafío a la estabilidad

Reportaje gráfico
Procesos artísticos en México

Cien años de Octavio Paz

Adolfo Castañón
Adolfo Gilly
Mauricio Molina
Ignacio Solares



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. 122 | ABRIL 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: Desafío a la estabilidad

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

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

EDITORIAL	3
LA FILOSOFÍA DE LA INDIA Luis Villoro	5
LUIS VILLORO. EL FILÓSOFO DE LOS EXCLUIDOS Paulette Dieterlen	13
FIGURAS Y FIGURACIONES: PAZ Y VILLORO Edgar Esquivel	18
DEL 68 A SAN ILDEFONSO Y MÁS ALLÁ. RESACA NOCTURNA Adolfo Castañón	19
OCTAVIO PAZ, ANDRÉ BRETON Y EL SURREALISMO. ESTRELLA Y ESPIRAL Adolfo Gilly	26
CIRCUITO OCTAVIO PAZ Mauricio Molina	32
LA PASIÓN POR LA CORRECCIÓN Ignacio Solares	35
MORIR EN AZCAPOTZALCO Vicente Quirarte	37
MUSEOS DE ARTE DE LA UNAM. LA TRADICIÓN DE LO EMERGENTE Graciela de la Torre	42
PROCESOS ARTÍSTICOS EN MÉXICO, 1952-1967. DESAFIAR A LA ESTABILIDAD Rita Eder y Álvaro Vázquez Mantecón	46
REPORTAJE GRÁFICO Desafío a la estabilidad	49
ENTREVISTA CON ETGAR KERET. HISTORIAS PARA SOBREVIVIR Guadalupe Alonso	57
ENTREVISTA CON JORGE VOLPI. ROSTROS DE LA IMPOSTURA Silvina Espinosa de los Monteros	62
NO ES NO Bruce Swansey	66
FRAGMENTO DE NOVELA: CUALQUIER CADÁVER Geney Beltrán Félix	69
GUSTAVO SAINZ Y YO Josefina Estrada	73
EDUARDO LIZALDE. ENCUENTRO CON EL TIGRE Gerardo Laveaga	77
RESPUESTA A JUAN VILLORO Eduardo Matos Moctezuma	80
RESEÑAS Y NOTAS	83
LA SEGUNDA VIDA DE GARIBAY Enrique Serna	84
CARLOS FUENTES EN SU BALCÓN Miguel Ángel Flores	86
1994 VISTO POR WOLDENBERG Raúl Trejo Delarbre	89
AUTORRETRATO DEL ESCRITOR ADOLESCENTE José Miguel Oviedo	92
CÓMO EXORCIZAR EL MIEDO Rosa Beltrán	94
VOLVER A SALVATIERRA Vicente Leñero	96
CUADRO DEL BOSCO, FRAGMENTO DE UN SUEÑO Hugo Hiriart	97
LA POESÍA Y CAMPBELL David Huerta	98
BLAISE CENDRARS DESCUBRE AL COLIBRÍ José de la Colina	100
INTRODUCCIÓN A DIDEROT, II Christopher Domínguez Michael	101
LA MAGIA DE LOS STRADIVARIUS Pablo Espinosa	103
ATAR DE SER. ENCOMIO DEL CORTO ALIENTO Guillermo Vega Zaragoza	106
POESÍA, CRÍTICA Y MEMORIA Leda Rendón	108
BRIZNA DE LUZ ENTRE LA NOCHE CÓSMICA José Gordon	109

Luis Villoro (Barcelona, 1922-Ciudad de México, 2014) se erige

como una de las figuras centrales del pensamiento mexicano moderno. Su trabajo en el ámbito de la filosofía de la historia, la filosofía analítica y la historia de las ideas constituyen un *corpus* imprescindible para comprender campos de estudio tan diversos como la noción de lo mexicano, el análisis de lo social, la teoría del conocimiento o la metafísica como una disciplina que todavía arroja grandes preguntas a la humanidad. Para recordar su legado recuperamos un ensayo que el autor publicó en esta *Revista* en 1959, acerca del pensamiento y la visión del mundo de la India, ese rostro oculto que cuestiona al pensamiento occidental desde lo otro. Al mismo tiempo, Paulette Dieterlen nos ofrece una semblanza del autor de libros fundamentales como *Creer, saber, conocer*; *Estudios sobre Husserl* y *Los retos de la sociedad por venir*, entre otros.

El pasado 31 de marzo se cumplió el centenario del nacimiento de Octavio Paz, el gran poeta y también pensador, como Villoro, de la sociedad y la historia mexicana. Paz fue un hombre cuyo trabajo fecundo cambió definitivamente el rostro de la cultura mexicana. Edgar Esquivel establece los vasos comunicantes entre Luis Villoro y Paz, al tiempo que Adolfo Gilly, Ignacio Solares, Adolfo Castañón y Mauricio Molina comentan desde diversas perspectivas la persona y la obra del Premio Nobel de Literatura mexicano.

El ingreso de Juan Villoro a El Colegio Nacional no puede pasar desapercibido para nuestras letras. Presentamos la respuesta al discurso de ingreso del autor de libros emblemáticos como *Albercas*, *El disparo de argón* y *Efectos personales*, para sólo mencionar unos cuantos, debido a la pluma docta y precisa del arqueólogo e historiador Eduardo Matos Moctezuma.

La directora general de Artes Visuales de la UNAM, Graciela de la Torre, y los historiadores del arte Rita Eder y Álvaro Vázquez Mantecón comentan nuestro Reportaje Gráfico dedicado a la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* que se inauguró en el Museo Universitario Arte Contemporáneo el 27 de marzo pasado.

Etgar Keret es uno de los creadores más destacados de la literatura israelí contemporánea. Guadalupe Alonso nos ofrece una entrevista en la que el cuentista, dramaturgo y guionista revela algunas de las facetas de su trabajo.

Jorge Volpi hace lo propio en una conversación con Silvina Espinosa de los Monteros a propósito de su obra más reciente *Memorial del engaño*.

En el ámbito de la narrativa Vicente Quirarte construye una hipótesis ficcional plena de humor e ironía sobre la vida póstuma de Howard Phillips Lovecraft en Azcapotzalco, en tanto que Bruce Swansey nos otorga una nueva muestra de su talento narrativo.

El escritor, abogado y actual comisionado presidente del IFAI, Gerardo Laveaga, celebra la entrega del Premio Federico García Lorca al poeta Eduardo Lizalde, el gran tigre de nuestras letras.

Finalmente, la escritora, cronista y periodista Josefina Estrada nos habla de su amistad con Gustavo Sainz.

La filosofía de la India

Luis Villoro

Luis Villoro falleció el pasado 5 de marzo dejando tras de sí una obra reflexiva que lo mismo tocó los territorios de la historia de México que los de la ética y el conocimiento, con un enfoque que confiaba en el pensamiento como vía de transformación de la realidad. Recuperamos un ensayo suyo publicado en estas páginas en 1959. De igual modo, la doctora Paulette Dieterlen presenta su relectura de la obra de quien, por lo demás, fue director de esta revista entre 1965 y 1966, y Edgar Esquivel establece las coordenadas del filósofo en relación con las de Octavio Paz.

Por su complejidad y riqueza, la filosofía de la India podría compararse a la filosofía griega. Comienza aun antes que ésta, cuando muchos hombres, cansados de las guerras y ansiosos de liberarse del estrecho ritualismo de la religión heredada, abandonan las ciudades y se internan en la selva para buscar por sí mismos la verdad. Por ello son los primeros filósofos: liberados de muchas convenciones, osan ir tras la verdad con su libre pensamiento. El resultado de sus meditaciones son los *Upanishads*, el más antiguo de los cuales podría remontarse al siglo IX antes de Cristo. Los *Upanishads* forman el venero principal de toda la filosofía posterior, aun de la más moderna. Después de ellos, viene la época clásica, con la paulatina formación de los cinco sistemas ortodoxos hindúes y el mensaje rebelde de los grandes reformadores: Buda y Jina. Más tarde, los imperios de los Kush y

de los Gupta ven la floración de las grandes escuelas metafísicas budistas. Luego, entramos en la llamada Edad Media india, desde el siglo V de nuestra era: los sistemas se fijan en Escuelas; como en Occidente en una época semejante, priva el comentario, el desarrollo de la tradición, la fijación de la ortodoxia. Por fin, el renacimiento de la filosofía india en los dos últimos siglos, con el fascinante intento de asimilar las enseñanzas de Occidente a la tradición propia.

Esta breve enumeración bastaría para comprender cuán temerario sería pretender exponer con justeza la filosofía india en un ensayo como éste. Queda quizás una salida; y por ella tomaremos: fijarnos en unas cuantas ideas centrales, suficientes para comprender no tanto las doctrinas cuanto su peculiar estilo de pensamiento. Pues toda tradición filosófica tiene un clima común,



Brahma con Shiva

revelable en algunos temas típicos. Y tal vez ayude a la exposición una referencia a las ideas correspondientes de otro estilo de pensar más conocido de nosotros: el griego. Comencemos pues nuestro cotejo.

Se ha dicho a menudo que la griega es, ante todo, una filosofía visual. Filósofo es el hombre nuevo que ya no se contenta con escuchar relatos (*mythoi* en griego) y desea verlo todo por sus propios ojos. La vista es el sentido privilegiado, piensa Aristóteles; ¿y qué es la inteligencia sino una visión de lo inteligible? El lenguaje técnico conserva sus raíces visuales: *theoria* quiere decir, originalmente, “visión” y es el nombre que emplea Creso para designar en Solón su calidad de filósofo. Decir de alguien que es un “teórico” vale tanto como llamarle un “mirón” que anda metido a curiosear todas las cosas o, para decirlo de modo más elegante, un hombre dedicado a la “vida contemplativa”.

Verdad se dice en griego *a-letheia*, esto es, a la letra: “des-cubrimiento”, “des-velación”. Verdadero es aquello que se hace patente, de latente que era: verdad es mostrar a la luz. Y “juicio” es *apofansis*, palabra que aún conserva una raíz que significa “mostrar”, dar a luz. Juicio es afirmación de lo que se muestra a la mirada intelectual, aserto de lo patente.

En una filosofía de lo patente, no podía fácilmente prosperar el primer intento por poner el principio de

todo en lo indeterminado, intento que aparece claro en Anaximandro. Ante la visión se destaca un mundo de entes con nítidos perfiles, un mundo de estructuras y órdenes, un mundo de *formas*. La noción de “forma” tiene en la filosofía griega un lugar capital. Ya el primer pitagorismo iba en pos de ese concepto. Para Platón sólo tiene verdadero ser el *eidos*, que no quiere decir en su acepción más pura “idea”, sino “forma inteligible”, estructura permanente en que un ente se muestra. Y es bien sabido, por fin, el rango preminente que tienen en la filosofía de Aristóteles las nociones de forma y estructura. Que el griego, pueblo plástico y realista, siempre tuvo horror a lo indeterminado e informe. Indeterminada es, por ejemplo, la “materia prima” y, por ello, linda con el no ser absoluto. Indeterminado es lo imperfecto, lo carente: la potencia frente al acto, la materia frente a la forma. De ahí que la noción de infinito fuera tan difícil de concebir para un griego. De Parménides a Aristóteles, la perfección implica lo contrario de la infinitud. Pues ésta sólo puede concebirse como un angustioso vacío, carente de toda cualidad y de toda forma. Sólo en la finitud hay límite y, por tanto, orden y armonía. La imagen griega del cosmos es la esfera finita, equilibrada en todos sus puntos, perfectamente acabada.

Cuanto más determinado sea algo, más completo y perfecto. De ahí, el rango supremo del *logos*, a la vez “razón” y “palabra”. Frente a la pura nada de lo indefinido, la palabra determina, marca límites entre los entes, define. La palabra es formadora de cosmos porque conjura, a partir de lo indeterminado, una estructura. Filosofía de lo patente, de la forma y de la palabra: tres rasgos que caracterizan un estilo de pensar el mundo.

Pues bien, la filosofía de la India parece haber marchado, desde el principio, por un camino distinto: filosofía de lo encubierto, de lo informe y del silencio, podríamos tal vez llamarla.

De modo semejante a los presocráticos, los sabios de los *Upanishads* preguntan por la naturaleza de todas las cosas; buscan, para usar sus mismas palabras, la “urdimbre” y la “trama” en que todo está tejido, “la raíz y el origen”, la “vida” universal, la “morada” en que todo reposa. Las respuestas son variadas. Mas quedan, como las más certeras, dos de ellas. “El ser”, responde el *Chandogya Upanishad*: “Todas estas creaturas, amigo mío, tienen el ser por morada, el ser por fundamento”.¹ La mayoría de los escritos prefiere otra palabra: *Brahma*. Brahma viene de la raíz *brh* que significa “crecer”, “brotar”, “desarrollarse”.² Brahma designa pues, en su origen, el principio de desarrollo que sostiene el mundo en movimiento. Recuerda muy literalmente la acepción de las palabras *fyis* y *genesis* entre

¹ VI, 8, 4. Todas las traducciones de los *Upanishads* citados están tomadas de Radhakrishnan, *The Principal Upanishads*, London, 1953.

² Según Radhakrishnan, *op. cit.*, p. 52.

los primeros filósofos griegos. Luego, la noción de Brahma se enriquece hasta designar el principio de donde todo surge, en que todo crece y donde todo muere. Las *Vedanta Sūtras* lo definen: “el origen, subsistencia y disolución de este mundo”.³

Se trata pues de fijar la mente en el principio que constituye toda cosa. No en *este* o en *aquel* ente particular, sino en aquello por lo que *es* todo ente. No en la naturaleza de alguna región de objetos, como la materia o el espíritu, la realidad o el ensueño, sino en la naturaleza de que “está hecha” tanto la materia como el espíritu, tanto la realidad como el ensueño. Sin embargo, si en torno mío busco un principio tal, de seguro no habré de encontrarlo. En torno mío sólo puedo ver objetos determinados, cosas separadas unas de otras, imágenes, ideas: entes que puedo nombrar y distinguir según sus formas. ¿Por qué no puedo encontrar ese principio? Acabo de decirlo: por el *nombre* y la *forma*. *Nama* y *rupa* son, para el Vedanta, las determinaciones que impiden ver a Brahma. Al nombrar las cosas, las separo y defino; la palabra saca al ente de su anonimato y lo muestra; a la vez, lo determina. Por su parte, la forma —no sólo, por supuesto, el escorzo espacial, sino todo orden y estructura, real o ideal— permite que unos entes se destaquen frente a otros, establece lindes entre las cosas. Para llegar al Brahma habré de rebasar los nombres y las formas.

Para comprenderlo, se me ocurre una metáfora que, como toda metáfora, no habrá de tomarse demasiado a la letra. Figurémonos una gigantesca procesión de imágenes, de todas formas, diseños y colores, proyectadas sobre alguna pantalla inmensa. La pantalla luminosa es aquello gracias a lo cual toda imagen subsiste; sin ella no habría imagen alguna; más aún, es ella la “sustancia” de que la imagen está hecha; pues el ámbito luminoso que ofrece constituye el espacio en que toda imagen se despliega. No obstante, mientras miramos el fluir de las imágenes, la pantalla misma se oculta tras ellas. Las distintas formas y colores, que nada serían sin el ámbito en que lucen, son justamente las que impiden ver la pantalla. Supongamos ahora que queremos fijar nuestra atención en la pantalla misma. ¿Qué podríamos hacer? Podríamos girar el lente hasta desenfocar la proyección de las imágenes: ahora, los perfiles se desdibujan, los colores se van confundiendo; todo se deslía y, en lugar de las figuras, va apareciendo una luminosidad uniforme. Si lleváramos esa operación al extremo, toda forma desaparecería y sólo quedaría la superficie compacta de la pantalla en luz. Pues bien, igual que las imágenes en la pantalla, todas las cosas de este mundo, reales o irreales, actuales o posibles, han de hallarse en una común “morada”, en una urdimbre compacta que las sus-

tente: tal urdimbre es Brahma. Sin él, no habría cosas con distintas figuras y apelativos; pero son justamente éstos los que lo encubren.

Para comprender al Brahma, el filósofo indio efectúa con el intelecto una operación semejante a la que efectuaba el lente con las imágenes de nuestro ejemplo. Esa operación es la negación. La *vía negativa*, que en Occidente sólo adquiere plena carta de naturalización en la teología de Plotino y del Pseudo-Dionisio, constituye en la India, desde los *Upanishads*, el método filosófico por excelencia.

Del Brahma no podemos afirmar ninguna cualidad, pues cualquier especificación lo convertiría en una cosa definida frente a otras. Aprender al Brahma implica negarle toda determinación que lo limite. El principio de todo no puede ser *esto* ni *aquello*, si ha de ser principio de *esto* y de *aquello*. “*Neti... neti...*”, “ni esto... ni esto otro...”, repiten los *Upanishads*. Un fragmento de uno de los más antiguos, el *Brhad-Aranyaka*, puede servirnos de ejemplo: “Eso... los conocedores de Brahma lo llaman lo imperecedero. No es ni grueso ni delgado, ni corto ni largo, ni semejante al fuego ni parecido al agua. No es sombra ni oscuridad, ni aire ni espacio, desprendido, sin gusto, sin olor, sin ojos, sin oídos, sin voz, sin mente, sin brillo, sin aliento, sin boca, sin medida, carece de dentro y de fuera...”.⁴ El principio de todo resulta así “lo otro”, lo distinto por naturaleza de cualquier cosa definida. Porque es propio de todo ente tener una forma precisa y caer bajo determinadas categorías; es propio de Brahma, en cambio, carecer de forma y rebasar los límites de cualquier categoría. De él sólo puedo decir lo que no es. Por ello, Guadapada, llevando la vía negativa hasta su extremo, dirá con un lenguaje paradójico de intento: “Es, no es, es y no es; no es verdad que no sea: es móvil e inmóvil, ni móvil ni inmóvil; este lenguaje lo oculta a los necios”.⁵ Y Shankara preferirá, en lugar de “ser”, llamarlo con la doble negación “no no-ser”, de miedo de determinarlo. El movimiento negativo del pensar llega a su término con esta doble negación: el discurso es incapaz de comprender el principio, porque está sujeto a la alternativa de los conceptos contradictorios; y el principio está en el origen de cualquier alternativa y antes de cualquier contradicción.

Todos los *Upanishads*, cuando quieren hablar de Brahma, emplean términos negativos que sugieren carencia de forma, quietud y apartamiento. Tomemos una cita un poco al azar; en el *Maitri Upanishad* leemos: “Es puro, depurado, vacío, tranquilo, sin aliento, sin naturaleza, infinito”.⁶ El fundamento de toda forma no puede ser, él mismo, forma; ha de ser informe. El fun-

⁴ III, 8. 8.

⁵ *Mandhyukya, Karika*, 4, 8, 3; citado por Otto, *Mystique de l'Orient et Mystique d'Occident*, Payot, Paris, 1951, p. 39.

⁶ VII, 4.

³ *The Vedanta Sūtras*, Clarendon Press, Oxford, 1890; I, 1, 2.

damento de toda determinación no puede ser, él mismo, determinado; ha de estar vacío... *Vacío*. El principio de todo, dirán con fuerza los filósofos budistas, es *eterno vacío*. Vacío que no es la nada; no. Todo lo contrario: vacío que encierra la plenitud de todo; mas una plenitud que —justamente por comprenderlo todo— no es determinable ni calificable como nada concreto. Así como el espacio es el fundamento de todo movimiento determinado y contiene toda trayectoria posible, pues en él han de trazarse todas y, sin embargo, está en continuo reposo; así también el principio es perpetua quietud que hace posible todo movimiento y toda forma.

El principio vacío, lejos de ser una nada, es aquello en que todo, sin excepción, subsiste. Tiene pues la perfección de todo lo posible. Y se manifiesta en todo lo posible. Así como la pantalla de nuestra metáfora permanecía encubierta por las imágenes pero a la vez cobraba luz y color en ellas, así también el mundo entero de los fenómenos es a la vez el velo que oculta a Brahma y su manifestación en formas finitas. Brahma, que en sí mismo es no-manifiesto, se explaya en la multiplicidad de las creaturas. “Es indivisible y parece dividido entre los entes”, dice el *Bhagavat Gita*.⁷ Y un texto mucho más primitivo: “Quien lo ve, ve el Todo: el Todo lo penetra por todos lados; es uno y se convierte en tres, cinco, siete y nueve. Se le llama once y ciento once, y también veinte mil”.⁸

La pluralidad del mundo es la auto-manifestación de Brahma. Pero es ilusoria. Cuando en Grecia se quiere dar un nombre al poder de lo Uno para prestar orden y forma a la materia, suelen emplearse los términos *Nus* (Intelecto) o *Logos* (Palabra); sólo la razón y el verbo pueden determinar la materia para constituir un cosmos según reglas. La tradición india también conoce esa función de la palabra, pero la imagería religiosa suele emplear otro símbolo más concorde con la sensibilidad hindú: el gesto silencioso. El mundo surge del ademán mágico del Dios: Danza Shiva, el Dios creador, y cada uno de sus gestos va trenzando la ilusión de la forma y del movimiento. El universo entero es una procesión de imágenes que en el vacío dibuja la línea silenciosa de su danza. El mundo, antes que artificio de la razón, es fruto del poder de un gran ilusionista. No podemos decir, sin duda, que no sea nada; mas tampoco que posea verdadera realidad; pues se esfuma en cada instante sin dejar huella, como las frágiles figuras de la danza.

El mundo del nombre y de la forma es un intermedio entre el ser y la nada. “El mundo ni es ni no es —dice Shankara—; su naturaleza es indescriptible”.⁹ En efec-

to, *es* en la medida en que es igual a Brahma; *no es* en la medida en que aparece como un conjunto de cosas particulares distintas al principio. En este sentido su ser es irrealidad, ensueño, mentira; o con la palabra justa: *maya*, es decir: ilusión mágica. El *Maitri Upanishad* compara lo Absoluto con una chispa de fuego que gira hasta formar un aparente círculo: el círculo es real en la medida en que es la chispa, es irreal en la medida en que aparecen como una curva ilusoria. Así, la manifestación de Brahma es engaño en la medida en que no es el mismo Brahma.

Al igual que, en el ejemplo anterior, la chispa de fuego y el círculo que traza no son *dos* cosas distintas, sino dos aspectos de *una* misma cosa, así también el mundo manifiesto y el principio encubierto no son *dos* mundos, sino distintos niveles de ser de *este* mismo mundo. Se trata de dos facetas de una unidad, que se presentan, una u otra, según nuestro modo de contemplarla. En la vida cotidiana vivimos inmersos en los entes, cuyo conjunto tomamos por lo real, sin preguntarnos nunca por lo que hace que el ente sea. La filosofía nos obliga a cambiar de actitud y a ver esos mismos entes por otra faceta: a la luz del principio unitario que les da ser, sobre el cual todo ente se manifiesta. Puedo ver un tejido de dos maneras: puedo fijar mi intención en las figuras y colores que muestra y tomar esas figuras por su verdadera urdimbre; o bien, en un cambio radical de actitud, puedo contemplar cómo todas ellas son apariencias de una sola y uniforme trama. Las figuras se presentan entonces en su verdadera realidad: son la forma en que la trama se manifiesta, mas nada serían sin ella. Así es Brahma: para comprenderlo es menester una conversión radical de nuestro modo de contemplar el mundo; es menester buscar en los fenómenos el permanente revés de su trama. La filosofía india no enseña a ver otro mundo; enseña a ver éste mismo con ojos distintos.

De allí que encontremos en ella un concepto de la verdad distinto del griego. En griego, verdad es lo que se presenta, lo que surge a la luz desde lo oculto, lo que se hace patente. Para el indio, en cambio, el conocimiento verdadero consiste en abolir, negándola, la diversidad aparente, hasta llegar a lo encubierto por ella. Porque la verdad está oculta detrás de lo manifiesto. El *Chandogya Upanishad* la compara a un tesoro escondido bajo la superficie de la tierra.¹⁰ El *Isa Upanishad* habla de una cubierta de no-verdad que nos impide verla: “La faz de la verdad está cubierta por un disco de oro. Descúbrela, oh dios, para que yo, que amo la verdad, pueda verla”.¹¹ Shankara, el gran escolástico, define el conocimiento verdadero de modo negativo: es el conocimiento que ha logrado superar la “falsa discriminación”, es decir la

⁷ XIII, 19; seguimos la traducción de Radhakrishnan, Harper, New York.

⁸ *Chandogya Upanishad*, VII, 26, 2.

⁹ Comentario a las *Vedanta Sutras*, Clarendon Press, Oxford, 1890, II, 1, 14.

¹⁰ VIII, 3, 2.

¹¹ II, 15.

tendencia natural a distinguir entre cosas que en verdad son una. El conocimiento verdadero consiste en la liberación de la pluralidad fenoménica y en la comprensión de la no-dualidad que ella encubre. *A-dvaita*, “no-dualidad”, es justamente el nombre de una de las Escuelas hindúes más importantes. El objeto del verdadero conocimiento son los fenómenos tal como son “en su principio”, no tal como aparecen. Pues, en verdad, la pluralidad no es más que unidad encubierta: “Todos los fenómenos son en su principio como el espacio, sin comienzo — dice la *Mandhyukya Karika*—... Tranquilos desde el origen, portadores de indiferencia, todos los fenómenos son inseparables: eternidad, igualdad. Mas la sabiduría no existe para quienes caminan en medio de la diversidad... En cambio, quienes estén fundados en lo eterno, en lo idéntico, poseerán el mundo, el alto saber; y esto el mundo lo ignora. Después de comprender la no-pluralidad misteriosa, profunda, eterna, igual, sabia, esplendente, rindámosle homenaje según nuestras fuerzas”.¹²

El conocimiento verdadero no tiene por vehículo de expresión a la palabra, al menos a la palabra discursiva. Ésta determina y define: lo contrario del movimiento negativo que conduce a la verdad. El conocimiento verdadero es un movimiento de retorno: va del discurso a su origen, el silencio. Porque, así como el fundamento de la forma es el principio informe, así también el fundamento de toda palabra es el silencio del cual surge y en el cual se revierte. Nada sería el verbo si no irrumpiera en el vacío del silencio; no existiría el habla sin la pausa que marca su ritmo; ni significaría el lenguaje si no pudiera conjurar la presencia no-verbal de los objetos que designa. El lenguaje no es más que un intermedio entre dos silencios. Por eso la verdad es anterior a la palabra: la verdad es silencio. En un *Upanishad* que sólo conocemos por referencias, un joven pregunta a su maestro por la naturaleza de Brahma; éste calla. El discípulo insiste; idéntica respuesta. Por tercera vez ruega: “¡Maestro, por gracia, enseñadme!”. Entonces el maestro: “Te estoy enseñando lo que es Brahma, contesto, mas tú no entiendes: el principio es silencio”.¹³

Detrás del mundo manifiesto de la forma y la armonía, detrás del cosmos racional que la palabra determina, quiso el indio alcanzar el fondo oscuro sobre el cual toda forma se dibuja y toda palabra se destaca. Y ese fondo es quietud, vacío, silencio.

Pero pasemos a otra característica. Una filosofía visual como la griega, es, por fuerza, extrovertida. En Grecia, el conocimiento empieza dirigido a los objetos, comienza hablando de cosas de la naturaleza y sólo por un giro posterior habla de sí mismo. El hombre no preten-

de ser, primero, más que un ente entre otros, pequeña partícula perdida en el vasto mundo. Es tal vez el más maravilloso de los entes, pero al cabo un elemento englobado en el universo, un fragmento del cosmos o del Intelecto, que contribuye con su presencia a la armonía del todo. Tendrán que pasar muchos siglos para que Occidente adquiriera conciencia de que el hombre es, además, un sujeto puro capaz de tener al todo por objeto.

En la India, en cambio, esta idea nace con la primera especulación filosófica. Porque una filosofía de lo informe y encubierto suele ser también introvertida. El *Katha Upanishad* liga la sabiduría con una conversión radical de la mirada: desde su natural dirección hacia los objetos, ha de volverse hacia sí misma: “Solemos mirar hacia afuera y no en nosotros mismos. Algunos sabios empero, por buscar la vida eterna, vueltos los ojos hacia adentro, vieron su *atman*”...¹⁴ Ver el *atman*. *Atman*

¹⁴ II, 1, 1.



El Buda Vajradhara

¹² *Mandhyuka Karikya*, citado por Otto, *op. cit.*

¹³ Citado por Shankara, comentario a las *Vedanta Sutras*, III, 2, 17.

quiere decir, primero, “soplo” o “alma”. Pero en los *Upanishads* tiene ya un sentido mucho más rico. Aún significa “alma”, más en la acepción en que decimos de una vara que tiene un “alma de hierro”; con ello queremos significar lo más entrañable, el centro y eje de algo, su íntima y verdadera naturaleza. Por eso, los ingleses suelen traducir *atman* por *self*, el “sí mismo”, la *ipseidad* de cada quien, su verdadero ser.

¿Cómo llegar a conocerme a mí mismo? Una vez más, la negación será el camino. En la vida cotidiana, perdida en negocios y deseos, vivo engañado acerca de mí mismo; porque me identifico con los aspectos de mi ser más externos y pasajeros. Si me preguntan quién soy, podré tal vez señalar mi cuerpo, una cosa natural como las otras. Pero es obvio que no soy tal; pues mi cuerpo *yo* lo veo, *yo* lo toco, *yo* actúo sobre él; mi cuerpo es *mi* objeto o *mi* instrumento; es un haz de fenómenos que se me enfrenta y cambia ante mi conciencia; y *yo* soy propiamente aquel sujeto frente al cual cambia mi cuerpo. Tal vez, en una segunda respuesta, señale mi perso-

na social, es decir, este hombre definido por una profesión, relaciones familiares, un nombre de bautismo y que presenta muchas facetas ante la opinión propia o ajena. Pero esa persona social, si bien miramos, es también un objeto al que *yo* puedo juzgar, apreciar o condenar; no pasa de ser un papel que *yo* represento ante los demás y que podría, en un momento dado, repudiar. No; tampoco puedo identificarme con el conjunto de máscaras que revisto en la farsa. ¿Seré entonces, más hondamente, la corriente de mi vida psíquica? ¿Será mi verdadero ser el conjunto de datos cambiantes de mi conciencia? Tampoco; pues el río de mi conciencia también puedo verlo *yo*, por introspección; y si puedo ver mis estados de conciencia, no soy esos estados sino quien los contempla; soy el sujeto fijo ante el cual pasa, instante tras instante, el río de mis vivencias. Por otra parte, mis datos de conciencia son múltiples y están en perpetuo cambio; sin embargo hay algo unitario que permanece en todos ellos: el sujeto común de todo cambio. Frente a éste fluyen los estados de conciencia; él es la pura *presencia* consciente de esos estados. “Conozco lo que está presente —describe Shankara—; conocí (antes) lo pasado...: conoceré (después) lo futuro. Aquí el objeto de conocimiento cambia, según sea pasado, presente o futuro; pero el sujeto cognoscente no cambia, pues su naturaleza es eterna presencia”.¹⁵ Tal es, por fin, mi *atman*.

En suma, buscando mi ser, me he ido negando a identificarlo con cualquier *objeto* ni físico, ni social, ni psíquico; a la vez, me he ido quedando con el puro *sujeto* de todos esos objetos. El sujeto frente al cual se presenta mi cuerpo, mi persona social con sus luchas y sus odios, mi vida psíquica entera con sus ansias y deseos; ese sujeto capaz de mirarme a mí mismo como un personaje más del gran espectáculo: ese es mi *atman*.

Y es evidente que el *atman* no podrá nunca ser objeto. Hablemos en imágenes para mejor explicarnos. Todo objeto, en cuanto tal, se presenta ante una mirada; esa mirada permite que el objeto se presente, mas no se presenta ella misma; no se ve a sí misma, ve lo otro, el objeto. Supongamos ahora que, en un segundo acto, queremos ver nuestra propia mirada, e imaginemos que ello es posible; tendremos que admitir, entonces, una segunda mirada que permita que la primera se haga presente y que, ella misma, no sea vista. Y así sucesivamente. Yo puedo ver mis ojos en un espejo y convertirlos en objeto; pero entonces *yo* no soy esos ojos sino la mirada ante la cual se presentan; y esa mirada es sujeto de visión, no objeto visto. Así llegamos forzosamente, piensa el Advaita, a un último sujeto que ve sin ser visto y que, por lo tanto, no puede ser un objeto como los demás. Al no poder ser objeto, no puede ser mirado, ni



Samvara

¹⁵ *Brhad-Aranyaka Upanishad*, III, 5, 1.

pensado, ni comprendido como las cosas. De él dice un antiguo *Upanishad*: “No puedes ver el vidente de la visión, no puedes oír el oyente de la audición, no puedes pensar a quien piensa el pensamiento, no puedes comprender a quien comprende con la comprensión. Él es tu atman y está en todo”.¹⁶

Mi verdadero ser es ese principio. Frente a él desplégase el mundo como procesión de objetos, entre los cuales se encuentra el objeto que lleva mi nombre. El atman no es cosa entre cosas, sino el “testigo universal” de toda cosa. A la vez, es el principio que permite que toda cosa sea conocida, mirada o comprendida. Sin él nada se haría manifiesto en una conciencia. El atman no puede ser objeto de conocimiento y, a la par, es el fundamento que hace posible todo objeto de conocimiento. El *Kena Upanishad* lo llama: “Lo que no es pensado por la mente y gracias a lo cual la mente piensa”.¹⁷ El atman es la mirada abierta ante la cual todo ente se presenta.

Reducido el mundo a mi espectáculo, mi más profundo ser no representa ningún papel en el drama. No se identifica con ninguna cosa de las que contempla. Desprendido de todo, deja de reconocerse incluso en las formas externas en que el yo aparece. Pues las figuras que revisto ante los otros, las funciones que me valen su alabanza o su desprecio, mi propia persona que tanto admiro o compadezco, no son más que apariencias externas de mi ser, máscaras que ocultan mi verdadero rostro. Esas formas gesticulan, se duelen o alegran, luchan en el estrado del mundo; pero mi verdadero ser no gesticula con ellas; permanece quieto, callado, secreto. Yo no soy el comediante que parezco; no soy ese individuo que los demás clasifican a su antojo y la sociedad registra en sus ficheros; tampoco soy esa persona llena de temores y deseos en torno a la cual gira mi cuidado cotidiano. El sabio hindú, identificado con su verdadero ser, se desprende para siempre de su persona individual. Ya nada le importa. Pueden herirla o humillarla, puede padecer dolor o muerte; en nada le afecta; pues quien padece es un objeto más en el espectáculo que el atman contempla.

Así como la pluralidad de formas impedía ver al Brahma, así la multiformidad de mi persona individual y mi entrañable apego a ella me impiden ver mi propia naturaleza. Conocerme implica olvidar ese individuo multiforme: renunciar a mí mismo; o, mejor dicho, renunciar a hacer mía la causa de ese ente individual y cambiante que lleva mi nombre. Sólo al negarme a mí mismo conozco mi verdadero ser. Pero entonces no me conozco como un ente determinado sino como el ámbito en que todo ente se da a conocer. Tal es el privile-

gio del hombre: ser a la vez un ente y el “espacio abierto” en que todo ente se manifiesta.

¿Y no se asemeja el atman, en este modo de ser, a las características que mostramos en Brahma? Ni uno ni otro son objeto. Ni uno ni otro pueden determinarse. Ambos son vacíos de cualidades; ambos se alcanzan por negación de lo que los encubre. Uno y otro son fundamento latente que hace posible que algo se manifieste... Y aquí es donde escuchamos la palabra más difícil de la India: *el fondo de mi ser y el principio de todo son una y la misma cosa*.

“Eso eres tú” no se cansan de repetir los *Upanishads*. Es decir: ese principio de que todo surge y en que todo muere no es algo lejano, está en el fondo de ti mismo; más aún, *es* el fondo de ti mismo. O, en otras palabras: tu verdadero ser no es este pequeño personaje que tanto te preocupa; tu verdadero ser es lo más excelso, el “Brahma supremo y sin segundo”. De tal modo que preguntar por Brahma, la Deidad, y preguntar por mi verdadera naturaleza es una y la misma pregunta. Cuanto más ahonde en mí, más me acercaré a Brahma, y sólo al llegar al principio supremo habré hecho fondo en mí mismo. Que el vacío de la Deidad y el vacío de mí mismo son uno y el mismo abismo.

Muchos argumentos sutiles y escolásticas distinciones son necesarios, por supuesto, para exponer y comprender esa proposición en todas sus implicaciones. En ellos abunda la literatura filosófica del Medioevo hindú. Nosotros no podemos aquí estudiarlos. Pero la unión de atman y Brahma no depende, en realidad, del resultado de esos argumentos. Porque no pretende ser una proposición deducida racionalmente, sino un dato de experiencia; de una experiencia que presupone, naturalmente, en el experimentador un nivel de conocimiento muy distinto al de la experiencia sensible y un cambio radical en su manera natural de contemplarlo todo.

La filosofía hindú quiere enseñar precisamente el cambio de actitud que permita comprender esa única verdad: la unidad de atman y Brahma. Podemos decir, sin exagerar, que toda ella está al servicio de un sólo fin: hacer posible esa experiencia suprema, y comprenderla debidamente. Porque para ello es menester pasar por un largo y difícil camino. Sólo quien se ha liberado de la ilusión de lo múltiple y ha comprendido que todo es, en verdad, no-dual; sólo quien es capaz de ver continuamente todas las cosas en Brahma y a Brahma en todas las cosas; sólo quien ha comprendido que su ser es distinto del que aparece; sólo quien, tras dura ascesis y prolongada meditación, puede negarse totalmente a sí mismo y vivir ajeno a la suerte de su propia persona; sólo ése es capaz de llegar a experimentar realmente su identidad con el principio único y supremo. Tal sucede en el acto final al que prepara la filosofía hindú: el *samadhi* o “unión contemplativa”.

¹⁶ I, 8.

¹⁷ Comentario a las *Vedanta Sutras*, II, 3, 7.



Caroopanasamy

En él, la identidad de atman y Brahma no se comprende como un postulado racional; es un descubrimiento que aturde y maravilla por su inesperada grandeza. En uno de los poemas metafísicos de Shankara percibiremos el eco de ese descubrimiento. Oigamos algunas estrofas:

...Lo que de todo cambio carece. Lo que por naturaleza nunca deja de ser. Lo que posee la serenidad del océano que ninguna onda agita. Lo para siempre libre. Aquello cuya esencia es homogeneidad perfecta: eso es Brahma... ¡y ese Brahma eres tú! Sobre él medita en el loto de tu corazón...

Aquello fuera de lo cual nada es. Lo que splende allende la ilusión: el todo. La naturaleza oculta en el fondo de cada creatura; la verdadera naturaleza: ser, inteligencia, felicidad absoluta. La naturaleza infinita e inmutable; ¡eso es Brahma y tú eres ese Brahma! Sobre él medita en el loto de tu corazón.¹⁸

Una vez que el sabio se ha percatado de su unidad con Brahma ¿qué otra cosa podría satisfacerle? Sólo an-

sía liberarse de la ilusión de este mundo y fundirse en la oculta quietud. ¡Ah! ¡Quién pudiera levantar el velo de las apariencias y retornar al origen, anterior a todo engaño! Ansia de paz, de silencio; mas también de autenticidad y plenitud. Otro poema de Shankara dirá mejor que todas mis vanas palabras la profunda alegría de un hombre que se sintió por fin liberado. Oigámoslo:

Yo no podría decir en qué consiste la felicidad ilimitada de la unión contemplativa, ni sondear su abismo.

Yo no podría expresar con palabras ni concebir con el espíritu la majestad de ese Brahma supremo,

de ese océano que todo entero traspasa la felicidad de sí mismo, más dulce que el néctar (*soma*).

Como granizo en el mar, fundióse mi mente en una infinitesimal fracción de aquel océano,

y saturado se encuentra ahora de la esencia de la felicidad...

...Ya nada puede afectarme. Estoy en paz. Soy ilimitado. Puro de toda mancha. Soy eterno.

¡Soy la esencia de la pura inteligencia! ¡Soy eterno, indivisible, libre de toda actividad, de todo límite, absolutamente incondicionado... infinito!

¡En verdad soy aquel Brahma, lo Uno sin segundo, sutil como el éter, sin comienzo ni fin!¹⁹

Hemos destacado algunas diferencias entre los estilos griego e indio de filosofar. Más que a diferentes problemas, corresponden a diversas sensibilidades para enfocarlos. Pues en último término toda filosofía pregunta por lo mismo: el ser. Mas los griegos de la época clásica, vocados a la claridad racional, prendados de lucidez y de armonía, parecen más sensibles a uno de los modos del ser: el de la patencia y la forma; su momento "solar", para recordar la metáfora platónica. Los hindúes, en cambio, ansiosos de paz y apartamiento, fueron más afines al otro polo: el de lo encubierto e informe; su momento "nocturno" podríamos decir. Pero ninguna de las dos sensibilidades fue ciega para el momento opuesto. Se trata sólo de una insistencia mayor en uno o en otro aspecto; de perspectivas distintas para comprender el mismo principio. Mas aún, en cada cultura podríamos encontrar formas hermanas de la otra; bastaría, como muestra, recordar por un lado algunos decires de los presocráticos o la filosofía de Plotino; por el otro la lógica Nyaya o el sistema Vaishesika.

Porque el pensar es uno y su objeto es el mismo. Lo patente y lo encubierto, la lucidez de la forma y la oscuridad de lo informe, la palabra y el silencio, ¿no son acaso dos momentos que en el ser se identifican? Pues, ¿cuál es el ser de la espiga: la luz que circunda su grano o la nocturna tierra en que funde su tallo?

¹⁸ *Viveka-Cuda-Mani*, Maisonneuve, Paris.

¹⁹ *Idem*.

Luis Villoro

El filósofo de los excluidos

Paulette Dieterlen

El 5 de marzo del presente año, el mundo de la filosofía sufrió una pérdida irreparable con el fallecimiento de uno de los filósofos más sobresalientes de lengua hispana: Luis Villoro. Sus libros, su pensamiento, su práctica política han sido reconocidos y admirados por filósofos y no filósofos, tanto en América Latina como en España; su obra ha sido objeto de estudio y reflexión. Para citar solo un ejemplo: su libro *Creer, saber, conocer* (Siglo XXI, México, 1982) se convirtió en un clásico de la epistemología. Es pertinente recordar que, al lado de sus colegas del grupo Hiperión, Villoro buscó una vía para pensar lo mexicano, sin relativismos ni patriotismos. En su legado se cuenta, asimismo, la fundación, junto con Alejandro Rossi y Fernando Salmerón, de *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, que sigue siendo una de las principales revistas de filosofía analítica en los medios académicos.

Se puede hablar de la personalidad arrebatadora de Villoro, de su presencia, su voz, su trato amable, sin hacer concesiones, su pasión por exponer y discutir los temas de los que se hablaba en el ámbito filosófico y su preocupación por que los filósofos nos ocupáramos de temas que afectan a la sociedad. Podríamos mencionar su trabajo como embajador de México ante la UNESCO, su compromiso con las principales universidades mexicanas, que se expresó en muchas ocasiones en su labor como funcionario, los reconocimientos de que fue objeto a lo largo de su vida, entre ellos, el emeritazgo en la UNAM y varios doctorados *Honoris Causa*. No menos importante fue su lucha política al participar en la fundación de partidos políticos, siempre al lado de candidatos que luchaban por una sociedad más justa. Es maravilloso recordar sus anécdotas de vida, aunque al respecto, por fortuna, contamos con los espléndidos testimonios de su hijo, Juan Villoro, que en distintos espacios

nos ha dejado ver, de una manera brillante y llena de humor, la personalidad única de su padre.

Sirva este preámbulo para esbozar el tema que pretendo tratar aquí y que tal vez fue el que más me impresionó de todos los aspectos en torno a la personalidad de Luis Villoro: su congruencia. Este fue un rasgo de su vida y de su obra, y en los últimos años se hizo patente en la coherencia entre sus escritos políticos y su activismo al lado de movimientos que reivindicaban los derechos de las comunidades indígenas. Las reflexiones filosóficas de Villoro se dirigieron a explicar la situación de estas comunidades a partir del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en 1994, para tratar de insertarla en una teoría política. En entornos académicos hablaba con fervor de los logros del movimiento zapatista; y a los zapatistas, según lo pude constatar en un video de Radio Zapatista,¹ les hablaba de Habermas y de Kymlicka, les explicaba la crítica que estos autores habían hecho al liberalismo basado en un capitalismo arrasador, y cómo este sistema económico ha sido el principal generador de desigualdades, injusticias, exclusiones y de la marginación de varios sectores de la población.

No creo que podamos decir que Villoro fue un pensador marxista en el sentido más fuerte de la palabra; le interesaban algunos temas de esa corriente, como lo muestra en su libro *El concepto de ideología y otros ensayos* (FCE, México, 1985) y, por supuesto, hizo suya la idea de la ideología como falsa conciencia. Se valió de ella para explicarnos por qué los supuestos del liberalismo suscitan una conciencia falsa y nos impiden incluso

¹ El video presenta la participación de Luis Villoro en el Festival de la Digna Rabia, celebrado en Chiapas, el 4 de enero de 2009, y se puede consultar en el portal de Radio Zapatista: <http://radio.zapatista.org/>.

imaginar una vida en comunidad. Sin embargo, siguiendo a Kymlicka, probablemente Villoro pensaba que, en el seno del marxismo, el multiculturalismo no fue objeto de reflexión. Esto se debió a que tanto Marx como la mayoría de sus seguidores tenían en mente la formación paulatina de una clase proletaria “universal”.² Villoro nunca llegó a identificarse con el pensamiento liberal. Leyó y quizá se sintió atraído por la teoría de la justicia de John Rawls, quien defendió un liberalismo igualitario; pero le pareció que esta doctrina, aunque representaba un avance con respecto al liberalismo a secas, no solucionaba los problemas de ciertas realidades.

Me detendré aquí en algunas de las críticas que Villoro hizo al liberalismo. Una de ellas, quizá la principal, es que dicha corriente ha sido la base del Estado-nación. Este concepto, producto de la Revolución francesa, dio origen a un cambio importante desde un punto de vista histórico: las personas dejaron de ser súbditos para con-

² Cfr. Will Kymlicka, “Introduction” en *The Rights of Minority Cultures*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 5.



Luis Villoro, José Gaos y Alejandro Rossi

vertirse en ciudadanos, es decir, sujetos de derechos iguales y, sobre todo, iguales ante la ley. Ahora bien, si el tránsito de súbdito a ciudadano constituyó un adelanto en la cultura occidental, la igualdad ha comportado varios problemas. Uno de ellos es que nunca se ha realizado en su totalidad, y otro —el que critica Villoro— es que iguala a todas las personas cuando en realidad no son iguales. Esto significa que el concepto de Estado-nación supone la homogeneidad de la sociedad cuando lo que debía tomar en cuenta son sus diferencias.

Villoro también dirigió fuertes críticas a las democracias representativas, porque en la representación se perdía la posibilidad de que las minorías tuviesen oportunidad de plantear demandas y buscar los mecanismos adecuados para que sus exigencias llegaran a traducirse en políticas públicas. Villoro pensaba, y no sin razón, que dicha forma de democracia fomentaba notablemente la exclusión de los grupos minoritarios; por ello defendió la democracia directa y buscó los canales que permitieran la representación de todos los grupos de la sociedad para así incluir las diferencias.

Villoro criticó el Estado moderno porque se funda en la aceptación de un núcleo inviolable de valores reconocidos por todos que se expresan en el orden jurídico. Afirmaba, sin embargo, que los derechos humanos se interpretan como derechos individuales haciendo a un lado a las comunidades con ciertas particularidades —las minorías sexuales, las etnias, etcétera—, que propugnan el derecho a la diferencia, y de ahí surgía la necesidad de hablar de derechos de los pueblos. Dice Villoro:

El reconocimiento de las diferencias tiene una repercusión en las democracias. Frente a la democracia como un juego de partidos, está lo que llama Norberto Bobbio una “democracia ampliada”, es decir, una democracia resultado de la participación, a distintos niveles de decisión, de las diferentes asociaciones, grupos, comunidades que componen una sociedad civil. Y la democracia ampliada no deriva de la uniformidad partidaria sino del reconocimiento de las diferencias.³

La idea que Villoro expresó en innumerables ocasiones es que debemos encontrar formas de participación democrática que den voz a los grupos diferentes y sus demandas se incorporen en la agenda política: “Esto implica, también, la búsqueda de un sistema de representación más amplio que permita la inclusión de ciertos usos y costumbres”.⁴

³ Luis Villoro, “¿Crisis del Estado-nación?” en Josu Landa y Juliana González (coordinadores), *Los valores humanos en México*, FCE, México, 1997, p. 258.

⁴ *Ibidem*, p. 260.



Luis Villoro, Federico Álvarez y Adolfo Sánchez Vázquez, 2002

Me parece conveniente hacer aquí un par de reflexiones en torno a las condiciones de posibilidad de una democracia directa en países tan complejos como México. Si bien este fue el sueño de Rousseau, sabemos que su referente eran los cantones de Suiza. La segunda reflexión se relaciona con la incorporación de los “usos y costumbres” en las demandas políticas. ¿Cuáles de estos usos y costumbres pueden incorporarse en una agenda política: la venta de las hijas, los linchamientos, la existencia de órganos de defensa comunitarios? ¿O la persistencia de las lenguas de origen, las formas de castigo que implican compromisos comunitarios en vez de aislamiento? En mi opinión, entre ambos tipos de ejemplos hace falta algo parecido a los derechos individuales tan preciados para el liberalismo. Ante los ejemplos del primer grupo podríamos recurrir a la Constitución e invocar lo que dicta para prohibir esas prácticas; los del segundo se adaptarían sin dificultad a lo que estipulan los artículos constitucionales que, por el contrario, los reforzarían.

Quizá la solución al problema que plantea Villoro se encuentre en dos de los temas que fueron, para él, motivo de preocupación: el problema de la identidad y el de la dignidad. En cuanto al primero, dice lo siguiente: “Si la identidad de un pueblo puede alcanzarse al detectar sus notas peculiares, ese conjunto de notas tenderá a verse como un *haber* colectivo, transmitido por la educación y la tradición cultural. [...] La identidad nos mantiene bajo la voz del pasado. [...] La voz del pasado no sólo hechiza, ordena. Debemos

fidelidad a nuestra historia. El haber se transforma [...] en ‘destino’”.⁵

En el marco de estas sugerentes ideas que podrían tener un lejano aire de determinismo por la fuerza del pasado en el futuro, Villoro aborda el segundo tema, el de la dignidad, que conduce a plantear la relación entre los derechos individuales y los colectivos o de los pueblos. Para él, el liberalismo propició la idea de que no es posible que exista un derecho de los “pueblos. Lo único real son los individuos”. Este es, a mi juicio, uno de los temas fundamentales en el pensamiento de Luis Villoro porque va a insistir en la necesidad de hablar de derechos humanos colectivos.

Según Villoro, si sostenemos que los derechos individuales son algo que solo se confiere mediante una ley aceptada por el Estado, entrarán en conflicto con los derechos de los pueblos; pero si se basan en el reconocimiento de las necesidades y los valores previos a la constitución de cualquier asociación política, no entrarán en conflicto con los derechos de los pueblos. El argumento de Villoro consiste en sostener que las necesidades y los valores previos son la condición de posibilidad del consenso. Por ejemplo, si hay necesidades básicas no satisfechas o no hay respeto por la vida, el consenso no puede surgir. Ahora bien, sostiene Villoro: “Un Estado multicultural es el resultado de un convenio tácito entre pueblos distintos. Lo único común entre ellos

⁵ Luis Villoro, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Paidós, México, 1998, p. 74.

[...] son las condiciones que hacen posible el convenio”, y estas condiciones son “el derecho a la vida, a la seguridad, a la libertad y la igualdad de trato”.⁶ Tal parece que esta afirmación descarta los ejemplos considerados antes —la venta de las hijas, el linchamiento y cualquier práctica que atente contra la vida, la seguridad, la libertad y la igualdad de trato—, pero es necesario reconocer que estos elementos constituyen el punto de partida de los derechos individuales y del liberalismo. Además, si un Estado no reconoce “como derechos” la vida, la seguridad, la libertad y la igualdad de trato, no será posible atribuir responsabilidad a quien los vulnera. Aquí parece vislumbrarse un posible problema con el planteamiento de Villoro. Recordemos, por ejemplo, que Hobbes fundamentó la necesidad del Estado precisamente en el derecho a la vida.

En 1997, Villoro publicó *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política* (El Colegio Nacional/FCE,

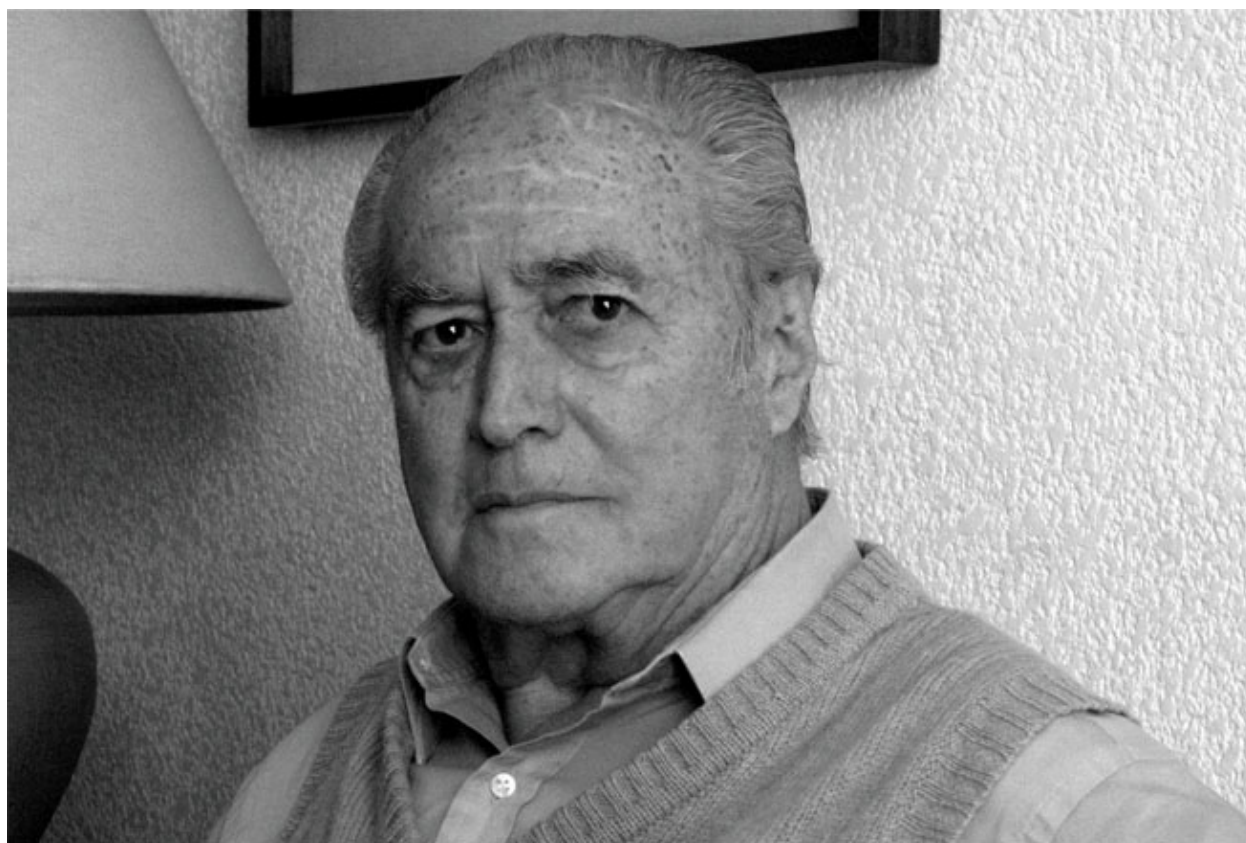
⁶ *Ibidem*, p. 103.

México, 1997). Esta obra constituye uno de los aportes más originales en la filosofía política de habla hispanica. El libro hace una revisión de estos dos términos, “poder” y “valor”, y un recorrido entre ciertos valores morales y los mecanismos mediante los cuales se ha ejercido la dominación. La pregunta central del libro es cómo podemos reducir las esferas del poder y buscar justamente las esferas del valor. Una idea que Villoro plasma en este libro y que quiero resaltar es que una larga tradición liberal ha dado por hecho que las personas nos movemos por interés propio. Si esto es así y es la tradición en la que hemos vivido, por lo menos en la cultura occidental, ¿cómo es posible interesarse por los valores comunitarios? ¿Cómo es posible preocuparse por los excluidos? Villoro responde que si pensáramos en las ventajas de vivir en un mundo más incluyente, nos daríamos cuenta de que los valores comunitarios deben comprometernos con los excluidos, porque el camino hacia esa vida en común consiste en visualizar un mundo ordenado de otra manera, fuera de los postulados del liberalismo. Esto significa que anticipar una situación inexistente ahora puede suscitar en nosotros el deseo de alcanzarla; es decir, si somos capaces de concebir una sociedad menos desigual, y hacemos de esto un imperativo, buscaremos los medios para llegar a ella. Cuanto más promovamos los valores éticos más reconoceremos que podemos establecer un poder que vaya de las bases a la cima y no al revés. Este era el ideal de Luis Villoro.

En 2007, Luis Villoro publicó *Los retos de la sociedad por venir*, libro dedicado a la idea de justicia y de democracia republicana. Como dije antes, él nunca se mantuvo ajeno a las discusiones académicas y por ello estudió lo que describe de esta manera: “En las últimas décadas hemos asistido a una efervescencia de reflexiones filosóficas sobre la justicia, su fundamento y sus características, parte, tal vez, de un interés renovado por la ética política”.⁷ Villoro leyó con entusiasmo a Rawls, a sus seguidores y a sus críticos. Su respuesta no se hizo esperar, sobre todo contra los argumentos de Rawls, quien había introducido el tema de la justicia de una manera original en la discusión filosófica. Aunque estuvo de acuerdo con la importancia de la justicia tal como la plantea el autor de *A Theory of Justice*, le preocupaban dos cosas: que se postula como un sistema de reparación de injusticias, pero se queda dentro de los límites del Estado-nación. Para Villoro, antes de plantear una teoría de la justicia, tenemos que identificar aquellas situaciones en las que no hay justicia, donde no se puede reparar lo que no existe, que comienzan por un elemento negativo, la experiencia de la exclusión, y siguen con la equiparación del excluyente y con el re-

⁷ Luis Villoro, *Los retos de la sociedad por venir*, FCE, México, 2007, p. 15.





© Javier Navariz

Luis Villoro

conocimiento del otro.⁸ Con respecto a la democracia republicana que apoyó Villoro, puede resumirse como sigue: 1) frente al individualismo de la democracia liberal, la republicana se inspiraría en una “democracia comunitaria”; 2) el reconocimiento de la comunidad como base de la democracia implicaría la difusión radical del poder político, de la cima a la base del Estado; 3) el poder político se acercaría al pueblo real; 4) ante la necesidad de buscar mecanismos de participación política más allá de la representación partidista, se establecerían referendos; 5) la función esencial, que daría sentido a ese Estado republicano a la vez que comunitario, sería promover el bien común que puede unir todas las diferencias; 6) a diferencia de las comunidades premodernas, un republicanismo renovado al nivel de las sociedades modernas no justificaría la solidaridad en los usos establecidos por la tradición, sino en la elección autónoma de los ciudadanos de un Estado plural y justo.⁹

Tuve la suerte de trabajar mucho con Villoro, de discutir con él mis planteamientos y los suyos, tanto en congresos como en un plano más personal, de recomendarnos libros, en fin, de intercambiar muchas ideas. Cuestioné algunos aspectos de su concepto de democracia, por ejemplo, ¿cómo dar cabida a la disidencia en un momento dado? ¿Cómo evitar la desigualdad “ilustrada”? Es decir, si no hay representación, ¿cómo pueden articularse las demandas cuando no existe un lenguaje

para hacerlo? ¿Podemos prescindir de ciertos valores universales? Villoro discutió esto con grandes filósofos de habla hispana, como Ernesto Garzón Valdés y Javier Muguerza. El primero era un defensor a ultranza de los valores liberales, el segundo siempre creyó que la fuerza de la democracia estaba en el poder de disidencia.

Para terminar me gustaría comentar que Luis Villoro fue un filósofo fuera de lo común que, además, encontró lo que buscaba. Sus planteamientos teóricos se nutrieron de la relación que mantuvo con los integrantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En ellos halló esa forma de democracia comunitaria; su participación epistolar con el subcomandante Marcos le permitió fortalecer sus ideas sobre el poder y el valor. A su vez, les habló a los zapatistas de “otra visión del mundo”¹⁰ en el que no existe la exclusión.

Duerme tranquilo, Luis. Con la experiencia de haberte escuchado o leído, no podremos olvidar tu preocupación por la exclusión que sufren ciertos grupos en México, y buscaremos que las generaciones siguientes conozcan y apliquen tus ideas. Tampoco olvidaremos tu enseñanza de que la filosofía puede transformar el mundo siempre y cuando encontremos otra visión de él que incorpore a los que ahora están excluidos.

¹⁰ Consúltase, en Radio Zapatista, el primer video de la participación de Luis Villoro en el Festival de la Digna Rabia.

⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 20.

⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 126-129.

La autora agradece a Laura Manríquez sus sugerencias sobre el texto.

Figuras y figuraciones: Paz y Villoro

Edgar Esquivel

A propósito de sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz y Luis Villoro entablaron un intercambio de ideas que no por breve es menos lúcido. En *sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, libro emblemático del Nobel, y el ensayo alusivo del filósofo, “Octavio Paz: sor Juana y su ‘figura del mundo’”, ambos comparten una interrogante que amplifica el eco antiguo de las costumbres y formalidades de la Nueva España del siglo XVII: la alegoría posible en el destino del intelectual, el personaje que con lucidez, más allá de la forma específica y mutante de su oficio, nos hace conscientes de una realidad pasada y presente para trascenderla.

“La interpretación de Paz —escribe Luis Villoro— nos deja la impresión de un descubrimiento: la situación precisa de una obra dentro de su mundo. La obra de sor Juana refleja su imagen del mundo, da testimonio de sus creencias básicas, pero no se limita a reiterarlas”. Presente en los textos citados está el hecho de que la búsqueda de variantes en el lenguaje infiere, antes que una negación, una afirmación de las cosas, lo que no obsta a que se generen códigos y referencias, explícitas u ocultas, que permitan vislumbrar circunstancias o pasajes amplios de un determinado periodo. Los intelectuales, los artistas, luchan consigo mismos, pero también y sobre todo contra una jerarquía de valores y creencias que niegan o restringen las posibilidades de entendimiento alterno, donde la crítica se convierte en transgresora de límites reconocidos. Menester es atreverse en verso y prosa: la virtud de esos titanes de las letras es evidenciar que las fronteras cognitivas existen por un motivo: atravesarlas.

La obra es un producto que toma distancia del presente mismo del creador o pensador, pero no es una desconexión total y sin sentido, o una pretensión grotesca que sea un pormenor sin más, es un lance para lectores lejanos que le concederán una reencarnación expuesta y sensitiva. Intentar rebasar los cercos no es el juego de un *prestidigitador* verbal, y menos aun tiene cabida en ello el fracaso. El camino de la imaginación desafiante tiene dos vías. Escribe Paz: “El enigma de sor Juana Inés de la Cruz es muchos enigmas: los de la vida y los de la obra.

Es claro que hay una relación entre la vida y la obra del escritor pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida”. Es difícil no situarse en la sociedad. Y la genialidad responde a estímulos distintos a los de la generalidad, imperceptibles o no. De ahí que sea más entendible y justificado que los misterios de sor Juana constituyan, desde la extensa reflexión de Octavio Paz, algo más que el referente de un periodo específico: “me sorprende que el arte de otras épocas, que expresa ideas ajenas a las nuestras, toca temas que ya no pueden conmovernos y exalta mitologías extrañas, siga provocando nuestro fervor y nuestra admiración”.

La Historia como personaje disputa el papel protagónico a quien es dueño de las ideas y los actos, el que, por lo demás, y a diferencia de ella, posee una conciencia de sí: “la obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores. La obra traspasa su propia historia sólo para insertarse en otra historia”, por ello Luis Villoro insiste en que podemos dar razón de un acto creativo no sólo por razones sociales y psíquicas, puesto que lo que él llama la “figura del mundo” (espíritu y gusto de época, según Paz) propicia la condición última para que los signos expresivos sean unos en específico y no otros.

Ventura es que el pensamiento y las ideas sobrevivan a los intelectuales. Tal supone que la materia —reflexión, conocimiento inédito— no proviene ni se sostiene exclusivamente en aquellos que, predispuestos a expresar fuera de sí razón y creación pueden también abrogarse los mensajes entre el deber y el ser. Hay Iglesias que prescinden de dioses únicos: caro ha salido a los hombres anteponer los credos que resultan de un mismo paisaje sin sombras. Y acaso sea señal de los tiempos, pero lo diverso, cuanto más permanece, dignifica y rescata del pozo del olvido los “olmos que dan peras” (el artista). Ya Plutarco previno acerca de sus vidas y obras: “de aquí arriba no hay más que sucesos prodigiosos y trágicos, materia propia de poetas y mitólogos, en la que no se encuentra certeza ni seguridad”. Octavio Paz y Luis Villoro, como sor Juana, pertenecen a ese contexto. Son figuras y figuraciones. **u**

Del 68 a San Ildefonso y más allá

Resaca

nocturna

Adolfo Castañón

Octavio Paz sigue siendo una presencia central en la cultura mexicana e hispanoamericana. ¿Tiene sentido conmemorar de manera especial el centenario de su nacimiento si el influjo del gran poeta se da de manera permanente en tantos campos del arte y el pensamiento? El expediente preparado en estas páginas da cuenta de la vitalidad del autor de Libertad bajo palabra en la conversación intelectual. Así lo muestran en sus ensayos Adolfo Gilly, quien revisa las búsquedas del poeta mexicano en el camino creativo del surrealismo; Ignacio Solares, quien rememora la etapa de Paz como director de la revista Plural; Adolfo Castañón, en cuyo texto se trazan la historia política de 1968 y la evolución de un escritor crítico con su presente, y Mauricio Molina, quien señala la estela vivencial de la obra paciana.

I

Dar una conferencia en esta Facultad de Filosofía y Letras es para mí un gustoso honor.¹ Vienen a la memoria mis primeros años en sus pasillos: la imagen de José Revueltas, Ignacio Osorio, Roberto Escudero, Felipe Campuzano y Alan Arias el 10 de junio de 1971 cuando Octavio Paz canceló su visita a esta Facultad luego de

¹ El presente texto fue leído por su autor el 26 de febrero pasado como conferencia magistral del Coloquio en Homenaje a Octavio Paz (1914-2014). Entre la Noche y el Día: Un Tributo a Paz, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

los acontecimientos de esa tarde; vienen a mi mente las imágenes de maestros y amigos como Huberto Batis, Ernesto Mejía Sánchez, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Augusto Monterroso, las imágenes y voces de mis compañeros de entonces: David Huerta, Paloma Villegas, Marcelo Uribe, Coral Bracho, Armando Pereira, Luis Chumacero, Bernardo Ruiz, Blanca Rodríguez, Graciela Cándano, Prudencio Rodríguez y Francisco Valdés; vienen a la mente las imágenes de mi revista *Cave Canem* en la que publiqué textos de Maurice Blanchot y Pierre Klossowski. Entre todos esos nombres quisiera dedicar las siguientes palabras a la memoria del poeta



Octavio Paz, 1976

Manuel Ulacia, quien escribió *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*,² y falleció trágicamente hace unos años. Nunca terminé mis estudios en esta casa aunque he estado cerca y dentro de ella en muchos sentidos, por ejemplo:

En 1997 el Fondo de Cultura Económica, la Facultad de Filosofía y Letras y la Fundación Cervantes propusieron a Octavio Paz a finales de 1997 la instalación de una Cátedra Extraordinaria que llevara su nombre y que sirviera como un apoyo para la discusión y el conocimiento de su obra en particular y de la literatura mexicana e iberoamericana en general. La Cátedra Extraordinaria Octavio Paz se instaló en diciembre de 1997, asesorada por un consejo compuesto por la doctora Juliana González, directora de la Facultad de Filosofía y Letras, los doctores Ramón Xirau y Adolfo Sánchez Vázquez, la maestra Fabienne Bradu y, por parte del Fondo de Cultura Económica, el señor Adolfo Castañón. Los actos inaugurales de la Cátedra contaron con la intervención de un selecto grupo de autores como Homero Aridjis, Aurelio Asiain, Alberto Blanco, Francisco Cervantes, Elsa Cross, Christopher Domínguez, David Huerta, Enrique Krauze, Eduardo Lizalde, Víctor Manuel Mendiola, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Carlos Pereda, Elena Poniatowska, José Luis Rivas, Alejandro Rossi, Alberto Ruy Sánchez, Tomás Segovia, Francisco Serrano, Guillermo Sheridan, Ramón Xirau y Gabriel Zaid, y tuvimos el honor de contar con un mensaje del propio Octavio Paz. La conferencia inaugural estuvo a cargo del poeta y escritor José Emilio Pacheco.

A pesar de sus limitados recursos, la Cátedra Extraordinaria Octavio Paz contó con la participación de prestigiados escritores e intelectuales como George Steiner

(en colaboración con el Festival del Centro Histórico), Saúl Yurkiévich, Jacques Lafaye y Manuel Ulacia.

En aquella ocasión, la Cátedra Extraordinaria Octavio Paz presentó la conferencia magistral del doctor Miguel León-Portilla. El título de la intervención del estudioso de las culturas del México prehispánico es “Rostros de la poesía náhuatl. Evocando a Octavio Paz”. El acto fue presentado por Gonzalo Celorio, entonces director general del Fondo de Cultura Económica y antiguo director de esta Facultad.

II

¿Por qué regresó Octavio Paz a México después de haber renunciado a la embajada en la India? ¿Cuáles fueron los motivos que lo atrajeron hacia este su solar nativo? ¿No tuvo la tentación de haberse quedado en Europa o en Estados Unidos como muestra el hecho de que solo regresara aquí unos años después, para fundar en octubre de 1971 la revista *Plural*?

Algunas semanas después de renunciar a la embajada de la India, luego del febril intercambio de correspondencia ulterior, Octavio Paz se dirigió en barco desde la India hacia España, pasando por Ciudad del Cabo. Desde el barco respondió algunos mensajes. Uno de ellos fue dirigido a su compañero de generación y amigo de juventud, Manuel Moreno Sánchez (1908-1993), quien le había hecho llegar a Paz un artículo escrito por él. La respuesta de Paz fue inmediata y mediata. La primera se encuentra vertida en la carta del 28 de noviembre de 1968, donde expresa sus sentimientos y resentimientos sobre la historia de México:

Al enviar mi carta de renuncia a Carrillo Flores creo que fui fiel a aquellas interminables conversaciones nocturnas,

² Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

durante nuestras caminatas no menos interminables, de la Preparatoria a la Calle de Mina o a la de Ciprés —y a veces hasta Atzacapotzalco o Mixcoac. Mi renuncia no fue sino un intento más por preservar un poco esa imagen colectiva del joven que fuimos. Por esto, entre las distintas reacciones que produjo mi pequeño gesto, tres me conmovieron particularmente: tu artículo, un cable de Alejandro Gómez Arias y una llamada telefónica de Pepe Alvarado.

No sé si recordarás que hace unos 25 años, en la casa de la calle de Pánuco (todavía en vida de Salvador), nos dijiste que México había entrado ya en una nueva era histórica, a la que llamaste, para simplificar, “neo-porfirista”. Tenías razón, aunque hay una diferencia notable: durante los últimos treinta años el poder no ha sido ejercido por un caudillo sino por un partido político. Sólo que este partido se ha convertido poco a poco en una burocracia política, como las burocracias comunistas del Este europeo. La analogía entre la situación actual y los años finales del porfirismo es notable: la misma ceguera, la misma incapacidad para percibir los cambios que ha sufrido el país. En cierto modo, 1968 repite a 1908. El cambio principal, ahora, ha sido la aparición de una clase obrera —todavía dormida— y, sobre todo, de una nueva clase media, a la que pertenecen los estudiantes y los intelectuales, que exige mayor participación política, así sea de una manera aún confusa. Lo más curioso es que este cambio es la obra del sistema político imperante, su mayor logro histórico. El régimen ha envejecido tanto que es incapaz de reconocerse en sus criaturas y de dialogar con ellas. Justo Sierra pensaba que México no sería un país democrático, moderno, sino hasta que surgiese una clase media. Esa clase ya existe. Estoy seguro de que nuestro país inventará sus propias formas democráticas y de participación social, como hace 50 años encontró soluciones para los problemas heredados de la Colonia y del siglo XIX. Es una tarea que requiere aquella imaginación política de que hablábamos en nuestras conversaciones juveniles. Algo de que carecen tanto los dirigentes actuales como los viejos partidos de la izquierda fosilizada y los grupos de la izquierda frenética. Es la hora de la crítica creadora —la verdadera crítica siempre lo ha sido— y creo que tú tienes mucho que decirnos y decir a los jóvenes.³

III

Estas palabras de la carta a su amigo de juventud Moreno Sánchez quedan resonando en la memoria del lector que recuerda los versos de “Nocturno de San Ildefonso”:

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:

esta página

también es una caminata nocturna.

Aquí encarnan

los espectros amigos,
las ideas se disipan.

El bien, quisimos el bien:
enderezar al mundo.

No nos faltó entereza:
nos faltó humildad.

Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.
Preceptos y conceptos,
soberbia de teólogos:

golpear con la cruz,
fundar con sangre,
levantar la casa con ladrillos de crimen,
decretar la comunión obligatoria.

Algunos

se convirtieron en secretarios de los secretarios
del Secretario General del Infierno.

La rabia

se volvió filósofa,
su baba ha cubierto al planeta.

La razón descendió a la tierra,
tomó la forma de patíbulo
—y la adoran millones.

Enredo circular:
todos hemos sido,
en el Gran Teatro del Inmundo;
jueces, verdugos, víctimas, testigos,
todos
hemos levantado falso testimonio
contra los otros
y contra nosotros mismos.

Y lo más vil: fuimos

el público que aplaude o bosteza en su butaca.
La culpa que no se sabe culpa,
la inocencia,
fue la culpa mayor.

Cada año fue monte de huesos.⁴

Muchos se han preguntado por qué Octavio Paz regresó a México luego de aquella renuncia a la embajada de ese otro México que es la India, si tenía las puertas abiertas de las universidades y espacios académicos de Europa y Estados Unidos. Acaso la respuesta sea que Paz se vio interiormente apremiado por el malestar, por la vergüenza. En el poema de la serie “Inter-

³ *Cartas sobre el 68 dirigidas a Manuel Moreno Sánchez por: Octavio Paz, José Revueltas y Víctor Rico Galán*, Fundación Carmen Toscano, México, 2002, en papel con membrete de Lloyd Triestino.

⁴ Octavio Paz, “Nocturno de San Ildefonso” en *Obras completas*, tomo XII, *Obra poética II*, FCE, México, 2004, pp. 66-67.

mitencias del oeste (3) (México: Olimpiada de 1968)", dedicado "A Dore y Adja Yunkers" dice:

La limpidez
(quizá valga la pena
escribirlo sobre la limpieza
de esta hoja)

no es límpida:
es una rabia
(amarilla y negra
acumulación de bilis en español)
extendida sobre la página.
¿Por qué?

*La vergüenza es ira
vuelta contra uno mismo:
si
una nación entera se avergüenza
es león que se agazapa
para saltar.*

(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)

Mira ahora,
manchada
antes de haber dicho algo
que valga la pena,
la limpidez.⁵

y por un sentido sacrificial y trágico de expiación. Volvería a México siguiendo el dictado de las voces provenientes del lado oscuro de lo sagrado. La dedicatoria a Adja y Dora Yunkers traduce la afinidad del poeta mexicano con el artista plástico de origen ruso nacionalizado norteamericano (1900-1983) y con su esposa: Paz escribiría un ensayo titulado "La invitación al espacio"⁶ donde expone su simpatía por esta aséptica vocación pictórica guiada por el despojo, la desnudez y la vía negativa como vía activa. Yunkers pertenece a lo que podría denominarse la diáspora de la vanguardia. Yunkers colaboró con Paz en distintos libros de artista como *Poems for Marie Jose* (1969) y *Blanco* (1974), entre otros.

Algunos años antes, en la sección "Intermitencias" del libro *Ladera este*, Paz publicó un breve poema, que es en realidad un retrato de tres generaciones: la del abuelo-caballero, la del padre-aventurero y la del hijopordiosero de lo sagrado en la historia.

Mi abuelo, al tomar el café,
me hablaba de Juárez y de Porfirio,

⁵ Octavio Paz, *Ladera este* en *Obras completas*, tomo XI, *Obra poética I*, FCE, México, 2001, p. 374.

⁶ Octavio Paz, "La invitación al espacio" en *Obras completas*, tomo VI, *Los privilegios de la vista. Arte universal*, pp. 272-274.

los zuavos y los plateados.
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre, al tomar la copa,
me hablaba de Zapata y de Villa,
Soto y Gama y los Flores Magón.
Y el mantel olía a pólvora.

Yo me quedo callado:
¿de quién podría hablar?⁷

Desde la orilla de 2014, el lector podría responder: de la sangre derramada en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.

IV

Ni la herida abierta en Tlatelolco, ni la abierta por la renuncia de Paz primero, y luego por la escritura de *Posdata* se cerrarían fácilmente. A pocas semanas de su publicación *Posdata* se fue convirtiendo en un acontecimiento. Su primera edición, en febrero de 1970, llevó a una edición corregida y aumentada en junio y a otra de nuevo ampliada, en noviembre. El 3 de abril de 1970 Octavio Paz le escribe a Orfila acerca de *Posdata*: "Es alentador que el libro se venda. Eso es lo que cuenta. Los ataques escritos y verbales (sin excluir la mezuquina 'aclaración' de Relaciones) han sido hasta ahora necios. [...] Me cuentan que un diputado me acusó de 'traición a la patria'. ¿Es verdad? Todo esto sería divertido si no revelase la incapacidad del régimen ante la crítica, su creciente anquilosis, y, por tanto, su miedo y temor ante cualquier contradicción. Ese miedo los ha llevado (y los llevará cada vez más) a la violencia: no tienen otra arma que las armas... Lo inquietante es la dificultad de llamados intelectuales para aceptar también la crítica de nuestros mitos y de nuestras creencias y sus raíces inconscientes. ¡Que Marx y Freud me amparen!".⁸ A los ojos de Paz la tumultuosa recepción de *Posdata* era "curiosa (mejor dicho: reveladora) la reacción de México. Tempestad en un vaso de agua".⁹ El 13 de mayo Paz refiere a Orfila: "Acabo de leer el artículo de Blanco Moheno (Bazo Mohino debería llamarse). Qué asco. Lo único que de verdad me inquieta es que ese artículo sea el principio de una campaña contra Siglo

⁷ Octavio Paz, "Intermitencias del oeste 2 (Canción mexicana)", *Ladera este* (1962-1968), tomo XI, *Obra poética I*, p. 373.

⁸ Carta 121 de Octavio Paz y Arnaldo Orfila, *Cartas cruzadas*, Siglo XXI, México, 2005, p. 245.

⁹ Carta 123, del 25 de abril de 1970, en *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 248.

XXI”.¹⁰ *Posdata* se transformó en un catalizador: incluso un pensador como Emilio Uranga decepcionó a Octavio Paz: “Me quedé estupefacto: conocía su mala leche pero no sabía que se había vuelto tonto. Su degradación mental no es menos total que su abyección moral... Qué lástima que la discusión intelectual no sea posible ya (¿alguna vez lo fue?) en México. Esa es una de las consecuencias del régimen burocrático del PRI. La otra es la implantación de la mentira como normalidad política y social: el régimen es (pseudo) revolucionario, (pseudo) democrático, (pseudo) nacional, etcétera. Así, la contrapartida de la ausencia de crítica racional es el recurso a la injuria personal y, en lo privado, al rumor. México

¹⁰ Carta 125, del 13 de mayo de 1970 en *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 250. En su artículo significativamente titulado “Bajo el signo del odio”, el no muy prestigiado periodista Roberto Blanco Moheno daba esta tendenciosa versión de lo sucedido el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco:

“Octavio Paz es un gran poeta, un buen escritor, un penetrante sociólogo que ha vivido, hasta que consiguió una situación fija como maestro en algunas universidades del extranjero, casi toda su madurez... en el extranjero. Lo chistoso es que ha sido con dinero... del pueblo mexicano. Ha pertenecido, pues, a esa burocracia que tanto critica, y en el peor de los sistemas viciados: Ha sido un simple ‘aviador’, es decir, un individuo que cobraba sin trabajar. No hablo de memoria. Cuando estuve en París, dos ocasiones, me acerqué a la embajada de México, como es natural, a saludar a mi amigo el doctor García Formentí. El que hacía todo era Arturo. Octavio... es poeta. Pero el hecho importante es que ha vivido fuera de México los últimos quince a veinte años. No tiene, pues, más información de nuestro país que la falsa y tendenciosa de la gran prensa mundial... y los ‘informes directos’ de sus amigos ‘intelectuales’, justamente los que cobarde, rateramente —palabra que viene de rata— llevaron a los muchachos, engañados, a Tlatelolco, donde habían preparado minuciosamente la trampa con pistoleros en las azoteas, que DISPARARON PRIMERO.

“La versión que da en el libro Octavio Paz, y lo grave no es una mentira más, sino que éste es un libro editado en inglés, que seguramente va a circular por lo menos en Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, es apenas natural. Desconfía de un gobierno que ‘él sabe’, gasta dinero del pueblo en mantener gente que no trabaja, y por eso prefiere los informes de sus compañeros ‘aviadores’. He aquí esa versión, para que se vea hasta dónde llegan el odio, la mentira, la traición: ‘...Los estudiantes celebraron una reunión (no una manifestación), en la Plaza de Tlatelolco, el 2 de octubre. En el momento en que los concurrentes, concluido el mitin, se disponían a abandonar el lugar, la plaza fue cercada por el Ejército y comenzó la matanza. Unas horas después se levantó el campo. ¿Cuántos murieron? En México ningún periódico se ha atrevido a publicar las cifras. Daré aquí, la que el periódico inglés *The Guardian*, tras una investigación cuidadosa, considera como la más probable: 325 muertos. Los heridos deben haber sido miles, lo mismo que las personas aprehendidas. (Aquí hay una llamada de pie de página que dice: ‘Todavía están en la cárcel 200 estudiantes, varios profesores universitarios y José Revueltas, uno de los escritores de mi generación y uno de los hombres más puros de México.’”

“Octavio es culpable de mentir a sabiendas, porque aunque falta de México hace mucho tiempo, debió conocer por lo menos, las dos versiones, no la del gobierno, no, sino la de quienes TESTIGOS DE LOS HECHOS, hemos publicado la verdad. Es mentira que haya sido una reunión sin manifestación: Al terminar la reunión se había anunciado una ‘marcha hacia Santo Tomás’. Fue entonces que el general Toledo —y todo esto, la estricta verdad, está en mi libro *Tlatelolco, historia de una infamia*, que se ha vendido más por fortuna, que todos los libros que publican los rojitos— sin arma alguna, con un magna voz, se adelantó pidiendo la disolución de los grupos y explicando, con buena palabras, que el gobierno había permitido la reunión, pero no la manifestación,

es el país de los rumores fantásticos y de la murmuración calumniosa porque nadie habla en voz alta...”.¹¹

El 14 de mayo de 1970, desde Londres, Carlos Fuentes le escribe a Arnaldo Orfila: “Con Octavio [Paz] he hablado anoche por teléfono, me contó el abominable artículo del no menos despreciable Blanco Moheno. [...] A mí un ataque de ese miserable me parece un elogio; pero también es obvio que Moheno nunca actúa por cuenta propia, sino que cada artículo suyo le es pagado y ordenado desde arriba”.¹² El ensayo que ahora se conoce como *Posdata* tiene una historia que se remonta a varios meses atrás, cuando el editor Arnaldo Orfila le propuso primero a Octavio Paz desde el 13 de junio de 1968 que se ocupara de organizar un libro sobre el movimiento estudiantil con “la crónica de los hechos, editoriales periodísticos, manifiestos, etcétera, no sólo de los hechos europeos sino de los Estados Unidos y de América Latina”.¹³ A esa primera propuesta respondía Paz una semana después, el 21 de junio de 1968, que su texto sobre los acontecimientos de mayo de 68 en París tendría “predominantemente un carácter teórico: no fui testigo presencial de los acontecimientos”.¹⁴ Los

medida apenas lógica por los destrozos causados en todas partes, donde pasó la muchachada enloquecida y dirigida por los que están en la cárcel. Fue entonces que empezó la matanza. En esto estoy de acuerdo con Paz. SOLAMENTE QUE QUIENES DISPARARON FUERON LOS GÁNGSTERS APOSTADOS EN LAS AZOTEAS. El propio general Toledo resultó herido de gravedad por una bala que venía de arriba y atrás, sucia, cobardemente. La tropa disparó DESPUES de que su jefe y varios oficiales y soldados cayeron, algunos muertos. Por supuesto, la investigación minuciosa de *The Guardian*, es un mito y la cifra que proporciona una escandalosa columna. Revueltas es un buen escritor y tal vez fue un hombre puro, pero está enfermo de la mente. Sólo así, se explica su estúpida actuación. Una actuación loca, cobarde, traidora —cobraba seis mil pesos en el Comité Olímpico—, y justamente trabajaba en la sombra para desprestigiar a México, sabotando la Olimpiada, como todo el mundo, menos el señor Paz sabe.

“El señor Paz tiene pues, la información falsa del grupito que hoy, tragándose los ataques de Paz a Moscú y, lo inaudito, a Mao, publica su libro por que tanto es su odio enfermizo. He aquí la prueba máxima de la estupidez de estas gentes, y no excluyo a Paz, a pesar de su inteligencia, porque los inteligentes suelen actuar con torpeza inaudita en cuanto la pasión los ciega: ‘...Los jóvenes fanáticos que recitan el catecismo de Mao —de paso: mediocre poeta académico—, cometen no sólo una falta estética e intelectual, sino un error moral. No se puede sacrificar el pensamiento crítico en las aras del desarrollo económico acelerado, la idea revolucionaria, el prestigio y la infalibilidad de un jefe o cualquier otro espejismo análogo. Las experiencias de Rusia y México son concluyentes, sin democracia, el desarrollo económico carece de sentido, aunque éste haya sido gigantesco en el primer país y muchísimo más modesto, pero proporcionalmente no menos apreciable en el segundo. Toda dictadura, sea de un hombre o de un partido, desemboca en las dos formas predilectas de la esquizofrenia: el monólogo y el mausoleo. México y Moscú, están llenos de gente con mordaza y de monumentos a la revolución”. Roberto Blanco Moheno, “Bajo el signo del odio”, *Impacto*, número 1053, p. 11. [Sólo se reproduce un fragmento del artículo]

¹¹ Carta 127, del 1 de junio de 1970, en *Cartas cruzadas*, edición citada, pp. 252-253.

¹² [Carta 61 de Fuentes a Orfila p. 162...]. Carlos Fuentes y Arnaldo Orfila, *Cartas cruzadas, 1965-1979, Siglo XXI*, 2013.

¹³ Carta 75, *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 172.

¹⁴ Carta 76, *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 173.



hechos violentos que se verificarían unos meses después en México cambiaron las cosas. El 23 de octubre de 68, cuando estaba a punto de embarcar hacia Europa luego de haber renunciado a la Embajada, Octavio Paz planeaba realizar “solo o en colaboración con Carlos [Fuentes]” un folleto que sea una suerte de “libro negro de la prensa mexicana así como los otros medios de comunicación. Empiezo a recibir periódicos de México (la huelga de correos de Deli trastornó el servicio por más de un mes) y estoy horrorizado e indignado”.¹⁵ A esa misiva respondía Orfila el 31 de octubre de 68 desde México: “Ojalá que se decida a escribir ese libro negro...”. Las noticias siguientes resultaban inquietantes: “todavía no ha comenzado abiertamente una persecución a las ideas por más que se anunció con gran estruendo, la incautación por la Procuraduría de cien toneladas de impresos provenientes de Cuba, URSS, China, que llegan como de todos los países del mundo. Fue un síntoma o un intento de alarmar, con el último anuncio del secretario de la defensa de que el ejército está preparado para defender el orden interno y que se crearán tres nuevos

¹⁵ Carta 83, *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 183.

batallones, uno de ellos de policía militar”.¹⁶ Poco a poco la idea de hacer un libro sobre el 68 fue madurando. El 23 de enero de 1969 Octavio Paz plantea a Orfila la idea de hacer un libro colectivo sobre el movimiento del 68. En él participarían Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes y algunos estudiantes de dentro y fuera de México y, a sugerencia de Paz, cuatro entrevistas realizadas por Elena Poniatowska. Eso es en la carta número 93 del 23 de enero de 1969 de Orfila a Paz. *Posdata* es un proyecto que sobrevive a aquella ambiciosa idea. Paz le escribiría a Orfila desde Austin el 7 de noviembre del 69 exponiéndole el proyecto de un nuevo ensayo que sería como

un epílogo de *El laberinto* pero, por lo pronto, preferiría publicarlo por separado: un pequeño libro como los que Siglo XXI hace. Mi texto podría dar, con tipo grande y espacios amplios unas 96 páginas... Pero no sé si usted se interesará en publicar mi texto o si, por razones conocidas por usted y por mí, es preferible que se publique fuera de México o en otra editorial. A continuación le doy una idea del texto.

Está dividido en tres partes. La primera es una breve reflexión sobre la revuelta juvenil mundial, con un sucinto relato de lo que ocurrió en México y una interpretación personal del sentido del movimiento estudiantil mexicano (diez páginas). Temo que algunos de los dirigentes estudiantiles discrepen de mi interpretación y estoy seguro de que mi relato llenará de furia a las altas esferas del Gobierno (a pesar de mi moderación). La segunda parte es una exposición de la evolución política, económica y social del México desarrollado (aludo sólo de paso al otro, al subdesarrollado, que es la otra mitad de México), con especial hincapié en los aspectos políticos y en la función dual del PRI y del régimen super-presidencialista; esta parte termina con el planteamiento del dilema mexicano: o reforma democrática o estancamiento político primero, después económico, violencia y, a la larga, dictadura (treinta páginas). Es posible que muchos de nuestros izquierdistas de profesión, sean ortodoxos o radicales, no coincidan entera o parcialmente con mis análisis y mis proposiciones pero, sobre todo, mi examen irritará al PRI y a los tronos y potestades de nuestro cielo político. La tercera parte es una meditación sobre la permanencia —inconsciente, no confesada, enterrada— del arquetipo azteca en nuestra historia y en nuestra vida política y espiritual (veinte páginas). Esta parte interesará a Laurette, me imagino, pero además de irritar a los herederos de Moctezuma y de los Virreyes (hay una continuidad política extraordinaria en nuestro país desde el siglo XIV hasta el XX, representada

¹⁶ Carta 88, del diciembre 21 de 1968, *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 193.

por México-Tenochtitlán), también escandalizará y molestará a los nacionalistas y a muchos arqueólogos, antropólogos y críticos de arte. Mi idea puede resumirse en lo siguiente: la clave de lo que ocurrió en Tlatelolco está en el Zócalo y las antiguas Casas de Moctezuma y la clave del Zócalo está en el Museo de Antropología y su sala central: la apoteosis de México-Tenochtitlán...

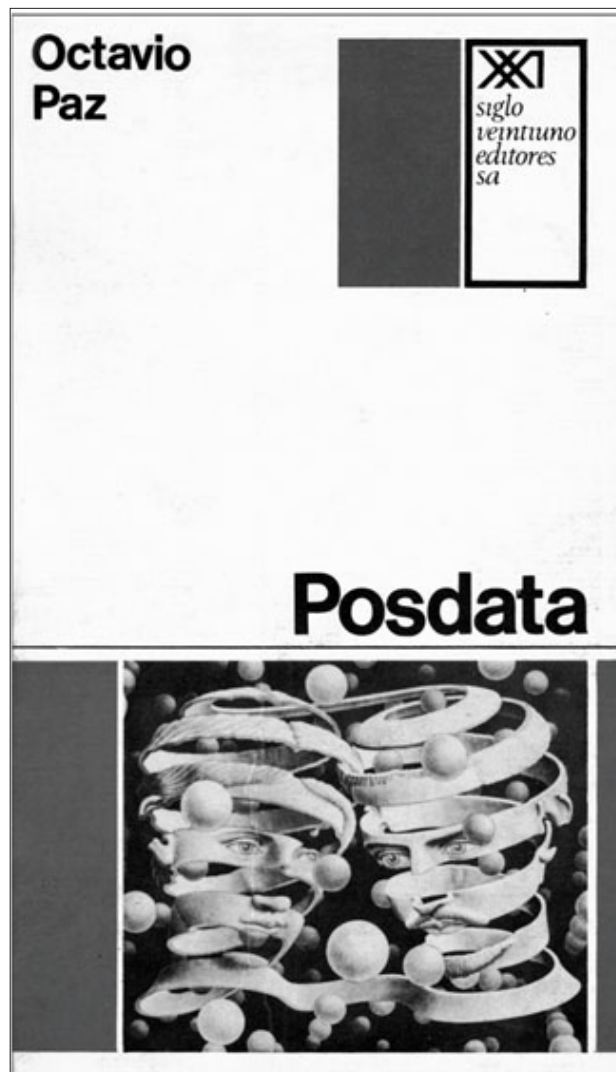
Comprendo la situación de Siglo XXI y, en particular, la de usted. Así pues, *no me molestaría en lo más mínimo que usted decidiese que, por ahora, sería mejor publicar el librito en otra editorial*. Creo que lo esencial es defender y preservar a Siglo XXI, en espera de mejores tiempos.¹⁷

Paz finalizaba su carta proponiéndole a Orfila un título para su ensayo: *Olimpiada y Tlatelolco*. En carta del 27 de noviembre de 1969 Orfila, después de aceptar la idea, le dice a Paz: “Yo no sé qué le parecería a usted lo que en este momento se me ocurre, *Posdata al Laberinto de la soledad*. Si esto le parece absurdo, como podría serlo, podría llamarse: *México ahora*; o *México 1970*; o *La última década mexicana*, o cualquier otra cosa. Laurette me sugiere [dice Orfila en una nota al pie de la carta] la mitad del primer título: *Posdata*, puede ser atractivo y correcto, ¿qué le parece?”. El ensayo sería conocido con el nombre con que lo bautizó Laurette Séjourné: *Posdata*. El 19 de febrero de 1970 Orfila anuncia a Paz: “anoche tuve la gran alegría de recibir el primer ejemplar de su *Posdata*, está ya totalmente impreso y encuadernado, en una edición de 6,000 ejemplares”. Los ejemplares tardarían más de un mes en llegar a Cambridge, Inglaterra, donde residía Octavio Paz, quien acusa recibo el 11 de marzo desde Churchill, College. El 14 de marzo Orfila volvería a escribir a Paz preguntándole por su opinión sobre la edición. En esa carta también comunicaba que “Luis Villoro nos describió la muy extraña y hermosa ceremonia en Cambridge, cuando le entregaron a usted un título académico honorífico, lo que nos dio un gran gusto, sorprendiéndonos también que al secreto que impone la prensa a las noticias sobre usted, se agregue la discreción suya que no había contado esa honrosa designación”.

V

La historia de *Posdata* se remonta tiempo atrás. Recoge no solo el pensamiento de Octavio Paz desde *El laberinto de la soledad* publicado en 1949, sino también su biografía misma, indisociable de su pensamiento y acción. *Posdata*, *Ladera este* y el “Nocturno de San Ildefonso” forman un subconjunto orgánico. Irónicamente,

¹⁷ Carta desde Austin, el 7 de noviembre de 1969 en *Cartas cruzadas*, edición citada, p. 224.



te, *Posdata* tendría un éxito abrumador gracias, en parte, a las declaraciones —realizadas en un programa de televisión— del ex presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien hizo que se vendieran “1,100 ejemplares en el primer día de salida de la cuarta edición, del libro que él no supo leer”, según le contó Orfila a Paz el 24 de diciembre de 1970. Es cierto que el libro no necesitaba de esa ayuda pues ya desde el 11 de abril de 1970 Octavio Paz le escribe a Tomás Segovia acerca de *Posdata*: “Sí parece que *Posdata* se discute mucho aunque de todo ese ruido a mí sólo me han llegado los relinchos y las coces de las mulas y los *caballos* de izquierda y derecha”.¹⁸

Algunos piensan que con lo sucedido en 1968 concluía una época de México y de su sistema político y que se iniciaba ahí una nueva edad democrática. Treinta años después, en abril de 1998, moriría Octavio Paz. Había tenido que escribir meses antes un artículo titulado “El plato de sangre”. Esas páginas hacen ver que el 2 de octubre de 1968 fue el ominoso inicio de un calendario de la violencia que nos hace tristes, errantes, contemporáneos de todos los hombres errantes.

¹⁸ Octavio Paz, *Cartas a Tomás Segovia, 1957-1985*, FCE, México, 2008, pp. 170-171.

Octavio Paz, André Breton y el surrealismo

Estrella y espiral

Adolfo Gilly

“Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno. Para él los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión y ésta, en su forma más alta y tensa, no era sino lenguaje en estado de pureza salvaje: poesía”.¹

Así escribía Octavio Paz en Nueva Delhi el 5 de octubre de 1966. El 28 de septiembre había muerto Breton en París, a sus 70 años de edad. Ese escrito, “André Breton o la búsqueda del comienzo”, recuerdo y homenaje, era también una despedida a quien había tenido, en su escritura y en su mirada sobre el mundo, una influencia no inferior a ninguna, como un río que oculto fluye incesante debajo de su obra poética, así como fluyeron su infancia, su ausente padre Octavio, su abuelo Irineo presentó en la antigua casa de Mixcoac. De allá había brotado uno de los más “eluardianos” de sus poemas, *Epitafio sobre ninguna piedra*:

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,
un antifaz de sombra sobre un rostro solar.
Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre.
Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire.

Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo, pequeño volumen de 130 páginas, fue su último libro, una línea de llegada de la espiral de su vida y de su obra. Esta despedida ocupa un preciso punto de equilibrio en-

tre esas páginas dedicadas al poeta francés, al surrealista, al de *la Tour Saint-Jacques chancelante* y el café parisino de la Place Blanche, y su propio descubrimiento del amor y la poesía. Al hablar de Breton, recuerda Octavio Paz, trozos de su propia vida:

Su afecto y su generosidad me confundieron siempre, desde el principio de nuestra relación hasta el fin de sus días: ¿tal vez por ser yo de México, una tierra que amó siempre? Más allá de estas consideraciones de orden privado, diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton, réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación.

En mi adolescencia, en un período de aislamiento y exaltación, leí por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo V de *L'amour fou*. En ellas relata su ascensión al pico del Teide, en Tenerife. Ese texto, leído casi al mismo tiempo que *The Marriage of Heaven and Hell*, me abrió las puertas de la poesía moderna. Fue un “arte de amar”, no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza.²

(Historia que no debería contar ahora, pero después será tarde y pasará: por esa misma época de mi vida, allá por 1946, joven socialista, descubrí en Buenos Aires, también casi al mismo tiempo, ambos libros: *L'amour fou*, de André Breton, y *El matrimonio del cielo y el infierno*, de William Blake, editado este en México por Octavio Paz —no podía yo saberlo— en una pequeña

¹ “André Breton o la búsqueda del comienzo” en Octavio Paz, *Estrella de tres puntas - André Breton y el surrealismo*, Vuelta, México, 1996, pp. 61-77.

² *Ibidem*, pp. 69-70.

y cuidada colección de entonces: El Clavo Ardiendo. Todavía hoy recuerdo en cuál librería encontré cada uno).

Siguió escribiendo Octavio Paz en ese adiós a dos voces, la suya allí presente, la otra ausente allí:

¿El agua es femenina o la mujer es oleaje, río nocturno, playa del alba tatuada por el viento? Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo. Contra viento y marea, he procurado ser fiel a esa revelación: la palabra *amor* guarda intactos todos sus poderes sobre mí.

Recuerda Paz cómo, llevado por Benjamin Péret, conoció a Breton en el mítico café de la Place Blanche:

Durante una larga temporada vi a Breton con frecuencia. Aunque el trato asiduo no siempre es benéfico para el intercambio de ideas y sentimientos, más de una vez sentí esa corriente que une realmente a los interlocutores, inclusive si sus puntos de vista no son idénticos. No olvidaré nunca, entre todas esas conversaciones, una que sostuvimos en el verano de 1964, un poco antes de que yo regresase a la India. No la recuerdo por ser la última, sino por la atmósfera que la rodeó. No es el momento de relatar ese episodio. (Algún día, me lo he prometido, lo contaré).

No sé si por fin lo hizo. Pero sí que, nuevo indicio, su paso por la India le había abierto un mirador más sobre André Breton y su versión del surrealismo; y desde Nueva Delhi, tres años después, escribiría su adiós al poeta. Esa conversación, recuerda Paz, “fue un *encuentro*, en el sentido que daba Breton a esta palabra: predestinación y, asimismo, elección”.³

Aquella noche, caminando solos los dos por el barrio de Les Halles, la conversación se desvió hacia un tema que le preocupaba: el porvenir del movimiento surrealista. Recuerdo que le dije, más o menos, que para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los “alumbrados” españoles en el siglo XVI; negación necesaria de Occidente, viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro.

“Ignoro cuál será el porvenir del grupo surrealista; estoy seguro de que la corriente que va del romanticis-

mo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la *otra voz*”, siguió escribiendo Paz ese día de octubre de 1967 en su reflexión sobre su amigo poeta ahora ausente y sobre su escuela de letras y de vida. Era un año antes, casi día por día, de que la masacre del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco lo llevara a renunciar a su encargo diplomático, regresar a México e iniciar un periplo académico por Austin, Pittsburgh, Pennsylvania y Harvard.

Así estaba escribiendo en verdad sobre sí mismo y su propio destino —que, como es rigor, desconocía— cuando postulaba la pre-destinación del surrealismo: “Ignoro cuál será el porvenir del embajador Octavio Paz”, podía haber escrito con verdad y poesía.

En ese ensayo de 1967, republicado en 1996 —tres décadas después— en *Estrella de tres puntas*, Octavio Paz trae, al hablar de Breton, recuerdos sobre sí mismo de esos que rara vez se escriben:⁴

Breton fue uno de los centros de gravedad de nuestra época. No sólo creía que los hombres estamos regidos por las leyes de la atracción y la repulsión sino que su persona misma era una encarnación de esas fuerzas. Todos los que lo tratamos sentimos el movimiento dual del vértigo: la fascinación y el impulso centrífugo. Confieso que durante mucho tiempo me desveló la idea de hacer o decir algo que pudiese provocar su reprobación. Creo que muchos de sus amigos experimentaron algo semejante. Todavía hace unos pocos años Buñuel me invitó a ver, en privado, una de sus películas. Al terminar la exhibición me preguntó: ¿Breton la encontrará dentro de la tradición surrealista? Cito a Buñuel no sólo por ser un gran artista, sino porque es un hombre de una entereza de carácter y una libertad de espíritu de veras excepcionales. Estos sentimientos, compartidos por todos los que lo frecuentaron, no tienen nada que ver con el temor ni con el respeto al superior (aunque yo creo que, si hay hombres superiores, Breton fue uno de ellos). Nunca lo vi como a un jefe y menos aún como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos. A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales.

Bien pudo Octavio Paz haber dado al fervor de estos recuerdos el título de un escrito de André Breton, publicado en 1924 en *Les pas perdus* (*Los pasos perdidos*), “La confesión desdeñosa”. Un texto clave en la configuración del surrealismo, afirmó en el Museo Tamayo en enero de 1996 en su conferencia, en el centenario del nacimiento del poeta francés.

³ *Ibidem*, p. 71.

⁴ *Ibidem*, pp. 68-69.

“*La otra voz*”: el enigma romántico de la inspiración inquietó siempre a Paz y al surrealismo. En *El arco y la lira*, su tratado personal de poética, había escrito:⁵

Sabemos que “la otra voz” se cuela por los huecos que desampara la vigilancia de la atención, pero ¿de dónde viene y por qué nos deja de manera tan repentina como su misma llegada? A pesar del trabajo experimental del surrealismo, Breton confiesa que “seguimos tan poco informados como antes acerca del origen de esta voz”. [...]

He aquí al poeta frente al papel. Es igual que tenga plan o no, que haya meditado largamente sobre lo que va a escribir o que su conciencia esté tan vacía y en blanco como el papel immaculado que alternativamente lo atrae y lo repele. El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojar al vacío. Ya está solo el poeta. Todo lo que era hace un instante su mundo cotidiano y sus preocupaciones habituales desaparece. Si el poeta de verdad quiere escribir y no cumplir una vaga ceremonia literaria, su acto lo lleva a separarse del mundo y a ponerlo todo —sin excluirse a él mismo— en entredicho.

Por esos mismos años otro artesano-orfebre del oficio poético, el lituano y polaco Czesław Miłosz, en *El poder cambia de manos* (1955), dio al enigma del escritor y sus ángeles guardianes una respuesta entre mito e historia, en ignorado y secreto diálogo con la de Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956):

El cielo de verano estaba azul, con una nube blanca y la flecha de una golondrina. A lo lejos oyó música de trompetas en un desfile mezclada con los chirridos del tranvía. Gil ordenó sobre la mesa las cuartillas que había escrito. Las puso en pila y fue igualando los bordes con la mano. A pesar de todo, al hombre le quedan medios de lograr la calma. Se fija una tarea y mientras la realiza comprende que es una tarea insignificante, perdida en la multitud de preocupaciones y esfuerzos humanos. Pero cuando su pluma queda detenida en el aire, esperando resolver un problema de interpretación o de sintaxis, todos los que alguna vez se han servido del pensamiento y del lenguaje a través de los siglos se hallan junto a ese hombre, el cual inconcientemente nota esa presencia estimulante. Y esta fusión con ellos le da la calma. ¿Quién podría ser tan arrogante como para saber cuáles son los actos que se unen y sostienen mutuamente y cuáles los que caerán en el ridículo y en el olvido, fuera de lo que merece llamarse un patrimonio? En vez de insistir en esto, más vale que nos

⁵ *Ibidem*, pp.40 y 44-45.

impongamos la única norma importante: mantenernos libres de tristeza y de indiferencia.

¿Azar objetivo?

Escribió Paz en 1991 un prólogo a un libro de André Breton: *Veo, imagino, poemas-objetos*,⁶ y en sus primeras líneas parece hablar de cómo veía su propia experiencia literaria y de vida:

Hay dos imágenes de André Breton, opuestas y, no obstante, igualmente verdaderas. Una es la del hombre de la intransigencia y la negación, el rebelde indomable, *le forçat intraitable*; otra es la del hombre de la efusión y el abrazo, sensible a los secretos llamados de la simpatía, creyente en la acción colectiva y, aún más, en la inspiración como una facultad universal y común a todos. Su vida fue una serie de separaciones y rompimientos pero también de encuentros y fidelidades. El surrealismo fue un movimiento de violenta separación de la tradición central de Occidente; asimismo, una búsqueda de otros valores y otras civilizaciones. El mito de una edad de oro perdida, paraíso abierto a todos, ilumina algunas de las mejores páginas de Breton.

¿No será que también ilumina, persistente, algunas de las de Octavio Paz, desde *El laberinto de la soledad*, *La estación violenta* y *Los hijos del limo* hasta *Itinerario* y *Estrella de tres puntas*?

“Un movimiento de violenta separación de la tradición central de Occidente”: así dice Paz del surrealismo. Pero en “El lucero del alba” parece afirmar lo contrario:⁷

En la actitud de Breton aparece de nuevo la dualidad del surrealismo: por una parte fue una subversión, una ruptura; por la otra, encarnó la tradición central de Occidente, esa corriente que una y otra vez se ha propuesto unir la poesía al pensamiento, la crítica a la inspiración, la teoría a la acción. Fue ejemplar que en los momentos de la gran desintegración moral y política que precedió a la segunda guerra mundial, Breton haya proclamado el lugar cardinal del amor único en nuestras vidas. Ningún otro movimiento poético de este siglo lo hizo y en eso reside la superioridad del surrealismo, una superioridad no de orden estético sino espiritual. [...] Sostener la idea del amor único en el momento de la gran liberación erótica que siguió a la primera guerra era exponerse al escarnio de

⁶ *Ibidem*, pp. 90-101, “Poemas mudos y objetos parlantes”, prólogo a André Breton: *Je vois, j’imagine, poèmes-objets*, Gallimard, Paris, 1991.

⁷ *Ibidem*, pp. 108-109.

muchos; Breton se atrevió a desafiar la opinión “avanzada” con denuedo e inteligencia. No fue enemigo de la nueva libertad erótica pero se negó a confundirla con el amor.

¿Cómo llegó este hombre, Octavio Paz, escritor, moralista y poeta, a las playas del movimiento surrealista? ¿Por qué persistió hasta su último día en reivindicarlo como propio y en observarlo como objeto extraño? En 1956 escribió en *El arco y la lira*:⁸

La tentativa más desesperada y total por romper el cerco y hacer de la poesía un bien común se produjo ahí donde las condiciones objetivas se habían hecho críticas: Europa, después de la primera guerra mundial. Entre todas las aventuras de ese momento, la más lúcida y ambiciosa fue el surrealismo. Examinarlo será dar cuenta, en su forma más extremada y radical, de las pretensiones de la poesía contemporánea.

En 1954 había dicho en una conferencia en la UNAM:⁹

Reducido a sus propios medios, el surrealismo no ha cesado de afirmar que la liberación del hombre debe ser total. En el seno de una sociedad en la que realmente hayan desaparecido los señores, nacerá una poesía que será creación colectiva, como los mitos del pasado. Asistirá el hombre entonces a la reconciliación del pensamiento y la acción, el deseo y el fruto, la palabra y la cosa. La escritura automática dejará de ser una aspiración: hablar será crear.

Volvió Paz sobre este tema una y otra vez, una y otra vez, desde *Los hijos del limo*, libro deslumbrante, hasta su última conferencia, aquella del 10 de enero de 1996 en el Museo de Antropología, “André Breton: la niebla y el relámpago”:¹⁰

Mi amistad con los surrealistas y especialmente con Breton y Péret comenzó cuando el movimiento había dejado de ser una llama. Pero todavía era una brasa que podía encender la imaginación y calentar al espíritu en los áridos años de la guerra fría. Alguna vez, conversando con Luis Buñuel, nos preguntamos por los motivos que nos habían impulsado, en distintos períodos del movimiento: él en el mediodía y yo en el crepúsculo, a unirnos al surrealismo. Coincidimos: más allá de la revolución esté-

tica y del magnetismo de Breton, lo decisivo había sido la moral. Para Buñuel la moral del surrealismo era sinónimo de pureza y rebelión, una y otra confundidas en su continua lucha —verdadera *agonía*, en el sentido original de la palabra griega— contra la fe de su niñez, el cristianismo. Para mí, la atracción se condensaba en un triángulo pasional, una estrella de tres puntas, como decía el mismo Breton: la poesía, el amor, la libertad. Las teorías estéticas pasan, quedan las obras. En el caso de Breton, además, queda la figura, la persona. No sólo fue autor de varios libros que han marcado o, más bien, *tatuado*, a nuestro siglo, libros que no es exagerado llamar eléctricos —sacuden e iluminan— sino que su vida estuvo siempre en armonía con sus escritos. Jamás fue infiel a sí mismo, ni siquiera en sus contradicciones y en sus pasajeros extravíos. Se le acusó de ser intolerante y riguroso; se olvida que ese rigor lo ejerció, ante todo, sobre sí mismo.

Asistí a esa conferencia apenas llegado a la Ciudad de México después de un largo viaje en auto desde Maryland, Virginia, a cuya universidad Saúl Sosnowski había tenido el gesto generoso de invitarme como profesor visitante. Traía en mi equipaje, lectura del camino, *Perspective cavalière*, la última recopilación de escritos de André Breton hecha por Marguerite Bonnet, continuación y conclusión de las que él mismo había hecho en su vida: *Les pas perdus* (1924), *Point du jour* (1934), *La clé des champs* (1953).

En la última escala, San Juan del Río, había leído en *La Jornada*, primer ejemplar del regreso, que al día siguiente Octavio Paz hablaría en el Museo Tamayo sobre André Breton en el centenario de su nacimiento. Iría pues a escucharlo. Venía también en mi maleta “André Breton: la niebla y el relámpago”, publicado días antes en París por *Le Monde*. Fui al Tamayo, escuché a Octavio y por fin alcancé a saludarlo filtrándome a la brava a través de la puerta de pesado vidrio que detrás suyo iban cerrando sus amigos guardianes. De su voz sorprendida y afectuosa me queda aún el recuerdo.

¿Azar objetivo?

Comencé a leer a Octavio Paz en el lugar más inesperado: la cárcel de Lecumberri. Siempre me habían acompañado la poesía y los surrealistas. Venían conmigo André Breton y Paul Éluard y Benjamin Péret y Guillaume Apollinaire y Max Ernst y el peruano César Moro y el martiniqués Aimé Césaire y los mundos fantásticos de Paul Delvaux, Giorgio de Chirico, René Magritte y Leonora Carrington.

En Lecumberri me llegó *El laberinto de la soledad*. Cité una de sus frases en la primera página del libro que

⁸ *Ibidem*, p. 52: “Romanticismo y surrealismo”, fragmento de un capítulo de *El arco y la lira*.

⁹ *Ibidem*, pp. 25-26: “Estrella de tres puntas: el surrealismo”.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 124-125.

escribí en los seis años de cárcel, *La revolución interrumpida*, sabiendo que muchos amigos se iban a enojar. Pero allí tocaba. Allí leí y releí y volví a leer *La estación violenta*, que se abre con un verso de Guillaume Apollinaire que me había acompañado desde siempre: *Ô Soleil c'est le temps de la Raison ardente* (*Oh Sol, este es el tiempo de la Razón ardiente*). Me deslumbró *Piedra de sol*, letanía de amor y de deseo.

El primero de enero de 1970, cuando la cárcel de Lecumberri albergaba cientos de presos políticos del movimiento estudiantil de 1968 y de redadas anteriores (recordemos: ese movimiento se inició reclamando la libertad de los presos políticos que ya habitábamos esa cárcel), tuvimos que montar guardias por turno en las noches de nuestra crujía. El desequilibrado presidente Gustavo Díaz Ordaz había hecho lanzar un asalto de presos comunes contra las tres crujías de presos políticos: la C, la M y la N. La crujía N, la nuestra, inaugurada en tiempos de don Porfirio, es una construcción circular que tiene en su centro un espléndido torreón de dos pisos de color rojo ladrillo, coronado por almenas construidas con bloques importados de Francia. Allí pudimos resistir, los asaltantes no lograron entrar y desde entonces nos pusimos en guardia.¹¹ Nuestro inolvidable abogado, Carlos Fernández Real, y Francisco Martínez de la Vega, nos protegieron desde afuera.

¹¹ El 2 de enero sacamos un comunicado a la prensa que relataba la agresión. El original, transcrito por un agente de la Dirección Federal de Seguridad, ahora está conservado en el Archivo General de la Nación, es decir, en su inicial punto de partida, el edificio de la antigua cárcel de Lecumberri: una trayectoria en espiral, habría dicho Octavio Paz. Una copia facsimilar aparece en estas páginas.

Al pie de ese rojo torreón, hoy símbolo del Archivo General de la Nación alojado en Lecumberri por feliz iniciativa de Alejandra Moreno Toscano en los tiempos de Jesús Reyes Heróles en Gobernación, cada noche por turnos hacíamos una guardia para dar la alarma si era necesario. Un recuerdo me quedó de entonces: cada vez que me tocaba velar en la madrugada, entre tres y seis de la mañana, me llevaba *La estación violenta* y lo releía. Cuando salí en libertad y desde Lecumberri me condujeron, deportado, a un avión que aterrizó en París, me llevé un solo libro: *La estación violenta*. Lo regalé en Francia a alguien que me quiso.

De esas lecturas nocturnas se me han quedado en la memoria cuatro versos de “Máscaras del alba”, tal vez porque en otros días había visto Venecia en libertad:

Los caballos de bronce de San Marcos
cruzan arquitecturas que vacilan,
descienden verdinegros hasta el agua
y se arrojan al mar, hacia Bizancio.

Fue todavía en Lecumberri cuando, para mi asombro, una mañana de febrero de 1972 nos llegó el número de *Plural*, la revista que entonces dirigía Octavio Paz, con un escrito suyo anunciado en la portada: “Carta a Adolfo Gilly”, fechada en Cambridge el 19 de enero de 1972, ahora recopilada en *El ogro filantrópico* bajo el título “Burocracias celestes y terrestres”, una extensa y amistosa discusión a propósito de mi libro *La revolución interrumpida*.



“Comencé a leer a Octavio Paz en el lugar más inesperado: la cárcel de Lecumberri”

pida. Era un anunciador de que las puertas ya pronto se abrirían y era también un gesto gratuito y generoso. Pronto lo repitieron Rafael Galván y Rodolfo Peña en su revista *Solidaridad*, la de los electricistas democráticos del STERM. La carta terminaba con estas líneas:

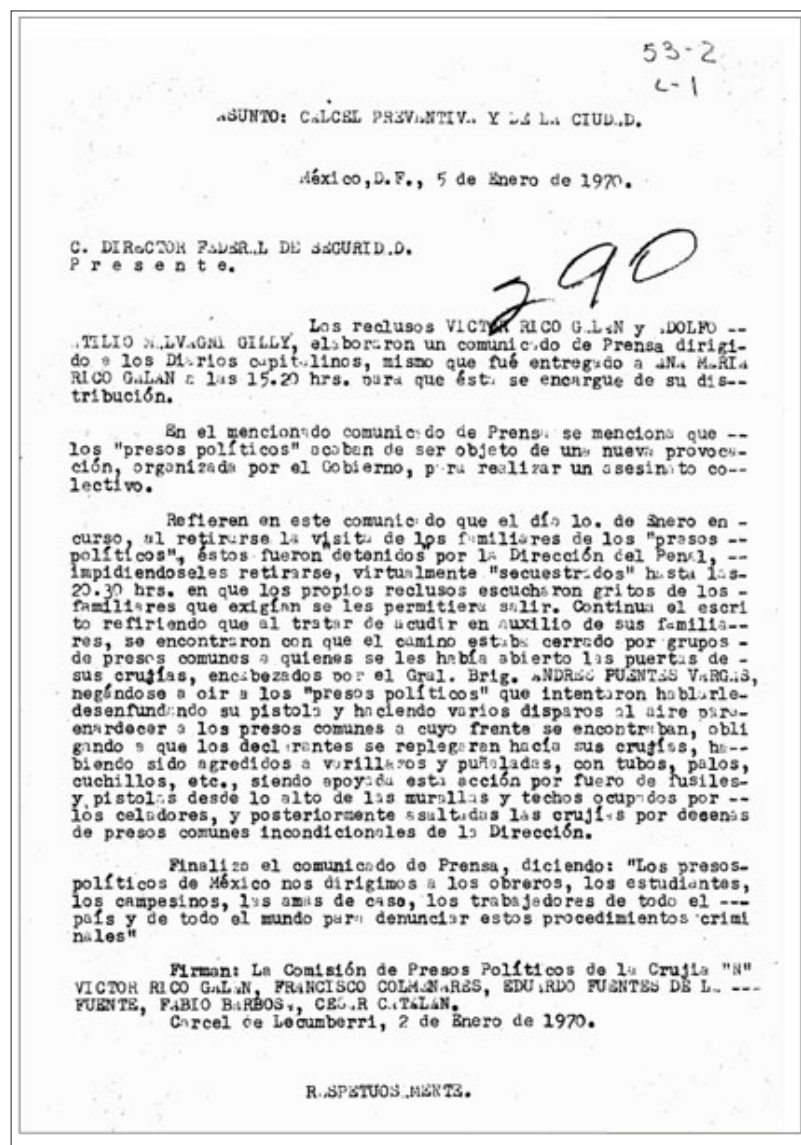
La historia es diacrónica: variación, cambio. Es el mundo de lo imprevisible y lo singular, la región en donde “el día menos pensado” es el día histórico por excelencia. Por eso nos da la sensación, quizá ilusoria, de ser el dominio de la libertad: la historia se nos presenta como una posibilidad de escoger. Usted escogió el socialismo —y por eso está en la cárcel. Este hecho también me lleva a mí a escoger y a condenar a la sociedad que lo encarcela. Así, al menos en ciertos momentos, nuestras diferencias filosóficas y políticas se disuelven y se resuelven en esta proposición: hay que luchar contra una sociedad que encarcela a los disidentes.

Ya es hora de terminar. Espero que a mi regreso podamos continuar esta conversación al aire libre. Si no fuese así, iré a visitarlo a su celda de la prisión de Lecumberri —esa prisión que empieza a convertirse, según Womack, en nuestro Instituto de Ciencias Políticas. Cordialmente,

El 4 de marzo de 1972 salimos en libertad, en camino vigilado al aeropuerto, dos presos trotskistas, Óscar Fernández Bruno y Adolfo Gilly. Allí nos esperaban para despedirnos desde lejos —no les permitieron acercarse— Víctor Rico Galán, su esposa Ingeborg Diener, Francisco Colmenares y otros compañeros de esos tiempos difíciles. Terco, en 1976 quise volver a México. Me ayudaron Carlos Fuentes, entonces embajador en Francia, y Javier Wimer. Y aquí, mexicano, me quedé.

Mi largo camino hacia el poeta había comenzado con William Blake y André Breton en otro tiempo y otra ciudad ahora lejanos. Al revés del fabuloso “Jardín de los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges, se me aparecía una especie de vasto jardín de senderos que por fin se cruzan, donde van caminantes como los personajes del montevideano Felisberto Hernández en *Nadie encendía las lámparas* o las figuras que deambulan por los cuadros de Remedios Varo o de Paul Delvaux.

Cada vez que, entonces, alguien me plantea la política cuestión no pertinente: ¿era Octavio Paz de derecha o de izquierda?, yo recuerdo su divisa: la poesía, el amor, la libertad, miro con asombro atenuado y distante al preguntador y recuerdo a Paul Valéry cuando le decía a un André Breton de veinte años: “Toca a usted ahora hablar, joven vidente de las cosas”. Ahora bien, si el preguntador insiste solo digo que la respuesta se encuentra en “La es-



Copia del reporte conservado en el Archivo General de la Nación, de un agente de la Dirección Federal de Seguridad de la Secretaría de Gobernación, informando sobre el comunicado de prensa de Víctor Rico Galán y Adolfo Gilly en el que denunciaron la agresión de la que fueron objeto en la cárcel de Lecumberri en enero de 1970

piral”, ese largo ensayo sobre su vida, sus creencias y su muerte fechado en México el 2 de enero de 1993, a los sesenta años de su edad, con el cual se abre *Itinerario*.

En su último libro, *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, homenaje al poeta de París en el centenario de su nacimiento, Octavio Paz escribió estas pocas líneas como prólogo:

André Breton no amaba las conmemoraciones. Le parecían, con razón, ceremonias casi siempre vanas y aun ridículas. Sin embargo, la conmemoración puede tener otro significado: es una manera de decirnos que un autor desaparecido todavía está vivo y que la mejor manera de recordarlo es conversar con él, a través de la lectura de sus obras. Por esto me he atrevido a recoger en este pequeño volumen los poemas y ensayos que he escrito en torno a su figura y al surrealismo.

Que esas palabras cierren ahora esta mínima conmemoración de Octavio Paz en marzo de 2014, centenario de su nacimiento.

Barrio San Lucas, México, 18 de marzo de 2014.

Circuito Octavio Paz

Mauricio Molina

*El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna.*

En los ya lejanos años treinta, un joven preparatoriano de ojos claros se subía en un tranvía en la terminal de Mixcoac y llegaba a San Ildefonso con un puñado de poemas garabateados en sus cuadernos. Su nombre era Octavio Paz. Junto a él se sentaba una sombra, una presencia invisible. Con ella conversaba de política, de pintura y sobre todo de poesía. Por aquellos años ya había sido testigo del movimiento estudiantil que luchaba por la autonomía universitaria.

ÁRBOL ADENTRO

A cien años de su nacimiento, no es una hipérbole afirmar que Octavio Paz es una de las figuras fundamentales de la literatura y la cultura mexicanas del siglo XX. Gracias a su obra, nuestros párpados cerrados a la modernidad se abrieron y nos descubrimos contemporáneos del mundo. Su poesía cristaliza y concluye los hallazgos de poetas hispanoamericanos como Huidobro, Vallejo, Neruda, Lezama Lima, el García Lorca de *Poeta en Nueva York*, Rafael Alberti y Jorge Guillén. En nuestro país es el árbol robusto que sembraron López Velarde y Xavier Villaurrutia. En el panorama de la poesía del siglo XX es comparable a T. S. Eliot o Fernando Pessoa. Con el primero comparte la experiencia radical de la modernidad: esa sensación devastadora de habitar las ruinas de una cultura que ha llegado a un callejón sin salida. Con el poeta portugués, Paz comparte el rostro innumerable. Octavio Paz no es un poeta, o un ensayista o, más vago aun, un escritor. Su multiplicidad deriva de ese misterioso sentido de la percepción de lo diverso que

caracteriza a su obra toda. En ella coexisten la Coatlicue, Marcel Duchamp y el *Finnegans Wake*.

PASEO EN TRANVÍA

Mi primer contacto con la obra y la poesía de Octavio Paz ocurrió cuando tenía 17 años y cursaba la preparatoria en los ya borrosos años setenta. Como tantos otros de mi generación, me sentía atraído por el marxismo y la militancia de izquierda. Era la época de la Revolución nicaragüense y de las huelgas del sindicato de trabajadores universitarios. Recuerdo que por las mañanas era un estudiante radical y por las tardes, en mis clases de francés en el IFAL, era un poeta en ciernes, de modo que los libros de Marx, Engels y Lenin, coexistían en mi breve biblioteca con los libros de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Por aquel entonces leía a Kafka y a James Joyce con el entusiasmo y la pasión de quien descubre un reino fascinante y desconocido. No había nada que me pusiera más incómodo que la lectura de los escritores *comprometidos*, que en aquellos años parecían la única lectura posible para un joven izquierdista como yo. Vivía transido: por un lado estaba la más acérrima defensa de la igualdad y la solidaridad con los pobres y las gestas de los trabajadores, y por el otro estaba la pasión por la más alta literatura, la literatura *burguesa*, como mis compañeros le llamaban.

Como cualquier persona más o menos educada ya había leído cuidadosamente *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, cuya lectura nos hace modernos y universales. Muy pronto a esos libros siguieron otras lecturas: el espléndido poema extenso *Libertad bajo palabra*, *El arco y la lira*, que podríamos pensar como uno de sus manifiestos poéticos, el espléndido libro de corte surrealista *Salamandra* o *Ladera este*, ese gran recuento de su estancia en la India y complemento de *El mono gramático*, o *Corriente alterna*, libro de ensayos fragmentario

donde reflexiona sobre temas diversos y cuya edición descabada no cesaba yo de consultar. Estas obras se convirtieron en experiencias y descubrimientos, y no pasó mucho tiempo para que me sintiera capturado por la obra de Paz. Recuerdo la única vez que lo vi y hablé con él. Fue durante una serie de conferencias sobre el poema extenso que Paz dio en el Colegio Nacional allá por 1977. En una de ellas, Paz leyó un prodigioso texto sobre *Altazor*, de Vicente Huidobro. Al terminar la conferencia, Paz estaba rodeado de personas. Logré acercarme gracias a Roberto Vallarino, quien me presentó como un joven poeta. Cuando lo tuve enfrente solo pude balbucear una especie de saludo. Cuando me extendió la mano recuerdo que quedé petrificado.

De regreso a mi casa, después de escuchar aquellas conferencias, recuerdo que acostumbraba tomar el tranvía que pasaba por Isabel la Católica rumbo a Peralvillo. El tranvía, desde mi infancia, había sido el vehículo mágico por excelencia: cacharro mecánico, gusano luminoso. El tranvía fue también lo que me acercó a Octavio Paz de una manera mucho más personal y definitiva. Cuando leí el “Nocturno de San Ildefonso”, ese poema sobre la adolescencia de Paz, su militancia izquierdista y su profundo desencanto posterior (que por aquel entonces aún no compartía). Muy pronto aquel joven que caminaba por el poema se convirtió en compañero de mis propios dramas intelectuales.

Los versos consagrados a las vías del tranvía y a las del tren constituyen uno de los momentos nodales de la poesía de Paz: esas vías me recordaban al joven que vagaba por el laberinto de la ciudad (“Nocturno de San Ildefonso”) y al padre despedazado en las vías del tren (*Pasado en claro*).

CALLE DE DOBLE SENTIDO

Con el tiempo me di cuenta de que Paz había hecho un largo recorrido entre la juventud revolucionaria y la madurez literaria, entre la “enfermedad infantil del izquierdismo” leniniana y la consagración a esas damas siempre celosas que eran la poesía y la inteligencia. Ese camino lo hemos recorrido muchos de nosotros. Recuerdo con profunda vergüenza la efigie de Paz quemada frente a la embajada norteamericana por mis compañeros de militancia mientras esgrimían las armas de la intolerancia y la pobreza intelectual.

Aquella crítica del comunismo, que tuvo su corolario en *El ogro filantrópico*, y posteriormente en el “Discurso de Frankfurt”, hizo que Paz se convirtiera en el blanco de la pobreza miserable de algunos intelectuales de nuestro país. Sin embargo, las reflexiones llevadas a cabo por Paz terminaron por cumplirse en la realidad. Cayeron los muros en Europa del Este y resurgió el fan-

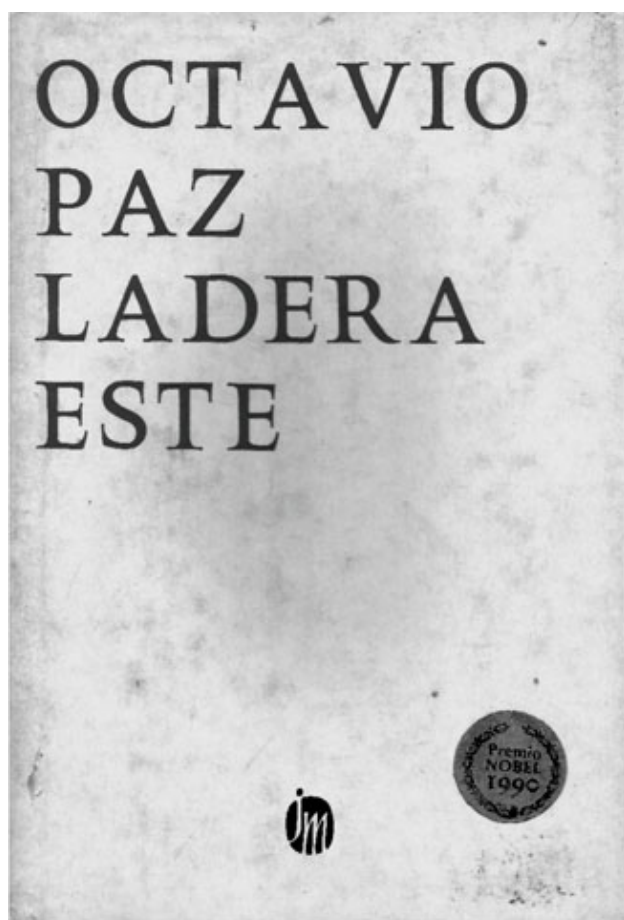
tasma del nacionalismo. Los países comunistas desaparecieron hasta que solo quedaron las dictaduras de Cuba, China y Corea.

Octavio Paz fue un hombre siempre preocupado por la política, pero sobre todo por el desarrollo de un pensamiento crítico. Fue uno de los pasajeros privilegiados del siglo xx. Su pensamiento evolucionó desde el izquierdismo temprano hacia una conciencia mucho más crítica que lo acerca al pensamiento liberal moderno. Es posible que el testamento político de Paz se encuentre en el discurso pronunciado durante la entrega del Premio Nobel, donde el poeta hizo una reflexión muy inteligente acerca del peligro del neoliberalismo y del libre mercado. Al final, nuestro hombre en Estocolmo se reconcilió con el joven militante que tomaba el tranvía de San Ildefonso a Mixcoac.

LA PIEDRA DEL SOL

En la poesía mexicana del siglo xx ha habido tres grandes poemas extensos: “La suave Patria”, de Ramón López Velarde, “Muerte sin fin” de Gorostiza y “Piedra de sol”. Si “La suave Patria” constituye un verdadero himno a la “patria chica”, al terruño, a ese país entrañable que todos llevamos dentro, y “Muerte sin fin” es una por-





tentosa indagación que combina el barroco conceptista de raigambre quevediana con la filosofía heideggeriana, “Piedra de sol” explora la condición de la poesía como respuesta a los terrores de la historia a través de la mujer y sus figuras.

Pocos como Paz trabajaron el ritmo y la cadencia. A diferencia de los vanguardistas latinoamericanos, su experimentalidad radical nunca estuvo reñida con el cuidado de la forma. El endecasílabo alcanza, con “Piedra de sol”, una de las cumbres máximas de la poesía moderna, al lado por ejemplo de las “Cumbres de Macchu Picchu” de Pablo Neruda. No fue menos heredero de John Donne, Keats, Baudelaire o Mallarmé, que de sor Juana, Sigüenza o Alfonso Reyes.

HACIA EL PLANETARIO

Paz es un poeta solar, meridiano. Sus figuras centrales: el manantial, el árbol, aluden a una relación profunda con la naturaleza y sobre todo con la materia y sus metamorfosis. En “Piedra de sol” confluyen estas imágenes en las que no es difícil rastrear la huella de la alquimia y de la literatura hermética, temas en los que habría de adentrarse en *Apariencia desnuda* sobre Marcel Duchamp, en *Conjunciones y disyunciones*, y en el que acaso sea la suma de las preocupaciones herméticas del poeta: *Sor Juana Inés de la Cruz* o *Las trampas de la fe*.

Paz es uno de nuestros últimos escritores modernos, en el sentido universal en que Joyce, Pound, Breton o Connolly formaron parte de la modernidad. Bisagra o parteaguas, Paz mostró también una salida al discurso de lo moderno. Su aventura comenzó siendo personal, después se volvió universal y en sus últimos tiempos regresó a la solución íntima y casi secreta. El regreso fue una de sus grandes soluciones, el retorno al manantial cristalizado de la poesía y la búsqueda de lo sagrado a través de las constelaciones de palabras.

En su obra última destaca sobre todo esa curiosidad intelectual que lo llevó hacia la poesía clásica de China y Japón. La suya no es la salida fácil de tantos poetas que han buscado en Japón o la India un agujero frente al muro de la modernidad: la robinsonada *hippie* del regreso a las fuentes como si nada hubiese sucedido, el vacío sentimiento de la moda orientalista que cultivaron muchos poetas posteriores. Octavio Paz sabía, como lo presintió Baudelaire acaso por primera vez, que estaba atrapado entre las ruinas del presente y los esplendores fugitivos del pasado. Compartía ese sentimiento melancólico que Walter Benjamin vivió en carne propia de habitar un universo despojado de toda aura (religiosa o cultural) y al mismo tiempo de contemplar las ruinas espléndidas de la Tradición heredada.

Martin Heidegger —otro de los grandes viajeros del siglo xx— concibe de manera literal a Occidente como el lugar del ocaso, que en términos filosóficos se traduce como el crepúsculo de la metafísica. Oriente, según los mismos términos, es la tierra del amanecer, del principio. Octavio Paz, habitante de la ínsula del entre, esa palabra-talisman que podemos encontrar a lo largo de su obra poética, en las páginas imprescindibles que concluyen *El laberinto de la soledad* y en múltiples ensayos, supo situarse en el punto cenital, ahí donde las palabras dejan de proyectar sombra y todo parece brillar como un “alto surtidor que el viento arquea”. El asombro ante las palabras al mismo tiempo distantes del Ocaso y del Principio fue el lugar de su poesía. Esa fue su certeza.

Hoy Octavio vuelve a subirse al tranvía que lo llevará de Mixcoac a San Ildefonso. Se encontrará con el joven que fue y conversarán de política, de pintura, pero sobre todo de poesía. Para concluir con un atisbo al cosmos quisiera citar uno de sus últimos poemas:

Soy hombre: duro poco
Y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
Las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
También soy escritura
Y en este mismo instante
Alguien me deletrea.

La pasión por la corrección

Ignacio Solares

Lo que dijo a raíz de la muerte de André Breton se le podría aplicar a él mismo: escribir sobre Octavio Paz con un lenguaje que no sea el de la pasión resulta contradictorio. Para Octavio los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión, y ésta, en su forma más alta y tensa, no era sino poesía.

Tuve la fortuna de colaborar un par de años con él en la redacción de *Plural*, por más que al final la relación no terminara muy bien y tuviera yo que ser rescatado por Julio Scherer y Vicente Leñero para irme a dirigir “Diorama de la Cultura” del *Excelsior*.

La capacidad de trabajo de Octavio Paz no conocía límites. Revisaba y corregía hasta la última nota de la revista, fuera de quien fuera. En nadie más he visto tal pasión por la corrección. Cambiaba párrafos, agregaba ideas, retocaba todos los estilos, incluido el suyo, una y otra vez. En más de una ocasión le leía la revista completa por teléfono porque viajaba constantemente. Aun así, no se le escapaba una coma mal puesta. Por supuesto, le era difícil entender que a alguien se le pudiera escapar una coma mal puesta.

Me cedió la dirección del número veinte de *Plural* para dedicarla a la literatura de los jóvenes y yo, a mi vez, invité a Esther Seligson y a Carlos Montemayor a que me acompañaran a realizarlo. Supuestamente Paz sólo revisaría el material ya en galeras y no impondría ni quitaría a nadie. Pero su curiosidad por lo que íbamos a publicar fue tal —¿podía haber sido de otra forma?— que nos pidió echarle un vistazo a los originales, sólo un vistazo de pasada. Llegamos a su departamento de Río Lerma a las siete de la noche y salimos después de las doce. Para esa hora había leído todo el material en voz alta, mostrando el más alto entusiasmo o la más triste desilusión. Cada texto, cada línea, adquiría en su voz una trascendencia sorprendente, que con toda seguridad ni el autor había sospechado. En efecto, no quitó a nadie,

pero sugirió que incluyéramos a otros poetas, entre ellos a un joven que acababa de descubrir y le entusiasmaba: Joaquín Xirau, hijo de Ramón.

El sumario venía signado con una pequeña nota que decía: “La dirección de *Plural* nos invitó a elaborar el presente número. A través de esta selección, creemos que se refleja la joven literatura del país. No se trata de una ‘generación literaria’; publicamos narrativa, poesía y teatro de escritores nacidos en México a partir de 1940. La selección no puede ser definitiva ni pretende serlo”. Publicaron allí los entonces jóvenes Gustavo Sainz, Agustín Monsreal, Carlos Montemayor, Hugo Hiriart, Alejandro Aura, Federico Campbell, Esther Seligson, José Joaquín Blanco, Luis González de Alba, Juan Tovar, José Agustín, Joaquín Xirau Icaza y otros.

He recordado esta anécdota del número veinte de *Plural* porque, me parece, ilustra la pasión de Paz por la literatura, no sólo la suya sino, en este caso, la de un grupo de escritores incipientes. Pero le sucedía en todo, en una ocasión lo oí decir: “Breton nunca dejó de combatir. Si hubiera vivido hasta los cien años hubiera seguido combatiendo igual”. No hizo otra cosa Paz. Combatir furiosamente hasta el final, así como combate el viento con las banderas.

Creo que, en efecto, no podemos entender a Paz —a él y a su literatura— sin referirnos a su filiación y afición surrealista, aunque en sus últimos años y en sus últimos trabajos ya no haya sido tan notoria. Muy especialmente al compromiso que le implicó a una temprana edad: la edad que marca la vida. Hasta me parece que, a pesar de no decirlo públicamente, en el fondo, con los años se fue volviendo más surrealista y pareciéndose cada vez más a su admirado André Breton. Nunca le oí hablar tanto y tan bien —y defenderlo siempre— como de él. La verdad es que podría encontrarse más de una semejanza entre los dos grandes poetas en su con-

cepto del rigor literario, de la polémica, de la religión, de la amistad, del enfrentamiento con los opuestos, de la poesía y hasta de la política. El mismo Paz lo escribió en *Corriente alterna*: “Diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con André Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación”.

Alguna tarde apacible fuimos al cine Regis —que estaba a unos pasos de nuestra oficina en *Excelsior*— a ver de nuevo *Los olvidados* de Luis Buñuel. Paz había escrito una nota de lo más elogiosa cuando se estrenó y, decía, la película no dejaba de sorprenderlo cada vez que volvía a verla. Al salir del cine me comentó: “¿Sabes cuál era la mayor preocupación de Buñuel al terminar la filmación de *Los olvidados*?”. Me atreví a suponer que la censura —que en aquellos años era implacable—, pues no, me aclaró Octavio. “La mayor preocupación de Buñuel era qué opinaría André Breton de su película. ¿La encontraría realmente dentro de la tradición surrealista?”.

Como vemos, no sólo a él, sino a todos cuantos estuvieron cerca de Breton les dejó una huella indeleble.

Siempre me pregunté por qué la estancia tan prolongada de Octavio Paz en la India no lo había vuelto más atemperado, ecuánime o hasta un poco religioso, en el sentido más cotidiano del término. La respuesta era sencilla: nunca dejó de creer —y practicar— la “furia” surrealista, que parte del enfrentamiento al mundo, por no decir a la realidad misma. Nada parecía más contrario a su temperamento que la lasitud de los hindús. Su estado normal —y en consecuencia su escritura— era la efervescencia por todo cuanto veía, oía o reflexionaba. Me dio una imagen: “Prefiero a los santos con los ojos abiertos, como los cristianos, a los santos con los ojos cerrados, como los de la India”.

En otra ocasión me habló de un pequeño cuento de Jean Cocteau que se llama “Sorpresas del tribunal de Dios”, en el que se narra la historia de una niña que robaba cerezas a un vecino. Pasa toda su larga vida redimiendo esa falta mediante plegarias, pero nunca deja de robarle cerezas al vecino. Al morir escucha la voz de Dios: “Te salvó tu amor a las cerezas”.

Esa pasión, estoy seguro, salvó a Octavio Paz y a todo cuanto realizó. Y, por supuesto, nos salva a nosotros al leerlo, y releerlo. **u**



Octavio Paz, 1957

Morir en Azcapotzalco

Vicente Quirarte

¿Qué habría pasado si H. P. Lovecraft se hubiera instalado en la Ciudad de México? Esta pregunta lleva al poeta y ensayista Vicente Quirarte a presentar el esbozo de Robert Barlow, un joven discípulo del gran autor estadounidense de narrativa fantástica que se dedicó a los estudios prehispánicos, a raíz de la publicación en español del libro Media docena de pesadillas, que reúne textos producto de la colaboración entre Lovecraft y Barlow.

Imaginemos la siguiente historia. Gracias a la contribución económica de los amigos y admiradores de Howard Phillips Lovecraft, a principios del año 1937 el paciente es trasladado de Providence al mejor hospital de Nueva York. Tras una larga y complicada operación, se controla la enfermedad que le devoraba el estómago. Para restablecerse, acepta una vez más la hospitalidad de su joven amigo Robert Hayward Barlow en De Land, Florida. El clima tropical, la compañía de su hermano por elección, las caminatas por los deslumbrantes alrededores lo hacen recuperar paulatinamente fuerzas. Gracias a que Barlow se ofrece a pasar en máquina la barroca y profusa caligrafía de Lovecraft, el maestro vuelve con renovados ánimos a la escritura.

Esa forma casi paradisiaca de existencia se interrumpe cuando se exacerban las relaciones, de por sí difíciles, de Barlow con su familia. Los amigos deciden buscar otras perspectivas. No obstante la inicial resistencia de Lovecraft, cruzan la frontera hacia México. En la capital, se alojan en el hotel Geneve, en la calle Londres de la colonia Juárez, semejante en su atmósfera al hotel

Biltmore en Providence. Un día, mientras desayunan, Barlow recibe un telegrama: el fallecimiento de una tía lo deja como heredero de una fortuna considerable. Aunque ambos amigos han visto varias casas descubiertas por Lovecraft en sus caminatas por la colonia Juárez, que le evocaban las de su ciudad natal, Barlow decide llevar a cabo otra empresa que lo conduzca con su amigo a un escenario urbano aun más anclado en el pretérito: en la calzada Azcapotzalco se extasían ante las mansardas, los portales, los jardines bien cuidados de las casas que a principios del siglo XX fueron construidas como quintas de verano en la colonia entonces llamada El Imparcial.¹ Encuentran la que más agrada a Lovecraft. Por fortuna, está en venta y Barlow puede pagarla de con-

¹ Escribe Teresita Quiroz Ávila: “Esta moderna urbanización campestre refleja el deseo de ‘orden y progreso’ que imperaba en el Porfiriato, que se dejaba ver en la promoción que se hacía de la mejor zona de Azcapotzalco como una de las mejores para vivir, con excelentes condiciones higiénicas de agua y aire dadas por su localización, a diferencia de otras zonas del centro de la ciudad altamente insalubres”. “Reflejos del prestigio porfirista” en *Azcapotzalco, Artes de México*, edición especial, diciembre de 2010, p. 44.

tado. Lovecraft vive su etapa más plena. Se hace cliente habitual de la Lagunilla y puebla la casa con antigüedades. Los salvajes mestizos no resultan serlo tanto, como lo había notado implacablemente en relatos como “Horror en Red Hook” o “La desaparición de Juan Peruchó”. El monto de la herencia recibida por Barlow les permite darse el lujo de establecer una editorial que se llamará, en español, La Casa Evitada, en homenaje al relato extenso de Lovecraft “The Shunned House”, tan querido por Barlow. La nueva editorial está consagrada a la literatura fantástica y recibe manuscritos de diversas partes del mundo que están intentando llevar el género a alturas mayores. Lovecraft aprende español para leer en su idioma original el relato “El Aleph” de un argentino llamado Jorge Luis Borges, que en opinión de Barlow guarda semejanzas con “Los perros de Tíndalos” de Frank Belknap Long. Más adelante le van llegando noticias sobre un escritor de fantasías llamado Juan José Arreola y otro que conjura fantasmas bajo el título de *Pedro Páramo*. En la buhardilla más elevada de la casa, Lovecraft escribe sus mejores historias. Desde su ventana puede mirar el campanario de la parroquia de los apóstoles Felipe y Santiago y evocar la atrayente leyenda de que la hormiga en ella representada llegará un día a la cima del campanario para dar fe del fin del mundo. Da inicio a una novela que llevará por título *La hormiga de Azcapotzalco*.

El proyecto de Barlow y Lovecraft resulta un éxito no sólo editorial sino comercial. La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra propicia en México una bonanza económica sin precedentes. El día de la firma del armisticio, Lovecraft pierde su propia batalla. El cáncer estomacal, el gusano conquistador, regresa por sus fueros. En su funeral se encuentran pocos pero selectos acompañantes. Uno de ellos, Francisco Tario, un joven silencioso, apuesto, callado y bien vestido, el discípulo mexicano más próximo a Lovecraft. Barlow vive hasta el año ochenta de su edad, tras haberse consolidado como un respetado y próspero editor cuya mayor satisfacción es haber defendido el legado de su amigo y mentor.

La verdadera historia no fue así pero pudo serlo. Me lleva a conjeturar tal ucronía la publicación del libro que, bajo el título *Media docena de pesadillas*, reúne por primera vez en español los relatos surgidos a partir de la colaboración entre el maestro Lovecraft y el más joven de sus acólitos, Robert Hayward Barlow, que se acercó al solitario de Providence cuando el primero tenía trece años de edad. La edición fue financiada por la Delegación Azcapotzalco y su iniciativa nació de la voluntad de varias jóvenes entusiastas de Lovecraft y la literatura fantástica. La idea original fue de Mari Carmen Esteve, editora del libro, e incluye la traducción de Brissa Rodríguez Castañeda, las ilustraciones de Tania Ortiz y el diseño de Mayanin Ángeles: cuatro mujeres unieron su

talento y su respectiva disciplina para hacer posible este homenaje al misógino Lovecraft y a Howard Barlow, uno de los mexicanos por elección más notables y enigmáticos que han pisado nuestro domicilio.

La estancia de Barlow en México es una de las más secretas en los anales del exilio de estadounidenses en nuestro país. A la muerte de Lovecraft, se trasladó a México para centrarse en estudios de arqueología mesoamericana. De ella aprendió en pocos años lo que a otros les lleva toda una vida, hasta convertirse en autoridad y referencia obligada. Así lo describirá Lovecraft en una carta:

Mi joven anfitrión [...] es un verdadero y brillante niño prodigio de sólo 16 años pero inmensamente maduro para su edad. Es el hijo de un coronel retirado a causa de su precaria salud, y que ahora se encuentra de viaje por el norte. Un hermano mayor, también ausente, es un activo oficial del ejército. El joven Barlow es extremadamente versátil: escritor, pintor, escultor en barro, jardinero, bibliófilo y otras habilidades a pesar de tener en contra su mala vista. En el otoño piensa ir al norte a una sesión con expertos ocultistas que le han prometido cierta cura.²

Su descripción personal del joven Barlow es aun más prolija y detallada en esta otra epístola dirigida a Hellen Sully:

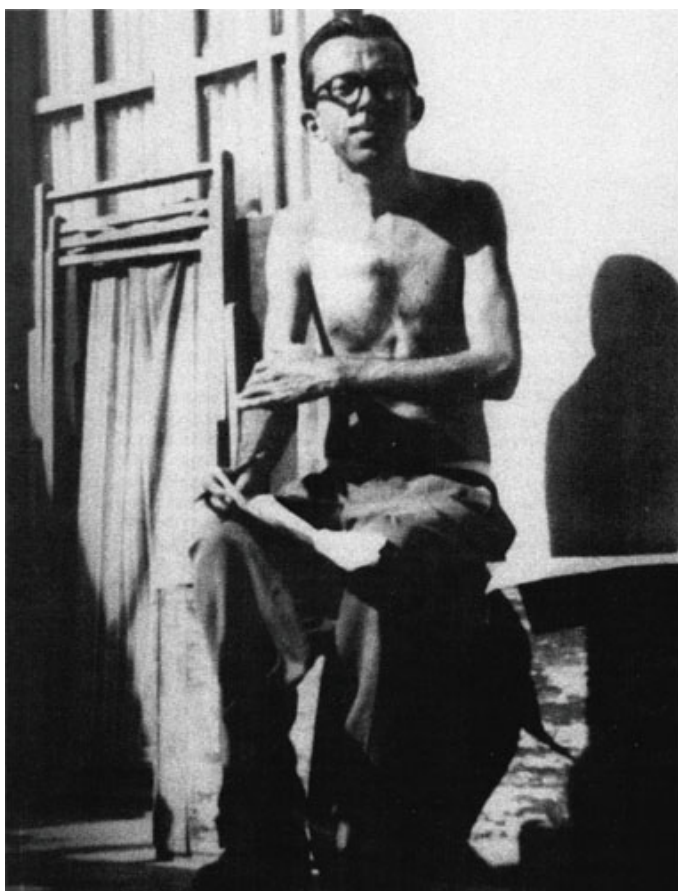
Nunca antes en el curso de mi vida he visto un niño más versátil. Es escritor, pintor, escultor, impresor, pianista, diseñador, fabricante y manejador de marionetas; arquitecto del paisaje; campeón de tenis, experto en ajedrez, encuadernador, bibliófilo, coleccionista de manuscritos y dios sabe qué tantas otras cosas. Deberías ver el bajorrelieve de uno de mis monstruos ficticios (Cthulhu) que está modelando con simple barro de Florida. Eso y la estatuita de Gensa, la diosa elefante (prototipo de la Caugnar de Belknap) que está haciendo para un amable, excéntrico y viejo amigo [...] en Buffalo!³

La historia, más extraordinaria que la realidad, vuelve a Barlow mexicano. Aquí decidió vivir. Y morir. Las notas aparecidas en los periódicos mexicanos vuelven su fallecimiento tan enigmático como el de Robert Blake y otros jóvenes que se enfrentan al misterio prohibido en varias de las mejores historias de Lovecraft.

El fin del año 1950 fue uno de los más rojos en la historia de una acotada pero creciente Ciudad de México. La caricatura de *Excelsior* del primero de enero de

² Howard Phillips Lovecraft, *Lord of a Visible World. An Autobiography in Letters*, edited by S. T. Joshi y David E. Schulz, Ohio University Press, 2000, p. 296.

³ *O Fortunate Floridian. H.P. Lovecraft's Letters to R.H. Barlow*, edited by S. T. Joshi & David E. Schulz, University of Tampa Press, 2007, p. XIV.



© James Raymond Forster



R. H. Barlow escribiendo y tomando el sol a las puertas de su casa en Azcapotzalco poco antes de su muerte, 1950

H. P. Lovecraft

1951 representaba a un mundo que enfrenta el nuevo día con una bolsa de agua y un insufrible dolor de cabeza. En su sección dedicada a dar fe de las tragedias cotidianas, el periódico publicaba la estadística de 2,100 homicidios y 3,950 accidentes de tránsito en 1950, así como su alarma ante el creciente número de asaltos en las colonias Buenos Aires, Peralvillo y Santa Anita. En contraste, una noticia donde se hablaba de que en Pasadena, California, ganaba el trofeo internacional Torneo de las Rosas el carro alegórico llamado “El gozo de vivir en México”.

En la Hemeroteca Nacional de México, en su página 17 del jueves 4 de enero de 1951, el periódico *Excelsior* encabeza: “Murió envenenado con barbitúricos”. La nota aparece enfatizada con lápiz por un alguien que, como en un cuento de Lovecraft, se adelantó a buscar datos sobre Barlow. Dice así:

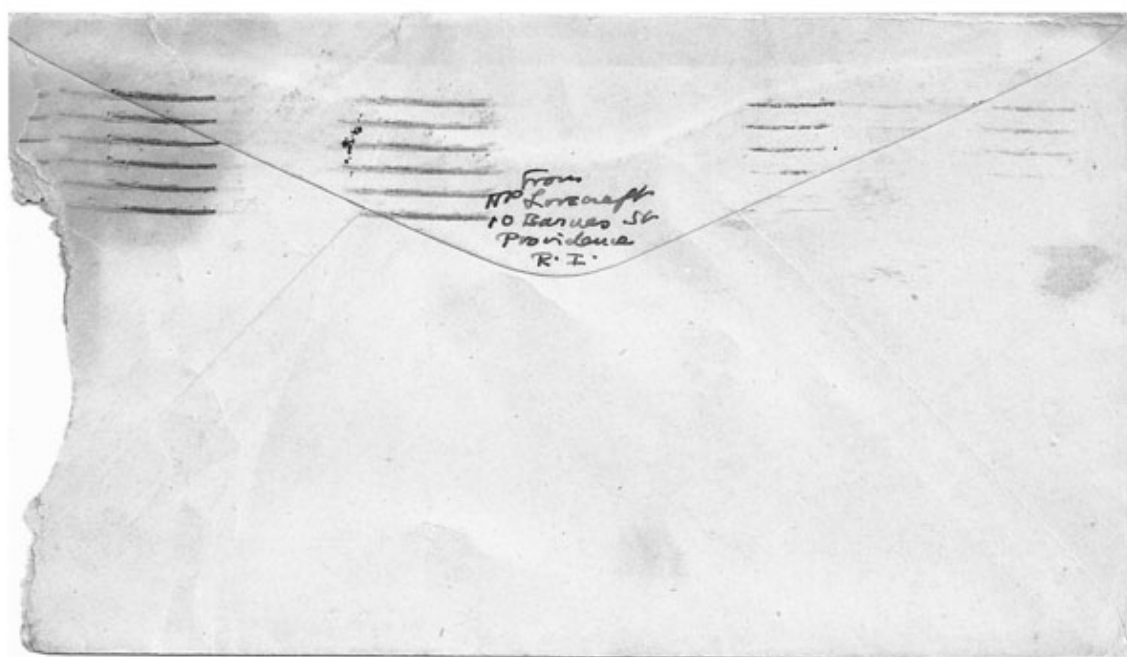
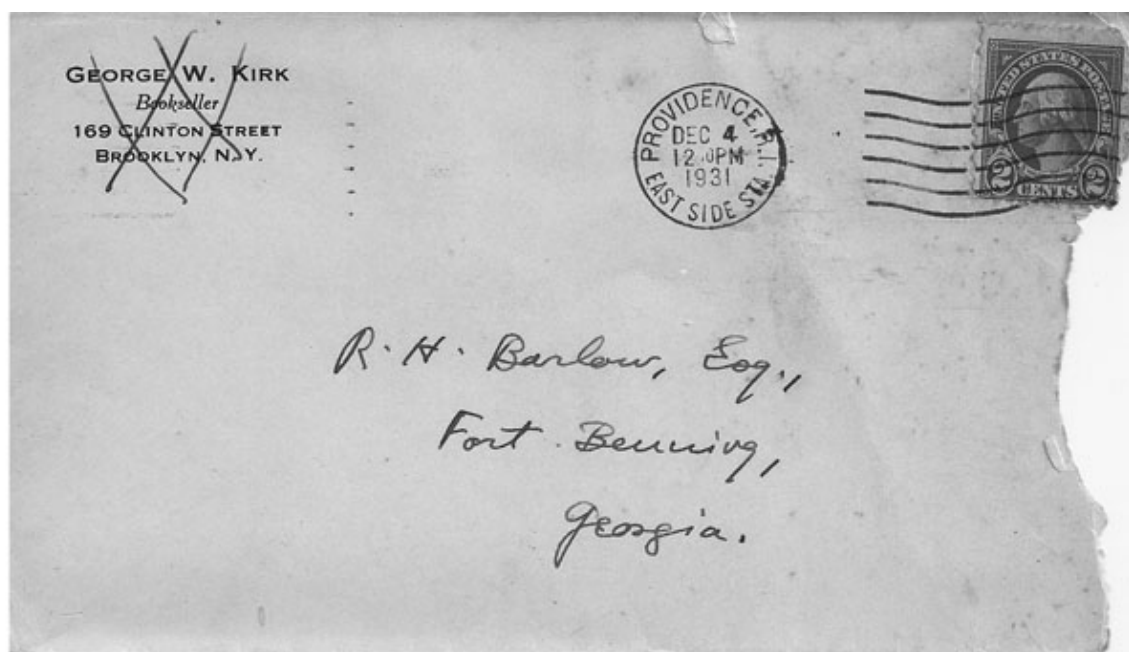
El estadounidense Robert Hayward Barlow, de 37 [sic] años de edad, jefe del departamento de antropología del Mexico City College murió a consecuencia de la gran cantidad de barbitúricos que ingirió. No se sabe si su fallecimiento fue resultado de un accidente —que solía tomar somníferos todas las noches— o si fue intencional. El cadáver fue encontrado, a avanzada hora del martes, en la casa de Barlow, situada en la calle de Santander 37, Azcapotzalco. Dejó un recado escrito en maya, donde ex-

plica lo siguiente: “Eduardo: quiero dormir, a nadie quiero ver”. Robert padecía una enfermedad que le impedía dormir, por lo que se veía precisado a tomar barbitúricos. Además, tenía problemas morales ya que su familia vivía en Florida, E. E. U. U. Fue visto por última vez el sábado pasado, en que citó a sus tres empleados para el martes, a las 6 horas. Cuando se presentaron y llamaron a la puerta, no obtuvieron respuesta. Entraron en sospechas y llamaron a las autoridades. [...] Junto a la cama fue encontrado un frasco vacío de seconales.

Por su parte, la nota de *El Universal*, de ese mismo día, abunda en otros detalles:

EN FORMA MISTERIOSA MURIÓ UN ANTROPÓLOGO

Declaró con relación a este caso el teniente coronel del ejército Antonio Hernández Castañeda, de 37 años de edad y que fue secretario particular del antropólogo. [...] afirmó el teniente Hernández que Hayward estaba desesperado de la vida por el hecho de hallarse distanciado de sus parientes y por su situación económica un tanto difícil y no contar con la atención de sus empleados quienes hacían poco aprecio de las observaciones que les hacía para la realización de sus trabajos de orden científico. La policía [...] encontró el cadáver boca arriba, apreciándose manchas equimóticas y cianóticas.



Sobre dirigido a Barlow con el remitente de Lovecraft, 4 de diciembre de 1931

Ambas notas proporcionan elementos para integrar un relato en el estilo del mejor Lovecraft, pero la realidad supera a la fantasía. Barlow pertenece a la estirpe de intelectuales que, como Katherine Anne Porter en el propio Azcapotzalco, D.H. Lawrence en la laguna de Chapala, Luis Cernuda en Coyoacán, Malcolm Lowry en Cuernavaca y Oaxaca, encuentran al mismo tiempo el paraíso y el infierno, su forma de vivir plenamente sobre el mundo. Barlow amaba el sol, y una fotografía, desnudo de la cintura para arriba, lo muestra relajado y alegre, con la constitución y el rostro infantiles que nunca lo abandonaron. Es una fotografía, se nos dice, tomada en Azcapotzalco, ese antiguo reino indígena donde estableció su morada.

Contra la leyenda negra que los primeros historiadores de Lovecraft crearon para hablar de un ser amante de las tinieblas, que corría las cortinas para escribir

con luz eléctrica, el erudito S. T. Joshi ha demostrado, a través de nuevos estudios, que Lovecraft era un ser solar, gran caminante y enamorado del paisaje. Y dotado de un notable sentido del humor, como lo revelan las 159 cartas que le envió a Barlow entre 1931 y 1937. Conforme la conversación epistolar y la confianza avanzan, Lovecraft, tan proclive a acuñar nuevos nombres para sus destinatarios epistolares, bautiza a su joven amigo Ar-Eich-Bei, mientras firma las suyas con el eufónico Eich-Pi-El. Se trata, naturalmente, de nombres formados con las letras iniciales de cada uno. La primera estancia de Lovecraft en la casa familiar de los Barlow, que el escritor bautizaría como Villa Barlovia, duró del 2 de mayo al 21 de junio de 1934. En compañía de Barlow, Lovecraft emprendió la última de sus largas excursiones, que los llevaron hasta Black Water Creek, zona de pantanos donde Lovecraft vio por primera vez los co-

codrilos en su medio natural. Barlow compartía con su amigo la pasión por los gatos. Lovecraft recuerda en sus cartas que su joven amigo tenía en su casa una legión, de los cuales destaca a los llamados Ciro y Darío. El predilecto de Lovecraft era uno llamado High, que “trotaba como un perrito [...] cuando emprendemos nuestras caminatas vespertinas”.

¿Existe todavía la casa donde murió Barlow, en el número 37 de la calle Santander? ¿Por qué no colocar una placa alusiva en el sitio, en una ciudad y un país que es cómplice mayor de los olvidos? Nuestros jóvenes editores han dado un primer e importante paso al publicar estos relatos escritos bajo la tutela de Lovecraft. La mayor parte pueden ser considerados borradores. Sin embargo, como pertenecen al estilo inconfundible del círculo de Lovecraft, aportan elementos valiosos a los devotos de esa mitología. Mención particular merece el relato donde Barlow, fiel al espíritu juguetón de la cofradía, transforma los nombres de sus amigos. La joya de la corona es sin duda el texto que cierra el libro, “El océano nocturno”, escrito íntegramente, de acuerdo con los eruditos, por Robert Barlow. Se trata de un texto que rinde homenaje a esa criatura viva que se puede convertir en amenaza para los más sensibles. Así ocurre en esa vasta sinfonía de horror cósmico llamada “El Wendigo”, nacida de la imaginación de Algernon Blackwood. Igualmente, Barlow logra por instantes aproximarse al poema en prosa en sus descripciones y contemplaciones del mar, como lo hizo el primer Lovecraft y antes de él su maestro Lord Dunsany. El lugar donde transcurren los hechos, Elliston Beach, es naturalmente un sitio inventado, y el personaje, un pintor que recuerda al de Lovecraft en “El modelo de Pickman”, alejado del mundo y sólo fiel a sus pensamientos y su soledad. Nada sucede y todo pasa. El gran personaje es el mar donde sueña el gran Cthulhu, aunque nunca se le mencione.

La amistad del Lovecraft maduro y el adolescente Barlow evoca en más de un sentido la de Verlaine y Rimbaud. Es cierto que Barlow era homosexual, aunque no debe de haber sido ese el motivo de su adhesión a Lovecraft, para quien el sexo, que no aparece en ninguna de sus historias, era en su vida personal más motivo de horror que de satisfacción. Ninguna de las cartas de Lovecraft a Barlow permite vislumbrar un vínculo erótico entre ellos. Aunque existiera entre ellos una homosexualidad latente, su relación era más de padre a hijo. Las primeras cartas dan inicio con un formal *Dear Mr. Barlow*. Cuando el tiempo pasa y la confianza y el afecto crecen, Lovecraft se refiere a Barlow como *son* y se despide firmando algunas de sus cartas como *Grandpa*.

El paralelo de Barlow con Rimbaud puede establecerse igualmente por su precocidad, su pasión inicial por

la literatura y su cambio radical de actividad. Barlow abandona el cultivo de la literatura fantástica, que no la poesía, para concentrarse en el estudio del náhuatl y los estudios de la cultura de los antiguos mexicanos. Se convierte en pionero y figura imprescindible. Culmina su carrera de antropólogo a la edad en que otros la comienzan. Y a pesar de su breve existencia, sus estudios abarcan siete tomos.

A la muerte de Lovecraft, Barlow escribió un poema y otro más al cumplirse un año del fallecimiento. Sin embargo, el texto más emotivo lo fechó el 9 de julio de 1944, ya en la Ciudad de México, cuando la antropología y el estudio del náhuatl dominaban su energía, con la misma intensidad con que lo habían hecho antes el horror y la ciencia ficción. Se trata de un texto que le fue solicitado con premura para ser incorporado como prólogo a una colección de cartas de Lovecraft. Comienza Barlow por revelar que escribe mientras a las puertas de una cantina duerme un grupo de cargadores y desde un radio suena *La virgen de la Macarena*. Todo lo que Lovecraft detestaba. Todo lo que dio materia a sus criaturas. De su maestro, que modeló virtualmente la vida intelectual y muchos de los gustos y hábitos del discípulo, este concluye:

Pero fue mucho más que un escritor de historias [...] Es más importante como un hombre que tuvo la integridad para ignorar la Era de la Máquina [...] tuvo el valor para estudiar y pensar y conversar y escribir, de acuerdo con la profunda tradición de una época más ordenada. Sus profundos conocimientos de astronomía, historia y literatura, así como un abanico de otros intereses, lo hicieron un civilizador entre los bárbaros, un Quetzalcóatl de closet, un Akhnaton encapsulado, cuyo impacto puede apreciarse ya sólo en este volumen de cartas pues, ay, el viento que sobre la hierba sopla no puede ser llevado al interior de la casa.

Para la cofradía reunida alrededor de Lovecraft, la etimología de los nombres propios y sus transformaciones fue uno de los juegos de ingenio que más prolíficamente practicaron. En la vida de Robert Hayward Barlow laten misterios estimulantes que dan comienzo, justamente, con el nombre: Barlow se llama el vampiro en la aterradora novela *Salem's Lot* de Stephen King. Barlowe, con *e* final, es la población más septentrional de Alaska, donde se vive un mes de permanentes tinieblas, escenario ideal para la película *Treinta días de noche*. La banda de vampiros que allí se instala encuentra su mejor coto de caza y al amparo de las tinieblas ejerce plenamente sus poderes. *El nombre es el arquetipo de la cosa*, escribió uno de los mejores, indirectos y contestatarios discípulos de Lovecraft, Jorge Luis Borges. **U**

Museos de arte de la UNAM

La tradición de lo emergente

Graciela de la Torre

Además de la enseñanza y la investigación, José Vasconcelos planteó como un propósito impostergable de la Universidad Nacional la difusión de la cultura. En el ámbito de las artes visuales, la UNAM ha desarrollado una extraordinaria labor museística, como lo corrobora la existencia y el funcionamiento del Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Sin duda, el Museo Universitario Arte Contemporáneo genera en la actualidad la posibilidad de un nuevo modelo de gestión museal que, pese a ser paradigmático, se remonta al papel vanguardista de la oferta cultural universitaria de hace poco más de medio siglo.

La exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* (presente en el MUAC de marzo a agosto de 2014) da sobrado testimonio de este fenómeno y de cómo, a partir de ese periodo, la Universidad generó opciones de consumo cultural que lograron sortear la censura de la época, construyendo un terreno propicio para el surgimiento, en las décadas subsiguientes, de nuevos espacios independientes y modelos emergentes de gestión cultural y museística.

Aquí nos ocupa comprender el papel desempeñado por los espacios universitarios versus la oferta *nacionalista* y la dictadura de la memoria por medio del objeto artístico, prevalecientes en el medio oficial a partir de los años cuarenta del siglo xx. En paralelo, subrayar cómo, desde el principio, nuestros museos formulan un planteamiento cultural alterno, incluyente y abierto en el que se integran diversas propuestas estéticas tanto mexicanas como internacionales, se privilegia el diálogo

intergeneracional y se impulsan la experimentación y el riesgo.

Proyectos emblemáticos, como la Casa del Lago, el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) e incluso la Galería Universitaria Aristos, representaron el acceso a la libre producción artística e intelectual y a la libertad de pensamiento y acción, espíritu universitario al que en el siglo pasado habría de sumarse el rescate físico e intelectual del Museo Universitario del Chopo, el Museo Experimental El Eco y el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT).

En 1959, Difusión Cultural de la UNAM inauguró la Casa del Lago en el edificio de arquitectura porfiriana que años atrás ocuparan el Museo del Automóvil y, posteriormente, el Instituto de Biología de la Universidad, sentando su propósito en crear un centro cultural ubicado fuera del *campus* y reactivar la influencia de la UNAM en diversas zonas de la ciudad. Su primer director, Juan José Arreola, confirió a Casa del Lago un sello perdurable como espacio de actividades interdisciplinarias, incluyentes y novedosas, que hicieron del recinto un sitio de socialización cultural, destacando el carácter desafiante y experimental de Poe-

sía en Voz Alta, las manifestaciones más audaces del teatro y la literatura y la Generación de Medio Siglo (o Generación de Casa del Lago), que encontró en este lugar un territorio que le brindaba la posibilidad no solo de experimentar, sino de trascender la censura bajo la batuta libertaria de la UNAM.

Sin perder ese espíritu fundacional, hoy la Casa del Lago ha redefinido una vocación interdisciplinaria vinculada con el medio ambiente, entendido como interacción entre agentes sociales, culturales, naturales y artificiales que condiciona la vida de la sociedad.

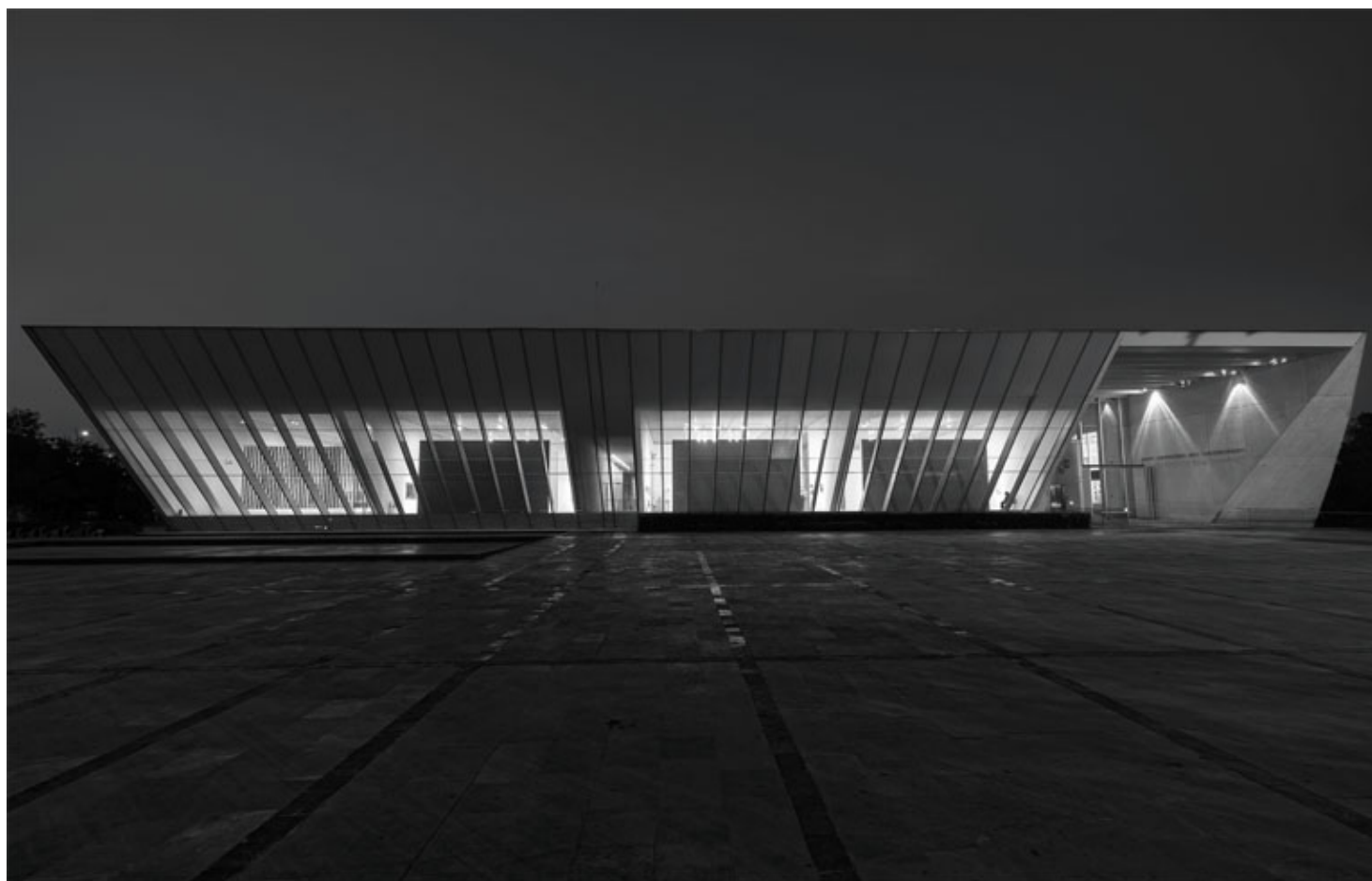
Desde el inicio de la construcción de Ciudad Universitaria hacia la segunda mitad del siglo XX, las autoridades consideraron la pertinencia de un sitio que tuviera “la posibilidad de aprovechar el conjunto intelectual, científico, artístico y humano de la universidad” dando luz, así, al Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). Este era un espacio museístico insólito para los años cincuenta: una planta libre de aproximadamente 1,200 metros cuadrados, sin rampas y con luz natural, que bajo la dirección de Helen Escobedo constituyó, en los años sesenta y setenta, un lugar de vanguardia para favorecer la experimentación museográfica y explorar temáticas tan diversas como la arquitectura, la ciencia, las matemáticas, la antropología, la ecología, la historia del arte... Con un perfil antagónico a la oficialidad del Instituto Nacional de Bellas Artes, el MUCA abriría sus puertas a los artistas “disidentes” desde el

Segundo Salón Independiente, subrayando así su condición crítica y de pensamiento autónomo de museo universitario.

A fin de complementar los enunciados expositivos del MUCA con un laboratorio extramuros que permitiera experimentos creativos y espontáneos, Escobedo establece la Galería Universitaria Aristos (1964-1998) y más tarde Sylvia Pandolfi cede esta vocación al Museo Universitario de Ciencias y Artes en la colonia Roma —MUCA Roma (1999)—, calificando a este último como “una acción desestabilizadora, lúdica y subversiva, encaminada al constante cuestionamiento de lo que se entiende por contemporáneo, público, artista y museo”.

MUCA Roma nunca ha perdido su vocación por el ensayo visual y transdisciplinario, por el análisis e investigación del arte contemporáneo, constituyendo sus planteamientos curatoriales un desafío para el medio artístico y las audiencias de su geografía capitalina.

El edificio de acero adquirido por Porfirio Díaz en 1902 que hoy es sede del Chopo fue incorporado a nuestra Universidad en 1929. Restaurado y reinaugurado en 1975, a iniciativa de Helen Escobedo, se dedicó a las artes plásticas y escénicas. El Chopo se distinguió por una programación que privilegiaba un arte de vocación experimental, realizado por productores emergentes, muchos de ellos estudiantes universitarios, con numerosas exposiciones que dieron cabida a obras en soportes nuevos y no convencionales (como la instala-



Museo Universitario Arte Contemporáneo

© Oliver Samarra



Museo Universitario de Ciencias y Artes Roma



Museo Experimental El Eco

ción y el *performance*) en un momento en el que la gran mayoría de las instituciones museísticas del país seguían mostrando exclusivamente pintura y escultura. Es muy importante mencionar que su origen universitario permitió —y permite— al Chopo constituirse en un paradigma de inclusión sociocultural y acoger acciones transgresoras. Hoy se ha rescatado la vocación inicial del Chopo al explorar y activar la heterodoxia cultural mediante iniciativas multidisciplinarias, en diálogo con colectivos culturales emergentes y redes independientes, y con programas dirigidos a la comunidad universitaria y al público en general.

Dentro de esta tradición universitaria que combina la recuperación arquitectónica y patrimonial con la resignificación cultural a partir de espacios emblemáticos están el rescate del Museo Experimental El Eco de Mathias Goeritz (2005) y la creación del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (2004) en los espacios que cediera la Secretaría de Relaciones Exteriores.

El espíritu del Centro Cultural Universitario Tlatelolco y de su Memorial del 68 no podría activarse en otro ámbito que no fuese el universitario, dada la posibilidad de educar críticamente la memoria y proporcionar un sentido a las resistencias. Pero es también gracias a la voluntad universitaria de abrir zonas de riesgo, esta vez en el campo de la museología, que en su Sala de

Colecciones Universitarias el CCUT ensaya un laboratorio para dar cuenta del patrimonio universitario en simbiosis con el lenguaje museográfico y con propuestas curatoriales inéditas, de modo tal que la exposición se convierte en la mediación misma.

Por su parte, El Eco había sido construido en 1953 por Mathias Goeritz, a encargo del empresario jalisciense Daniel Mont para, en palabras de Goeritz, “hacer eco a las posibilidades artísticas infinitas de México en la segunda mitad del siglo XX”. Acorde con su espíritu fundacional, el Museo Experimental El Eco, en el inmueble de Goeritz que la UNAM adquiere (2004) y rescata, constituye una caja de resonancia y de tensión entre la modernidad y lo contemporáneo, y entre las artes visuales, la reflexión espacial y la interacción social.

Al rebasar en muchas ocasiones las funciones que le corresponderían a un organismo de educación superior, la Universidad ha abrazado proyectos que sus integrantes consideran urgentes para el desarrollo del país, al tiempo que consecuentes con los procesos de resguardo y promoción de la cultura que se ha abrigado en ella.

Como el arte contemporáneo carece de significado para el discurso posrevolucionario, el Estado mexicano nunca hizo esfuerzo alguno para dotar a la infraestructura museística de un museo para el arte actual y tam-

poco de una colección que le respaldara. En contrapartida, en 2008, la UNAM inauguró en su centro cultural el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), al tiempo que comenzó a crear un acervo artístico y documental como referente público y razonado del arte mexicano contemporáneo.

Sobre la concepción del MUAC, baste recordar tres criterios a los que responden el diseño arquitectónico, el planteamiento museológico y el modelo de gestión, con los que el MUAC subraya y se beneficia de su condición universitaria. El primero se refiere a sus espacios, definiendo como un factor primordial los valores de accesibilidad e integración que, en muchos sentidos, han convertido a la UNAM en un proyecto perdurable. El segundo es considerar como común denominador de todas sus iniciativas el ejercicio del pensamiento crítico y autónomo y la generación de conocimiento y de experiencia estética. La posición universitaria también obliga al MUAC a ser una fuerza eficaz de inclusión, tanto de arte localizado en rangos de edad, género y temporalidad no atendidos por el sistema hegemónico, como en relación con su enclave cultural y geográfico, a procurar la experimentación y el debate. Su excepcional emplazamiento plantea la ambición de producir conocimiento social sobre la producción artística junto con la intención de intervenir en los circuitos de visibilidad y el canon cultural, de albergar proyectos con

capacidad de convocar públicos masivos, a la vez que atender al interés de la comunidad universitaria y artística, de presentar formas de arte intelectualmente ambiciosas y políticamente radicales y de ser también una sede de vida académica.

Como en el parteaguas del siglo pasado, cuando los museos universitarios fueron decisivos para la generación de una cultura visionaria y emergente, nuestras instituciones museales tienen ante sí retos conceptuales, políticos, sociales y museológicos que les demandan establecer, en el siglo XXI, discursos que proporcionen visiones de la realidad diversas, antagónicas, por medio del arte contemporáneo. Deben también producir diálogos entre la experiencia derivada de la visita al museo y la cotidianidad de los sujetos, valorar la subjetividad y las relaciones subjetivas que se producen en el espacio museal, y concebir el aprendizaje en relación con la participación activa del público, en tanto agente de su propia experiencia sensorial, física y emocional.

Atento a su tradición, hoy el Museo Universitario Arte Contemporáneo ocupa un lugar privilegiado en el devenir cultural, proponiendo formas inéditas y vitales de gestión museológica, hasta hoy inmunes a la sociedad del espectáculo, y capaces de transitar en un escenario urbano cada vez más marcado por la violencia social, por la desigualdad y por la dominación de los medios de comunicación de masas.



Centro Cultural Universitario Tlatelolco

© Barry Domínguez

Procesos artísticos en México, 1952-1967

Desafiar a la estabilidad

Rita Eder y Álvaro Vázquez Mantecón

Producto de un proyecto de investigación universitario durante tres años, la exposición Desafío a la estabilidad acaba de ser inaugurada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo. Se trata de un esfuerzo colectivo y multidisciplinario que examina la producción cultural de 1952 a 1967, un periodo fértil e innovador que transformó las maneras de concebir el arte en México.

El 27 de marzo de 2014 se inauguró en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Se trata de una muestra ambiciosa, que ocupará más de dos mil metros cuadrados del museo. La intención es presentar, desde una perspectiva inédita en la historia de las exposiciones de este periodo, la producción cultural en un momento de profundos cambios en la conformación de los lenguajes artísticos que tuvieron como escenario económico y político la particular versión del desarrollismo mexicano. Junto a la notable expansión de las ciudades ocurrida en aquel tiempo y la creación de nuevas instituciones educativas y espacios alternativos para la cultura, surgió una élite intelectual y artística que propició la interacción entre la poesía, la literatura, las artes visuales, el sonido, el teatro, el cine independiente, la fotografía, la música, la danza, los programas radiofónicos y las revistas, y contrarió el imaginario de una identidad nacional basada en ideas establecidas y acríicas sobre la política, la familia, la sexualidad y la religión.

La exposición *Desafío a la estabilidad* es el resultado de un proyecto de investigación universitario en el que se ha trabajado a lo largo de tres años. Inició como un se-

minario en el Posgrado en Historia del Arte en donde se estableció un diálogo con alumnos e investigadores invitados especializados en diversas disciplinas (teatro, danza, artes plásticas, arquitectura, fotografía y cine) para construir una perspectiva distinta sobre las artes en México durante los tres lustros en cuestión. Ahí se formularon hipótesis de trabajo que fueron debatidas en agosto de 2012 en el Coloquio Genealogías del Arte Contemporáneo en México, en donde se invitó a especialistas nacionales y extranjeros a dialogar sobre el periodo. A partir de este debate el grupo de investigación continuó hacia la elaboración de un guión curatorial y de una publicación sobre el periodo. Para construir una perspectiva distinta sobre las artes en México durante estos tres lustros fue necesario intentar primero una mirada de gran angular en torno a las artes gracias a una intensa investigación en archivos de cine, teatro, fotografía, radio, danza, arquitectura, así como a la reconstrucción de eventos, exposiciones, rebeliones, conflictos políticos y debates.

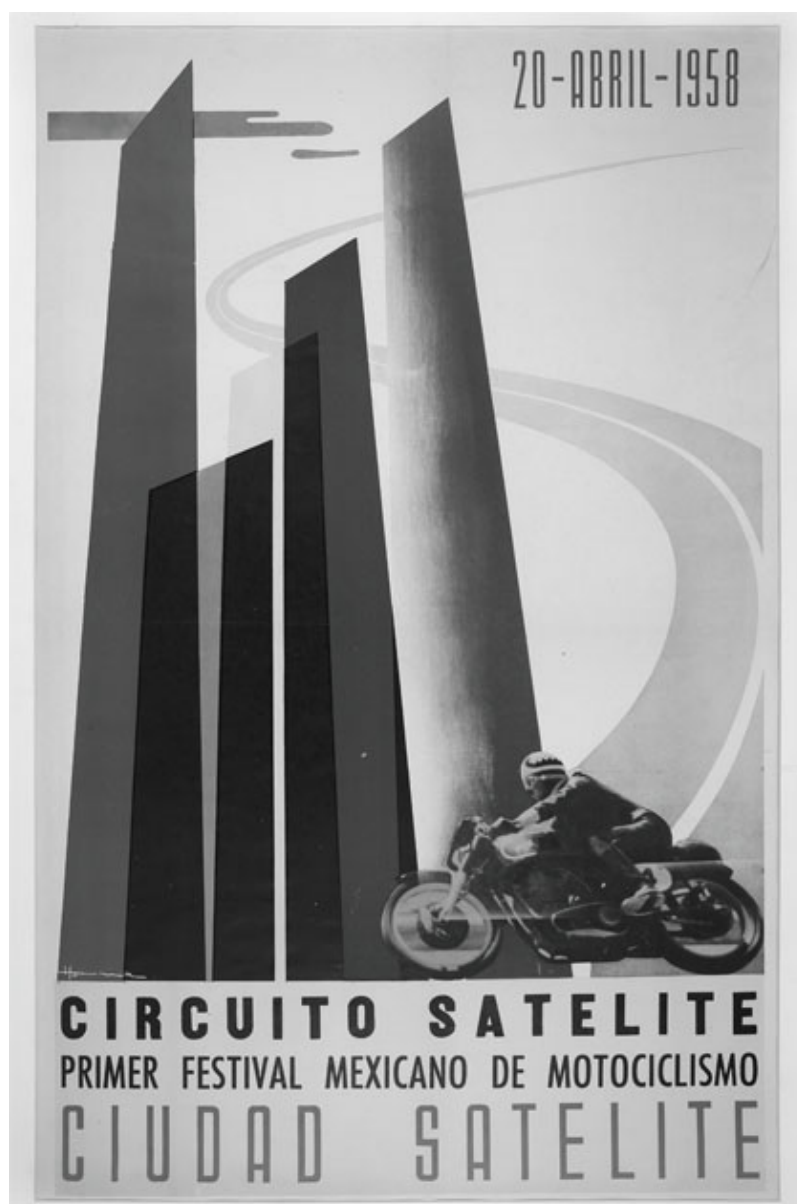
Ante el cúmulo de información y la necesidad de organizar su diversidad, fue necesario plantearnos algunas preguntas, por ejemplo: ¿cómo estructurar una narrativa de la época que permitiera enfocar los conceptos

fundamentales en juego?, ¿de qué manera relacionar factores contextuales, tales como la modernización y su interacción con las propuestas artísticas experimentales y radicales?, ¿cómo explicar la diversidad de expresiones artísticas que cruzaron hacia el internacionalismo y desbordaron nociones de territorio y pertenencia?, ¿desde qué perspectiva analizar la innovación de los distintos géneros artísticos, no como campos aislados sino, por el contrario, destacando su deseo y conveniencia de establecer una intensa interrelación entre las artes y los sujetos?, ¿qué representa la emergencia de lo corporal como punto de reflexión y creación, y cómo entender el significado, en ese tiempo de cambio para las artes, de la pervivencia de lo antiguo y la conformación de una nueva espiritualidad?

El guión curatorial plantea diversos ejes conceptuales para agrupar y problematizar las diversas prácticas artísticas y culturales del periodo que permiten acercar al público a los contenidos de la exposición y mostrar cómo ocurrió el cruce e interrelación entre artes escénicas y poesía, la interpretación de la obra de arte

en el cine y también destaca la aspiración de la obra de arte total en el que confluyen otras nociones de lo espacial que integran la interacción plural de las artes visuales y las escénicas como esa obra incluyente capaz de conjuntar luz, sonido, argumento y acciones corporales. La influencia de la literatura sobre las artes visuales por medio de la fractura de la sintaxis de los discursos narrativos propició otros lenguajes capaces de describir los universos interiores y exteriores emocionales y propició la reconfiguración del lenguaje erótico con nuevas simbologías que afectaban la descripción de la corporalidad. *Desafío a la estabilidad...* no es un recuento del amplio y heterogéneo panorama en el campo de las artes plásticas y visuales; más bien, es una selección de propuestas y conceptos clave, indagaciones y variaciones.

La mirada poliédrica que intentamos sobre la época nos permite afirmar que el proyecto aporta una revisión historiográfica necesaria de un periodo hasta ahora inscrito en la historia del arte de manera particularmente concentrada en el afloramiento de una nueva pintura



José Horna, cartel del primer Festival Mexicano de Motociclismo Ciudad Satélite, 1958

identificada con el concepto de *Ruptura*. Aunque el concepto acuñado por Octavio Paz abarcaba la poesía, el teatro y la narrativa (además de la pintura), y su noción de las relaciones entre las artes queda manifiesta en diversos textos,¹ el término *Ruptura* permaneció en la crítica y la historia del arte como categoría reducida; es decir, se convirtió en emblema para identificar a un conjunto amplio y diverso de creadores que se alejaron con brío de la vocación narrativa de lo mexicano en pintura para elaborar otros signos figurativos, tensionados por una transformación de lo corporal, y que exploraron en forma mixta y diversa las posibilidades de la abstracción. La exposición pone en tensión y problematiza la noción de *Ruptura* con el fin de restituir y realzar la intensa creatividad del momento, como un tiempo no solo de fractura, sino de propuestas artísticas novedosas y arriesgadas que transformaron los estereotipos y los cánones del arte mexicano. A partir de este enfoque y de la transformación de los ejes conceptuales en un diseño curatorial creemos que será posible revisar la posición del arte mexicano de esta época en el amplio espectro de las vanguardias y las posvanguardias internacionales.

¹ Octavio Paz, "Repaso en forma de preámbulo" en *México en la obra de Octavio Paz*, volumen III, *Los privilegios de la vista*, FCE, México, 1989, pp.12-26.

El periodo estudiado por el proyecto fue un tiempo de cambio y pasión por lo cultural como una forma de revolucionar los sentidos y ampliar el horizonte de los límites de lo artístico. Ocurre en este tiempo una serie de encuentros entre una joven generación de intelectuales y creadores con la llegada de artistas de distinta procedencia geográfica portadores de propuestas de distinta tradición que en forma independiente o bajo las políticas culturales de la UNAM, en ese momento bajo la conducción de Jaime García Terrés, encontraron espacios para desarrollar en libertad sus proyectos. El desafío a la estabilidad es de cierto modo el deseo de formar una república aparte innovadora de la palabra y la imagen, lejos de prácticas discursivas oficiales monótonas y restrictivas. Se alude a un momento en el que la Universidad jugó un papel importante como promotora de una vanguardia artística y cultural. De ahí que para la Coordinación de Difusión Cultural una revisión del periodo pueda implicar el reconocimiento de su origen y vocación. Por eso, las distintas dependencias de la Coordinación de Difusión Cultural han colaborado activamente en la planeación de actividades que durante el primer semestre de 2014 acompañarán a la exposición *Desafío a la estabilidad...* en la indagación de un momento crucial de la vida del país y cuya revisión es indispensable para entender el escenario artístico y cultural de nuestros días.



Alberto T. Arai, frontones de Ciudad Universitaria, 1952



Desafío a la
estabilidad

◀ Kazuya Sakai, *Sin título*, acuarela y tinta sobre papel, 50.9 x 67.1 cm, 1963



Manuel Felguérez, *Mural de hierro*, ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro, 3.80 x 28.45 x 0.63 m, 1961





Gunther Gerzso, *Estructuras antiguas*, óleo sobre aglomerado de madera, 89 x 60 cm, 1955



Pedro Friedeberg, *Remolino*, tinta, gouache y collage sobre cartulina, 50 x 50 cm, 1965



Juan Ibáñez (director), Carlos Fuentes (guión) y Gabriel Figueroa (fotografía), *Un alma pura*, segunda parte de *Los bienamados*, fotograma en 35 mm, Filmoteca UNAM, 1965



Armando Salas Portugal, *Plaza de las Tres Culturas*, 1966



**PRIMER CONGRESO MEXICANO DE LA
INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCION**
AUDITORIO NACIONAL 7 AL 11 DE NOV-1955

Entrevista con Etgar Keret

Historias para sobrevivir

Guadalupe Alonso

Entre las figuras que representaron a Israel como país invitado en la pasada Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2013, destaca la presencia de Etgar Keret, autor de cuento, novela, libros infantiles y cómic, la mayoría de ellos best-sellers en Israel y que han sido traducidos a 16 idiomas. El autor conversó con nuestra colaboradora Guadalupe Alonso.

La literatura israelí saludaba a una joven promesa. Con solo 25 años Etgar Keret publica *Tuberías*, su primer volumen de cuentos. Dos años después provocaría revuelo con los 49 relatos contenidos en el libro *Extrañando a Kissinger*, considerado entre los 50 títulos más importantes de la literatura israelí.

Etgar Keret nació en Tel Aviv en 1967. De raíces polacas, es el tercer hijo de una pareja de sobrevivientes del Holocausto. Desde sus primeros escritos se inclinó por el cuento, el género al que más recurre entre una obra que toca también la novela y el ensayo.

Algunos títulos traducidos al español han sido publicados por Sexto Piso, casa editorial que lo dio a conocer en México. Keret formó parte de la delegación israelí que representó al país invitado de honor a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2013, donde promovió su más reciente libro, una colección de cuentos titulada *De repente un toquido en la puerta*. Han pasado 20 años desde la gran acogida que recibió *Extrañando a Kissinger*, pero aún a sus 47 años, Keret destila un aire de juventud. Su modo de andar, el cabello despeinado y una sonrisa permanente delatan la

ligereza que lo caracterizaba en plena juventud; Keret se muestra siempre dispuesto al diálogo y su charla es amena, inteligente y con una buena dosis de humor. Cuando le preguntamos cómo fue que se hizo escritor, responde con cierto pudor: “Aún no me veo como escritor. Soy alguien que escribe historias. Cuando me siento a escribir, escribo. El título de escritor es enorme y petrificante”.

Todo comenzó en un refugio subterráneo donde usted cubría turnos de hasta 48 horas frente a una computadora mientras servía en el ejército israelí, una experiencia que marcaría su destino.

Comencé a escribir cuando tenía 19 años, durante mi servicio militar. Era muy mal soldado y me metía en muchos problemas. Rápidamente me di cuenta de que cuando hablaba o decía lo que sentía, la cosa terminaba mal. Así que escribir fue un refugio, pues podía decir lo que quisiera. Fue como entrar en un confesionario; si no quería, no tenía que mostrarle a nadie mis historias y podía compartirlas solamente con alguien de confianza.

En sus años universitarios Keret estudió de manera simultánea matemáticas y filosofía. Fue así como comprendió que la accesibilidad y la brevedad son metas estéticas en las ciencias exactas, mientras que en el caso de las humanidades, por lo general, sucede lo contrario. Precisamente ha buscado que sus historias refieran las cosas más complejas de manera sencilla, expresarse con agilidad y del modo más conciso. Historias que sean accesibles a los demás, tan cercanas como aquello que viven en el día a día.

Cuando se habla de ficción, mucha gente piensa que la manera natural de hacerla es escribir una novela y que escribir un cuento es un enigma extraño, pero cuando encuentras a alguien en la calle le cuentas un cuento, no una novela. Hay algo en esto de contar historias —o la manera como yo las escribo— que es más cercana al modo como contamos historias fuera de la ficción, así que no considero que estoy haciendo algo innovador sino algo que me resulta muy natural.

La ficción es una especie de laboratorio emocional porque sucede que muchas emociones en la vida no las puedes mostrar. Cuando veo a un muchacho mayor golpeando a un niño, le digo que eso no está bien, pero al

niño no le queda claro: no puedo darle un golpe para que sepa lo que se siente cuando alguien mayor te golpea; si veo a una mujer hermosa por la calle, siento ganas de besarla, pero ella es casada, yo soy casado, ella acudiría a la policía, así que yo no me atrevería a besarla. Entonces, este laboratorio de ficción te permite acercarte a esas emociones que normalmente reprimes en la vida real para simplemente colocarlas en este lugar seguro sin que haya consecuencias. Golpeas a tus personajes pero nadie te cree, besas a quien quieras y nadie se ofende. Para mí es una buena manera de relacionarme con mis emociones. Escribir es una manera de sobrevivir en muchos sentidos y por muchas razones. Vengo de una región muy violenta y agresiva y en muchos casos la violencia es totalmente arbitraria, a veces te encuentras con gente golpeándose o disparándose sin contexto ni explicación.

Cuenta Etgar Keret que desde una edad temprana reaccionaba cada vez que veía algo que no podía explicarse; entonces se inventaba la historia detrás de tal o cual hecho.

Si veía por la calle a un hombre abofeteando a una mujer, de inmediato me decía: “Deben de ser hermanos, quizá los separaron siendo aún niños y ella le robó su dinero”. Al crear estas historias, lo que es arbitrario se convierte en trágico, pero al menos se conecta con una especie de verdad emocional, así que inventar historias es un modo de sobrevivir, no es como Sherezada en *Las mil y una noches*: nadie me cortaría la cabeza si no escribo una historia, pero escribirla hace que la vida sea más llevadera.

Heredero de una tradición milenaria que tiene sus orígenes en la Torah, pasando por Maimónides hasta por renombrados escritores del siglo XX como Elie Wiesel, David Grossman, Amos Oz o Abraham B. Yehoshúa, Etgar Keret se distancia de los cánones de la narrativa israelí para trazar su propia ruta. A diferencia de algunos de ellos, él no aspira a crear la novela total ni pretende desentrañar los grandes problemas de una sociedad. Y, al menos hasta ahora, tampoco parece estar preocupado por el éxito, el reconocimiento o la posteridad. Su asunto literario tiene que ver más bien con lo que se agita a flor de piel en el ser humano, las emociones que desatan digamos la rabia, los celos, el dolor, el miedo, la risa. Su universo literario gira alrededor de esas microhistorias que compartimos en la vida cotidiana, en un café con los amigos o con la pareja en la intimidad de una alcoba, sin dejar a un lado el contexto histórico, político y social que se vive en su país.

Isaak Bábel, Isaac Bashevis Singer, Sholem Aleichem, Franz Kafka: creo que hay una gran diferencia entre los escritores judíos de la diáspora y los israelíes. Los israelíes son, por lo general, novelistas épicos. Su forma de escribir es como si observaran a la sociedad en su totalidad desde un pedestal y la clasificaran. Mientras que los



Etgar Keret

escritores judíos de la diáspora generalmente retratan al tipo de personas que toman un tren, viajan contigo y te platican sobre sus viajes, hablan de cómo su hijo bebe demasiado y su hija no se va a casar. Esta es la perspectiva desde la que yo puedo escribir. No puedo ofrecer respuestas a quienes leen mis historias, no puedo mostrarles sino mis emociones y mis dolores. La tradición de la escritura israelí por lo general cuenta la historia del grupo, de la nación, y a mí me gusta contar la historia de los marginados, de los que no logran formar parte del grupo.

Mucha gente que trata de mirarse a sí misma a través de la literatura israelí y no lo logra, voltea hacia mis historias. Lo que pasa con las grandes narrativas que están en el *mainstream* es que no toda la gente logra conectarse con ellas. Esto sucede, sobre todo, con los jóvenes que han sido adoctrinados para formar parte de una realidad. Muchas veces miran a su alrededor y dicen: “No me cuadra”. Y cuando un escritor también dice: “A mí tampoco me cuadra”, es como hacer causa común, como si fuera una reunión de Alcohólicos Anónimos. Mis amigos son de los que sienten que no pertenecen por completo al grupo. Para mí la escritura es libertad, sinceridad; cuando entro ahí trato de no tener secretos, hablar de mis pasiones, de mis anhelos y parte del trato es también hablar de mis miedos.

Keret marca una diferencia entre las identidades israelí y la de los judíos de la diáspora. Los judíos israelí tienden a subestimar a los judíos de la diáspora:

Los consideraron débiles —apunta Keret— porque no tenían ejército ni trabajaban la tierra. Mientras que los israelí formaron un ejército poderoso y apostaron por el desarrollo de industrias de alta tecnología.

Muchas veces tratan de dejar atrás nuestra parte judía y me parece muy triste porque hay algo en el ser judío, en la manera como practicaron la diáspora, que es sorprendente y extremadamente innovador. Entre los pensadores que lucharon fuera del armario en los siglos XIX y XX, la mayoría eran judíos: Einstein, Freud, Marx o Kafka fueron innovadores por su habilidad de practicar una suerte de reflexión tanto dentro como fuera de la sociedad, teniendo dos identidades, la nacional y la judía. En Israel, de alguna manera, hemos tratado de desconectarnos de esto haciendo que la identidad judía y la nacional sean sinónimos. Lo que he tratado de hacer es introducir valores judíos en escenarios israelíes. Así que cuando escribo mis historias mucha gente las lee como israelíes, pero los efectos que causan son diferentes: hay una conexión muy fuerte entre las percepciones yidish y la de los israelíes.

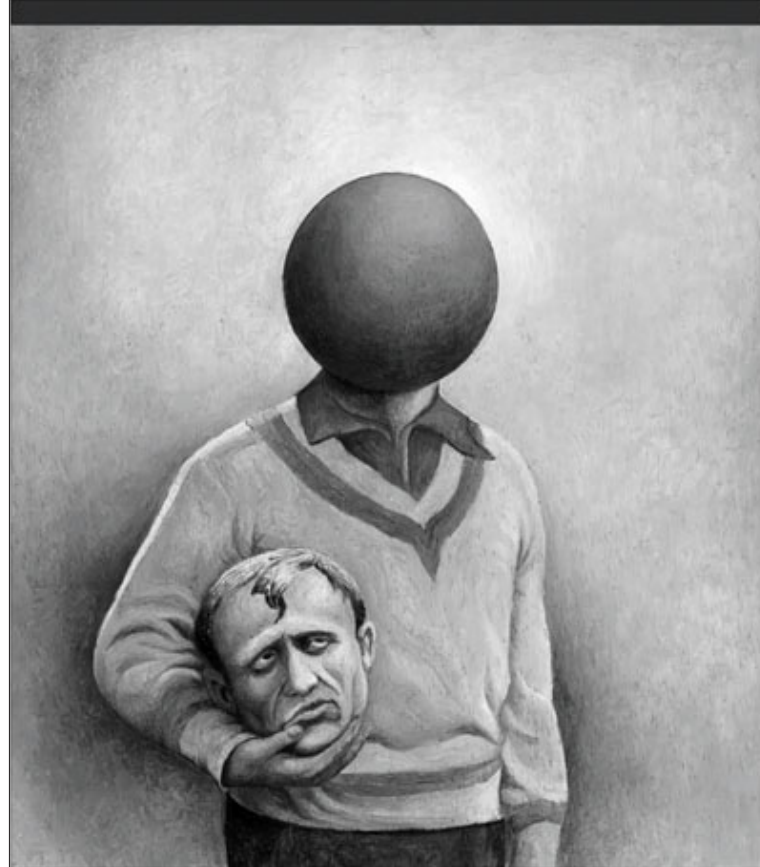
Cabe destacar que, no obstante las diferencias, el humor ha sido un ingrediente característico de esta cultura. Keret,

cuyos relatos desgranar no solo el tema de la identidad y las relaciones personales, sino también el de la violencia que prevalece en el país, nunca deja de asomarse a la realidad con una mirada aguda y mordaz.

Estoy muy conectado con la tradición judía de la diáspora y en ella el humor es parte fundamental. El humor judío es muy especial: muchas veces sirve para alienarse, para burlarse de la gente, pero básicamente es una manera de mostrar las emociones. Siempre hacemos bromas sobre la gente más cercana a nosotros o sobre uno mismo. Mi padre alguna vez me dijo: “En buena parte de tus historias el padre muere, en el resto es bastante estúpido, pero en todas ellas siento que me amas”. El humor es vital para mostrar las emociones. Cuando escribo no uso intencionalmente el humor, no digo: “Bueno, ahora debo decir algo chistoso”. Veo el humor como una bolsa de aire, como las hay en un automóvil: cuando estoy en las situaciones más difíciles, viene a salvarme. Es lo mismo que les sucede con el problema del narco en México. La gente piensa: Vivo en este país, quiero que sea más seguro, más pacífico y más justo. Yo no quiero que haya ocupación en mi país, no

Un hombre sin cabeza ETGAR KERET

Nuevos Tiempos Siruela



quiero que disparen misiles en mi escuela, no quiero que mi hijo sea un militar que luego irá a romper las puertas de la gente en Gaza para arrestarlos. Cuando me siento a escribir no trato de resolver problemas, no creo que el arte juegue ese papel o tenga el poder para resolverlos. Es, más bien, un lugar de meditación interna y sincera. A través de la escritura, puedo mostrar el problema de una manera distinta y quizás este sea el primer paso hacia su solución.

Historias sencillas que apuntan hacia la búsqueda de una verdad intuitiva desde el plano de las emociones son características de la escritura de Keret. Cuentos breves donde crea mundos extraordinarios que parten de la vida cotidiana, de nuestra interacción con los demás y con el entorno en que vivimos.

La literatura es un punto de encuentro. Estoy seguro de que en cada país donde se leen mis cuentos el efecto es distinto. Los leen traducidos, en diferentes contextos culturales, pero en esto reside la belleza de la literatura. Quizás un lector mexicano tendrá una experiencia muy diferente a la de un israelí, pero es lo mismo cuando conocemos a distintas personas: siempre tenemos experiencias diferentes en estos encuentros, así que no estoy preocupado por eso. Al contrario, me gusta esta diversidad. Y aunque las historias vienen de un lugar muy cercano para mí y para mi corazón, me mantengo leal a las emociones, no a los escenarios o a los personajes. La mayoría de mis personajes no tienen nada que ver con la gente o las situaciones que conozco, son más que nada metáforas de mis sentimientos y no una documentación de la vida real.

Llenos de humor, tristeza, compasión y de un gran sentido del absurdo de la vida, los cuentos que integran el libro De repente un toquido en la puerta, considerado su trabajo más maduro hasta ahora, han confirmado a Etgar Keret como uno de los escritores más originales de su generación. Lo que distingue a estos relatos de su obra anterior es que en este tiempo el autor ha vivido la experiencia de ser padre.

Se trata del primer libro que escribí después de que mi hijo nació y la transformación hacia ser padre es muy importante. Toda mi vida hice lo posible para no asumir ninguna responsabilidad. Nunca mantuve un trabajo estable, nunca tuve una mascota, pero en el momento en que tengo un hijo, surge en automático esta responsabilidad y me doy cuenta de que toda mi actitud hacia la vida cambia. Antes, estaba siempre en contra de la vida, me peleaba con la vida, luchaba contra ella, la maldecía, le escupía y de repente me encuentro como el mediador entre un pequeño niño que requiere toda la protección y la atención para que de alguna manera logre reconciliarse con este mun-

do. Hay algo en esto que cambió mi tono y mi actitud. Pienso que mis emociones son las mismas pero en lugar de decir: "Al diablo, me voy", tengo que quedarme ahí para mi hijo, explicarle lo que no comprendo para que pueda crecer y ser mejor persona de lo que yo he sido.

Siempre he escrito sobre la relación de padres e hijos, pero antes de este libro escribía desde el punto de vista de los niños. Incluso cuando tenía 33 años, si me sentaba a escribir un cuento sobre un padre y un hijo de ocho años, mi perspectiva siempre estaba del lado del hijo. Esta es la primera vez que trato de escribir historias desde la perspectiva del padre y hay algo muy revelador porque aun en las primeras historias el padre era casi omnipotente, aunque muy sensible, y de pronto comenzó a ser alguien frágil que, hasta cierto punto, no podía confrontar la vida y educar a su hijo como hubiera querido.

A diferencia de la estructura de Las mil y una noches, en la que alguien cuenta una historia de principio a fin, en los cuentos que integran De repente un toquido en la puerta Keret crea una voz que, a manera de anfitrión, acompaña al lector a lo largo de todo el libro.

Cuando escribo, me esfuerzo por crear una voz. De alguna manera hasta trato de conocerla, porque me siento muy cercano a la tradición de la escritura oral. Mientras trabajo un texto no quiero que los lectores vean el texto; quiero que lo oigan. Esta relación con el lenguaje hablado es muy engañosa porque muchas veces concibo esta voz que no puede existir en el mundo real, pero si puedo convencer al lector de que existe, mi trabajo está hecho.

Cuando te sientas a escribir, ¿piensas en tus posibles lectores, en el efecto que deseas que tengan tus textos?

Honestamente, no me interesa lo que esperen mis lectores. No trabajo para ellos. No soy el abogado, o el contador, o el ama de llaves. Básicamente hago el intento de comunicarme. De hecho, siento que escribir es una manera de celebrar la individualidad y pienso que es perfectamente natural, para ciertos escritores, hablar de la vida cotidiana o de temas políticos y, al mismo tiempo, para otros es natural no hacerlo. No creo que exista un código que los escritores deban obedecer. Cuando era más joven no quería meterme con temas políticos; sin embargo, ahora estoy escribiendo artículos para periódicos de Israel, para *The New York Times*, *The Guardian* o *Libération*. Esta transformación también tuvo que ver con haberme convertido en padre, porque asumí muchas responsabilidades para tratar de crear un mejor país para mi hijo. Sé que es muy ingenuo, que no tengo ese poder, pero es mi deber como padre al menos procurarlo.

¿Consideras que el escritor tiene alguna responsabilidad con su historia, con su tiempo?

Como escritor no tienes ningún deber, en esto reside la belleza de escribir. Como escritor puedo ponerme de pie o besarte o golpearte o hacer lo que yo quiera con mis historias sin tener que rendir cuentas. Cuando me siento a escribir una historia no lo hago para educar a la gente; la escribo para mostrar una especie de verdad interior más allá de las consecuencias. En el momento en que un escritor desea actuar de manera responsable, pensando en su deber, se convierte en el peor de los escritores. No hay nada de eso, sería como decir: “Mi marido tiene el deber de hacerme el amor”. Si lo toma como un deber, tendrás el peor sexo por el resto de tu vida.

Para mí, no se trata de una relación entre el escritor y el mundo, sino del escritor consigo mismo. Muchas veces el escritor se encuentra en una posición en la que se espera que escriba cierta historia, pero se da cuenta de que no es capaz. Entonces se da esta situación en la que tratas de crear algo a partir de una historia en lugar de algo a partir de la nada. En realidad no quieres sentarte e inventar algo sino sentarte y articular algo que es crucial para tu ser. De eso se trata.

Paralelo a la escritura, Keret ha desarrollado una intensa labor como guionista y director de cine. En 1993 obtuvo el primer premio en el Festival Alternativo de Acre por Entebbe: El Musical, que escribió al alimón con Jonathan Bar Giora. Como director ha obtenido importantes reconocimientos en diversos festivales. Es el caso de su primer largometraje, Malka corazón rojo (1996), reconocida con el máximo galardón de la Academia de Cine Israelí. Dirigió también Medusas, con un guión de Shira Geffen, su esposa, que le mereció, en 2007, el Premio Cámara de Oro a la mejor Ópera Prima en el Festival de Cannes. Alrededor de 40 cortometrajes se han basado en sus historias, entre estos, An Exclusive, adaptada y dirigida por el joven director polaco Krzysztof Szot. Actualmente es profesor adjunto en el Departamento de Cine y Televisión de la Universidad de Tel Aviv.

He participado en algunos proyectos de cine solo porque ser escritor es una vocación muy solitaria: todo lo haces tú mismo. Hacer cine me ha dado la oportunidad de colaborar con la gente y compartir mi mundo interior con ellos. Encuentro que dirigir cine es más fácil que escribir, en el sentido de que todo está resuelto de antemano y solo tienes que proponer cómo hacer las cosas, decirle al fotógrafo cómo mover la cámara, pero no tienes la sensación de estar sentado frente a la página en blanco. No tienes que inventar una palabra; solo tienes que acomodarla. Sin importar qué película esté haciendo, cuando me levanto para ir a dirigir, no siento que voy a trabajar. Es algo muy relajado. En cambio, trabajar un texto es mucho más desafiante. **U**



Entrevista con Jorge Volpi

Rostros de la impostura

Silvina Espinosa de los Monteros

La crisis financiera de 2008 puso al descubierto una cadena de fraudes llevados a cabo por los principales conocedores del mundo inversionista, quienes traicionaron la confianza de cientos de miles de personas. Este episodio lamentable de la historia contemporánea dio pie al escritor Jorge Volpi para la confección de su nuevo libro, Memorial del engaño.

Tramada con un directo pero minucioso estilo que logra borrar los límites entre ficción y realidad, *Memorial del engaño* (Alfaguara) es el título de la más reciente novela del escritor mexicano Jorge Volpi.

Con ese afán lúdico que se trasluce en algunas de sus apuestas literarias, este libro constituye una autobiografía firmada por J. Volpi, criminal financiero quien —prófugo de la justicia por haber estafado a inversionistas por un monto de 15 mil millones de dólares— ha enviado dicho manuscrito a un agente literario en Nueva York, a fin de que lo represente.

Según el actual director del Festival Internacional Cervantino, esta historia fue concebida aquí en México tras haberse declarado la quiebra, en 2008, de la compañía global de servicios financieros Lehman Brothers; pero fue escrita durante los dos años que el autor estuvo fuera del país, primero en España (que justamente estaba viviendo una gran recesión financiera) y luego en Estados Unidos, cuando fue a impartir cátedra en la Universidad de Princeton.

“Originalmente —señala el también artífice de *En busca de Klingsor*— yo quería escribir un libro sobre la crisis actual que no fuera novela histórica, pero al final acabó teniendo importantes componentes de este tipo”.

Lo anterior debido a que el lapso que aborda *Memorial del engaño* va desde el momento en que nace el sistema financiero internacional en 1945 con los acuerdos de Bretton Woods y la enigmática figura de Henry Dexter White, hasta la crisis económica de 2008.

“Esta novela es un catálogo de engaños múltiples, no sólo por la propia vida de J. Volpi y los engaños familiares que narra sino porque también da cuenta de ese otro engaño mayor que es la idea de que el sistema capitalista moderno, en realidad, fue creado por un círculo de funcionarios del gobierno de Estados Unidos que muy probablemente trabajaba para los soviéticos”, comentó.

NIÑO PÓSTUMO

¿De qué modo halló el punto de vista narrativo? ¿Por qué elegir la voz de J. Volpi para contar esta historia?

Yo no quería que la narrara alguien heroico sino un villano. Pero, claro, el reto estaba en convertir al personaje en realidad y que alguien tan desagradable pudiera resultarle suficientemente atractivo al lector para, en ciertos momentos, llegar a tener simpatía por él.

¿Cómo lo describiría?

J. Volpi es, quizás, un miembro más de esa generación nacida en los años cincuenta, que va a ser la que más se aproveche del capitalismo desregulado que triunfa a partir de los años noventa y, sobre todo, en los años 2000. Es alguien que habría querido ser artista, músico en este caso, pero que lo vence la ambición de ser un poderoso multimillonario y convertirse en mecenas de la ópera. Dicho personaje es un hombre de múltiples oscuridades que intenta engañar a todo el mundo: a los inversores y a su familia pero que, al mismo tiempo, en este libro es de una enorme honestidad, porque es uno de los pocos que nunca se engaña a sí mismo. Nunca quiere parecer más bueno de lo que es. Aunque la gran paradoja, quizá, sea que el más engañado de la historia termine siendo él mismo.

Dentro de ese laberinto de falsas identidades, otra vuelta de tuerca la representa la búsqueda del padre, ¿qué sentido cobra en la novela?

J. Volpi es huérfano. Su padre, Noah, cae del piso número once de un edificio cuando su hijo está a punto de nacer. Por lo que estamos hablando de un niño póstumo. Ahí podemos explicar psicoanalíticamente esa necesidad de triunfar y de ser rico a partir de la orfandad. Hecho que lo va a marcar para estar obsesionado por saber quién era ese padre, del que la madre le cuenta cosas, pero que muy probablemente no son ciertas. De ahí el intento por descubrir ese pasado a través de largas investigaciones que involucran a Leah Levitt —la segunda esposa de J. Volpi—, que le llevarán a concluir que tanto Noah como su madre Judith eran espías miembros del Partido Comunista.

EL PODER DE LA MENTIRA

El nuevo director de los Legionarios de Cristo aseguró que se tardaron en reconocer las denuncias en contra de Marcial Maciel porque éste contaba con mucho prestigio social y eclesiástico. Pese a las numerosas alertas en los mercados, ¿por qué no se detuvo a tiempo el colapso financiero?

Por todas esas mentiras y una enorme ambición. Los que conocen el sistema económico sabían que eso podía reventar en algún momento, pero justamente se trataba de bailar hasta el último instante para ver hasta dónde podían enriquecerse. Y todos lo hicieron. Hubo quienes pronosticaron muy certeramente lo que iba a

pasar. Se produjeron las señales de alerta, pero nadie quiso verlas.

En ese sentido, ¿habría algún vaso comunicante con esa otra falacia de apellido Maciel?

Maciel constituye esa misma construcción del engaño. Él siempre estuvo hablando de Dios, de la educación y de la formación de los jóvenes, cuando en realidad lo que estaba produciendo era una cadena de abusos ininterrumpida.

J. Volpi con lo que contaba también era con mucho prestigio social y financiero...

Exactamente, un enorme prestigio como el que tuvieron todos en ese momento como respaldo.

LAS PARADOJAS DEL DOBLE

Una constante de esta novela es el juego de duplicidades, cuyos guiños van desde el Doppelgänger alemán hasta la do-



Jorge Volpi

© Javier Narváez

ble personalidad del tipo del doctor Jekyll y Mr Hyde. ¿Desde un inicio se planteó abordar toda esta clase de registros?

Sí, este es un libro sobre los engaños y la duplicidad en todos los sentidos. Hay desde los que parecen dobles (J. Volpi, por ejemplo, probablemente es un doble mío), pero a la vez toda su familia está llena de hermanos gemelos y mellizos, de los cuales pareciera que unos son buenos y otros malos, además de que todos tienen vidas dobles si no es que triples o cuádruples.

En alguna parte de estas memorias apócrifas, la madre del propio J. Volpi narra que durante su embarazo una curandera le había vaticinado que tendría dos hijos: uno bueno y uno malo...

Claro, la paradoja ahí es que la curandera le dice a la madre que tendrá gemelos. Y, puesto que nunca va con el médico, ella lo cree hasta el último momento en que nace un solo niño. A Judith le han dicho que uno será bueno y otro malo, pero en realidad J. Volpi encarna a ambos.

¿De dónde le viene este gozo por el juego del doble, no solo de los personajes mismos, sino también en cuanto a la suplantación del propio autor? Algo que hace recordar la fotografía de Jorge Volpi haciéndose pasar por Jorge Cuesta, en la primera edición de la novela A pesar del oscuro silencio (1992).

Sólo tú que lo viste en su momento lo recuerdas, porque en las ediciones posteriores ya no aparece la foto. Eso es algo que me obsesiona desde que publiqué aquella novela a los 23 años: la idea de que uno se multiplica en los libros y que vive muchas vidas gracias a las ficciones. Ahí ya estaba muy claro: esa era la historia de un Jorge que buscaba a otro Jorge y, ciertamente, esta es la historia de un Volpi que busca a otro Volpi.

TRASMUTAR FICCIÓN EN REALIDAD

En Memorial del engaño también aparecen muchas fotografías, ¿qué rol juegan a nivel discursivo?

Algo que ya está presente también en mi libro de ensayo *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* [2011], la idea de que las ficciones se vuelven realidad y de que el cerebro, además, no diferencia entre una y otra. Entonces, lo que quería con esto es que el libro contuviera todos los elementos posibles para que el personaje se tornara real. Algo que me gustaría mucho, por ejemplo, es que los lectores encontraran este libro, no en la sección de novelas sino en la de autobiografías, para que lo pudieran leer por completo creyendo que es cierto, ya que está reforzada con elementos adicionales que multiplican la sensación de realidad.

El autor se refiere no solo a las fotografías de los personajes de ficción (cuyas imágenes son las de su propia familia) o las de los personajes reales como Harry Dexter White sino también a un video que circula en Internet en la dirección <http://youtu.be/AYyqNzESI2U> en la que aparece J. Volpi hablando en inglés y explicando su situación desde su condición de prófugo de la justicia, además de contar con una cuenta en Facebook y otra en Twitter.

Ahora que lo menciona, el novelista español Javier Marías ha hablado de esa condición tan peculiar en él, por la cual ficciones como su novela Negra espalda del tiempo encarnaron en una realidad que se le devolvió intempestivamente. ¿Le ha pasado algo similar con J. Volpi?

No, aún no. Pero está por verse si algo rebota de esa manera. Ya veremos.

En un libro plagado de engaños, ¿cómo se plantea el aspecto de la verosimilitud literaria?

Eso es lo que hace un novelista: tratar de meterse al máximo en el personaje, vivirlo y luego contarlo. Yo realmente me transformé en J. Volpi para escribir la novela. Pero, en este caso, además, estaba el desafío de las personalidades multiplicadas. De ahí que no solo había que parecer una persona sino que había varias dentro de la misma. No sabría qué más decirte, pero el resultado ahí está.

¿Hasta qué punto le interesaba llevar el juego en cuanto a las similitudes biográficas entre J. Volpi y usted como autor? Ambos, por ejemplo, comparten la atracción por la ciencia y por la ópera.

Es una autobiografía en la que en algunos momentos el personaje se parece a mí y, en otros muchos, créeme que no. Lamentablemente no soy una eminencia financiera y no estoy prófugo por un fraude de 15 mil millones de dólares en una isla desierta. En todo caso, este criminal financiero más bien se parece bastante a otro llamado Alberto Vilar, un cubano-americano que fue un gran inversionista en los años ochenta y noventa, para el que su única obsesión era la ópera y la música clásica, por lo que se convirtió en el mayor mecenas de la historia reciente de la música de concierto. Le dio muchísimo dinero a la Metropolitan Opera de Nueva York, a la ópera de Viena, al Covent Garden y al Teatro Mariinski de San Petersburgo, además de que era amigo de Plácido Domingo y otros exponentes del género, pero en 2008 se reveló que, en realidad, estaba haciendo un gran esquema de defraudación tipo Ponzi con la que financiaba óperas con dinero ilegal y, a diferencia de J. Volpi que está prófugo, actualmente purga una condena en la cárcel.

Dentro de las curiosidades autobiográficas del personaje, en algún momento de Memorial del engaño, J. Volpi narra cómo de pequeño le atraía el examen científico de sus detritus, ¿esta influencia escatológica le viene de autores como Sergio Pitó?

Por supuesto que cuando el narrador cuenta ese pasaje pensé en Pitó, pero también es un guiño satírico a Freud. El narrador dice claramente: “No vayan a interpretar esto en términos psicoanalíticos”, pero al mismo tiempo el episodio claramente lo es. Freud dice que esa fase anal es la que provoca el carácter acumulativo y, claro, los que son ambiciosos derivan de esa fijación infantil. Es un sarcasmo freudiano.

¿Qué otros homenajes literarios están presentes?

No creo que haya nada nuevo bajo el sol. Esta novela es una especie de guiño y homenaje a Cervantes. Nuestra tradición comienza con el *Quijote*. En el prólogo, Cervantes claramente dice que el libro es una traducción del árabe hecha por Cide Hamete Benengeli y, bueno, ésta es una traducción del inglés hecha por Gustavo Izquierdo.

LA EDAD DE LA IMPOSTURA

“Nunca tan pocos hicieron tanto contra tantos” es una frase que sintetiza lo que un reducido círculo hizo para provocar la quiebra generalizada. ¿Qué nos revela esto de la sociedad en que actualmente vivimos?

Una de las cosas más curiosas que he visto es que la economía se ha vuelto tan técnica que nos la venden como si fuéramos incapaces de entenderla, para que no digamos nada. Cuando lo que hay detrás son decisiones políticas e ideológicas que responden a una forma particular de pensamiento, que es un engaño. Porque fue un engaño técnico el sostener que los mercados podían autorregularse, mientras lo que sucedió fue que millones de personas perdieron sus empleos, casas y su nivel de vida descendió drásticamente. Por ello, creo que debemos tratar de comprender de qué se trata todo esto para conocer qué están haciendo nuestros gobernantes.

¿Vivimos en una edad de la impostura?

Sí. La impostura es parte de la naturaleza humana y siempre ha estado presente, pero esta ideología la potenció, tras la caída de la Unión Soviética, al eliminar por completo del discurso ideas como solidaridad o hermandad, que habían sido tan poderosas en otro momento, sea desde la versión cristiana o desde la comunista. De pronto, estas ideas desaparecieron con lo cual el egoísmo se volvió una virtud. Había que ser egoístas y J. Volpi es



justamente eso: un egoísta llevado a sus últimas consecuencias. No tiene una gran idea en la que crea, excepto en su propio provecho. De ahí que, quizás, esta época sea más propicia para los engaños, porque lo único que importa es tu propio beneficio. Pues puedes hacer cualquier cosa con tal de conseguirlo.

En su calidad de fugitivo de la justicia, ¿qué contestaría J. Volpi? ¿Le interesaría que esta autobiografía suya arribara a la pantalla grande como ya lo hemos visto con otras historias de defraudadores financieros como El Lobo de Wall Street de Martin Scorsese?

Pues sí, por supuesto, me imagino que le encantaría, mientras más espacio haya para su alegato, para pregonar que él es un chivo expiatorio del sistema, mejor. Ya que en este libro acepta: “Sí, yo defraudé, soy un criminal, pero los que propiciaron que hubiese tantos como yo, los que generaron el sistema, son los verdaderos culpables. Y ninguno de ellos está pagando”. Lo cual es absolutamente cierto.

J. Volpi no parece muy arrepentido de haberse convertido en un depredador...

No, no lo está. Incluso, al principio de la novela, aparece un epígrafe con un fragmento de *Don Giovanni* de Mozart.

El comendador dice: —¿Arrepiéntete!

A lo que Don Giovanni responde: —¿No! **u**

No es no

Bruce Swansey

Con una prosa consciente de sí misma, dirigida hacia la exploración de la sonoridad de la lengua y de sus juegos metafóricos, el narrador, estudioso literario y crítico teatral Bruce Swansey presenta un relato elusivo sobre los encuentros y desencuentros de la violenta vida amorosa de nuestro tiempo, a través de una percepción alterada de los elementos de la realidad.

Apareció flanqueada por sus guardaespaldas que se mueren de hastío al atardecer si no hay una víctima a mano. Ahora se cagaban sobre los muebles de la sala.

—Así que muy lista tú, muy chipocluda tú, muy acá, ¿no?

Eclipse del rostro en el sobaco.

Y en el agua se insinúa una maldición que la enturbia. Es la vigilante. La que lo escupe todo con su saliva verde. La espía. Pero las demás han escapado y ante el desastre es ella la sorprendida.

—Mira la mosca muerta...

La revisa de pies a cabeza con su mirada petrificante. Voz de fragor de piedras arrastradas por la corriente. Maldice las fuentes mentirosas de mil lenguas.

—Tu nombre.

—Señora, lo perdí.

—¿Y tú crees que yo me lo trago? Clarito sé quién eres. ¿O no Patrocinio?

El aludido chilla.

—¿Lo ves?

Calculó cuál podría ser el mejor castigo para una encubridora que la había distraído tan eficazmente con su cháchara. ¿Qué le convenía a una lenguona? La miró detenidamente. Temblaba como una hoja a punto de ser arrancada de la rama, los ojos anclados en la tierra. Advirtió el movimiento de los labios que mascullaban palabras en silencio y pensó que lo mejor era arrebatarle la voz.

—A ver Ranulfo córtale la lengua a la tapadera ésta y luego te la tragas. ¿Cómo ves?

El pajarraco desplegó la cola y disparó el pico contra el rostro de la joven con la relampagueante velocidad de una serpiente.

—No, a ver, párale a tu carro.

Algo mejor se le había ocurrido.

—Por hocicona de hoy en adelante no harás sino repetir lo que otros digan. ¿A ver?

—Posicocodoenásirannann;erereee?

Para imponerse a la maestra le bastan los enconados ojos de sapo sobre los que se curva un par de líneas que en órbitas cósmicas le rozan las corvas.

Las estructuras cromadas de los aparatos destellan en las paredes cubiertas de espejos. En ellos también brillan fulgores equívocos, sonrisas profesionales y sudor abundante. Ebúrneas, las deidades se concentran en las rutinas que interrumpen solo para confirmar la precisión escultórica, la apretada brevedad de las cinturas, la sinuosa fastuosidad de las ancas, más enervantes que las grupas de las cebras, la pétrea perfección de los pectorales, la altiva precisión de senos hechos para embestir, muslos y bíceps masivos, espaldas y vientres en el instante de perfecta tensión: Venus y Adonis, panteón fragmentario del gimnasio y su floración de bocas jadeantes.

“*Pain is momentary, pride forever*”, reza una camiseta.

“*No pecs, no sex*”, anuncia otra, descalificadora de naufragios.

“*Just do it!*”, afirma otra, las letras en relieve sobre un pecho descomunal.

¿Dónde más podría encontrar trabajo una muchachita distraída, torpe, propiamente muda, indolente e incapaz de organizarse?

Desde su oficina panóptica el ídolo adobado lo vigila todo aun cuando habla por teléfono.

—Tú me perdonarás pero lo de Juárez se cuece aparte... Pero a ver, ¿quién es tu mera charra? Ándale. Sí. Allá nos vemos. Chaocito.

Se repantiga en el sofá, abandonándose al placer de las charamuscas. Y le indica al Doctor Piquetes con el muñón izquierdo el sitio del inminente arponazo de colágeno.

Abajo la infeliz ha instalado su enorme grabadora.
—¡Ññaao! ¡Ññaao!

Arranca Gloria Gaynor y sus órdenes se amplifican en esa especie de hangar que cubre la piscina. El eco potencia los éxitos de la música pop. De su voz queda solo un maullido enérgico que admite dos variaciones resonantes bajo la bóveda plexiglás del Leteo.

—¡Ññaao! ¡Ññaao! ¡Ññaao!

Ilustra las instrucciones con movimientos frenéticos. Se agita febrilmente como pez fuera del agua. Salta como si la atacara una nube de tábanos. Oscila militarmente a la derecha, a la izquierda. Una marioneta tironeada por la adversidad, espectáculo que nunca falla para consolar a quienes les gana el tedio.

A todas les encanta porque es un huso. Es flaca por todas. Entienden perfectamente su voz inarticulada, sus ruidos de animal cercado.

—¡Rrramññaooo! ¡Rrramññaooo!

En la piscina las diosas rebotan neumáticamente y las olas que producen ahogan a los marineros en el Helesponto.

—¿Quién está allí?

—Allí, aallííí...

Estar allí. Resbalar la mirada sobre los ojos, la nariz afilada que contrasta con la fuerza del mentón.

“¡Ay papi!”

Lo ha sorprendido. Nota su impaciencia en el entrecejo, en la crispación de la voz.

—Ah, eres tú. ¿Qué quieres? Acércate.

—Caateee... teee...

Lo mira arrobada y su inactividad lo irrita porque no soporta ese rostro compungido, la boca abierta, los ojos alucinados. Odia su pasmo. Y una torpeza que el miedo acicatea y lo exaspera aunque todavía, por instantes, le inspira alguna ternura.

—¡Ven aquí!

—Eenn... ennn... quíííquííí...

Y el galán por quien todas suspiran los domingos de asueto, cuyas fotos aparecen pegadas en las ventanas de las peluquerías, quien atrae las miradas de mujeres, hombres y quimeras, quien es para todas lo que cada una desee, se burla ignorante de que sus días están contados.

—Tin tan ton...

La pobre resuena.

—Tonn... tooonnn...

Admirándose en el estanque habla el que arrebató el aliento, al que le duele la cara en el espejo y concentrando la mirada sobre sí mismo, súbitamente expresa sus pensamientos.

—No te amo.



Agnes Cecile, *Sigue durmiendo*

—Mmo moo mooo...

—¡Mu!

—Mummum...

Huye el galán previendo la escena. Y la bella pierde pie. Siente el abismo en el estómago. Un gusano le roe el pecho.

¿Amar? Mar raar...

Amar es decir sí.

Se pasa la yema del índice izquierdo sobre el anular derecho y luego recorre la frente y nota una cicatriz.

“El sol”, piensa, arrancándose la costra.

Adentro la frase rebota distorsionándose.

—DEBsrlddeEeSerserELellSOsoLll...

El murmullo del agua precipitándose. ¡Y su carne de jazmín!

“¿Qué soy?” —pregunta.

“¿Qué soy?” —responde.

El asedio de sí misma se desata en ese instante a bordo del autobús bajo la lluvia menuda y tupida que vela los edificios. Pasa frente a muros con cicatrices deslavadas. Alguno todavía escurre una “A” que se desangra. Desde su asiento distingue bultos apresurados o pacientes y dentro se han transformado en personas a causa de su rostro fatigado. Gente que como ella haría explotar el mundo en ese instante si tuviese a su alcance un botón que oprimir y garantía de exterminio total.



Agnes Cecile, *Dibujo moderado*

Hipnotizada por el horror de la imagen ante sus ojos se desmorona interminablemente Babel provocando nubes enormes de tierra y despojos. Cae y vuelve a caer. La nube se expande ocultando el sol que destella con luz clorótica.

Camina indiferente bajo la lluvia de regreso a casa. Cada acción es mecánica, como las que repite diariamente en El Leteo. La concatenación es lo único que la mantiene atada a los días. Entre toda esa suciedad acumulada se encuentra él, cromo reflejado en el estanque de su deseo, Fabio, Mariano o como se llame. Avanza contando los escalones, repitiéndose lo que hará a continuación porque es la única manera de llevarlo a cabo.

El aguarrás en la barriga.

—Amor... mor... oor...

Suya fue esa tarde sombría y agobiante. Desapareció como cualquier cazador que viaja ligero. Y ella quedó encerrada en el tiempo instaurado por sus labios que no probaría, por la aérea ligereza de sus miembros que no acariciaría, por su perfección divina que la rechazó. Quedaron esas noches de verano en las que el cielo electrizado amenazaba ruina sin que nada sucediera salvo el cautiverio monótono mirando la colección de fotonovelas.

Suyas las noches para examinar cada milímetro de esa piel. Para ahogarse. Para repetir la misma pregunta que ya no entiende. La madrugada mezcla la oscuridad con una luz fría y la ciudad surge paulatinamente idéntica a sí misma, indiferente a cuanto había cambiado en su vida desbaratándola.

Repasa las paredes recién pintadas y se hace la ilusión de que mudando los colores su ánimo cambiará, que la gama elegida obrará el milagro de disipar su presencia, de apurar el tiempo hasta depositarla en una mañana cuando el aire esté libre de su recuerdo.

No chista. Su voz le resulta odiosa. Es la que vuelve a decir, remedo, eco de otra voz que la casa vacía amplifica.

—¡AyaaNOooYanTEoyAMyaOooo!

Tirada en el umbral entre el comedor y la cocina, desmadejada entre imágenes de labios y ojos y cabello y brazos y nariz y sonrisas y cejas, su imagen reproducida ante una fuente, en un jardín, en un salón, con distintas ninfas, al lado de alguna que otra diosa, firmando autógrafos, en la puerta de El Leteo vestido deportivamente para que ese mismo día todos se empeñen en reproducir y ella pensando lo alta que es la alacena donde guarda el aguarrás. En el aire hay aroma de jazmín envenenado.

El amor se juega entre decir sí o no.

Decir sí es el triunfo del amor, la emoción de estar los dos en la cama, la felicidad en el sofá que rechina bajo el peso de sus cuerpos nuevamente enlazados.

Pero decir no es negar el amor. No es no. Una puerta que se cierra, los puños contraídos, un saber por fin, la casa vacía.

Esas voces explican los placeres del amor. Y su dolor.

Pero el amor no está allí. Ha huido para ocupar otra cama, otro sillón ¿quién sigue?

Entonces apareció Liriope, menor en años pero mayor en arrogancia. Y examinando los muros todavía frescos, sin hacer el menor gesto por ayudarla a incorporarse, antes de desaparecer mira distraídamente la habitación.

—Tienen la tumescencia de un atún descompuesto.

La tarde del 5 de junio decidió poner fin a su derrota.

Después de varias noches de insomnio, al mediodía alargó los brazos hacia el fantasma. Pero en lugar de la imagen divina vio un rostro que la rehuía sumiéndose en el estanque y los ojos ciegos de una estatua. Quiso asir la estatua y encontró el reflejo.

Quedó cautiva entre los muros recién pintados contra los que hubiera querido estrellarse. En cambio había permanecido tirada en el mismo sitio, entre la cocina y el comedor.

Por la noche, cuando al fin el cielo se derrumbó y las gotas rebotaron en el polvo, tuvo fuerzas para prepararse un baño y meterse en la tina humeante. Primero se cortó la muñeca izquierda. La falta de dolor la sorprendió.

Luego se cortó la derecha. La asombró que su cuerpo no fuera distinto de cualquier trozo de carne, descubrimiento que le trajo una dulce tranquilidad. Quiso asegurarse de que este no sería un acto fallido y por eso se cortó también los tobillos.

Una nube expandió su púrpura en el agua clara liberándola. **u**

Fragmento de novela:

Cualquier cadáver

Geney Beltrán Félix

Está por aparecer la segunda novela de Geney Beltrán Félix, titulada Cualquier cadáver. A partir de una historia común de la sociedad mexicana actual —el secuestro de un menor por una banda de traficantes de órganos—, el libro, del que ofrecemos un fragmento, presenta un examen psicológico del desarrollo de la culpa en el interior del protagonista.

Camina por la acera al lado de los autobuses. Llega a la boca del estacionamiento y ahí las vallas de negro y amarillo vociferan la leyenda NO PASE.

—¿Qué busca, amigo? —lo encara un oficial.

—Quiero ver dónde fue todo...

—Nada, qué. Vete de aquí...

—Oiga... —frunce la cara como quien aborta un estornudo—. Aquí encontraron a mi hijo, tenía siete años.

El guardia fija la mirada unos segundos en su rostro. Está por abrir la boca: se contiene. Da media vuelta y a pocos metros, en las sombras, murmura al oído de un tipo obeso, también de uniforme. Este se aproxima a Emarvi con gesto de fastidio.

—¿Tu hijo estuvo aquí...?

—Sí. Tenía siete años.

Lo mira de arribabajo, dice: —¿Y cómo saber si no estás mintiendo? —hay en su voz la indecisión de quien merced a la lástima renuncia a la rudeza.

Emarvi levanta el rostro y habla con tiesura: —Vengo de la morgue —pesadamente respira—. Mi esposa y yo acabamos de identificar el cadáver de nuestro hijo. Parezo un vagabundo en estas fachas, lo sé. Desde que lo secuestraron me la he pasado tomando... Mire —saca

su credencial del trabajo—, tengo un empleo, no voy a causar problemas...

El jefe hace un rictus de molestia. Voltea a ver al guardia de la entrada, lanza un suspiro: —Lo siento, joven —dice al fin mientras se quita la gorra, olvida el tuteo.

—Necesito ver dónde lo hallaron.

—¿Cómo cree? No...

—Por favor, de cuates.

El jefe toma la identificación de Emarvi. La observa contrariado, el primer oficial le murmura unas palabras.

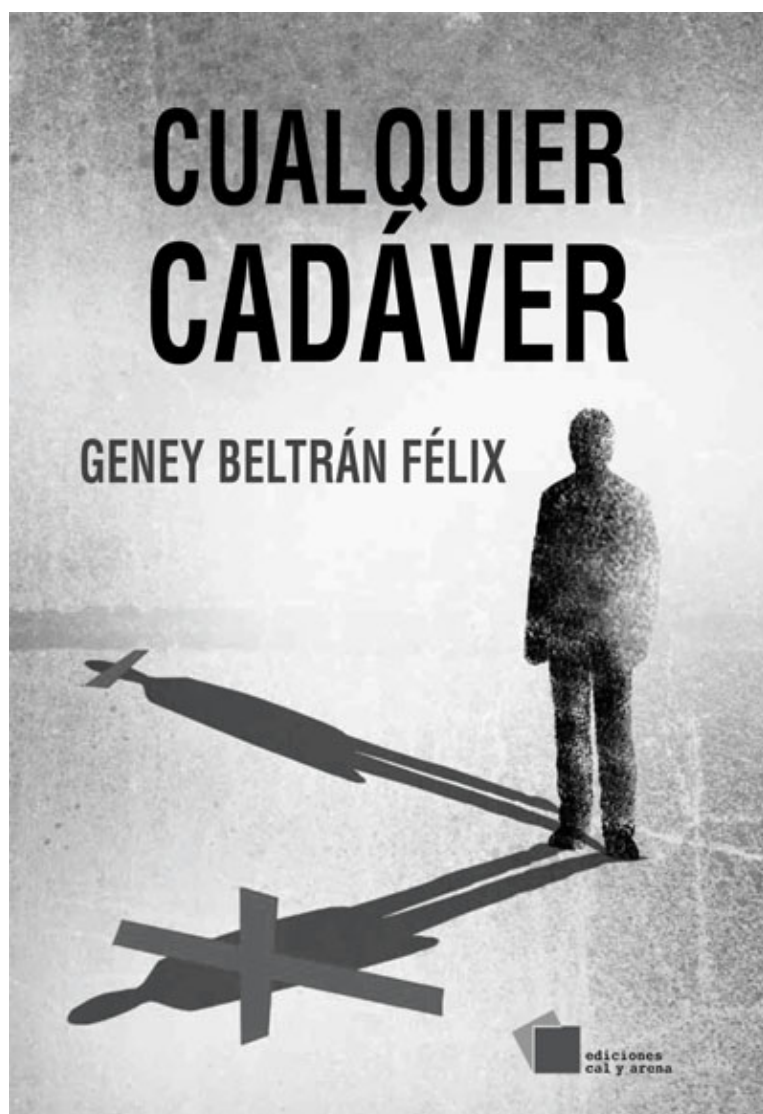
—Está bien, Cháidez —encoge los hombros—. Que pase. No quiero ni imaginarme lo que se siente...

Las hileras de autos verdes y sucios se aprietan entre los claroscuros del día encerrado bajo el primer piso. Hay dos hombres más —vestidos de civil— aquí y allá hurgando y tomando fotos. Emarvi identifica con sorpresa, en las paredes, filas de largos pedazos de madera.

—¿Y cómo supieron...? Carajo —se recompone—, ¿qué es toda esa madera?

El hombre gordo se lleva la mano a la cara.

—Mejor —sofoca un bostezo—, mejor lea los periódicos.



Emarvi se acerca a uno de los autos. Piensa: Ahí estuvo el cuerpo de Adrián. Él ebrio con don René, y su hijo destazado en una plancha, lo vinieron a tirar a este depósito. ¿De qué me sirve seguir sintiéndome culpable? Ya, qué la chingada. Los carros están muy sucios. Llevarán mucho tiempo, años... Hay sombras. Eso es todo. ¿Qué buscaba yo aquí?

—Lo acompañó a la salida —el tipo le da una palmada en el hombro.

—¿De quién es este lugar?

Hay huellas de sangre en las puertas. ¿En este carro metieron a su hijo?

—¿Y todos esos taxis de quién son?

—Ya estuvo bueno, amigo. Lárguese.

—No, espere...

—Cháidez, acompáñalo.

—No —reincide Emarvi. Le da la espalda. Con rapidez toma un palo de madera. Entre alaridos busca meter la punta en el vidrio delantero del automóvil. El cristal sólo ligeramente es dañado, no cede—. ¡Veeer-ga! —grita y arroja la barra al suelo. Cháidez saca el tolete. Emarvi recibe un golpe seco en la sien derecha, sus lentes salen volando, pierde el equilibrio.

Tiene la cabeza contra el suelo. Siente la bota de Cháidez en el cráneo, las manos esposadas. Ve todo borroso.

—Ponlo de pie —masculla el jefe.

Emarvi tiene raspones en la cara. Un lagrimón le sale del ojo derecho.

—Mira, pendejo —el jefe le oprime los pómulos con la mano derecha—, me pasé de bueno contigo. Me vale madres que te hayan matado a tu escuincle, ¿sabes, entiendes? —le escupe en la camisa—. Lárgate a chillar con tu puta madre. Y si vienes por más broncas, esa barra te la meto en el culo.

Cháidez se aproxima y como que le va a cuchichear unas palabras.

—Que se vaya, es un pobrediable.

Emarvi se agacha extendiendo las manos, apresadas. Cháidez se halla a un punto de lanzarle otro estacazo, cuando él cobardemente le sonríe, pide disculpas, muestra los anteojos en la izquierda.

A trompicones, sintiendo la luz del sol como una venda de ácido en los ojos, luego de salir del depósito se dirige hacia el ala norte de la estación del metro. Ve borroso, le zumba el cráneo.

La culpa es una pasión narcisista. Es como si el mundo se estuviera destruyendo no allá lejos, no allá fuera sino desde mi adentro, y sus vísceras aquí bajo mi piel estallarían. Y así uno ya no es un sí mismo sino un tejido descompuesto o roto ya indistinguible en ese todo gigante que viene disolviéndose. Uno se desmorona fundiéndose con él. Y ya no hay nada, salvo el dolor de la culpa, una obsesión voraz.

La culpa tiene una lucidez inhabitable. Que de nada sirve.

Les entregarían el cadáver en la noche, luego de la autopsia. Les dijeron.

Cuando sale del ascensor, apenas da unos pasos Emarvi ve la entrada del 402, el departamento de las dos mujeres. Ya frente a la puerta del suyo, al momento en que saca el llavero escucha a sus espaldas la voz de la joven, que lo saluda con un “Hola, oye...”.

Vuelve el rostro. Elvia hace avanzar la silla hasta que se encuentra a un paso de Emarvi.

—¿Qué tienes en la cara?

—¿Qué te importa.

—¿Te emborrachaste?

—¿Qué mierda, cómo chingas.

—Discúlpame por lo que te dije la otra vez —Emarvi la escucha de espaldas en tanto mete la llave en la cerradura.

—No hay bronca —farfulla—, yo también dije pendejadas.

—¿Pasarías a mi departamento? ¿Qué tienes en la cara? ¿Te caíste? Hay otra cosa que debo contarte.

Emarvi anda muy exhausto; desde el jueves ha dormido si acaso unas diez horas. De regreso del depósito de taxis, ahora que todo ha llegado a su fin no tiene claro qué hacer: debería bañarse, comer algo, hundirse en el sueño.

Renunciar a su empleo. Irse del país.

Dinamitarse el rostro.

—Gracias por la invitación. Pero ocupo descansar.

—Ándale.

—No, no jodas. Cuélele pa su casa, yo me voy a dormir —está por darse la vuelta cuando ella le cierra el ojo y le sonríe; Emarvi suspira—. Vamos, pues —la verga se le para. Elvia conduce la silla de ruedas hasta la entrada de su depa y se detiene. Mientras alarga el brazo, murmura con un tonillo medio infantil, y de coqueta:

—Después de usted.

Él se sienta en uno de los sofás. Recarga la cabeza (exhala un bostezo). Los ojos se le cierran con un peso de cortina sólidamente cayendo.

—Te ves muy cansado... ¿te caíste? ¿Andabas muy borracho? Hueles mal, ¿sabes?

La voz está muy cerca; él siente una mano tocando la suya:

—Me enteré de una cosa horrible.

Los dedos de Emarvi se entrelazan con los de la joven: frescos, suaves.

—Pero no te me duermas, y yo aquí hablando como...

Él abre los ojos y se lleva a los labios la mano de Elvia, quien vacila antes de retirarla (y la verga levanta entonces su cabeza).

—Deja ahí —recoge la mano a su pecho y con la otra le da una palmadita a Emarvi en la pierna—. Mira, vas a decir que sólo estoy para hablarte de cosas jodidas, pero ando muy alterada, necesito contárselo a alguien... Estaba navegando...

Suena el celular. Elvia extiende la mano a Emarvi señalando la funda, como diciendo *Contesta, ándale*.

—¿Qué? ¿Cómo estás? —es la voz de Virginia, ah, el trabajo—. ¿Fuiste al matasanos, querido?

—Hoy tampoco voy a ir a la oficina, ¿qué urge?

—Nada, estábamos preocupados por ti. El bos me pidió que te hablara...

—Si no es por eso, tú ni me hablas, ah qué ca-broncita...

—Te iba a hablar. Pero no te oyes enfermo para nada...

—Necesito reposo, es todo —engruesa la voz—. Mañana voy.

—¿Pero qué tenías?

—Pura calentura de pollo. Me han hecho falta tus amiguitas querendonas para que me sacaran el chamuco. Hablas y hablas de ellas pero ni me las presentas...

—Guarro, eso eres, un guarro moscamuerta. Te de-jo, quiere entrar otra llamada.

Él mete el celular en la funda; levanta la mirada, escruta a la joven como incitándola a hablar. Ella luce un mohín de contrariada.

—Te decía. Estaba navegando en Internet y vi la noticia —hace una pausa; él tiembla sin saber decirse la razón—. Yo no acostumbro a ver la tele, Yoli tampoco, y además se fue temprano...

—¿Qué noticia? —abre los ojos.

—¡Es horrible!... Esos pobres padres... hay que buscarlos...

—¿Qué noticia?

—¿Tan borracho anduviste? Oí de qué hablabas con esa amiguita. Es lo de unos niños secuestrados, los encontraron muertos en un estacionamiento fuera del metro Universidad.

Él habla.

Ella lo escucha.

La chavala está llorando ahora. Le ha tomado las manos. Tiene el cuerpo inclinado hacia delante, muy cerca del de Emarvi. Él la mira en silencio, hay un halo nímbeo haciendo bulla en torno de su ojo derecho.

—Jamás me habría imaginado —con la izquierda le toma ella la cabeza y trata de llevarla a su regazo. Él la rechaza y se pone de pie. Camina rumbo a su departamento sin volver la cara—. No te vayas... —Elvia mueve los brazos velozmente y lo alcanza cuando él está metiendo la llave en la puerta del 404—. Ven... no pienses mal de mí.

—¿Eso es lo que te importa? ¿Que piense mal de ti? Vete a la mierda —replica él sin énfasis. Ella encoge el cuerpo, a la manera de un niño habituado a la reprimenda. Emarvi abre y apenas se mete azota la puerta. Vete a meter tu lástima en la panocha de tu puta madre, balbuce. Camina por el pasillo: el cuarto de don René está abierto. El viejo se ve acostado en su cama, sólo vestido con un pants gris. A su lado está uno de sus amigos, desnudo.

¡... Yo no sabía!, llega la atenuada voz de Elvia. Sus nudillos tocan un rato a la puerta hasta que el padre de Adrián, recostado en la cama de su cuarto, se hunde en un viscoso sueño negro.

En el íntimo lodo de las cosas. ¿Sabes qué es eso?

Arinde: tengo 32 años, no me pueden contar nada. Era un fango más denso y asfixiante aún que el que llegué a haber sentido por tu muerte.

Y había luz ahí: ¿era la luz de mi qué? Ebrio al lado del viejo y sus amigos, sabía del cautiverio de Adrián y seguí tomando.

Hacia delante no hay nada.

Debe haber algo. Otro tipo de luz. No el látigo de quien se acusa con razón y estérilmente. Otra luz más densa, ya cercana al fuego.



Toma entre los brazos el cuerpecito de Adrián, acostado sobre una plancha en la morgue. A los pocos segundos el cadáver se le desvanece tornándosele polvo blanco que le mancha y como un corrosivo deshace las manos. Una como nieve gruesa domina poco a poco los ángulos de su visión hasta que la morgue desaparece y una pantalla negra es todo lo que ve: escucha sólo voces y los contornos parca, paulatinamente se iluminan. Se ve a sí mismo entrando a un cuarto sombrío en el que un adolescente desnudo sodomiza el cuerpo de Adrián, quien llora y grita. Con violencia empuja Emarvi al muchacho contra la pared, arroja con sus brazos al niño, que ante su mirada se transforma en un anciano giboso: tiene el rostro lleno de pliegues encogidos, sin dientes y con una expresión de hambre y dolencia.

Al despertar Emarvi observa la oscuridad inserta en la ventana. Apenas recuerda brumas: un sueño violento. Ha dormido diez horas seguidas. Suda, tiembla. Se levanta y sobre la mesita ve el celular. Lo revisa impaciente, no hay el registro de llamada alguna. ¿Habrán ya entregado el cadáver? Desde que lo identificaron él y Luz (en la madrugada), le surgió el ansia de visitar el estacionamiento. Esos minutos de ordalía en la parte superior de la escalera en el metro observando el sur de la Ciudad parecen ahora de un tiempo ajeno (obliterado). ¿Es posible vivir así: dejar atrás tan fácil todo?

En la sala toma el auricular y marca el número de Luz:

—¿Cómo estás?

Ella no habla.

—Bueno, me imagino. ¿Y el cuerpo, qué hacemos?

—No, que a las once.

Ambos callan.

...Y entretanto el mundo sigue —piensa— su camino: una mujer y un hombre (bocina en mano) callan en la oscuridad de dos departamentos en el sur de la Ciudad de México, y para los dos la vida insiste: sus cuerpos siguen respirando: caminan y perviven en la in-

consciencia a la manera de ese arroyo de los veranos en el pueblo de su infancia, en Durango, que luego de las secas de varios meses renacía en la época de lluvias con su cauce impertérrito a darle aliento natural a las cosas en torno suyo. No: el mundo debería detenerse. Morir hoy todos, reventar hoy cada ser y planta y gota de agua y anularse en un vacío total, sin fin: sólo negrura.

—Se acabó todo, Luz.

—Sí —pronuncia ella—. No hay nada entre tú y yo. Eso querías, ¿qué no?

Luz cuelga primero.

Escribir es una falta. Sobrará quien me diga: “Escribe de Adrián, convierte en prosa y arte lo que ha pasado, he ahí una gran historia”.

Pero no soy un buitre. ¿Lo soy? No hay nada heroico en escribir un libro, eso ahí es vanidad. Es demasiado lo que pienso. El mundo es de los que actúan, de los que trasmutan a la gente con sus hechos, de los que protegen a los niños de su sangre, o a los niños de cualquier sangre.

A veces creo que toda mi lucha del último año y medio ha sido un sufrimiento postizo. No he estado a la altura de las cosas. Las he vivido sin comprometerme, fuera de tiempo y fuera de lugar, sin fundirme en su volcánica sustancia y como ahorrándolas para el futuro, cuando escribiré sobre ellas, como si la muerte de la Arinde y la ruptura con Claire hubiesen sido un pago aceptable a cambio de la experiencia vital y el conocimiento de la condición humana (¡guau!, ¡qué palabras!) que ambos hechos me supondrían.

Igual ahora. Esos cuatro días no terminé haciendo nada, y hoy me digo que actué así, que anduve perdido en los Viveros a las cuatro de la mañana del viernes y peleé una y otra vez con Luz y me emborraché tres días seguidos con don René para dar tiempo a que Adrián fuese asesinado y yo tuviera material novelesco. Y ahora libre podría irme a vivir a París o a Petersburgo, llevar una vida oscura en un cuchitril raskolnikoviano, cogiendo con mujeres desesperadas que verían en mí el genio que no tengo, o que tal vez no verían simplemente, enfiebreado escribiendo una obra definitiva, una fabulación perturbadora. Expiar a favor mío la muerte de mi hijo, darle una verborrea, un vómito de palabras grandilocuentes a ese niño cuyo breve cuerpo no supe resguardar. Pero así me alimentaría del cadáver de Adrián, lo expondría a la vista de la gente como un comerciante de mierda. Sería un buitre. ¿Eso la escritura?

¿Un buitre? Porque así antes fantaseaba con qué sería de mi vida si de súbito él y Luz desapareciesen y yo recobrara mi libertad y pudiera largarme sin dejar rafes en ningún lado.

Pero nada. Escribo, escribo, escribo. Sólo palabras, no hice nada. Sólo palabras. Adrián sigue muerto. **U**

Gustavo Sainz y yo

Josefina Estrada

A la edad de 37 años, el escritor Gustavo Sainz fue nombrado director de Literatura en el Instituto Nacional de Bellas Artes, entre 1977 y 1981. Josefina Estrada, una de las colaboradoras en su equipo de trabajo, recuerda las pautas principales que desarrolló en esa etapa de su vida el celebrado autor de Gazapo.

Gustavo Sainz ha declarado que desde que era adolescente tenía una fe ciega en la belleza, generosidad, solidaridad, comprensión, tolerancia y en la sonrisa. Cualidades que describen cabalmente su personalidad, la cual también permeó su desempeño como directivo, tal como se percibe en las actividades que voy a intentar desarrollar mediante diversas anécdotas. Sainz ocupó la Dirección de Literatura del INBA cuatro años, de 1977 a 1981, en el sexenio de José López Portillo. Porfirio Muñoz Ledo, secretario de Educación Pública, le hizo la propuesta.

Yo tenía 20 años cuando conocí a Sainz, en su salón de clases de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, cuando cursé la materia de Literatura y sociedad, donde leíamos a autores mexicanos, con su obra más reciente. Nos llevaba los libros al salón, los cuales él adquiría directamente de la editorial, y nos los vendía con un sustantivo descuento. Nos hizo leer *Terra nostra*, de Carlos Fuentes; *Recuento de poemas*, de Sabines; *Las muertas*, de Ibargüengoitia; *El gobierno del cuerpo*, de Garibay..., entre otros. Y en cada clase nos comentaba las actividades que estaba realizando en la dirección a su cargo.

Un día tomé la decisión de abandonar la Universidad porque era urgente aportar recursos a mi numerosa y pobre familia. Deprimida, entré a su clase, la que

pensé sería la última. Cuando la cátedra de Sainz terminó, me dije: “Si dejas la escuela siempre serás una burra. Mira, todo lo que acabas de aprender. Mejor levántate y pídele trabajo”. Ruborizada, le solicité empleo. Me respondió que le diera una semana para que él pensara en qué podía colaborar. Así lo hice, pero cuando venció el plazo, él ya no recordaba mi petición. Sin embargo, me pidió que fuera al día siguiente a visitarlo a la calle de Dolores, segundo piso.

Era una modesta oficina de muebles anticuados y escasos. La duela del piso, descolorida y chirriante. Los escritorios estaban pegados a las paredes y al ventanal, donde se sentaban los administrativos y los colaboradores. Al centro no había nada. En contraste, la oficina de Sainz era amplia, luminosa y cubierta de libros. Había una gran mesa. A la izquierda estaba la bodega con miles de ejemplares de la *Revista de Bellas Artes*, de la cual había sido director creativo. Esa mañana, de agosto de 1977, Sainz me entregó la carta en la que la primera dama, Carmen Romano de López Portillo, le solicitaba la ejecución del Primer Encuentro Internacional de Poesía y Pintura Infantil, INBA-Fonapas en su fase nacional. Ese sería mi primer trabajo: organizar el premio, desde la convocatoria, promoción y premiación.

Gustavo asistía tres días a la oficina, de puertas abiertas. Todo lo que restaba de ese año me dediqué a pro-



Gustavo Sainz

mover el concurso. Por ello, fui al programa de televisión de Luis G. Basurto, en el Canal 13. Pero me asaltó un bloqueo mental de pesadilla: me quedé muda ante las cámaras. Basurto no me preguntaba nada, distraído en sus papeles. Nadie me sacó del apuro hasta que milagrosamente pude hablar. Al otro día, Gustavo me preguntó que cómo me había ido. Cuando le conté, soltó una carcajada como si le hubiera contado un gran chiste. Todavía no podía reponerme del ridículo y la sensación de fracaso por haber desperdiciado el tiempo-oro de la televisión. Pensé que me iba a regañar pero cada que me veía, volvía a reírse. Su risa era uno de los mayores misterios que Sainz guardaba para mí. ¿De qué se reía tanto, de todo, a cada rato? Ahora sé que no veía al mundo como todos lo mirábamos sino el que le pertenecía, el que escribía en el momento mismo que lo estaba viviendo. Para él, todos éramos personajes a los que nos sucedían cosas chistosísimas. Y si no había nada de qué reírse, él lo inventaba. Sainz era travieso. A mis 20 años, él no me parecía joven; pero tampoco señor. Así, era un hombre de 37 años, pícaro y acelerado. Caminaba y pensaba y leía y dictaba y creaba a toda máquina.

En el semestre que asistí a su clase de las siete de la mañana, de diseño editorial, saliendo, nos íbamos en su

flamante coche último modelo, a la oficina. En varias ocasiones, lo acompañé al estudio de Francisco Corzas. También fuimos a varias exposiciones del Museo de Arte Moderno. Su pasión por la pintura se vio ampliamente cumplida en la presentación de *Compadre Lobo*, la cual fue presentada en octubre de ese año, en el Museo Carrillo Gil; todo el museo exhibió pinturas alusivas a la novela. Esa noche, Sainz y sus cercanos portaban camisetas que reproducía la tipografía de la portada. Detalle que me pareció sensacional y excesivo, novedoso.

El concurso de poesía fue un éxito, se recibieron trabajos de casi todo el país. Y la premiación se realizó en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, adonde fuimos una comitiva enorme. Como se solía hacer, los viajes eran a cargo del erario. Nos quedamos atorados una semana más allá por algún problema de logística y recayeron en Sainz los gastos de diez personas.

Después, Gustavo me encargó que recibiera los trabajos de los solicitantes a las becas INBA-Fonapas, con la que los jóvenes escritores ganarían un estímulo económico por un año. De esta manera, recibí las propuestas de escritores que ahora gozan de una trayectoria consolidada: Agustín Ramos, Carmen Boullosa, Vicente Quiarte, Ethel Krauze, Eusebio Ruvalcaba, Coral Bracho, Eduardo Langagne, por citar algunos.

Después, por dos años tuve a mi cargo el ciclo de Veladas Literarias, donde presentaba a los escritores con su obra más reciente. Eran los martes, en la Librería del Palacio, otro de los proyectos cumplidos de Sainz. Para entonces —agosto de 1978—, ya había nacido mi hijo. La oficina se había cambiado al tercer piso de la Torre Latinoamericana, donde el espacio fue diseñado exclusivamente para las necesidades de la dirección. Cada empleado tenía su cubículo. Se inauguró durante mi licencia de maternidad. Regresé a una oficina moderna, de sillones naranja y amarillo en el recibidor. Me encontré con un nuevo compañero, Salvador Castañeda, recién salido de la cárcel por su actividad en la guerrilla. Me daba a leer todos los avances de su novela, *¿Por qué no dijiste todo?*, la cual ganaría el concurso de primera novela de Grijalbo, donde Gustavo era director literario. Antes, lo había obtenido Luis Zapata, con *El vampiro de la colonia Roma*. Gustavo, experto en diseño editorial audaz, comentó que Luis era tan guapo que él habría puesto su fotografía en la portada.

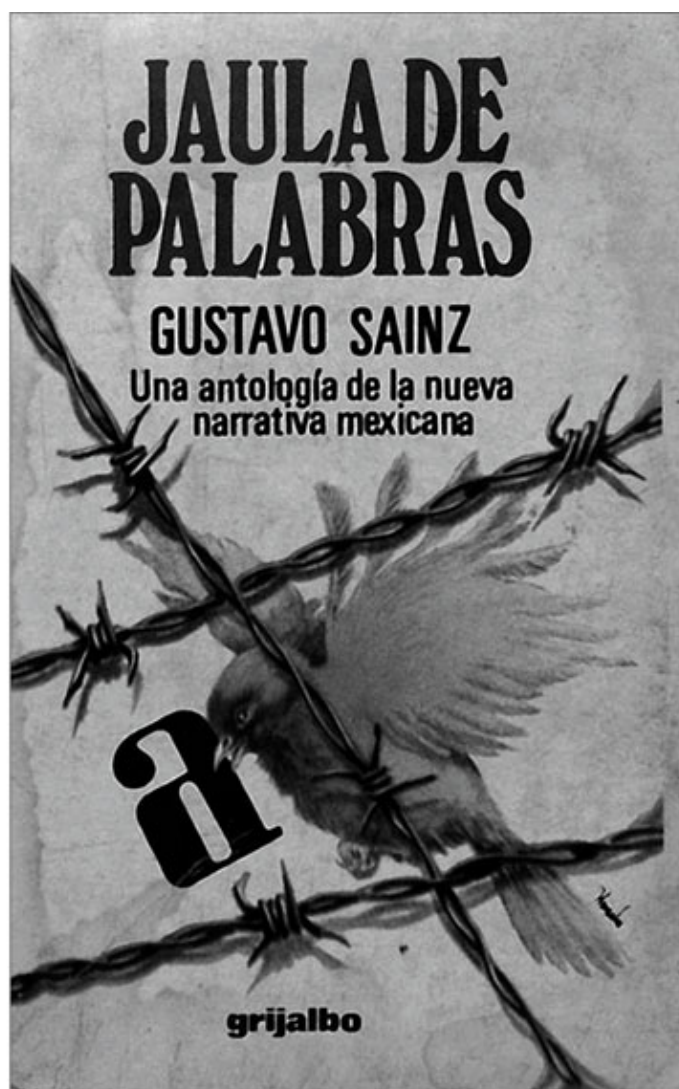
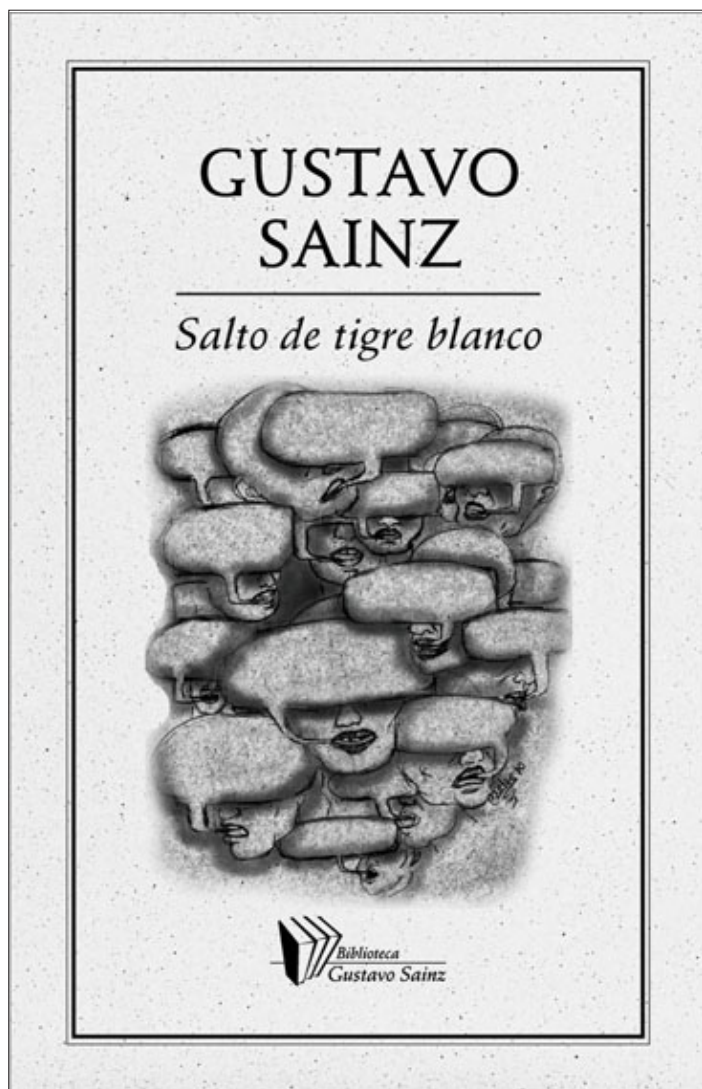
Cuando me hice cargo de Veladas Literarias no era común que el escritor presentara su obra, como lo es ahora. Entonces, era novedoso que se le propusiera a un autor promover su obra apoyado en el poderoso y eficiente aparato publicitario y de relaciones públicas de Bellas Artes. Las presentaciones se realizaban en la Librería del Palacio, con servicio de café y, ocasionalmente, cocteles, donde cada invitado pedía su bebida preferida. La librería parecía hecha de cristal. Estaba

ubicada en el rincón del extremo izquierdo de la planta baja del Palacio. Sus anaqueles eran cubos de vidrio. También podía adquirirse serigrafías o dibujos de los amigos de Gustavo, como Armando Villagrán. Todo el selecto inventario era elegido por Sainz. Muchos de esos libros se quedaban entre nosotros, sus colaboradores. Porque en cuanto llegaban los libros de Sudamericana, Seix Barral o Emecé, el encargado de la librería, Roberto Jurado, nos hablaba para ir a comprar autores olvidados hoy en día como Elsa Morante, esposa de Moravia. A Gustavo le asombraba que varias de las esposas de los escritores terminaran escribiendo buenas novelas. Y le resultaba muy enigmático que después, cuando se separaban, ellas dejaran de publicar.

Trabajar en la Dirección de Literatura, rodeada de compañeros como Ignacio Trejo Fuentes, Emiliano Pérez Cruz, Arturo Trejo Villafuerte, Enrique Aguilar, Javier Córdova, Humberto Ríos y Salvador Castañeda, tan terrenales y nada del otro mundo, me hizo pensar que yo también podía escribir y solicitar una beca. Así, durante semanas fui escribiendo mi primer cuento. Y como Gustavo solía ir a cada escritorio y pedir que lo siguieran a su oficina, empezó a verme tachoneando originales. Cosa que le resultó muy sorprendente por-

que siempre me encontraba comiendo. Él decía que yo era una golosa porque en mis cajones siempre había comida. Yo le respondía que más bien era una desordenada a la que no le daba tiempo de desayunar en su casa. A Sainz, por supuesto, le daban mucha risa todos mis comentarios: “Oye, ¡qué difícil es escribir! ¿A ti también te costaba tanto trabajo? Ya no sé puntuar y menos conjugar. Castañeda me dijo que mi párrafo estaba lleno de *ías*. Que tachara los más que pudiera y que sólo dejara dos”. Al otro día, se acercaba a preguntarme: “¿Y ahora qué te dijo Castañeda?”. “Que tenía muchos *aba*”. Y vuelta a reírse.

Al final de una conferencia del ciclo Domingos Literarios, le di mi cuento “Nadie vendrá a verte...”. Se lo di porque me parecía natural que viera terminado lo que estuve haciendo con tanto esfuerzo. Al otro día, muy serio, fue a mi escritorio. Me quedé helada cuando sacó de su portafolio mi texto con correcciones de su puño y letra. Me explicó las razones de cada observación. Yo estaba conmovida porque nunca pensé que fuera a leerlo y menos que lo corrigiera. Pero lo más sorprendente fue la seriedad con la que se dirigía a mí. Como si me dijera que cuando se escribe no hay lugar para juegos ni bromas.



Las veladas fueron tan exitosas que se realizaron dos días por semana. Ese trabajo lo dejé de hacer porque un escritor me dijo que él leía muy mal y me pidió que yo leyera un fragmento de su libro, publicado por el Fondo de Cultura Económica. Así lo hice. A la mañana siguiente, Gustavo me pidió que fuera a su oficina. Me comentó que Juan José Bremer, director de Bellas Artes, le había pedido mi renuncia. Porque una funcionaria que tenía su oficina dentro del Palacio había escuchado un texto plagado de majaderías y procacidades, según ella. Y le parecía inaudito que una empleada no respetara el máximo recinto de las Bellas Artes. Sainz le respondió a Bremer que no me iba a despedir sino que me iba a cambiar de área, donde no tuviera actividad con el público.

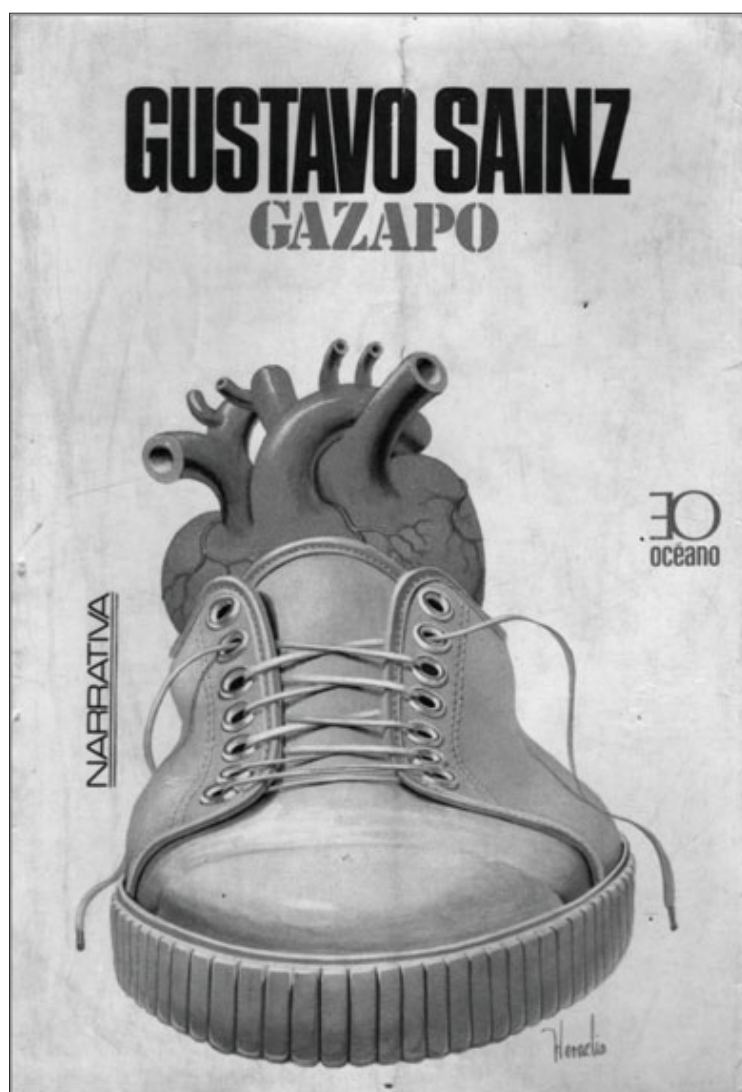
Y me trasladó como correctora de estilo a la redacción de *La Semana de Bellas Artes*, el semanario cultural que se insertaba gratuitamente en los principales diarios del país. Desde la oficina de Dolores, Gustavo le dedicó mucho tiempo a la concepción del diseño y contenido. Había solicitado a la SEP un grupo de artistas plásticos que estuviesen a cargo de realizar los dibujos y viñetas, todos ellos jóvenes talentosos, como los hermanos Castro: José, Alberto y Miguel; Rafael Hernán-

dez Herrera, Heraclio, Arnoldo Fajardo, Ramón Marín y Melesio Galván. Sainz pudo solicitar el trabajo de dos o tres de ellos, pero se quedó con los ocho y los rescató de horrendas tareas burocráticas para participar en un suplemento que se caracterizó por su belleza editorial, por la hechura de los retratos de los creadores y las ilustraciones de los textos.

En 1980, cuando obtuve la beca, Gustavo ya viajaba con regularidad a Estados Unidos. Todos sabíamos nuestras tareas y él sólo venía a supervisarlas. Al año siguiente, yo ni quería ver a Gustavo porque siempre me preguntaba si ya había terminado de escribir mi libro de cuentos. Supongo que su interés era proponerlo para su publicación en Grijalbo. A principios de ese año salió publicada en esa editorial *Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana*. Y lo nuevo abarcaba a Carlos Fuentes, pasando por Poniatowska, Carballido, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, varios jóvenes becarios y, terminando, con seis de sus colaboradores, sus apuestas. Me parece que ese gesto dibuja muy bien a Gustavo: incluir a célebres desconocidos en una antología que venía a continuar el trabajo de María del Carmen Millán. Su decisión denotaba irreverencia, en primer lugar; en segundo, la seguridad de conocer a la novísima literatura nacional.

Gustavo renunció a la dirección en 1981. Y a mediados de 1982, yo dejé el suplemento y nadie del equipo de Sainz siguió trabajando en él. Habían nombrado a Abraham Orozco como el coordinador y él se encargaba de llevar personalmente el suplemento, la noche del cierre, para que Bremer firmara cada página. El suplemento había adquirido tanta notoriedad que se convirtió en mero reproductor de las exposiciones del Palacio y otros recintos de Bellas Artes. Y en vocero de funcionarios. Por ello, Gustavo nos sugirió mantenernos al margen de un suplemento que distaba mucho de su idea original.

La memoria suele darle a la lejana juventud un matiz de brillo y esplendor. Pero creo que la época de Sainz en Literatura fue esplendorosa porque había dinero para aterrizar sus ideas. Por eso, López Portillo aconsejaba que debíamos acostumbrarnos a vivir en la abundancia. Y las autoridades le dieron todo el apoyo porque Sainz era un triunfador, con una trayectoria deslumbrante. De sus proyectos en la dirección permanecen los Domingos Literarios, el archivo hemerográfico y fotográfico que se empezó a formar e incrementar notablemente en su gestión, una librería dentro del Palacio, ahora dirigida por Educal. Todos sus colaboradores están jubilados o han fallecido. Y los que renunciamos para dedicar nuestras vidas a promover a la literatura y encontrar jóvenes talentos. A transitar, de acuerdo a nuestras capacidades, por el sendero que nos mostró el maestro, amigo y benefactor. **U**



Eduardo Lizalde

Encuentro con el tigre

Gerardo Laveaga

La reciente concesión del Premio Federico García Lorca a Eduardo Lizalde da pie al novelista y abogado Gerardo Laveaga para esbozar el recuerdo del tiempo en que, siendo un joven estudiante de derecho, trabajó como secretario particular del poeta mexicano quien, próximo a cumplir 85 años, se erige como una de las voces más notables de la lírica actual en castellano.

La Escuela Libre de Derecho es famosa por el rigor de sus exámenes finales. Estos son orales y, en ciertas circunstancias, reprobarnos significa la expulsión de la Escuela. Tal era la razón por la que, año con año, solicitaba en mi trabajo una licencia sin goce de sueldo: necesitaba tiempo para estudiar. Quinto año no fue la excepción. Pero apenas habían transcurrido tres días de mi licencia, cuando leí en el periódico que Eduardo Lizalde acababa de ser designado Director General de Publicación y Medios de la SEP.

Un par de veces había saludado al poeta y, seguramente, él no me recordaba. Pero por mi cabeza pasó la idea de irme a trabajar con él. Su poesía me deslumbraba desde que yo era un adolescente y, por aquella época, algunos de sus versos se adecuaban a mi vida con inquietante precisión:

Uno se dice:

¿Qué mujer no se vería orgullosa
de provocar estos poemas?

Como no sea aquella
para la que fueron, por desgracia,
escritos.

Sin pensarlo mucho, me anudé una corbata y me presenté en su oficina, ubicada en Avenida Revolución 1877, en la Ciudad de México. “¿Se acuerda usted de mí?”, le pregunté tímido en cuanto me recibió. “Por supuesto”, mintió. Le regalé un ejemplar de la novela que acababa de publicar y le mencioné cuánto me entusiasmaba su poesía.

Luego arremetí: ¿tenía ya secretario particular? “No”. Le rogué que me considerara para el puesto. “Es suyo”, dijo con voz estentórea. “Y comienza usted a trabajar en este instante”. Me instruyó para que recibiera a las personas que irían a visitarlo durante la tarde, pues él tenía una cita con el secretario González Avelar. Dicho lo anterior, se echó el saco sobre los hombros y desapareció.

Así inició mi relación con uno de los hombres que más han influido en mi vida. No sólo pienso en literatura, sino en música, pintura, cine, vinos... De repente, a mis 23 años, tenía que atender a Carlos Monsiváis, a Carlos Montemayor, a Juan José Arreola o a Héctor Azar, que solían darse vueltas por la oficina para ver cómo iban sus libros en las colecciones de la SEP.

Mi anterior jefe debió de pensar que aquello de la licencia había sido una engañifa. Yo, por mi parte, tuve



Eduardo Lizalde

que aprovechar los pocos minutos que mi nuevo trabajo me dejaba libre para estudiar derecho fiscal e internacional privado. Pero habría sido una locura desaprovechar la oportunidad.

Al principio, el estilo de Lizalde me amedrentó. Solía perder los estribos con facilidad y asegurarse de que todos se enteraran de su enojo: “¡No dan una!”, resoplaba. Alguien llegó a decirme que era un neurótico; que no lo aguantaría más de 15 días. Pero aquella no era sino una careta para disimular su bonhomía y generosidad, de la que fui testigo en innumerables ocasiones.

Concluí que sus rabietas tenían mucho de pose cuando, en una ocasión, me ordenó despedir a un subordinado a raíz de una nimiedad. No cumplí la instrucción, desde luego. Cuando, al día siguiente, me pidió que revisara un asunto con ese subdirector, le dije que, de acuerdo con sus instrucciones, lo había despedido. Lizalde palideció: “No me diga...”. Aclaré de inmediato que aún no lo hacía. Él soltó el aire por boca. “No lo haga; no vaya a hacerlo”, rectificó. Luego, para no parecer débil, añadió: “Pero, eso sí, póngalo pinto”.

Le costaba un trabajo enorme asistir a compromisos laborales o personales. Siempre hallaba pretexto para no hacerlo: “Escogieron el peor día, la peor hora y el peor lugar”, refunfuñaba. Cuando uno de sus subalternos le envió una invitación a su boda, él la observó burlón. “Discúlpeme por favor”. Yo abagué por mi compañero: “¿Por qué no va, aunque sea un rato, maestro? Él es uno de sus colaboradores más eficientes”. Me mostró entonces la tarjeta en la que dos pichones sostenían un

corazón. “Por cursi”, sentenció. Cuando, otra vez, alguien me pidió que le extendiera una invitación a comer para agradecerle que hubiera aceptado ser jurado de cierto premio, él me confió que la mejor forma en que podían expresarle su gratitud era no invitarlo a ningún lado.

Pude tener desencuentros con él a la hora de resolver algunos problemas que encarábamos a diario con los pagos de regalías a los autores de *Lecturas Mexicanas*, *Cien de México* o *Cien del Mundo*, con el *Correo del Libro* —el actual *Educual*— o con la Unidad de Televisión Educativa Cultural, hoy Canal 22. Llegué a molestarme con él por la gentileza con la que trataba a algunos autores que, desde mi punto de vista, eran unos oportunistas. Pude llegar a disentir, abiertamente, cuando por razones de mero procedimiento llegó a negársele el certificado de locutor a una célebre actriz. Pero, ¿cómo reprocharle algo a quien era capaz de escribir: “Las nalgas de una hembra bien construida son la obra capital de la naturaleza”?

Dotado de escasa sensibilidad política, la cual compensaba con su intuición administrativa y una notable destreza para delegar —que, aunque se diga fácil, hoy puedo confirmar que es un arte—, Lizalde me hizo sentir de cerca la desilusión que le había embargado como antiguo “espartaquista” y pulió mi espíritu crítico. “Esto del comunismo fue un fracaso... un fracaso”, repetía.

Muchas veces llegué a preguntarme por qué un hombre tan sano, tan vital, un *bon vivant*, podía ser, al mismo tiempo, un maestro del sarcasmo y lograr poemas tan amargos. Los de *El tigre en la casa*, por ejemplo. Ahí, el

gigantesco felino “desgarra por dentro al que lo mira” y, en *Caza mayor*, ofendido por “liebres carroñeras”, acaba aniquilado.

Otros de sus versos, en cambio, daban en el blanco con precisión horaciana:

Sin la belleza
no existiría el infierno.

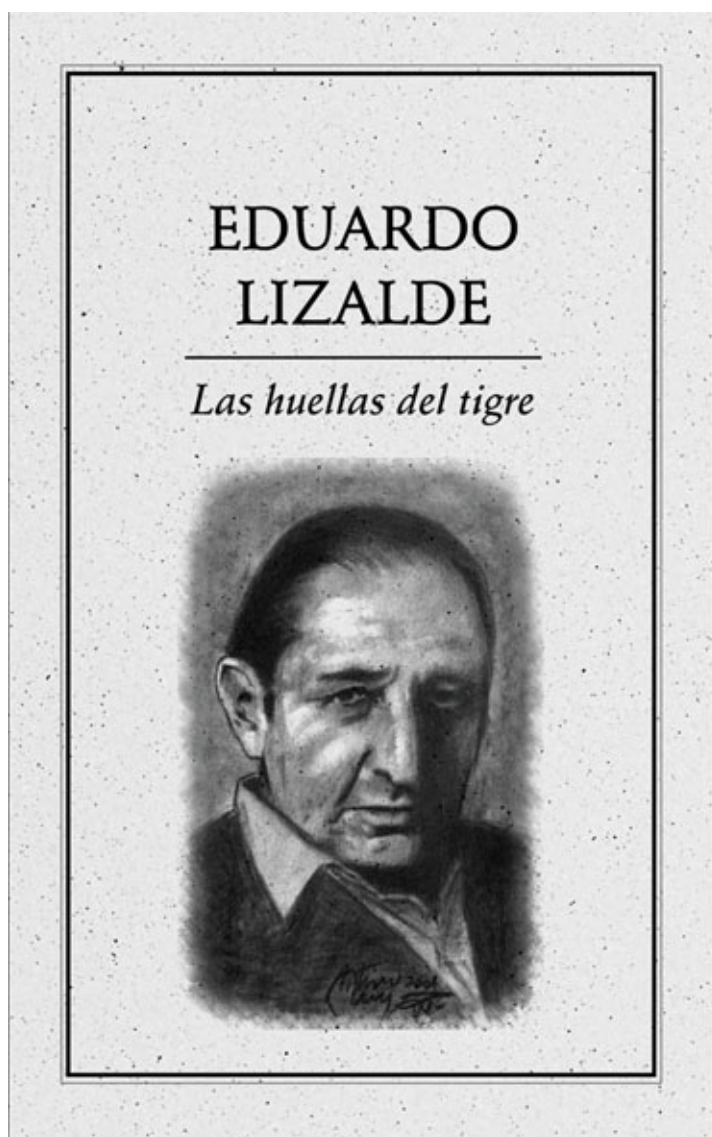
O, mejor aun:

La luz no muere sola
arrastra en su desastre, todo lo que ilumina.
Así el amor.

Pero habría que recurrir a otras fuentes para descifrarlo. Al cuestionario Proust, por ejemplo, que respondió en 2004: “¿Cree usted en la inspiración o en el trabajo?”. “Creo que los textos literarios excelsos son accidentes de la historia”, afirma. “¿Qué utilidad tiene la poesía?”. “Ya se sabe”, sostiene: “ninguna”. “¿Cuánto le lleva escribir un poema?”. “Entre diez minutos y cinco años”, revela.

Su ironía y desencanto me parecieron, siempre, un afinado producto de su inteligencia: a lo más, ejercicios lúdicos. No así la sensualidad de sus versos. Esta es desbordante, incontrolable... Así lo entendieron quienes le otorgaron, en 1988, el Premio Nacional de Ciencias y Artes y quienes le han concedido otros muchos galardones. Así lo han entendido sus críticos, como Marco Antonio Campos y Roberto Vallarino, cuyos textos son imprescindibles para entender a Lizalde. Así lo hemos entendido sus numerosísimos lectores y admiradores.

Ahora que el príncipe de Asturias acaba de entregarle el Premio Federico García Lorca, he evocado, de modo inevitable, el tiempo que trabajamos juntos. Desde entonces, cierto, he tenido otros encargos de mayor relevancia. Pero el que me ofreció Eduardo Lizalde en 1986 ha sido el más entrañable de ellos. Quizá porque fue el primero en que tuve responsabilidades significativas. Quizá porque me permitió vislumbrar la política cultural del Estado mexicano cara a cara. Quizá porque haber trabajado con quien, hoy por hoy, es el más grande poeta vivo de México, sigue significando una de las mejores experiencias de mi vida... y una distinción mayúscula. **u**



Respuesta a Juan Villoro

Eduardo Matos Moctezuma

Juan Villoro ingresó a El Colegio Nacional el 25 de febrero pasado. En la ceremonia, el escritor mexicano leyó un discurso sobre la figura de Ramón López Velarde en la narrativa. El arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma fue el encargado de contestar al nuevo integrante del cuerpo colegiado, con un texto en que pasa revista del interés del autor de Arrecife por el pasado antiguo de México.

La respuesta al discurso de ingreso de Juan Villoro representa para mí un gran privilegio y una enorme responsabilidad. Privilegio, porque considero a Juan uno de los grandes exponentes de la literatura mexicana actual que lo mismo nos dice del viento, de la tarde, de la tristeza y de la alegría. Su versatilidad es impresionante y ha transitado a través de la novela, el ensayo, la crónica, el cuento, el cine, el teatro, en fin, que nada dentro del mundo de las palabras le es ajeno. De su pluma brotan palabras que retratan situaciones y personajes que transitan por la vida con su propia carga y con cargas ajenas.

Responsabilidad, porque ante las razones expuestas no puedo menos que releer su vasta obra para estar al día en el quehacer de quien hoy ingresa a El Colegio Nacional. El tema que acaba de abordar con el título de “Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas de Ramón López Velarde” viene a ser un agregado más a la de por sí enorme montaña literaria que Juan ha creado con profundo conocimiento, inteligencia, pasión, humor y buena pluma.

Hagamos un recuento de la vida y obra de Juan Villoro. Lo primero que llamó mi atención es la diversi-

dad de acciones que ha emprendido: ha sido maestro en la UNAM; en Boston University; en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y la Universidad de Princeton. A esto se unen las conferencias que ha dictado en las universidades de Tokio, La Sorbona, Princeton, Brown, La Sapienza de Roma, Bolonia, Lovaina, Dartmouth College, la Complutense de Madrid, la Central y la Autónoma de Barcelona; Rouen, Cambridge, Oxford, Essex y muchas más en que su voz ha sido escuchada. También ha ocupado diversas cátedras, entre las que hay que destacar la Julio Cortázar en Guadalajara, fundada por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

Pero no para aquí el asunto. A lo anterior debemos agregar los estímulos a que ha sido acreedor: el Premio IBBY por su novela para niños *El profesor Ziper y la fabulosa guitarra eléctrica*, en 1992; *La casa pierde* le valió en 1999 el Premio Xavier Villaurrutia; en el año 2000 recibió el Premio Mazatlán por su libro de ensayos *Efectos personales*; la Editorial Anagrama le otorgó el Premio Herralde por la novela *El testigo* en 2004, en la que nos acerca a la figura de Ramón López Velarde; en 2007 se le adjudicó el Premio Antonin Artaud por su libro de cuentos *Los culpables*, otorgado por críticos de México



Juan Villoro y Eduardo Matos Motezuma en El Colegio Nacional

y Francia. Recibió en el año 2009 el Premio Las Pérgolas entregado por la Asociación de Libreros de México y en 2012 recibió el de la Asociación de Críticos de Espectáculos de Argentina, quienes consideraron a *Filosofía de vida* como la mejor comedia del año.

En el rubro del periodismo los reconocimientos de que ha sido objeto son notables. Hay que destacar *Dios es redondo*, libro de crónicas de fútbol, que ganó en 2006 el Premio Internacional de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán; dos años después ganaba el Premio Ciudad de Barcelona en la categoría de periodismo por el reportaje sobre las fotografías de Robert Capa encontradas en México referentes a la Guerra Civil española y el Premio Iberoamericano de Periodismo Rey de España por la crónica “La alfombra roja. El imperio del narcoterrorismo”, misma que fue publicada en el *Periódico de Catalunya* en 2009. A esto se une el reciente Premio Fernando Benítez que se le entregó en la Feria Internacional del libro de Guadalajara a finales de 2013. Como colofón de esta impresionante lista de reconocimientos debemos mencionar el Premio Iberoamericano José Donoso al que se hizo acreedor en 2012 por parte de la Universidad de Talca, Chile, por el conjunto de su obra.

Hablar de las publicaciones de Juan Villoro es reiterar la enorme gama de temas por él tratados. Baste decir que alrededor de 34 libros han sido editados por diferentes casas editoriales. Pero, a todo esto, ustedes se preguntarán: ¿por qué un arqueólogo da la bienvenida a un hombre de letras? La respuesta está, precisamente, en que dentro de esa gran variedad de su obra tenemos títulos que, de una u otra manera, acuden al pasado prehispánico de nuestro país. Allí está, por ejemplo, el cuento “La noche navegable” que se ubica en Monte Albán. O la delicia de *Palmeras de la brisa rápida* en

donde el mundo maya aparece envuelto en pasajes familiares. Antonio Suárez, personaje de *El disparo de argón*, utiliza símbolos prehispánicos en el portal de su clínica y los desparrama en el interior de ella. En el libro *Los once de la tribu* incluye un reportaje con el título de “El patio del mundo” que trata acerca del juego de pelota, en donde vierte su conocimiento de fuentes como el *Popol Vuh* y la manera en que aún hoy día se practica el juego. En la novela *Materia dispuesta* hay un capítulo en el que se enfrentan los vestigios del pasado y el interés por construir sobre él una obra pública. Este dilema o lucha entre dos posiciones la vemos los arqueólogos en nuestro cotidiano quehacer y nos inclinamos, desde luego, por preservar el pasado. Otros escritos acuden a ese pasado y lo vemos en “El crepúsculo maya” o en el cómic *La calavera de cristal*, además del guión para la película *Vivir mata*, bajo la dirección de Nicolás Echeverría, que alude a los aztecas dentro del México actual y en algo que todos hemos padecido: un embotellamiento. Recientemente elaboró Villoro los guiones y fue conductor de la serie *Piedras que hablan* del Canal 22 al presentar 28 sitios arqueológicos en que se dialoga con las piedras y con los arqueólogos que las encuentran. Más recientemente tenemos su novela *Arrecife*, en donde los personajes se encuentran en la Riviera Maya en un *resort* llamado La Pirámide cuyo decorado reproduce motivos prehispánicos. Publicada en 2012, esta novela ha sido traducida al francés y el diario *Le Monde* acaba de sacar una reseña en que valora al autor y su obra. De igual manera, el ensayista venezolano José Balza le dedica un comentario que intitula “La media realidad”. No resistí al deseo de mencionarlo, ya que estamos ante la última novela de Juan y sus más recientes reseñas. La opinión de Balza se incluyó en el núme-

ro de febrero de este año en la *Revista de la Universidad de México* y comienza así:

Este es un libro de desarrollo zigzagueante, como ocurre con los relatos de Maupassant y ciertas novelas de Henry James, en los que la dirección previsible para el lector, una línea continua, va tomando ángulos inesperados, cuya lógica se endereza al final. O al menos así queremos creerlo. Como en sus otras narraciones, tal mecanismo esconde una de las claves para sentir la incesante vitalidad que Juan Villoro capta con sus ficciones, notable hasta en ese imantado recorrido por una vida real (la de Ramón López Velarde, *El testigo*, 2004).

La cita anterior me lleva a comentar el discurso de ingreso. La figura de Ramón López Velarde siempre será tema apasionante y más cuando se nos presenta una imagen sin retoques del poeta jerezano, a diferencia de muchos que han pretendido entrar, unos para bien y otros no tanto, para tratar de entender cada palabra que el poeta vertió en “La suave Patria”.¹ Nuestro autor ha podido tallar esa imagen hasta dejarla libre de pecado nacional. Allí está el López Velarde “celebrado hasta la devoción...” como dice, pero también el literato del que aún hay mucho por estudiar y en el que Villoro destaca la narrativa como uno de estos ejes. No voy a repetir aquí lo que ya hemos escuchado sobre el tema, pero sí deseo comentar que las facetas de un escritor no se agotan y en este caso la narrativa comparada abre caminos que aportan datos relevantes. Las similitudes que se hace de grandes personajes de las letras con nuestro poeta y prosista, especialmente cuando se acude a las “sombras paralelas” en alusión a Joyce y López Velarde, nos dan contrastes y semejanzas como lo plantea Villoro entre el autor de *Ulises* y el de “La suave Patria”. Esto es, sin lugar a dudas, revelador y es la parte más extensa de la presentación de Juan. Ambos, como se desprende de lo que se dijo, “son ríos apartados y distintos, pero se alimentan de un agua común a la poesía y la narrativa”. Convergen de manera impresionante. Joyce recibe ejemplares de su naciente *Ulises* en 1921, año en que muere López Velarde y nace, a su vez, “La suave Patria”. Y si de nacimientos y paternidades hablamos, los dos atienden el tema. El primero es antibritánico, el segundo antiyanqui. Ambos se forman en medios profundamente católicos aunque lo resuelven de manera distinta. “En el penúltimo capítulo de *Ulises*”, nos dice Villoro, “Joyce enlista los temas de los que hablan Bloom y Dedalus. Asombrosamente, es el repertorio, casi íntegro, de López Velarde: la música, la literatura, la comida, la patria, la prostitución, la Iglesia católica, el celibato eclesiásti-

co, la identidad y la educación religiosa”. Y así sigue enumerando muchas similitudes que nos llevan a reflexionar para dejar en claro una cosa: en el caso de estos dos autores los paralelismos son coincidentes no así en otros escritores en donde la toma de frases o ideas son evidentes. Por otra parte, cuando pensamos que ya todo está dicho acerca de un tema específico, resulta que una observación atinada plantea nuevas perspectivas a la investigación. Este es el caso.

El final que hemos escuchado ocurre hoy, en esta noche del 25 de febrero del año 2014. La esencia del poeta entra a un zaguán en donde se anuncia “Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde”. Escucha atento las palabras de Juan. Con ellas ha logrado el regreso: “El poeta que se fue acaba de volver...”.

Querido Juan:

No sé si llené las expectativas que esperabas cuando me elegiste para dar respuesta a tus palabras. Si es así, qué bueno; si no lo es, la culpa es mía. Como pretexto puedo decir que el mundo de la literatura me apasiona y he tratado de penetrar en él a costa de que la vista se desgaste y el espíritu se enriquezca. Soy rilkeano de corazón y también un villorista empedernido. Pero decía que quizás un buen pretexto, si acaso estas palabras se quedan cortas para elogiar tus escritos y tus aportes, es que mi quehacer cotidiano es estar en contacto con los hombres que fueron y que el tiempo los dejó ocultos en la tierra. Soy, simplemente —recordando a Proust—, un buscador del tiempo perdido. La arqueología, esa máquina del tiempo que nos transporta al tiempo ido y que no te es ajena, pues en tus trabajos has incurrido en ella como quedó dicho, nos lleva a develar el rostro de la vida y de la muerte.

Mi agradecimiento por tu confianza; mi agradecimiento por tus incontables escritos y por los que habrán de venir; mi alegría de que hoy ingreses a El Colegio Nacional en donde nombres como los de Alfonso Reyes, Mariano Azuela y Enrique González Martínez fueron parte del grupo fundador. Les siguieron personalidades del mundo de las letras como Jaime Torres Bodet, Antonio Castro Leal, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Jaime García Terrés, Salvador Elizondo, Rubén Bonifaz Nuño, Carlos Fuentes y recientemente la partida siempre llorada de José Emilio Pacheco. Todos ellos fueron consagrados hacedores de letras que han privilegiado al Colegio con su presencia. Te integras así al grupo de distinguidos escritores que hoy son parte de nuestra institución: Ramón Xirau, Gabriel Zaid y Fernando del Paso. Los que fueron y los que son forman un Parnaso que hicieron y han hecho de la palabra su razón de ser.

Gracias, en fin, que por méritos propios hoy formes parte de este grupo selecto que tanto ha dado a la literatura. Todos ustedes honran al Colegio Nacional, el Colegio Nacional los honra a ustedes. **U**

¹ Víctor Manuel Mendiola, *La Suave Patria, Ramón López Velarde*, El Tucán de Virginia, México, 2013.

Reseñas y notas



Carlos Fuentes



Ricardo Garibay



Louise Bourgeois



Blaise Cendrars



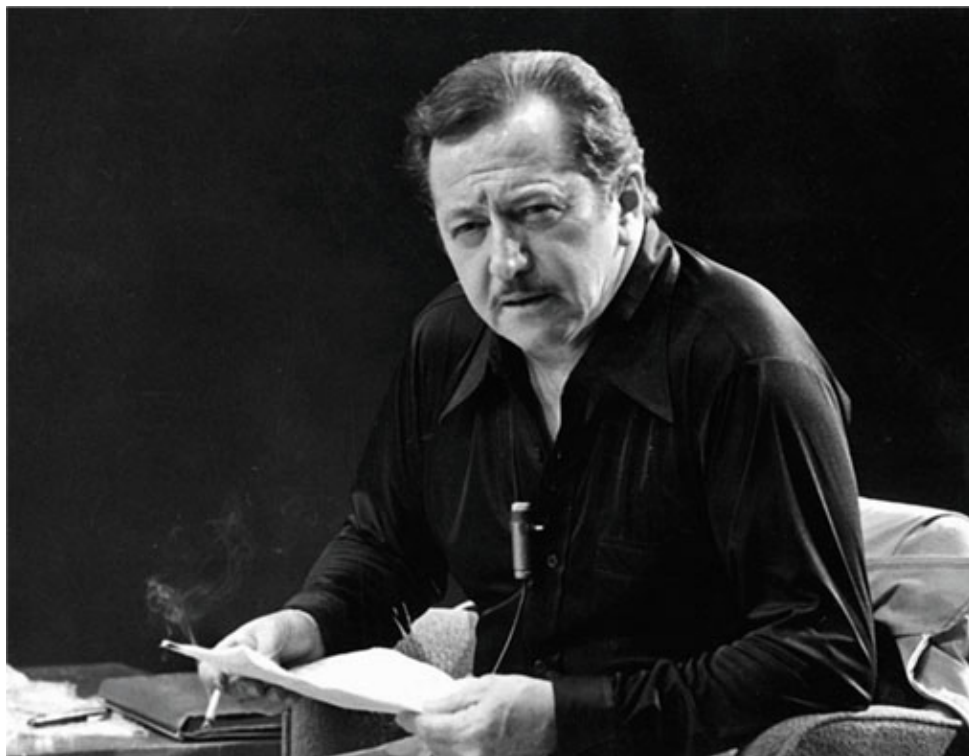
Leopoldo Lugones



José Woldenberg

La segunda vida de Garibay

Enrique Serna



Ricardo Garibay

La *Antología* de Ricardo Garibay —que acaba de publicar Josefina Estrada (Cal y Arena, 2013)— tiene el propósito de reafirmar la vigencia de su obra, cuando ya tenemos una perspectiva temporal para evaluar lo que aportó a la literatura mexicana. Pero ese propósito solo se podrá cumplir cabalmente si las nuevas generaciones redescubren a un autor que logró conjugar el arte mayor con el éxito, algo muy difícil de lograr en un país donde se lee poco a los escritores “del momento” y menos aun a los de antier. Ahora que Garibay tiene ya 15 años de muerto y se enfrenta al juicio de la posteridad, una antología como esta era necesaria, porque en México (un país patrioterico con el orgullo vapuleado), tendemos a olvidar a nuestros buenos escritores, o a homenajearlos sin leerlos, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en España, don-

de cualquier mediocridad inflada con gas butano asciende al empíreo de los clásicos modernos.

Como bien señala Josefina en el prólogo, Garibay tuvo una personalidad arrogante, belicosa y pendenciera que le estorbó para ser más reconocido en vida. Para colmo, exhibía esa personalidad en sus programas de televisión. Recuerdo haberlo visto regañar a los técnicos de canal 11 porque hacían ruido mientras él improvisaba una disertación sobre el *Cantar de los cantares*. Soberbio por convicción, como declara en el epígrafe de la antología, menospreciaba abiertamente a muchos de sus colegas, incluyendo a los más célebres, algo que nunca le perdonaron los dispensadores del prestigio literario. Negado para las relaciones públicas, tal vez por un noble rechazo a la prostitución de la amistad, su carácter in-

solente y áspero lo marginó de los núcleos de poder cultural. Pero ahora que Garibay ya no puede ser un obstáculo entre su obra y el mundo, podemos disfrutarla de manera desprejuiciada, sin tener en mente al ogro que la engendró.

La antología de Josefina Estrada se propone, pues, mantener en circulación a un autor que debería ser canónico, reuniendo en un solo volumen textos diseminados en muchos libros hoy inaccesibles, para ofrecer al lector un muestrario de la variada y prolífica pluma de Garibay. Con buen tino, Josefina no incluyó en la antología sus novelas más importantes, porque habría sido una atrocidad publicarlas en forma fragmentaria. Pero las nuevas generaciones de lectores cometerían un pecado mortal si no devoran *La casa que arde de noche* y *Par de reyes*, por mencionar sus dos novelas más famosas, y desde luego, *Beber un cáliz*, una conmovedora elegía a la muerte de su padre, en la que el desgarrón emotivo guarda un asombroso equilibrio con la sobriedad y el rigor del lenguaje.

Sin duda, Garibay aspiraba a sobrevivir en esos libros, pero esta antología nos demuestra que además dejó un puñado de cuentos excelentes (“Trailer”, “Soledades”, “Oralia”), varias crónicas memorables (*Las glorias del gran Púas, Acapulco*), libros de memorias que sobresalen por su franqueza insólita en la literatura mexicana (*Fiera infancia, Cómo se gana la vida*) y retratos incisivos de sus contemporáneos, que en unas cuantas pinceladas nos revelan los claroscuros de la personalidad y la evolución del carácter a través del tiempo. Sus semblanzas de Agustín Lara, Gustavo Díaz Ordaz, Emilio Uranga y Salvador Reyes Nevares no desmerecen frente a los mejores cameos de Martín Luis Guzmán. La crítica

tiende a poner etiquetas y a Garibay le asettó en vida la de ser un escritor naturalista con un oído extraordinario para reproducir el habla popular en sus diferentes variantes regionales. Esto es verdad, pero sus cualidades literarias no se reducen a eso: además fue un formidable creador de atmósferas, un espeleólogo del alma con un sexto sentido para percibir el sentido trágico de la vida, y un mago de la palabra que gracias a la electricidad de su estilo, un estilo que iba del denuesto soez a la metáfora sutil en el mismo párrafo, lograba mantener en vilo al lector, incluso en los libros que escribía por encargo.

De la última sección de la antología, dedicada a los ensayos literarios de Garibay, entresaco una definición del estilo literario en general, que puede aplicarse al suyo en particular: “Estilo es literatura como urdimbre lógica del mundo, como ordenación e intelección del absurdo, como oculta y perfecta geometría en lo más intrincado del garabato”. Hay escritores que se apartan del “intrincado garabato”, una manera de llamar al tráfigo cotidiano de la existencia, para buscar la perfección del estilo en una atmósfera libre de ruidos (el caso de Borges, que vivía entre libros). Lo más admirable de Garibay es que él no rehuyó la confrontación con el ruido: fue un estilista sumergido hasta la médula en la caótica realidad de su tiempo, que elevaba el periodismo a la altura del arte y revitalizaba la alta literatura con una ráfaga de viento fresco, a veces contaminado de heces fecales.

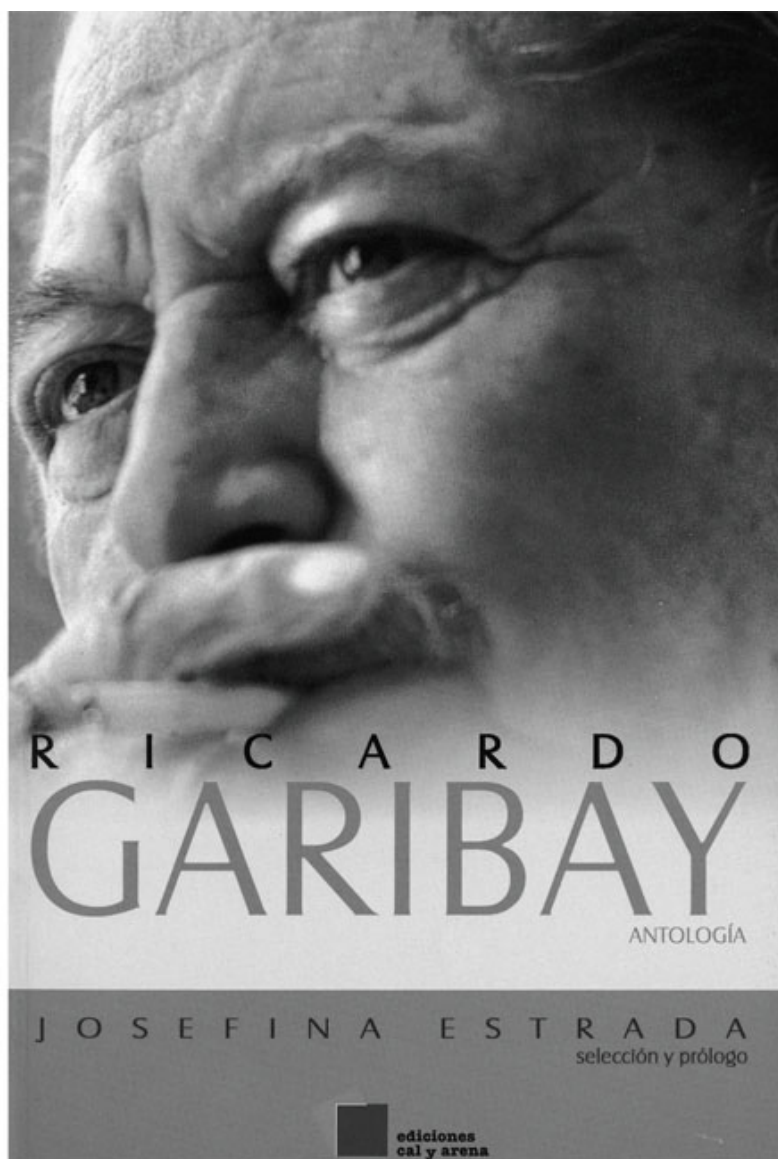
Curiosamente, el ideal estilístico de Garibay era “desaparecer del mundo que el escritor hace existir” y, sin embargo, él nunca desaparece detrás de sus crónicas y relatos. Tiene un lenguaje demasiado vistoso y rico en texturas que lo coloca, mal de su grado, en el primer plano del escenario. Pero como su pirotecnia verbal es seductora, esa intromisión pasa inadvertida y realza la ilusión de vida. No era, pues, un cultivador del realismo objetivo a la manera de Flaubert, sino un escritor protagonista, que incluso cuando cedía la palabra a los personajes populares, se las ingeniaba para hacer visible su autoconciencia literaria. Creía, con razón, que la fonética del individuo es un elemento importante de su carácter, pero al subrayarla con énfasis creaba

un juego de espejos entre el habla en estado bruto y el habla poética de su escritura.

Con tal de plasmar la verdad sobre la naturaleza humana, Garibay incurrió muchas veces en el machismo, la homofobia y la discriminación clasista. Colocaba la autenticidad por encima de cualquier imperativo ético y nunca aparentó abrigar sentimientos nobles hacia el prójimo entendido como entidad abstracta. Los sacristanes de la corrección política tendrán motivos de sobra para crucificarlo *post mortem*, porque en ningún momento aparentó ser justiciero o bondadoso, ni aspiraba a ser una figura de autoridad moral. En las antípodas de la crónica militante y comprometida, que idealiza a los marginados desde una posición paternalista, Garibay confiesa que al visitar los tiraderos de basura del bordo de Xochiaca se vomita delante de un pepe-

nador, asqueado de su miseria. Pero esa confesión, incluida en la formidable crónica “Distrito Federal: seis millones de mexicanos a la basura” nos sumerge en el drama de la marginación y la pobreza con más eficacia que las declaraciones de amor al pueblo proferidas con la intención de ocultar un sentimiento de culpa social. Para Garibay, la literatura es un medio de conocimiento intuitivo, no una tribuna para predicar el bien, y por lo tanto, nunca escatimó en su obra verdades amargas sobre los demás y sobre sí mismo. Quizás el país no estaba preparado para aceptar una franqueza tan brutal, pero gracias a ella, su obra es imprescindible para entender el México del siglo XX. **U**

Ricardo Garibay, *Antología*, selección y prólogo de Josefina Estrada, Cal y Arena, México, 2013, 645 pp.



Carlos Fuentes en su balcón

Miguel Ángel Flores

Se dice que Carlos Fuentes nació famoso: desde la publicación de su primer libro lo alcanzó el reconocimiento. A la afirmación de su figura en la escena literaria contribuyó un momento crucial del tiempo mexicano, señalado por la presencia de un escritor que buscaba adoptar nuevas técnicas para expresarse en el mundo de la ficción y por la transformación de la sociedad en la que él se insertaba: México dejaba de ser rural para convertirse en urbano. Lo fascinó el choque y fusión de su pasado y la conciencia de tradición; pero estos aspectos en él adquirirían rasgos atípicos por su nacimiento y residencia en el extranjero debido a la ocupación diplomática de su padre.

El título de su primer libro, *Los días enmascarados*, nos remite a una obsesión permanente en Fuentes: descifrar los códigos de la cultura popular de su país, convulso y enigmático. Lleno de una energía ciega que explota con los colores de la flora y de la fauna y la algarabía de las fiestas que no es raro que se tiñan de violencia. Bailes y corridos que intentan engalanar la muerte. Ternura y pasión. En esos días enmascarados de los aztecas está la cifra de una visión de la vida y la muerte que Fuentes quiso metaforizar e indagar hasta sus últimas consecuencias. El riesgo de todo ello era caer en la esquematización del folclor. Sus libros provocaron siempre encendidas opiniones. Escribió bajo el signo de la polémica. En el principio unos lo defendieron por su empeño en ser moderno y otros le reprocharon su cosmopolitismo: eran los tiempos del escritor *engagé* enfrentado al “arte purista”.

Se debe añadir que la historia de México no era para Carlos Fuentes una continuidad. Del relato corto Fuentes saltó a la novela, que le permitiría desarrollar con gran amplitud lo que apenas se vislumbra

en su primer libro de relatos: la obsesión estética de hacer cohabitar distintos tiempos históricos en una novela, como lo señaló Milan Kundera. Esa obsesión estética ya estaba presente en los relatos de *Los días enmascarados*.

Carlos Fuentes tuvo la obsesión de comprender los complejos mecanismos del poder y su preservación y perversión, le fascinó la posibilidad de la utopía con su igualdad de santos laicos o sagrados: la lucha por fundar un mundo de armonía sin injusticia, en el que la fraternidad de todos los hombres se constituye en su razón de ser y cuya única posibilidad de realizarse es mediante la revolución, la revolución que al final de cuentas lleva en su seno la negación de la utopía. Pero Carlos Fuentes sabe que ese ideal, por más que se ha insistido, no ha logrado encontrar una tierra de fundación. No hay tal lugar, en ninguna sociedad después de siglos de intentos ha encarnado el ideal permanente de la fraternidad universal. El hombre lobo del hombre, y por ello la revolución siempre termina en fracaso y naufragio de ideales. Este es el punto clave de su temática.

En su novela póstuma, *Federico en su balcón*, está presente el escritor de gran habilidad y vitalidad para elaborar el lenguaje adecuado a la fabulación que se inventa; el autor posee gran capacidad para hacer seguir al lector un hilo narrativo que toma los desenlaces más inesperados; siempre le fascinó Goya, que convoca a los monstruos que la razón es capaz de engendrar en sus ensoñaciones; consideraba a Buñuel como ese genio que dinamitaba todas las claves de la lógica, pero a quien nunca lo abandonaba su mirada de compasión; Fuentes sabía dar sólida dimensión psicológica a sus personajes. Este podría ser

el apresurado inventario de sus virtudes como narrador.

Cómo leer la que en término literal es su última novela, su novela póstuma, *Federico en su balcón*. Fuentes no pretendía que esta novela fuera su testamento literario, que cerraría un ciclo tan vital y único en nuestras letras que él llamó *La edad del tiempo* y que abarcó más de veinte libros. Fuentes estaba lleno de proyectos cuando lo sorprendió la muerte aquel 15 de mayo del 2012. Había regresado de la feria del libro de Buenos Aires, y en esa ciudad había comentado a un periodista que para conjurar la muerte él escribía sometido a su disciplina de no dejar pasar un día sin escribir una línea, *nulle die sine linea*. Había terminado una novela que pronto estaría en circulación en las librerías, y se preparaba a escribir otra novela de la que ya tenía el título: *El baile del centenario*, y que tendría como trama sucesos de la Revolución mexicana; uno de sus personajes sería Álvaro Obregón, un personaje ungido con la esencia del poder que encarnó su ascenso y su derrumbe.

Contra su voluntad, *Federico en su balcón* es la ceremonia del adiós de un escritor que ya es singular en las letras mexicanas pues ningún otro se ha propuesto elaborar un ciclo de novelas que abarque todos los siglos mexicanos entremezclados en páginas escritas con la tinta de la ambición y la audacia.

Federico en su balcón no se aparta de uno de los centros de mayor interés del escritor y que recorre casi todo su universo narrativo: la naturaleza y las complejidades del poder. La novela le sirve para realizar una fabulación y una profunda meditación sobre este poder; el poder como abstracción y el poder como una manifesta-

ción vital, que se convierte en una empresa devastadora, la cual deja al hombre huérfano de esperanzas y naufragando en las miserias de la condición humana. El diálogo entre Federico Nietzsche y el narrador de la novela es en el fondo una meditación sobre los alcances y límites del poder, un poder que encuentra las justificaciones más abyectas de quienes buscan sobrevivir a su amparo. Pero con el poder están asociados otros temas: la fraternidad, el amor, la lealtad, la idea de justicia.

¿Por qué Federico Nietzsche? Para Carlos Fuentes era evidente que la modernidad se había agotado. ¿Qué seguía? Por supuesto algo que alguien había bautizado como la posmodernidad, ese movimiento de péndulo que no significaba un regreso a lo que había estado antes de la modernidad sino a las fuentes de la crítica que había sido el fundamento de la modernidad: la crítica de la crítica, que resulta devastadora para muchos valores bien establecidos en el tránsito de las ideas entre el siglo XIX y el XX, y qué mejor compañero para meditar sobre esos valores que el filósofo radical nacido en Prusia y que, en lo que algunos consideran como una justicia poética, murió afectado por la demencia en un manicomio de Suiza, país cuya nacionalidad adoptó. Nietzsche realizó una crítica exhaustiva de la cultura, la religión y la filosofía occidental, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integran, basada en el análisis de las actitudes morales (positivas y negativas) hacia la vida. Su trabajo afectó profundamente a generaciones posteriores de teólogos, antropólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos, poetas, novelistas y dramaturgos. Nietzsche había resultado *Humano, demasiado humano* y con él quería conversar el autor de fábulas y ficciones para indagar en ciertas verdades. A Carlos Fuentes le interesaba el debate sobre el poder, las ideas y cómo son vividas por el hombre, dueño de una debilidad moral del mismo tamaño de su soberbia.

Nietzsche negaba que en su época fuera posible seguir construyendo sistemas filosóficos. No le importaba afirmar y luego negar. Con sus contradicciones estaba seguro de que se abría camino a ciertas verdades. Había que examinar las cosas desde puntos de vista múltiples pues, como ya se dijo

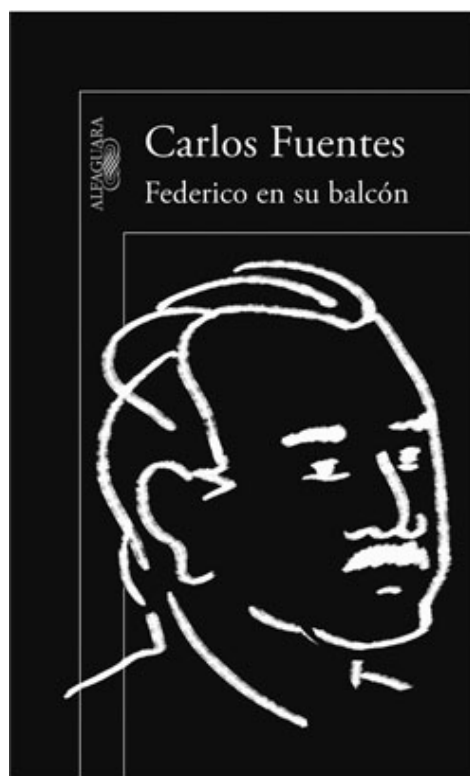
antes, la fragmentación de nuestras percepciones ha sido el sello de la modernidad. Nietzsche instauraba la necesidad de una observación desde un punto de vista que nos diera una nueva perspectiva de las cosas. Y para Carlos Fuentes esa perspectiva se adquiría desde un balcón metafórico.

La novela se inicia con la voz del narrador hablándonos en una noche de bochorno, de un calor que no mitiga la noche. ¿En dónde estamos? No se dice. ¿Qué época marca el calendario? Tampoco se menciona ese dato. El narrador sale al balcón para atrapar algo de fresco ya que el cuarto de hotel no tiene ventilación. En el balcón vecino se halla un hombre; después nos enteraremos de que tiene las características físicas de Nietzsche, con el bigote de aguacero que tanto lo distinguió. Está haciendo lo mismo que el narrador, pero mira con intensidad la gran avenida, que ha quedado vacía en esa hora de la noche. Inevitablemente, se inicia un diálogo entre los dos. Federico primero lo miró con la mirada que se le dedica a un extraño. Al narrador le parecen familiares sus rasgos. Federico le pregunta si ya leyó la prensa y si se enteró de lo que sucedió a Aarón Azar. La respuesta es negativa y de desconcierto. Nada sabe de lo que podría haber pasado con Aarón. Y le pregunta si por lo menos sabe si Dios ha muerto. “¿Qué sabes?”, pregunta que

lanza como un dardo envenenado al novelista. El narrador no sabe nada y le pregunta su nombre: “Federico. Federico Nietzsche”, responde.

¿Cuál es la estrategia narrativa de Carlos Fuentes en esta novela? Respondamos que la novela está armada mediante una conversación que el narrador y Federico sostienen en el balcón, una narración inquisitiva en la que se duda más que se afirma. Ambos se van alternando en el papel de provocador. Federico irá dando pie a los elementos de la trama que se desarrolla a lo largo del libro. Cada punto a discutir servirá para “ilustrarlo” mediante una historia. Así van surgiendo los personajes en los que encarnan ideas y no ideas, y que son contradictorios en su esencia. Cada capítulo es autosuficiente en sí mismo. Los diálogos entre Federico y el narrador no llevan guiones, de modo que Fuentes introduce intencionalmente una confusión. A mitad del diálogo nos quedará claro quién expresa sus respectivas ideas. El narrador no se aparta del pensamiento de Nietzsche y refiere detalles sobresalientes de su biografía.

Como se había mencionado antes, el punto nodal de *Federico en su balcón* es la fabulación sobre el poder y la desventura de las revoluciones. Hemos dicho ya que no se mencionan tiempo ni espacio, de modo que varios tiempos históricos se funden en uno: la cronología de los hechos se vuelve sincrónica. Hay sólo la referencia de que entre los más destacados protagonistas de la novela están dos hermanos de padre mexicano y aristocrática madre francesa. La ruptura de ese matrimonio, que podría considerarse como las bodas del cielo y el infierno, dejó en los hijos un sentimiento de desamparo: Dante y Leonardo, los hermanos Loredano, dispares, opuestos en ideas, carácter y proyectos de vida. Leonardo buscaba arraigarse firmemente en su pasado aristocrático: insensible al injusto orden social. Dante, por el contrario, se había entregado a la lucha para que los desheredados de la tierra tuvieran un mejor lugar bajo un nuevo sol social. Para Dante la revolución era el camino. Dante, el idealista que morirá sacrificado por la misma revolución que inició junto con sus amigos, Aarón Azar, un abogado torturado y dogmático, y un iluminado político, un profeta laico



de verbo encendido, que anuncia la buena nueva y que se soñaba como un ser inmaculado, que morirá al caer desde el balcón donde perora, ante una multitud enfiebreada. La ex monja, su compañera imprescindible, la antigua Sor Consolata, es la mano que le provoca la muerte para evitarle así a su amado que pudiera pisar el pantano de la corrupción, pero sólo el desagradable y Basílico estará en el secreto. En muchos de los capítulos de la novela, al constituirse en entidades autónomas del relato, se muestra el brío narrativo de Carlos Fuentes, en su habilidad para sembrar de enigmas la trama del relato y en su eficacia para definir a un personaje con los rasgos esenciales de su psicología.

Saúl, Dante y Aarón echan a andar una revolución que terminará por devorarlos. Una revolución que atrapa a todos en un torbellino de sangre, crueldad, traiciones y extravíos. Como fondo de esa revolución tendremos historias de perversidad y de equívocos, escenas de decadencia y crueldad, de falsas verdades: Gala viviendo el sueño de una madre postiza, una envejecida actriz tomada del filme *Sunset Boulevard* y que aspira a involucrar a los hermanos Loredano en un *ménage à trois* en el que esté ausente el sexo, pues para ella este es el enemigo de su pasión inmaculada; Soren, el hermafrodita que fascina y engaña con su atractivo femenino, y que, cuando se descubre su verdadera identidad, recibe la humillación que se plasma en el trato cruel y la posesión violenta a manos del horrible Basílico; Elisa, la niña de extraño comportamiento que elimina a la pareja que la había protegido y no a la que la había vejado, lo que resulta un ejemplo del absurdo de nihilismo; Zacarías, el padre de los hermanos Loredano, decadente en su decadencia física, que huye del hospital donde lo quieren internar, un hospital en el que viven como internos aquellos que han regresado de la guerra, para que así no divulguen los horrores que han vivido.

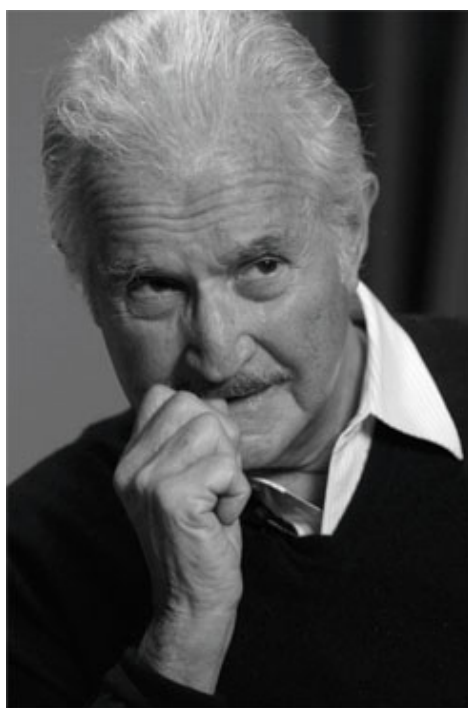
Y también Fuentes, con su hábil pluma, nos describe ese momento sublime de repentina pasión sexual que se da entre Charlotte Colbert y el militar Andrea de Sargo, cuando este acude a entregarle a la madre el cadáver de su hijo Dante. De Sargo, el único sobreviviente, al final, del ballet

de sangre y caos que impregnó a la revolución: el triunfador porque supo a tiempo que en la vida con su baile de máscaras el éxito pertenece a quien reconoce la oportunidad para mudar de personaje: las cosas deben cambiar para que todo siga igual. En la actuación de De Sargo escuchamos un eco de las palabras del conde Salina. La riqueza de la novela de Fuentes está en el juego de las identidades y apariencias, en los desenlaces inesperados, en las vueltas de tuerca de cada historia. Dante ha muerto sacrificado por su compañero Aarón, quien tuvo una coartada para justificar el asesinato de su amigo: si no se exterminaba a Dante, la Asamblea de la revolución hubiera terminado por matarlo a él, y sin él la revolución estaba condenada al fracaso; a Dante su pasado aristocrático lo condenaba, no se podía confiar en quien había nacido rodeado de privilegios, no era uno de ellos: carecía de la virtud original de la pobreza, por ello merecía el insulto y la muerte. Un nuevo Dantón había sido borrado del mapa de la revolución; sólo faltaba, para trazar los círculos de la historia, de los que habla Federico con su interlocutor, la debacle de Aarón, el hombre sumido en la contradicción de proclamarse un hombre inmaculado en su vida pública y que vivía infringiendo la ley en su vida privada al proteger a una niña homicida: Elisa, que había sido sometida a abuso sexual y con quien establece una extraña

relación: compartía con ella el lecho y le despertaba deseo sexual, pero se negaba a tocarla, resistir a su instinto parece provocarle placer; Aarón asumirá el papel de un nuevo Robespierre, cumpliéndose así en él el mismo destino reservado a sus amigos: camino al cadalso es humillado por la multitud que anteriormente lo había endiosado. Los tres amigos resultan ser víctimas de su propia revolución. El triunfo lo gozaron otros: Andrea de Sargo y Leonardo Loredano. De Sargo, al final, dueño de la plaza, ofrecerá la presidencia del nuevo régimen al aristócrata Leonardo Loredano, y él actuará en las sombras. El círculo se ha cerrado. Ha llegado la hora de la restauración.

En *Federico en su balcón* vuelve Carlos Fuentes a una de las constantes de su narrativa: el gusto y la habilidad por armar escenas de esperpento. Por hacer que los personajes se comporten como parte de un carnaval del horror, de la comicidad y la decadencia. Tómese como ejemplo de ello ese episodio de la novela en la que se describe la marcha de Aarón hacia el cadalso entre escupitajos e insultos, recibiendo sobre su cabeza un baño de excrementos y orines por parte de una multitud que se comporta como un animal herido, la misma multitud que antes lo había endiosado y que ahora lo hacía blanco de todo su desprecio. O esa escena en que nos describe, con trazos nerviosos e intensos, rápidos y exactos, las escenas del caos que ha provocado la revolución en la ciudad, cuando la multitud se halla extraviada y sumida en sus deyecciones, el barro y las ratas, donde todos se han convertido en personajes de la picaresca, y los muertos son arrojados a fosas comunes; de una de ellas inesperadamente surgirá ese monstruo de perversidad que es Rayón Merci como la resurrección de un cadáver, como alguien que sale de entre los muertos, cubierto de inmundicia, con una mirada desorbitada, lo que vuelve más amenazante su presencia para Elisa, su antigua víctima, pero esta vez le gana la partida al clavarle un puñal arrancado a un cadáver.

Es inevitable leer *Federico en su balcón* como una ceremonia del adiós. **U**



Carlos Fuentes

Carlos Fuentes, *Federico en su balcón*, Alfaguara, México, 2012, 304 pp.

1994 visto por Woldenberg

Raúl Trejo Delarbre

Se ha vuelto lugar común considerar que 1994 fue un año terrible. Aparentemente lo fue, si recordamos los episodios drásticos que hicieron notables aquellos doce meses, desde la irrupción zapatista que inicialmente parecía atascada en el delirio de la ruptura armada, hasta los asesinatos del candidato presidencial y el secretario general del PRI y, más tarde, la crisis financiera que devastó economías nacionales y familiares. Pero si tomamos como indicador las preocupaciones de José Woldenberg en los artículos de prensa reunidos en este libro, podemos reconocer que después de todo las amenazas que nos estremecieron en 1994 pudimos remontarlas y el país no se desbarató.

Publicada inicialmente en 1995, la reedición de *Violencia y política* es pertinente para documentar la memoria pero además para recuperar experiencias. Ante el amago de la violencia, pudieron más la necesidad y la capacidad para hacer política. Por eso el título de este libro, que describe el tránsito y la vocación padecidos primero y definidos después por nuestro país en 1994, no manifiesta cabalmente aquella ruta. En las 318 páginas de esta nueva edición hay únicamente 79 dedicadas a la primera de esas coordenadas —es decir, a la violencia—. El 75 por ciento restante está destinado a describir y respaldar la tortuosa, parsimoniosa e incluso con frecuencia aburrida y farragosa construcción de la política.

Ese tránsito incluyó el compromiso que asumió José Woldenberg en mayo de 1994 al ser designado consejero ciudadano del Instituto Federal Electoral. Es decir, cuando el autor del libro comenzó a publicar los primeros textos incluidos en esas páginas era un profesor universitario con

acceso a la prensa. Poco más tarde formaría parte de la nueva autoridad electoral. Seguramente a ese cambio de perspectiva se debe también el énfasis de la mayor parte de los textos recopilados en *Violencia y política* que reconocen en el último de estos componentes un valor tan imprescindible, pero a menudo tan sometido a inconsecuencias y frivolidades, que debe construirse a partir del infrecuente ánimo para articular acuerdos a pesar de las diferencias que mantienen los actores de la vida pública.

El quehacer político, entendido como diálogo antes que confrontación, es obsesión creativa que el autor de este libro reclama primero y más adelante tiene oportunidad de practicar. Su tránsito personal es relatado con agudeza en uno de los mejores textos de la compilación cuando, no sin pesadumbre, cuenta cómo, después de haber sido jugador que llegó del llano a las primeras ligas, a partir de entonces será árbitro de la competencia política.

José Woldenberg insiste en la necesidad de edificar cauces y reglas para que haya “confianza mutua” entre los protagonistas de la competencia electoral. Ya en marzo del 94 reconoce que el entorno dista de ser sencillo pero propone: “quiero seguir pensando que el país cuenta con los recursos institucionales y los profesionales de la política suficientes para forjar pactos, reformar normas, cambiar disposiciones, ofrecer garantías, en una palabra, con el capital político suficiente para anudar, sin injerencias externas, condiciones para unas elecciones confiables”. Y recalca: “Lo creo y quiero creerlo”. Ese animoso voluntarismo se sustenta en un diagnóstico del escenario público que no soslaya dificultades pero tampoco se allana ante ellas.

DESCONFIANZA Y VÍA ELECTORAL

A mediados de aquel año ya resulta evidente que el país se encuentra en una entonces incierta pero incontenible transición. “Se acaba la política que podía procesarse bajo el manto de un solo partido, se acaban las elecciones sin competencia”, observa Woldenberg, pero el curso de esos cambios es dudoso. “No extrañaré la época que se va —escribe en junio—, aunque sé que los usufructuarios de sus beneficios no dejan ni dejarán que el tránsito sea sencillo”.

La creación de garantías para que la política pudiera desarrollarse en el difícil contexto de 1994 es descrita incluso con una minuciosidad que pudiera empachar a quienes busquen en estas páginas la narración estremecida de un país al filo de la catástrofe, pero resulta muy representativa de preocupaciones básicas en aquellos años. La importancia de que las tres formaciones políticas cardinales reconocieran en la competencia electoral la única vía para disputar el poder es reseñada desde la designación de candidatos presidenciales. Luego asistimos a puntillosos relatos de las decisiones del IFE sobre temas como la supervisión del padrón, las mesas directivas de 96 mil casillas, la suspicacia ante las listas nominales, los nombres más repetidos.

Las sofisticadas medidas que desde 1994 son esenciales para resguardar nuestras elecciones han sido necesarias para abatir, o al menos atenuar, el fantasma que recorre las instituciones mexicanas y que constantemente amenaza con erosionarlas. Esa sombra no ha sido la violencia, sino la desconfianza. La insistencia de algunos para que el IFE importara tinta indeleble de Sudáfrica (como la que se utilizó en la elección en la que acababa de ganar Mandela) a fin de

marcar con ella los pulgares de quienes habían votado en vez de emplear la tinta fabricada en el Politécnico, da cuenta del extendido recelo de quienes, ocurriese lo que ocurriera, habían decidido apostar por la suspicacia.

La desconfianza de “una opinión pública inoculada por una larga historia de irregularidades y fraudes” no podía ser atenuada sino con claridad y rigor en el cómputo de los votos. Los artículos de Woldenberg entre agosto y noviembre de 1994 están colmados de cifras pero también de explicaciones ante los reclamos de quienes querían sospechar de los resultados electorales. En ese trecho señala el desliz de aquellos que confunden a la política con la propaganda y deplora: “Cuando los actores se convierten en jueces y sus cortes en tribunales, la guerra de propaganda se instala y se reproduce”. Es indeseable que “las respuestas que sí puede ofrecer la actividad política queden bloqueadas, opacadas”.

Así que asentar y preservar a la democracia no es una tarea que pueda reducirse a reglas capaces de garantizar la equidad política ni a la existencia de árbitros honorables. Esos son requisitos ineludibles, pero no bastan. Las ideas que pululan acerca de los asuntos públicos, la confianza de los ciudadanos, son esenciales para que las instituciones políticas sean conocidas pero además reconocidas y allí se encontró uno de los escollos más onerosos en la transición mexicana.

MEDIOS, RESPONSABILIDAD INCUMPLIDA

Ya en sus balances iniciales del proceso electoral de 1994, Woldenberg apunta la necesidad de “comprometer legalmente a los medios masivos de comunicación a ser coadyuvantes en la construcción de una cultura democrática”. Pero con el sistema de medios que teníamos entonces y que en lo fundamental es el mismo que hay en este país 19 años después, resulta peliagudo suponer que la democracia, y sobre todo la deliberación en la que puede solidificarse, encuentren espacios suficientes. Desde entonces se advertía que, lejos de ser foros para facilitar el acercamiento de partidos y candidatos hacia los ciudadanos, los me-



José Woldenberg

dios más influyentes con frecuencia erosionaban la equidad en las campañas. En uno de los textos finales, en donde resume los logros del proceso electoral del 94 y apunta nuevas necesidades del sistema electoral, Woldenberg considera que debían establecerse límites a los gastos en publicidad especialmente en televisión. Los partidos y sus legisladores demoraron 13 años para resolver que la propaganda política en medios electrónicos se difundiría solo en espacios gratuitos asignados por la autoridad electoral. Los dirigentes políticos, y no pocos analistas, tardaron demasiado en reconocer que las recomendaciones y solicitudes a empresas mediáticas para que tengan un comportamiento ponderado son inútiles si no están respaldadas por reglas suficientes y claras. A estas alturas, pretensiones como la que incluían Woldenberg y otros cuatro consejeros electorales ciudadanos para que en los medios electrónicos la cobertura de las campañas sea “objetiva, equitativa y veraz” resultan insuficientes y un tanto cándidas. Lo que hace falta es diversidad de medios de comunicación a fin de que las subjetividades de unos y otros ofrezcan a la sociedad un panorama variado y completo de apreciaciones sobre los asuntos públicos.

FASCINADOS CON LA GUERRA

Si en el transcurso de estos años la agenda pública se ha diversificado y enriquecido de tal suerte que hoy podemos hablar de asuntos como las reformas mediáticas e in-

cluso, por desdicha, de la reciente contrarreforma electoral, ha sido porque a pesar de persistentes tropiezos la construcción de la democracia no se ha detenido y porque en momentos difíciles como los de aquel 94 la mayor parte de los actores de nuestra vida política se han definido por el tránsito institucional. No estaba tan generalizada esa convicción en los confusos meses iniciales de 1994 cuando eran muy pertinentes exhortaciones como las de Woldenberg, que desde el 8 de enero insistió: “no nos acostumbremos a la guerra, a su lógica y a su lenguaje”. En contraste con no pocos comentaristas que en aquella circunstancia dudaron o de plano se allanaron a una irresponsable fascinación por la vía armada, el autor de este libro reconoció en la Declaración de Guerra del EZLN “una pieza delirante”, denunció “el oportunismo de los ‘duros’ de todos los bandos políticos” y reconoció los esfuerzos tanto de la sociedad como del gobierno para una negociación política. A contracorriente de la que en esos meses era una veleidosa expresión de “corrección política”, Woldenberg recordó que “no todo lo que hagan los pobres debe ser apoyado” y, citando a Carlos Fuentes, consideró: “su desesperación es comprensible, sus métodos no”.

En varias docenas de páginas Woldenberg mantiene una sólida línea argumental a favor de la solución política, recuerda las inmensas carencias sociales en Chiapas y dice: “la fascinación por la violencia que se multiplica por todas partes me resulta no sólo repulsiva sino deprimente”. Durante varias semanas comenta las negociaciones en San Cristóbal de las Casas, advierte la existencia de comunidades no zapatistas en la zona del conflicto, amplía la mirada para reflexionar sobre la crisis del Estado. Pero durante casi dos meses escribe sin hacer una sola referencia directa al enmascarado que encabezaba la rebelión zapatista. Evidentemente al autor de esos textos le resulta difícil discutir a un personaje en tantos sentidos tan esquivo. No es sino hasta el 24 de febrero cuando Woldenberg menciona al dirigente del EZLN al decir: “algunos festejan las ocurrencias del *subcomandante Marcos*”. Para entonces el autor de este libro ha escrito 14 artículos contenidos en unas 50 cuartillas. Woldenberg no

solamente rebatía esas ocurrencias sino, sobre todo, trataba de aportar elementos de discusión para mitigar los efectos que contraban en la vida pública.

AFECTUOSO RECUERDO DE COLOSIO

Por eso rechaza el asesinato de Luis Donaldo Colosio con tanto énfasis que no duda en considerarlo “canallesco” y en reconocer antes que nada que ese crimen trajo “paso y tristeza”. Aun en las horas difíciles que siguieron al asesinato del candidato presidencial priista, Woldenberg insistió en que ante la violencia era imprescindible reivindicar a la política como “la actividad que debe fortalecer los conductos de la convivencia social y de la confrontación en términos cívicos”. Era además la mejor manera de reconocer a Luis Donaldo, a quien José Woldenberg desde aquel primer momento después del asesinato recordó como “la negación misma del político prepotente... llamaba poderosamente la atención su sencillez, su capacidad de escuchar y de plantear los problemas sin retorcimientos... hablaba con respeto de sus adversarios e irradiaba las ganas de construir un código político de entendimiento alejado de fundamentalismos”.

La misma postura es reiterada medio año más tarde, cuando el asesinato de José Francisco Ruiz Massieu. “Si la actividad política está obligada a inyectar racionalidad, certeza y horizonte a la vida social, la violencia terrorista produce miedo y especulación”, escribe Woldenberg el primero de octubre. “Estamos hartos y avergonzados”, dice una semana después, cuando para exorcizar la opresiva presencia de la muerte se cobija en el gran Jaime Sabines que aconseja: *Cuando tengas ganas de morirte / esconde la cabeza bajo la almohada / y cuenta cuatro mil borregos. / Quédate dos días sin comer y verás qué hermosa es la vida: carne, frijoles, pan. / Quédate sin mujer: verás.*

MODAS POLÍTICAS Y MEDIÁTICAS

Lamentablemente hay necios que no leen a Sabines ni a Woldenberg y que en las dos décadas recientes han hecho de la seduc-



ción por la violencia, o de la promoción de la desconfianza, modas e incluso negocios políticos y mediáticos. El compromiso con la política y todo lo que eso implica —compromiso con las normas e incluso con la voluntad para reformarlas, respeto a los contrincantes, preferencia por el diálogo por encima de la ruptura— no ha sido tan sólido como exigiría una democracia revalidada en la vida pública cotidiana. Woldenberg subraya la fragilidad del compromiso de los ciudadanos con la democracia cuando, en la antesala de la elección presidencial de agosto, explica y cuestiona el éxito del desafío zapatista: “el reto del EZLN no fue sólo para el gobierno sino para todos los actores políticos. Y puso de manifiesto que en muchos casos las convicciones democráticas son más bien epidérmicas, coyunturales, instrumentales, quizá confusas. Han sido demasiados los que estando comprometidos con los métodos de la política democrática y pacífica, dudan o parecen dudar de las virtudes de ésta. Una especie de mala conciencia, de deslumbramiento por las armas o incluso de simple y llano oportunismo impide asumir algo que (me) parece rotundo: no fue el EZLN el que abrió el cauce para la democracia sino que éste se benefició de los avances democráticos que los esfuerzos de miles y miles de mexicanos han construido a lo largo de muy difíciles años”.

Más aún: si algo significó el EZLN respecto de ese proceso democrático fue una amenaza directa, un desafío a la postre bravucón y derrotado por la política pero en sus

inicios capaz de ofuscar a no pocos ciudadanos. Si la apuesta por la violencia tuvo eco en algunos sectores, fue por el recelo anidado en el ánimo de la sociedad mexicana.

Esa desconfianza, que en ocasiones asume formas de aventurerismo, maniqueísmo y fundamentalismo en la opinión de algunos sectores y ciudadanos, fue paliada con mejoras en los procedimientos electorales y haciendo de los comicios un referéndum contra la violencia como sucedió en 1994. Pero dos décadas más tarde la suspicacia como gesto y recurso políticos y no como fuente de exigencias intelectuales prevalece en sectores y opinadores que a veces alcanzan una eficacia inversamente proporcional a su escaso rigor argumental.

A la vez la seducción por la violencia y los violentos, como se constató recientemente en Sinaloa, deslumbra en segmentos de la sociedad mexicana. Vale la pena preguntarnos qué omisiones hemos cometido, en qué nos equivocamos, qué ha faltado, cuando voces racionales y sensatas como la de José Woldenberg no son suficientes y no siempre encuentran el eco que sería deseable para atenuar o acotar no la desconfianza (que suele ser motor de explicaciones y decisiones) sino la proliferación de simplezas y embustes en el escenario público mexicano. El perfeccionamiento en las reglas para la competencia política no ha estado acompañado por la construcción de una cultura política extendida a la vez que reforzada en la deliberación como antídoto a la especulación.

Al comentar las muchas medidas pendientes para reforzar la limpieza en los comicios, desde fines de 1993 Woldenberg anticipaba, siguiendo al personaje de Calvino en *La jornada de un escrutador electoral*, que hacía falta “no hacerse nunca demasiadas ilusiones” pero, al mismo tiempo, “no dejar de creer que cualquier cosa que se haga puede ser útil”. Las explicaciones y definiciones que nutren este libro son indudablemente útiles no únicamente para reconstruir nuestra historia reciente sino como recordatorio muy vigente de las amenazas que la violencia, siempre y también hoy, presenta ante la política. **U**

José Woldenberg, *Violencia y política*, segunda edición, Cal y Arena, México, 2014, 318 pp.

Autorretrato del escritor adolescente

José Miguel Oviedo



Jeremías Gamboa

No me cabe la menor duda de que *Contarlo todo* del peruano Jeremías Gamboa es una de las obras de mayor originalidad que han aparecido en las últimas décadas, mérito que se acrecienta por el hecho de que es la primera de su autor. Uno de sus aspectos más notables es la madurez intelectual que revela, pese a que la gran cuestión que plantea es la incertidumbre sobre cómo iniciar su proyecto y menos cómo culminarlo. Es un drama que lo atormenta día y noche y que transmite al lector con una enorme intensidad. Los obstáculos no son solo literarios sino los derivados de sus muy humildes orígenes, su extrema pobreza y sus dificultades para acceder al mundo de la cultura. Gamboa los revela con una actitud estoica, lo que vuelve más auténticos todos esos datos.

El autor nació en Lima en 1975, hijo de padres quechuahablantes que aparecen enmascarados en la dedicatoria como los tíos Emilio y Laura y que se volverán personajes ficticios en su novela. En verdad, el narrador nos tiende una sutil trampa

para que el juego imaginario comience aun antes de que el relato se abra; tras la portada hay una frase que dice: “El día de contarlo todo” que firma Gabriel Lisboa, o sea, no el autor sino su personaje. Aunque se crió en el humilde barrio de Santa Anita y el ficticio tío Emilio trabaja de mozo en un restaurante, el protagonista le expresa su gratitud por los libros de su pequeña biblioteca, donde él descubrió la literatura y por el hecho de que gracias a su ayuda consigue su primer trabajo —no remunerado— en la redacción de una revista de actualidades. En esa y otras publicaciones Gabriel hace su aprendizaje periodístico con cierto grado de éxito, pero es evidente que para él todo no es sino un modo de descubrir los mecanismos básicos del lenguaje escrito que pueden ayudarlo a cumplir sus sueños literarios, a los que nunca renuncia.

Los ambientes periodísticos limeños y sus personajes están retratados con bastante fidelidad, simpatía y humor. Conocía varios de ellos pues yo también colaboré, aunque en otras épocas, en esas mismas re-

dacciones y recuerdo algo de esos medios reales que se esconden tras los membretes ficticios de *Proceso* y *La Industria*. Hay una afinidad —no por semejanza, sino por contraste— con el ambiente de *La Crónica* que presenta Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*, donde un compañero de Zavalita en la redacción compara la actividad periodística con las “arenas movedizas”, que asfixian la vocación literaria. Gabriel no confunde nunca periodismo con literatura, pero le cuesta un trabajo enorme saltar de uno a otra. Ese es el gran drama que lo consume y que constituye el núcleo de la novela. Con penoso esfuerzo intenta escribir cuentos —algunos de esos textos figuran en *Punto de fuga* (Lima, 2007)— pero el primero en darse cuenta de su fracaso es él: no se reconoce casi para nada en ellos y sabe que, aun sin esperanzas, tiene que seguir insistiendo en su búsqueda.

Luchando contra toda clase de obstáculos, superando las estrecheces en que vive (en su pobre habitación de Santa Anita no tiene siquiera agua caliente para bañarse), Gabriel ingresa, gracias a una beca, a la Universidad de Lima, donde casi todos los estudiantes parecen más prósperos que él. Allí encuentra a Santiago Montero, el primero de un grupo de amigos (los otros son Jorge Ramírez Zavala y Bruno Lorente), grupo con el que comparte sus primeras aventuras literarias y largas jornadas de cigarrillos, alcohol y charla. Es Bruno quien se convierte en uno de los personajes más divertidos del relato, el que bautizará al grupo con el nombre de “Conciliábulo” y que funcionará como una especie de hogar intelectual de Gabriel, pues allí restaña sus heridas, fracasos y angustias. Por supuesto, lo sexual y, ocasionalmente, la droga forman parte del juvenil aprendizaje del

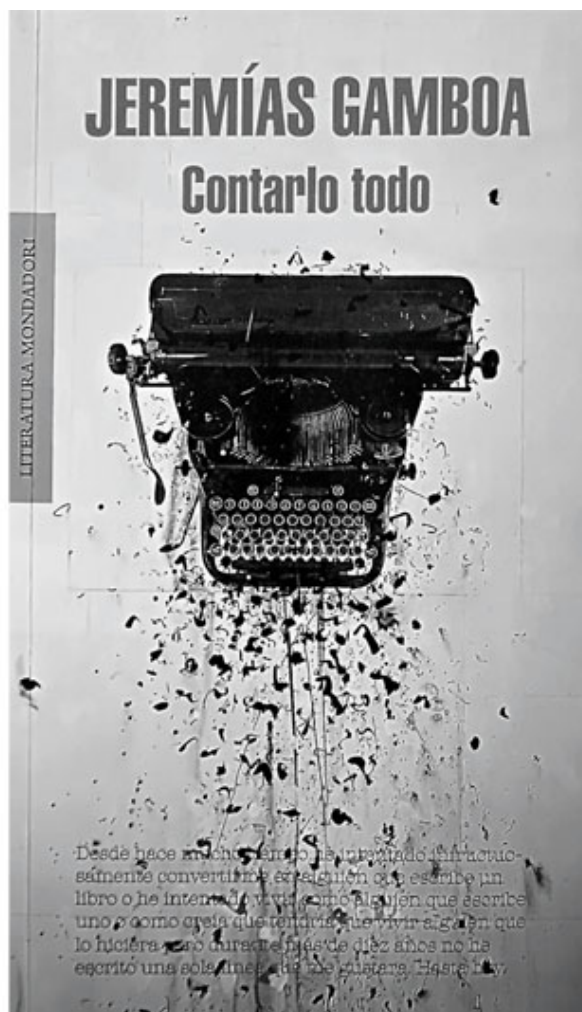
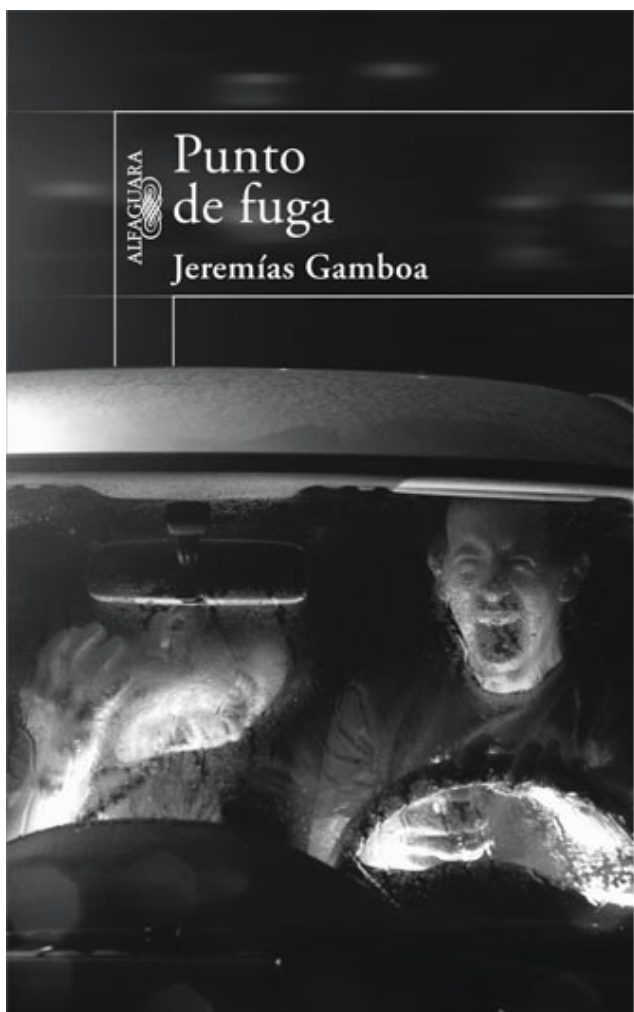
protagonista, que va tanteando esos terrenos y que lo lleva de una demorada adolescencia al borde mismo de los 30 años. Tras un par de relaciones sentimentales que no duran mucho, la verdadera revelación erótica ocurre con Fernanda, una muchacha a quien conoce en la universidad y que pertenece a una acomodada familia miraflorentina. Esto último ocupa un gran espacio dentro de la Parte Cuatro, pero no es lo único que contribuye a que todo lo anterior, siendo muy interesante, alcance ahora un ritmo frenético, cambios profundos y una alta densidad dramática. Incluso, el relato da un salto de la narración en primera persona a la tercera y luego se produce una alternancia entre ambas. También hay un uso ocasional del monólogo interior y hasta del diálogo interior. Hay un momento epifánico que tiene lugar no en Lima, sino en Ayacucho, lugar donde ocurrieron los más trágicos acontecimientos desatados por el sanguinario grupo Sendero Luminoso en la década de los noventa, a los que la novela solo hace antes y aquí muy contadas referencias. En esta ciudad, Gabriel tiene un

casual encuentro con una muchacha de la que apenas sabe algo más que su primer nombre; la escena en que Gabriel descubre que Eliana es virgen y ella no lo detiene es de una gran maestría. Al dejarla, sabiendo que no volverá a verla más, trata de poner en orden sus ideas tras esa conmoción, repasa las páginas de la novela de José María Arguedas que trajo consigo (no nos dice su título pero todo indica que se trata de *Los ríos profundos*) y súbitamente tiene una iluminación: “en ese momento sentí yo, Gabriel, sentí que todo eso era como un rayo de comprensión que descendía directamente sobre mi cabeza y me decía que esa voz en verdad no era [...] sino *mía*, y que había estado oculta dentro de mi cuerpo, agazapada, durante quince años esperando encontrar el único resquicio posible para salir y ser revelada” (p. 493). Así acaba su largo y torturante *writer's block*, cuyo fruto resultante, por supuesto, es la novela que tenemos entre manos.

Se trata pues de una especie de autobiografía intelectual, del autorretrato de un joven escritor que va desde una especie de

tardía adolescencia hasta el borde mismo de sus 30 años. Dos virtudes muy distintas destacan en esta obra. Una es moral y tiene que ver con la tenacidad indeclinable con la que, pese a innumerables dudas, fracasos y retrocesos, el autor y su personaje persisten en mantener viva su vocación literaria pese a que mil veces parece muerta. La otra es estrictamente literaria y consiste en su habilidad en hacer cada vez más interesante todo lo que nos cuenta pues adopta un tono siempre natural, creíble, nada aparatoso y con la permanente impronta de la sinceridad: invente, recuerde o retrate la realidad su tono tiene el mismo encanto cautivador. Cabe señalar, sin embargo, que el relato no está exento de fallas expresivas o accidentes verbales que debieron de someterse a revisión. Por ejemplo, “ese sábado de fin de semana” (p. 367) o el anglicismo “tener sexo”, que ahora se escucha por todas partes. **U**

Jeremías Gamboa, *Contarlo todo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2013, 507 pp.



Los raros

Cómo exorcizar el miedo

Rosa Beltrán

Lo primero que llama mi atención es que hay jóvenes, muchos jóvenes. Posan por turnos debajo de la araña gigantesca frente a Bellas Artes. Se apoyan en una de las patas o miran hacia arriba, al vientre que deja ver unos globos blancos a manera de huevecillos que penden sobre sus cabezas. Son las futuras crías que eventualmente correrán hacia todas partes o devorarán a su madre, su primer alimento después de nacidas. Hay arañas que a fin de salvar la vida, ponen los huevos sobre una víctima, para que las crías la confundan. Se sabe de otras que se comen al macho después del

coito. Un festín que ocurre entre un mascar silencioso y los elegantes pasos de la araña. Algo de esto deben de saber los jóvenes; veo fascinación y horror al posar para la foto. No obstante, lo que hacía Louise Bourgeois con las arañas era buscar a su madre. También se buscaba a sí misma, porque necesitaba sentir que había sido una buena madre y una buena esposa. Que había tejido una tela donde sus hijos encontraron albergue y se sintieron seguros.

Ella, en cambio, no se sintió segura en su casa, nunca. Su padre no era un “tonto borrachín” ni un irresponsable. Si hubiera

fracasado en la vida o causado un escándalo por su comportamiento, la familia habría podido odiarlo, abiertamente. O haber sentido pena por él. Esto, como hija, es mejor que el odio. En cambio, el padre se hizo amante de la institutriz y profesora de inglés de sus hijos (que vivía en su casa) al tiempo que predicaba “honradez” durante las comidas familiares. “Lo que me asustaba era que durante la cena mi padre no paraba de alardear, dándose aires, y a medida que su figura se agigantaba, nosotros nos sentíamos más pequeños. Pero de pronto, se producía un clima de terrible tensión, y entonces lo agarrábamos —mi hermano, mi hermana, mi madre— y lo poníamos sobre la mesa, le arrancábamos las piernas y los brazos, lo descuartizábamos. ¿Me explico? Lo golpeábamos hasta reducirlo completamente y luego lo devorábamos. Asunto terminado. Era una fantasía, pero a veces vivimos nuestras fantasías”, dice Louise Bourgeois, al explicar el sentido de *The Destruction of the Father*.

No conozco una artista plástica que trabaje tan claramente con sus emociones, transfiriéndonos el abandono, el horror, el miedo de la infancia. Para “encarnar” mejor el recuerdo, Louise incorpora telas que usó durante su vida (ropa, sábanas, colchas, cortinas, toallas), trozos de objetos que en algún momento estuvieron en contacto con su cuerpo. Por ejemplo: dispone un vestido, lencería y blusas delgadas en ganchos y los cuelga en una suerte de portaprendas redondo. Sólo que los “ganchos” son huesos humanos. Fémures con parte del cartílago, amarillentos, que hablan del paso del tiempo en su cuerpo, no sólo en su ropa. ¿Qué logra producirme el hecho de saber que es su ropa, la que la artista usó en vida, la que está expuesta? En primer lugar, le



Louise Bourgeois

otorga una especie de “verdad” al objeto. Como si al estar impregnada de su sudor, sus días, de aquello que ocurrió mientras la usaba condensara su sexualidad, contuviera su feminidad y su identidad. Como si ese hecho le quitara lo industrial; algo de lo aséptico que siempre tiene una exposición en un museo. Su ropa es también la clave hacia sus memorias, porque le permite rescatar las emociones del pasado.

“El rojo es sangre, dolor, violencia, peligro, venganza, celos, resentimiento, culpa. Son sentimientos cotidianos”. La segunda frase resignifica a la primera, pues si es cierto que sentimos todo eso, no lo hacemos en un solo día, cada día, no podríamos. Ella, en cambio, sí. Y nos lo muestra. “Mi obra perturba a la gente y nadie quiere ser perturbado”. Por eso, Louise sabe que dar forma a las pasiones oscuras tiene su costo: “Tengo un gran complejo de culpabilidad a la hora de promover mi obra”, dice, “tanto, que cada vez que he estado a punto de abrir una muestra me daba algún tipo de ataque”.

Esta artista conceptual francesa, nacida en 1911 y nacionalizada estadounidense en 1955, abandonó la carrera de matemáticas al morir su madre para dedicarse a la plástica, empezó a trabajar en tela cuando ya tenía 80 años y murió en 2010. Exponía con enorme sentimiento de culpa. Y con una inmensa necesidad de ser castigada o de expiar. “Porque”, dice Louise, “algunos niños aceptan la culpa como propia y quieren pagar por ella”. Solo que no pueden, en todo caso, ella no pudo; fue una buena hija, se empleó a los 12 años en el taller de tapices de sus padres a petición de ambos y vivió con culpa por la indefensión de su madre, quien murió a edad temprana.

“Los padres adoran y arruinan la vida de sus hijos”, dice Freud. “La naturaleza de su amor es tan autoritaria que desean ser idolatrados por ellos”. *The Dagger Child* “es el niño que está en condiciones para lastimarte. Tiene el poder de lastimar a la madre. El cuchillo es un pequeño juguete”. ¿Qué habría pasado de no haber leído los textos que acompañan la exposición?, me pregunté. ¿Y qué pasaría si ahora veo las piezas sin acudir a ellos?

Durante el resto de mi visita a la exposición, me propuse no sentir. “Simplemen-



te pasea y observa”, me dije. Vi dos cabezas de tela hechas de retazos, mirándose frente a frente, mostrando las costuras como cicatrices que inevitablemente se provoca la pareja. Vi una enorme jaula con una sillamecedora dentro, como evocando el confort del hogar. Alrededor de la jaula había retazos de tapices, como si los fragmentos de las telas, sin posibilidad de unirse en una prenda completa, hablaran de la necesidad psíquica de reparación. Vi una silla debajo de otra araña, como la silla del analista o confesionario y vi también un colador de plástico cosido al mango, a modo de bol-

sa-útero, con un pequeño ser dentro, indefenso y solo.

Muy bien, pensé al salir. Louise Bourgeois dijo que había expuesto su arte como una disculpa. Por ir directamente a las emociones que duelen, por haber miedos terribles que no pudo enfrentar y que por lo tanto tiene que recordarnos, por devolvernos a ese estado en que no podemos no sentir la punzada del miedo frente a ese otro al que amamos y no podemos no ver el hogar como una prisión.

Tiene razón al pedir perdón, me dije. Aunque su disculpa no nos salva. **U**

Lo que sea de cada quien Volver a Salvatierra

Vicente Leñero

Cuando mi hija Eugenia me dijo que su esposo Jesús Ochoa estaba filmando en Salvatierra una película de Emilio Portes, los recuerdos de aquella población guanajuatense se me alborotaron como luces de Bengala.

En 1951 terminé en el Palacio de Minería mi primer año de la carrera de ingenieros, aunque era obligatorio, para concluir, realizar durante dos meses prácticas de topografía —materia central— en algún proyecto en proceso del país. La mayoría se fue a Apatzingán con Cuauhtémoc Cárdenas, condiscípulo en Ingeniería. Otros se aliaron en pequeños grupos como el nuestro formado por Óscar González, José Luis Bárcenas, Manuel Rodríguez y yo, porque conseguimos de un ingeniero de Recursos Hidráulicos ir a trazar los canales de riego de Yuriria. Nuestra base sería Salvatierra, un pueblucho cercano al río Lerma que sólo tenía templos y más templos coloniales y callejuelas de tierra. Óscar González garantizó que nos hospedaríamos en el curato del padre José María Chávez, ya que el hotel más cercano estaba en Celaya, a una hora en camión. Sin embargo, en cuanto llegamos, el despótico cura se negó a darnos asilo. Lo conseguimos a un par de cuadras de distancia en casa de doña Rosa que alojaba de vez en vez agentes viajeros de la zona. Ahí nos apretamos en una recámara sin ventanas, de paredes descascaradas, más un cuarto de baño que oprimía al excusado con el lavabo y con la regadera de agua fría. Dos meses y días madrugamos a las seis de la mañana, viajando amontonados con los peones que el camión de redilas iba recogiendo en los caseríos, y llegando a los llanos a trazar con tránsito y estatales las líneas imaginarias de uno y otro canal. Por las tardes traducíamos nuestros datos en la oficina de Recursos Hidráulicos; por las tardes-no-



Leñero en Salvatierra

ches jugábamos lotería en un tenderete del parque central o cortejábamos a las hijas del ingeniero que nos hacían ojitos y hasta nos invitaban a oírlos tocar el piano en su casona o a verlos actuar en la parroquia en una obra ingenua sobre María Goretti, recién canonizada.

Al volver a Salvatierra 62 años después —como el protagonista de “El velero”, un bello cuento de Fabio Morábito— el pueblo ya no era el mismo. De pueblo de ciclistas se había convertido en pueblo de motonetas y motocicletas donde sus habitantes seguían viviendo con la vida endeudada aunque deseando ascender a la clase media. No como aquéllos cuyas tragedias copié para escribir *Los albañiles*. Ya no existían las hijas del ingeniero pero sí su casona frente al parque. El caudaloso río Lerma seguía cruzando a las afueras pero con una corriente moribunda y sucia. En vez de los miércoles de cine en un galerón improvisado, ahora se podían ver funciones de segunda corrida en un cine grandotote, feo. En lugar del cuartucho para agentes viajeros de doña Rosa, que nos daba garnachas y pan dulce para comer y cenar, ya se podía elegir habitación en un par de hoteles de dos estrellas. El templo de Nuestra Madre

Santísima de la Luz presumía dos torres, en lugar de una, aunque su población de fieles seguía siendo de mujeres enrebozadas, mustias, suplicantes. La pobreza continuaba igual en éste como en cualquier lugar de nuestro país siempre en crisis, sólo que aquí se disfrazaba con la máscara de la modernidad.

La nostalgia me invadió.

Añoré al estudiante de 18 años que aspiraba convertirse en un ingeniero exitoso digno de enorgullecer a su padre. Trataba de pensar hoy qué pensaba entonces: mientras recorría las calles pavimentadas de Salvatierra, mientras buscaba caminando con Eugenia y Jesús Ochoa y mi nieta Jesusa las ruinas del albergue de doña Rosa en una transversal de la calle Hidalgo; la nevería de las paletas de fresa y de pistache, los canales de riego que trazamos en los sembradíos de Yuriria, los pueblos cercanos y emperifollados los días de fiesta: Uriangato, Moroleón, Yuriria, a los que mi personaje don Jesús acudía para subirse a la rueda de la fortuna con su novia Encarnación o a disparar a las siluetas de metal del tiro al blanco o a jugar a la ruleta como lo hice con mis compañeros estudiantes amenazados por la reprimenda del dueño: “No me jueguen a la dobla, muchachitos”.

Rescaté con la memoria a nuestros peones de topografía: al estadalero que yo espiaba por la lente del nivel fumando allá lejos sus churros de mariguana, al que compartía sus pencas de nopal y sus tortillas de maíz en el almuerzo de las once; al que se enteró, camino del caserío al que nos había invitado para su fiesta, que acababan de matar a su hijito de una pedrada.

Cuando regresé a México, añorante, los fantasmas de la memoria se me volvieron un puñado de palabras: de estas palabras. **U**

A través del espejo

Cuadro del Bosco, fragmento de un sueño

Hugo Hiriart

Fue el caso que cuando abandono el refectorio el espacio abre poderosamente a los cuatro rumbos, pues ingreso bruscamente en la basílica, amplia, resonante, cuya cúpula lucía emplumado curvo a lo largo de su media esfera, gorro verde perico, visto desde abajo, un trabajo de arte plumario pleno de industria y magnificencia y, he de decirlo, de paciencia, que ahora veo me causa no sé qué aprehensión, transformada en miedo, y en ese momento, la cúpula inopinada y limpiamente se transforma en sombrero negro en cuya ala ancha y escrupulosamente plana avanza a saltos con sus patitas paralelas un gorrión... *Contención, gravedad, ante todo dignidad en la derrota*, entonó Boris Godunov con su voz de bajo profundo, pues él era el personaje tocado con el sombrero de ala ancha, *seso despejado, hay que avanzar por la estrecha senda de la virtud, hemos de cumplir el itinerario para no sufrir peloterías o el hambre de los vasallos, ¿dónde está doña Fálfula, insensato?*... Ojos pesquisantes, labios curvados en mueca sardónica al enunciar y más que pálido, amarillo huevo el semblante... Fue ahí cuando empecé a situar, atrás, distante, a una silueta que avanzaba tardona, paulatina y solemne por el marmol de la nave. *Detente zoquete, pudrición, gusano, escoria*, voceó el que se iba aproximando, *apóstata, te has hundido en el abismo de la herejía y el fuego del infierno tiene más ansias de abrazarte a ti que el virote gandul de estrechar lúbrico a la doncella blanca y purísima, de manos tan sutiles que perderían a cualquier santo, y ya las lenguas de fuego se relamen gozosas al oír tu nombre...* *La mesa está puesta, el banquete eres tú, y ya te están esperando...* *Toda tu generación ha sido educada por Celestino Botica, y eso la ha condenado en masa...* *Mira cómo el húmedo batracio de esfé-*

ricos ojos, engulle a ese positivista recalcitrante que dio en sostener que no era inmortal el alma, y mira ahora, para instrucción de toda gente, el batracio ya ha tragado cabeza, tronco y extremidades superiores y el desdichado sacude al aire las extremidades inferiores y pueden apreciarse sus calcetines blancos y los zapatos, informales, pero bien boleados, que el infeliz calzaba... Bruscamente distinguí que era San Dionisio Aeropagita el de la voz, es decir, la silueta que avanzaba mística y pausada, hablando sin dejar de discurrir a ras del suelo, aquél de mármol de Paros, y advertí que San Dionisio se presentaba ante mí en su advocación usual de Obispo de París, correctamente revestido de torero y como debe ser, acéfalo, mutilado el tronco, con la cabeza recién tajada, sangrante aún, entre las manos delicadas del santo, que consagrado al recogimiento y el arrobamiento, no ha trabajado nunca, y aquella cabe-



El Bosco, El jardín de las delicias (detalle), 1505

za violentada sermonea entre las manos con voz precisa y nítida: *Proceda a sumarse a la peregrinación con andar contoneante de pingüino y rostro en discreta congoja y ejemplar gravedad...* *Atención, un gran espejo de cobre, vuelto hacia alta mar, refleja los navíos que por ahí van surcando...* Y entonces la testa eleva la voz mirándome desde su lugar con ojos en los que advertí espulgo y rencor, y dice: *En cuanto a ti, has sido medido y has sido hallado falto, el peso de tu iniquidad te hunde, Laurent Gbagbo, y va a presenciarse en este preciso día y hora punición severa contra ti, el crudo rigor de la condena te hará gemir, ¿entiendes Laurent Gbagbo?*... Y remachando este mensaje, surgió un letrado con la información voceada en palabras de fuego, un letrado en el aire, volador, ondeando, del que era de verse la resplandeciente información: *Laurent Gbagbo pedearast...* Yo con indignación, pero aún con mayor alarma, emprendo mi defensa declarando firme y claro que había ahí un error, que yo no era ese señor Gabgabo, *Gbagbo, me corrigieron, no es Gabgabo, es Gbagbo, preste atención a lo que se va diciendo*, y yo asiento y proseguí mi apología *Pro Vita Mea* ante la sangrante paternidad, ante su señoría, la descabezada, autoritaria, y santa presencia, yo no era aquella ese Gigbo, alegando que ya atestiguaban que ni siquiera sabía cómo pronunciar ese nombre hirsuto, que no era mío y que nunca en los días de mi vida siquiera había tenido ocasión de oír, *Cállate en este instante, pulga de mono, estás, por si no te habías dado cuenta, en el infierno, y aquí no hay errores...* Es el caso que ante esta humillante obstinación del santo perdí la contención y empecé a patear y dar gritos: Yo no soy ese Gobagobo, no soy Guibagobo, ni siquiera tengo noticia de quién pueda ser este señor... **U**

Aguas aéreas

La poesía y Campbell

David Huerta

Cuando Federico Campbell cumplió 70 años, nos reunimos algunos amigos y lectores suyos en la Galería de Rectores de la Feria Internacional del Libro de Minería. Fue el 6 de marzo de 2011. Ahora Campbell ha muerto: falleció el pasado 15 de febrero de 2014.

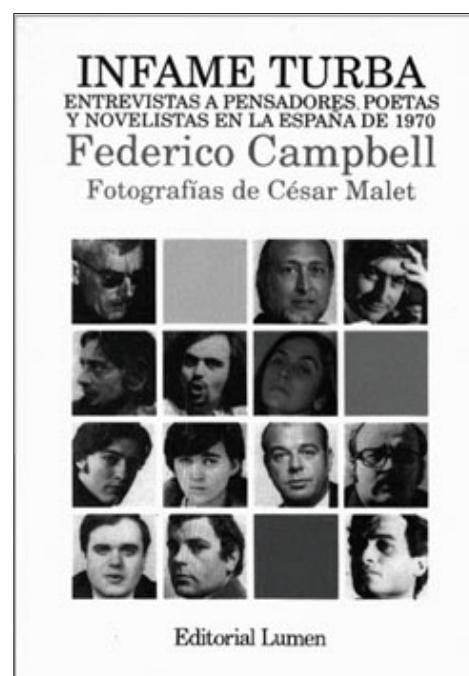
El pasado sábado primero de marzo de 2014, también en la Feria de Minería, por iniciativa de su gran amigo Fernando Macotela, organizamos una reunión para recordar al amigo y al escritor, sus dos facetas convergentes en la misma personalidad. Unidos en torno de Carmen Gaitán y de Federico Campbell Peña, manifestamos nuestro cariño y nuestra admiración por el camarada y por el autor de libros inolvidables.

En ese lejano marzo de 2011 preparé un puñado de evocaciones y reflexiones acerca de la peculiar relación de Federico Campbell con la poesía. Es un testimonio público sobre un asunto literario, desde luego —pero hay en esas páginas, así lo creo, un temblor de amistad fervorosa y de admiración inocultable. Federico Campbell fue mi hermano mayor y nunca podré aliviar el dolor por su muerte. Ofrezco los siguientes renglones, mi intervención en 2011 para su cumpleaños 70, a la memoria de Campbell. He dejado algunos verbos en presente —otros están en pasado, pues se trata de una serie de consideraciones acerca de una larga amistad— y he modificado y corregido pasajes y expresiones.

Hablar de Federico Campbell significa, para mí, hablar de cuarenta años de mi vida, de nuestras vidas, y convocar una serie de imágenes imborrables: cierta colección de pe-

queños cuadernillos poéticos y prosísticos —diminutos: cabían en la palma de la mano o en el bolsillo de la camisa—; los oficios del periodista en la alta noche llamada Cierre de la Edición y su conversada vigilia y sus discusiones, a veces arduas, en torno de los temas de la escritura y la historia; las tertulias para hablar de política y de literatura (en ese orden, me temo): primero las trapacerías y chicanas de los funcionarios públicos, luego los libros leídos y en busca de nuestros comentarios; sus libros mismos leídos ávidamente en la Ciudad de México y en Tlayacapan; los amigos comunes, siempre en el centro de las preocupaciones, los entusiasmos y las pasiones.

Las ciudades de Campbell forman parte de un complicado sistema imaginario, en el cual la memoria —uno de los temas fundamentales de su universo— funciona como el desencadenante de evocaciones interminables: al lado de Huatabampo, París; junto a Santa Rosalía, Barcelona. Podría pensarse en un cortocircuito continuo y en desencuentros o asimetrías inevitables (¿cómo hablar de Las Ramblas y la tijuanense Avenida Revolución en el mismo minuto?); pero en el discurso de Campbell todas esas relaciones funcionan con una extraña coherencia, llena de gracia. Vean y escuchen, si no lo creen ustedes, la conversación de Campbell con Claudio Isaac hecha para la televisión universitaria: Campbell dice unas cuantas cosas apasionantes sobre ciudades y literatura. Estamos hechos de las ciudades donde tuvimos experiencias memorables, le dijo Campbell a Claudio Isaac. Es una idea hermosa, relacionada simultáneamente con varios temas: la memoria, la identidad, los viajes, las obras humanas y la gravitación de esas obras —en este caso, las ciudades— en el corazón y en el recuerdo.



Cuarenta años es muchísimo tiempo. Debo decir esto, sin embargo: en todos esos años no se ha agotado mi curiosidad por la vida y los trabajos de Federico Campbell; no han saciado mi interés por sus imaginaciones, por sus chifladuras, por sus escrituras; no han desanimado mi deseo de decirle, a la manera de Macedonio Fernández, en cada encuentro o en cada llamada telefónica, en su casa de la calle Jojutla, junto a Carmen Gaitán, para contestar mi llamada: “Gusto de verlo vivir, de acompañarlo en esta vida”. Si se lo dijera, no me haría caso; o bien me preguntaría, con ese tono tan reconocible para sus adictos: “Y eso, ¿de dónde lo sacaste, maestro?”.

Hay un tema entre nosotros, presente siempre. Campbell ha decidido —con una arbitrariedad de la cual está hecho, también, su genio— lo siguiente: ese tema más bien me pertenece o es de mi uso exclusivo, o de mi casi personal (o gremial) incumbencia —tema mío y de mis colegas, según él. Ese tema es *la poesía*. Mis colegas serían, según esa visión campbelliana, los poetas; en especial los poetas mexicanos. Apenas hay en esa tribu hirsuta unas cuantas personas a quienes considere yo tan colegas míos como considero a Campbell. Pero Campbell sentenció, o casi: “Tuya es la poesía, y de tus colegas”. A refutar esa idea, entonces, o ese parecer campbelliano, dedico la mayor parte de estos renglones en homenaje a este individuo formidable.

No hace falta ir muy lejos para ver a Federico Campbell en plena poesía. Uno de sus extraordinarios libros de periodismo literario se titula *Infame turba*, y es una serie de entrevistas con escritores indudablemente españoles. Apenas hace falta recordarlo: esas dos palabras, “infame turba”, provienen de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, poema de Luis de Góngora de la segunda década del siglo XVII. Es la quinta octava del poema —se describe ahí la guarida del cíclope Polifemo, gigante siciliano— e “infame turba” ocurre en el penúltimo verso, el séptimo, primero de la llave o par de versos conclusivos de la estrofa; dice así el pareado:

...infame turba de nocturnas aves,
gimiendo triste y volando graves.

Las aves proyectadas con lúgubres aleteos desde el interior de la cueva de Polifemo son siniestras, como corresponde al ámbito monstruoso en donde prosperan. El poeta no nos dice cuáles son esas aves; los comentaristas han hecho correr alguna tinta sobre ese punto y la lista puede ser muy simpática: búhos, buitres, murciélagos, cuervos, urracas. Podrá objetarse la lista: por ejemplo, los murciélagos no son propiamente aves; pero en medio de esas imaginaciones barrocas poco importa. En mis pesquisas gongorinas me encontré el nombre fantástico de una de esas integrantes de la *infame turba* polifémica: los *vesper-tiliones*, enormes murciélagos cuyo vuelo se emprende al atardecer, como su nombre indica. Al leer las entrevistas de Campbell con sus colegas españoles puede escoger uno las aves correspondientes a cada uno de ellos.

Por otro lado, muchas veces he evocado al siciliano Polifemo con una efigie parecida a la del gigante devorador, alegoría del Estado en la portada original del libro de Hobbes: el Estado, Sicilia —estamos en pleno territorio de Federico Campbell. Y todo ello, lo hago notar con enorme gusto, a partir de unos versos de mi poeta favorito —bien claros en la bibliografía campbelliana.

He aquí otro poema, de raíz indudablemente popular, dicho con un placer inculcable por Federico Campbell en una ca-

lle de la colonia Condessa y transcrito por mí en un cuaderno de notas:

El gallet de la perdiu
ara plora, ara riu.

Está en catalán y significa más o menos: “El pollito de la perdiz ora llora, ora ríe”. La rima catalana se pierde en español; Campbell disfruta enormidades el original. Me pregunto la razón de ese gozo; la respuesta: se trata sin la menor duda de la sensibilidad campbelliana ante la poesía pura —pues esos versitos catalanes, cuya simpleza pueden parecerles a algunos nadería, son una especie de diminuta apoteosis de la sonoridad lingüística, poética, prosódica. Poesía pura, por supuesto. Le he oído a Federico Campbell decir esos versos maravillosos dos o tres veces seguidas, en varias ocasiones, con una sonrisa en la cara, su cara rubia, inolvidable.

Uno de los poetas españoles entrevistados por Campbell fue el genial Jaime Gil de Biedma. De pronto, sin aviso, Campbell puede soltar en medio de la conversación unas palabras extrañas, convocadas acaso por el dicho de algún amigo:

Yo nací (perdonadme)
en la edad de la pérgola y el tenis.

Son dos versos de Gil de Biedma, del poema “Infancia y confesiones”, dedicado a Juan Goytisolo. Me he visto tentado de imaginar cómo habría escrito Federico Campbell una evocación parecida; los elementos de esa evocación están ahora a mi alcance, en la entrevista con Claudio Isaac, y en otra entrevista campbelliana, para la televisión bajacaliforniana, con Felipe Parra. Hay mucho de infancia y de confesiones en esas charlas: los mismos elementos de Gil de Biedma en su poema —pues “infancia es destino”, como reza el adagio, y además “el niño es el padre del hombre”, como afirmaba William Wordsworth y sabía Sigmund Freud, el mago de Viena. Campbell nació, nos enteramos, por ejemplo, en la edad de los temores, mexicanos y norteamericanos, ante un posible ataque japonés a la base militar de San Diego: algo muy diferente a la niñez burguesa de Gil de Biedma.

No sé si alguna vez Campbell escribió poemas. Por lo menos en una ocasión, en el año 2002, se le dedicó un poema nocturno y melancólico. Sabemos de su trato asiduo, en una temporada de su juventud, con ese funámbulo mexicano, el mágico Juan José Arreola —fue su discípulo en el legendario taller de la revista *Mester*, parte ya de los pequeños mitos literarios de nuestro país. No pudo Campbell no haber oído hablar a Arreola acerca de poesía; no pudo no haberlo escuchado decir de memoria decenas o cientos de versos. En su memoria de escritor perduran esas huellas. O para decirlo positiva, afirmativamente: el sello de Arreola, en Campbell, sigue vivo. Y con ese sello, la energía de los poemas escuchados.

Nos debemos todos un libro sobre las novelas y los cuentos, los reportajes y las entrevistas, de Federico Campbell. Algún día se escribirán y quizás en este mismo momento alguno de los escritores jóvenes cercanos a él planeen algo parecido. En buena hora. En esos libros, ojalá, no se olvide la poesía y su peculiar presencia en la vida y los trabajos de Federico Campbell.

No quiero terminar mi intervención sin evocar a uno de los amigos más queridos por Campbell y por mí —y desde luego, también por Eduardo Clavé—: Arturo Cantú. Él ya no está con nosotros. Lo diré con más claridad: me duele su ausencia en este domingo de marzo. Cantú murió en septiembre de 2006 y su falta no ha dejado de aturdirnos. Federico Campbell fue testigo de primera de las diversas sabidurías poéticas de Arturo Cantú; a veces discutía con él sobre esos temas y yo me maravillaba de su audacia —pero Cantú sabía con quién hablaba, pues era amigo de Campbell de larga data. Esos dos hombres sabían mirarse a los ojos y era un estupendo espectáculo mirarlos mirarse, como sabe bien Eduardo Clavé.

No cometo una infidencia, quiero creer, si recuerdo aquí las palabras con las cuales Arturo Cantú se refirió en cierta ocasión a Federico Campbell, en una conversación conmigo. Lo llamó, con el verso de una fábula de Félix María de Samaniego (otra vez la poesía): “Un panal de rica miel”. No está mal. Debo decirlo, mejor: es perfecta esa frase poética para describir a nuestro homenajeado. **U**

La página viva

Blaise Cendrars descubre al colibrí

José de la Colina

Al salir del mar después de haber nadado con mi solo brazo izquierdo, al pisar por primera vez la ardiente arena en aquella torrencialmente soleada playa de Guarujá, uno de los muchos paraísos de la tan varia tierra brasileña, quedé de pronto inmóvil, parpadeante, maravillado como ante una fiesta súbita que, a mí, sólo a mí, regalaba la frondosa y salvaje vegetación que rodeaba a la playa como para devorarla. Descubrí a un colibrí que volaba con alas a tal punto vertiginosas que apenas se las veía vibrar, alas que eran, a ambos lados del cuerpecillo, como dos infatigables hélices, y la avecita, ¡un diminuto helicóptero animal!, se inmovilizaba en el vuelo ante cada flor de un tallo sobrecargado de cápsulas color fucsia brotado del corazón de una cactácea, y libaba allí y luego volvía a trazar invisibles triángulos y rectángulos en su pequeño espacio de elección, de un lado a otro y viceversa, del norte al sur y viceversa, del este al oeste y viceversa, manteniéndose en el aire ante cada una de las flores, violando la intimidad de las corolas sin posarse en ellas, sin herirlas, graciosamente evitando los picos, los filos, las ganchudas espinas, y pasando y repasando como una afiladora eléctrica, acá y allá, zumbando siempre como un liliputiense avión de caza en picada, como una bala de revólver, como un átomo en fusión, como una idea deslumbrante que danzara en un feliz insomnio.

—Blaise Cendrars, *Trop c'est trop*,
Denoël, París, 1957,
traducción de Silvestre Lanza.

Blaise Cendrars (La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, Suiza, primero de septiembre de 1887-París, 21 de enero de 1961) escribió



Blaise Cendrars

una enorme obra narrativa y lírica que (según diría su declarado discípulo Henry Miller) es “un centelleante fluir verbal dedicado al archipiélago del insomnio”. En *Diez poemas elásticos*, *Hojas de ruta*, *En el corazón del mundo* y más de cien libros, reunió piezas en verso libre que son instantáneas verbales de sus viajes por el planeta: por Francia o Alemania o Rusia o China o Brasil o Estados Unidos... y por donde sea, aunque para retornar siempre a París, su “vientre del mundo”. Pero el Cendrars fascinante, al que releo como escuchando música y leyendo caminos, paisajes, ciudades, décadas, hombres y mujeres anónimos o extravagantes, es el de sus libros en prosa: *Moravagine*, *Las confesiones de Dan Yack*, *Barloventear*, *El hombre fulminado*, *El cielo en lotes*, *Una noche en la selva*, *Vuelo a vela*, *En el ejército inglés*, *Llévame al fin del mundo*, etcétera. Son libros que mezclan los géneros: el reportaje, la crónica, la autobiografía, las memorias, la novela, el comentario

bibliográfico... y lo que sea, con tal de satisfacer la inmensa gana de *proseizar* como se respira. Su escritura acoge y baraja los testimonios de los cinco sentidos, se desata en bifurcados o confluyentes ríos narrativos, en largos periodos pululantes de incisos, en miles de páginas que excluyen el punto y seguido y el punto y aparte para, frecuentemente, delegar la respiración sintáctica a la sola coma en una prosa libre y voraz a la que acuden los datos de la memoria viva. Como en esta página sobre el colibrí, como en casi todas sus páginas, la desenvuelta y gozosa escritura “madrepórica” de Cendrars crece acogiendo un intrincado torrente de recuerdos, de anécdotas, de datos sensoriales, de imágenes, de reflexiones oportunas e inoportunas. Prosa ante todo narrativa y descriptiva, de una gran virtud de *presentización*, escrita como al azar en una lengua culta y viva, espontánea y en frecuentes largos fraseos que, se diría, aspiran a abolir el punto final.

“La escritura —decía Cendrars— es un incendio que abarca un gran motín de ideas y hace arder asociaciones de imágenes antes de reducirlas a brasas crepitantes y a cenizas. Pero si la llama desata la alerta, la espontaneidad del fuego sigue siendo misteriosa. Escribir es arder vivo y es renacer entre las cenizas”.

Por algo se había sobrenombrado Blaise, que recuerda *braise*, es decir “brasa”, y se había sobreapellidado Cendrars, que recuerda *cendres*, “cenizas”, es decir: memoria del fuego.

[Compárese este colibrí descubierto por Cendrars en el siglo xx, con el descubierto por otro europeo en el siglo xix: Maximiliano de Habsburgo: “Max admira al colibrí”, *Revista de la Universidad de México*, número 63, mayo de 2009]. **u**

La epopeya de la clausura

Introducción a Diderot, II

Christopher Domínguez Michael

En 1747, nos dice su biógrafo Arthur M. Wilson, Diderot vivía con Anne-Toinette, la mujer con la que se había escapado para casarse sin el consentimiento de su padre, en la rue Mouffetard, reafirmado en su amor por París, “por esa gran ciudad”, gracias a la cual, “grande y sobre todo incomparable en variedad, soy francés”.

Estaba escribiendo sus *Pensamientos filosóficos*, a mitad de camino entre la idea de un universo deísta, dominado por el Dios relojero elucubrado por Voltaire, y el ateísmo puro y duro, cuando la policía, que lo seguía desde hace tiempo, le confiscó algunos de sus manuscritos subversivos. Pero él no parecía muy preocupado por ello. Metido por propia y necia elección en un mal matrimonio, cultivaba a sus primeras amantes y se reunía frecuentemente con Rousseau, quien entonces era musicólogo, el matemático D'Alembert y el psicólogo Condillac. Lo esencial, en ese momento de su vida, empero, no son la filosofía, ni las mujeres, ni los amigos *philosophes* (la palabra, antes de consagrar a los portadores de un nuevo espíritu, era más bien insultante y peyorativa), sino hacer dinero.

Pocos años atrás había llegado la oportunidad de su vida. Él y sus amigos no la dejaron pasar, poniéndose al frente de la Ilustración. Aquello, como tantas cosas, resultó de una ocurrencia menuda, la de traducir del inglés un diccionario de artes y ciencias, el de Ephraim Chambers, aparecido en 1728. De allí nació el proyecto de hacer una gran enciclopedia, escrita por aquel grupo de amigos, cuya primera edición, completada hasta 1780, consta de 35 tomos y dos mil láminas. Cuesta 75 mil dólares actualmente buscándola en los portales de los libros antiguos y usados en Internet.

Para llevar a cabo el proyecto, se abandonó rápidamente la idea de hacer esa traducción del inglés y se requirió del genio no solo filosófico sino empresarial de Diderot que, según Wilson (*Diderot*, 1972), inició la aventura guiado más por la búsqueda de las ganancias que hicieran más llevadera su vida que por las razones ideológicas, las de derramar las Luces sobre el Antiguo Régimen, que se desprenden del prospecto de su proyecto, publicado en 1745. Previos líos legales entre quienes se disputaban ante los procuradores y los cancilleres los derechos de traducción sobre el diccionario de Chambers, el negocio quedó en manos del abate Gua de Malves y este contrató a Diderot y a D'Alembert para realizarlo, quienes, no se sabe bien cómo, se adueñaron del proyecto. Quedaron así en condiciones privilegiadas de seguridad económica durante los siguientes cuarenta meses para escribir el primer tomo y no fue así hasta mediados de los años setenta cuando dejó el proyecto de su vida, quejándose de lo mal pagado que estuvo durante esas décadas.

Su biógrafo difiere: la *Enciclopedia* fue más que un empleo para Diderot. Sin el orden empresarial que implicaba su hechura, la naturaleza, de suyo desordenada del filósofo, no se habría sofrenado. A aquel negocio, causante de sus penas y prisiones, lo mismo que del dolor de cabeza implicado en la recurrente negociación para renovar el privilegio real requerido para su impresión, Diderot le deberá su asombrosa y feliz fecundidad.

La *Enciclopedia* de Diderot nació con una hermana bastarda, *Los dijes indiscretos* (*Les Bijoux indiscrets*, 1747), novela libertina de la cual se culpa a Madame de Puisieux, amante del escritor que le habría exigido dinero fácil y rápido. Obsequiela Diderot

con esa imitación de Crébillon donde Mangogul (Luis XV) y Mirzoza (Madame de Pompadour) se transparentan en soberanos del reino del Congo a quienes se les ofrece un prodigioso anillo que cuando enfoca a una mujer hace hablar con franqueza a la parte escogida de su anatomía. Era la clase de libro salaz muy capaz de hacer perder su reputación a cualquiera, pero, no teniendo todavía mucho que perder, Diderot se arriesgó. La novela es defectuosa y su autor lo admitió despreocupado y quizás habría estado de acuerdo con la condena de Carlyle, registrándolo como el autor de “la más sucia y aburrida de todas las novelas pasadas, presentes y futuras”.

Pero la posteridad ha sido, predeciblemente, generosa: se advierte el ingenio crítico diderotiano cuando parodia a la corte, pero más aun cuando hace crítica de teatro (muy complacido quedó Lessing, uno de los valedores de *Los dijes indiscretos*), al competir con Swift y su *Batalla entre los libros antiguos y modernos*. Se le atribuyen virtudes epistemológicas al comparar la ignorancia con la sabiduría, y su contrapunto entre Rameau y Lully es una de las páginas ineludibles para comprender la música dieciochesca. A André Gide le fascinaba y *Los dijes indiscretos* le dice mucho a los historiadores de la sexualidad, lo cual es prueba y contraprueba del carácter enciclopédico de su autor. Los diálogos entre Mangogul y Mirzoza, en mi opinión, no tienen desperdicio: expresan esa pureza en la confianza propia de las parejas después de hacer el amor.

¿Se habría sorprendido Diderot de todas las virtudes halladas por la posteridad en esa novelita que escribió con intenciones más bien venales? No lo sé porque todo Diderot, en agraz, está en *Los dijes indis-*

cretos (1747), novela donde el escritor está aprendiendo a ser y a estar. Formulada, más que escrito, el libro es una sucesión de cuadros estáticos, muchos de ellos divertidísimos. Saintsbury, el crítico victoriano, se compadecía del lector que se atreviese a hacerla de pepenador en esa novela tristísima. Diderot, quien siempre tiene una respuesta que ofrecerle a la gente del futuro, dice en el capítulo de *Los dijes indiscretos*, donde se adelanta a Freud en la disección del carácter histérico, que no son los libros indecentes los que maleducan a un pueblo. Es la barbarie de las personas la que obliga a sus escritores a consignarla. Que la *Enciclopedia*, a su manera, el libro que salva y justifica a los modernos, haya sido concebida junto a una novela libertina, lo dice casi todo de Diderot.

A primera hora de la mañana del 24 de julio de 1749, dos oficiales de policía allanaron el departamento donde vivía Diderot en busca de panfletos subversivos y se lo llevaron, tras un par de días en los cuales se afinó la acusación, preso al castillo de Vincennes, la prisión más temida durante el Antiguo Régimen. Lo encerraron en una de las celdas mejor ventiladas y su biógrafo Wilson supone que aquel otoño no fue del todo desagradable para Diderot, quien lo habrá dedicado para meditar, estando preso en condiciones benévolas. Se trataba más de una advertencia que de un castigo para interrumpir la edición de la *Enciclopedia*, de ponerle un límite claro a las otras actividades de Diderot como autor de libelos pornográficos y filosóficos como *Los dijes indiscretos*, *La carta sobre los ciegos*, los *Pensamientos filosóficos*, *El paseo del escéptico*, entre otros que se le atribuían a él y a sus amigos. Madame Diderot fue a pedir clemencia y le dijeron que bastaba la confesión del joven *philosophe* sobre quiénes eran los autores de esos libelos, para que se liberara a quien en los interrogatorios negó ser su autor.

Solo hasta la prisión de Diderot se pudo calibrar su importancia como el verdadero artífice de la *Enciclopedia*, si nos atenemos al multitudinario ruego de los libreros, suplicando su liberación pues, de lo contrario, ocurrido el arresto, adrede en las vísperas de la publicación, quedarían arruinados.

Pronto, Diderot decidió pactar. Quien lo había puesto en prisión y esperaba beneficiarse con largueza de su situación era el conde de Argenson, quien a cambio de liberarlo le habría pedido le dedicase la edición y confesase a la policía que él era en efecto el autor de los libelos, de los cuales debía decirse arrepentido. El 21 de agosto, la confesión tuvo su primer efecto y Diderot pudo salir del *donjon*, la torre principal de Vincennes donde estaba recluso y tomar aire fresco. Hay muchas anécdotas, algunas picantes, sobre la estancia de Diderot en Vincennes, como la desagradable visita de una de sus amantes o los artilugios de los que se servía el futuro autor de *Jacques el fatalista* para escribir preso, con un mondadientes de pluma y una combinación de vino y gis como tinta. Otra historia, la más dramática del Siglo de las Luces, según Wilson, atañe a Rousseau, quien caminando de París a Vincennes para visitar muy compungido a su entonces amigo, se da cuenta de que es el Progreso la causa de todas nuestras desgracias. Pero esa, como todo lo referido a Jean-Jacques, es otra historia.

Lo cierto es que aquella advertencia moderó a Diderot, puso a la *Enciclopedia* y a los libreros que la vendían bajo aviso de que era el Estado, a través del conde de Argenson, el que la controlaría: despotismo ilustrado. No queda claro si Diderot obtuvo de su díscolo y contrariado padre algo de dinero para acelerar su liberación.

Desde entonces, dada la real o supuesta turbiedad del acuerdo entre Diderot y el conde de Argenson, la *Enciclopedia* fue vista, por los ultras católicos del siglo XIX, al menos, no como una iniciativa ateísta o casi de un grupo de enemigos del cristianismo a los cuales un régimen corrompido y omiso les permitió actuar, sino como la obra entera, fabricada de consuno, por un siglo irreligioso. Para adentrarme en ese espíritu, dejé el *Diderot* de Wilson y releí *Contre Diderot* (1880), de Barbey d'Aurevilly, que me decepcionó. No encontré en él la sabiduría venenosa de otros reaccionarios, antimodernos o contrailustrados como Joseph de Maistre o Léon Bloy. Tenía yo a Barbey por mejor crítico literario aunque su inquina contra Diderot delate, naturalmente, una gran admiración. Se trata de una serie de artículos que el novelista de la chua-

nería (¿lo habrá leído nuestro López Velarde?) dedicó a la publicación de las obras completas de Diderot, por los hermanos Garnier. Muchas indignaciones de beata y poca penetración.

Dice mi, pese a todo, muy querido Barbey, que han sido los alemanes, siguiendo el ejemplo de esa gorda suiza llamada Germaine, Madame de Staël, quienes han amantado a Diderot nutriéndolo como si fuese un gran filósofo. Lo del antigermanismo, lo entiendo, pues Barbey hace eco del resentimiento de todos los franceses, todavía no repuestos de la humillación prusiana en el mismísimo Salón de los Espejos de Versalles. Pero recordarle a la hija de Necker su gordura, me irrita. Continúa su pataleta Barbey diciendo que entre los grandes incrédulos del XVIII prefiere ver junto a Voltaire y a Rousseau al americano Franklin.

A Barbey, hipocritonamente pues él era un dandy o acaso por ello, le irrita, diría un antiguo, el carácter sanguíneo de Diderot, no en balde ídolo de otro desbalagado, Danton. Lo acusa, al padre de la *Enciclopedia*, de haber sido, a la vez, padre del romanticismo y de la bohemia, lo moteja como filósofo barato tan solo divulgador de Bacon. Concede el ultracatólico que al menos Voltaire y Rousseau, que odiaban a Dios tanto como Diderot, no se reían de él como ese desvergonzado culpable de “haber desnacionalizado el genio francés” y por ello compadre de Goethe, otra de las bestias negras de Barbey, a quien nada le dicen las novelas diderotianas (las preferidas del siglo XX) aunque se aplica en decir que, para aquellos ilustrados, la novela solo era un vehículo cómodo para traficar sus ideas perniciosas, ajenos “a la imparcialidad de la observación y la profundidad en el estudio de la naturaleza humana” propios de un género que el autor de *Contre Diderot* decía apreciar mucho. Finalmente, concluye Barbey, la correspondencia de Diderot con Sophie Volland, delicia del epistolario amoroso, solo prueba que ambos eran unos burgueses y que de gusto burgués todo lo infectó Diderot. Recuérdese, finalmente, que para Barbey lo burgués era lo urbano, lo vulgar, lo democrático, lo utilitario. En su deprecación, al final acierta pues Diderot fue el consentido de quienes profesaron el credo de Marx. **U**

La magia de los Stradivarius

Pablo Espinosa



Sus partes: hombros altos y de curvatura sutil, espalda abombada, escotaduras, voluta, oídos en f, marcadas entalladuras, pie del puentecillo, cordal suelto, alma.

Su voz completa, su sensualidad.

Su cuna: los bosques europeos. Su genealogía: Picea, Pinabete, árboles nórdicos de Italia.

Todo en ella es él y todo en él es ella. Tan femenino. Con los años, inspiraría una foto emblemática de Man Ray: una espalda femenina desnuda, donde pintó las efes bajo los omóplatos.

Pero tiene nombre masculino: el violín.

Nacieron más de mil. Perviven solamente unos 650. Su belleza es un resplandor de asombro, misterio y magia.

Son los violines Stradivarius.

Solo nombrarlos convoca su magia.

El escritor y violonchelista francés Pascal Quignard pintó así, en su libro *La lección de música*, al padre de todos los Stradivarius: “aquí donde me ves, yo fui un león, fui el pabellón del oído de una viuda. ¡Fui una nube rosada en la aurora! Fui un pan de pasas. ¡Fui una pequeña frambuesa algo velluda entre los dedos húmedos de un niño!”.

Así hablaba Feng Yieng, a sus once mil años de edad, sumando todas sus vidas y sabedor de los pormenores que regirán su siguiente vida: “el lugar será Cremona, una aldea cerca del Po. El siglo será el siglo XVII de la era de los latinos. La función seguirá siendo la de fabricante de instrumentos de cuerda”.

Sabe este anciano laudero chino que en su próxima reencarnación tendrá un delantal de cuero, llevará un gorro de lana blanca en invierno para cruzar los pequeños puentes que atraviesan el Cremonetta.

Y entonces le dijo a Pu Ya, su sobrino: “Tengo once mil años. Me llamo Tonio

Stradivarius. No puedo más. Soy el padre de Omobono y de Catarina. Mi maestro se llamaba Amati; mi amigo se llamaba Guarnerius...”.

Y al decir esas palabras, las lágrimas se deslizaron por el rostro del anciano —traza Quignard.

Pu Ya había recibido, antes de esta revelación de su tío Feng Yieng, las lecciones que le hicieron conocer los secretos más íntimos de la naturaleza de la música y que lo habrían de convertir en el mejor músico del mundo.

Su maestro de música, Chang Lien, le dio su primera lección cuando hizo estallar en mil astillas, azotándolo contra el piso, su valioso instrumento que databa de muchos siglos de edad y que costaba una fortuna.

Habría de encontrar Pu Ya su voz en el camino: Chang Lien lo llevó a un cafetín y el alumno sollozaba cada vez que descubría la música: escuchaba el ruido de los palillos de madera cogiendo trozos de carne o gamba y lloraba.

Luego lo llevó a una reunión de letrados. “Chang Lien les hacía callar: escuchaba el sonido del pincel sobre la seda y lloraba”.

Camino hacia una ermita fuera de la aldea, Chang Lien cogió el brazo de Pu Ya. “Se quedaron inmóviles: un niño, con el vientre desnudo, orinaba en un terraplén de ladrillos rojos. Chang Lien se deshizo en sollozos”.

Cuando llegaban al templo, “un monje barría el patio exterior del templo: se sentaron y durante cinco horas escucharon el ruido de la escoba que quitaba el polvo. Los dos lloraron”.

La música, le había dicho antes Chang Lien, cuando destruyó el violín costoso y antiguo de su alumno, “no mora en los ins-

trumentos más bellos ni tampoco reside en los peores. Los instrumentos más apropiados a la música son, sin duda, los que emocionan pero son perecederos, como los cuerpos que envuelven a los hombres”.

¿Por qué la música perfecta mora en los violines Stradivarius?

Porque son como los cuerpos que envuelven a las mujeres y a los hombres, que no son perfectos.

El destino de los alrededor de 350 que no sobrevivieron, del total de los mil instrumentos a los que dio vida Stradivarius, pertenece al ámbito de lo legendario, lo romántico, el sino de la vida: sencillamente nacieron, vivieron su vida y no se sabe si están en algún rincón insospechado de una taberna, una mansión o casa pobre abandonada, un ático, una bodega de otras cosas que no sean violines. No se sabe, tampoco, si murieron y, si murieron, no se sabe cómo.

Quizás un alumno brillantísimo lo puso en las manos de su maestro, quien alzó el instrumento para lanzarlo al piso con furia y brincar sobre los restos que aún no se convertían en estallido de astillas, para decirle a su alumno: la música está en otra parte. Es otra cosa, que ignoras, pero mora.

El primer Stradivarius nació en Cremona en 1666, todavía en calidad de alumno de Nicola Amati (1596-1684), de cuyo taller salió en 1680 para crear el propio y diez años más tarde ya tenía consolidado un diseño más largo, con mejoras audaces en aspectos como las aperturas acústicas en forma de f y en la curvatura del vientre.

Stradivarius: violín con vientre de curvatura sutil.

Entre 1700 y 1720, su época de oro, dio a luz magníficos violines, violas y violonchelos de tono exquisito y gran belleza,

caracterizados por su barniz de suave textura desvanecido de naranja a rojo.

¿Por qué el sonido de un Stradivarius es tan único, tan perfecto, potente, viril y femenino a la vez, tan inconfundible y epifánico?

Por el barniz que fabricaba su padre, el que les dio vida y les untó esta vestidura mágica, de acuerdo con una de las muchas hipótesis que se tejen y destejen, de igual manera como surgen y se abaten hipótesis científicas para tratar de explicar la magia.

Estudios científicos, logrados en colaboración con expertos lauderos, fortalecen esta primera hipótesis.

Pero, ¿por qué no han logrado estos científicos, hoy que todo se puede, reproducir ese barniz para lograr el sonido Stradivarius en las copias que se fabrican hoy en día?

Porque la Madre Naturaleza así lo quiere. Porque el ser humano, en su voracidad, ha causado daño tal a su hábitat que este sobrevive y pierde capacidades; no produce ya muchos elementos, materia prima que sí tuvo a la mano don Antonio Stradivarius.

Como toda hipótesis posee antítesis; en contra de la teoría del barniz para explicar la magia de los violines Stradivarius, se dice que muchos de ellos han sufrido transformaciones varias en su larga vida; por ejemplo, les han cambiado el mango, o bien alguna tapa, o el mástil y lo que es peor, afirman los escépticos, han sido rebarnizados varias veces.

Seamos optimistas y abonemos a favor de la teoría del recubrimiento final: el barniz de los violines preserva la madera y la protege del deterioro y del polvo, a la vez que la provee de un manto flexible y penetrante que tiene una profunda influencia en el sonido.

Los barnices excesivamente duros y frágiles tienden a resaltar la brillantez del sonido, mientras que el barniz suave resiste de modo inadecuado el deterioro y la abrasión.

He aquí el gran secreto de Antonio Stradivarius. Secreto a voces, a bellas voces de violines que nacieron en el norte de Italia durante el siglo XVIII, especialmente en Cremona; ahí estaba el taller de Stradivarius, donde se elaboró un barniz con una combinación casi perfecta de flexibilidad, textura y un colorido profundo y brillante.

Un barniz de suave textura desvanecido de naranja a rojo, el que fabricaba,

con anuencia de Madre Naturaleza, Tonio Stradivarius.

Ese color desvanecido hacia el rojo también ha dado nacimiento a historias parecidas, como la que cuenta la película *El violín rojo*.

Ese secreto a voces, esa fórmula para fabricar barniz mágico, era de conocimiento general en los siglos XVII y XVIII, pero hacia 1750 ya se había perdido. Como por arte de magia.

Durante 70 años, tal fue el tramo de su carrera profesional, Stradivarius construyó más de mil instrumentos, el último de los cuales lo creó cuando tenía 92 años de edad. Sus hijos Francesco (1671-1743) y Omobono (1679-1742) continuaron la tradición paterna, pero ningún violín nacido en ese taller volvería a tener la belleza y perfección de los que hizo don Antonio.

Jakob Steiner (ca. 1617-1683) fue el único maestro no italiano que pudo, por su calidad, competir con estos. A este maestro de la escuela austroalemana llegó a compararse con los mejores violeros transalpinos.

Violine, Geige, violon, fiddle: instrumento soprano de la familia de los violines.

Ninguno tan bello como un Stradivarius. Ninguno tan dotado de una saga entera, que pellizca el territorio de lo mitológico.

Cuenta la leyenda que don Antonio Stradivarius se encontró un buen día un árbol dormido bajo un río. Como si el óleo de *Ofelia*, del gran maestro prerrafaelita John Everett Millais, hubiese cobrado vida. Porque el árbol estaba vivo. Nunca se ahogó.

Y entonces, de acuerdo con esa leyenda hoy urbana y en aquel entonces campesina, el maestro Stradivarius construyó los violines de su edad dorada, entre 1700 y 1720, con la madera de ese árbol que había absorbido la vibración del río, su cántico incesante, heracliteamente metamorfoseado con el canto de la naturaleza, que es perfecta y eso explica la perfección de un Stradivarius, cuenta la leyenda.

Escuchar el violín con el que viaja Viktoria Mullova, esposa durante nueve años de Claudio Abbado, pone al oyente en trance y lo sumerge en el río de hipótesis que manan de ese sonido tan poderoso.

Dícese también que el secreto de Stradivarius estribaba en el tiempo de secado al que sometía a las maderas prodigiosas que

obtenía; dícese también que esas maderas provenían del casco, la quilla, el trancanil, el bao, la cubierta, pero sobre todo de los mascarones, aquellas esculturas entalladas en madera que embellecían la proa de las embarcaciones, en especial las representaciones de sirenas de madera de buques fantasma naufragados.

Dícese también que un hada descendió desde el bosque elevado hasta el taller de don Antonio, besó su áspera mejilla, recogió con la palma de su delicada mano la gruesa lágrima que salió del ojo izquierdo del laudero y el hada depositó ese líquido sobre la superficie del violín que estaba en proceso de construcción y entonces la gota empezó a danzar: una lágrima rebotando de un violín semidesnudo a otro, que tenía sus partes nobles al aire, todas, pues estaban justo en el proceso de ensamblaje. El beso del hada, la lágrima rupestre. La danza de la magia.

Surgen con los días nuevas hipótesis, teorías, estudios de laboratorio, quemadura de sesos, humo blanco emergiendo de las testas de los sabios.

Ahora tenemos la siguiente ponencia, basada en documentos que oscilan entre historiales médicos, reportes clínicos, balances bursátiles, cortes de caja y análisis metafísicos.

Los estudios médicos se emparentan con un manual mineralógico del bórax, pues los Sherlock Holmes que cambiaron el chaquetín, la pipa y el gorrito característicos del personaje de Sir Arthur Conan Doyle se mudaron a bata blanca, pelo gris, materia de gabinete y lentes gruesos que, al grito eufórico de ¡eureka!, sostienen que la explicación del sonido perfecto de los violines Stradivarius se debe al uso magistral del bórax que esgrimíó el mítico laudero.

Y entonces la mitología alcanza dimensiones bíblicas, pues dícese también que una extraña plaga de insectos atacó los bosques cercanos a Cremona, de manera que, inocente, don Antonio simplemente aplicó bórax de la misma manera que hoy uno recurrir al repelente, o nuestros abuelos al DDT, al *flit* y otros escudos contra insectos, y ese remedio casero, aplicado a la superficie de la madera de sus violines para preservarlos contra la plaga, hizo el efecto bórax. Así de sencillo.

Quienes sustentan esta especie argumentan en su favor que, luego de someter a un violín Stradivarius a la calidad de paciente, o de cadáver en una escuela de medicina, a severos estudios de endoscopia, ultrasonido, resonancias y vaya usted a saber si algún adelantado académico recurrió a la prueba de embarazo, llegaron a la conclusión de que don Antonio Stradivarius sometió sus finas maderas a extraños tratamientos con sales metálicas.

¡Claro! ¡Sales metálicas! ¡He ahí la razón del poderío de sonido de los violines Stradivarius!

Así que el ácido bórico se puede colgar hoy en día otro atributo histórico, que se suma a la preservación de las momias del antiguo Egipto, el rímel, el rubor, las sombras y los delineados de las bellas damas de hoy en día, de la lucha contra incendios devastadores, la victoria contra hongos perniciosos y otros usos de la vida cotidiana. Vidrios borosilicatados. Sales metálicas. Bórax, simple bórax. Caray, quién lo hubiera pensado.

Pero hete aquí que llega otro grupo de académicos con sus batas blanquísimas, sus cejas entornadas, sus ojos crispados por el ansia y en coro dicen: *Nein!*, la perfección de sonido de los violines Stradivarius proviene del bosón de Higgs, que ya había anticipado el viejo laudero cuando soñó con un resonador que en realidad era un acelerador de protones. Y cuando despertó, repitió extraños vocablos que le habían sido dictados en sueños, susurrados sobre los oídos en forma de f de sus violines, que de inmediato adquirieron el sonido de la epifanía.

Y es por su genealogía de magia que los violines, violonchelos, violas y arpas construidas por Antonio Stradivarius están condenadas a vivir, como el viejo laudero chino, miles de años y volver a nacer y vivir aventuras de todo tipo, como por ejemplo ser abandonados, cual criatura divina, sobre una cama limpia en un hotel de una ciudad finlandesa, como lo hizo Viktoria Mullova en 1983, cuando burló la vigilancia del agente de la KGB durante su gira en Kuusamo, desde donde la violinista huyó hacia la frontera sueca, pero tuvo buen cuidado de dejar, impoluto, el violín Stradivarius, que pertenece a la Unión Soviética,

sobre la cama del hotel. Ya ella, merced al éxito en su carrera prodigiosa, habría de adquirir un Stradivarius con su propio pecunio y es el que trajo a México los primeros días de marzo de 2014, un hermoso ejemplar construido en 1723 y que lleva el nombre de Jules Falk, que evoca aquel episodio de las películas de ángeles que hizo Wim Wenders y en donde aparece, personificado en ángel, don Peter Falk, mejor conocido como el detective Columbo.

Y es que los Stradivarius sobrevivientes están condenados a resistir milenios, asaltos, robos, aventuras como aquella vez que el violonchelista Yo Yo Ma olvidó su instrumento en un taxi en Manhattan, pero he ahí que la magia orilló al taxista a buscar al músico chino y llevarle su preciado violonchelo hasta su hogar.

O bien confundirse entre la multitud, en los laberintos del metro de Washington, donde Joshua Bell respondió a una convocatoria de un periódico para demostrar que solamente los oídos movidos por la magia reconocen el sonido de un Stradivarius y pusieron, esos pocos, unas monedas en el estuche que puso sobre el piso Joshua Bell, disfrazado como músico callejero. El resto de la multitud siguió su frenético paso hacia el transbordo.

Los violines Stradivarius que sobreviven llevan nombres célebres, o bien los de los acaudalados o los gobiernos o las instituciones o las sociedades o los clubes o los músicos famosos que los han pulsado, pero nunca poseído, pues la belleza de esos hermosos seres sinuosos, tan femeninos, es inmarcesible, inalcanzable. Libre.

Si algo construyó Antonio Stradivarius cuando logró la perfección, se llama libertad, que al igual que la belleza pertenece a todos y no es de nadie.

Estos son algunos nombres que se han antepuesto a algunos de los violines Stradivarius que moran y divagan por el mundo:

Falmouth (lo hace sonar Leonidas Kavakos), Cipriani Potter, Auer, Hammer, Betts, Allegretti, ex-Arma Senkrah, Baumgartner, Le Maurien, El Mesías, Brancaccio, Piatì (violonchelo propiedad del mexicano Carlos Prieto, quien cuando viaja en avión compra el asiento contiguo a nombre de la señorita Chelo Prieto), Aranyi, Arditti, Ruby, Viotti, Berthier, Jules Falk (el ya men-

cionado, en posesión de Viktoria Mullova), Júpiter, Duport (el que hizo sonar Mstislav Rostropóvich).

También sobreviven el Decorado, el Castelbarco, el celeberrimo Lady Tennant, el Moliter, el Lady Inchiquin, el Titian, el Artot, el Hércules, el Swan Song, el Conde de Armaille, el Kreutzer (que hace sonar Maxim Vengerov), el Hart ex Francescatti (que hace sonar el legendario Salvatore Accardo, quien también ostenta el Firebird), el Countess Polignac, el Colossus, el Lady Blunt.

Stradivarius. Fue el pabellón del oído de una viuda. Fue una nube rosada en un amanecer, esos que veía el ciego Homero y que bautizó como “la Aurora de dedos color de rosa”. Fue un árbol dentro de un río. Fue humus, luego raíz, enseguida tronco, ramas, aire. Libertad.

Fue magia. Sabe que una vez que renazca será magia.

He ahí, señoras y señores, el secreto a voces, la explicación sencilla de por qué el sonido de los violines Stradivarius es perfecto.

Es perfecto porque es magia, responde a las leyes invisibles de la magia.

Eso lo sabía ya, hace once mil años, el viejo laudero Feng Yieng y se lo enseñó a su sobrino, Pu Ya, cuyo maestro, Chang Lien, lo había conducido hacia el sendero del sonido original, aquel anterior al monosílabo. La magia hecha sonido.

El sonido de la escoba que empuña un monje en un monasterio y que barre durante cinco horas, el sonido del líquido contra el piso cuando un niño desnudo orina en el atardecer, el sonido del mundo que mora en un Stradivarius, como la vibración del río que capturó un árbol y que, llevado a la vida en el aire, Stradivarius animó con magia.

Y porque magia y ciencia viajan en paralelo, los científicos seguirán investigando.

Jamás encontrarán una explicación completa.

Porque la magia, aunque la escuchemos salir de un Stradivarius, es inasible.

Nadie posee un Stradivarius porque nadie puede poseerla a ella, a la magia.

Observe usted la imagen de un Stradivarius.

Ya quedó usted poseída, poseído.

Por la magia. **u**

Atar de ser

Encomio del corto aliento

Guillermo Vega Zaragoza

Hay una sola cosa que no me gusta del libro *Atar de ser* de Mónica Sánchez Escuer: la nota de la contraportada. En rigor, se trata de la primera línea: “Integrado por poemas *de corto aliento*...”. ¿Desde cuándo el “aliento” es una categoría poética? Quizá lo que quiso decir el anónimo redactor fue “poemas breves”. Pero igual: ¿cuándo se decide que un poema es breve o largo? ¿Es breve un poema de una página, de media página, de un cuarto de página? ¿Cuando es un dístico o un monóstico? ¿Es lo mismo brevedad que “corto aliento”? ¿Alguien se atrevería a decir, por ejemplo, que un haiku es “de corto aliento”? Lo que sí sé es que para escribir un haiku perfecto (si es que eso es posible) pueden pasar semanas, meses o años. ¿Ese esfuerzo es “de corto aliento”? Mientras leía los poemas de Sánchez Escuer, pensaba en las obras de Erik Satie, a quien durante mucho tiempo le escamotearon el reconocimiento como el gran compositor que es, porque no aspiraba al gigantismo ni la grandilocuencia de Wagner —al que siempre criticó— sino prefería escribir pequeñas joyas para piano. ¿Alguien, en su sano juicio, se atrevería a decir que las extraordinarias *Gymnopédies* son “de corto aliento” en comparación con el pantagruélico ciclo de *El anillo del Nibelungo*? Son, simplemente, obras que expresan cosas diferentes.

En la actualidad se tiende a pensar que lo “grande” es sinónimo de “mejor”, que lo inmenso tiene más mérito que lo breve. Esto no es, ni por asomo, de manera alguna cierto en el ámbito poético. El primer valor que debe prevalecer en la poesía es el de la expresividad. ¿El poema logra expresar algo? ¿Es eficaz en su expresión, independientemente de su longitud? Poetas hay que necesitan mil, dos mil o tres mil versos, para

expresar lo que otros logran con mayor brevedad y eficacia en unas cuantas estrofas. A veces se olvida que el arte, y sobre todo la poesía, no es una carrera de caballos; a ver quién llega primero a la meta. Ni siquiera es un maratón. Podría decir que la creación poética encarna la paradoja de Zenón de Elea, aquella de Aquiles y la tortuga. El poeta avanza más lento, como la tortuga, pero siempre está un poco más adelante, y por lo tanto llega antes, aunque sea por una milésima de segundo.

Esto de necesitar muchas o pocas páginas para expresar las cosas, tiene que ver sobre todo con el temperamento de cada poeta. Para decirlo científicamente, simplemente así les salen los poemas. No es un asunto de decisión, de orden volitivo, sino de necesidad. Por más que uno quiera, no más no le salen a uno los poemas largos. En lo personal, cada vez que he querido emprender un poema largo, digamos, de más de dos o tres páginas, simplemente me quedo sin palabras. Siento que ya dije lo que tenía que decir. Y no solo eso, sino que además me pongo a recortarlo, hasta dejarlo podadito, como un bonsái. Así me gustan los poemas, como bonsáis. ¿Eso hace a un poeta “de corto aliento”, como define alguien en la contraportada de su libro a Mónica Sánchez Escuer?

Al leer *Atar de ser*, por fortuna fueron otras las cualidades que descubrí en la poesía de Sánchez Escuer. Se trata de una obra cuidadosamente armada. En principio, a la autora le fascina jugar con las palabras. Eso se revela desde el título mismo: *Atar de ser*. Hermoso calambur que ella extiende a las cuatro secciones del libro: “Atar”, “Tarde”, “Arde” y “Ser”. Curiosamente, nunca aparece abiertamente la palabra que da origen a todo esto: “Atardecer”. Quizá

porque en este libro siempre está atardeciendo, todo está a punto de oscurecer, de irse, de colapsarse, de naufragar, a punto de no ser o de dejar de ser.

Curiosamente, en la advertencia que inicia el libro —que en sí misma es otro poema—, la autora señala que “estos poemas nacieron en un desierto, bajo los restos rojos del sol que huye y una duna de cráneos hechos polvo”. Quizá por ello en muchos poemas también hay una dominante presencia del agua, de los motivos acuáticos, en contraposición con el sol, con el fuego. Ya sabemos, gracias a Gaston Bachelard, de la existencia de *la ley de los cuatro elementos* de la imaginación material: fuego, aire, agua y tierra. Dependiendo de cuál domine en un poema o en la obra toda de un poeta, podemos caracterizarlo e identificar aspectos comunes que nos ayudan a comprenderlo. Sin embargo, la obra gana en expresividad profunda si la presencia de los cuatro elementos se encuentra equilibrada; es decir, si no está cargada hacia un solo elemento, sino que los combina con eficacia. Esta presencia de los cuatro elementos en la imaginación poética tiende a ser inconsciente —o mejor dicho, intuitiva— la mayoría de las veces, aunque aquellos poetas que lo descubren y lo hacen con plena conciencia e intención siempre estarán un paso adelante de sus colegas.

Analicemos el poema “Ocaso”:

el sol
entre las sábanas
parte mi vértice nocturno

oculta estrellas
luciérnagas de piedra

me entierra
el día
en el vertical horizonte
de mi océano sin barco

Recordemos que los elementos se oponen entre sí. Así, el fuego se opone a la tierra (el sol y las sábanas; estrellas y luciérnagas a la piedra), y la tierra al agua (la última estrofa no requiere mayor explicación). El elemento dominante es el que cierra el poema, con la extraordinaria imagen del “océano sin barco”.

El agua es un elemento poético que puede adquirir múltiples significados, a veces totalmente opuestos. Lo mismo puede simbolizar la vida que la muerte, lo delicado y lo violento, la pureza que la corrupción. Llama la atención que en varias ocasiones, en consonancia con el elemento acuático, en algunos poemas de Mónica Sánchez Escuer aparezca la figura de la copa, del vaso, del recipiente, como metáfora de la sed, y por extensión, de la soledad, del hastío, y de

la necesidad de cercanía. Como en “Llena de mí”:

vomito voces
acumulados incendios
en la lengua

estrangulo el corazón entre las sienes

escupo uñas
costillas de adanes ahuyentados

vacío
las bolsas agotadas
de mis ojos

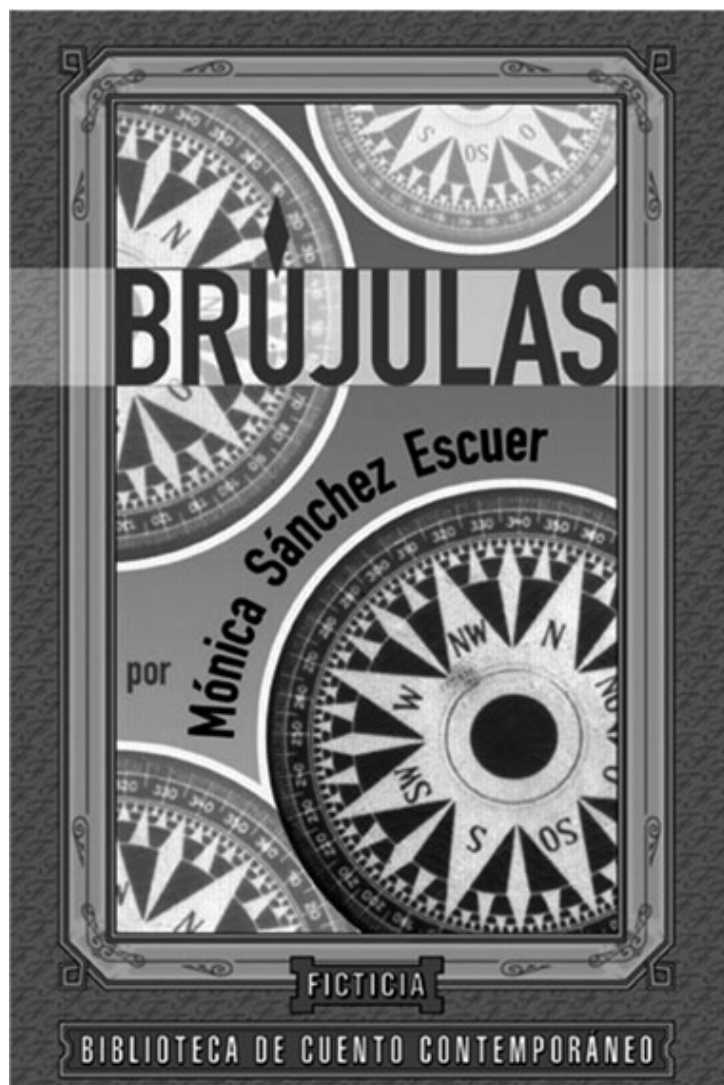
suelto mares
lodo

arranco las raíces negras de mi boca

vacía
tomo la forma del vaso que me ahoga

Además de la expresividad, el otro asunto importante a considerar en la poesía es la voz. ¿Se distingue de las demás voces poéticas? ¿Cuáles son sus alcances? ¿Cuáles sus resonancias? La voz poética de esta autora es perfectamente definida. Poco tiene que ver con el “corto aliento”. Es una voz profunda, despojada de florituras y adornos innecesarios, hasta cierto punto seca (quizá, por ello, su insaciable sed), pero no por ello menos expresiva. Pienso en ella como una consumada clavadista: no se puede estar demasiado tiempo en las profundidades, hay que lanzarse desde lo alto y sumergirse hasta lo más profundo y después salir rápidamente para dar testimonio de la experiencia. Nadie con “corto aliento” puede hacer eso que Mónica Sánchez Escuer hace tan bien en este *Atar de ser*. **u**

Mónica Sánchez Escuer, *Atar de ser*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2012, 87 pp.



Poesía, crítica y memoria

Leda Rendón

Hay cuatro temas que me han obsesionado últimamente: la poesía, la crítica literaria, la memoria y el uso de las nuevas tecnologías para la lectura. Y como algunos tenemos la mala costumbre de mezclarlo todo, estos cuatro tópicos gobiernan mi interpretación del poeta modernista Leopoldo Lugones. Es importante decir que leer al autor de *Lunario sentimental* hace cantar el espíritu y las preguntas surgen como criaturas que enloquecen y se mueven hacia muchas direcciones. Algunos dirán, por eso, al terminar de leer este texto, que hablar de la antología poética de Lugones *La luna de regreso* es un pretexto para exponer mis, acaso incipientes, ideas sobre la poesía, la crítica literaria y la memoria; y tendrán, quizá, razón. Si pienso en poesía, viene a mí la palabra recuerdo; que en Lugones se convierte en memoria de la literatura. Es, por lo tanto, imposible dejar de pensar en el estado de decadencia e injuria que vive la memoria hoy en día. Es casi un tabú hablar de ella. Sin embargo, la buena poesía habita la memoria de los poetas y los hombres; la pregunta es: ¿por cuánto tiempo más?

En esta antología editada por El Tucán de Virginia vemos las ciudades en el aire que inventa Lugones al más puro estilo surrealista, somos testigos de su amor por la hija pelirroja de un barbero, vivimos “La hora azul del día”, las aves se arremolinan en su canto de poeta triste cual garzas descritas como “una línea de tiza interrogante”. Me pregunto, por otro lado, si la poesía, que es el universo de las transiciones, de las posibilidades emotivas y narrativas, es enemiga de la crítica que huye de ella y que se ha olvidado de recrearla; de llevarla a la memoria del público. Y a pesar de eso, todavía escucho a los poetas cantar sus versos como antes de existir la palabra impre-

sa. Pero la poesía parece ser tragada por un agujero negro. Y aunque parezca extraño, aún hay quienes creemos en la memoria y la crítica como algo importantísimo para la literatura. Entonces podríamos pensar que el pasado es el lugar de la verdadera poesía.

Algunos aseguran que a los clásicos no se les juzga: se les aprende, pero muchos han encontrado inconsistencias en Cervantes, en Milton o en Kawabata. ¿No son ellos seres falibles? En cualquier caso, en la inverosimilitud de un texto radica la esencia de la literatura; es la mentira la que permite crear nuevos significados, posibilidades inéditas en la realidad cotidiana. Hay que decir que la crítica literaria tiene dos vertientes claras, la que hacen los críticos puros y la que hacen los que oscilan entre el mundo de la creación y la reflexión sobre la misma. El segundo camino permite un acercamiento distinto a “la cosa” de estudio. Es en ocasiones un mirar en perspectiva desde el propio deseo de creación.

De ese modo resulta interesante conocer la crítica mordaz que le hace Jorge Luis Borges a Leopoldo Lugones. La buena crítica, en contra de lo que se podría pensar, entre más terrible parece, puede esconder una profunda admiración e interés por el texto o autor trabajado. El escritor de “Las ruinas circulares” dice del cordobés que sus rimas “son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario”. También opina que, aunque “Lugones, en efecto, presenta una de las mayores colecciones de metáforas de la literatura española [, es] innegable que estas metáforas son originales y, a veces, muy hermosas; su desventaja es ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen”. Es así

como Jorge Luis Borges se acerca a criticar a Lugones. Algunos pensaban que se contradecía porque lo admiraba profundamente y además era capaz de gritar lo que él consideraba sus defectos. Hablaba de sus hermosas inconsistencias poéticas, su adorno excesivo, su amor por la forma. También escribía sobre su falta de coraje para ocultar su alma transparente rebosante de odioso sentido común. Ese que Nabokov despreciaba más que nada en la literatura. Pero, al mismo tiempo, dijo que la memoria de mucha de la literatura anterior se funde en Lugones. Su admiración era tan grande que apareció en sus cuentos y poemas.

Propongo darle voz a la memoria; volver a ella para oírla y conversar con los otros. Es natural que exista un grito de pánico frente a la interfaz digital que sustituye a la memoria. ¿Cómo rescatar a la poesía, a la memoria y a la crítica si ellas se escapan histéricas por los pasillos de la inconsciencia colectiva? ¿Por qué la memorización se ha convertido en un estigma? ¿Por qué los críticos se esconden detrás de sus benefactores? Steiner afirma que ahora la poesía es música. Justo como al principio: “primero fue el verbo”. Leopoldo Lugones representa a esos juglares que cantan sus historias a los astros, a las mujeres, a la naturaleza. Acaso uno de sus poemas más famosos nos recuerde que después de esos innumerables significados del “ombligo del firmamento” que inventó Lugones poco se puede decir ya. Los dejo con la primera estrofa del “Himno a la Luna” que tiene un final ambiguo: “Luna, quiero cantarte / Oh ilustre anciana de las mitologías, / con todas las fuerzas de mi arte”. **U**

Leopoldo Lugones, *La luna de regreso. Antología poética*, El Tucán de Virginia, México, 2012.

Brizna de luz entre la noche cósmica

José Gordon

¿Cómo traducir el mundo abstracto de la física de frontera al de la comunicación que utilizan las palabras del uso cotidiano? De entrada, el problema implica el aprendizaje de nuevos términos, la familiarización con un lenguaje que nombra realidades que aparecen en escalas y pliegues de la naturaleza inimaginables tales como quarks, gluones, bosones W y Z, espacios anti-de Sitter, supercuerdas y la radiación de fondo cósmico.

El doctor Gerardo Herrera, coordinador de un equipo de investigadores mexicanos en la Organización Europea de Investigación Nuclear (CERN) en Ginebra Suiza, enfrenta este reto en el libro de reciente aparición titulado *El Higgs, el universo líquido y el Gran Colisionador de Hadrones* (FCE, 2014).

Herrera realiza este trabajo con pasión y claridad. Su intento es compartir un mundo que lo ha deslumbrado y por ello no deja

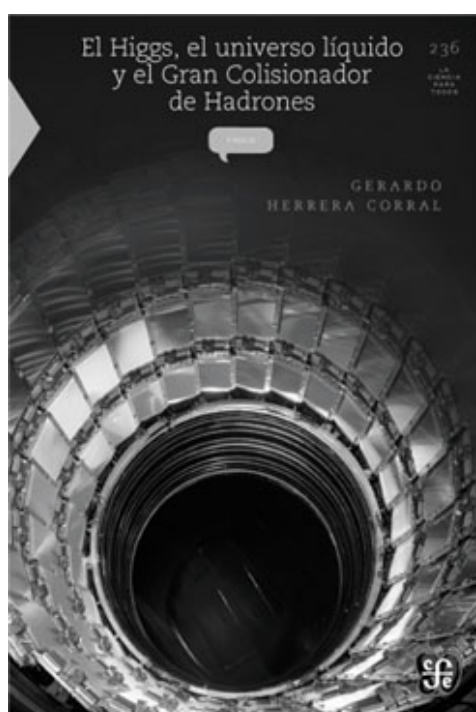
por sentado una serie de conceptos necesarios para abrirnos a las investigaciones de la física de partículas subatómicas y de energías que aparecieron unos instantes después del Big Bang. Gerardo nos lleva paso por paso por un laberinto de teorías y exploraciones en donde a veces los nombres no coinciden ya con las cosas. Los átomos, por ejemplo, ya desde hace tiempo no son indivisibles como supone el término que proviene del griego. Mediante ilustraciones, analogías y ejemplos nos sumergimos en una región de la naturaleza en donde un chorro de subpartículas aparece por unos instantes en las colisiones de protones del CERN como si fueran una llamarada de petate.

Para entender la escala Herrera nos plantea todo lo que puede ocurrir en una milésima de segundo: el sonido recorre 33 centímetros; un avión cerca de medio metro; la Tierra recorre 30 metros en su órbita alrededor del Sol; un mosquito bate sus

alas aproximadamente 50 veces por segundo. En este marco, un parpadeo humano es lentísimo: un abrir y cerrar de ojos dura 400 milésimas de segundo. Esto es extremadamente lento en comparación con los ojos electrónicos del CERN que tienen que medir 600 millones de colisiones por segundo.

Más allá del trabajo de ingeniería que esto supone —y del que da cuenta el libro—, a Gerardo Herrera le entusiasman las vistas que abren estos conocimientos. Estos atisbos tienen un elemento en común con la poesía. Herrera dice que el trabajo poético es el que “puede decir lo que los físicos delinean con precisión en ecuaciones y símbolos”. Esto es posible porque la poesía penetra el asombro más grande ante lo que podemos observar.

Herrera plantea que es lo que justamente está detrás de la curiosidad del afán de la ciencia. Escribe Herrera: “A diferencia de la poesía, la exposición científica es pensa-



Detector ALICE del CERN

miento puro que recurre a signos para describir el mundo. Con todo y esto, detrás de las ecuaciones espera siempre una exclamación. Para quienes nos hemos acostumbrado a evocar ideas con jeroglíficos, llegar a la exclamación sin pasar por las ecuaciones no es cosa fácil”.

La íntima realidad de las cosas, dice Gerardo Herrera, “no se deja asir con facilidad si no es con la versatilidad de las matemáticas”. Sin embargo, la poesía tiene también la capacidad de penetrar el asombro, llegar a la exclamación ante lo que observamos.

En este marco es muy interesante el comentario que alguna vez hizo el poeta Nathán Zach: “Si por algún embrujo las matemáticas desaparecieran del mundo, serían sustituidas por la poesía”.

Gerardo Herrera plantea que en los inicios de su carrera científica, la curiosidad por explorar el mundo quedó profunda-

mente conectada con la poesía de José Emilio Pacheco. De hecho, el libro de Herrera tuvo como lector deseado (al que escribimos en un diálogo de sombra) al poeta mexicano. Desafortunadamente, el libro no llegó a este gran destinatario. Unos días antes de la publicación la muerte se interpuso, pero no pudo borrar la presencia de José Emilio Pacheco. Los textos introductorios a algunos de los temas son tomados de la obra poética de Pacheco. En la investigación sobre las fronteras del universo, las palabras del poeta describen el misterio de lo que se explora: “Brizna de luz entre la noche cósmica”.

Los estudios de la física de partículas en el CERN permiten atisbar el origen del universo. Cuando los protones colisionan en un anillo de 27 kilómetros dando 11,245 vueltas por segundo, se crean energías y temperaturas similares a las que se dan unos

instantes después del Big Bang. Las temperaturas, nos dice Herrera, son cien mil veces mayores que las encontradas en el centro de nuestro sol. ¿Cómo imaginar el choque fugaz de estas partículas? Herrera nos trae un fragmento de José Emilio Pacheco que parece recrear la “lumbre en el aire” de la gran explosión: “A cada instante otro Big Bang. / Nacen astros, cometas, aerolitos. / Todo es ala y fugacidad / en la galaxia de esta lumbre. / Mundos de luz que viven un instante. / Luego se funden y se vuelven nada”.

En términos de ciencia, el libro de Herrera se centra en dos hallazgos recientes vinculados con la investigación en el CERN: la existencia del campo de Higgs y otro, aún en ciernes, la naturaleza líquida del universo temprano. Gerardo es un testigo privilegiado de estos descubrimientos. Tal vez la contribución mayor de este libro se centra en el segundo hallazgo que se está investigando en el detector ALICE del CERN donde trabaja Herrera. Unos instantes después del Big Bang aparece un líquido que los físicos llaman perfecto, un plasma de quarks y gluones que podría ser aun más importante que el descubrimiento del bosón de Higgs.

Aparte de ser un buen físico experimental, Herrera es físico teórico y trata de conectar los puntos (algo que todavía no aparece en ningún libro sobre conocimiento público de la ciencia): ¿podría ser ese líquido, este nuevo estado de la materia, la primera evidencia fenomenológica de la teoría de las supercuerdas que supone un campo unificado de todas las leyes de la naturaleza? Hay mucho camino por recorrer pero la dirección de estos estudios es apasionante.

Los científicos se asombran ante la capacidad que tienen las matemáticas y la poesía para describir y explicar lo inasible. El Premio Nobel de Física en 1969, Murray Gell-Mann se preguntaba: “¿Cómo es posible que la escritura de unas cuantas fórmulas simples y elegantes —que son como breves poemas gobernados por reglas estrictas como las de un soneto— puedan predecir regularidades universales de la naturaleza?”.

Ese es el asombro que mueve a Gerardo Herrera y lo hace afirmar: “Sólo los físicos y los poetas tienen el poder de atisbar lo eterno”. **U**

