

ES MUY FÁCIL

saber si necesitas renovar tu IFE

1. Revisa si tienes una de estas credenciales
2. Busca en los números de abajo un 15
3. Si no lo hay, renuévala ya



**Si no tiene números,
tu credencial para votar sigue vigente**

Haz una cita
www.ife.org.mx • IFETEL 01 800 433 2000

@ifetel facebook.com/ifetel

**Lo que hace grande a un país
es la participación de su gente**



Elena Poniatowska
Monsiváis, misógino feminista

Vicente Leñero, ochenta años
Entrevista

Rosa Beltrán
Sobre Leñero

Gonzalo Celorio
Un año sin Carlos Fuentes

Jaime Labastida
Sobre Guaman Poma

Javier Garciadiego
Mario Bellatin
Entrevistas

Ignacio Solares
La culpa de Madero

Philippe Ollé-Laprune
Gombrowicz, el solitario

Sergio García Ramírez
Un episodio universitario

Guadalupe Loaeza
Novo como guía

Gabriel Bernal Granados
Sobre Eduardo Lizalde

Reportaje gráfico
Héctor Cruz

Textos
Sandro Cohen
Jorge Fernández Granados
Miguel Ángel Flores
Sergio Mondragón
Eusebio Ruvalcaba

Héctor Cruz
2013



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. 112 | JUNIO 2013

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: Héctor Cruz, Génesis XIX, 1994

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.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MINERÍA



Temporada de verano
2013

Del 6 de julio al
1º de septiembre

Sábados 20:00h

Domingos 12:00h

Sala Nezahualcóyotl

Carlos Miguel Prieto, *director titular*
José Areán, *director asociado*
Sergio Vela, *consejero artístico*

INFORMES Y BOLETOS

5521-8878 5554-4555

www.mineria.org.mx

f /SinfonicadeMineria

t @orquestamineria

Taquilla Sala Nezahualcóyotl
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000, C.U. México, D.F.



CONACULTA

PRIMER PROGRAMA

VIERNES 5
SÁBADO 6
Y DOMINGO 7
DE JULIO
(FUERA
DE ABONO)

CONCIERTO DE GALA • APERTURA

VERDI
• *Sinfonía de “La forza del destino”* • *Sinfonía de “Nabucco”*
• *Ave Maria* • *Stabat Mater*
• *Salve Maria de “I lombardi”* • *Ave Maria de “Otello”*
• *Laudi alla Vergine Maria* • *Libera me*
• *La Vergine degli angeli*
de “La forza del destino”
• *Te Deum*
María Alejandres, *soprano*
Coro Teatro de Bellas Artes
Carlos Miguel Prieto, *director*

SEGUNDO PROGRAMA

SÁBADO 13
Y
DOMINGO 14
DE JULIO

BRITTEN *Cuatro interludios marinos y Passacaglia de “Peter Grimes”*

CORIGLIANO *Concierto para violín y orquesta “El violín rojo”*
Philippe Quint, *violín*

SHOSTAKOVICH *Quinta sinfonía*
Carlos Miguel Prieto, *director*

TERCER PROGRAMA

SÁBADO 20
Y
DOMINGO 21
DE JULIO

WAGNER *Obertura de “El holandés errante”*

ORTIZ *Concierto para timbales y orquesta* (estreno absoluto)
Gabriela Jiménez Lara, *timbales*

BEETHOVEN *Séptima sinfonía*
José Areán, *director*

CUARTO PROGRAMA

SÁBADO 27
Y
DOMINGO 28
DE JULIO

ÁLVAREZ *De aquí a la veleta* (estreno absoluto)

TCHAIKOVSKY *Primer concierto para piano*
Valentina Lisitsa, *piano*

RESPIGHI *Vitrales de iglesia*
José Areán, *director*

QUINTO PROGRAMA

SÁBADO 3
Y
DOMINGO 4
DE AGOSTO

HINDEMITH *Sinfonía “Matías el pintor”*

WAGNER • *Preludio al Acto I y Transfiguración de Isolda de “Tristan und Isolde”* • *Preludio al Acto I de “Lobengrin”*
• *Preludio al Acto I de “Parsifal”* • *Obertura de “Tannhäuser”*
Antoni Ros-Marbà, *director*

SEXTO PROGRAMA

SÁBADO 10
Y
DOMINGO 11
DE AGOSTO

KODÁLY *Danzas de Galánta*

BERIO *Voci*
Kim Kashkashian, *viola*

PROKOFIEV *Quinta sinfonía*
Carlos Miguel Prieto, *director*

SÉPTIMO PROGRAMA

SÁBADO 17
Y
DOMINGO 18
DE AGOSTO

LUTOSŁAWSKI *Juegos venecianos*

SHOSTAKOVICH *Primer concierto para violín y orquesta*
Sasha Rozhdestvensky, *violín*

PROKOFIEV *Suite de “Guerra y paz”*
TCHAIKOVSKY *Obertura solemne 1812*
Carlos Miguel Prieto, *director*

OCTAVO PROGRAMA

SÁBADO 24
Y
DOMINGO 25
DE AGOSTO

COPLAND *El salón México*

PROKOFIEV *Concierto para piano y orquesta No. 3*
Lilya Zilberstein, *piano*

STRAVINSKY *Le sacre du printemps*
Carlos Miguel Prieto, *director*

NOVENO PROGRAMA

VIERNES 30
SÁBADO 31
DE AGOSTO
Y DOMINGO 1º
SEPTIEMBRE
(FUERA
DE ABONO)

CONCIERTO DE GALA • CLAUSURA

SCHOENBERG *Gurrelieder*

John Uhlenhopp, *tenor* • Gweneth Ann Jeffers, *soprano*
Ruxandra Donose, *mezzosoprano* • Josué Cerón, *barítono*
Victor Hernández, *tenor* • Marc Embree, *narrador*

Coro Filarmónico Universitario • Coro Convivium Musicum
Coral Ars Iovialis, Fac. Ingeniería • Coro ProMúsica

John D. Goodwin, *coordinador artístico*
Óscar Herrera, *coordinador operativo*

Carlos Miguel Prieto, *director*

	EDITORIAL	3
NUEVA CELEBRACIÓN DE CARLOS MONSIVÁIS. MISÓGINO FEMINISTA	Elena Poniatowska	5
VICENTE LEÑERO. EL MISTERIO DEL PERSONAJE	Guillermo Vega Zaragoza	7
VICENTE LEÑERO. LA INVENCIÓN DE LO POSIBLE	Rosa Beltrán	11
PHELIPE GUAMAN POMA DE AYALA. LENGUA Y MUNDO	Jaime Labastida	13
SIN CARLOS FUENTES	Gonzalo Celorio	23
LA DECENA TRÁGICA II. LA CULPA DE MADERO	Ignacio Solares	26
GOMBROWICZ EN LOS TERRITORIOS DE LA INMADUREZ. EL SOLITARIO EMINENTE	Philippe Ollé-Laprune	29
UN EPISODIO UNIVERSITARIO. EL AÑO 66	Sergio García Ramírez	38
ENERO Y LA BUENA FORTUNA	Carlos Pellicer López	40
REPORTAJE GRÁFICO	Héctor Cruz	41
NOVO COMO GUÍA	Guadalupe Loaeza	49
ENTREVISTA CON JAVIER GARCADIIEGO. LA HISTORIA EN BUEN ESPAÑOL	Guadalupe Alonso	51
ENTREVISTA CON MARIO BELLATIN. EL LIBRO FANTASMA	Eve Gil	56
EDUARDO LIZALDE. BORDES SOBRE BORDES	Gabriel Bernal Granados	60
VISIONES MEXICANAS DE PRAGA	Miguel Ángel Flores	66
ALEJANDRA PIZARNIK. ÉRASE UNA JAULA QUE SE VOLVIÓ PÁJARO	Jorge Fernández Granados	78
RESEÑAS Y NOTAS		87
EL KADDISH LAICO DE MYRIAM MOSCONA	Sergio Mondragón	88
BAJO EL MANTO DE LA NIEVE NÓRDICA	Eusebio Ruvalcaba	89
VICENTE QUIRARTE. CÓMO LUCHAR CONTRA ÁNGELES OSCUROS	Sandro Cohen	90
EL TELÓN DE DAVID ANTÓN	Vicente Leñero	92
POÉTICA DEL AGUA, 1	Hugo Hiriart	93
UN PESCADO REFUTA LA EXTINCIÓN	Adolfo Castañón	94
LA ESTRELLA INEXTINGUIBLE	David Huerta	96
LUCIANO ESPÍA A LA MOSCA	José de la Colina	98
PARA LEER A DE SANCTIS	Christopher Domínguez Michael	99
LA POESÍA DE PATTI SMITH	Pablo Espinosa	101
VIDAS QUEBRADAS	Claudia Guillén	105
ANDERSON, ALGUNAS COSAS PERDURAN	Edgar Esquivel	106
LA UTOPÍA DE LOS FÁRMACOS	Leda Rendón	107
ESPERANTO	José Gordon	108

VOICES of Mexico

Issue 95 Winter 2012-2013

Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

Informes y suscripciones:
Tels. (011 5255) 5623 0308 y 5623 0281

Suscripción anual:

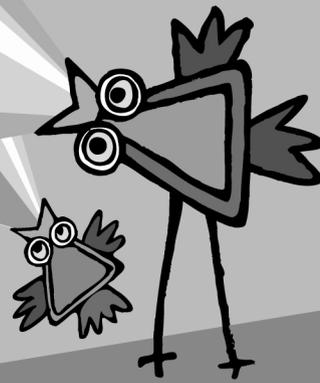
México: \$140 pesos
EU y Canadá: U.S. \$30 dls
Canadá: Can \$40 dls.
Otros países: U.S. \$55 dls.

voicesmx@unam.mx
www.revistascisan.unam.mx/Voices/

Benjamin Serrano,
The Revolution in High Heels,
detail, ca. 1969, 110 x 160 cm
(oil on canvas).

¡todos al cine!

del **6** al **11** de agosto
en la Ciudad de México
y del **26** al **31** de agosto
en Tijuana, B.C.



18º Festival
Internacional
de **cine**
para
niños
(...y no tan niños)

www.lamatatena.org

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

[t/lamatatenaac](https://www.tumblr.com/lamatatenaac)



La matatena

La CULTURA está en la UNAM.

artes visuales • cine • danza • música • teatro

Síguenos en nuestras redes sociales:

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

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



unam
donde se construye el
futuro

www.cultura.unam.mx

Grandes presencias y ausencias de la literatura se reúnen

en la nueva entrega de nuestra revista. Elena Poniatowska comenta los textos feministas de Carlos Monsiváis, cronista mayor de la cultura mexicana.

A sus ochenta años Vicente Leñero es una figura central en sus múltiples facetas: como narrador, periodista, dramaturgo y guionista, su labor ha sido impecable y ha sabido ejercer con donaire su libertad creadora. A modo de homenaje, Guillermo Vega Zaragoza lo entrevista acerca de su trayectoria como escritor para cine. Por su parte, la novelista Rosa Beltrán, directora de Literatura de la UNAM, comenta la más reciente entrega del gran maestro jalisciense.

El filósofo y poeta Jaime Labastida se sumerge en las aguas antiguas de la cosmogonía incaica, según la presenta el libro *Nueva corónica i buen gobierno* del cronista mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala.

Gonzalo Celorio escribe una elegía en prosa de Carlos Fuentes, a un año de su muerte, en la que rememora la amistad y la templanza del autor de novelas como *La muerte de Artemio Cruz* y *Una familia lejana*.

Desde los terrenos de la imaginación, Ignacio Solares explora uno de los momentos cruciales de la decena trágica. Guadalupe Alonso, por su parte, conversa con el historiador Javier Garciadiego, nuevo integrante de la Academia Mexicana de la Lengua, sobre sus trabajos de investigación en torno a la Revolución mexicana.

A la luz de acontecimientos recientes —finalmente resueltos— ocurridos en las instalaciones de la Universidad Nacional, Sergio García Ramírez recuerda turbios eventos de 1966, cuando un grupúsculo tomó las instalaciones de la rectoría de nuestra máxima Casa de Estudios.

Dedicamos nuestro reportaje gráfico al artista Héctor Cruz, presentado por la pluma de Carlos Pellicer López.

Guadalupe Loaeza, a su vez, recuerda una de las cualidades más notables de Salvador Novo: su capacidad de convertir a la Ciudad de México en tema central de su escritura.

Praga es una de esas ciudades que, por su trazado urbano o por sus maravillas arquitectónicas, ejercen una poderosa fascinación en los poetas y viajeros. Miguel Ángel Flores explora la relación entre la mágica ciudad y los escritores mexicanos.

Philippe Ollé-Laprune explora los territorios de la escritura diarística de Witold Gombrowicz, uno de los grandes escritores polacos del siglo XX. Gabriel Bernal Granados se sumerge en la obra apasionada y apasionante de Eduardo Lizalde, el gran tigre de la lírica mexicana. Jorge Fernández Granados se introduce en las relaciones entre poesía y vida en un ensayo que arroja luz crítica sobre Alejandra Pizarnik, una de las autoras argentinas más frecuentadas del siglo XX.

Finalmente, ofrecemos a nuestros lectores una entrevista de Eve Gil con el heterodoxo escritor peruanomexicano Mario Bellatin, con motivo de su obra *El libro uruguayo de los muertos*.

Herder
festeja el segundo año
de su librería

Herder son libros

Encuentre nuestro fondo
completo y también títulos de
Trotta, Siruela, Trea, Katz...

Herder Editorial - Librería

Tehuantepec 50
Colonia Roma Sur
C.P. 06760, México, D.F.

Horario:

Lunes a viernes
de 9:00 a 18:00 h
Primer sábado de cada mes
de 10:00 a 18:00 h

Tels. (55) 55-23-01-05
(55) 56-69-23-87

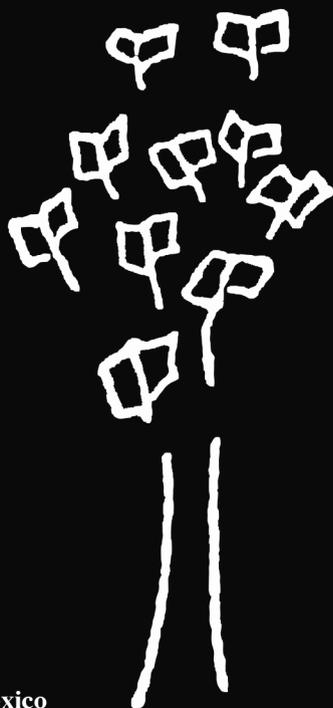
ventas@herder.com.mx
www.herder.com.mx



@EditorialHerder



Editorial Herder México



teveunam



estrenos
Junio



Café de nadie

Destacadas personalidades de la literatura contemporánea en una amena charla con dos de los mejores escritores de México: Jorge F. Hernández y Hernán Bravo.

Domingos · 20:30 h.

Retransmisión: miércoles · 22:00 h.



El ciclo: Fellini

Cinco de las mejores películas del gran director italiano considerado uno de los principales protagonistas en la historia del cine mundial

1 Jun · Los inútiles (1953)
8 Jun · La Dolce Vita (1960)
15 Jun · 8 1/2 (1963)
22 Jun · Julieta de los espíritus (1965)
29 Jun · Roma (1972)

Sábados · 22:00 h.



Íconos del Jazz

Una serie de históricos conciertos digitalmente restaurados con los más importantes exponentes del jazz en el mundo.

7 Jun · Boddy Rich
14 Jun · Chet Baker
21 Jun · Quincy Jones
28 Jun · Dizzy Gillespie

Viernes · 22:00 h.

Retransmisión: martes · 19:30 h.

El mundo real: Dentro de las grandes revistas

Una rica y esclarecedora exploración de la evolución de las revistas: de sus orígenes literarios europeos a su popularidad actual y la poderosa influencia que tienen sobre nuestras identidades sociales, políticas y culturales.

14 Jun · El poder de la imagen
21 Jun · Encendiendo el cambio social
28 Jun · Mags. Inc.

Viernes · 20:30 h.

Retransmisión: sábados · 19:30 h.



Muestra filmica CUEC 2013
Disfrútela a través de TV UNAM

Domingos · 22:00 h.

Asista a salas cinematográficas
consulta cartelera



www.cultura.unam.mx
www.tvunam.unam.mx



¡Ya estamos en TV abierta en el D.F.! Búscanos en el **302 digital**
CABLEVISIÓN (Canal 411) **SKY** (Canal 255) **Total TV** (Canal 265)
y en el sistema de televisión por cable de tu localidad

Nueva celebración de Carlos Monsiváis

Misógino feminista

Elena Poniatowska

Los textos de Carlos Monsiváis —el infaltable cronista del siglo xx mexicano— en torno a las mujeres y su lucha por la igualdad han sido recopilados por la estudiosa y activista Marta Lamas en el volumen Misógino feminista, recién salido a librerías con los sellos de la revista Debate Feminista y la editorial Océano. Una de las autoras emblemáticas de México, Elena Poniatowska, recibe este volumen con un texto en el que conviven el cariño por el gran amigo y la admiración por el inolvidable escritor.

Monsiváis amó a su país, amó a sus gatos, amó a sus escritos pero no amó a las mujeres. Ni de chiste, ni una vez, ni un día, ni un ratito. A pesar del rechazo, las mujeres que somos llevadas de la mala lo amamos con pasión tormentosa y entre más rechazadas más lo seguimos. Hoy somos diez sus adoratrices para hablar del libro *Misógino feminista*, a casi tres años de su muerte. Su publicación es una prueba contundente de nuestra insistencia y de su rechazo. Como lo dice el título de un libro en inglés, somos “mujeres que aman demasiado”. También, la verdad, somos un poco dejadas, por eso les digo a todas: no se engañen, ratoncitas, no se hagan ilusiones, el gato Monsiváis no nos quiere. Éste es el caso de una profesora de la Universidad de Davis, Linda Egan, que debería haber sido convocada porque es la número once de estas diez presentadoras que Monsi convertiría de inmediato en las once mil vírgenes repudiadas por la historia oficial del feminismo. ¡A lo mejor, en vez de once mil vírgenes, somos once mil machos nomás que muy

sentimentales, sobre todo ahora en que el último sexenio convirtió a México en un valle de lágrimas!

Linda Egan es la mujer más femenina de la Tierra. Bonita, su pelo rojo la corona, viste suaves muselinas, tiene bolsas que hacen juego con sus zapatos, aretes que hacen juego con su collar y su pulsera, miradas que hacen juego con su sonrisa, sus dientes de perla y su sentido del humor, palabras que hacen juego con su generosidad. Gatita de muy buenos bigotes, suave pelaje dorado y orejas alertas y puntiagudas, decidió en el año de 1990 decodificar la escritura de Monsiváis, intrincada, difícil, deslumbrante, y se propuso darlo a conocer a los lectores de Estados Unidos porque allá sólo habían oído la voz de Octavio Paz y Carlos Fuentes. Linda descubrió “el género Carlos Monsiváis” y lo celebró como Octavio Paz al considerarlo “inclasificable”.

Lo primero que Linda escribió entre zarpazos y ronroneos es que Monsiváis amó desesperadamente a su país y por eso mismo logró un análisis profundo del México



Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis en una foto de Cecilia García Terrés

que todavía hoy se mantiene en la pobreza, el México de carne y hueso, el de todos los días, el de las manifestaciones, el del relajo, el de la calle, el del pueblo. Mejor que nadie y antes que nadie, Monsiváis se propuso romper el estancamiento en el que vivimos, unos por hambre y otros por incapacidad social (iba a decir que moral) y lo hizo a través de sus crónicas.

No fue fácil. Linda Egan padeció a Monsiváis, sus horarios sin tiempo, sus citas fallidas, sus “llámame mañana”, sus “nos vemos a las cinco”, su teléfono convertido en confesionario abierto día y noche a los incautos penitentes, su risa de pájaro caído del nido, su ironía feroz, su mordacidad, su sarcasmo. De tropiezo en tropiezo, Monsi azotó a Linda en una ciudad en la que todos se azotan o son azotados

Así como lo dijo *Los Angeles Times*, ningún otro escritor mexicano puede presumir de tanto reconocimiento público como Monsiváis. Habrá otros que venden más libros y otros más celebrados en los salones literarios, pero nadie es más héroe público que Carlos Monsiváis, el periodista poeta más prominente y el crítico cultural más respetado.

Durante más de veinticinco años, Monsiváis fue tanto la conciencia nacional de México como el analista del pulso de nuestro país. Marta Lamas decidió recoger sus ensayos publicados en la revista *Debate Feminista* y lo llamó *Misógino feminista*. Este libro —bonito físicamente— nos brinda un nuevo conocimiento de los la-

zos de la sociedad que se organiza, de la cultura popular y de la literatura que da fe de la vivera y no de quienes en el aire la componen. Monsi escribe del llanto de Rosario Castellanos y del ejemplar activismo de Nancy Cárdenas. Susan Sontag, Frida Kahlo, Simone de Beauvoir, son otros tantos capítulos como lo son los festejos nacionales: el 10 de mayo que entroniza a la Santa Madrecita Abnegada, las muertas de Juárez y el extraordinario *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez.

El “México de las mujeres al poder” es por demás festivo a pesar de que Rosa Luz Alegría al perder su poder como secretaria de Turismo, nombrada por López Portillo, confiesa su depresión posparto. “No me llamaba la atención absolutamente nada. Ni siquiera se me antojaba leer o ver televisión. Simplemente me la pasaba, no sé, viendo por la ventana”. Rosario Robles, en cambio, ignora lo que es la depresión y muerde la jugosa manzana que le brinda la serpiente del PRI, para quien el poder no es ningún fruto prohibido sino una fuente de enriquecimiento personal que Rosario recibe y festeja al declarar que “hay que comerse las manzanas, son riquísimas”.

Monsiváis recibe un nuevo homenaje: el de las mujeres encabezadas por Marta Lamas, quien ofrece una imagen de un Monsiváis imprescindible y esperanzador cuya sabiduría se conjuga con todos los géneros y todas las disciplinas y nos recuerda que “si todo el Edén se hubiera desnudado al mismo tiempo no habría pecado original”. **u**

Vicente Leñero

El misterio del personaje

Guillermo Vega Zaragoza

¿Cuáles son los secretos de la escritura para cine? ¿Qué retos enfrenta actualmente el autor de guiones cinematográficos? Uno de nuestros más reconocidos novelistas y periodistas, Vicente Leñero, ha desarrollado también una extensa y aplaudida trayectoria como adaptador de historias para el séptimo arte. Con motivo de sus ochenta años de vida, el escritor mexicano conversa sobre esa faceta de su vida creativa con Guillermo Vega Zaragoza. También incluimos el comentario de la narradora Rosa Beltrán sobre el más reciente libro de Leñero, Más gente así.

Incansable polígrafo, Vicente Leñero (Guadalajara, Jalisco, 9 de junio de 1933) ha cultivado casi todos los géneros literarios —sólo se le ha resistido la poesía— y todos los ha enfrentado con un obsesivo impulso de experimentación. En la novela aplicó los estamentos del *nouveau roman* y del “nuevo periodismo”, por ejemplo, en *Los albañiles*, *La gota de agua*, *Asesinato* y *Los periodistas*. También es uno de los más laureados y cotizados guionistas de cine de nuestro país; ha escrito y adaptado a la pantalla grande infinidad de historias tomadas de novelas, como *El callejón de los milagros* del Premio Nobel Naguib Mahfuz y *El crimen del padre Amaro* de José María Eça de Queiroz, una de las películas más taquilleras de la cinematografía nacional.

Maestro de varias generaciones de dramaturgos, periodistas y guionistas que acuden a sus talleres y cursos para aprender los secretos del oficio, Leñero responde en

esta entrevista —realizada en la intimidad de su estudio, rodeado de sus libros, su máquina de escribir, varias tazas de café y sus infaltables cigarrillos— a preguntas relacionadas en un principio con el tema del guion de cine, aunque en pocos minutos su pasión por la escritura lo lleva a recorrer los vericuetos de la novela, el teatro y la televisión.

¿El guion cinematográfico es un género literario por sí mismo o es sólo una herramienta para hacer una película?

Es un género literario por sí mismo. Es contar una historia cuyo último fin es llegar al cine, pero tiene todos los elementos necesarios para sostenerse literariamente por sí mismo, aunque no se publican guiones, o muy pocos, como no se publican tantas obras de teatro, a pesar de que el teatro está más valorado como una obra literaria.

¿El guion podría ser como una partitura de la cual el director hace su propia interpretación?

Hipotéticamente así debería de ser considerado. Guillermo Arriaga considera que llamarlo guion es peyorativo, pues no es una simple guía, sino una obra acabada, que cuenta una historia, por lo que debería llamársele libro cinematográfico. Está bien esa defensa.

Arriaga también ha luchado porque las películas sean consideradas una obra conjunta, tanto del autor del libro cinematográfico como del director.

A veces se puede dar y a veces no se da. A veces la idea viene del director, por lo que es el autor de la película, pero al guionista se le suele relegar a un segundo término. Por lo menos en los créditos de las películas se ha modificado eso, luego de la lucha de los escritores en Estados Unidos, para que el último crédito en pantalla antes del director sea el del guionista. El director participa en la elaboración del guion, aunque hay distintos niveles de participación, y a veces es muy activa. El director trabaja, sugiere y corrige como parte de su trabajo. Eso no necesariamente lo hace el guionista, a menos que participe en la filmación. Muchos directores son los autores de sus propias historias y sus propios guiones, como lo hace ahora Felipe Cazals, por ejemplo. Entonces se puede hablar de una película de autor. Y a veces el director nomás cumple con su chamba y no participa en el guion. Ahora se acostumbra decir que es “una película de fulano de tal”, aunque él no haya participado muy activamente en la creación del guion. En esos casos, me parece más justo que se considere como una obra colectiva, porque es una creación conjunta donde participan los actores, los técnicos, el fotógrafo, el editor, y no decir que es película nomás del director.

No sucede así en el teatro, donde las obras destacan por el autor, no tanto por quien las dirige.

Ahí también los directores han ganado terreno. Antes era indiscutible que la obra era del autor, ahora ya no se da ese crédito como antes. El director ha peleado su crédito creativo. Los dramaturgos siempre peleamos por que se considere más nuestra intervención, porque a veces el director toma una obra de teatro y hace con ella lo que quiere, y el autor dice: “Oye, ésa no es mi obra; es la obra que hizo finalmente el director”. En el cine también pasa mucho.

¿Cuáles son los problemas de la adaptación de una obra que no fue pensada para el cine, como una novela o una obra de teatro?

El cine se ha alimentado mucho de la literatura. Yo normalmente adapto. Ésa es una conveniencia para el desarrollo de una película, cuando a un productor se le ocurre que determinada novela es buenísima para hacer

una película, como en una novela en la que la narración priva sobre la forma, en que cuenta una historia. Eso ha sido una ventaja para mí, porque de entrada ya hay un punto de acuerdo cuando el productor busca a un director que le guste la historia y el guionista trabaja con mayor facilidad. El problema de adaptar una novela generalmente es la extensión. Una novela dura más que cualquier película. *Lo que el tiempo se llevó* duraba más de cuatro horas, lo que en su tiempo era un récord. Si se hubiera filmado tal como es, una novela de casi dos mil páginas, habría sido una película interminable. El problema siempre es cómo comprimir, cómo escoger sus elementos fundamentales. A eso me he dedicado casi toda mi vida.

He tenido dos experiencias significativas en eso de la adaptación. Una es *El crimen del padre Amaro*, una novela de ochocientas páginas. Descubrí que había una traducción de Ramón del Valle-Inclán a la que le había quitado casi doscientas páginas. No sé si lo hizo por apurar el tiempo o hizo una especie de adaptación y le quitó toda la paja. Ante una novela así, tuve que hacer dos cosas para que quedara una película de hora y media. Primero, era fácil cortar toda la historia de la infancia del padre que cuenta Queiroz para entrar directamente cuando ya era un joven. Y luego, adaptar las líneas de acción, que es lo que normalmente hago; si no, sería un trabajo realmente imposible de llevar a cabo. Para eso leí la novela completa de un jalón, un par de veces. Otro problema fue que se trataba de una novela decimonónica ambientada en Portugal y había que adaptarla a las circunstancias del México actual, había que poner muchas cosas nuevas.

El otro trabajo fue *El callejón de los milagros*, de Naguib Mahfuz. Le habían entrado algunos adaptadores que no le gustaron a Jorge Fons ni a Alfredo Ripstein, que era el productor. Me dieron a leer la novela y era muy interesante, pero muy lenta en su desarrollo. Tenía una galería muy amplia de personajes y las cosas importantes sucedían al final, todo estallaba con mucho movimiento y con mucha acción, pero hasta el final. De haber seguido la misma línea que planteaba Mahfuz habría sido una película muy lenta y aburrida. Otro problema, aunque no el mayor, era que había que adaptarla a México, porque sucedía en los cincuenta y ya estábamos a finales del siglo xx. Entonces se me ocurrió partirla, dividirla en cuatro historias. A todos les pareció una estructura muy ingeniosa, un experimento formal, pero no nació por las ganas de experimentar sino por la necesidad de hacer que la tensión no se perdiera. Ésa fue la clave.

Pero la experimentación formal ha sido siempre una preocupación suya, hasta en sus novelas, de no contar linealmente, de romper la estructura tradicional, algo que los jóvenes atribuyeron a Tarantino...

El callejón... salió casi simultáneamente que Tarantino y alguien me dijo: “Tú lo tomaste de Tarantino”, y no; si hubiera sido así, lo reconocería francamente, pero Tarantino llegó a México después de que yo estuviera escribiendo el guion. En mi vida literaria siempre ha habido, para mal o para bien, una preocupación formal: ¿cómo contar una historia? Ésa ha sido mi obsesión a lo largo de toda mi carrera, aunque a veces me arrepiento un poco...

¿Por qué?

Por ejemplo, en *Nadie sabe nada*, tenía una gran preocupación formal por la simultaneidad. Me preguntaba: ¿qué se puede hacer en el teatro que no se pueda hacer en el cine o la novela? Pues la simultaneidad de acciones. Entonces dividí el escenario en ocho partes y en cada una sucedía algo al mismo tiempo que una acción principal; la acción en escena nunca se detenía, el público tenía que estar atento siempre. Fue demasiado complicado.

Por eso a veces pienso que me habría gustado ser un escritor más sencillo. Ahora, al final de mi vida, trato de serlo. Como quien dice: “¿Para qué tanto brinco estando el suelo tan parejo?”. Todo me habría costado menos trabajo, porque viví obsesionado siempre con esa preocupación sobre cómo contar una historia, cómo estructurarla, que también busqué aplicar en el teatro y el cine; a veces es para bien, a veces entorpece, a veces no

se entienden bien las historias. Ésa es la clave del acto literario, dramático o cinematográfico: buscar que tengan un valor por sí mismos aparte de la historia que están contando.

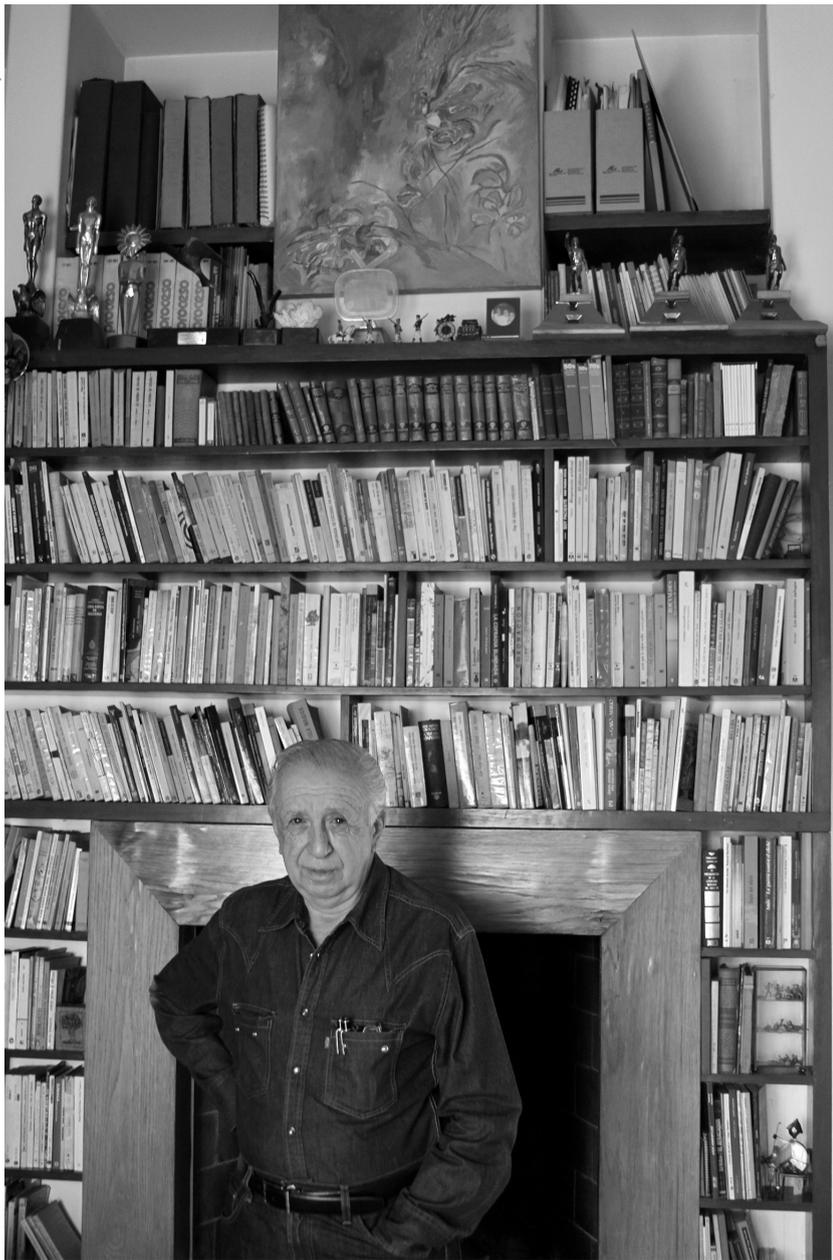
El cine es cine, la novela es novela y tienen diferencias fundamentales. Una buena novela, una gran novela, estrictamente hablando no se puede adaptar al cine porque está escrita para ser leída. Por eso me parece muy elogiable que Gabriel García Márquez no dejara que se hiciera *Cien años de soledad* en película. Cada género tiene su lenguaje y yo he caminado por diferentes géneros para encontrar cuál es la clave de cada uno.

El setenta por ciento de las películas que se filman actualmente son adaptaciones. Por eso me llaman, por eso me han llamado como guionista, para que haga adaptaciones. El cine ha tomado mucho de la literatura y ahora la literatura se ha dejado influir por el cine. La cámara de cine ya se siente demasiado en la novela moderna. No me gusta que el cine adapte novelas, no me gusta el trabajo que he hecho para el cine. Lo que digo es contrario a lo que he hecho durante casi toda mi carrera cinematográfica [ríe]. El cine debe encontrar sus propias historias; no su propio lenguaje porque ya lo tiene, sino sus propias historias, que solamente se puedan contar en cine. Por ejemplo, las series actuales de la televisión han encontrado su propia forma de contar sus historias, que proviene de la telenovela.



Vicente Leñero

© Javier Narváez



Hay historias que solamente se pueden contar en cine, otras sólo en teatro, y otras en televisión. A mi modo de ver, las series que ahora todos ven en la tele están tomando los hallazgos de la telenovela, de las telenovelas interminables. Solamente así se puede seguir una historia tan larga. Si yo quisiera hacer una película de *En busca del tiempo perdido*, olvídate; tendría que ser una telenovela, o una serie, como ahora se le llama, que finalmente tiene esa progresión interminable que sólo se puede dar en la literatura, pero en el cine no se puede por la cuestión del tiempo.

Pero ahora se venden las series completas y se puede pasar uno el fin de semana viéndolas.

O se hacen películas seriadas, como las de *Harry Potter*, que son un poco la forma de la *novela-río* de la literatura, como *Guerra y paz*. He visto las grandes novelas de Dumas, de Victor Hugo, adaptadas al cine y se tienen que castigar las historias, porque solamente leyén-

dolas las puedes abarcar todas. Así debería ser el cine, debería satisfacerse con sus propias historias, debería dejar de alimentarse de la novela, del teatro, de otros medios, porque son independientes.

Sin embargo, tal parece que los nuevos directores y guionistas cada vez leen menos novelas y se alimentan sólo de los medios audiovisuales, del cine, de la televisión, del videoclip, por lo que las películas terminan pareciéndose mucho entre sí, y no tienen esa búsqueda formal. ¿Usted qué piensa al respecto, ya que ha sido maestro de guionistas y sigue impartiendo talleres de guion de cine?

De lo que me he dado cuenta es de que los jóvenes están alimentados de cine pero no de literatura. Hay que leer novelas no para encontrar una que se pueda adaptar sino para aprender de la riqueza narrativa que tienen las novelas. Por eso sus historias son muy simples. Si es una *opera prima*, la historia estará tomada de su vida personal. Pero si leyeran más, encontrarían una riqueza que les ayudaría para inventar sus propias historias. Los jóvenes no están tan preocupados por la historia que cuentan sino por la realización de la película. Ahora todos quieren ser directores, nadie quiere ser iluminador o editor, mucho menos guionista. Los muchachos salen de las escuelas de cine sabiendo todo sobre cómo hacer una película, pero no sobre cómo contar una historia. Se debería impulsar más la especialización como guionista, para que aprendan la gramática cinematográfica.

Por otro lado, se ha esquemático mucho la escritura del cine. Este hombre, Syd Field, ha sido muy dañino [ríe], con su preocupación por los *plots* y la estructura teatral de antaño —eso de primer acto, segundo acto, tercer acto—, que ya ni siquiera el teatro respeta. Esa estructura en sí no es mala, pero se ha quedado muy débil porque la forma cinematográfica se ha desarrollado muchísimo más. La riqueza estructural en una película puede cambiarlo todo. Eso ha contaminado mucho la escritura del cine, porque todas las historias se estructuran igual, no hay una búsqueda formal, sobre cómo puedo contar esa historia especialmente para el cine.

Ahora todo mundo sigue el manualito. Por ejemplo, en eso de la lógica del personaje, que el autor sepa todo sobre el personaje, analizarlo hasta los detalles mínimos. Siento que el primero que se debe sorprender con los personajes y no saberlo todo sobre ellos es el propio escritor. Una vez le preguntaron a Harold Pinter algo sobre un personaje de una obra suya y él respondió: “Pues no sé, no lo sé todo sobre los personajes”. Los personajes son un misterio que no tiene por qué resolverse. Los personajes deberían plantearse como seres misteriosos, no con trampas ni ocultando información, sino como un misterio que el espectador debe tratar de resolver y que no necesariamente tiene que quedar resuelto al final de la película.

Vicente Leñero

La invención de lo posible

Rosa Beltrán

La venganza hace buena literatura. No hay como un ajuste de cuentas —¿y quién no tiene una puntualización que hacer a su pasado, a la vida?— para narrar sin concesiones no lo que fue, sino lo que debió haber sido. Sufrimos para narrar nuestras penalidades, dice Homero, y en el camino corregimos los errores que comete la vida. Se podrían añadir otros elementos: Melville, Conrad, Highsmith y Dumas nos han enseñado que cuanto más se aplaza la venganza, la historia narrada es mejor. De modo que el tiempo, el cálculo y la mala voluntad con un pasado, sobre todo el nuestro, suman puntos para que el relato se vuelva deleitable y necesario: un acto de justicia poética. La buena pluma influye, por supuesto. Pero eso lo doy por sentado en el caso de Vicente Leñero.

Escribo esto y mientras lo hago me digo que lo estoy haciendo para mí. Es probable que al terminar esta nota no tenga la forma ortodoxa de una reseña. Es más bien una suerte de lección que me obliga a pensar por qué desde que Leñero escribió *Gente así* tengo la impresión de que encontró o fue encontrado, más bien, por su estilo. Ya sé que es el autor de *Los albañiles*, esa obra emblemática que ganó el Premio Biblioteca Breve en el tiempo en que ese premio lo ganaban los autores del Boom. Y que con Julio Scherer en *Proceso* refundó para siempre el sentido de lo que es hacer periodismo en un país como éste. Y que es uno de los mejores, por no decir el último mohicano del guionismo a la antigua, es decir, el autor de un guion escrito por un sujeto a dos manos y no por un coro griego en que el empresario, el productor, el director, el camarógrafo, los mecenas, los actores y hasta un grupo de *voyeurs* intervienen en lo que muchas veces acaba siendo un diálogo de sordos... de excelente factura fílmica. *El callejón de los milagros* es un guión maestro; una de las mejores pruebas de que una

novela puede trasladarse al cine y convertirse en una obra distinta, autónoma y perfecta. Leñero es dramaturgo y es un gran cronista. Pero el autor que me importa a mí es el que se ha decidido por escribir historias basadas en casos reales en las que fusiona las herramientas del periodismo, el ensayo y la ficción. Él lo llama “autoperiodismo”. Lo hace quizá para defender ese último espacio irrenunciable en que al situar el yo como sujeto protagonista, puede “faltar” al sacrosanto deber de consignar por encima de todo y ante todo el hecho tal como ocurrió. Aunque desconfío y al mismo tiempo me fascino con las nomenclaturas, el término me gusta, porque al incluir la autobiografía el autor habla de la conciliación ineludible entre realidad y ficción.

Ya en *Gente así* hacía referencia a varios acontecimientos “reales” en el imaginario popular, cuyo desenlace inesperado se volvía perfectamente posible gracias a la maestría de lo narrado: la existencia de una supuesta novela inédita de Juan Rulfo, *La cordillera*, en el que develaba las causas de su misterio. O un encuentro ajedrecístico que fue muy sonado y al que acudieron, entre otros —parece increíble— los hoy fallecidos y muy entrañables Luis Ignacio Helguera, Daniel Sada y Marcel Sisniega. En ese relato excepcional, “La apertura Topalov”, se perpetuaba la venganza de un campeón de ajedrez, Vesilín Topalov, antes alumno de Leñero, a quien el escritor había hecho trizas en uno de los talleres literarios que impartía. El tema del maestro que destroza reputaciones y debe luego pagar por ello aparecía de distintos modos como una inescapable carga del oficio de quien por ayudar al aspirante a escritor se convierte sin remedio en su verdugo. Sus relatos afinados en lo que se llama “dato duro” terminaban con algo fantástico, producto de la pura invención. Hechos que gracias a la depurada técnica y a la naturalidad de los diálogos se vol-

vían más reales que lo real y traicionaban al periodismo por fidelidad a la literatura. Cuentos magníficos que me hicieron pensar: qué bueno que Leñero decidió escribir esta falsa crónica de nuestros días.

Hoy, con *Más gente así* celebro que se haya seguido de filón, escribiendo ahora momentos de su falsa (o real) autobiografía. Ágil, tragicómico y con muy mala leche consigue retratos de una sociedad con más de dos caras, donde el gerente del periódico “de la vida nacional” puede hacerte miembro del honorable consejo editor y robarte unos grabados, al mismo tiempo. O donde Carmen Balcells, la agente literaria que engordó su cuenta bancaria y su humanidad gracias a la pluma de García Márquez y de Vargas Llosa, pasa sus días sonriendo a Leñero siempre, y siempre cortejándolo, sin promoverlo, en un ejercicio dancístico digno del mejor Freud.

En una entrevista hecha por cuenta de *Proceso*, a petición de Julio Scherer, Leñero se las ve con un escritor de la talla de Graham Greene, quien se niega a responder al periodista católico porque al decir del autor de *El poder y la gloria* “los periodistas católicos no me preguntan de literatura, de mi literatura, me preguntan de teología, de metafísica, del Vaticano... o de mi fe, como usted”. Buscan el amarillismo; la nota. Sospecha que Leñero va tras el titular: “Graham Greene perdió la fe”. La

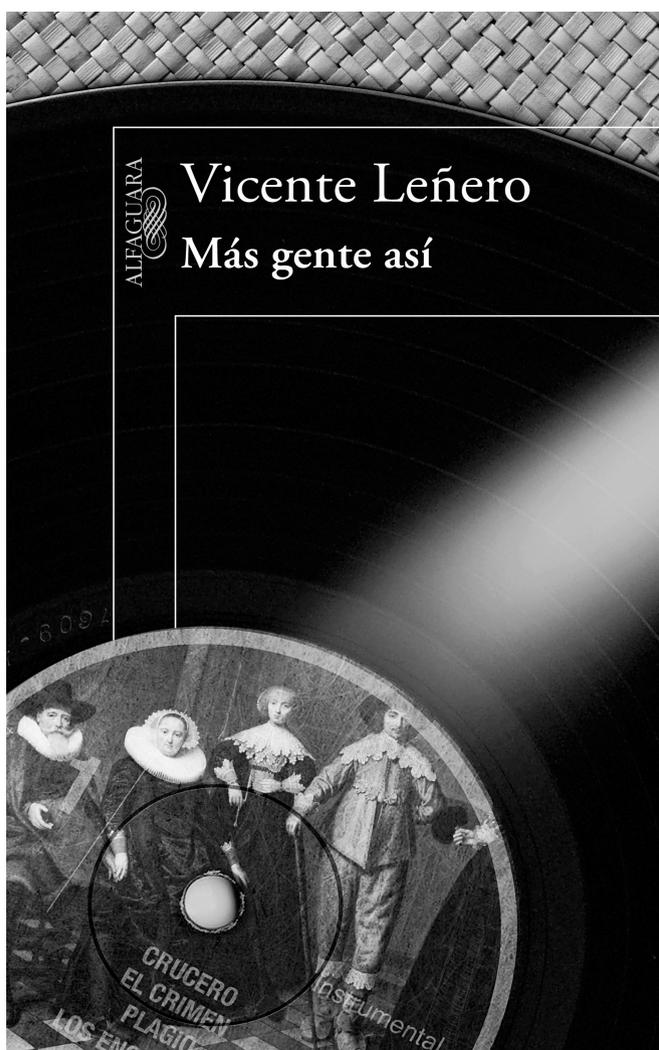
entrevista que Greene no concede, pues le indigna el quehacer periodístico (que él mismo ejerció) y a la vez concede, porque en su diatriba habla de los temas que a Vicente Leñero más le interesan, es otra prueba de la maestría con que puede convencernos de que algo que no ocurrió... o tal vez sí. Y de paso nos sitúa en el momento estético en que esto ocurría, una época en que Greene era menospreciado por la crítica latinoamericana (salvo por García Márquez, que no sólo fue un autor excepcional, sino un lector de excepción).

Los motivos literarios en los que autores, lectores y personajes se dan cita aparecen en varios relatos. En “¿Quién mató a Agatha Christie?”, Poirot se permite enjuiciar la obra de su creadora al tiempo que decide que su vida (la de Poirot) es un desastre y su carrera profesional como detective un fracaso. Que él mismo es pedante, un ser insoportable, un simple monigote que se presenta como una máquina deductiva. Se siente acomplejado frente a otros profesionales de su ramo como Maigret, de Simenon, o Philip Marlowe, de Chandler. Su existencia inútil es culpa de la mediocridad de su autora, quien tuvo más ingenio al construir a Miss Marple. El viejo asunto pirandelliano y la idea del creador que frente a sus criaturas, en el mejor de los casos, según Borges, se divierte, construyen laberintos donde se dan cita diálogos y asuntos que sólo el lector avezado puede desentrañar.

Hay otros personajes absolutamente desconocidos, incluso para su autor. Su madre, por ejemplo. Ese enigma a través del que el autor trata de encontrar un punto en común. El hijo que nunca vio a su madre besarse con su padre; que no recibió caricias (aunque tampoco pellizcos ni nalgadas) de ella; a quien un día él le obsequió un par de peinetas y ella le respondió: “ya tengo”. Una madre que le dio “leche, no miel”; que le brindó “su presencia, no los latidos de su corazón”, y en la que ahora, en la vejez, él se descubre casi idéntico.

Desde que Tom Wolfe inventó aquello de “no ficción”, como si tal cosa fuera posible, convenció con más o menos éxito a muchos de que de verdad es posible separar espacios, géneros, hablar de una memoria no construida; creer en las identidades fijas. Pero en una época nómada como la nuestra me parece que es ahí donde radica —tema que dejo para otra ocasión— el centro del debate.

Me gusta que un periodista que cree en las diferencias tajantes entre un género y otro haya escrito estos dos volúmenes. Me alegra que un novelista haya acudido a las técnicas periodísticas para hacer de la realidad un mundo audazmente imaginativo y perfectamente posible. Porque a través del ocultamiento de métodos urdidos a lo largo de una vida destinada a la literatura, demuestra no sólo que la gente “es así”. Sino que si él se lo propone, habrá más, mucha más gente así. **U**



Phelipe Guaman Poma de Ayala

Lengua y mundo

Jaime Labastida

En abril pasado, el filósofo y poeta mexicano Jaime Labastida participó en el Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana organizado en Lima, Perú, con una documentada disertación sobre la cosmogonía incaica según la representa el cronista Phelipe Guaman Poma de Ayala en su obra Nueva corónica i buen gobierno, ejemplo de un doble mestizaje: entre la palabra y el dibujo y entre el pensamiento occidental y el mito prehispánico.

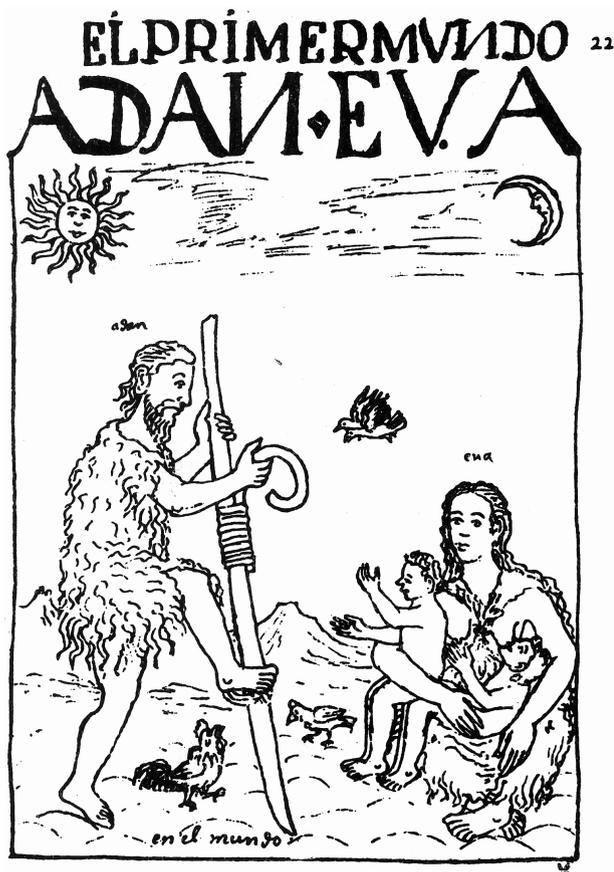
Siento la necesidad de iniciar esta charla haciendo una confesión que ignoro si será suficiente. No soy especialista en literatura peruana, menos aún en cultura incaica; desconozco las lenguas *quechua* y *aymara*. Soy sólo un aprendiz de filósofo, acaso un poeta y, como tal, un mero estudioso de las mentalidades. No obstante, me he atrevido, desde hace años, a estudiar las categorías específicas del pensamiento mítico y he intentado comparar el núcleo duro de las cosmogonías nahuas, mayas y ahora (a partir de lo que he hallado en el extraordinario texto de Phelipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica i buen gobierno*) de ciertos rasgos de la hermosa a la par que deslumbrante cosmovisión del pensamiento incaico.

No expondré ni criticaré las categorías económicas de la organización social del incario, tema del que se han ocupado, a lo largo del siglo XX, investigadores de enorme talla, entre otros, José María Ots Capdequí y John Murra.¹ No se me oculta la profunda semejanza que exis-

te entre la institución de la *mit'a* andina y el *tequitl* náhuatl (entiendo ambos como el trabajo colectivo y forzoso que imponía el pueblo dominante a los pueblos sometidos y que, a su vez, resulta similar a la institución del *tributo* heleno y latino). Sé que, por la *mit'a* y el *tequitl*, los pueblos sometidos hacían entrega directa de bienes al pueblo dominante, se trate del inca o el mexicano (maíz, pieles, oro, *tributos* diversos). Tampoco se me oculta la similitud que existe entre el *ayllu* inca y el *calpulli* náhuatl, esa forma interna de organización que nace de las relaciones míticas de parentesco y que da origen a la asignación de la tierra cultivable (similar, también, a la institución del *clan* escocés, el $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ heleno, la *gens* latina o el sistema de relación mítica consanguínea que los latinos hallaron en los pueblos transalpinos, y a los que, por esa causa, dieron el nombre de *germanos*, es decir,

aumentada, 1957); 2. *El siglo XVIII español en América*, El Colegio de México, México, 1945; 3. *España en América. El régimen de tierras en la época colonial*, FCE, México, 1959, y el libro de John V. Murra, *La organización económica del Estado inca*, traducción de Daniel R. Wagner, Siglo XXI Editores, México, 1978.

¹ Véanse los tres trabajos de J. M. Ots Capdequí, 1. *El Estado español en las Indias*, FCE, México, 1941 (tercera edición, corregida y



unidos de manera *fraternal*).² Por lo tanto, no se me oculta que varias de esas instituciones sociales son comunes a muchos pueblos, a lo largo y lo ancho del planeta, en el Viejo Continente y en el Nuevo, lo mismo en África que en Oceanía, por igual en la Antigüedad que ahora mismo, siempre que el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas de tales sociedades sean, homotaxialmente, semejantes.³

Mi intención, hoy, consiste en comparar la visión mítica de Guaman Poma con otras concepciones cosmogónicas (en primer término, con aquellas plasmadas

en el mito náhuatl de los Cinco Soles). En otras ocasiones me he ocupado del texto de Guaman Poma, aun cuando siempre de modo marginal. Ahora quisiera entrar en él, tomándolo como el centro mismo de mi exposición. Me es imprescindible añadir que, por encima de todo, intentaré mostrar, sobre la base de las categorías propias del pensamiento mítico, las imágenes puras de una posible creación del mundo, tal como las ofrece el texto de Guaman Poma.⁴ Mis reflexiones se apoyan, desde luego, en las reflexiones, clásicas como dije, de Lewis Morgan y Adolph Bandelier, pero se encuentran matizadas por las

² Ver, en A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (Éditions Klincksieck, Paris, 1979), bajo la entrada *geno, -is*, la derivación *germanus*: “que es de la misma raza, auténtico”. Por su parte, Tácito, en su *Germania*, se ocupa de este asunto y dice que los ejércitos bárbaros estaban organizados “por familias y parentescos” (VII). Ver también J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Editorial Gredos, Madrid, 1989, bajo la entrada *hermano*.

³ Ver el libro, ya clásico, de Lewis H. Morgan, *Ancient Society* (primera edición, 1877; la edición moderna fue preparada por Leslie A. White para Harvard University Press, Cambridge, 1964). Por otro lado, creo que se puede acudir, con provecho, a los textos de Lewis H. Morgan y Adolph H. Bandelier, recogidos en *México antiguo*, edición y prólogo de Jaime Labastida, Siglo XXI, México (segunda edición, aumentada, 2004). Mi prólogo lleva por título “Las tesis (revolucionarias y discutibles) de Morgan y Bandelier”: examino allí la posible vigencia del concepto de *gens*. Por lo que toca al concepto de *homotaxialidad*, diré que fue acuñado por el científico británico Thomas Huxley en el campo de la biología y llevado luego al terreno de la antropología por Vere Gordon Childe (véase su libro *Evolución social*, traducción de Daisy Learn y Eli de Gortari, UNAM, México, 1964).

⁴ Sigo la edición crítica de la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, hecha por John V. Murra y Rolena Adorno, con traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste, Siglo XXI Editores, México, 1980 (tercera edición, 1992; en todas las citas respetaré la grafía antigua, original). Es necesario detenerse un momento en un tema que no es, en modo alguno, banal. ¿Cómo debe escribirse el nombre del autor? El Inca Garcilaso afirma que el quechua desconoce el grafema *gy*, sin embargo, en su manuscrito, el autor se identifica como *don Phelipe Guaman Poma de Aiala, señor i príncipe*. Varios autores modernos han transcrito el nombre con la letra mayúscula *H* o el grafema *W*, en vez del grafema *G*, y otros más han transformado *Poma* en *Puma*. Lo que advierto, en esta oscilación de los grafemas, es que se trata de un nombre híbrido, mestizo, en el que se da una plena fusión entre las dos lenguas: la *quechua*, americana, y la *española*, europea, porque, entre los extremos hispánicos de su nombre (Phelipe o Felipe y Ayala o Aiala), al centro del mismo, pues, está su verdadero rasgo de identidad, que se presenta por medio de dos animales andinos: *Guaman* (o *Huaman*, que significa *halcón*, un ave que desde el punto de vista mítico se asocia con el Sol) y *Poma* (o *Puma*, el león americano, un animal que está vinculado de manera mítica con las fuerzas telúricas). Respeto la grafía original: escribiré su nombre como él lo quiso, con el grafema *G*.

aportaciones de la etnología moderna y, en especial, por las ideas de Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss, aunque no comparta en modo alguno el método estructuralista de este último.⁵ No omito reconocer mi deuda con las ideas de helenistas contemporáneos, que han abierto perspectivas nuevas en el campo de la filosofía y de la mentalidad clásicas, como Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Marcel Détienné y André Bernand.

Abramos, pues, el libro de Phelipe Guaman Poma de Ayala. Dejemos atrás sus páginas iniciales, ésas en las que se dirige, de tú a tú, a Felipe III, el monarca español, y en las que responde a sus preguntas. Vayamos a las páginas 22 y 23 del manuscrito original.⁶ ¿Qué es lo que leemos (y vemos) en ellas? Un dibujo, en la página 22; un texto, en la 23. ¿Qué hay en ese dibujo? El Sol y la Luna, arriba, en ambos lados; Adán y Eva (ésta, con dos niños en los brazos). Adán es dibujado como si fuera un agricultor; está vestido con pieles y trabaja la tierra con una *coa*, esa herramienta que se halla en las islas del Caribe, en Mesoamérica y en los Andes precolombinos. También aquí, desde el inicio, se da una clara fusión, una imagen mestiza, híbrida, por la que Guaman Poma, acaso sin

⁵ Marcel Mauss, *Oeuvres* (tres volúmenes), Les Éditions de Minuit, Paris, 1968, en especial los dos primeros, 1. *Les fonctions sociales du sacré* y 2. *Représentations collectives et diversité des civilisations*, Claude Lévi-Strauss, particularmente sus cuatro volúmenes de *Mitológicas* (I. *Lo crudo y lo cocido*, FCE, México, 1968; II. *De la miel a las cenizas*, FCE, México, 1972; III. *El origen de las maneras de mesa*, Siglo XXI Editores, México, 1970 y IV. *El hombre desnudo*, Siglo XXI Editores, México, 1976: los cuatro volúmenes fueron traducidos por Juan Almela). También de Claude Lévi-Strauss son los dos volúmenes que responden al título de *Anthropologie structurale* (el primero se publicó en París, por Editorial Plon, en 1958 y el segundo, igualmente por Plon, en 1973). Es útil *El pensamiento salvaje*, Breviario 173 del FCE, México, 1964, traducción de Francisco González Aramburu y *Las estructuras elementales del parentesco*, traducción de Marie Thérèse Cevasco, Paidós, Barcelona, 1969. Utilizo también la metodología que han desarrollado H. y H. A. Frankfort y sus colegas (J. A. Wilson, T. Jacobsen y W. A. Irwin) en un libro que conserva su plena vigencia, *El pensamiento prefilosófico* (Breviarios 98 y 99 del FCE, México, 1958, traducción de Eli de Gortari) y George Thomson, *Los primeros filósofos*, traducción de Margo López Cámara y José Luis González, Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, UNAM, México, 1959. Aprovecho las tesis de Georges Dumézil, especialmente las que ha plasmado en ese libro extraordinario que es *Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Gallimard, Paris, 1968. Tampoco puedo ocultar mi deuda con las aportaciones de Mircea Eliade, en *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1953.

⁶ La edición crítica de Siglo XXI lleva dos numeraciones: por un lado, la propia del manuscrito; por otra, la numeración continua de un libro moderno. Citaré por ambas, para evitar confusiones en el lector. Por ejemplo, en esta cita, pp. 22-23 m (manuscrito); pp. 16-17 SXXI (Siglo XXI). Añado que la *Nueva corónica...* responde, en su forma, a la estructura de un códice mesoamericano. La lengua quechua, se insiste, carece de escritura; la memoria de los hechos se conserva a través de los *quipus*. Los dibujos de Guaman Poma acusan, a pesar de su carácter *naïf*, rasgos propios de la pintura occidental, en especial, en el uso de la perspectiva. Pero sucede que en el libro de Guaman Poma el texto *habla* lo que está en el dibujo. Eso mismo acontece con el dibujo de los códices mesoamericanos: el *tlamatini* (sabio), al ver el dibujo, *recuerda* el *himno ceremonial*, no *escrito*, vinculado al códice, y entonces dice: “aquí está lo que se sabe de...”; así desata su torrente verbal.

advertirlo del todo, identifica la agricultura del Viejo Mundo con la agricultura de América (la *coa* es un madero aguzado en la punta y endurecido al fuego). El texto dice que se trata de “El primer mundo”, quiero decir, de “Adán y Eva en el mundo”. Pero retrocedamos un poco y volvamos a las páginas 12-13 del manuscrito (pp. 8-9 SXXI). ¿Qué vemos en ellas? Dios, Adán y Eva (éstos, desnudos) en el dibujo; en el texto se dice que “Dios crió el mundo en seys días”, de acuerdo con la *Biblia* (ya que, por supuesto, Guaman Poma da cuenta de su fe cristiana).

Ahora bien, a partir de aquí, el relato de Guaman Poma se aparta, de manera leve e imperceptible, del relato bíblico y, al propio tiempo, se ofrece como si fuera su paralelo. Noé y el diluvio bíblico se explican como si fueran “El segundo mundo” o la “Segunda Edad del Mundo” (pp. 24-25 m; pp. 18-19 SXXI) y el texto afirma que hubo “el estruyendo y el tenblor de la tierra y el toruellino que trastornaua los montes” y añade que, tras de “esta tempestad, siguióse aquel ayre delgado en que uenía Dios”. La “Tercera Edad del Mundo” empieza con *Abrahán* (pp. 26-27 m; pp. 20-21 SXXI); la “Cuarta Edad del Mundo” con el “rey Daud” (pp. 28-29 m; pp. 22-23 SXXI) y, finalmente, la “Quinta Edad del Mundo” va “Desde el nacimiento de Nuestro Señor y Salvador Jesuchristo” (pp. 30-31 m; pp. 24-25 SXXI).

Adviértase la leve pero decisiva torsión del relato hecha por Guaman Poma. El mundo ha sido creado por Dios en seis días, sin duda. Pero, una vez creado, el mundo ha de pasar, por causas que jamás se explican, por cuatro etapas sucesivas hasta llegar a la quinta, definitiva, que se inicia con el nacimiento de Jesucristo. Las razones que subyacen en el texto de *Nueva corónica* son de orden mítico, si lo he entendido bien, y guardan estrecha relación con la lengua y la cultura quechuas, que impregnan la mentalidad entera de Guaman Poma, un ladino bilingüe que se expresa en español y en quechua sin problema ninguno (su escritura transita de un idioma al otro y sus textos quechuas están en diversos contextos llenos de voces hispánicas para las que carece de equivalente; por ejemplo, *Dios* o *virgen*).

No sé si me haya sido posible exponer cabalmente lo que se encuentra en la diégesis de Guaman Poma, digo, su enorme esfuerzo por adaptar el relato bíblico (y la historia entera de Europa) a las categorías míticas propias de la concepción quechua del cosmos. El mundo ha sido hecho por Dios en los seis días de la semana lunar hebrea (ya que Dios descansa el séptimo día). Guaman Poma lo acepta como lo establece la *Biblia*. Pero esto no es suficiente. El mundo no está terminado de hacer, pese a que lo diga la *Biblia*, en sólo seis días. El mundo, para ser pleno, debe pasar por cuatro etapas, hasta llegar a una quinta, decisiva (igual que sucede en el mito náhuatl de

PRIMER DE GENERACIONES 48 VARI VIRACOCHA



los Cinco Soles, aunque con enormes diferencias, como veremos).⁷

Pero luego el desarrollo del relato asume una complejidad mayor. En efecto, a partir de las pp. 48-49 del manuscrito (pp. 40-41 SXXI), Guaman Poma despliega la diégesis de la creación en Perú. El dibujo se titula “Primer de generación indios / Vari Vira Cocha Runa, primer yndio deste rreyno”. En el dibujo, vemos a un hombre (*Runa*) y a una mujer (*Warmi*), vestidos con pieles, a semejanza de lo que se ve en el dibujo de Adán y Eva (p. 12 m). También aquí *Vari Vira Cocha Runa* es agricultor y siembra con *coa*. De esta primera pareja nacen los restantes seres humanos (la mujer pare siempre por parejas, una hembra y un macho). Para unir el relato que se produce en tierras de América con el relato bíblico, Guaman Poma afirma que “estos yndios” salieron del Arca de Noé y que sus hijos se llamaron “*Pacarimoc Runa*”, *Hombres de la Aurora* (la visión americana del

⁷ He desarrollado estas tesis en dos ensayos anteriores: “El pensamiento mítico de los coras” y “El mito de los Cinco Soles”, ambos recogidos en mi libro *Cuerpo, territorio, mito*, Siglo XXI Editores, México, 2000.

nacimiento del mundo afirma que éste surge por la mañana y, por lo tanto, desde el oriente).

La “Segunda Edad de Indios” corresponde a *Vari Runa* (va de la p. 53 a la 56 m; pp. 44-46 SXXI). El texto dice que tenían por señor al rayo. La “Tercera Edad de Indios” recibe el nombre de *Purun Runa* (pp. 57 a 62 m; 46-50 SXXI). La “Cuarta Edad de Indios” se llama *Auca Pacha Runa* y corre de la p. 63 a la p. 78 del m (50-61 SXXI). Por último, en la página 78 del manuscrito se dice: “Fin del *Auca Runa* y entra los *Yngas* poco a poco”: desde ese momento se inicia la Quinta Edad. Guaman Poma establece que el primer señor o el primer Inca se llamó *Manco Capac*; que no tuvo padre conocido pero que era “Hijo del Sol y de la Luna” además de “hermano del Luzero”, o sea, el planeta Venus, que anuncia la salida del Sol. Creo que resulta ocioso decir, a estas alturas, que Manco Capac es un ser mítico. Sin embargo, desde aquí Guaman Poma describe, de un modo paralelo al mismo tiempo que fabuloso e histórico (mítico, pues), el nacimiento de los dioses y el aumento del señorío inca, hasta la llegada de los españoles. Los señores incas son doce (se habla de ellos de la p. 79 m—62 SXXI— a la 119 m—p. 97 SXXI—). Son doce también las *collas* o señoras de los incas (su historia va de la p. 120 m—98 SXXI— a la 142 m—121 SXXI).⁸

El nombre de la primera *colla* es *Mama Uaco Colla* y se dice que reinó en el Cuzco. Sin embargo, en otro lugar, Guaman Poma afirma que fue madre y esposa a la vez del primer señor, *Vari Vira Cocha Runa* y que *Mama Uaco* engendró a todo el género humano. Se trata también, por lo tanto, de un ser mítico. Poco más adelante, Guaman Poma retoma el relato de las *collas*, que ahora reduce a *cuatro* y que sitúa en los cuatro espacios que corresponden a la superficie de la Tierra. La primera se llama *Capac Poma Gualca* y ocupa *Chinchay Suyo* (en el “norte”; pp. 173-174 m; pp. 152-153 SXXI); la segunda, *Capac Mallquima*, se sitúa en *Ande Suyo* (en el “oriente”; pp. 175-176 m; pp. 154-155 SXXI); la tercera, *Capac Ometa Llama*, vive en *Colla Suyo* (en la zona “austral”; pp. 177-178 m; pp. 156-157 SXXI); finalmente, la cuarta, *Mallco Guarmi Tintama*, habita en *Conde Suyo* (en el “poniente”; pp. 179-180 m; pp. 158-159 SXXI).⁹

⁸ El Inca Garcilaso de la Vega también hace un relato del señorío de los incas, pero el suyo tiene el carácter de una historia lineal, de acuerdo con el canon que es propio de la escritura occidental. Los señores y sus mujeres son prácticamente los mismos que hallamos en Guaman Poma: la diferencia estriba en el tratamiento que se les da (*Comentarios reales de los incas*, edición de Ángel Rosenblat, con prólogo de Ricardo Rojas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943, 5 volúmenes).

⁹ Vuelvo a comparar la visión que de la historia del incario nos ofrece Guaman Poma con la que ha plasmado el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*. El Inca Garcilaso, insisto, posee una mentalidad completamente occidental. Aunque en apariencia relata los mismos hechos que Guaman Poma, les da un carácter estrictamente histórico. Los señores de los incas y sus *collas* son personas, no seres míticos ni fabulosos. El Inca Garcilaso puede tergiversar la historia, edulcorar-

No omito subrayar dos temas: la voz *capac* significa, según Guaman Poma, si se asocia al nombre de la persona, *poderoso*. *Manco Capac* es, por lo tanto, un dios, un señor, un *inca* superior a los demás. Lo propio sucede con los nombres de todas las *collas*, a cuyos nombres se vincula el adjetivo *capac*. Por otra parte, “los cuatro primeros yndios” están unidos a las cuatro *collas* y, por lo tanto, ocupan las mismas cuatro regiones en que ellas se sitúan. ¿Qué son estas *cuatro regiones* que reciben, al unirse, el nombre de *Tahuantín Suyu*? A mi juicio, son las cuatro zonas en las que se divide míticamente la superficie de la Tierra, a las que se añade el centro, en este caso, el *Cuzco*. Es asombroso advertir que, a lo largo y a lo ancho de América, por igual en la zona maya que en la mexicana, entre mixtecos igual que entre zapotecos, purépechas o incas, la superficie terrestre se divide en cuatro regiones, cuatro zonas o cuatro parcialidades, establecidas a partir de un centro mítico, de ahí que el número cinco asuma el carácter de perfecto.¹⁰

De la misma manera, del lago Titicaca y de Tiahuanaco salen ocho hermanos (cuatro parejas que podríamos llamar primordiales, hijas del cielo y de la Tierra, hermanos y hermanas que cohabitan entre sí), y que ocupan las cuatro zonas de la superficie terrestre; son a la vez dioses y señores de los incas y tienen nombres de carácter mítico, según hemos visto. Es posible que esas cuatro parejas sean formas o advocaciones del viento (en todo caso, están asociadas a fuerzas de orden celeste, como el rayo, la lluvia, la tormenta).

Después, Guaman Poma se sumerge en un laberinto temporal y espacial de orden narrativo: hace coincidir lo sucedido en Europa con lo sucedido en Perú. Así, entrelaza dos historias paralelas, fabulosas, míticas las dos: todo lo que acontece en América y Europa posee un desarrollo paralelo al de la *Biblia*. De esa manera, el nacimiento de Jesucristo habrá de coincidir, desde el ángulo mítico y temporal, con el señorío de *Cinche Roca Inca*: las dos etapas definitivas resultan ser simultáneas: la Quinta Edad europea, que se inicia con el nacimiento de Jesucristo y la Quinta Edad americana, que arranca con el señorío de los incas, coinciden en el tiempo.

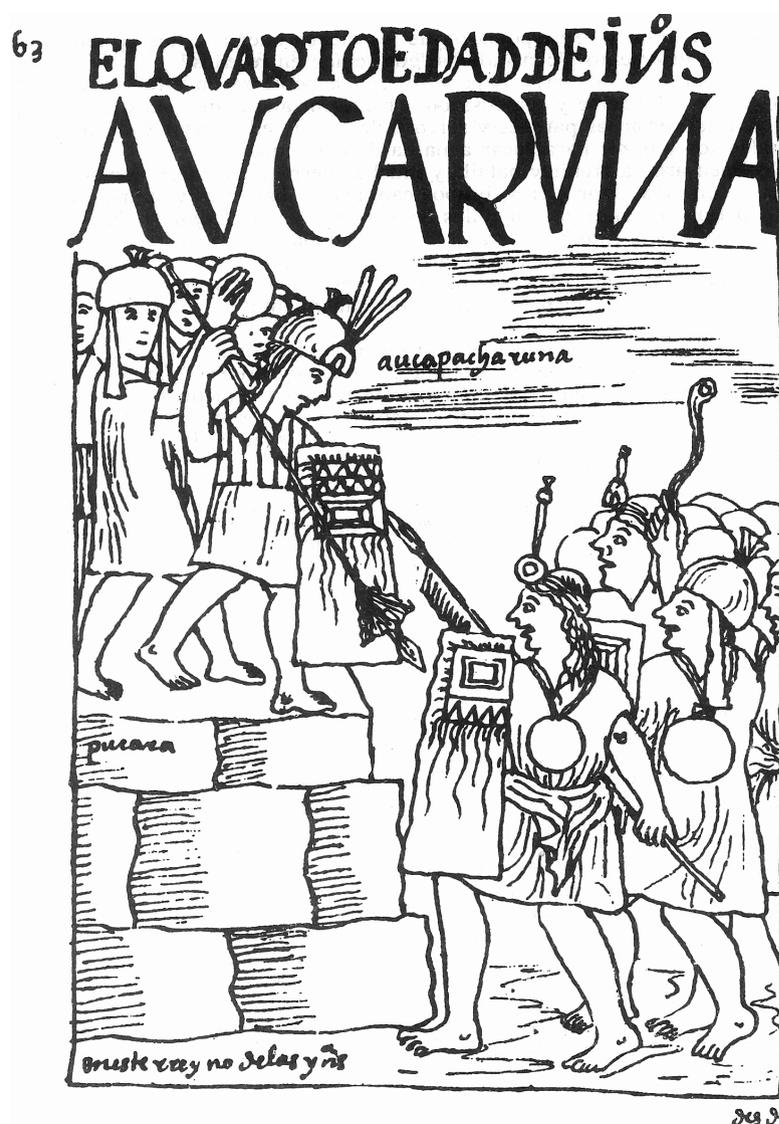
Guaman Poma consumió más de treinta años de su vida redactando *Nueva crónica i buen gobierno* (de 1583

la, hacer que los señores incas conquisten nuevos *territorios* y en ellos asuman el carácter de maestros de bondad, pues asimilan los pueblos bárbaros a su señorío por medio de la persuasión; pero no hallamos en la diégesis del Inca Garcilaso ningún rasgo de orden mítico; por el contrario, siempre critica las ideas *idolátricas* y dice que se trata de confusiones diabólicas, propias de *gentiles*.

¹⁰ Véanse los ensayos de John R. Sosa, “Las cuatro esquinas del mundo: un análisis simbólico de la cosmología maya yucateca” y Kazuyasu Ochiai, “Bajo la mirada del Sol portátil: representación social y material de la cosmología tzotzil”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, UNAM, México, 1991. Los chinos también consideraron el número cinco un número perfecto.

a 1615). Es posible, pues, que por la vastedad de ese esfuerzo y por la lenta gestación de textos y dibujos, haya revisado y ampliado, una y otra vez, su manuscrito. Tal vez por esta causa, la diégesis adquiere algunas ocasiones la forma de un relato lineal y, otras, el rasgo de una espiral en donde los hechos se vuelven a contar, pero de manera diferente, y adquieren nuevos matices. Es difícil, pues, reconstruir una historia coherente, al estilo occidental. Diré que lo mismo se halla en casi todos los relatos cosmogónicos. En el inicio se produce el surgimiento (dicho con rigor, el *nacimiento*) de la Tierra, que emerge de las aguas primordiales, donde luego hay un hombre y una mujer, la pareja de seres míticos de la que se deriva *este pueblo determinado*, el que narra el hecho. Así sucede en las cosmogonías nahuas y mayas plasmadas en *Anales de Cuauhtitlán* y en *Historias de los mexicanos por sus pinturas*; en el *Popol-Vuh*, en los *Anales de los Cakchiqueles* (o *Memorial de Sololá*). La misma estructura se halla en el *Poema de Gilgamesh* y en los mitos egipcios; en la *Teogonía* de Hesíodo y en el *Génesis* bíblico.¹¹

¹¹ *Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles* en *Códice Chimalpopoca*, traducción de Primo Feliciano Velázquez, Imprenta Universitaria, UNAM, México, 1945. *Historias de los mexicanos por sus pinturas*,



Examinemos, así sea con brevedad, estos relatos. Empecemos por el que se plasma en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, texto escrito en español y atribuido a uno de los primeros y más grandes nahuatlato de Nueva España, fray Andrés de Olmos. Dice Olmos que, “juntados ante mí y traídos sus libros y figuras”, le dijeron, entre otras cosas que omito, que en el año postrero “llovió tanta agua y en tanta abundancia que se cayeron los cielos... y el cielo cesó porque cayó sobre la tierra”. Tras de lo cual, las cuatro parejas de dioses asentados en los cuatro rumbos “ordenaron todos cuatro de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos para entrar por ellos y alzar el cielo, y para que los ayudasen a lo alzar criaron cuatro hombres... y con los hombres y árboles y dioses alzaron el cielo con las estrellas como agora está”.¹² Advuértase, pues, que el relato muestra cómo se han separado el cielo (lleno de agua) y la Tierra (rodeada, a su vez, por el agua, como si flotara en el interior de un huevo inmenso). Después, a partir del capítulo IX, Olmos relata que los primeros *mexicanos*, o sea, los *mexicas*, poblaron el que hoy se conoce con el nombre de Valle de México, la cuenca lacustre en donde antes hubo cinco lagos (ahora desecados) y da la relación de los nombres de sus señores.

Lo propio acontece en los *Anales de Cuauhtitlán*, donde, una vez descrito el nacimiento del cosmos en parecidos términos a los ya dichos, se narra la historia de los señores que han dirigido el pueblo *mexica*. Lo propio acontece en el *Popol Vuh*, ese libro poscortesiano, escrito en maya quiché con grafemas del abecedario español que intentan reproducir los fonemas de la lengua maya. Después de hablar de la creación del mundo, en un relato en el que están imbricadas las concepciones cristiana y maya, el *Popol Vuh* narra cómo se pobló el territorio (desde el libro IV) y la sucesión de los señores. Igual sucede con el texto que se llama *Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles*: allí se da cuenta del nacimiento del mundo y de la generación de los señores mayas.

No nos asombremos demasiado. El *Génesis* bíblico puede ser reducido a un esquema semejante, pues una vez que han sido separados el cielo y la Tierra, tras de

en Juan Bautista Pomar y Alonso de Zurita, *Relaciones antiguas*, edición de Salvador Chávez Hayhoe, México, s.f. *Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché*, traducción de Adrián Recinos, FCE, México, 1953. *Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles*, traducción de Adrián Recinos, FCE, México, 1950. Hesíodo, *Teogonía*, texto establecido y traducido por Paul Mazon (edición bilingüe griega y francesa), Les Belles Lettres, Paris, 1993. Sigo dos lecturas de la *Biblia*, una, clásica, en la traducción de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Asociación Bíblica Internacional, Dallas, 1977; otra, igualmente clásica, *Biblia de Jerusalén*, Ediciones Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975. Para la cabal comprensión de la *Epopoeya de Gilgamesh*, hay que acudir al libro de S. N. Kramer, *Sumerian Mythology. A Story of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millenium B. C.* (The American Philosophical Society, Philadelphia, 1944).

¹² “Historias de los mexicanos por sus pinturas”, *op. cit.*, p. 214 (capítulo V, “Del diluvio y caída del cielo y de su restauración”).

que se hace la luz (es decir, tras de que nace el Sol), son creadas las plantas y los animales y se producen Adán y Eva, y se nos habla de los primeros hombres (Caín y Abel, aunque nunca se menciona a una mujer). Muerto Abel, nace Set y, sin tránsito alguno, aparecen la mujer de Caín y, desde luego, sus hijos. La *Teogonía* de Hesíodo sigue una pauta diferente, pues en ella sólo se narra el nacimiento de los dioses y nada más que de los dioses que son también fenómenos naturales: Gea, la Tierra; Poseidón, el Océano; Nyx, la Noche; mientras que los dioses postreros encarnan potencias físicas o abstractas, como Zeus y Hera. Por esta causa se ha insistido en que la *teogonía* (nacimiento de los dioses) es, a la par, una *cosmogonía* (nacimiento del cosmos). Sin embargo, hacia el final del poema, Hesíodo dice que las diosas, “las inmortales”, entraron en el lecho de los hombres y “engendraron hijos semejantes a los dioses” (versos 965 a 1022). En la última estrofa, Hesíodo pide a las musas olímpicas *de lenguaje delicioso* que canten a las mujeres mortales, pero la *Teogonía* se interrumpe de súbito (¿acaso porque se ha perdido el final o porque a partir de aquí daría inicio otro poema, distinto? Lo ignoramos).

Tratemos de hallar una posible estructura en el conjunto de esos mitos.

En todos ellos se arranca de un caos primigenio en el que las cosas se hallan confundidas; de allí, no sin dolor, se abre un abismo; primero el viento, el hijo de la pareja primordial, separa a sus padres (el cielo y la Tierra) y así se crea el camino por donde camina el Sol. En relatos de carácter más abstracto, como los del *Génesis* y la *Teogonía*, los elementos crudamente naturales son sustituidos por dioses o por fuerzas naturales mucho más sutiles. En algunos relatos, en vez de un caos lo que existe es agua, el agua mítica primordial en la que se halla sumergida la Tierra, que debe nacer desde ella. Uno o varios de los hijos de la primera pareja, impedidos de ver la luz pues están hundidos en la Tierra (ésta quiere parir, no puede y gime de dolor), se alzan y levantan el cielo. Así, un macho, el cielo, preña a una hembra, la Tierra. Sus hijos quieren ver la luz y separan violentamente a los padres. En Egipto, sin embargo, la relación es la inversa: la Tierra es el macho y el cielo es la hembra (¿he de recordar que en Egipto no llueve, que las aguas del Nilo fecundan la tierra labrantía?). Es posible que se trate de una imagen simbólica, y sin duda metafórica, del trabajo agrícola. Desde luego, reconozco que reduzco a sus términos escuetos el proceso complejo; lo sé. Los relatos míticos están llenos de incidentes que sufren los héroes (en todos ellos hay, creo, el mismo esfuerzo por nacer e imponerse).

En el caso de la cosmogonía náhuatl, pongo por caso, se habla de un cerro mítico que surge de las aguas primordiales. Se llama *Ometepetl* (literalmente Dos-Cerro: *ome*, dos y *tepetl*, cerro: Cerro que alberga una pare-



ja). Así, al poblado se le da el nombre de *Altepetl* (literalmente, Agua-cerro o Cerro que nace del agua). *Este cerro determinado, esta pirámide* que se eleva en el *ombligo*, o sea, en el centro del poblado o en el centro ceremonial del pueblo, es, sin duda, el centro del cosmos o, dicho con cabal precisión, el centro de *ese* mundo, el *axis mundi* de cada una de las etnias. Cada poblado es el *centro*, si no del universo, sí de cada uno de los pueblos. Mexico-Tenochtitlan es, por lo tanto, el *ombligo* del pueblo mexica (insisto: no del *cosmos*, concepto de universalidad ausente de la visión mítica, sino de *este mundo particular*). Teotihuacan es el *ombligo* del pueblo tolteca; Tzintzunzan, el centro del mundo purépecha; Cuzco el *ombligo* del incario (por eso el Inca Garcilaso dice, no sin razón, que “en la lengua particular de los Incas” *Cuzco* significa, precisamente, *ombligo*, o sea, el centro del señorío inca). Recordaré que China se llama *Zhon Guó*, tal vez desde que el territorio se unifica bajo el puño del primer emperador, o sea, el País del Centro (que otros llaman el Reino del Medio).

Una de las hazañas más asombrosas, una de las mayores audacias en la obra de Guaman Poma, es el *Mapamundi de las Indias* que se halla en las páginas que van de la 982 a la 985 del manuscrito (pp. 913-916 SXXI). ¿Por qué? Si lo interpreto de manera adecuada, veo en él una imagen sincrética, híbrida: occidental, por un lado; quechua, mítica, por otro. ¿Cómo está dispuesto este *mapamundi*? Su estructura, su despliegue gráfico posee obvios rasgos hispánicos: sirenas, naves, el Sol y la Luna dibujados al estilo occidental; escudos de armas a la española. Sin embargo, en la parte superior del mapa no está el norte magnético sino el oriente. Además, toda la explicación *textual* (tanto la que circunda el *mapamundi* como la que está escrita en la página 982) denota que la descripción arranca *desde los ojos del Sol*, por

lo tanto, desde el oriente. El *Mapamundi* debe ser visto, pues, *a la inversa de los ojos del espectador*. Así, “a la mano derecha del Sol” (o sea, al norte) se halla Chinchay Suyo; en la parte de “arriba”, hacia el Atlántico (al oriente o al “Mar del Norte”), se encuentra Ande Suyo; “a la mano izquierda de donde nace el Sol” (hacia Chile dice Guaman Poma, o sea, al sur), Colla Suyo y, por último, “hacia la Mar del Sur” (hacia el Pacífico, hacia el poniente) Conde Suyo. “En medio” del mapamundi, en el *centro* de ese pequeño gran cosmos, está Cuzco.

Debo destacar otro rasgo en verdad insólito del *Mapamundi de las Indias*. El dibujo muestra una enorme porción de tierra, una gran isla rodeada por las aguas. Es cierto que al oriente y al poniente del Cuzco se encuentran los océanos Atlántico y Pacífico; pero al norte y al sur no hay ninguna gran masa de agua. ¿Por qué, pues, Guaman Poma dibuja de esa manera el *Mapamundi de las Indias*? Porque plasma en él la visión mítica de la creación quechua del cosmos.

Intentaré ser un poco más cauteloso: quisiera mostrar no sólo la identidad de estructura entre la concepción quechua de Guaman Poma y las visiones míticas de las que nos hemos ocupado, sino también las diferencias entre ellas. Acudo a la primera página del códice náhuatl Fejérváry-Mayer.¹³ Están allí los cuatro rumbos o las cuatro esquinas de la Tierra; en el centro, Xiuhtecutli, Señor del Fuego en el que se apoya la Tierra (ya que *abajo*, en el fondo de la Tierra, de alguna manera extraña, junto con el agua está el fuego). En cada uno de los cuatro rumbos hay una pareja de dioses, un árbol mítico y un ave, mítica también. Esos árboles sostienen

¹³ Existe una magnífica edición del *Códice Fejérváry-Mayer*, FCE, México, 1994. La interpretación del códice es obra de una comisión internacional formada por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García.

al cielo para que no se derrumbe sobre la Tierra (para que no la inunde otra vez). En la visión náhuatl del cosmos, la Tierra que flota sobre el agua se llama *Anahuac* (mejor todavía, *Cemanahuac*: el anillo de agua que circunda la Tierra). El códice Fejérváry-Mayer no es un mapamundi; tampoco una imagen de la Tierra rodeada por agua. Es un dibujo mítico, estrictamente mesoamericano, *precortesiano*, con los rasgos propios de la cultura náhuatl; carece de toda posible influencia de carácter occidental. Sin embargo, desde el punto de vista estructural, la primera página del códice Fejérváry-Mayer guarda estrecha semejanza con el *Mapamundi* de Guamán Poma. En los dos hay *cuatro rumbos*; en ambos un *centro*, el *axis mundi*. En los dos subyace una idea mítica del nacimiento del cosmos.

Pero hay en ellos, también, profundas diferencias. El Fejérváry-Mayer es un códice que plasma, de manera prístina, la visión mítica de la superficie de la Tierra que ha emergido de las aguas primordiales. En efecto, en un principio, la Tierra se encuentra sumergida en el agua. Para hacerla surgir de esas aguas, se requiere de un gran esfuerzo. La Tierra es una mujer, la Madre originaria. El cielo es un macho, el padre mítico. Engendran hijos por parejas. Cada una de esas parejas ocupa una porción o una esquina de la superficie terrestre; hundidos en la Tierra, los hijos anhelan salir e intentan separar a sus padres. Cada pareja, al intentarlo, se hunde otra vez y fracasa. Tal vez el primer intento (en la concepción náhuatl, digo, en el hemisferio norte) arranca

el 21 de diciembre, en el solsticio de invierno (tras del breve lapso, de sólo cinco días, que son los días *nemon-temi* o días vanos). Acaso en el incario, situado al sur del ecuador (por lo tanto, en el hemisferio austral), el inicio de todas las hazañas se produzca en el solsticio de invierno igualmente, pero ese solsticio se presenta el 21 de junio (ignoro si hay, después del solsticio, entre los incas, un periodo vano, semejante al mesoamericano; supongo que lo había).

Cada pareja de dioses fracasa, ya lo he dicho, en los cuatro intentos. Por último, las cuatro parejas de hermanos entran por el medio del agua y desde el ombligo (desde Tenochtitlan o desde el Cuzco) levantan el cielo, tal y como ahora está, según dice Andrés de Olmos en *Historia de los mexicanos por sus pinturas*. El cielo queda sostenido por cuatro árboles míticos; la Tierra flota sobre el agua y esa agua se halla también arriba. Este ciclo mítico se inicia con la salida del Sol, que duerme bajo la Tierra. El ciclo reproduce no sólo el tránsito diario del Sol por la bóveda celeste sino también el ciclo anual, el movimiento aparente del Sol entre solsticios y equinoccios. En la cultura náhuatl, el símbolo de ese movimiento es el *nahui ollin* (Cuatro Movimiento); entre los chinos es la figura mítica del *ying* y el *yang*. El ciclo se inicia siempre en el invierno (en el "septentrión", si hablamos de los nahuas, a partir del 21 de diciembre; en la zona "austral", si hablamos de los incas, desde el 21 de junio), sigue en el equinoccio de primavera, llega al solsticio de verano, pasa al equinoccio de otoño y vuelve al solsticio de invierno.



El *Mapamundi* de Guaman Poma apenas recuerda, por la distribución de las cuatro regiones del Tahuantín Suyu y por situar al Cuzco en el centro del mapa, la visión mítica de los incas. No hay en él dioses ni árboles ni aves míticas, cierto. Y, a pesar de todo, por su estructura tetrapartita y por situar al Cuzco en el centro de ese mundo diminuto, en el dibujo de Guaman Poma subyace la concepción mítica del incario. Así, el *Mapamundi de las Indias* es, a un tiempo, occidental y quechua.

¿Debo recordar que se atribuye a Hecateo, científico jonio que perteneció a la escuela filosófica de Mileto y fue discípulo de Tales, haber sido el primer hombre que hizo un mapa de la Tierra? Sabemos que ese mapa, del que no hay testimonio gráfico, situaba a la Tierra como una isla inmensa, ceñida por Océano. Eratóstenes dice que Anaximandro plasmó así, en un mapa, a Gea y que Hecateo lo perfeccionó. Sin embargo, Heródoto, con una visión mucho más precisa de las dimensiones de la Tierra, se ríe de esos dibujos y afirma que trazan la superficie de la Tierra de modo circular, como con un compás, rodeada por el agua.¹⁴ En las visiones de los físicos jonios se hallan, imbricados, pues, aspectos míticos y aspectos racionales.

Por esa causa, dice Werner Jaeger que la filosofía helena no fue, en su inicio, otra cosa que *el proceso de progresiva racionalización de la concepción religiosa del mundo implícita en los mitos*.¹⁵ Aristóteles dice que la tesis más antigua que se ha recibido es aquella atribuida a Tales, quien afirma que la Tierra está en reposo, en el centro del cosmos esférico y flota sobre el agua, *como si fuera un madero*.¹⁶ A su vez, los nahuas creían que la Tierra era un gran caimán, al que daban el nombre de *Cipactli*, y que flotaba sobre el agua primordial.

Otro aspecto que creo indispensable tratar se refiere al orden del tiempo o a la sucesión de los meses. Guaman Poma inicia la cuenta del año (pp. 1131-1164 m; 1028-1061 SXXI), como ocurre en el hemisferio norte, por el mes de enero (el año trópico empieza en el solsticio de invierno, el 21 de diciembre), y por eso organiza los meses como un calendario ritual que norma las actividades del trabajo agrícola. Eso se denota por los nombres que tienen los meses en lengua quechua. Pongo por caso el mes de agosto, que en el hemisferio austral corresponde al penúltimo mes del invierno y es el más próximo al equinoccio de primavera: se llama *Chacra Iapui Quilla* y quiere decir el *mes de abrir tierras*, chacras; en ese mes se cantan himnos triunfales. Septiembre

es el mes en que se ha de sembrar, por fuerza, el maíz: *Zara tarpuy quilla*. Diciembre, en donde ocurre el solsticio de verano, se llama *Capac Inti Raymi Quilla*; se le dedica la fiesta del Sol, que en ese momento se halla en todo su apogeo, sobre el trópico de Capricornio. Como se advierte, Guaman Poma invierte el orden de los meses, pero ha plasmado un calendario ritual agrícola, similar en varios de sus rasgos a *Trabajos y días* de Hesíodo.

¿Cómo pudieron los pueblos americanos, sean del hemisferio septentrional o del hemisferio austral, establecer un calendario tan exacto? El calendario ritual se formaba con varios sistemas de cómputo, en los que se yuxtaponían las fases de la Luna con el ciclo anual de 365 días (el recorrido aparente del Sol). Un investigador contemporáneo, Munro Edmonson, afirma que el calendario mesoamericano posee una gran unidad, a pesar de que fue usado por pueblos que hablaban más de cien lenguas diferentes, a lo largo de 2,500 años. ¿A qué se debe esta unidad? Edmonson sostiene que “esto no es una pura semejanza de patrones”, sino que es el producto “de una exacta precisión matemática en la medida del tiempo”.¹⁷ ¿Es así? No pongo en duda que el calendario de los pueblos mesoamericanos tenía una gran exactitud y enorme coherencia, superior a la que tenía el calendario de los pueblos europeos en el momento del descubrimiento de América. ¿A qué se debía? Me parece que a su capacidad de observación, al hecho de que *veían el tiempo con los ojos*, si puedo expresarme así. ¿Qué quiero decir?

El Inca Garcilaso afirma que en el Cuzco había “ocho torres” al poniente y “ocho torres” al oriente y que, a través de ellas, se podían indicar los solsticios y los equinoccios, con entera precisión, pues eran espacios “por donde pasaba el Sol al salir y al ponerse”.¹⁸ Lo propio encontramos en los pueblos de Mesoamérica. Sus grandes centros ceremoniales estaban dispuestos de acuerdo con el tránsito que realiza el Sol por la bóveda celeste; fueron, pues, tan exactamente contruidos que el conjunto de las pirámides funcionaba como un vasto reloj astronómico, gracias al cual se podía ver el paso del Sol por solsticios y equinoccios.¹⁹

Me parece obligado decir que la estructura de los relatos míticos de carácter cosmogónico, con independencia absoluta del pueblo que los produzca, siguen una misma pauta. El primer mitema que registra Claude Lévi-Strauss entre los indios bororo del Brasil contem-

¹⁴ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos* (en versión griega y española), traducción de Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1987.

¹⁵ Werner Jaeger, *Paideía: Los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, FCE, México, 1957, p. 151.

¹⁶ Aristóteles, *Del cielo*, 294 a.

¹⁷ Munro S. Edmonson, *Sistemas calendáricos mesoamericanos. El libro del año solar*, traducción de Pablo García Cisneros, UNAM, México, 1995, p. 17.

¹⁸ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales...*, libro I, capítulo XXII, “Alcanzaron la cuenta del año y los solsticios y equinoccios”, *ed. cit.*, p. 111.

¹⁹ De todo esto se da cuenta pormenorizada en el ya mencionado libro de Johanna Broda *et al.*, *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*.

poráneo es el llamado “Aire del desanidador de pájaros”. En ese mito, un hombre sube a una palmera, toma unas plumas del nido, las coloca en la tierra y, por ese acto portentoso inicial, nacen las plantas, los animales y los hombres.²⁰ La estructura del mito es clara: existe un eje vertical, el descenso de un germen primigenio (las plumas) que da nacimiento a todo. El mito náhuatl que explica el origen del Sol (Huitzilopochtli, Colibrí del Sur o Colibrí de la Mano Zurda) es semejante: una pluma blanca desciende sobre el vientre de una virgen, Coatlicue (la Tierra, la que tiene Falda de Serpientes), y la preña. De ese acto nace el conjunto de los seres. Tan pronto como nace, Huitzilopochtli mata a sus hermanos, llamados *Centzonhuiznahua* (Innumerables o Cuatrocientos del Sur, los astros) y degüella a su hermana, Coyolxauhqui, la Luna. Por la noche, sucede lo contrario: los astros y la Luna matan al Sol. Se trata de acontecimientos míticos que ocurren día con día.

Vemos aquí un eje vertical. Idéntico eje vertical existe en el mito cristiano que describe el embarazo de María: una virgen es preñada por un ave portentosa. En

²⁰ Claude Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, op. cit., pp. 43 ss.

todos esos mitos subyace la idea que imagina como *real* (y no sólo posible) que las plumas de un ave posean poder suficiente para generar el mundo entero. Se me dirá que se trata de *unas plumas especiales*, las de un ave mítica. Es cierto, en la concepción mítica del mundo, palabra y acto son prácticamente iguales. Si, pongo por caso, la pluma, el agua y el semen del hombre tienen el mismo carácter; si esos objetos tienen color blanco, los tres tienen el mismo atributo: son capaces de crear. La coa, la herramienta de labranza, no es una herramienta inerte, muda, como diría Aristóteles, sino algo vivo; tiene igual poder que el falo y por eso preña la tierra.

Lo diré de otra manera: en la concepción mítica del mundo, *todo está vivo* y responde a la acción del hombre, como si aquello que nosotros, ahora, llamamos *materia* fuera otro ser humano, que hablara, tuviera relaciones sexuales y comiera. No existe, en la concepción mítica, la tajante división, que a nosotros nos parece de suyo evidente, entre *materia orgánica* e *inorgánica*, menos aun la separación, cara a Descartes, entre *res cogitans* y *res extensa*. No acepto, sin embargo, el concepto de *animismo*, que utilizaron muchos antropólogos en el siglo XIX, porque no existe en esa concepción la idea de un *alma* (*ánima*), separada del cuerpo. Lo que hallamos allí es la idea de que todo, la Tierra, el Sol, la Luna, las piedras, los árboles, el agua, tiene vida y que, por lo tanto, el nacimiento (se trata de eso, de un *nacimiento*) de lo que nosotros llamamos *Naturaleza* se produce por medio de actos sexuales. Así, la *cosmogonía* es una *teogonía*: nacen dioses que son, a su vez, personificaciones de los objetos naturales mismos: *Caos*, *Gea* (Tierra), *Uranos* (Cielo), *Nyx* (Noche).

Una consideración final sobre la lengua de Phelipe Guaman Poma de Aiala. Es cierto que escribe en español; pero su español está lleno de giros constructivos propios de la lengua quechua. Continuamente se presentan interpolaciones, en los textos quechuas, de voces que no existen en esa lengua y que Guaman Poma extrae del español (por ejemplo, *Dios*, *señor* o *rey*). De un canto ritual escrito en quechua (p. 1161 m; p. 1058 SXXI) tomo este verso: *Capac apo Dios runa camac*. Lo propio pasa en el texto posthispánico *Dioses y hombres de Huarochirí*: hay en él multitud de interpolaciones del español en el texto quechua. Dioses y hombres se vuelven piedras; halcones se transforman en seres humanos.²¹

Llego, queridos amigos, al final de mi charla. Soy consciente de que apenas si he rozado algunos de los ricos aspectos que el libro de Phelipe Guaman Poma de Aiala, señor y príncipe, contiene. Espero no haber defraudado sus expectativas. **U**

²¹ *Manuscrito de Huarochirí. Libro sagrado de los Andes peruanos*, versión española de José María Arguedas, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011.



Sin Carlos Fuentes

Gonzalo Celorio

A partir de tres versos de uno de los grandes poemas de los Siglos de Oro de nuestra lengua, el novelista y ensayista Gonzalo Celorio recuerda, a un año de su muerte, a Carlos Fuentes —ese ejemplo de fecundidad y genialidad que legó a la literatura mexicana un amplio continente literario—, y en particular uno de sus atributos mayores: la templanza.

La última conversación que sostuvieron Jorge Luis Borges y Pedro Henríquez Ureña versó sobre la *Epístola moral a Fabio* de aquel sevillano que acabó sus días en México y cuyo nombre, Andrés Fernández de Andrada, permaneció oculto en el anonimato durante más de trescientos años. Hablaron particularmente del terceto que dice:

¿Sin la templanza viste tú perfecta
alguna cosa? ¡Oh muerte!, ven callada
como sueles venir en la saeta.

Días después, según lo ha podido reconstruir con asombrosa precisión Leila Guerriero, el sabio dominicano murió repentinamente apenas había subido al vagón del tren que lo conduciría, como todas las tardes, de la terminal Constitución de Buenos Aires a la Ciudad de La Plata, donde impartía cursos en un instituto pedagógico. La muerte le llegó callada, como si una flecha invisible —veloz, certera, silenciosa— le hubiese atravesado el corazón. Tras su fallecimiento, Borges escribió un cuento imposible, titulado “El sueño de Pedro Henríquez Ureña”, en el que relata aquella conversación y el sueño premonitorio que su respetado interlocutor tuvo la víspera de su muerte. El cuento de Borges va más allá de la omnisciencia, pues el narrador sabe lo que su

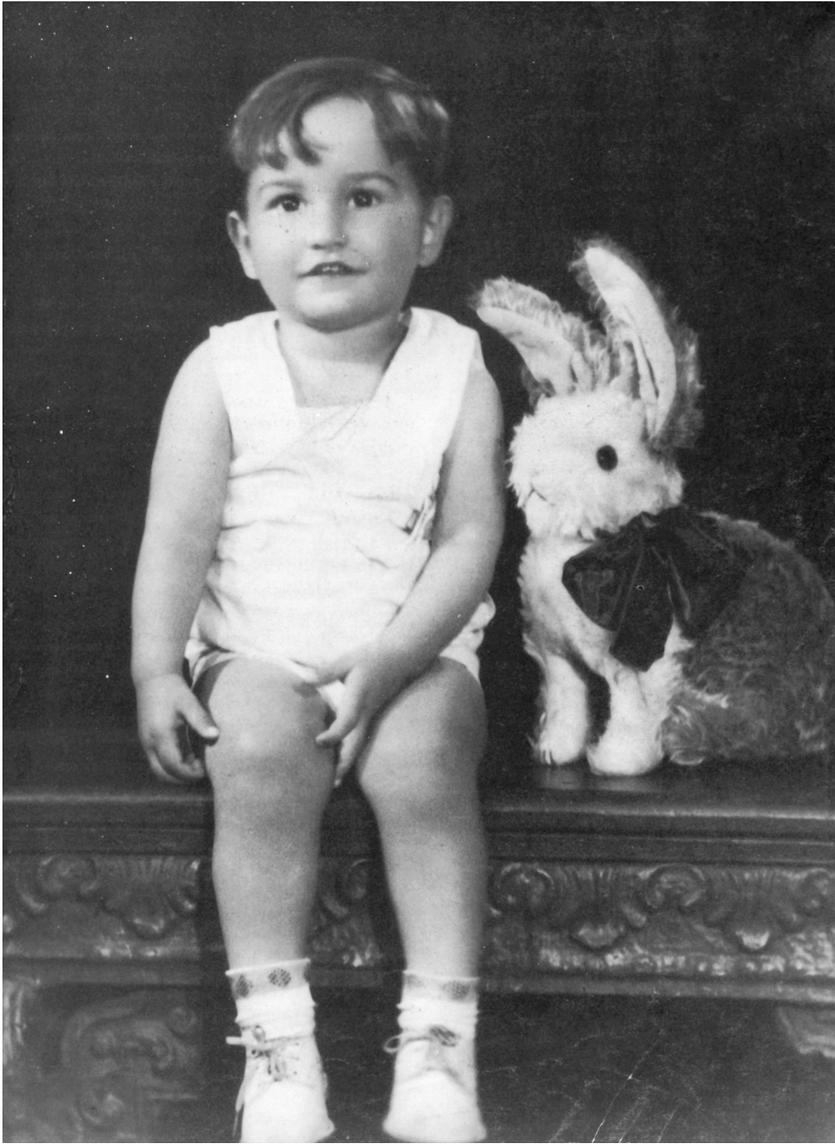
personaje soñó aunque el personaje mismo, al despertar, lo haya olvidado por completo y no haya tenido, por tanto, ninguna oportunidad de relatarlo.

La *Epístola moral a Fabio* y la recordación que hace Borges de ese terceto y de la muerte fulminante de su amigo se me vinieron encima, no sé si como una revelación o como un consuelo, cuando me dieron la terrible noticia de que Carlos Fuentes acababa de morir, increíble, intempestiva, sorpresivamente, sin que ningún indicio hubiese anunciado el fatal desenlace, sin que hubieran mediado enfermedades, despedidas ni dolencias.

Lúcido, fecundo, vigoroso, jovial, apuesto, enérgico, vital, saludable. Así murió Carlos Fuentes. Como había vivido.

A lo largo de los años de su carrera literaria, desde los primeros signos asaz precoces de su talento narrativo hasta sus últimas novelas, con las que cerró el ciclo que denominó *La edad del tiempo*, Fuentes fue creciendo, madurando, aquilatando su escritura, culminando su ambiciosa obra, pero tuvo la cortesía y el privilegio de no envejecer nunca.

Habrà quien piense que la suya fue una muerte afortunada y hasta envidiable, porque, como recuerda Borges, “morir sin agonía es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises”; sin decadencia, sin



Carlos Fuentes al año y medio de edad, Río de Janeiro, 1930

degradación. La imprevista saeta dio en el blanco cuando Carlos Fuentes acababa de entregar tres libros a la imprenta y estaba preñado de proyectos; cuando la víspera había concedido una entrevista al diario *El País* y hacía públicos su legítima preocupación y sus agudos análisis sobre el proceso electoral mexicano; cuando, apenas unas semanas antes, los cuatro escritores que nos habíamos constituido en una suerte de interlocutor plural para poder alternar con su sabiduría nos habíamos reunido a comer con él para conversar, como siempre, de literatura y de la situación política de México. Quizás haya sido una muerte afortunada para él. Cómo saberlo sin quedarnos en la mera suposición conjetural, semejante a la que Borges pergeñó en su cuento imposible para amortiguar de algún modo el dolor que le causó la muerte de uno de sus pocos interlocutores pares. Pero dado el caso que su muerte hubiera sido afortunada para él, lo cierto es que nunca lo será para nosotros, los que aquí permanecemos todavía, a saber por cuánto tiempo. Cómo asimilar una desaparición tan imprevista, cómo digerir un silencio tan inesperado; cómo rellenar esa oscuridad inmensa que de pronto se abre a la mitad del foro.

Claro: nos quedan sus libros y su ejemplo; su voz y su pensamiento, los frutos de su capacidad crítica, la conciencia, infundida por él mismo, de quiénes somos y por qué somos como somos, es decir la conciencia de nuestra identidad, en cuya búsqueda ya no tenemos que romper ninguna lanza porque, gracias a él, ya podemos caminar por el mundo sin necesidad de presentar ningún pasaporte cultural identitario.

Celosa, selectiva y discriminatoria como es, la literatura universal se quedará con muchos títulos de Fuentes: con la polifonía urbana y estamental de *La región más transparente*; con el misterio de los avatares amorosos de *Aura*; con *La muerte de Artemio Cruz*, que corona la novelística de la Revolución mexicana, hasta entonces subordinada a la fe testimonial o a las reivindicaciones de facción; con ese portentoso monumento verbal que es *Terra nostra*, equiparable a *Paradiso* de Lezama Lima o *Gran sertón: veredas* de Guimarães Rosa; con las confrontaciones entre pasado, presente y futuro de *Cristóbal nonato*, *La silla del águila* o los cuentos de *El naranjo*. Pero estos libros, y tantos otros de su autoría, que la literatura conservará en su seno para siempre, también son importantes para la historia de la literatura: unos precedieron el venturoso estallido de la nueva novela hispanoamericana, abrieron las puertas a la modernidad y utilizaron los más audaces recursos narrativos para dar cuenta de una realidad que aún no había pasado por el tamiz de la palabra; otros construyeron prodigiosos mundos verbales a partir de referentes históricos o literarios y todos cobraron una dimensión crítica hasta entonces inédita e hicieron calas profundas en la realidad que les sirvió de referencia. De cualquier obra de la narrativa hispanoamericana se puede saber a ciencia cierta si se escribió antes o después de Carlos Fuentes. Y su influencia no sólo fue determinante en las generaciones posteriores, que transitaron por la brecha que él desbrozó, sino también, milagrosa y retroactivamente, en los escritores anteriores a él porque Fuentes nos enseñó a leer con otros ojos a Borges y a Reyes, a Rulfo y a Machado de Assis, a Quevedo y a Cervantes

A Carlos Fuentes, espíritu renacentista encarnado en el siglo XX, nada humano le era ajeno: la literatura, la historia, las lenguas, el cine, la pintura, la música, la ópera, el teatro, la política, la economía, las relaciones internacionales. Fue un humanista moderno. Su capacidad de trabajo, su disciplina, su humillante fecundidad, su curiosidad siempre niña, su pasión política y su templanza crítica, aunadas a su amor a México, lo ubican en una estirpe de excepcionales escritores mexicanos para quienes, como lo quería Alfonso Reyes, que fue su modelo, su maestro y su padrino literario, la única manera de ser generosamente nacionales es ser provechosamente universales. Pero la universalidad de Fuentes no se debe solamente a su vocación humanis-

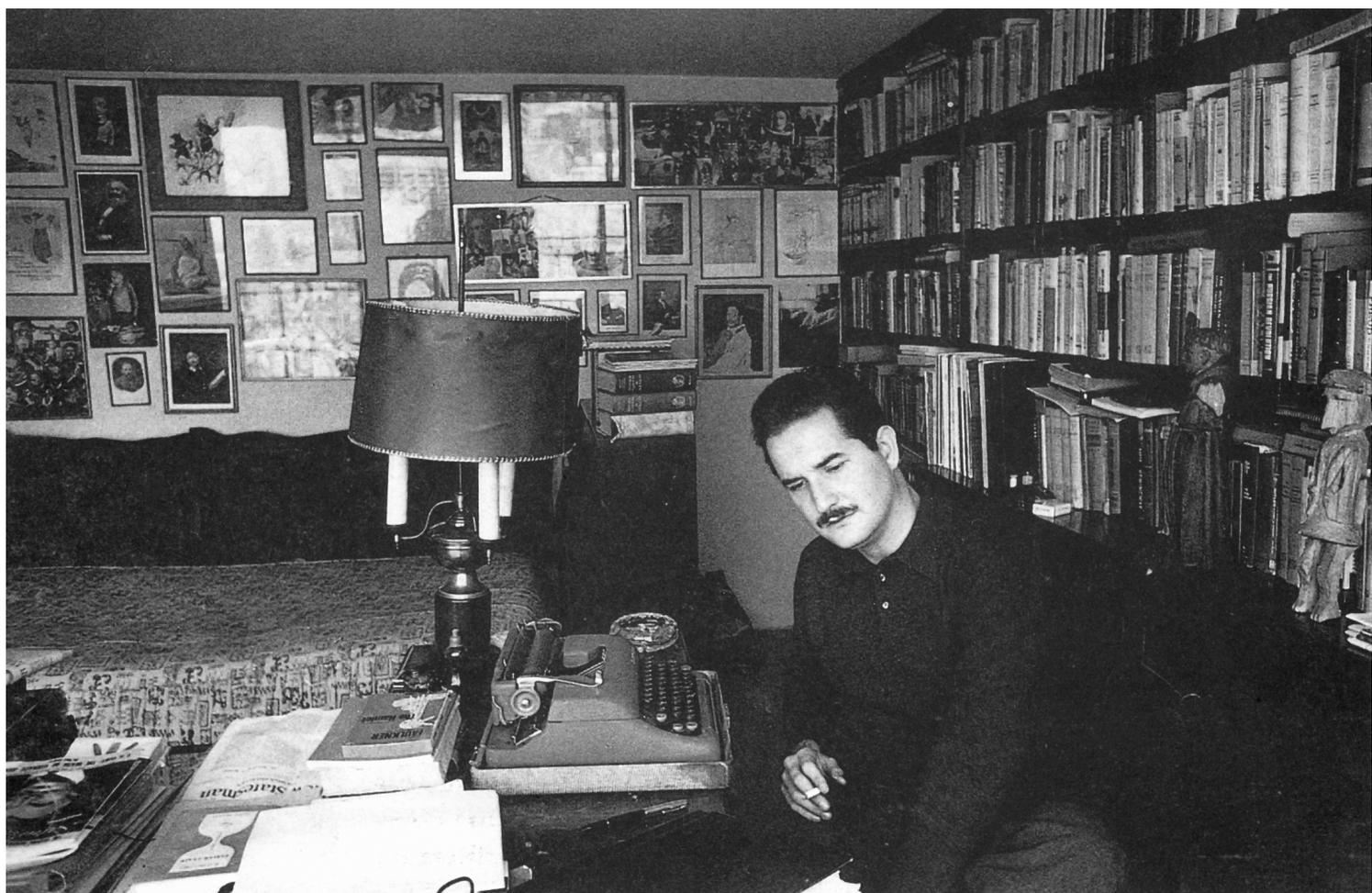
ta, que no deja de ser una abstracción y con frecuencia remite al pasado clásico, sino a la dimensión internacional de su obra, de su pensamiento y de sus intereses intelectuales; se debe a su interlocución de tú a tú con los filósofos, los sociólogos, los historiadores, los periodistas, los políticos, los estadistas, los empresarios más destacados de su tiempo en el ámbito de las naciones. Si fue un dignísimo heredero —y en ciertos aspectos un antagonista— de aquellos pensadores mexicanos de vocación universal, también se convirtió en paradigma utópico de las generaciones subsecuentes, que difícilmente podrán recibir estafeta de tal envergadura, aun cuando sus enseñanzas y su legado hayan dejado una impronta imborrable, porque quizás él haya sido el último exponente del intelectual ecuménico, comprometido lo mismo con su obra personal que con su país y con el mundo.

Sí; sus libros, su ejemplo, su palabra siguen con nosotros y seguirán por siempre, pero hemos perdido su opinión cotidiana, su liderazgo intelectual, la tranquilidad orgullosa de que nos representara dentro y fuera del país como nuestro mejor embajador y, sobre todo, la alegría de su amistad asidua, porque Carlos Fuentes fue un hombre generoso, que reconoció a los escritores de las generaciones posteriores a la suya y les ofreció, fuera del aula, su luminoso y estimulante magisterio. Por eso no envejeció nunca.

Volvamos, para concluir esta suerte de elegía prosaica, al terceto de la *Epístola moral a Fabio*, que atribuye a la templanza la perfección de las obras humanas: “¿Sin la templanza viste tú perfecta / alguna cosa?”.

La templanza fue una de las mayores cualidades de Carlos Fuentes, hombre de temple si los hay. Su disciplina escritural y su vocación literaria se sobrepusieron a cualquier otro apetito. Sus grandes pasiones —y vaya que las tuvo—, que lo podrían haber reducido a la frivolidad, la galantería, la presunción o la erudición trivial, se sujetaron siempre al gobierno de la palabra fecunda, que las expresaba y al mismo tiempo las exorcizaba y las contenía. Los frívolos, los presuntuosos, los vacuos son muchos de sus personajes, que desfilan por el escenario de la sociedad mexicana que retrata con severidad implacable. Por encima del vigor con el que podía comerse una docena de ostras, meterse a nadar en las aguas gélidas del mar Cantábrico o brincar con agilidad de adolescente a un podio para dictar una conferencia en español o en la lengua de Shakespeare o en la de Victor Hugo, estaban el rigor, el trabajo, la disciplina, la inteligencia, la lucidez.

Esa templanza, la virtud más perfecta según el sevillano que redactó la *Epístola moral a Fabio*, será la que tendríamos que invocar para aceptar su muerte y seguir, sin él, nuestro camino, que no es otro que el que trazó con luminosidad y con amor. **u**



Carlos Fuentes en una foto de Inge Morath, 1958

La decena trágica II

La culpa de Madero

Ignacio Solares

Es febrero de 1913. El presidente Francisco I. Madero ha sido derrocado y espera, en un tenso y dramático encierro, la resolución de sus enemigos. Uno de los momentos definitorios en el devenir histórico de México es recreado, con las libres prerrogativas de la imaginación, por el novelista Ignacio Solares.

Para Vicente Leñero, en sus 80 años

La Intendencia de Palacio Nacional, adonde llevaron presos al presidente Francisco I. Madero, al vicepresidente José María Pino Suárez y al general Felipe Ángeles, era una pequeña pieza en penumbra, con un sofá y sillones de piel, sillas en desorden, una mesa de mármol y un gran espejo que presidía, y parecía eternizar, cuanto ahí sucedía. Una de las puertas daba a un depósito de trastos, sin ventilación, que servía de comedor a los cautivos, y la otra, con un centinela inmovible, como de piedra, y una bayoneta que atrapaba rayos de sol, se abría al patio de Palacio, con grupos de soldados conversando, adormilados, sentados en el suelo, sacando brillo a los botones de los uniformes, aceitando los rifles, boleando las botas, remendando las mantas o inclinados, apetentes, en torno de una olla de barro que se mecía sobre unos palos cruzados, mientras las mujeres, enrebozadas, aplaudían con la masa de maíz.

Improvisaron camas con las sillas y la primera noche la pasó con ellos el embajador cubano Manuel Márquez Sterling para protegerlos con su presencia, en la medida de lo posible, de una agresión nocturna.

Madero todavía confiaba en que Victoriano Huerta cumpliría su palabra y les permitiría salir del país en un

barco rumbo a Cuba, según prometió al embajador cubano. Por eso parecía más o menos tranquilo. Se dio tiempo, antes de acostarse, de platicar con Márquez Sterling.

Madero miró hacia el patio, y por sus ojos luminosos parecían cruzar las imágenes, como aves centelleantes detrás de los párpados.

—Si los sitios guardan de alguna manera el recuerdo de cuanto sucedió en ellos —dijo—, imagínese, embajador, las voces que podríamos escuchar aquí. ¿Sabía que a fines de 1700 los comerciantes de la Plaza Mayor convirtieron este patio en infame burdel y madriguera de jugadores y borrachos? Pero podríamos escuchar también los gritos de alabanza a virreyes españoles, a dos emperadores y a varios presidentes.

—Entre ellos, los gritos de alabanza a usted y al Partido Antirreeleccionista, señor Presidente.

Madero hizo una mueca que no llegó a cuajar en sonrisa.

—También. Y muy pronto los gritos de alabanza a Huerta. ¿Y después a quiénes más? Qué fugaz y banal es el poder, embajador. Cuánto envidia a quienes evitan caer en sus redes y dedican sus vidas a una labor desinteresada, que valga por sí misma.



Francisco Madero Hernández y Mercedes González Treviño con sus hijos. De pie a la izquierda Francisco I. Madero, de pie a la derecha Gustavo A. Madero, París, 1894

—No fue otro el sentido que usted dio a su trabajo en este Palacio, señor.

—Es tan difícil no dejarse engañar por las falsas caravanas, tan halagüeñas. Evitar a quienes nos murmuraran al oído los malos consejos y en cambio atender a quienes sí quieren ayudarnos. El otro día le comentaba a nuestro querido licenciado Pino Suárez, que un presidente electo por cinco años, derrocado a los quince meses, sólo debe quejarse de sí mismo. La causa es simple: no supo sostenerse.

—Vivía usted un momento particularmente difícil de nuestra historia.

—Le agradezco su intento por encontrar palabras de consuelo, embajador. Pero los dos sabemos que fueron mis dudas y las decisiones equivocadas las que provocaron el desastre. No tiene usted idea de cuánto he reflexionado y cómo he cambiado desde el momento de mi aprehensión. Estoy seguro de que otra cosa hubiera sucedido si no confío en Huerta, como bien me advertía mi hermano Gustavo. Debí rodearme de verdaderos amigos de la Revolución. Vea usted el caso de Zapata, quien a pesar de los conflictos tan graves que tuvimos con él, el día anterior a que nos apresaran envió un mensaje poniendo a mi disposición dos mil de sus hombres y ofreciéndome refugio por sus rumbos.

Al general Felipe Ángeles le dijo:

—Si usted sale vivo de esta aventura, le aconsejo que luche por la Revolución desde su base, al lado del pueblo, de los más humildes, de los que de veras nos apoyaron. Quienes detentan el poder siempre nos confundirán y reclamarán más de lo que dan. Hoy tengo la seguridad de que la Revolución sólo seguirá viva con hombres como Villa, como Zapata, como usted. Yo mismo, en mi

primera lucha, fui fiel a ese espíritu. Pero ya ve lo que vino después...

—Por desgracia, señor presidente, creo que ninguno de nosotros saldremos vivos de aquí. Y si salimos será sólo para que nos conduzcan al sitio donde nos liquidarán.

—Al licenciado Pino Suárez y a mí es muy probable. Pero a usted quién sabe, general. Tiene demasiado prestigio dentro del ejército y Huerta no va a arriesgarse a la ola de protestas que provocaría su muerte. Recuerde, su fuerza estriba en mantener unidos y reconciliados a los oficiales. En esa intención usted jugará un papel determinante.

—Sólo le puedo asegurar que ninguna suerte mejor podría correr que la de morir a su lado, señor Presidente.

—El honor es para mí, general, al haber contado con la fidelidad y la entrega incondicional de un hombre de su talla. Pero nadie escapa a su destino. Y finalmente ningún destino es mejor que otro si lo asumimos.

—Difícil reflexión para un escéptico como yo, a punto de morir.

—Verá que el tránsito no es tan doloroso y que abriremos los ojos en un sitio mejor que éste. Como dice mi admirado Tolstoi en la última línea de su *Iván Ilich*: “La muerte no existe”.

Pero ya antes de dormir, su pregunta constante era:

—¿Qué fue de mi hermano Gustavo, por qué no sé nada de él?

Márquez Sterling cuenta que, en algún momento en que no los escuchaba, se puso de acuerdo con Pino Suárez y Ángeles para ocultarle al Presidente la muerte de su hermano y, sobre todo, la forma en que fue asesinado.

Pero al día siguiente, por la mañana, fue a visitarlos la hermana del Presidente, Ángela, quien le contó, con detalle, la muerte de su hermano Gustavo.

Desconsolado, Madero cayó de rodillas, desgajado, tomó las manos de su hermana entre las suyas y pidió perdón en voz alta, entre sollozos, declarándose culpable, el único culpable de lo que había sucedido a su querido hermano, quien, decía, era el ser que más amaba en el mundo, que lo acompañó en toda su aventura política, le previno de lo que podía suceder, y que finalmente sucedió. Una escena que, dice Márquez Sterling, lo conmovió hasta las lágrimas. Y agrega: “Era el derrumbe total y dramático de un hombre íntegro y pleno de fe en los seres humanos, que creía en su bondad, en la democracia y en el progreso material y espiritual”. Sus últimas palabras delataban su estado de ánimo más profundo y, seguramente, la resignación con que marchó a su muerte inminente.

—Ya no creo en nada ni en nadie. Si mi hermano murió así, yo no merezco vivir.

No probó bocado en todo el día ni habló con nadie. Márquez Sterling se marchó y apenas anocheció, Madero se acostó en su improvisada cama, envuelto en una sábana, como dentro de un sudario que, por cierto, le había llevado su hermana Ángela y que tenía bordadas las iniciales de Gustavo Madero. Pero no dormía porque, de cara a la pared, no dejaba de llorar, con un llanto ahogado, apenas audible.

Esa misma noche, como a las once y media, llegaron el mayor Cárdenas y un piquete de soldados armados con carabinas. Un tal Chicarro les dirigió la linterna hacia la cara como si se tratara del resplandor de un disparo, como si los matara ya.

—Éste es el señor Madero, éste es el licenciado Pino Suárez y este otro el general Felipe Ángeles.

—¿Qué sucede? —preguntó Ángeles con una mano como visera, deteniendo la luz, lo inminente.

—Tengo órdenes de entregarlos a sus custodios —informó Chicarro, con sequedad.

Alguien encendió el foco pelón que pendía del techo, y que abrió de cuajo lo que iluminaba.

—¿Adónde nos llevan? —preguntó Madero mientras tomaba la ropa que tenía a su lado, colgada cuidadosamente en una silla: la camisa dura, el jacquet, el pantalón claro a rayas.

—A la Penitenciaría, allá estarán más seguros —dijo el mayor Cárdenas, quien vestía un traje negro, de charro, y tenía toda la facha de ser quien los ejecutaría.

Se decía que el mayor Cárdenas era un hombre de lo más sentimental, aunque impulsivo, incondicional a Huerta y, sobre todo, al general Bernardo Reyes, de quien guardaba una foto en su cartera y la mostraba al menor pretexto. El general Reyes aparecía con su uniforme de gala, el pecho cubierto de condecoraciones, tocado con un gorro emplumado y el largo sable en alto, centelleante. Por el contrario, a Madero siempre lo odió y decía: “Pónganme enfrente al enano ese

y yo mismo le tuerzo el pescuezo”. Cuando cayó Huerta, el mayor Cárdenas se dio un tiro, disparándose entre las cejas, por cierto el mismo sitio en que disparó contra Madero.

Se vistieron con premura y en silencio. Al terminar, Madero empezó a recoger sus ropas de cama, pero un gesto de Cárdenas, más que su voz, lo detuvo:

—No hace falta que se molesten en llevar nada. Después les trasladarán cuanto necesiten a sus nuevos alojamientos.

—Yo voy a llevar mi portafolios —dijo Madero, tomándolo del asiento de la silla.

—No hay necesidad, le repito...

—No lo voy a dejar —agregó sin una gota de duda.

Cárdenas suavizó el tono y se acercó unos pasos a él.

—¿Qué lleva?

—Papeles, papeles en los que estoy trabajando...

Cárdenas lo obligó a abrirlo. Recorrió los papeles como si fuera a barajarlos y luego volvió a cerrar el portafolios. “Los *Comentarios al Bhagavad Gita*”, pensó Ángeles. Madero no movía un músculo del rostro, con una expresión congelada, los párpados hinchados por el llanto y las manos anudadas a la espalda. Los labios de Cárdenas se curvaron en un mohín conciliatorio.

—Está bien, llévelo.

Madero tomó el portafolios y le dio la espalda con una actitud abiertamente despectiva. ¿Presentía que sería su asesino? Se dirigieron a la puerta, pero al salir —como si a propósito se hubiera esperado hasta ese momento—, Cárdenas se volvió y le puso una mano en el pecho al general Ángeles en señal de alto.

—Usted no va, general.

Ángeles se detuvo con los ojos del que sólo concibe la caída y es frenado de golpe, a la fuerza.

—Pero, ¿por qué?

—Tengo órdenes de que usted se quede aquí y sólo sean trasladados a la Penitenciaría los señores Madero y Pino Suárez.

Madero se regresó y dio la mano al general Ángeles ante las miradas de cuchillo del mayor Cárdenas.

—Hasta luego, general.

—Hasta luego, señor Presidente.

Pino Suárez, que ya estaba en la puerta, hizo una seña de despedida, blandiendo la mano abierta.

—General Ángeles, adiós.

—Adiós, licenciado.

Cárdenas tomó del brazo a Madero con una fuerza innecesaria y lo condujo de nuevo hacia la puerta.

—Vamos, vamos, tenemos prisa, señores.

Ángeles los vio salir, escuchó el motor del auto al encenderse, al perderse a lo lejos. Sabía que era la última vez que los vería. Permanecía medio encorvado dentro de su capote militar, en el vacío compacto y negro que empezaba a invadirlo. **U**

Gombrowicz en los territorios de la inmadurez

El solitario eminente

Philippe Ollé-Laprune
Traducción: Helena Díaz Page

*El largo exilio de Witold Gombrowicz en Argentina a partir del estallido de la Segunda Guerra Mundial lleva al ensayista Philippe Ollé-Laprune a revisar la escritura experimental y los conceptos de arte e inmadurez que el escritor polaco desarrolló desde su novela *Ferdydurke* y afianzó en las páginas de su Diario, siempre en busca de la confluencia entre vida personal y creación artística.*

Witold Gombrowicz construye su vida como se elabora una obra de arte. La atracción por lo lúdico, las imposiciones que lo desvían, el inevitable azar y la intención que conserva hasta el final marcan su trayectoria. Con una lucidez sorprendente, el gran autor polaco toma las riendas de los alcances de su obra y de la capacidad de su propio pensamiento; mejor dicho, sabe escenificarlos. Parte a tiempo de su país hacia un exilio interminable en Argentina y, después, casi en contra de su voluntad, en Europa occidental. En sus fotos se constata un innegable aire de altivez, ciertamente favorecido por un don afirmado en la farsa, la manipulación y la conciencia de estar en una constante representación. Nuestro escritor ha podido construirse un “personaje Gombrowicz” que se encuentra entre un aristócrata elegante, pobre y sin ilusiones y un desordenado noctámbulo voluntariamente perdido en los bajos fondos. Su destino de exiliado apuntala el gusto desde tiempo atrás afirmado por la construcción de un “yo” elegantemente provocador. De entre los momentos emblemáticos de su larga estancia en Argentina figura la traducción al español de su novela *Ferdydurke*: al “Rey”, el escritor, me-

tido entre jugadores de billar y apasionados del tablero, un grupo de letrados hispanistas le ayuda a hacer pasar una extraña lengua polaca torcida por sus cuidados a un español también muy curioso. La empresa es enorme, pues el libro que tiene resonancias pesadillescas está escrito en una forma extravagante que el autor, quien domina mediocrementemente el español, intenta explicar al fervoroso grupo. Más que un ejercicio literario, aquello consiste en dar un nuevo aliento a una verdadera conspiración contra la forma de la novela tradicional y contra la lengua clásica a su servicio. Durante 1946, se incrementan las reuniones con distintos escritores, como Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio Fernández) y los cubanos Humberto Rodríguez Tomeu y Virgilio Piñera, este último un gran escritor muy poco reconocido a quien Gombrowicz nombra “Presidente del Comité de Traducción”. En muy pocas ocasiones un texto de tal originalidad y potencial ha tenido una adaptación tan extravagante y lograda. Surgen las oposiciones y las discusiones para respetar la voluntad de un autor que no puede sino apreciar mal las sugerencias de soluciones del grupo. La batalla toma lugar en el terreno que

apasiona al polaco: el de la Forma, que es para él el centro del Arte. La acogida de la novela en Argentina fue moderada. Las opciones artísticas de Gombrowicz, el tono del libro y esa lengua reinventada causan un malentendido entre él y el lector argentino, que no desaparecerá sino mucho tiempo después. Ricardo Piglia ha llamado nuestra atención sobre el deseo de este refugiado europeo de contar sus historias en una lengua impura, una lengua que vuelve la espalda a la lengua de la “cultura”, la que le suena tan falsa. Gombrowicz logra hacer pasar un sentimiento confuso y poderoso que relaciona la ligereza aparente del tono con la profundidad que, a veces, lo grotesco produce. Debido a su difuminada existencia en Argentina, él es fiel a los principios que se ha dado desde hace años y que sigue toda su vida. Sus veintitrés años de vida en Buenos Aires muestran el punto al que la construcción de su obra obedece a las exigencias que él había pensado y aplicado desde tiempos de su juventud polaca. En sus primeros textos ya se encuentra la semilla de una obra que se desarrolla en todo su esplendor al borde del Río de la Plata.

Nacido en 1904, en el seno de una acomodada familia lituano-polaca, hijo de un padre terrateniente y de una madre noble, Gombrowicz crece en el campo entre la iniciación artística del buen gusto y la inquietud política relacionada con la evolución de Polonia y el viento revolucionario procedente de Rusia. Vive uno de los momentos extraños de la historia de su país, el cual conoce una independencia relativa y en el que el problema de la identidad nacional es por fin superado. En ese lugar comienza a desarrollar un gusto por el individualismo desenfrenado y la originalidad incomparable, que acaban por consolidarse. Como estudiante más bien mediocre, obtiene una licenciatura en derecho y vive un año en París durante el cual constata su aversión por los lugares altamente culturales: “París” es el símbolo de la cultura aceptada, el sitio liso que sólo produce cosas desde el interior de la cultura. Ahí sólo encuentra un academismo sin futuro y sin aliento. Sin embargo, el joven Gombrowicz se lanza a la escritura y publica noticias, artículos y una novela: *Ferdydurke*. Esta última le gana el calificativo de escritor raro, fascinado por la lucha en cada uno de nosotros entre la madurez y la inmadurez, y que da la espalda a toda demagogia. La audacia del tono que se mueve entre un infantilismo provocador y una textura alucinante, y el poder de la provocación que su aliento impone le ganan a su vez una reputación de ser irascible. Frecuenta los cafés, se gana la amistad y el respeto de los autores contemporáneos que le importan: Bruno Schulz y Stanisław Witkiewicz, y por otro lado desprecia a los escritores que están más en boga. Seguramente alentado por sus hermanos, quienes están bien informados de la situación, Gombrowicz se embarca en un buque transatlántico, el *Chroby* (“El Valiente”), el pri-

mero de agosto, en un viaje inaugural en el que están invitadas todo tipo de personalidades polacas. Mucho antes, él había dicho a Bruno Schulz “que un día partiría a un país lleno de vacas”. Había soñado su exilio antes de que sucediera. Llega a Buenos Aires el 22 de agosto. Con sus características juveniles a pesar de sus treinta y cinco años, luce un aire altivo y de maneras refinadas. Se le ve seguro de su talento y a menudo maneja la provocación. El primero de septiembre, estalla la guerra entre Polonia y Alemania, y Gombrowicz prefiere quedarse en Argentina. Su estancia durará más de veintitrés años y nunca más verá su patria. Los lazos entre Polonia y Argentina son entonces fuertes, pues esta última es uno de los destinos preferidos de sus compatriotas: un lugar donde se puede hacer fortuna, donde es posible crecer en el aspecto económico, que a su vez requiere de la llegada masiva de mano de obra.

Esta llegada fortuita de sus compatriotas empuja al escritor a un destino que él parece haber deseado, incluso alimentado: vivir dentro de una marginalidad miserable pero digna, escribir una literatura reservada sólo para algunos elegidos, sin concesiones y sin deseos de gustar gratuitamente. Por lo tanto, Gombrowicz se instala en pensiones baratas y se consagra en primer lugar a descubrir la vida local popular. De ahí se desprende su conocimiento de la lengua española o, más bien, argentina, popular, y de personajes turbios que van de la mano con sus libros. No obstante, él insiste en vivir de la misma manera: discutiendo en los cafés con desconocidos e interpretando a su personaje de polaco noble y exiliado. La famosa traducción de su novela permite que el mito se forme; los jóvenes lectores, particularmente, empiezan a venerar a este personaje fuera de serie. Se multiplican las peripecias con muchachos jóvenes y él adopta una actitud desfasada que le conviene. Esta trayectoria hace surgir numerosas cuestiones que no son anecdóticas y que tienen que ver con la misma esencia de su obra y recalcan su profundidad. Gombrowicz construye de manera idéntica y a partir de los mismos valores su obra y su vida, escribe sus historias al margen de la realidad y practica una forma de pensar y de actuar que son indisociables. Actúa siempre tomando todo en serio, bromea, provoca y así pone en evidencia su timidez que no logra disimular detrás de una actitud de seguridad demasiado firme como para ser sincera. Toma rápidamente la decisión de permanecer en Argentina. Por un lado, no desea viajar a Londres para entrar en la lucha, presa de un antimilitarismo real y una gran repugnancia por el florido nacionalismo que ve alrededor suyo. Por otro lado, no es un desertor y se alista en la legión polaca, aunque su débil estado de salud impide que lo recluten. Siempre está relacionado con la comunidad de su país natal y hasta dispuesto a ser empleado en el Banco Polaco, establecimiento bancario que le

remunera un salario, aunque modesto, para él suficiente. Este empleo le dura siete años, tiempo durante el que escribe su novela *Transatlántico*. En ella, escenifica de un modo extravagante la aventura de un escritor polaco llamado Gombrowicz, que se instala en Argentina, asiste a las ridículas manifestaciones del espíritu polaco, que incluyen un duelo en la historia y las maniobras de un homosexual que intenta seducir a un hombre joven... Como para subrayar la increíble composición de su universo, utiliza un vocabulario estrafalario e invenciones verbales inimitables; de esta manera impone un sentido de alucinación. En eso se acerca mucho a *Ferdydurke*, pero hacia un sentido de lo grotesco todavía más acentuado. El autor lo dice más tarde cuando compara las dos novelas: "Sería preciso sacar a los polacos de Polonia para hacerlos hombres y punto. Es decir, hacer de un polaco un antipolaco. [...] Se trata de la misma idea, siempre la misma. Tomar sus distancias con la Forma. En ese caso, con la forma nacional". Aquí aparece una característica esencial de su obra: la fidelidad a sus principios. No cambia de dirección; profundiza siempre más hondo sin preocuparse de lo que existe a su alrededor y que podría enriquecerlo o corromperlo. Sus libros se siguen, se acumulan sin que se sienta que han recibido una influencia externa, literaria o no literaria. La comunidad polaca de Argentina se adueña de ese texto y se enfrenta con los que están a favor y en contra de Gombrowicz. El mismo escritor está encantado de ver que su obra se transforma en el tema central de la plática de sus compatriotas sin que por ello se digne a participar en la discusión. El libro disgusta o produce admiración pues, con una prosa voluntariamente arcaica y que trata en parte el patrimonio nacional, ridiculiza la conducta de sus personajes a los que él obliga a escoger entre una libertad desenfrenada, de hecho aterradoradora, y un encierro en la tradición que se siente que arrastra hacia la desintegración.

En su siguiente novela, *Pornografía*, utiliza a propósito una lengua clásica y la pone al servicio de la trama, en la que el voyeurismo y la manipulación son los elementos centrales. De nuevo aborda sus temas favoritos: la juventud y la fuerza de la inmadurez, la necesidad de romper con los valores tradicionales por medio del cuestionamiento de su sentido y, sobre todo, mostrando cuán poco importa la trama al autor... No sirve más que para hacer avanzar al discurso, para provocar el choque de las palabras y de las sensaciones intensas y en ocasiones contradictorias. La historia se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial y presenta, una vez más, a un mentor, un hombre maduro, que es el mismo Gombrowicz. Él entiende los lazos que pueden existir entre una pareja de jóvenes y organiza entre bastidores la trama de su reencuentro, los acontecimientos se suceden hasta llegar al crimen... Claro está que el texto es particularmente perturbador; el autor crea, como jamás lo



Foto del pasaporte de Witold Gombrowicz, Varsovia, 1939. Archivo Rita Gombrowicz

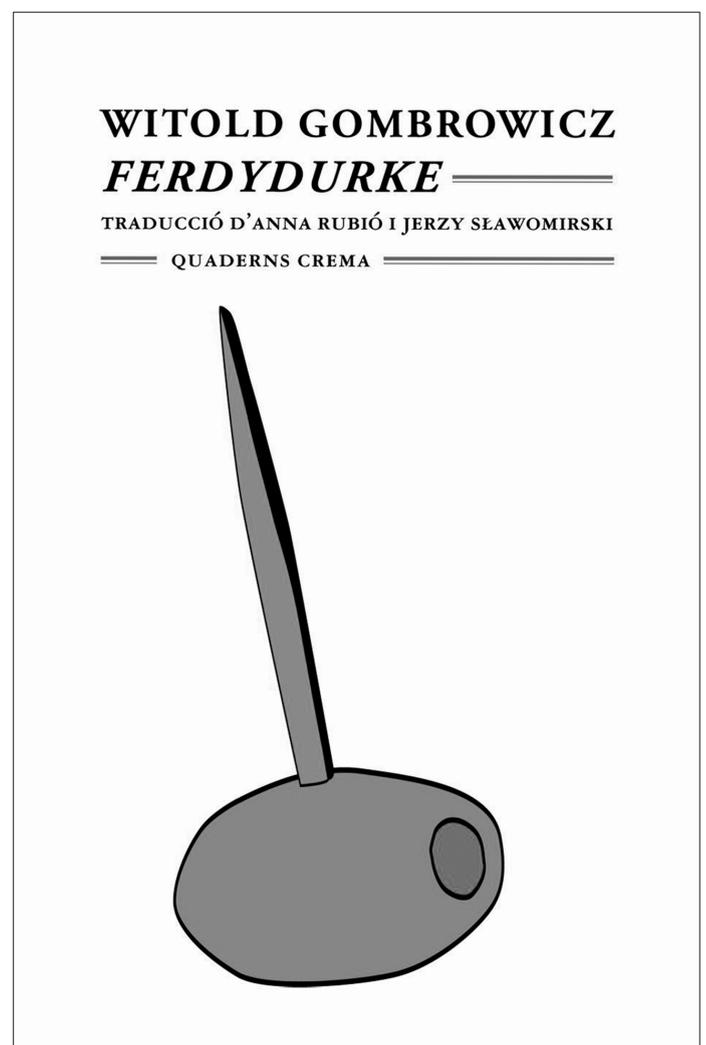
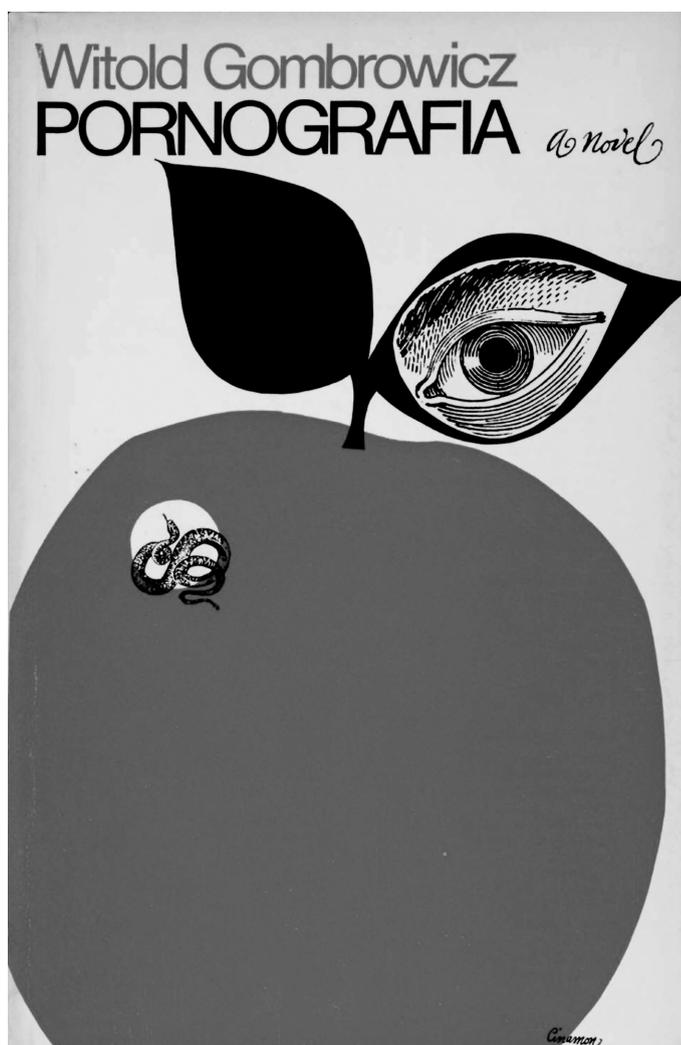
ha hecho, un ambiente que perturba el espíritu del lector. Las atracciones y los deseos, los disgustos y los desprecios se imponen con intensidad.

"Witoldo", como se le llama, escribe otros textos durante su estancia argentina, en especial dos obras de teatro. Sin embargo, el aspecto más original de su aventura es la redacción de su diario, que publica en la revista *Kultura*, de exiliados polacos con base en Francia. Lo desarrolla desde 1953 hasta su muerte en 1969. El texto se compone de centenares de páginas en las que se mezclan reflexiones de tipo filosófico, observaciones sobre la vida diaria y su entorno, críticas de sus lecturas o de pensamientos en torno de su país de origen y su tierra adoptiva. Como consecuencia de la lectura del diario de Gide, el autor polaco idea comenzar a escribir un diario, en parte porque difícilmente llega a escribir una novela impedido por la gran carga de trabajo que tiene en el Banco Polaco. Este proyecto lo lleva a cabo con el fin de publicar sus pensamientos, a raíz del escándalo suscitado por la publicación de su novela *Transatlántico*, en la que interpela directamente a sus lectores. El diario gusta mucho, pues su pluma es diestra en ese tipo de

textos. La faceta de “vanidoso” de Gombrowicz es ahí notable y la profundidad del libro está formada por las múltiples discusiones de café que han enriquecido su existencia por mucho tiempo. Su talento de buen conversador, su capacidad para pasar inmediatamente de la vida diaria al pensamiento más riguroso y su encanto para saber deslizarse de un registro a otro son las fuerzas que hacen del texto un diario muy atractivo. Se puede estar de acuerdo o se puede sentir enfrentamiento o rechazo con Gombrowicz; a veces se siente indignación o sorpresa con sus pensamientos sobre Polonia, o cuando impone su manera de ver el Arte. Existe ahí un sistema Gombrowicz, es decir, una maquinaria que devela el diario a la vez que le da vida. A través de sus notas se conoce su pensamiento y él ofrece las claves para admirar su funcionamiento. Puede ser un bufón; no obstante, posee una honestidad por la que se puede confiar en él totalmente. Sus grandes temáticas regresan de manera obsesiva: su gusto por la marginación esencial —tanto social como geográfica—, la atracción por la juventud y la inmadurez que garantizan originalidad y fuerza, el trabajo de la Forma y la conciencia de ser constantemente un fabricante de arreglos y, gracias a todo eso, el avance de su obra en un territorio único que no permite desviarse de su marcha sin igual.

Gombrowicz da forma a sus obsesiones echando a andar un estado de ánimo que mezcla una indiscutible lucidez con aparentes divagaciones; atraviesa las formas del conocimiento, les permite la posibilidad de proponer una herencia legítima y las devuelve sin esfuerzo aparente para permitir que triunfen sus ideas. Su gran desconfianza o desprecio por el espíritu científico, su atención tan intensa en la evolución del Arte, su alergia visceral por las ideologías y su gran facilidad en el terreno filosófico son los rasgos inimitables del “estilo Gombrowicz”. En ningún caso su comportamiento, el método con el cual él aprehende sus disciplinas, y el contenido mismo de su pensamiento podrían hacernos creer que tiene un deseo de sumisión o una manera mediocre de imitar los valores más comunes aceptados por la sociedad. Así él da, quizá sin razón, la sensación de convertirse en un rebelde por consecuencia y no por vocación. Él profundiza a partir de una fuerza subversiva que le posiciona mucho más allá de la naturaleza esquemática de la crisis de la adolescencia. Comparte, no obstante, la pureza de la denuncia y el impulso del deseo creativo.

Gombrowicz tiene ese gusto por la marginación, pues ahí encuentra un espacio donde la creación toma un mayor sentido. Su relación con Argentina resulta de esa certeza; Polonia y su tierra adoptiva son países mar-



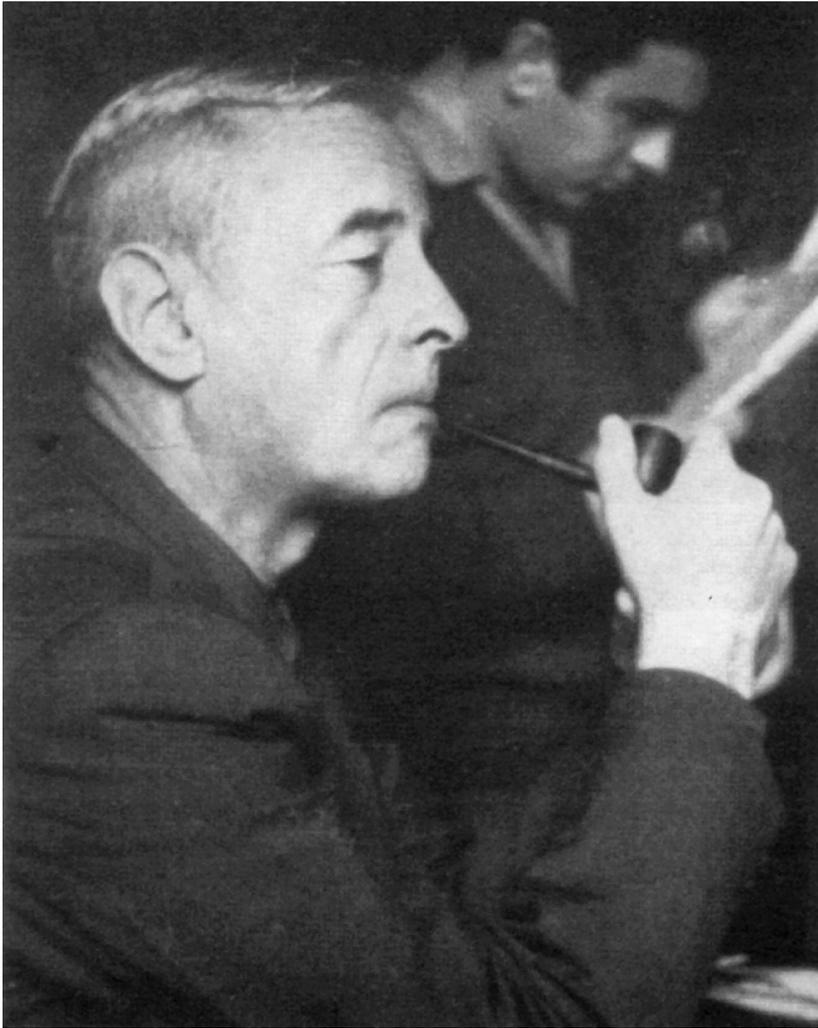
ginales y deben encontrar en su pequeñez aparente los valores que harán nacer su Arte y su pensamiento futuro. Se convence de que mientras se busque imitar lo que se hace en otra parte, un escritor está impedido de crear un texto valioso. Por ende, le divierte el provincianismo de los polacos y los critica por no utilizar eso como un eje de desarrollo para expresar su originalidad. Dice en su diario: “En cada americano [...] hay, muy en el fondo, un provinciano que sueña”; en otra parte: “La literatura sudamericana, para ser auténtica, debe expresar y asumir su propia inferioridad”. Contra el buen gusto a la francesa, que detesta en particular y al que utiliza con fines simbólicos, recomienda la creación a partir de los supuestos defectos de una cultura. Mucho tiempo después le escribe al editor francés Pierre Belfond: “Me he formado lejos de París, en las periferias de la cultura, por lo que mi literatura ha tomado su propio curso y en ocasiones es muy distinta”. Está convencido y lo repite en varias ocasiones: si no hubiese sido forzado a ir al exilio a un lugar como Argentina, habría ido a París, y le dice a Dominique de Roux: “Europa, para mí, era la muerte”. El emplazamiento geográfico de su lugar de vida importa poco para fines de su obra, y hace conjeturas sobre que pudo haber sido seducido por una posible imitación de los libros de los escritores locales.

Sus relaciones con el medio literario argentino son casi inexistentes. El grupo reunido alrededor de Victoria Ocampo y de su revista *Sur* compone de nombres importantes como los de Borges y Bioy Casares. El encuentro, o más bien el no encuentro, entre Gombrowicz y esos escritores es famoso. Mastronardi, un amigo de las hermanas Ocampo y del autor polaco todavía muy poco conocido en 1955, organiza una cena. La narración en el diario es graciosa: “¿cuáles eran mis posibilidades de llegar a entenderme con una Argentina tan estetizante como filosofante? Lo que me fascinaba de ese país eran los barrios bajos, o bien era recibido por la alta sociedad. Me hechizaba pasar la noche en el Retiro, a ellos en la Ciudad Luz, París”. En las entrevistas al final de su vida insiste, sin que por ello ataque al gran autor argentino: “Borges y yo somos lo contrario. Él está arraigado en la literatura y yo en la vida”. Pronto su intuición le dice que Buenos Aire le conviene pues, a pesar de la presencia de esa élite cultural comparable a las que hay en Europa, él puede avanzar en la elaboración de su obra y de sus pensamientos sin someterse a las obligaciones sociales que el artista conoce de otras partes y a los códigos estéticos en boga. La austeridad y la exigencia de Gombrowicz van bien en el sentido de un desarrollo personal que lo obliga a crear sin recurrir a las certezas del momento y al mimetismo reinante.

Sus pensamientos recalcan la obsesión de su relación con Polonia: su diario no cesa de hablar de su lejana tierra, para él la patria del sentimiento de la nostalgia. Ro-

deado del espíritu argentino, al son del tango y de las milongas, logra sobreponer dos formas de melancolía. Escribe su novela *Transatlántico* claramente en oposición al gran poema nacional *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, que lo lleva a declarar: “El espíritu polaco está creado por la nostalgia”. Permanece unido a los compatriotas exiliados y depende en parte de la generosidad de algunos de ellos. También ve su larga estancia como una oportunidad de escapar de Polonia, de donde inevitablemente habría tenido que huir a París. Su literatura se funda sobre “la voluntad de sobrepasar el marco estrecho de Polonia”, y también de Argentina, puesto que los dos países se vinculan en su carácter periférico y descentrado. Se mofa de la cultura de su país de origen: “Toda nuestra cultura era como una flor sujeta en la piel de una oveja”. Lo mismo sucede en su tierra adoptiva: “Allá en Argentina en la ribera del río soñoliento, una soledad de cementerio me oprimía”, o bien: “Yo no era nada... Y sin embargo... Y sin embargo, Argentina... ¡Qué tranquilidad! Qué liberación. [...] Semanas enteras estuve poseído por ese arrebató de poesía, a tal punto de sentirme yo mismo poesía”. Para Gombrowicz, el exilio se sitúa entre una liberación saludable y la experiencia de la soledad que trae consigo el sufrimiento, pero también la satisfacción: está solo, profundamente solo, y sabe sacar de ello una fuerza poco común para practicar la escritura desenfadada sin deseos de gustar. Es divertido notar que Borges y Gombrowicz coinciden en una celebración de la importancia del provincialismo que obliga a construirse un universo propio y una lengua en sí. Él se ríe de sí mismo en *Transatlántico*, texto en el que escoge un registro de la lengua casi intraducible y una temática que ataca directamente los valores nacionales de los escasos y posibles lectores.

Cuando ataca a los autores locales importantes y los transforma en “literatura nacional”, demuestra su desinterés en los posibles interlocutores del lugar. Sin duda, establece una relación mucho más amigable con Ernesto Sábato y siente una gran admiración por Virgilio Piñera, el escritor cubano que en varias ocasiones reside en Buenos Aires entre 1946 y 1958, y que comprende muy bien el valor de los textos de su amigo polaco. Pero en general, Gombrowicz no tiene trato alguno con posibles opositores o posibles cómplices. Se comprende fácilmente que no busque la compañía de Roger Caillois, igual que él exiliado en Buenos Aires durante la guerra y símbolo de esa cultura tan apreciada por las élites locales. Pero, en cambio, tiene hermanos de sangre como Macedonio Fernández, Juan Carlos Onetti (el formidable narrador uruguayo que vivió en Argentina de 1945 a 1955), y sobre todo Roberto Arlt. El primero, Macedonio como lo llaman simplemente sus amigos, es un escritor excéntrico que influye en Borges. Poeta y narrador, no se le reconoce sino hasta después de su muerte



Witold Gombrowicz en una foto de Miguel Grinberg, Buenos Aires, 1963. Archivo Rita Gombrowicz

gracias en buena parte al trabajo de su hijo Adolfo de Obieta, amigo de Gombrowicz. Con todo, parece que el escritor exiliado comprende el espíritu de Macedonio y sabe quién es. Por ejemplo, el excéntrico argentino dice: “La vida es el terror de un sueño”. Al igual que nuestro polaco, Macedonio se entrega totalmente a una aventura extrema y sin concesión. A los dos los domina la misma fiebre, los mueve la misma fuerza, pero no pueden cruzarse: cada uno de los dos se adentra en un camino solitario, oscuro y hasta yermo. Ninguno de los dos puede ver hacia atrás, ni hacia los lados: solamente les apasiona lo que está adelante, más allá.

El caso de Arlt es todavía más sorprendente. Este novelista, a veces llamado sin razón “popular”, escribe, entre otras, dos novelas espectaculares, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, dominadas por un espíritu grotesco y aquella chusma que el escritor polaco tanto aprecia. El encuentro personal entre los dos escritores es imposible debido a que Arlt muere en 1942, cuando Gombrowicz aún se encuentra en los comienzos de su aprendizaje argentino. No obstante, este autor representa justo lo que el polaco busca: una escritura fuerte y en ocasiones desbordante, un deseo de afianzar su Mundo en ese Buenos Aires popular y turbio del puerto y de los burdeles, y de llevar ese universo a un espacio que lo vuelva universal. Arlt es por

excelencia el Antiborges, el que no toma en cuenta los criterios de la Literatura tal como se practica en Europa. Él inventa su lengua y la pone al servicio de su universo, y su héroe emblemático, Erdosain, tiene un lugar reservado al lado de los héroes de Gombrowicz. El exilio del autor de *Transatlántico* ha de completarse sin resonancia local posible; él es hábil para aconsejar sobre el porvenir de la literatura del subcontinente, pero no lee nada o casi nada de su literatura. No se sabe si lee a Arlt, si sus amigos argentinos le hablan de él, pero Gombrowicz no lo cita nunca en su diario ni en sus entrevistas. Desde luego que se da cuenta del porvenir de esa literatura, lo que se puede ver en la llegada del Boom latinoamericano, algo como lo que ya pronosticaba Gombrowicz.

En el momento en que Gombrowicz desembarca en Buenos Aires ya tiene treinta y cinco años y su formación está concluida. Su exilio no va a provocar una desviación de su trayectoria, pero su existencia se va a nutrir de numerosas reflexiones que quizás él no habría podido expresar si se hubiese quedado en Europa: Argentina refuerza sus convicciones, no le propone discutir la causa fundamental. Sobre el arte y la escritura, él repite sus certezas sin emitir la menor duda y lo hace con una coherencia que hace que sus pensamientos semejen un sistema: “El Arte no es algo hecho para tranquilizar nuestra alma, sino para sacudirla, para ponerla en un estado de vibración y de tensión”, o bien: “El Arte se porta mejor si no surge directamente del medio artístico”. Su grado de exigencia es por tanto la consecuencia de la misión que le señala a la creación. Sabe también que “la intriga es un pretexto” y que el meollo de sus preocupaciones se centra en la Forma, leitmotiv de sus aspiraciones. Consolida su voz, sus construcciones, sabiendo que debe partir desde fuera del Arte, utilizando una lengua que surja de la vida misma. Al final de su existencia le dice a Dominique de Roux: “En materia de arte, no creo que sirvan las pequeñas correcciones, los remiendos, los arreglos prudentes, es necesario concentrar sus fuerzas y dar un salto, efectuar un cambio radical, básico”. Gombrowicz ve así sus libros, llevados por una fuerza creadora que le permite alejarse de la tradición: “Era la misma idea. Siempre la misma. Tomar distancias con la Forma. En ese caso, con la forma nacional”. Su alejamiento de la Patria (cuya literatura de imitaciones trunca a veces caricaturiza) y del centro de la literatura que es Europa occidental le permite desarrollar su Forma, proseguir por el camino ya parcialmente recorrido con *Ferdydurke*. Su condición de extranjero le autoriza a ser fiel a ese principio de rechazo de las formas existentes. En su diario muestra indignación por las palabras de Cioran, para quien un hombre de letras puede desaparecer cuando es arrancado de su medio. El autor polaco le responde que sus palabras son muy ruines y que él (Cioran) “sólo olvida que un escritor semejante

jamás ha existido, sino que, en tal caso, se trataba más bien de un escritor en embrión”. Gombrowicz está convencido de que el autor auténtico es por definición un exiliado, que debe apartarse de su medio para poder aspirar a la creación verdadera a través de una Forma reinventada: “Todo hombre eminente es un extranjero, incluso en su propio país”.

Gombrowicz también asigna al arte un papel de resistencia contra la invasión del espíritu científico en todos los órdenes de la vida. “La ciencia embrutece. La ciencia disminuye. La ciencia desfigura. La ciencia deforma”. Gombrowicz es golpeado por la invasión de esa forma de pensamiento en otros terrenos. La pobreza de ese lenguaje frente al del arte, la ausencia de rebelión que éste contiene y la normatividad que implica no pueden más que empujarlo a negar todas las manifestaciones. Curiosamente él se muestra optimista a este respecto: “Hay que señalar que esta invasión de la Ciencia promete al Arte días felices. Es en él donde tendremos a nuestro único amigo y defensor, que terminará por ser nuestro único carnet de identidad”. Por consiguiente, a las disciplinas artísticas se les atribuirá la misión de resistir contra la mentalidad científica y las ideologías triunfantes de la época. Él propone al Hombre como horizonte y como proyecto. Su individualismo aboga por el gusto de ser sí mismo. Enrique Vila-Matas explica su pasión por Gombrowicz al decir que comparte con él ese sentimiento de “Yo no sé quién soy, pero sufro cuando se me deforma, es todo”. Y además, la condición de exiliado y la distancia que esa condición impone son sus mejores argumentos, atrapados entre la experiencia de lo coti-

diano y su óptica teórica. El espíritu de la ciencia iguala y configura cuando el arte es una invitación a la diferencia y a la expresión de la individualidad. Declara sin demagogia: “El Arte es aristocrático hasta la médula de los huesos; es un príncipe de sangre. Es la negación de la igualdad, culto de la superioridad. [...] En una palabra, es cultura de la personalidad, de la originalidad, de la individualidad”. El arte es la antiideología, el lugar mismo de la afirmación de la diferencia y del realce de las particularidades de cada uno, el territorio de los disturbios y de las emociones.

La idea de redactar un diario es la expresión más perfecta del deseo de individualismo y no se le puede hacer la afrenta a Gombrowicz de acusarlo de mimetismo ante Gide. El “yo” de ese texto es el intérprete de sus pensamientos y de sus experiencias. Allí, más que en ninguna otra parte, compromete todo su ser en la escritura y sus palabras contienen impulsos íntimos y viejas cavilaciones. El escritor polaco es fiel a su postura y sabe que con ello también propone una construcción y además juega con su lector. Se ríe de la sinceridad, pues dice: “esto es de lo que yo tengo más recelo... pues no conduce a nada”. Ahora bien, este ejercicio llevado a cabo en el día a día hasta su muerte es un formidable medio de jugar, de esconderse, de exponerse también y, finalmente, para aquellos que han comprendido las reglas, de estar en contacto con las angustias, las dudas y las certezas de uno de los espíritus más lúcidos de su tiempo. “Witoldo” es en esto fiel a sus deseos de ver a la literatura directamente impregnada de vida, y nutrida por la vida. Construye su texto sin datar demasiado las pa-



Witold Gombrowicz y su esposa Rita con Psina

labras, ya que no permite que los días “lunes, martes, etcétera” marquen el paso del tiempo más allá de los años que están señalados; de esta manera afirma el carácter no anecdótico de los episodios que lo marcan y el flujo del tiempo.

Su diario es el intérprete más fiel de su literatura y de su sentido del juego, de la manipulación y de la farsa declarada. Él manifiesta en las páginas del primer año: “Haciendo que ustedes penetren por las ranuras de mi ser, yo me obligo a suprimirme en los retiros más profundos”. Él evoluciona dentro de una mezcla de timidez y de arrogancia, rasgos que manifiesta desde su infancia y que están valorados en su diario. Su actitud frente a los interlocutores suscita comentarios unánimes. Alejandro Russovich, uno de sus amigos más allegados, dice al respecto: “Él crea las palabras para ser al mismo tiempo artificial y convincente”; Marie Sweczewska, al final de la narración de una anécdota, dice: “Nos agradece y, de repente, ¡que se arrodilla! Me parece, ahora,

que era teatro”, y hasta el autor reconoce: “Mis anatemas estaban revestidos con un sello de bufón”.

Desde su infancia, que narra Tadeusz Kepinski, hasta sus famosas entrevistas reunidas por Dominique de Roux, él fija y sabe que la percepción que se tiene de él debe estar fundamentada en una construcción dominada por él mismo. A la edad de diez años toca a la puerta de su camarada y la madre de éste dice: “¿Quién toca?”. Y el pequeño responde: “El señor Gombrowicz”. Así es toda su vida. Ofrece una mezcla de solemnidad y de ironía, pasando de un respeto a veces excesivo a un desprecio irremediable y que sobre todo porta una lucidez que le hace ver que su obsesión por la Forma en el terreno creativo debe ser aplicada en el modo de ser en el Mundo. Gombrowicz también es un gran dramaturgo y los principios de la puesta en escena no le son ajenos. Construye sus relatos con un decidido gusto por la manipulación y lo grotesco que demuestran su profundo conocimiento del universo lúdico. Incluso llega a mofarse del género “Diario literario” y de sí mismo. Recordemos cómo comienza:

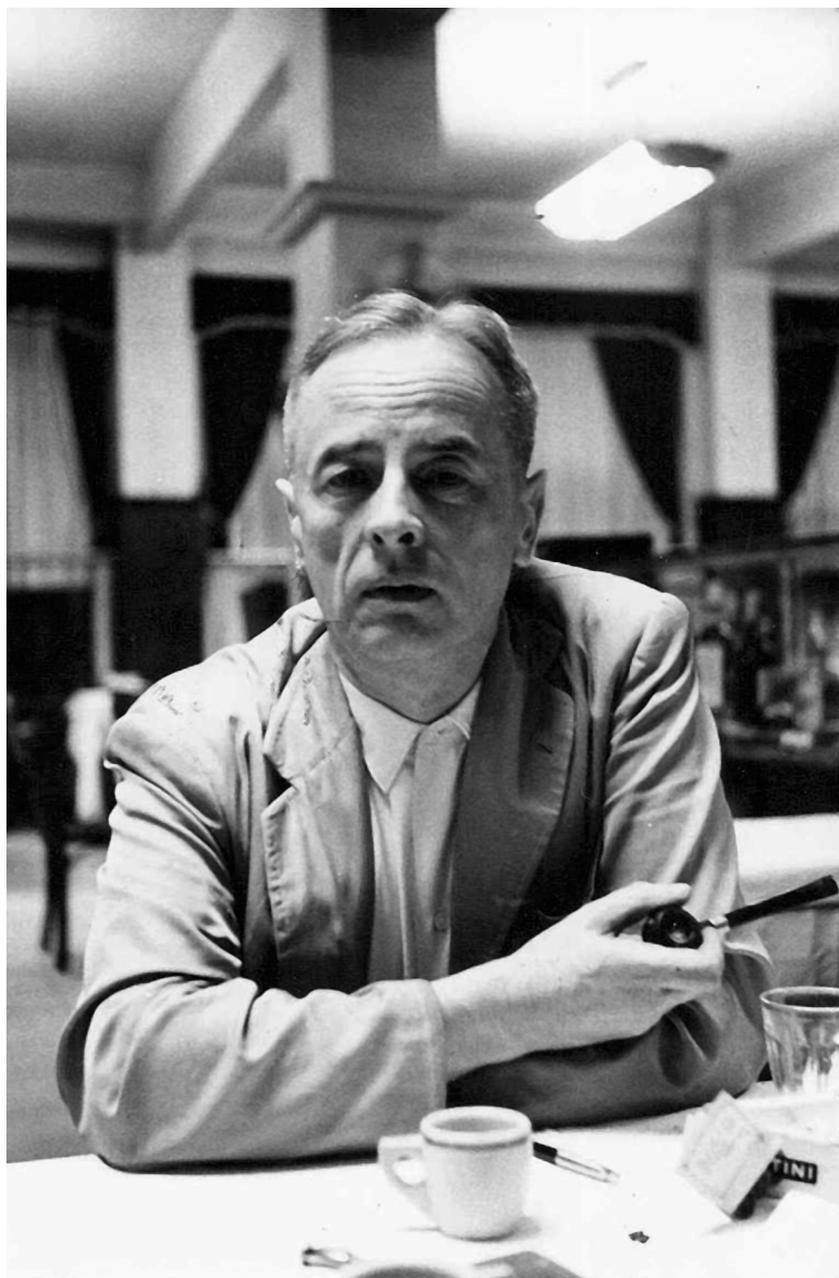
Lunes Yo
Martes Yo
Miércoles Yo
Jueves Yo

El tono irónico recalca y ridiculiza el ego del autor que, sin embargo, sabemos no es despreciable, aunque él logra volverlo aceptable. Orgullo y modestia están también presentes en el torrente de sentimientos contradictorios que lo animan. Sabe ofrecerse al lector con exactitud, aunque algunas veces lo hace con una exageración que nos invita a la mesura; y en ocasiones con una audacia que provoca una sincera admiración.

En su encuentro con Argentina, Gombrowicz da con un espacio geográfico que se une sin esfuerzo a su noción de “inmadurez”. Allí, más que en su patria, él celebra la importancia de la juventud, las cualidades que ella valora y utiliza en contra de la necesidad, la inmovilidad y el mimetismo. De ahí deduce una de sus grandes paradojas:

La juventud es la inferioridad
La juventud es la belleza
Luego la belleza es la inferioridad

Gombrowicz cultiva sus valores, les proporciona una forma novelesca y una presencia de primer plano en su diario. Para él como para otros, la tierra latinoamericana es la de la frescura, de lo no acabado, del desorden, lo que se opone al mundo occidental en el que la firmeza de las convicciones y los límites de la verdad son particularmente tajantes. Gombrowicz aprovecha la oportu-



Witold Gombrowicz

tunidad y transforma una posible tragedia en un destino completamente asumido: venido de una Europa en donde el centro y las periferias le hartan, se encuentra con Buenos Aires, el espacio donde vive eso que él ya tiene la intención de poner en forma en su *Ferdydurke*: la inmadurez. El desorden propio de los países latinoamericanos, el caos que ahí se puede sentir son como los retos echados en la cara de la disciplina europea portadora de tedio, de melancolía y de ausencia de humor.

El impulso que lo lleva a utilizar el juego con frecuencia, esa especie de regla de vida y de disciplina en la escritura unidas una vez más, el deseo de ver en la creación un acto en señal de sinceridad, y por lo tanto de pureza, y la atracción que ejerce sobre él la juventud más libre y más disponible son las señales que dejan asomar el meollo de sus preocupaciones: esa “inmadurez” que es el motor y la finalidad de su escritura. Con ese concepto, Gombrowicz entiende la elaboración de una forma de ser y de un sistema de producción literaria, como consecuencia, que ofrecen a la fuerza de la juventud, a su despreocupación y a su frescura, un lugar central. En 1933 publica en Polonia su primer libro de relatos: *Memorias del tiempo de la inmadurez*. En el prefacio de la edición francesa de *Pornografía* escribe: “el Hombre está suspendido entre Dios y la juventud”, lo que significa que las dos tentaciones residen en el hecho de querer al mismo tiempo ser dios y desear ser siempre joven. Esa idea le obsesiona durante toda su vida y le ofrece un tono y un eje para seguir su trayectoria: alcanzar la plenitud divina y vivir en el candor y la espontaneidad que parecen estar reservados a la juventud.

Al llegar a Argentina, él ya trae esta convicción y rápidamente identifica esa idea en el paisaje y en la gente que le rodean. La sensación de vivir en un país aún nuevo, siempre en desarrollo, le permite fácilmente relacionarlo con ese concepto. El escritor polaco se aproxima mucho aquí a esa famosa “inocencia” o hasta “salvajismo” con los que algunas veces los europeos caracterizan a las tierras americanas. Ninguna tierra es más inocente que otra. Señalarles esa facultad dice mucho del deseo de proyectar sus quimeras íntimas sobre los territorios a los que se llama “nuevos”. Claro que Gombrowicz no reserva esa “inmadurez” al continente; piensa que ella se desarrolla ahí donde todavía no pesan los valores de la cultura, ahí donde el espíritu aún no está muy embotado, tanto en el aspecto personal como social. Además, se rehúsa a integrarse a esa cultura, a esa acumulación de conocimientos o de lecturas; para él lo esencial yace en el impulso que nos empuja hacia ella. Dice: “No es la cultura la que me interesa, sino nuestras relaciones con ella”. Se lanza sin preocupación en la turbia noche del “Retiro” que lo conduce sin tropiezos hacia el goce y la voluptuosidad. Siempre consecuente para con sus certezas, él no será más que un pobre lector más apasio-

nado por los episodios de la vida real que por las creaciones de los otros.

De esta manera, dice que una creación cuyo objetivo es participar en una simple acumulación inanimada está muerta desde el momento de su formulación o producción. La creación debe tener una dinámica, proponer una emoción, molestar y llamar la atención sobre la desgracia de ser y del placer de vivir. Está encargada de poner en forma el deseo y la fascinación, la burla corrosiva y la belleza de la inocencia que avanza hacia su destrucción, las ganas de inmadurez que nos acercan a los fuegos de nuestra juventud y la instalación fatal de la madurez que ahoga en dulzura a su contrario. Los últimos años de su estancia en Argentina están marcados por la presencia de mucha gente joven de su entorno, discípulos, admiradores, amantes, quienes admiran la fuerza y la originalidad del sorprendente exiliado. Él termina por aceptar una invitación para viajar a Berlín donde permanece menos tiempo del previsto, en vista de los ataques organizados por los comunistas que lo aborrecen. Casado con Rita, termina sus días en el sur de Francia, por fin como un autor reconocido y traducido en el mundo entero. Su enfermedad le impide regresar a las orillas del Río de la Plata, donde finalmente fue tan feliz.

Visto desde hoy, las ideas y las obsesiones de Gombrowicz le reservan un lugar de precursor y creador habitado. Sumergido en una originalidad asombrosa, recuperó con su condición de exiliado la imagen a la que aspira un artista verdadero, solitario, remoto y afectuoso con su obra. Su primera novela *Ferdydurke* comienza por esas palabras reveladoras: “Aquel martes, me desperté en el instante en el que no tenía alma ni gracia, cuando la noche se acababa mientras que el alba no había podido todavía nacer”. Desde un principio, con sus palabras nos expresa su gusto por los espacios indefinidos, los momentos inestables y las verdades fluctuantes. Es polaco, sin embargo no se adhiere totalmente a esa tradición; a lo sumo conoce los límites estrechos de ese marco; tampoco busca la nacionalidad argentina y menos todavía la francesa. Vive en el universo que él se crea y que nos ofrece. Gombrowicz habita su lengua, esa jerga rara y caprichosa que viste sus ideas y sus ilusiones. Encuentra en Buenos Aires jirones de impresiones fugaces que ofrecen una patria aparente a algunas de sus certezas. Vive ahí como entre paréntesis, inmerso en la ciudad, lejos del destino al que habría podido aspirar: sumido en los márgenes de la sociedad, se desarrolla felizmente y sus libros se nutren de esta condición. Witold Gombrowicz recorre los territorios de la inmadurez que él se ha construido desde su juventud: Argentina semeja el singular eco de las quimeras que han atormentado el espíritu de este autor único. Así es como ve en su tierra adoptiva un espacio que vuelve a la armonía con los sueños y las pesadillas que lo persiguen hasta el final. **U**

Un episodio universitario

El año 66

Sergio García Ramírez

Hace casi medio siglo, en tiempos de la rectoría del prominente médico Ignacio Chávez, la vida política de la Universidad Nacional conoció un episodio de presiones y violencia. El universitario, abogado y político Sergio García Ramírez rememora el contexto en el que se produjeron esos hechos y, a partir de su revisión crítica, demuestra cómo la máxima Casa de Estudios de la nación ha logrado superar con pujanza cualquier adversidad.

Hace unas semanas se quiso, inútilmente, fracturar la paz de la Universidad Nacional Autónoma de México. No es novedad. La vida de la Universidad —dijo el ilustre rector Ignacio Chávez— “ha sido una lección permanente, reflejo fiel de la vida del país. Años de decadencia y de agonía, seguidos de un despertar pujante, capaz de todas las realizaciones”.

Hoy nos hallamos en una etapa laboriosa, tiempo de plenitud, en el que abundan las realizaciones. Hemos vivido, en general, ese “despertar pujante”. Pero la selva no lo tolera. Vuelve a la carga. Pretende sus antiguos territorios. El asedio reaparece, sin motivo que se vea ni razón que lo justifique.

En este contexto, recordaré un episodio que muchos universitarios vivimos, y que no pocos mexicanos padecieron —por sus manifestaciones y sus consecuencias— al lado de los universitarios. Estos hechos, en 1966, abrieron un oscuro rumbo. No sobra recordarlos en 2013, y mantener viva la memoria para lección y previsión. No podríamos “extraviar la memoria”, dejada en alguna vuelta del camino, cuando la necesitamos, con apremio, para cumplir el largo recorrido.

El asedio comenzó en la Facultad de Derecho, que aspiraba a la excelencia y se hallaba en el camino de lograrla, como toda la Universidad. Alarmados por la emer-

gencia, un grupo numeroso de profesores, veteranos y novicios como yo, resolvimos visitar al rector Chávez. Compartiríamos con él nuestros temores.

Chávez fue un magnífico rector. Hombre de gran cultura, médico sabio y prominente, respetado dentro y fuera del país, creador del Instituto de Cardiología que llevaría su nombre, impulsor del progreso y la excelencia académica, había luchado con firmeza por las mejores causas de la Universidad. Con firmeza y con éxito, hasta ese momento. En su tiempo creció el prestigio de la Universidad, conducida en la travesía por un estu-pendo capitán.

En la visita al rector, algunos profesores expusieron sus preocupaciones, su malestar, sus augurios. Había pesimismo, pero también decisión de resistir. Ofrecimos solidaridad. Pugnaríamos para mantener “siempre erguida” a la Facultad de Derecho, como acostumbra decir, ufanos, los alumnos y los maestros de ese plantel. Rechazaríamos a la gavilla que recorría el campus enardecido a los incautos y difamando el progreso académico. Impediríamos que cundiera el fuego en la pradera.

Chávez nos escuchó con aire amable y reflexivo. Cuando concluimos respondió con un mensaje tranquilizador. En el piso de la Torre de la Rectoría en el que nos encontrábamos se veía, desde la gran ventana

sobre la explanada, la vida regular de la Universidad. El rector, expositor persuasivo, se aproximó al ventanal. Agradeció la simpatía que aseguramos al director de la facultad, César Sepúlveda, y a él mismo. Recogió la solidaridad. Saludó la voluntad de lucha. Y nos disuadió de acudir a las trincheras. No era necesario. Extendió el brazo y acogió con un ademán la serenidad de la explanada. “Vean ustedes, profesores, lo que ocurre allá abajo, ante nuestros ojos. No hay vientos de guerra en la Universidad”.

En efecto, no soplaban vientos de guerra en la explanada. Los estudiantes circulaban tranquilamente, con absoluta normalidad. Ni grupos ni muchedumbres. Ni banderas desplegadas ni convocatorias a la rebelión. El campus era la imagen viva de la paz. Salimos de la reunión en silencio. ¿Estábamos viendo moros con tranchete? ¿Era errada, deficiente, nuestra información? Nos dispersamos.

Transcurrieron algunas semanas, muy pocas, entre aquella visita al rector y el día del desastre. En ese tiempo avanzó la andanada, que ningún escrúpulo frenaba. Los llamados a la cordura fueron desatendidos. Fracasaron los intentos de la administración y de muchos profesores e investigadores por detener la avalancha. No pocos alumnos, que intentaron contenerla, padecieron las consecuencias: más violencia.

Una mala tarde, el rector y los directores que lo acompañaban se vieron sitiados, atrapados, en la Torre de la Rectoría. No hubo forma de quebrar el asedio y alcanzar la salida. Los atacantes demandaban la renuncia del rector. Los funcionarios no cedieron. Las hordas insistían, apoderadas del recinto universitario.

Conforme avanzaba el tiempo crecía la animosidad de los asaltantes. Algunos directores recordaron el terrible episodio que vivió el doctor Salvador Zubirán, otro insigne rector, cuando un grupo iracundo quiso arrancarle la renuncia. No se podía permitir un atropello semejante. Carecía de sentido la resistencia de un puñado de académicos contra una multitud de porros. Estaba condenada al fracaso.

Cercado por el diluvio de amenazas, que fácilmente se cumplirían, el rector renunció. Salieron los sitiados, entre injurias y alaridos. Pero las dimisiones no libraron a la Universidad de sus captores. La turba había golpeado el espíritu de la institución. Por mucho tiempo quedó abierta la herida profunda. Transcurrieron varios años antes de que cerrara, si acaso cerró. Aun así, se conservaron el recuerdo y la advertencia.

Golpear a la Universidad Nacional Autónoma de México es violentar a la nación, trastornar los fines que le confieren sentido y naturaleza, privar al pueblo de su mejor instrumento de redención. La UNAM es el mascarón de proa de la educación pública superior y constituye un instrumento poderoso para establecer y realizar lo

que llamamos el “proyecto nacional”, en su mejor expresión. Las olas que baten el mascarón agitan la nave. Antes, ahora, siempre.

Quienes concibieron, desarrollaron, alentaron y ejecutaron la toma vandálica de la Universidad, no apenas de la Torre de la Rectoría, dañaron gravemente al país. Caída en una sima, la Universidad se oscureció. Las escuelas y facultades vivieron tiempos de crisis. Antiguas costumbres, que supusimos desterradas, volvieron por sus fueros. Los captores de la Universidad envilecieron los conceptos que enarbolaban, sin conocimiento ni probidad. En definitiva, padecieron la democracia y la libertad, agitadas como bandera con salvaje ademán.

Se replegó el pensamiento, medraron las corrientes reaccionarias que barrieron la nación, los pescadores en río revuelto reclamaron su cosecha: la juventud, que había quedado sin el amparo de su mejor custodio: la gran universidad pública, que ha velado por el país. Ése era el botín del alzamiento, consumado con violencia. La cultura se replegó en los institutos, que vivieron con cautela para que no los alcanzara el torrente. En el nuevo medievo, fueron monasterios que cuidaron el patrimonio de la Universidad, asilada en laboratorios y bibliotecas.

¡Fue grave el golpe de mano! Ésa es la verdadera subversión. Cuando esto sucede, el porvenir queda en peligro. No es posible perder de vista que la arremetida contra la Universidad Nacional Autónoma de México, ejecutada por maleantes, se dirigió contra una casa de cultura que había alimentado el desarrollo de México, fábrica de su inteligencia y de su progreso. El golpe la suplantó.

Todo eso ocurrió en 1966. No fue sólo la caída de Chávez y de su excelente equipo de profesores. Fue mucho más: una caída —pero no definitiva— de la Universidad, y un grave tropiezo para la nación. ¿Lo saben y lo quieren quienes hoy arremeten contra los edificios universitarios, aunque la andanada se dirige contra la propia Universidad, no sólo contra sus instalaciones?

Ha pasado cerca de medio siglo desde aquellos acontecimientos. La lección, sin embargo, es perdurable. No debe ser desatendida. Por supuesto, han variado las circunstancias. La República ha experimentado grandes cambios. La generación que vivió los hechos del 66 comienza a desaparecer. Millones de nuevos ciudadanos ocupan su lugar.

Son esos nuevos ciudadanos quienes observaron, con azoro, el espectáculo que ofrecieron las horas recientes a las que me referí. Y son ellos, por lo tanto, quienes deben volver la mirada hacia los hechos del pasado y evitar que las mismas pasiones, los mismos desaciertos, la misma violencia ensombrezcan, con nuevas versiones, los hechos del porvenir. ¡No más! La Universidad ha iniciado su defensa. La Nación debe acompañarla. El perjuicio o el beneficio serán para ambas. **U**

Enero y la buena fortuna

Carlos Pellicer López

Tuve suerte en enero de 1965. Empecé mis estudios de pintura en el viejo edificio de la Academia de San Carlos.

Una mañana crucé la gran portada y sentí una emoción difícil de comprender, mezcla de temor ante lo desconocido y una esperanza de encontrar finalmente una escuela hecha a mi puro gusto.

Encontré dos listas de grupos con los nombres de los alumnos de primer ingreso. A mí me tocó el grupo a cargo de Héctor Cruz. Subí varios tramos de escaleras, desde las principales hasta otras cada vez más angostas que me llevaron a un tercer piso, a trasmano, claramente un añadido al edificio original.

Me presenté con el maestro. Héctor, con una sonrisa seca, contestó los buenos días. De inmediato organizó al centro del salón, sobre una mesa desvencijada, una composición con tres o cuatro cuerpos geométricos elementales, pintados de diferentes colores. Las instrucciones para pegar los cartones a unos viejísimos restiradores y mezclar después los pigmentos con el aguacola fueron tan escuetas como los objetos que se habrían de pintar. Héctor hablaba poco, pero dejaba ver un carácter fuerte, sencillo, de una pieza. Su aspecto, adusto, limpio, con camisa de cuello cerrado pero sin corbata, en el bolsillo del saco tal vez asomando un periódico doblado que hojeaba sin prisa y sin mucha atención, me parecía la figura de un personaje distante y lejano al que difícilmente podría acercarme. Estaba totalmente equivocado.

Al cabo de algunas semanas en las que casi no hubo ningún comentario sobre mi trabajo, el diálogo empezó a fluir como las emulsiones al temple que usábamos día tras día. La técnica milenaria, ya fuera con cola o con huevo, aceite y barniz, se hizo familiar, como se aprende a trabajar el pan “sencillo y bueno”.

Un día, no recuerdo por qué, pude conocer su casa y su estudio. Entonces entendí, de un golpe, las riquezas ilimitadas de la técnica. En una serie de retratos aparecían su mujer —Linda— y sus hijas pequeñas, igualmente lindas, pintadas con la mayor ternura. No espe-

raba ver imágenes así, tan llenas de gracia, saliendo de la mano de un temperamento como el de Héctor.

Pero me faltaba el mejor aprendizaje. En los meses y años que siguieron fructificó una amistad extraordinaria que fuimos tejiendo frente a los paisajes del Pedregal de San Ángel, de Tepoztlán y de muchos otros lugares.

Pocos espacios como el que se comparte en el campo abierto, frente al caballete, pueden unir de manera tan íntima a quienes lo comparten. Las horas pasan en silencio y, cuando se intercambian las miradas sobre los diferentes trabajos, pareciera escucharse el corazón del otro, batallando por dejar en claro sobre la tela las más profundas emociones. Después, en la caminata y en el viaje, el silencio se va llenando de conversaciones inesperadas, como si el compañero de soledades, luego de enfrentar el espectáculo infinito y milagroso, se volviera natural confidente.

La amistad de un maestro es condición necesaria para aprender en verdad; la amistad de un maestro es un tesoro para siempre.

Con Héctor aprendí cuanto pude sobre los misterios del paisaje y aprendí a ver sus paisajes.

Sus paisajes reúnen matices, pincelada a pincelada para que el ojo vaya encontrando acomodo, configurando y descifrando la forma y el color. Cada cuadro es un descubrimiento, una develación de la realidad. Lleva la mirada del espectador de paseo por una atmósfera imprecisa, sin sentido aparente. Poco a poco va definiendo los objetivos que llaman su atención. Al fin, como por un milagro, cristalizan los rayos de luz en una joya. El fuego de sus colores nos invita a mirarlos a prudente distancia para abrigar nuestras mejores emociones.

Sé que he aprendido mucho del trabajo ejemplar de Héctor, pero sé también que me falta al menos otro tanto.

Con qué alegría regreso a su pintura, nueva cada vez que se mira.

Mayor alegría al poder compartirla a través de estas páginas de nuestra Universidad. Nuestra Universidad que nos regaló, entre tantas cosas, aquella fortuna en la mañana de enero de 1965.

An abstract painting featuring a central, vibrant green area that transitions into darker, more muted tones of blue and purple towards the edges. The texture is highly expressive, with visible brushstrokes and splatters of red and dark brown paint scattered throughout the composition. The overall effect is one of dynamic energy and emotional intensity.

Héctor Cruz

Héctor Cruz
-93.

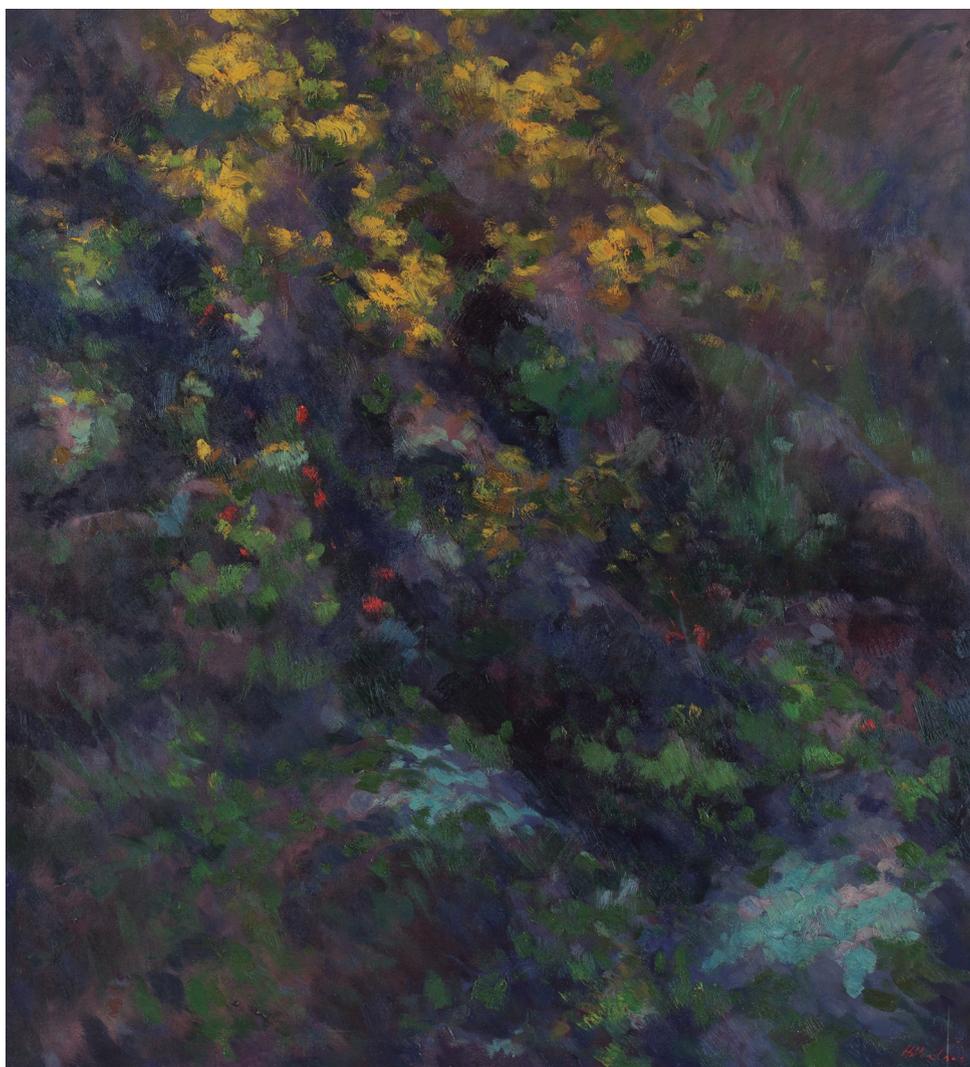
< Génesis 8, técnica mixta, 93 x 80 cm, 1993



Ocaso, óleo sobre tela, 125 x 170 cm, 2012



En verano, óleo sobre tela, 130 x 170 cm, 2008



La luz se inclina para formar nuevos colores, óleo-cera sobre tela, 144 x 130 cm, 1975



Flores de agosto, óleo sobre tela, 195 x 195 cm, 2008



Tarde de otoño, óleo sobre tela, 110 x 146 cm, 2012



En la tarde, óleo sobre tela, 120 x 180 cm, 2008



Génesis 9, técnica mixta, 93 x 80 cm, 1993

Novo como guía

Guadalupe Loaeza

Integrante del “grupo sin grupo” de Contemporáneos, el poeta y ensayista Salvador Novo fue también un apasionado cronista de la vida en la Ciudad de México. Su devoción por las calles y edificios de la capital del país lo llevó a recorrerla infatigablemente y a compartir su conocimiento con amigos y lectores. No sería raro por eso que, como afirma Guadalupe Loaeza, “si algún día se levanta un monumento al Guía de Turistas deberá tener el rostro de Novo”.

Nadie como Salvador Novo (1904-1974), con su mirada irónica, para escribir sobre la Ciudad de México. Impecable como él solo, con su peluca color zanahoria y toda la erudición del mundo, escribió algunos de los mejores textos que se han hecho sobre nuestra ciudad. Novo era una de las grandes celebridades, de aquellas que caminaban por la calle en medio de la mirada de la gente. La gente lo leía en los diarios, lo veía en la tele, se le acercaba a consultarle sus dudas: “Maestro Novo, ¿por qué usted pronuncia Teotihuacan en lugar de Teotihuacán?”. “Porque todas las palabras en la lengua náhuatl son graves”, respondía educadamente. Pero no siempre era así: era famosa su lengua ácida y maliciosa. Cuando era director de Bellas Artes le tocó ir con Rodolfo Usigli a avisarle que se iba a censurar su obra *El gesticulador* por órdenes del gobierno. Los dos escritores se pelearon en el camerino de Usigli. Cuando los reporteros preguntaron a Novo su versión de los hechos, dijo: “Yo nada más puedo decirles que Usigli recibió los últimos aplausos en la cara”.

Novo era ostentoso, excéntrico, le fascinaba dar de qué hablar. Muchas veces aparecía maquillado y se con-

taba que en su juventud había entrado a la Escuela de Jurisprudencia con unas sandalias doradas muy coquetas. Eso en los años veinte debió de haber sido un verdadero peligro para el poeta. Y desde que iba a la Preparatoria Nacional, la ciudad se convirtió para Novo en su gran amor. Se sabía las historias de todas las calles, de todas las plazas, sabía dónde habían nacido todos los escritores, sabía las leyendas novohispanas, quién había pintado qué murales, en dónde habían vivido las familias porfirianas. Novo conocía las crónicas escritas por todos los escritores del siglo XIX. Si algún día se levanta un monumento al Guía de Turistas deberá tener el rostro de Novo. Nada le gustaba más que pasear a amigos, turistas y alumnos. Cuando iba sobre Paseo de la Reforma y miraba las estatuas sobre los camellones, decía:

Estas esculturas de liberales se le ocurrieron a don Pancho Sosa, que era un furibundo biógrafo. Escribió con su pluma ociosa un libro de biografías de mexicanos distinguidos. Cuando se hizo la convocatoria nada más se aceptaron cinco ilustres por estado y con la condición de que

La estatua de sal

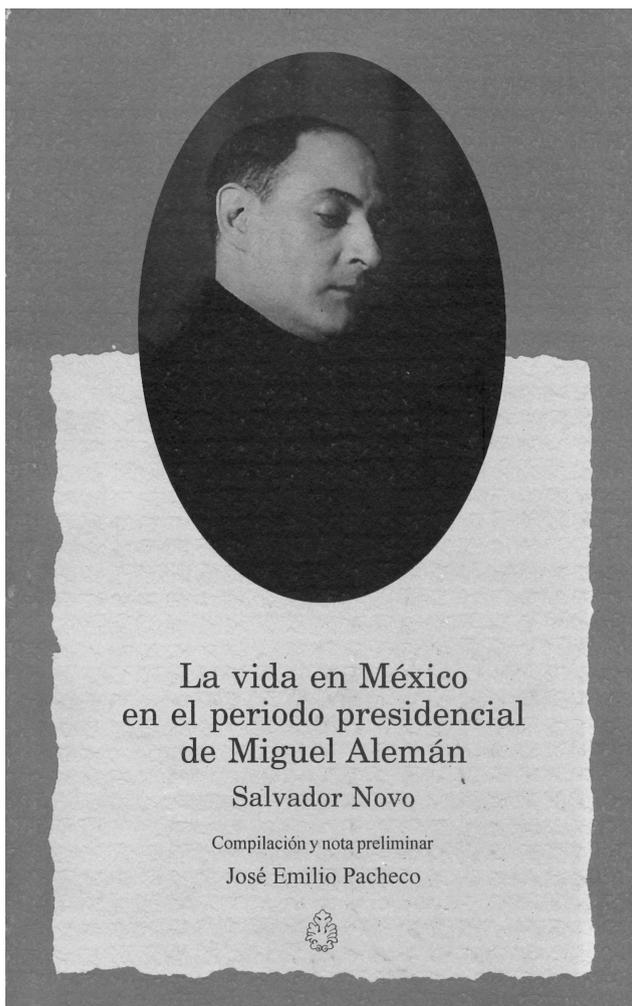
Salvador Novo



Prólogo de Carlos Monsiváis



VIDA Y PENSAMIENTO DE MÉXICO



estuvieran todos muertos. Un poco más allá está la estatua de Cuauhtémoc, que fue inaugurada por el presidente Manuel González durante los cuatro años que descansó don Porfirio. El gobierno de Chihuahua fue el primero en proponer a sus ilustres, pero el DF madrugó y mandó poner en 1889 las estatuas de Leandro Valle y de Ignacio Ramírez el Nigromante.

Con razón decía Carlos Monsiváis (su más grande admirador) que con Novo como guía, la Ciudad de México “se vuelve la ciudad intensa en que los lectores hubiésemos querido vivir”. En 1946, Novo ganó un concurso del Departamento Central del DF con un libro maravilloso, *Nueva grandeza mexicana*. Aunque tiene un argumento muy sencillo: Novo recibe a un amigo de provincia y le muestra toda la ciudad. Cómo no iba a ganar ese concurso, si se trata de un libro muy evocador y ameno. Entre los muchos lugares que visitan se encuentran restaurantes, edificios de gobierno y de departamentos, vecindades, el Zócalo, la avenida Madero, las librerías o la Universidad.

Cuánta nostalgia da hablar de esta ciudad en la que Novo se encontraba a Dolores del Río, a María Félix o a Diego Rivera. En los años cincuenta, cuando el cronista de la ciudad se fue a vivir a Coyoacán, éste todavía era un pueblo alejado. Ahí decidió hacer un teatro, La Capilla. En sus notas del periódico, Novo decía, para invitar a sus lectores al teatro: “Tienen que salir de la ciudad por la avenida Casas Alemán, dar la vuelta a la izquierda en el Río Churubusco y llegar hasta el viejo puente del panteón de Xoco. Ahí dan vuelta a la derecha y a una calle está esperándolos La Capilla”. Fue entonces que Novo comenzó a investigar sobre su nuevo barrio y a juntar datos para su historia de Coyoacán, el barrio que recorría a pie todos los días y en donde tenía como vecina a su queridísima Dolores del Río. A Novo no le gustaba salir de viaje, pero le fascinaba ir al Museo de la Ciudad de México, en Pino Suárez, a dar sus conferencias sobre esta capital.

Novo tuvo el privilegio que sólo los cronistas de la ciudad tienen: que la calle donde viven tenga su nombre. El día en que se inauguró la calle Salvador Novo estuvieron, además de la mamá del cronista, María Félix y Dolores del Río. Con toda razón, escribió: “Pocos mortales habrá que amen a esta Ciudad de México tan desinteresada, tan puramente como yo”.

Estoy completamente segura de eso. Y sus libros nos llenan de amor por la ciudad. Cuando leemos a este cronista nos gustaría que hubiera otros como él, con un estilo tan elegante y divertido, pero sobre todo con esa erudición. Mientras llega un cronista como él, los invito a que lean sus libros sobre la ciudad, especialmente *Nueva grandeza mexicana*, para que el enamoramiento por nuestra ciudad no baje ni un grado. **u**

Entrevista con Javier Garciadiego

La historia en buen español

Guadalupe Alonso

Javier Garciadiego ha dedicado su trayectoria como historiador al estudio de diversas aristas de ese periodo definitorio de la vida mexicana: la Revolución de 1910. Con motivo de su reciente ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, el también presidente de El Colegio de México conversa con nuestra colaboradora Guadalupe Alonso sobre su formación, intereses intelectuales y acercamientos específicos al quehacer historiográfico.

Javier Garciadiego nació en la Ciudad de México en 1951. Es doctor en historia de América Latina por El Colegio de México y por la Universidad de Chicago, donde fue discípulo de Friedrich Katz. Ha dedicado su carrera al estudio de la Revolución mexicana, tema central de diversas publicaciones, entre las que destacan: *Así fue la Revolución Mexicana*, *Rudos contra científicos*. *La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana* y *Cultura y política en el México posrevolucionario*. El 9 de mayo, Javier Garciadiego ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua, en la que ocupa la silla que dejara, al fallecer, Miguel Ángel Granados Chapa. Conversamos con el historiador en la biblioteca de El Colegio de México, institución que preside y le permite, a través de la docencia, mantenerse en contacto con las nuevas generaciones.

Dijo usted sentirse muy honrado, aunque sorprendido, por la invitación a formar parte de la Academia Mexicana de la Lengua.

Cuando se me pregunta qué pienso hacer, creo que lo que me vincula como historiador y miembro de esta Aca-

demia es la obra de difusión. Entre mis objetivos está seguir haciendo obra de difusión histórica con buen contenido historiográfico, con rigor, con interpretaciones profundas, no triviales, pero sobre todo en un buen español.

En julio del 2011, recibió una llamada de don Ernesto de la Peña, con quien lamenta no haber tenido amistad. Solamente el contacto a través de los programas de radio en los que ambos coincidían en el Instituto Mexicano de la Radio.

Él me llamó y me pidió autorización para proponer mi nombre y ser considerado como potencial miembro de la Academia. Le dije que no. Y se lo dije claramente por dos razones: primero, porque no soy de esos historiadores que tienen una prosa magnífica, que les sale natural. A mí me cuestan mucho trabajo mis textos, los tengo que revisar cuatro o cinco veces; y, en segundo lugar, porque en esta institución, El Colegio de México, hay filólogos, lexicógrafos, lingüistas y críticos literarios que tienen, ellos sí, méritos para estar en la academia. Ahí terminó la llamada. Días después me llamaron Jaime Labastida, director de la Academia, y Miguel León-Portilla, para decirme que a lo mejor don Ernesto no me ha-

bía dicho que se pensaba en mí para una de las sillas que tradicionalmente la Academia ha reservado para historiadores. Entonces dije: “Si es así, con todo gusto”.

¿Qué se privilegia en un texto sobre historia? ¿El rigor científico y académico o el talento literario para saber contarla?

Ésta es una gran discusión. Durante muchos siglos se decía que la historia era una rama de la literatura. Me estoy remontando a Herodoto, que está al mismo nivel que los grandes dramaturgos o los grandes poetas. Esto siguió siendo así hasta la primera mitad del siglo XIX. En el siglo XVIII los historiadores eran grandes escritores. El principal ejemplo es Gibbon, con su maravillosa *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*. Esto cambió en la segunda mitad del siglo XIX, cuando prevaleció la historia documentalista, lo que se llama historia positivista. Y luego, en el siglo XX, fue mucho peor, porque la historia dejó de ser para muchos colegas una parte de la literatura, una rama humanística, y se convirtió en una ciencia social. Entonces importaba más no sólo tu documentación sino el respaldo científico con que la manejabas. ¿Cuál fue el resultado? Que la historia perdió a ese lector común que era tan generoso y nos empezamos a leer sólo entre nosotros, obras con un lenguaje muy riguroso, muerto, de jerga científica.

Hay historiadores que seguimos pensando que la expresión cuenta, que hay que hacerlo no con palabras domingueras, simplemente con el lenguaje adecuado para aquel lector común en el que debemos pensar siempre. Creo que me ubico en este grupo de historiadores, o más bien trato de cumplir con ambas posibilidades: el texto con bases científicas, y también estoy comprometido con la buena difusión de la historia en un lenguaje correcto y con una interpretación analítica. Ahora bien, difusión de la historia no quiere decir trivializarla. No soporto a aquellos difusores de la historia que únicamente se preocupan por temas de sexo o cosas por el estilo.

Una forma de esa difusión es la que ha hecho en la radio a través del programa Conversaciones sobre historia.

Tengo ocho años con el programa. Antes lo llevó Gastón García Cantú, y él mismo sugirió que se me buscara. Había sido mi director de tesis y fue quien me contagió la pasión y el gusto por la historia. A él le debo la vocación historiográfica. Cuando se me invitó a continuar con el programa, no tenía ninguna experiencia en difusión por radio y me recomendaron muy pocas cosas: que hablara con un lenguaje llano y sencillo, como lo recomienda Antonio Machado; que no diera muchas fechas, pocas cifras, pocos nombres, que repitiera dos o tres veces la idea central a lo largo del programa y eso hago hasta la fecha. Lo he dicho y lo vuelvo a decir: el IMER hizo posible que llegara a la Academia Mexicana de la Lengua.

Antes del impulso que le diera Gastón García Cantú, había tenido, en la infancia, un acercamiento a la historia.

A mi abuela materna le había tocado vivir algunas etapas de la historia de México que a mí me empezaron a ser especialmente relevantes. Ella nació en 1900, en la Ciudad de México. Muy joven tuvo que ir al exilio en Nueva York, porque su padre estaba involucrado en asuntos políticos, era senador en la XXV Legislatura. Me contaba ella historias de la Decena Trágica, de sus años de exilio, de su regreso a México, y esto fue lo que despertó en mí el interés por la historia. Ése es el inicio familiar.

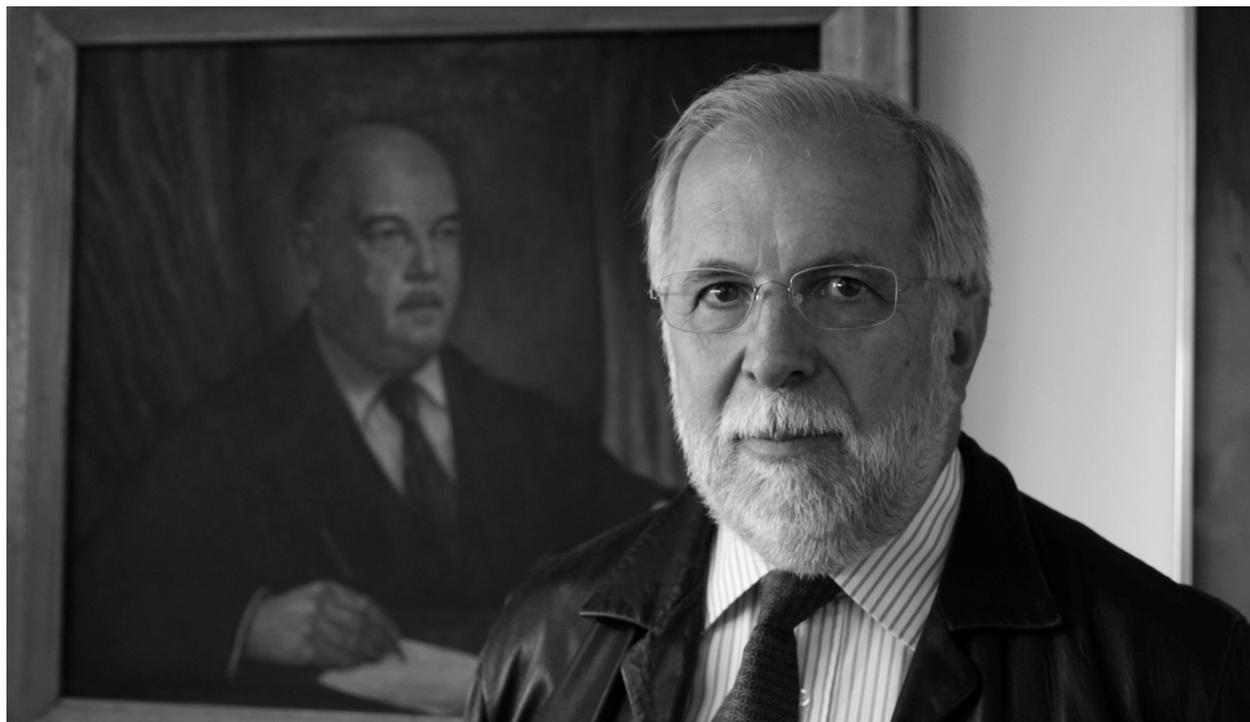
El inicio profesional fue García Cantú. Me di cuenta de que en él había un amor muy patriótico por la historia de México, el cual me contagió. Entonces vine a El Colegio de México y ese amor me lo convirtieron en algo más riguroso, más analítico, más científico. Luego tuve otra experiencia que considero un privilegio en la vida: después de obtener el doctorado aquí en El Colegio de México me fui a hacer un segundo doctorado con Friedrich Katz y ésa fue la experiencia definitiva en mi vida profesional. Muy pocos seres humanos tienen la calidez intelectual y moral de Katz y haber sido un discípulo tan cercano a él me marcó para siempre.

¿Cómo fue su paso por la UNAM, donde hizo la licenciatura en ciencias sociales?

México tiene grandes instituciones. De repente oímos críticas al sistema educativo mexicano, pero yo digo que no es tan malo como lo pintan; es muy desigual. Tenemos instituciones muy buenas y áreas enteras que requieren un replanteamiento de fondo. La UNAM es mucho más que una buena universidad, pues rebasa el concepto de universidad como tradicionalmente se le conoce. La UNAM es un espacio de crítica y cultura. Si alguna institución ha colaborado con el ascenso social de los mexicanos en el siglo XX ésa es la UNAM. Los mexicanos todavía no terminamos de agradecerle a nuestra Universidad lo que le debemos.

¿Qué le lleva a elegir el periodo de la Revolución como tema principal de estudio?

Me gusta la historia de la Revolución mexicana porque siento que fue el proceso definitorio de la mayor parte del siglo XX. Me interesaba entender el presente de una manera más rica y compleja, desde una perspectiva más amplia. Eso me lo daba la historia, pero, sobre todo, la historia cercana, la inmediata, la historia contemporánea. Reconozco que para entender el México de hoy hay que remontarse a otros periodos. No podemos entenderlo si no nos damos cuenta de que éramos una civilización primigenia, aborígen, de enorme calidez, que fuimos conquistados, colonizados durante tres siglos por una civilización, la española y católica; que tuvimos un siglo XIX débil, un siglo XX con algunos años



© Javier Naranjo

Javier Garciadiego

de enorme compromiso social y con poco interés democrático. En fin, nuestra historia es muy compleja.

Estudí la Revolución porque quería entender el presente. Y el presente de México, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, está determinado por la Revolución. Hoy en día hay otros procesos posteriores que resultan significativos para entender el México contemporáneo. Ya la Revolución se nos empieza a alejar, aunque siempre habrá características de un país que pasó por una revolución; sin embargo, hoy debemos contemplar el crecimiento de la clase media, la urbanización, la politización de jóvenes y mujeres, nuestra frontera con Estados Unidos. Lo que nos marca hoy está en los procesos del último tercio del siglo XX para acá.

¿Qué luces nos arroja la Revolución más allá del mito o de la historia oficial, para comprender el presente?

A la historia oficial le tengo muchas reservas. La izquierda tiene una historia oficial; la Iglesia católica también. Prácticamente todas las instituciones tienen su historia canónica. Me gusta más llamarla *historia gubernamental*, pero, aun así, no es lo mismo la historia que se construyó en el periodo de Cárdenas a la que se hizo con Salinas y Zedillo. Pensemos en los dos tipos de libro de texto que plantearon ellos comparado con lo que se hacía en etapas anteriores.

Mitos siempre habrá. La transición a la democracia ya generó sus propios mitos; el 68 es parte de la mitología histórica. Entonces, la mitología histórica no se vincula únicamente con los gobiernos.

Creo que la Revolución mexicana nos deja tres compromisos muy importantes. Un compromiso social con una parte enorme de la población que vive todavía en

condiciones inaceptables. Un segundo compromiso, por lo menos desde la perspectiva de Madero, es la exigencia democrática. Y un tercero, la educación y la cultura. Aquí retomo el nombre de Vasconcelos. Para él era clarísimo: la Revolución no era solamente reivindicación agraria o los derechos de los trabajadores, era, sobre todo, el compromiso de ampliar la matrícula educativa y construir una cultura propia.

A José Vasconcelos y Alfonso Reyes los elige como personajes centrales en su discurso de ingreso a la Academia. A Vasconcelos lo ha definido como “el hombre de mayores claroscuros”. ¿En dónde residen estas contradicciones?

Por un lado, tenemos a un personaje que se opone a Porfirio Díaz y se hace seguidor, muy comprometido, de Madero. Por otro lado, tenemos a un personaje que en 1929 se lanza como candidato independiente en contra de lo que consideraba un grupo enquistado en el poder a partir de la Revolución mexicana, un grupo militarista, corrupto. Éstos son sus principales argumentos para lanzarse en contra del grupo encabezado por Calles. Tenemos a un hombre muy comprometido con la educación y la cultura. Esto para hablar de las claridades.

El otro Vasconcelos es partidario de los dictadores de España y América Latina; un personaje que llegó a apostrofar a ciertas etnias —estoy pensando claramente en los judíos—; en fin, un personaje horrible. Algo que no se ha discutido tanto, pero que también es problemático, fue la faceta de un pensador que se opuso a la modernidad. Si uno revisa las páginas de Vasconcelos, ya no tienen cabida los pensadores ni las propuestas del siglo XX. En este sentido es un pensador muy misoneísta, muy contrario al cambio, a la modernidad. Estos aspectos



Javier Garcíadiego en la ceremonia de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, acompañado de Jaime Labastida y Adolfo Castañón, mayo, 2013



Javier Garcíadiego con José Sarukhán

tos me parecen completamente oscuros frente a las otras partes positivas de su personalidad.

Él fue, además, rector de la Universidad Nacional por un periodo muy corto, dieciséis meses. ¿Cuáles fueron sus logros, por qué trascendió?

Por su talento, por su pertinencia. Él llega a la Universidad Nacional —todavía no era UNAM— a mediados de 1920 con la caída de Carranza y la llegada de los sonorenses: De la Huerta, Obregón y demás. No era una universidad autónoma, sino un departamento universitario de Bellas Artes, y él lo dice muy claro: Acep-

to esto pero solamente como un paso preparatorio, no a la restauración, sino a la creación de la Secretaría de Educación Pública. Dijo no a la restauración porque con Justo Sierra, en 1905, se había creado la Secretaría de Instrucción Pública. Cuando llega Vasconcelos dice: Voy a refundar la secretaría, pero no se va a llamar de Instrucción, se va a llamar de Educación Pública. Para Vasconcelos la educación era mucho más que los simples aspectos de instrucción, lo meramente docente: los programas, los salones, las clases, los maestros, sí, pero por otro lado, sobre todo, la cultura. Ésa es la gran diferencia. Y una segunda, que es donde radica el carácter de

un secretario producto de una revolución. El concepto que tenía Justo Sierra era una universidad de matrícula restringida. En 1910, cuando se funda, la Universidad Nacional tiene menos de mil alumnos. Vasconcelos propone ampliar la matrícula, crear escuelas rurales y en barrios populares de las ciudades, aumentar la oferta de educación media y, claro, hasta donde se podía, multiplicar las universidades a todo lo largo y ancho del país. Éste es el gran proyecto de Vasconcelos: no limitar la educación a unos cuantos sino ampliarla. Y no limitarla sólo al aspecto meramente docente, incluir a la cultura. Ése es el Vasconcelos que me gusta.

Él deja la Universidad Nacional porque se crea la Secretaría de Educación a finales de 1921 y ahí está su gran aportación. La universidad se identifica mucho con Justo Sierra, pero la universidad que tenemos hoy en día tiene más vínculos y más deudas con Vasconcelos. Sierra es quien lanza la idea, el que genera el compromiso del Estado para crear una universidad pública de esa magnitud, pero el que le da las características a esa institución es Vasconcelos. Él propone una universidad comprometida con la sociedad y la cultura, una universidad comprometida con América Latina.

El otro personaje al que dedica su discurso es Alfonso Reyes. ¿Cuál considera que ha sido su principal aportación a nuestra cultura?

Alfonso Reyes es de otra dimensión. En el ámbito de la escritura Vasconcelos es muy desigual. Tiene páginas gloriosas. *Ulises criollo* es el libro de prosa más importante que se escribió en México en el siglo XX. Su lectura es una obligación moral, pero también una oportunidad de deleite y de aprendizaje. Y también tuvo muchas páginas, hoy, absolutamente prescindibles. Alfonso Reyes nunca tuvo un libro glorioso, pero tiene toda una obra que en su conjunto es gloriosa. Una gracia para escribir, un respeto con los temas que trata, una obra de verdad sin igual en la literatura mexicana.

Ahora, los compromisos institucionales. Vasconcelos quiere alfabetizar a todo el país, quince millones de habitantes en aquel entonces, de los cuales se calcula que el 80 por ciento no estaba alfabetizado. Ése es el reto que él se impone. Los retos de Alfonso Reyes eran de otro tipo. Él quería que los mexicanos tuviéramos acceso a la alta cultura. Reyes sale del país en 1913 y regresa en el 38, 39. Encuentra una cultura demasiado nacionalista, no nada más en el muralismo o en la música, sino en la literatura y la cultura general. Lo que dice Alfonso Reyes es: Cuidado, ésa es parte de nuestro ser, conservemos esa cultura, no prescindamos de ella, pero tampoco prescindamos de la cultura occidental. Desde que nació México como país, en el siglo XVI, somos occidentales, con el mismo derecho que otros. Finalmente estamos hablando el español, un lenguaje que nace mil años atrás, del otro la-

do del mar, y la religión que predomina en México también es emblemática de Occidente —ya seas católico o protestante—, el cristianismo. Aun siendo laico puedes reconocer en el cristianismo ese cemento de la sociedad, esa identidad cultural que nos hace occidentales. Entonces, asumamos esa doble naturaleza. Por un lado, somos americanos de origen precolombino y, por el otro, somos occidentales. Nos enriquece tener esas dos raíces.

¿Considera que tanto Vasconcelos como Reyes, cada uno a su modo, sembraron las bases de una política cultural que aun hoy, con los enormes cambios que hay a nivel global, sigue vigente?

La cultura es parte vital del proceso histórico de cualquier país, sociedad o región. En el caso de México, además, somos un país que tiene una historia muy intensa. Salvo por la zona andina, ninguna otra región del continente tenía las culturas aborígenes que nosotros. Durante el periodo colonial, México tuvo una riqueza cultural, social, económica, mucho mayor que el resto del continente. Nuestro siglo XIX es muy particular: una guerra de independencia, guerra con Estados Unidos, pérdida de territorio, intervención francesa. Y luego, nuestro siglo XX es una historia especialmente rica. Si algún país tiene una cultura con calidad de exportación, desde hace varios siglos, es México. No puedo ubicar a una escritora como sor Juana en alguna otra región del continente. La cultura mexicana es de las mejores del mundo: en pintura, en literatura, en cine. En eso el Estado mexicano tiene un compromiso heredado, en buena medida, de Vasconcelos. Tenemos instituciones estatales y no estatales de altísima calidad. ¿Cuántos países de América Latina tienen una UNAM, un Colegio de México, un INAH, un Bellas Artes? Somos realmente una potencia cultural y esto es algo que debemos mantener.

Además del gusto por la historia, que comenzó con los relatos de la abuela, ¿qué otros intereses marcaron su juventud?

En mi familia había un culto por el fútbol, por las Chivas en particular. También por los toros. Y lo que sí no heredé fue el gusto por la música y por la literatura. Mi biblioteca la he hecho yo mismo. Todavía no encuentro explicación sobre cómo es que me hice lector desde preparatoria. Quizá fue porque a los mexicanos de mi generación nos tocó leer de jóvenes a Carlos Fuentes, a Juan José Arreola, a Juan Rulfo. Hoy veo mi librero de literatura mexicana y casi todas son primeras ediciones, pero no porque fuera bibliófilo, sino porque estaban apareciendo apenas esos libros, y me da una enorme emoción.

¿Cuál será su próximo proyecto?

Tengo este año comprometido un libro por los cien años del Plan de Guadalupe, y estoy por entregar un volumen de ensayos de historia cultural. **U**

Entrevista con Mario Bellatin

El libro fantasma

Eve Gil

Mario Bellatin es uno de esos autores cuya obra, en contaste movimiento y transformación, se resiste a una sola exégesis. La narradora y periodista Eve Gil entrevista al autor peruanomexicano acerca de sus procesos de construcción textual y las relaciones que sus escritos establecen con otras artes, con motivo de su penúltima entrega, El libro uruguayo de los muertos, editado en 2012 por Sexto Piso.

Mario Bellatin es escritor pero también su mejor personaje y su propia obra maestra, por encima incluso de exquisitas obras como *Salón de belleza* o *Flores*. Su personaje es un hombre enigmático que vive en un antiguo departamento en una de las zonas más literarias y populosas de la Ciudad de México. Trabaja sobre una larga mesa rectangular de madera donde puede uno encontrar de todo, hasta un muñequito sumergido en una botella de formol —cortesía de su hijo adolescente— y una maravillosa colección de diminutas —y extintas— libretitas Ideal, de las cuales me obsequia una al advertir el fetichismo compartido. Nadie se le parece, por mucho que se esfuercen en imitarlo —y vaya si son legión, autores tan afamados como él mismo que se han *bellatinizado*— y su reciente obra, *El libro uruguayo de los muertos* (Sexto Piso, México, 2012) es una muestra más de su singularidad y la sorprendente evolución de sus métodos de escritura.

“Es el punto máximo de la ficción —señala el propio Bellatin, al explicar este curioso título—. La ficción

de la ficción. El sueño de este niño que va contando en un espacio que aparece como onírico... un punto máximo donde la ficción o la no realidad, o la realidad contada a partir de diversas voces llega a un punto extremo. Eso mismo ocurrió en otro libro mío, *Damas chinas*, que se llama así por un proceso similar. Es, por otro lado, un homenaje a la literatura uruguayaya. Es un país donde se da una concentración bastante curiosa de creadores muy personales que forman cada cual un lenguaje propio, determinado, contundente. En *El libro tibetano de los muertos* hay una serie de instrucciones para morir, mientras que en éste las hay para vivir dentro de un espacio signado sólo por las reglas que la propia literatura propone”.

Cada libro de Mario Bellatin nos emboscará con algo inesperado y sorprendente. No es la primera vez que realiza un arriesgado equilibrio entre autobiografía y autoficción; lo ha hecho ya en *El Gran Vidrio*. Pero como él mismo lo enseñó en su escuela de escritores, la literatura debe ser interdisciplinaria, palpitar al compás

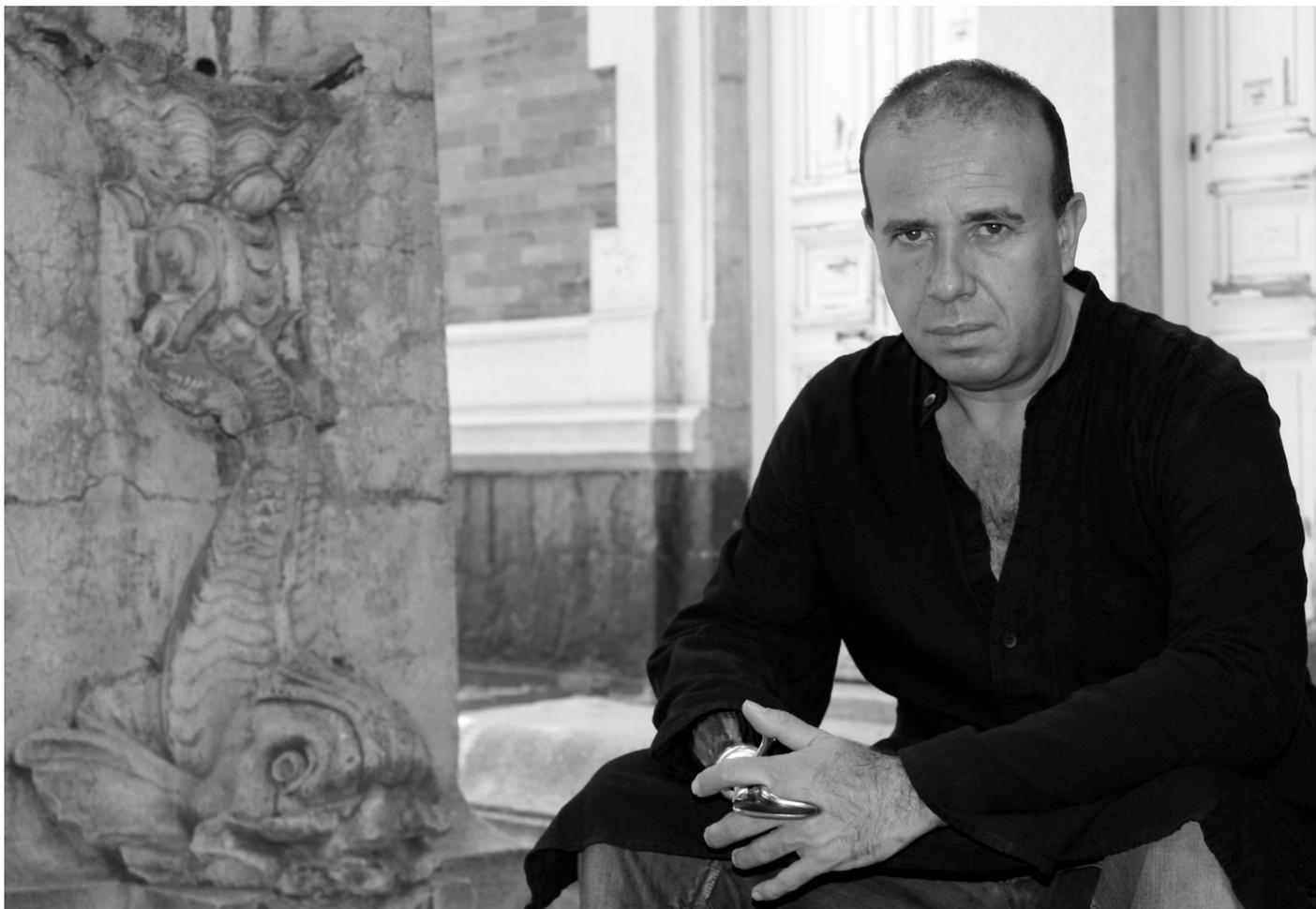
de otras artes, y *El libro uruguayo de los muertos* lleva ese precepto al límite, como veremos más adelante.

“Considero que la separación ficción/realidad es cada vez más obsoleta. Incluso la separación de géneros lo es, así como etiquetar ‘biografía’ y ‘realidad’. Es un todo, una mezcla donde no se pueden definir los límites. Puedo asegurarte que lo que parece más autobiográfico es donde menos presente está la realidad. En la portada aparece el muñeco del malecón de La Habana... fijate, lo que parece más producto de la ficción es parte de la realidad. Ese viaje con Sergio Pitrol fue absolutamente real. Ese muñeco —en la portada— es una especie de copia del Pato Donald creado por los cubanos... yo le llamaría un Donald comunista. Son muñecos de tamaño real y tengo muchas más fotos que tomé con una cámara de madera, lo que brinda el efecto de un espacio enrarecido... algo que es real pero al mismo tiempo rompe con lo cotidiano. No pretendo hacer nada experimental o algo que exija al lector tener un conocimiento predeterminado sobre algo. Considero que uno ingresa a esa escritura de una manera bastante tradicional, para luego encontrarse con universos un poco fuera de balance que de alguna manera es lo que se logra con este tipo de fotos”.

Cuando Bellatin habla de “fotografía”, como todo cuanto dice, no es exactamente así. Este libro tiene un vínculo más que estrecho con cierta clase de fotografía

que sólo es posible obtener a través de viejas cámaras —*toy cameras* las llaman— como la Diana, hecha de plástico, y que retorna de la década de los sesenta del siglo XX como una manifestación de rebeldía, parte de la llamada “estética *vintage*”. La afición de Bellatin por este tipo de cámaras que transforman el presente en un pasado nostálgico impregna la escritura de su libro y se parece mucho a él mismo, una especie de *Lomography* humana que capta el mundo —o lo traduce— de una manera onírica.

“Éstas son cámaras de juguete, como para niños —me explica mostrándome el singular tesoro que le permitió obtener las fotografías que acompañan su libro—, y sólo puedo pensar que crean eso porque son de plástico, pero me parecen bastante complejas para que las manipule un niño. Estas cámaras salieron en el 68, me las regalaron cuando yo era niño, y no había nadie que me enseñara a usarlas. Estas ‘cámaras de juguete’ requieren de alguien que conozca al menos lo más elemental de fotografía para que te oriente respecto a su uso, así que nunca revelé ninguna foto hecha por estas cámaras, aunque sí hice muchas fotos. Fue cuando comprendí que lo importante no es el resultado, sino que tengas la foto en tu cabeza, que ya hayas hecho la foto y con ese acto estés editando la realidad, el mundo, creando tu propia realidad. Además me pareció raro que me regalaran algo que me introdujera en el mundo adulto, sin imaginar que lle-

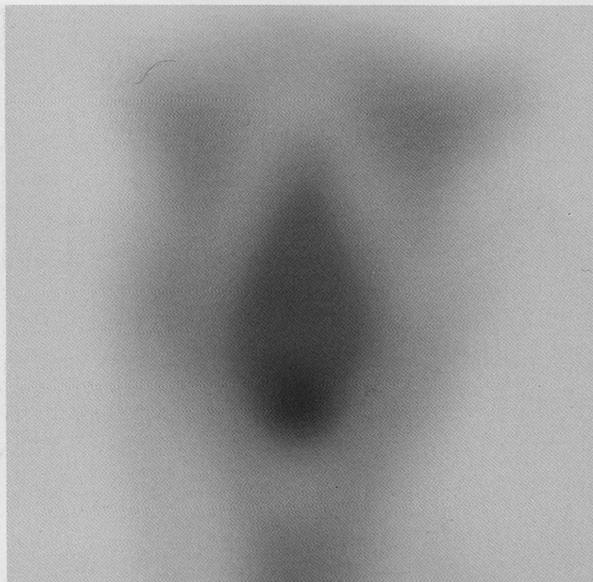


Mario Bellatin

© Javier Nardiz

Mario Bellatin

Damas chinas



ANAGRAMA
Páginall2

Mario Bellatin SALÓN DE BELLEZA

colección andanzas



garía el día en que algo de plástico sería tomado en serio... y todo eso lo relaciono con la escritura”.

En el caso de *El libro uruguayo de los muertos*, del que un gran trecho transcurre en Cuba, el recurso de la cámara Diana es un poco una metáfora de la situación política de la isla donde, señala el propio Mario, “el gobierno no quería que los cubanos se miraran a sí mismos, de manera virtual. Yo llevaba una cámara muy buena, aunque no tenía donde revelar los rollos, pero tomé la decisión de no hacerlo porque decidí que bastaba con *la idea* que se me había hecho al tomarla con la cámara.

“Un año en que casi no escribí, que pasé en Oaxaca y redescubrí las cámaras, me enviaron la original desde Perú y empecé a ir a lugares muy extraños, estudios viejos de fotografía muy antiguos para que me vendieran los rollos vencidos y empecé a tomar las fotos que incluye el libro. Fue entonces que me enteré que habían relanzado la *Lomo*, como una rebelión contra lo digital... ¡y yo nunca quise entrar en el mundo de lo digital! Incluso tuve una de las primeras cámaras digitales que se hicieron, cuando en el 98 la Hewlett Packard quiso demostrar que estas cámaras podían hacer fotos interesantes e hicieron un programa de darle cien cámaras a cien artistas del mundo, y me tocó una, no porque yo fuera un ‘artista del mundo’ [ríe] sino porque una ami-

ga que trabajaba en prensa logró ponerme en la lista y me llegó el equipo completo, y todo mundo se quedó impresionado... pero yo sentí que me quitaban el placer de ‘construir’ una foto.

“Cuando escribes un libro, existe el placer de que tú lo estás construyendo... Imagínate si de repente te dicen que alguien más —una máquina, por ejemplo— lo hará por ti, pero seguirás recibiendo tus regalías. Te volverías loca porque lo que tú quieres no es eso, y lo digital de alguna manera me arrebató esa posibilidad de construcción de la realidad. El hecho de que hayan quitado el visor, de que tomes a partir de la pantalla, te quita esa comunión con tu propia realidad, de editar a partir de tu ojo y que quede ese espacio del azar, la eterna pregunta que lo mueve a uno a escribir, a preguntarse qué ocurrirá con la siguiente página”.

Llama la atención la forma en que Bellatin se refiere a su propia literatura, reemplazando el término “escribir” por “armar” o “construir”: “No suelo escribir un libro en particular, sino que estoy haciendo ‘cosas’ todo el tiempo, y en un momento determinado, cuando encuentro que pueden unirse, las transformo en una propuesta concreta. En el caso de *El libro uruguayo de los muertos* primero estuvo la escritura libre, y luego todo un trabajo de edición, de construcción, que es cuando

me siento más escritor. En este caso armé todos estos textos como una carta.

“*Flores*, por ejemplo, la escribí con una beca en un centro de escritores en Nueva York, y fue una experiencia muy interesante... Pero creo que escribo mejor en mi casa. Entonces tomé muchos papeles, de distintas épocas, y la estancia no la dediqué a escribir propiamente dicho, sino a armar. Hacer que esos textos absolutamente inconexos fueran unidos por algo fundamental: que habían sido escritos por mí. El trabajo de edición, por cierto, fue muy arduo. Creo que la gente se apropia del lenguaje porque es algo aparentemente común... Es más difícil presentar propuestas, no reflejos de la realidad ni estados de ánimo. La escritura, creo yo, es como las demás artes: requieres de ejercicio para hacer un determinado texto y en determinado momento habrá un consenso que determine si tendrá un lugar especial”.

El libro uruguayo de los muertos incluye un “libro fantasma” de fotografías con cámara Diana, acompañadas de fragmentos del libro, digámosle, “mayor”:

“Es una idea que tengo desde hace muchos años y se llevó a la práctica aquí, aunque no en forma tan radical como la tenía pensada. Las editoriales son un desastre [risas]. La editorial es todo: la librería, el librero, etcétera, pero no concibo el libro como un objeto pasivo, y me parece obsoleto el sistema de comercialización. Muchas editoriales ya no son plataformas que propicien la difu-

sión de las ideas, sino todo lo contrario: privatizan de manera primitiva el libro. Si les da la gana, lo refunden en un sótano o lo venden en cinco mil pesos. Lo importante es tener acceso a la información y buscar formas mucho más creativas, sutiles, inteligentes para no privatizar de manera tan primaria los libros como tantos otros productos. El libro fantasma es que exista una versión del libro, de un material muy barato, sin la parafernalia de la portada y haya una determinada cantidad de ejemplares y que sean gratuitos para que los pidan a la editorial quienes realmente quieran leerlo... que hagan un pequeño esfuerzo nada más. Como estrategia de *marketing* creo que logra que el libro exista más”.

Cuando pregunto a Bellatin si se ha “forjado” a sí mismo como héroe de su propia literatura, responde sonriendo con juguetona perversidad: “Uno tiene que ser héroe de sí mismo, a nivel personal e interno. Pero el abuso de eso, que son los escritores que opinan de todo —el ‘todista’, el escritor como punto de referencia—, me parece muy peligroso. Considero que el escritor se comunica con su lector fundamentalmente a través de sus textos... aunque sí, hay demasiados merolicos que creen que es mejor ser escritor que no serlo. A mí me gustan los escritores de propuestas, no de ocurrencias. Al único monje de la escritura que conozco es a Sergio Pitol, y nunca lo verás opinando sobre la Franja de Gaza. Personalmente me caso con obras, no con autores”. **U**



© Javier Narváez

Eduardo Lizalde

Bordes sobre bordes

Gabriel Bernal Granados

Desde 1966, año en que publicó su libro Cada cosa es Babel, el escritor mexicano Eduardo Lizalde puso en marcha un vehemente proceso de ruptura con la tradición lírica mexicana de la primera mitad del siglo xx. Su propuesta literaria lo llevó a la creación de una poesía de la impureza y la visceralidad que se habría de ratificar y enriquecer con sus libros posteriores, como lo demuestra el ensayista Gabriel Bernal Granados.

Con Gabriel Zaid y Juan Almela (mejor conocido como Gerardo Deniz, su nombre de pluma), Eduardo Lizalde formó un reducido “grupo” de poetas e intelectuales que mostraron su adhesión, de modo variado, a la política y la estética de Octavio Paz a finales de la década de 1960. Después de haber militado en las filas del poeticismo y el comunismo, Lizalde, en su poesía, comenzó por volcarse sobre el poema filosófico. Hablar de filosofía y poesía, en el marco de la tradición de la poesía mexicana moderna, requiere un deslinde. La poesía —filtrada de impurezas— puede y casi siempre rebasa la hondura del pensamiento filosófico. Porque la poesía es en sí un modo —absoluto y sin ambages— de pensamiento. Lizalde abandona los presupuestos de la poesía filosofante que lo habían acompañado hasta ese momento para dialogar con la tradición y con algunos de sus ejemplos más altos. *Cada cosa es Babel*—publicado en 1966— no es un poema que descienda por línea indirecta de las tentativas y consumaciones de José Gorostiza en *Muerte sin fin*, sino que es un poema que

dialoga con el Gorostiza de *Muerte sin fin* para poner en crisis la noción de poema lírico.

BABEL

Cuenta Lizalde que Gorostiza no reaccionó a la publicación de su poema, que en un primer nivel de lectura puede verse como una respuesta a *Muerte sin fin*. La razón de este aparente desdén no se encuentra en la edad avanzada del poeta, o en su estado de ánimo siempre decaído, sino en una especie de inteligencia simulada tras la cortina de humo de la apatía. Gorostiza no se pronuncia en ningún sentido sobre *Cada cosa es Babel* porque le resulta evidente la crítica, abierta en el poema, en contra de una de las ideas fundamentales de *Muerte sin fin*: el paradigma inalterable de la forma.

Si en Gorostiza la forma es la del vaso que contiene el fluido inestable y transitorio del agua, generando la ilusión ocular de la estabilidad, en Lizalde la forma es

en cambio una figura que depende de los humores o de los pronunciamientos del poeta. No existiría la forma sin el hombre y no existiría el poema sin las pasiones que lo arrebatan de los ámbitos cerrados del verbo. En 1966 y en *Cada cosa es Babel*, la poesía puede más que la apariencia marmórea del lenguaje; cala los huesos y vomita al ser humano que lleva dentro. La poesía es el envés del hombre —o la parte anterior de su piel— porque viene siendo el producto directo de sus vísceras. La palabra en Lizalde dista de la higiene en Gorostiza, y sus poemas, como la pintura negra de Goya, comienzan a mancharse o a contaminarse, mejor dicho, de materiales que antes habían sido ajenos al repertorio de la lírica moderna en esta latitud del continente.

Cada cosa es Babel es una discusión sobre el conflicto entre el significado y el significante, o si se quiere, sobre la distancia que separa al nombre de la cosa. Si bien la cosa es anterior al nombre y al poema, el poema, en su eterno conflicto con las cosas, es una fragua volcada sobre sí misma; un espejo donde se mira la persona que contempla por primera vez el espejismo del poema. El poema —sobre todo si se piensa en el poema de largo aliento, tal y como lo concibe Lizalde, mirándose todo el tiempo en el ejemplo de *Muerte sin fin* y Gorostiza— es imperfecto por naturaleza. Tiene cumbres y caídas. Está hecho de tiempo pero también y sobre todo está hecho de sangre. Y su imperfección no es distinta de la imperfección —o de la circunstancia— del hombre que lo produce.

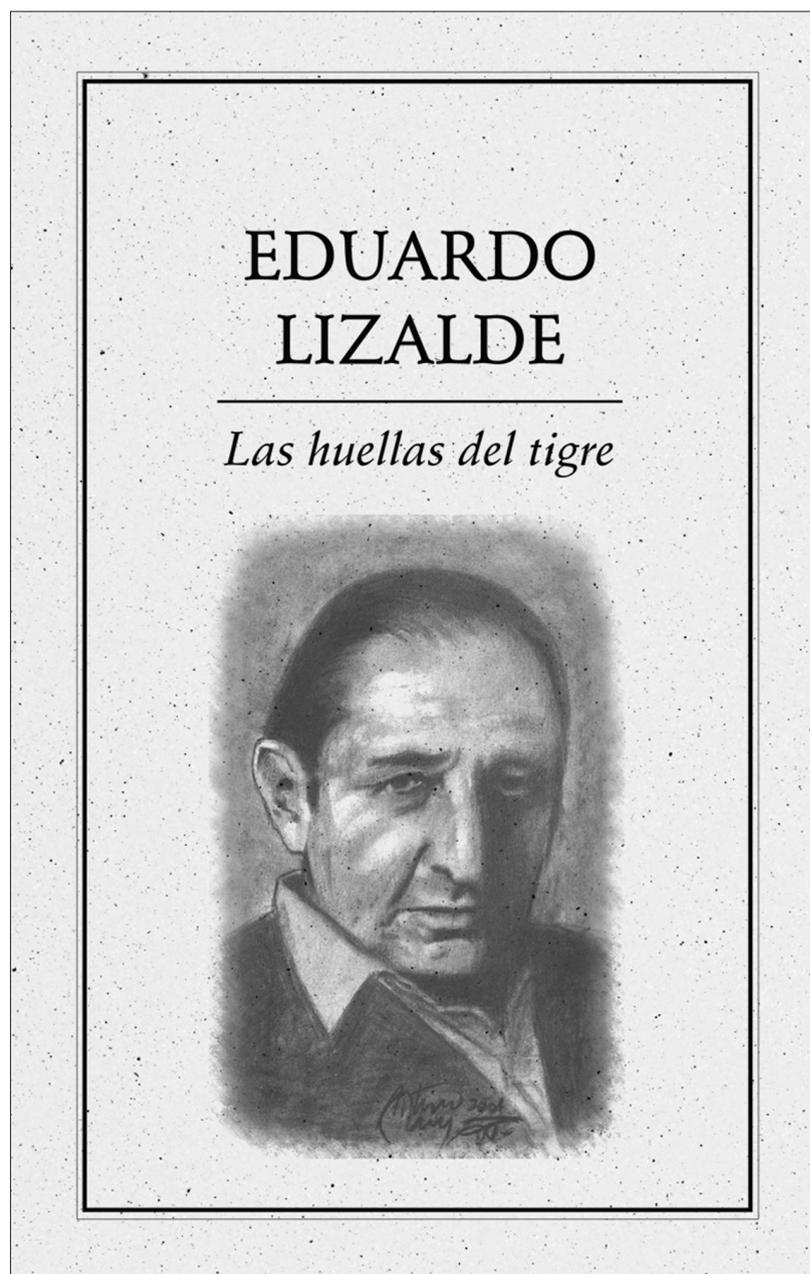
La roca del principio, que comienza el coloquio del poeta con la realidad ambiente, termina por ablandarse, enternecerse y emitir un grito: “Como el espejo roto / —que nuestros versos derruyen— / llora su ardiente mercurio, / la roca enternecida / vuelve a llorar a piedra viva sus ríos / de fragor petrificado, / y vuelve a hervir la misma lava por sus venas”. Lizalde no rehúye de la escatología cuando se trata de estructurar por primera vez su arte poética:

El grito en su desbarrancarse, en su sonar de
 [terremoto
 que hace al grave ropero ponerse a caminar sobre
 [dos patas;
 que en su repentina pelambre de bramido
 provoca aludes veraniegos en el frutero ceroso del
 [banquete,
 que hace crecer por metros la barba a las señoras;
 grito de lobo ensartado por estacas que horadan
 desde el hocico del padre al ano de los nietos;
 el grito que consigue acomodar la forma de la
 [cúpula a sus carnes
 que esponja el foro y el teatro en sus vibrares de
 [suprema tiple,
 será el poema.

Al vapulear el cuerpo de la lírica mexicana moderna con versos que no tienen miramiento alguno a la hora de decir las cosas por su nombre, Lizalde delinea el perfil de su obra futura y se asigna a sí mismo la figura de un poeta musculoso, irreverente y desencantado de la tradición. Corre el año de 1966 y la transformación se ha consumado: de ser un poeta marginal, crítico feroz de las jerarquías dominantes en las esferas de lo político, lo histórico, lo económico y lo social, Lizalde se convierte en una de las figuras centrales de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. A sus treinta y seis o treinta y siete años, Lizalde coquetea con su primera obra maestra.

EL TIGRE

A diferencia del poema precedente, de índole abstracta, *El tigre en la casa* da la impresión de ser un poema na-



rrativo. No lo es. Si el tema de *Cada cosa es Babel* abarca la pluralidad de los significantes frente al misterio concreto de la cosa, el tema de *El tigre en la casa* es el reverso negativo del amor: el odio.

No hay historia en realidad —el ingrediente primario de toda la poesía de Lizalde es el lenguaje, recorrido por las arterias y las venas salvajes de la inquina—, tan sólo el presupuesto de un amado y una amada que tras-tocan sus identidades en opuestos sanguinariamente perfectos. La amada del poema, la perra que asesina a sus cachorros para después engullirlos en la compañía lúbrica del macho con el cual los ha engendrado, es la sombra de un sujeto erótico que ha devenido con el tiempo en el objeto de un desprecio cuyo límite es la muerte; en tanto que el amante es el poeta, que confunde su figura con la de un tigre que ha tomado la casa. La infiltración del tigre en el ámbito doméstico, convertido en desierto toda vez que se ha secado el vínculo amoroso

que unía al amante con la amada, tiene la función simbólica de simular la infiltración de la prosa en el poema. “Ya que un museo del bien / sería una simple galería desierta, / puede ponerse un poco de estiércol al poema”. Abandonado a sí mismo, descreído de la posibilidad de hacer filosofía en el poema, Lizalde encuentra el equilibrio baudelaireano entre la prosa y la poesía, la vulgaridad y lo sublime. Este equilibrio es el mismo que hace posible desterrar de la estructura del poema las nociones de bondad y de belleza; de amor y eternidad incluso:

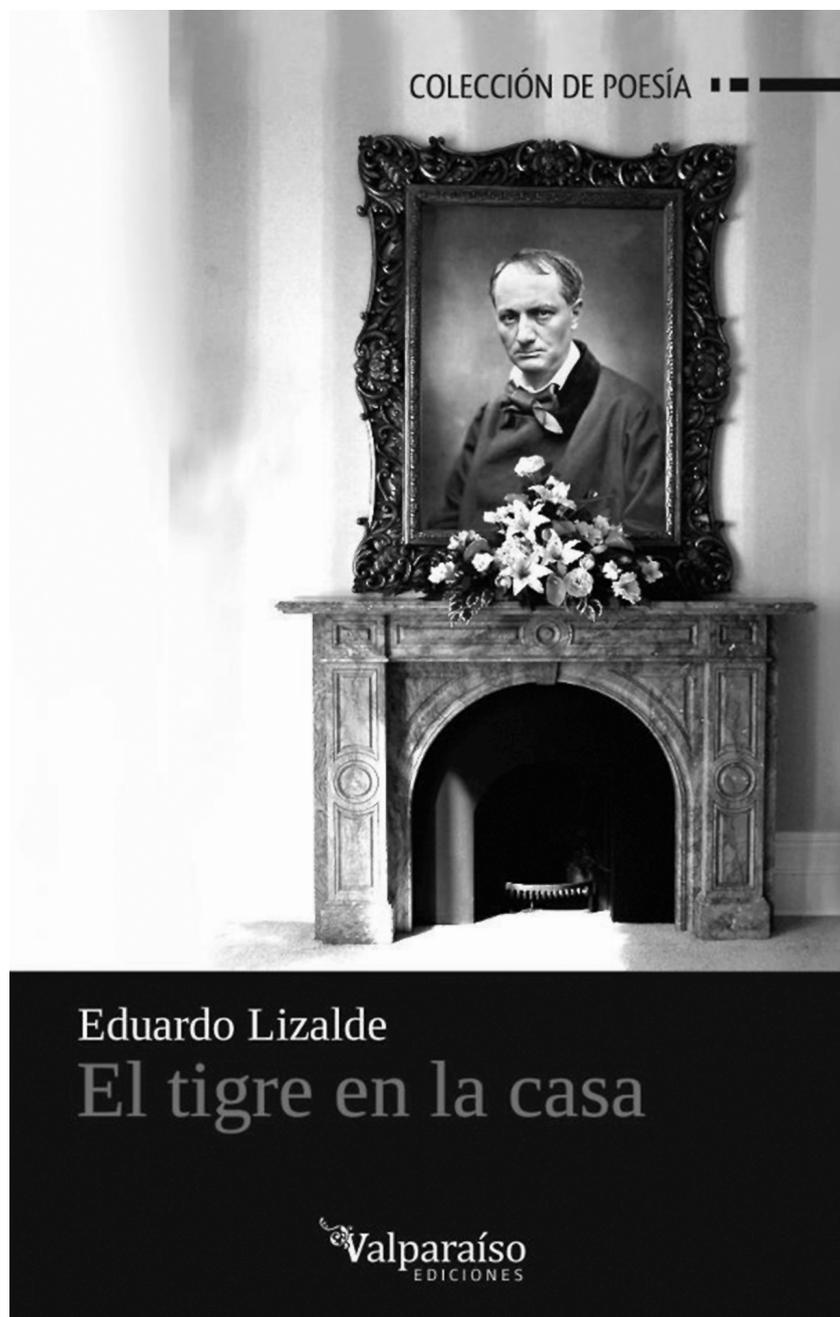
Para el odio escribo.

Para destruirte, marco estos papeles.

Aunque sus críticos han memorizado estas líneas y han dejado una constancia de ello en los cientos de páginas que se han escrito sobre este poema, *El tigre en la casa* no ha perdido los poderes subversivos que lo caracterizaron desde un principio, cuando se publicó por primera vez en 1970, hace cuarenta y tres años. Hace poco, recuerdo haber visto a mis alumnos salir uno a uno del salón de clase al mismo tiempo en que yo leía fragmentos del poema. “También la pobre puta sueña. / La más infame y sucia / y rota y necia y torpe, / hinchada, renega y sorda puta...”. Esto se debe, sin duda, a que la subversión que operó Lizalde sobre el cuerpo de la tradición no se dio al nivel de la forma sino de los contenidos morales del lenguaje. *El tigre en la casa* contiene algunas de las líneas más crudas y amargas que se han escrito jamás en la historia de la poesía de lengua española. Podría decirse, incluso, que se trata de un poema misógino, pero en su descargo no podría tampoco dejar de afirmarse que para la existencia de un sentimiento de rencor y de furia parecido hace falta primero la existencia del amor más grande y puro; el amor es odio. Acabado, negado, convertido a su némesis exacto por medio de una pasión desengañada y contenida en la conciencia de su inutilidad, el amor desciende a las planicies del odio y de la muerte, obsequiándonos la razón incontestable de su imposibilidad e inexistencia. *Esto es el odio*, escribe el poeta en sus papeles. No existe el pudor en *El tigre en la casa*; ni la redención ni la esperanza.

TABERNA

Adueñado de la figura del tigre como emblema de su personaje y de su obra, Lizalde emprende a finales de la década de 1970 una serie de poemas tabernarios, donde se vislumbra, a la distancia, el espejo de la urbe. El primero de los libros que componen este ciclo se titula, irónicamente, *Caza mayor* (1979). El delgado volumen (la edición original de la UNAM tiene 62 páginas) consta de 32 poemas más o menos breves, es decir, lo contrario de





© Javier Navariz

Eduardo Lizalde

los libros anteriores, conformado cada uno por un solo poema de largo aliento. La consigna baudelaireana, ya anunciada en *El tigre en la casa*, de dejar fuera del poema toda prueba de lirismo rampante y ramplón, se adueña de la retórica desencantada de estos versos, donde el poeta se apoltrona en la cantina para jugar al dominó con sus amigos, poetas y filósofos: “En el abrevadero de La Providencia, en La Derrota / y en El Tigre Negro, otra cantina del peonaje bravo / y de los camioneros de la vieja calzada de la Viga, / recalábamos también, irresponsables / y sospechosos señoritos cultos / que hablaban de poetas ignotos / y bebían como los conocidos”.

La cantina es el escenario idóneo para la realización de un crimen —como tal concebía el mismo Baudelaire la ejecución del poema— y el pedacito de papel es la herramienta adecuada para anotar, al paso, la música pedestre del poema.

Hay cerveza, nunca vino de Lesbos,
en el café vecino de la imprenta.

(Lizalde se refiere a la Imprenta Universitaria, donde trabajó varios años a las órdenes de su amigo, el también poeta Rubén Bonifaz Nuño). Lo sublime se encuentra a ras de asfalto. El poema se descorre como una cortina, acotado por las cuatro esquinas de la mesa donde transcurre la partida de las fichas de dominó. Y el poeta vence a la muerte, toda vez que acepta que su des-

tino está hecho de palabras, y de las figuras de una anti-rretórica personal que deja las puertas abiertas a la inclusión de lo cotidiano y de lo bárbaro. La poesía “negra” de Lizalde —recargada de impurezas— también constituye un modo de pensar la realidad y trascenderla.

CIUDAD

Entre la publicación de *Caza mayor y Tabernarios y eróticos* (1989, libro de poemas que sigue la misma línea de su antecesor sobre la caza: el poema menor posee el mismo efecto que el poema largo, si se le sabe tratar con agudeza. Este libro contiene dos de los mejores poemas breves de Lizalde: “Caja negra” y “Charlie Brown en la loma”), Lizalde publicó la primera parte de un libro de poemas sobre la Ciudad de México, *Tercera Tenochtitlan*. La primera parte del libro se publicó en 1983, en la Editorial Katún, y una segunda parte se publicó junto a la primera en 1999, en la colección *Poemas y Ensayos de la UNAM*. En la primera sección, Lizalde lamenta el destino de una ciudad mal vengada luego del ultraje sufrido a manos de españoles, siglos atrás. Esta lamentación sería lugar común si Lizalde no enriqueciera su lenguaje con una liberalidad que no había tenido paralelo en la historia de la poesía mexicana. En ese tránsito, yendo todo el tiempo de lo grosero a lo culto, de la palabra náhuatl a la transcrita directamente del idioma

inglés, compone uno de los mejores poemas de cantina que se pueden encontrar en su obra. Unos “guaruras” que beben en una cantina, a la manera de unos goliardos medievales colocados en un nuevo contexto: “Himplan inflan cantan moquean / Salta en astillas bajo el cubilete / la barra de formaica / Y al salir los reyes los tlatoani / tlatoatiname dirían los nahuatlantos / del humeante salón tiembla la jungla”. Y como en un filme de ficheras de los años setenta, los borrachos cantan una guaracha improvisada al aire enrarecido de las copas y el amanecer:

La marrana está loca
de amor por el marrano
[...]
El marrano está lelo
de amor por la marrana

De la ciudad en ruinas queda un único vestigio, la palabra. La Ciudad de México de aquella época, que no dista mucho de ser la nuestra, parece más una ciudad

medieval que una metrópoli moderna. Para retratar este paisaje abigarrado, Lizalde recurre a la lección de Cervantes en *El Quijote*, cuando describe a Roma basándose únicamente en una imagen del Pantheon: unos cuantos brochazos sobre la tela, un gesto rápido y violento, para reproducir el todo con el lenguaje de la cólera. He aquí, a manera de ejemplo, una postal del Centro Histórico (con el objetivo de la cámara enfocando el edificio de la Catedral):

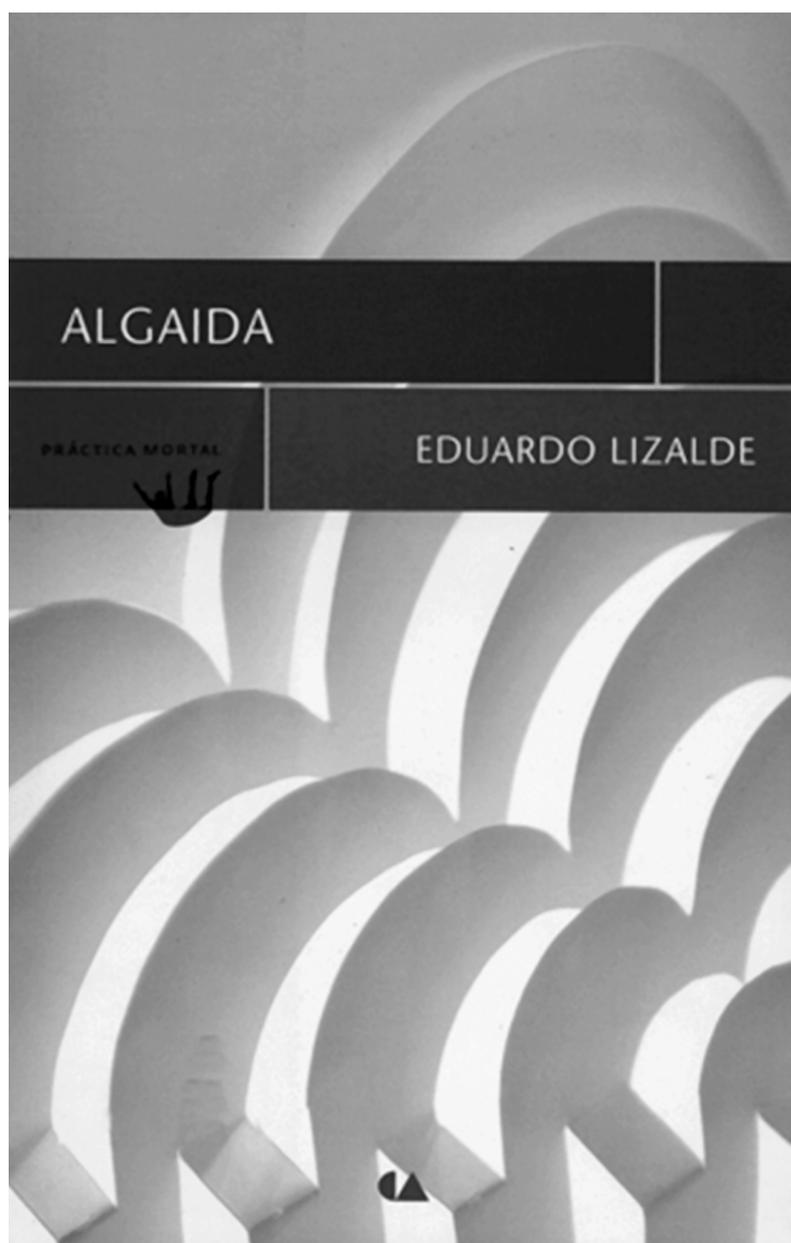
Elefantuna y baja bajuna y elefante
la Catedral preside ese cortejo de resucitados
con los lomos del Sagrario heridos
por el ácido fecal de las palomas

La falta de misericordia con que Lizalde retrata la ciudad es equivalente a la falta de puntuación casi absoluta en esta parte del poema. Sus estrofas parecen hechas de pesos y contrapesos históricos que aglutinan siglos de una erudición verbal y visual imposibles de trasladarse a otro idioma y a un contexto diferente del nuestro. A diferencia de otros poetas, que rehúyen o encuentran en el poema largo la coronación imposible de sus obras, Lizalde se mueve a sus anchas, como ningún otro contemporáneo suyo, en sus expansivas e informes extensiones, como él mismo lo dice. *Tercera Tenochtitlan*, en su primera y segunda parte, compuesta esta última luego del terremoto de 1985, es uno de los mejores poemas que se han escrito sobre la Ciudad de México y encuentra su lugar al lado de *Los hombres del alba* de Efraín Huerta y *Nocturno de San Ildefonso* de Octavio Paz, que le sirven de ejemplo y contrapunto.

INFANCIA

La primera parte de *Tercera Tenochtitlan* difiere de la segunda por los años: el poeta que escribe la primera es muy distinto del poeta que escribe la segunda. Pasan cerca de veinte años entre la escritura de una y otra parte. Lo que en un principio fue la tentativa despiadada de describir la destrucción de una ciudad sin exhibir un solo gramo de piedad en la manera y el estilo, en el segundo movimiento de esta obra sinfónica se convierte en una evocación abocetada de la infancia y una reflexión sobre la naturaleza misma del poema largo. Los años ablandan la furia del poeta y lo vuelven misericordioso con la ciudad que habita, acaso porque la ciudad es el poema y el espejo fiel de su poética: crece a la manera de un capricho, vocífera, murmulla, se construye y se destruye, aúna lo vulgar y lo sublime, y es el único lugar habitable sobre la Tierra.

Lizalde retoma esta reflexión sobre la infancia en *Algaida* (2004), un poema largo, difícil de clasificar más



allá de una aspiración —constante en la obra de Lizalde— a conformar una épica de carácter autobiográfico, una novela proustiana narrada en verso rotundo y sonoro, que carece de personajes, mas no de interlocutores. Góngora, Eliot, Dante, Rimbaud, multitud de nombres de poetas disfrazados de citas literales se adosan a la estructura del poema y constituyen su sabia dialogante. Desde el primero hasta el último de sus poemas, la obra de Lizalde está hecha de diálogo y conflicto con la tradición. Y a esto se refiere el poeta, cuando dice: “De formas, vida, quiere el ánimo hablar, / que a nuevos cuerpos se mudan”. La tradición migra de un cuerpo a otro, en el tiempo, generando nuevas derivas.

La cólera dormida de *Cada cosa es Babel* y la violencia de *El tigre en la casa*, que habían de sobrevivir hasta la primera parte de *Tercera Tenochtitlan*, se han sosegado en *Algaida*, el bosque de la infancia que la ciudad ha ido poco a poco corrompiendo con su avance insensato y destructor. El poeta, a sus setenta y cinco años, no se reconcilia tanto con la Naturaleza rimbaudiana, ese elemento que todo lo abarca y todo lo proporciona, incluidas la vida y la muerte, sino que sustituye la realidad ruinoso de la ciudad con la realidad virtual que edifica la memoria a través de sus dones: las palabras.

En *Algaida* los territorios y el paisaje conocidos en la infancia están convertidos en desierto; pero en una segunda instancia, esos mismos territorios devastados se vuelven palabra. Y el verso se osifica —es hueso duro y resplandeciente que forma una escultura, vibrátil, de palabras—. Los versos en *Algaida*, más que en ningún otro poema de Lizalde, pueden tocarse con la vista y desprenderse sensualmente de su sólida estructura. Parecen montañas acumuladas por el paso de las eras, las lecturas y los poemas escritos a lo largo de los años. Suma reposada de conocimiento, *Algaida* es una obra maestra otoñal que sirve de coda al resto de la producción poética de Lizalde. (*Algaida* significa jardín o bosque edénico, pero también significa retorno, y vuelta a comenzar desde otro ángulo, desde una orilla diferente a todo lo anterior).

Afirmar que no hay ironía en *Algaida* es afirmar que no hay distanciamiento entre el poeta y la realidad que nombra. Existe, más bien, una relación de identidad que se manifiesta a través de los quicios de un estilo sin fisuras:

Por encima del hombro miro retornar las imágenes
del difuso sendero recorrido.
Súbitas ráfagas de muy diluida materia.
Albas nubes altísimas que descansan sobre
azules columnas,
pródigos dioses o naves gigantescas
que parecían derrumbarse sobre el huerto rural.
Territorio magnánimo del verde verdecido...

Una raya más

Ensayos sobre Eduardo Lizalde



Fondo Editorial Tierra Adentro

La Naturaleza arborece en torno de la infancia y la ciudad, hasta cubrirlo todo. La mirada del poeta reverdece y la nostalgia se transforma en certidumbre: después de un largo recorrido, el poeta finalmente ha hecho las paces con el lenguaje.

CODA

El poeta sale victorioso del campo de batalla de la memoria. Ha vencido, vencéndose a sí mismo, su vieja reticencia sobre el poder significativo de la palabra. El poema largo, para él, se ha convertido en un hábitat, un espacio connatural al movimiento expansivo de sus versos, en armonía —y en conflicto— con la prosa. Lado a lado, verso y prosa conforman el mascarón de su poesía. **u**

Visiones mexicanas de Praga

Miguel Ángel Flores

Una pequeña galería de escritores, periodistas y políticos mexicanos, de Vicente Lombardo Toledano a Sergio Pitol, se ven reunidos por el poeta Miguel Ángel Flores en este recorrido por las calles y edificios de la vieja capital del reino de Bohemia, Praga, que ha sido también registrada en sus páginas por autores europeos como Chateaubriand, Loti o Camus.

François René de Chateaubriand (1768-1848) visitó dos veces Praga en el año de 1833 para reunirse con el rey Carlos X, quien se hallaba exiliado en el castillo de Hradcany, el famoso castillo de Praga que inspiró a Franz Kafka. Para el autor francés la ciudad fue la fascinación total. Un tono misterioso y extraño rezumaba la atmósfera de la ciudad.

François René fue a Praga y escribió en sus *Memoirs de ultratumba*:

Subí por calles silenciosas, sombrías, sin reverberaciones, hasta el pie de la alta colina que corona el inmenso castillo de los reyes de Bohemia. El edificio recortaba su negra masa sobre el cielo; ninguna luz salía de sus ventanas: había allí algo de soledad, del lugar y la grandeza del Vaticano, o del Templo de Jerusalén visto desde el valle de Josafat. No se escuchaba sino el eco de mis pasos y de los de mi guía; estaba obligado a detenerme por intervalos sobre las plataformas del empedrado escalonado, tan inclinada era la pendiente. A medida que yo subía, descubría la ciudad allá abajo. Los encadenamientos de la historia, la suerte de los hombres, la destruc-

ción de los imperios, los designios de la Providencia se presentaban ante mi memoria identificándose con los recuerdos de mi propio destino.

Su estancia sucedió en el siglo XIX. Praga era la capital del Reino de Bohemia, que entonces se hallaba subordinado al Imperio Austrohúngaro. La ciudad empezaba a acentuar los rasgos urbanísticos y arquitectónicos que ahora la caracterizan.

Rainer Maria Rilke (1875-1926), nacido en Praga, pero típico representante de la élite intelectual de la época, es decir, de aquellos autores que escribían en lengua alemana y estaban vinculados al mundo cultural del imperio, como lo fue Franz Kafka, escritores que en sentido estricto no pueden ser considerados checos, dijo de su ciudad en sus dos cuentos praguenses:

Las primeras tardes de primavera, el aire tiene una fresca humedad que se posa suavemente sobre todos los colores y acentúa su luminosidad y hace que se parezcan más unos a otros. Las amplias casas del muelle han adquirido el pálido tinte del cielo, y sólo las ventanas vibran de vez en

cuando con una luminosidad cálida y reconciliadas, se apagan con el crepúsculo, mientras el sol no las incomoda ya. Solitaria, la torre de San Vito permanece aún de pie en su antigua y eterna grisura.

La torre es verdaderamente una señal, —dijo Bohusch al estudiante silencioso—, ella sobrevive a todos los crepúsculos y permanece siempre igual a sí misma. Me refiero a su color, ¿no? —Resek no había prestado atención. Él miraba hacia el puente de la Malá Strana donde se encendían precisamente las luces.

Bohusch continuó: —Conozco a mi madrecita Praga hasta lo profundo de su corazón. Hasta su corazón —repetió, como si alguien hubiera puesto en duda su afirmación, porque allí estaba su corazón, en ese lugar, con el Hradcany—. En el corazón se encuentra siempre lo más secreto y, mira, hay tantas cosas secretas allí, en esas viejas casas.

Rilke fue contemporáneo de Kafka. Nació y pasó su adolescencia en Praga, pero después se fue a vivir a la metrópoli del imperio; sin embargo, en sus obras de juventud quedó la impronta de su ciudad natal, en las que sobresale su atmósfera extraña y fascinante, muy semejante a la de los relatos de Kafka. “Praga”, escribió Rilke, “esa ciudad llena de callejuelas sombrías y de patios misteriosos, es el escenario”. Se refería el escritor a sus *Dos relatos praguenses*.

Albert Camus (1913-1960) estuvo en Praga, en otro momento histórico, cuando el gallo proletario se aposentaba en las torres de la ciudad y hacía escuchar su canto cacofónico, plagado de represión y mentiras. Hasta

esa ciudad llevó su angustiosa existencia el autor de *L'envers et l'endroit*, donde pasó algunos días viviendo “la muerte en el alma”:

Por lo demás, escribió, la angustia ganaba terreno. Se agudizaba en mi cerebro. Decidí organizar mis días, expandir mis puntos de apoyo. Me quedaba en la cama lo más tarde posible y mis días se hacían breves. Me aseaba y exploraba metódicamente la ciudad. Me perdía en las suntuosas iglesias barrocas, intentando encontrar una patria, pero salía de ellas más vacío y más desesperado de ese encuentro decepcionante conmigo mismo.

Vagaba a lo largo del río Vltava cuya corriente interrumpían diques que producían remolinos. Pasaba horas inmensas en el enorme barrio de Hradcany, desierto y silencioso. A la sombra de su catedral y sus palacios, a la hora en que el sol se ponía, mis pasos solitarios resonaban en las calles.

Praga, la madrecita que tenía garras y de la que nunca pudo huir Kafka, pero la muerte lo sorprendió lejos de ella. Praga, la ciudad de uno de los dramáticos acontecimientos históricos del siglo XX, la ciudad que fue sede de la más trascendente revolución en la lingüística, y que vivió todas las vanguardias del siglo pasado. Y donde prendió con más fuerza el surrealismo, con aportaciones propias. Praga, la ciudad que han cantado sus poetas de lengua checa. Ha sido el amor de sus autores que escribieron en esta lengua. Por ella compusieron cantos y elogios. Nezval dejó encendidos versos, surgidos de una inspiración a veces delirante:



Ciudad de Praga

Soviética gozaba del prestigio de haber contribuido decisivamente a la derrota del fascismo. Los intelectuales mexicanos, en el ámbito de la política, se inclinaban a la izquierda. Y estaban convencidos de que el paraíso en la Tierra era posible. Les disgustaba la arrogancia y simplonería de la propaganda capitalista. Y Estados Unidos cargaba con el pecado de la usurpación. 1848 no se olvidaba, o no se olvida. Lombardo Toledano desde muy joven se alineó, como filósofo, con el materialismo dialéctico y fue famosa su polémica con Antonio Caso, el filósofo del idealismo. Así, no es de extrañar que cuando Vicente Lombardo Toledano fue expulsado de la Confederación de Trabajadores de México, mejor conocida como la CTM, pilar fundamental del Partido Revolucionario Institucional, se haya dedicado a la actividad sindical desde posiciones de izquierda. Tuvo mucha actividad en las organizaciones internacionales de sindicatos. Dicha actividad fue el principal motivo de sus viajes y tales organizaciones le financiaban sus desplazamientos por el mundo. En su viaje a lo que entonces se llamaba la Nueva China, siguió la ruta de Praga. Ciudad que visitó en varias ocasiones. En su diario escribió: “Checoslovaquia es el único país del mundo occidental, altamente industrializado, que marcha hacia el socialismo por caminos propios, dentro de los marcos del gran movimiento histórico que está liquidando al régimen capitalista”. Estas frases resumen su simpatía por el régimen que entonces encabezaba Klement Gottwald. Y luego elogia a Stalin sin medida. Hay alabanzas para el nuevo régimen y sus políticos, y la estampa de un grupo de soldados que pasa cerca de él cantando es la encarnación de un nuevo orden social. De la ciudad de Praga casi no habla. En su breve estancia da un paseo por las afueras de la ciudad. Es otoño y se refiere al frío y la lluvia. De la ciudad hace alguna mención marginal. ¿Tenía sensibilidad para los asuntos artísticos Lombardo? Sus escritos parecen indicar que ninguna.

Cabe mencionar que Lombardo es de los primeros mexicanos que viajaron a China poco después del triunfo de las fuerzas de Mao Tse Tung.

El periodista Luis Suárez poseía la curiosidad de los hombres de su oficio. Había nacido en España y la Guerra Civil lo llevó a vivir el exilio en México, donde destacó por su infatigable actividad como reportero, sobre todo de la revista *Siempre!* Nunca dejó de estar alineado con la política internacional de la Unión Soviética y pertenecía a la Unión Internacional de Periodistas, una organización que los rusos habían patrocinado con el fin de contrarrestar la visión norteamericana sobre el mundo. Cuando las tropas del Pacto de Varsovia, obedeciendo órdenes de Moscú, invadieron Checoslovaquia para terminar con el experimento del socialismo con rostro humano, movimiento que se conoció como La Primavera de Praga, justificó la acción de los rusos y transmitió la

voz “oficial” de los checoslovacos. Visitó Praga por primera vez siendo aún muy joven, empezaba su carrera de reportero y aprovechaba un festival de la juventud, suceso que también promovían los rusos en su juego de propaganda, para conocer los países que en la posguerra habían quedado bajo la órbita del imperio soviético. Llega a Praga de paso hacia Bucarest, sede del festival. Escribe una crónica en la que da una imagen de los adelantos económicos del país, sus avances en la industrialización y los beneficios sociales de los que gozaba la población. Observa una ciudad apacible, tranquila, donde la gente baja y sube de los tranvías y camiones, y va al cine y ameniza su vida en los restaurantes. Son todavía los inicios de los años cincuenta. Suárez pasea por la ciudad y describe el barrio de Kampa con su canal y el puente de Carlos con sus estatuas barrocas:

Seguían viéndose pasear las parejas, atravesando el puente de Carlos IV, mientras el sol caía dando un corte de agosto perfil a la catedral y al castillo, elevado como secular centinela de la ciudad. A contraluz, los grupos escultóricos, imágenes y santos alzaban su bella forma en la piedra y en el bronce, cual personajes reales de una vida que no se lleva sino que trae el incesante pasar de las aguas.

Con Luis Suárez se empieza a fijar las vistas de Praga que serán motivo de comentario de otros escritores. Quizá si Suárez se hubiera concretado a darnos una descripción de la singularidad de la ciudad, su texto tendría más valor como testimonio de una visita a una ciudad que no ha dejado indiferente a ningún viajero, pero era difícil que Suárez se concretara en los aspectos estéticos; él sentía la urgencia de dar una impresión positiva de la nueva vida que estaba viviendo la Checoslovaquia que había sido liberada por el ejército soviético y en la cual los comunistas habían llegado al poder con un gran apoyo popular. Praga era la capital de una nueva tierra de promisión y por ello la vida tenía que ser amable allí. Luis Suárez se consideraba un intelectual *engagé*, como se conocía entonces a aquellos autores que se sometían a una servidumbre en nombre de un futuro pleno de felicidad, y el camino hacia esa felicidad pasaba por el socialismo que ya se había instaurado en Praga.

Semejante fue la actitud de Antonio Rodríguez. Aunque su caso es más complejo. Bajo este nombre actuó y escribió el activista político portugués, Francisco de Paula Oliveira. Éste se contaba entre los fundadores del Partido Comunista Portugués. Ese hecho sucedió en los años de la férrea dictadura política que encabezaba Antonio Oliveira Salazar. La persecución a los disidentes políticos fue infatigable; los castigos, crueles. Auto-didacta, hijo de una familia humilde, Francisco de Paula se formó una sólida cultura mediante una inquebran-



Catedral de San Vito, Praga

table disciplina que lo llevó a dominar varios idiomas y a poseer vastos conocimientos en el campo de la cultura, de la teoría política, las artes plásticas y la literatura. Fue aprehendido por el régimen salazarista y puesto en prisión, de donde escapó para refugiarse en Moscú. Sus compañeros de lucha dudaron de su habilidad para lograr tal evasión. Cayó sobre él la sospecha de colaboracionista. Salió de la URSS sin lograr alcanzar suelo portugués. La derrota de la España republicana y la persecución de que fue objeto por parte de la Gestapo lo obligaron a tomar el camino del exilio. Se instaló en México, adoptó la nacionalidad mexicana y cambió su nombre por el de un combatiente español republicano. En México llegó a destacar como analista político y crítico de arte. Llegó a ser una de las máximas autoridades sobre el muralismo mexicano. Y fue constante su presencia en las páginas culturales de la prensa mexicana donde daba a conocer sus opiniones sobre los pintores mexicanos. En 1957 se encuentra en Praga. No está del todo claro por qué residió un año en la capital de la antigua Checoslovaquia. A él debemos uno de los testimonios más amplios sobre la visita de un mexicano a esa ciudad. Fue un gran promotor de su belleza y del arte y la cultura checa. Divulgó en México la obra de Jiri Trnka. Su visión de Praga se vio enriquecida por su gran cultura y sensibilidad artística. *Declaración de amor a Praga* quiso ser para el autor el documento en que quedaría registrada su ferviente admiración por el pueblo checo. Hace un corte transversal sobre la cultura checa, que tiene como eje a la ciudad de Praga. Describe la belleza de sus monumentos,

la singularidad de su traza urbana, destaca el carácter íntimo de la ciudad y la vida apacible. Para Rodríguez el gran protagonista de la ciudad es el río Vltava, que los alemanes bautizaron como Moldova. El río en su curso, en sus remansos y sus islas, con sus puentes y colinas, fue modelando la ciudad. Sus callejuelas retorcidas, sus patios interiores y públicos a la vez, a los que se ingresa por los portones de los edificios y se está en ellos sin que el paseante se sienta extraño al entorno que lo rodea, como sucede en el barrio de la Malá Strana, fue uno de los rasgos de la ciudad de Jan Neruda que más lo emocionó; rasgos como éste de la ciudad hacen de la estancia en ella una experiencia única. Rodríguez elogia la cultura de los checos y se resiste a aceptar que el soldado Svejek represente el carácter de todo un pueblo. Sus conocimientos del idioma ruso le ayudaron seguramente a involucrarse profundamente en la cultura checa. Apunta que desconoce su lengua y habla con entusiasmo del museo de literatura y de los libros del Monasterio de Strahov. Menciona a los autores checos que son para sus lectores héroes nacionales como Nemenkova, la autora del famoso libro, *Abuelita*. Escribe con simpatía del cuidado y el amor que se otorga a los niños expresados sobre todo en sus carritos. Destaca en su declaración el vínculo tan estrecho de los checos con la música. Cuando describe su impresión al escuchar el órgano de la iglesia de San Jacobo, su registro viajero culto alcanza las más altas notas. Todas sus palabras están impregnadas con el humanismo que ha sabido construir la cultura checa. Y cierra su crónica con tonos de

melancolía, de saudade, inevitablemente brota en él su sensibilidad de portugués. Ha llegado la hora de partir, es otoño, empieza a soplar el viento frío que llega del norte; los árboles se han teñido de ocre, y él elige la isla de Kampa para su despedida. En su interior resuenan las notas de la pieza musical de Smetana (*Ma Vlast*), que cantó a su patria. Y dice que se despedía quizá para siempre de Praga. Y sí, se despidió para siempre. Los hechos históricos contribuyeron a su ausencia. Primero rompió con los comunistas por los crímenes de Stalin. Luego vio con simpatía los años de La Primavera de Praga y condenó con energía la invasión soviética. Vinieron los años de la “normalización”, y la caída del muro de Berlín. Pero la biología había hecho estragos en su salud. Prefirió regresar a su solar nativo, cuando soplaron allí los vientos de la democracia.

Efraín Huerta nació en México, en Silao, Guanajuato, en 1914. En su juventud participó en la revista *Taller*, junto con Octavio Paz, e inició su militancia política en las filas del Partido Comunista Mexicano. Se mantuvo fiel a su ideología y eso le motivó algunos defectos. Lo que es incontrovertible es la gran calidad de su escritura poética. Está considerado como uno de los grandes poetas del siglo XX mexicano. Hizo de la práctica del periodismo su *modus vivendi* y colaboró con frecuencia en las páginas de cine y espectáculos de la prensa mexicana. Su visita a Praga obedeció a su participación en el festival cinematográfico que se celebra anualmente en la ciudad checa de Karlovy Vary. De su paso por la ciudad de las más de cien torres dejó como testimonio un poema: “Praga, mi novia”. Rodríguez le declaró su amor; Huerta la hizo su novia en la persona de una joven rubia de nombre Lily. El poema trasciende su circunstancia: en una primera lectura es la relación de los sitios históricos importantes de la ciudad y su relación con una bella muchacha que le sirve de cicerone y se declara católica. Este hecho parece establecer la tensión que recorre el poema sobre una superficie amable de conversaciones y admiraciones. A lo largo del poema la ciudad poco a poco va dibujando las líneas de su rostro mediante la adopción de un tono coloquial. Lily espera al poeta en el Puente de Carlos, el viejo y más antiguo puente de la ciudad, adornado con las esculturas barrocas de los santos, entre ellos la de San Juan Nepomuceno, el santo que recibió la muerte por agua al negarse a revelar secretos de confesión. Lily es creyente. El santo es de piedra: mudo y ahogado.

Lily me espera a las 11 en el puente del rey Carlos, al pie de San Juan Nepomuceno, santo de piedra, santo de agua, mudo, ahogado.
Lily cree en Dios y yo corro hacia ella y hacia el río...

Y la ciudad parece habitada por el espíritu de Neruda, de quien Lily le entrega un retrato; no el del poeta chileno sino de Jan, el gran autor checo del que el autor de los *Veinte poemas de amor* tomó el seudónimo. Y Huerta le habla del mar porque el país es geográficamente mediterráneo. Y Lily tratará de disuadirlo de su admiración por Viena y el Danubio. Allí a sus pies tienen

un río de bronce y plata nos mira
y es un río que se llama Voltava.

En el poema Huerta menciona que los compañeros han partido y a él sólo le queda Lily, toda ella en su hermosura y su forma tierna de negarse a que le expresen amor, parece contener toda la belleza de Praga, y sólo un gran poeta como Huerta podría entregarnos una visión de Praga y su historia y drama como lo hizo él con encendidos versos:

y al otro día Lily (sólo me queda ella)
esperará el filo de oro de la tarde
para llevarme hasta la puerta del Cementerio Judío
y dejarme de la mano de Dios
para que yo solo con mi alma pise aquellas flores de
[pavor
y me quiebre los ojos sobre las lápidas labradas
llenas de siglos
y a media voz recuerde el poema de Nezval.
Porque ahí sólo pisamos la ceniza.

José Natividad Rosales perteneció también al grupo de periodistas que dieron prestigio y renombre a la revista *Siempre!* Se distinguió por su audacia como reportero y disposición para aceptar los riesgos que implicaban los viajes a zonas de conflicto o poco frecuentadas por los viajeros comunes. Estuvo en China y en Mongolia; en Medio Oriente y recorrió toda Europa. Pertenecía a la estirpe de viajeros como Pierre Loti, que se adentra en el enigma y el misterio, que busca comprender sin calificar y que se siente atraído por las leyendas que recubren, como una pátina, las piedras y la realidad de un lugar. Se le reprochó su superficialidad y descuidos en la prosa, pero la suya era la prosa escrita con las urgencias del reportero. De Praga nos deja una estampa atractiva. La observó con los ojos del pintor, pues él tenía como afición bien cultivada el ejercicio de la pintura; dominaba la técnica y conocía los mecanismos de un oficio. Su descripción de Praga vista en el invierno se apegaba a los procedimientos para estampar una visión mediante el trazo y el color. De Praga, como otros viajeros, le llama la atención que haya sido construida sobre colinas entre las que discurre el Vltava, y que haya adquirido un encanto de cuento de hadas. En el rigor del invierno presencia cómo hay pintores que

se arriesgan a la intemperie para registrar los tonos de la estación gélida:

León Roberto García se fue de mi casa cuando, al comparar su *Praga de Otoño* con la mía, de invierno, empecé a fantasear diciendo que la había encontrado pintada en sucesivas placas de mica, unas blancas sobre las que un artista chino esfumó las lejanías, perfilando los árboles, los puentes y las aguadas flechas de la catedral de San Vito. Sobre ellas empalmó otras ligeramente verdosas en las que hizo llorar ramas de sauces. Las últimas eran azules, para las aguas del río que en invierno, como si fueran llanto de oso, se quedan quietas esperando a los diseñadores invernales que también los hay. Sí. Porque, a la orilla del río, no faltan enamorados de la línea que, soportando cinco grados bajo cero, quieren copiar la fugitiva fuga de las perspectivas que suben, bajan y se asoman, luego, por los ojos del puente Carolino.

Y en lugar de seguir destacando la belleza urbanística de Praga, hacer apología de sus edificios y monumentos, prefiero recordar las leyendas que a veces nos dan la impresión de que la ciudad está recubierta por una gasa de inmaterialidad, que está hecha con los elementos de los sueños. Rosales recuerda las peripecias de un aristócrata sueco al servicio de los Habsburgo y que participó en la batalla de la Montaña Blanca, hecho de armas que decidió la suerte del pueblo y la cultura checa por casi tres siglos. Quienes seguían las enseñanzas y el liderazgo de Jan Hus luchaban por imponer en sus tierras la doctrina de la austeridad predicada en el Evangelio. En un edificio que llamaban La Estrella, en el lugar ya citado, los moravos resistieron con heroísmo el asalto de las bien equipadas tropas de suecos y soldados españoles e italianos. Se enfrentaban al poderío del imperio. “Finis Bohemiae, finis ei publicae” era el pendón de su lucha. A los militares aristócratas les pareció estúpida esa resistencia hasta el aniquilamiento inexorable. Ese hecho sucedió en 1620. Para Natividad Rosales lo rescatable de esta leyenda, que define al pueblo checo, fue el motivo de su resistencia que infundió miedo al militar sueco: “Ellos luchaban por lo que Juan Huss, el reformista, les había infundido. Y no cabe duda alguna de que tenían razón”.

Y si de leyendas se trata, no podía omitirse la más famosa en relación a la presencia del judaísmo en esa ciudad. Un hálito de esoterismo recubre cuanto se refiere a la comunidad que tiene a la estrella de David como insignia. Y la leyenda del Golem parece la más apropiada para aludir a las creencias del vulgo sobre los rabinos. Aunque Natividad Rosales no lo dice, y casi nadie lo menciona, todo parece indicar que esa leyenda se originó en los guetos de Varsovia y los países bálticos. Los checos son bastante racionales y agnósticos

como para inventar leyendas. Nadie puede partir de Praga, después de visitar el antiguo cementerio judío, sin que le hayan hablado del Golem. Se le atribuye al rabino Yehuda Low. Amigo de Tico Brahe, destacado astrónomo de la época, fue uno de los hombres más sabios de la comunidad judía, y el emperador Rodolfo II le dispensaba el honor de recibirlo. Este emperador garantizó los fueros de dicha comunidad en la ciudad de Praga. El rabino Low mereció el honor de poseer el sepulcro más ostentoso en el Cementerio Judío; destaca por su tamaño y la laboriosidad con que se labraron las piedras que lo forman.

Del rabino se cuentan muchas historias, a cual más peregrina, pero entre todas ellas se destaca la leyenda de la creación del Golem, un hombre artificial que, después de animado, puso a su servicio. El Golem fue hecho de arcilla, y el rabino le infundió vida introduciéndole en la boca una tablilla con una mágica inscripción hebrea, lo que los judíos llaman “shem”. Se trataba de un autó-mata, la versión *avant la lettre* del robot, que no exigía alimento ni descanso. Un olvido del rabino hizo que el Golem sembrara el pánico en el barrio judío, destruía cuanto encontraba a su paso. Buscaron a su creador, quien oraba en la sinagoga y bastó que éste le retirara la tablilla para que su creación recobrar su condición inerte e inofensiva. A partir de ese accidente e incidente, el rabino no volvió a colocar la tablilla en la boca del Golem. Éste quedó arrumbado como un objeto viejo e inservible en un rincón de la sinagoga hasta convertirse en polvo y en leyenda que ha alimentado la imaginación de no pocos escritores.

Pero la Praga derrotada por los católicos, que obedecían al liderazgo espiritual de Roma, de donde se quiso borrar todo signo de la herejía husista (en estricto sentido histórico Jan Hus fue el antecedente de Lutero), recibió el castigo de la “recatización”, que consistió en llenar la ciudad de iglesias y monumentos barrocos. El barroco de Bohemia, con edificios tan insignes como la iglesia de San Nicolás en la Malá Strana o las estatuas que adornan el Puente de Carlos, adquirió un sello propio en esta ciudad. Si de barroco se trata no puede dejar de estar presente la iglesia de la Loreta, en esa parte de la ciudad vecina del Castillo conocida como Nuevo Mundo, en donde se dice que Dvorak compuso su famosa sinfonía. A la famosa Loreta, copia de la Santa Casa de Roma, la habita una leyenda, con la que cierra su capítulo de Praga Natividad Rosales.

Las campanas de su carrillón originaron la leyenda popular. Cerca del templo vivía una pobre viuda que tenía tantos hijos como campanas tenía la torre. Durante los días de la gran plaga que casi exterminó a la población nativa, la muerte llamó a la puerta de la pobre viuda y se llevó a su hijo mayor. Toda la fortuna de la viuda consistía en un puñado de monedas de plata;



Teatro Nacional de Praga

tenía una por cada hijo, fruto de sus bautizos. Uno tras otro fueron muriendo los hijos, y tras cada fallecimiento tocaban a muerto las campanas por petición de la viuda que entregaba en compensación una moneda. Las muertes agotaron las monedas. Cuando se extinguió la vida de su último descendiente ella también cayó enferma pero nadie acudió a pagar las monedas para que las campanas anunciaran su muerte. “Entonces —escribe Natividad Rosales— las campanas empezaron a tocar, por su propio impulso y por primera vez dejaron oír el armonioso y conmovedor himno que, hasta hoy en día, llena con su dulce música las calles y los palacios que se encuentran en lo alto de Hradcany”.

Jorge Arturo Ojeda forma parte de la generación de escritores que empezaron a publicar en la segunda mitad de la década de los años sesenta. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y cultivó una estrecha amistad con Juan José Arreola, de quien admiró su artesanía oral y escrita. Él mismo se abocó a desarrollar una prosa tan artística y perfecta como la de Juan José Arreola, de quien en muchos aspectos fue su discípulo. Participó en el taller literario de este escritor donde se formaron escritores que con los años han pasado a formar parte del canon de la literatura mexicana. Dirigió la revista del taller literario de Juan José Arreola, *Mester*, y ha impartido talleres de escritura exigiendo a quienes participan en ellos rigor y disciplina para manejar la prosa, rasgos que a él lo caracterizan como autor. Ha escrito novelas, cuentos y ensayos. Es un magnífico traductor del francés, inglés y alemán. Pero quizá su contribución más des-

tacada a las letras mexicanas está contenida en sus crónicas de viajes, género en el que ha plasmado su amplia cultura y su aguda sensibilidad ante el fenómeno estético, llámese pintura, literatura o música. Se cuenta, entre los escritores mexicanos, como uno de los que mejor domina la lengua alemana. A principio de los años setenta viajó becado a Alemania para continuar sus estudios de la lengua de este país. No fue afortunada su incursión en el mundo académico alemán. De ello da cuenta en su libro de crónicas, *Cartas alemanas*, que aparecieron en su momento en una revista mexicana. Más que estudiar prefirió viajar. Y empezó a establecer los modelos de sus crónicas. En la vecina Alemania tomó el camino a Praga. Cuando visita la ciudad, el entonces país checoslovaco todavía no se reponía del *shock* que le produjo la invasión de los países del Pacto de Varsovia, liderados por Rusia, que buscó dar un escarmiento a los disidentes de la doctrina soviética sobre la seguridad del espacio dominado por los rusos. Jorge Arturo Ojeda no es indiferente a las circunstancias políticas del momento. Cuando se traslada a Alemania ya había abandonado sus estudios de relaciones internacionales en el Colegio de México. Se trata de un joven escritor que no duda de su vocación y que registra con excelente prosa y sensibilidad las peculiaridades de la ciudad y aspectos de su vida diaria bajo el dominio del comunismo soviético. También diremos que es el único escritor, además de Antonio Rodríguez, que muestra un sólido conocimiento de la cultura y el pueblo checos. Y busca comunicar al lector sus impresiones de

la ciudad enmarcándolas en un cuadro de referencias precisas. “Praga es el corazón”. Los monjes de Strahov dibujaron con acierto un chiste geográfico: la carta de Europa se extiende horizontal, pero al ponerla vertical, un brazo es la Península Escandinava, el brazo es Italia con un cetro de Sicilia y Cerdeña, la cabeza coronada de España con Portugal, la extensa vestimenta de Rusia cae dócil; una cadena desde el cuello termina en un broche sobre el pecho, lugar del monasterio. Jorge Arturo llega a Praga en automóvil y su primer anuncio de lo que verá será el castillo de Karstejin y más adelante las torres de Praga:

Praga es la ciudad de los cuentos fantásticos: las innumerables torres se elevan como agujas grises, la ojiva se está haciendo aire y filo, la piedra pierde peso y apunta como flechador al cielo, torres entre las que pasan los automóviles por debajo. De pronto esperaba yo que una doncella con un cucurucho en la cabeza con forma de cono agudo del que cae un velo transparente se asomara a la ventana. El reloj de la plaza Antigua ofrece cada hora un espectáculo: las ventanitas se abren, pasan los santos, sueñan limpias las campanadas, y el diseño en que está es la cosmología astral y fantástica de la ciencia con la magia, del color azul con las órbitas y las estrellas.

Es 1971 cuando Ojeda visita Praga. Tiene suficiente información cultural para encontrar un sentido a la ciudad en su despliegue de estilos arquitectónicos, y en forma por demás poética habla de ellos:

Todos los estilos arquitectónicos se suceden uno a otro; desde el románico que ha ido quedando en los sótanos, Praga se hace gótica a mis ojos que contemplan desde la colina. El estilo gótico es el más espiritual: niego la materia con que está hecho; si es oro, que brille solamente; si es basalto, que no pese; si es estatua, que pliegue las manos sobre el pecho en oración y eleve el rostro alargado en éxtasis místico; si es vestidura, que sea velo suave; si es torre, que fleche al cielo; si es ventana, que sea vitral; si es arco, que sea ojiva.

Sus conocimientos de la lengua alemana hacen que sus oídos adviertan la peculiaridad de la lengua checa y las características de su pronunciación cuando los hablantes se dirigen a él en alemán. Parecen muy remotos los años en que la gente de cultura era bilingüe, pues se vivía muy intensamente en el orbe de la lengua en que escribió Kafka. Y Ojeda refiere la pregunta que se hacía el autor de *La metamorfosis* de si el ritmo de su prosa se debía a su madre que era de origen checo. Destacamos el año en que escribe Jorge Arturo Ojeda, cuando nadie podría imaginar que el régimen de inspiración soviética no sobreviviría al siglo XX, y que su desplazamiento

también significaría el de la presencia de la lengua alemana en el país a favor del inglés.

La vida transcurre con normalidad en la ciudad. Le extraña que a un *boulevard* le llamen plaza; se refiere a la Plaza de San Wenceslao con sus comercios, sus transeúntes, sus hoteles, sus puestos de salchichas. Praga le parece la ciudad perfecta: una ciudad occidental sin las premuras de la propaganda. Los tiempos por venir se encargarían de borrar esa imagen. Ojeda no ha vuelto a Praga y se ha salvado de ver a la ciudad sepultada por los reclamos comerciales, el exceso de ver las hermosas fachadas recubiertas por grandes carteles de propaganda.

El escritor camina por el barrio judío. Habla de la profunda impresión que le ha provocado su cementerio, que canceló su actividad en 1789; en la Nueva Vieja Sinagoga admira su grado de conservación a pesar de que data del año 1268 y destaca que su estilo de gótico temprano es verdadero. Y recuerda al rabí León y su Golem y el rasgo de la leyenda que casi ya nadie recuerda: el Golem se encuentra en los sótanos de la sinagoga y quien quiere verlo muere.

Ojeda escribe una meditación muy intelectual sobre las virtudes del cristal y elogia la calidad del que se produce en Bohemia y se reprocha su pasión y gusto por este material que en manos de los artífices checos se convierte en maravillas que parecen eternas en sus formas pero son frágiles en su perdurabilidad.

Su mirada no es la del turista apresurado. Advierte que la iglesia de Tyn, que domina el conjunto arquitectónico de la Plaza Vieja, cuenta dos torres asimétricas: una más ancha que otra, la de Adán, y la angosta, la de Eva, que se ramifican hacia el cielo. Tyn, la iglesia insignia del movimiento husista que regresó al rito católico al ser derrotado Jus. Y no se fatiga de alabar a la ciudad dorada, la ciudad de las mil torres que no defrauda al visitante. Como buen melómano no pasa por alto el elogio a Smetana, que cantó a su patria y se muestra desdichoso de Dvorak que prefirió cantar al Nuevo Mundo.

En los días de su visita, Jorge Arturo es un joven estudiante mexicano que lloró la tragedia que envolvió a los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas. No puede ser ajeno a los acontecimientos que tuvieron lugar en Praga en 1968 y termina su crónica rindiendo culto a la memoria de Jan Palach, estudiante checo que se inmoló en protesta por la invasión soviética.

A la nota amable y emotiva de Jorge Arturo Ojeda, cuya cultura le proporciona un festín todo lo que es y significa Praga en la cultura europea, la ciudad más hermosa e íntima del centro de Europa, cuyo encanto no han logrado suprimir los tiempos actuales de turismo masivo y capitalismo salvaje, se opone la amarga experiencia de ser turista en una ciudad que entonces estaba sujeta a las restricciones y actitudes que imponía el

modelo del comunismo soviético; la principal: espantar a los visitantes sometiéndolos a los intrincados laberintos de la burocracia, borrando de los empleados, al supuesto servicio de los turistas, todo asomo de sonrisa y complicando la vida de un modesto profesor universitario, como lo es Óscar Mata, narrador y ensayista, que un día tuvo la ocurrencia de asomarse a la hermosa Praga creyendo que la pasaría tan bien como en países como Italia, por ejemplo, donde la búsqueda de alojamiento no significaba sumergirse en una pesadilla peor que las imaginadas por Kafka. Una ciudad donde no se imaginaba que los servicios de restauración se regulaban por otros códigos, que aún sobreviven en las tabernas y bares de la ciudad. Praga es hermosa y se puede admirar y apreciar mejor si se cuenta con un lecho tibio y un cuarto agradable, hazaña casi imposible de lograr para el turista que es Óscar Mata. En sus desventuras y aventuras por la ciudad, escritas con un estilo escueto y nervioso, al que llama “postales”, el autor mexicano va tejiendo la trama de su crónica donde no está ausente el humor. Para Mata la agencia oficial Cedok encarna todos los males de la burocracia checa (en aquellos años de su visita, principio de la década de los ochenta, todo era oficial, no había espacio para la iniciativa privada). A veces una inocente visita a Praga podía convertirse en una temporada en el infierno. Pero lo que resalta más en las postales de Óscar Mata es su empeño por destacar las mentiras que la propaganda había inventado sobre el “paraíso de los trabajadores”, de donde había sido desterrada la codicia por los bienes terrenales, expresada en dólares, y el egoísmo. Su primera sorpresa sobre el mundo checo de aquellos años es la venta con monedas duras de productos capitalistas a bordo del avión de la compañía checa que lo lleva a Praga. En ese momento se acuerda de que llegará a la ciudad sin haber resuelto a su gusto el asunto de su alojamiento. Con anticipación había solicitado una reservación en un hotel en la parte histórica. Le enviaron la confirmación pero de un hotel que no aparecía en el mapa, el Olympic. No se resignaba a que después de recorrer medio mundo para conocer la antigua ciudad imperial le hubieran dado como posible alojamiento un edificio de la periferia. En tierra una azafata le dice que el cambio de hotel sería sencillo si acudía a Cedok, la agencia de viajes oficial. La palabra Cedok se convierte en una especie de mantra para convocar la pesadilla burocrática. Todos sus esfuerzos por conseguir cuarto en la parte histórica se estrellarán contra un sistema incomprensible de asignación de alojamiento. Pero en su contacto con Cedok se le revela el lado amable, quizás extraordinario, de la ciudad a la que ha llegado: la belleza de la joven que lo atiende. Óscar pierde todo sentido de orientación y comenta que se quedaría una eternidad admirando a la joven, quien le indica que deberá ir al centro

de la ciudad, a la oficina de Cedok, para conseguir lo que busca. Era verano, pero Óscar ya imaginaba que a su lado no se sentirían los rigores del invierno checo. El entonces joven escritor iba de sorpresa en sorpresa cada vez que se internaba sin advertirlo en el laberinto burocrático, donde no existen la piedad ni los buenos modales. Canceló su reservación en el Olympic para recibir sólo un cuarto por una noche en el Alcrón a un precio para él exorbitante. En la Plaza Wenceslao la bienvenida consistió en una frase dicha en tres idiomas: *Change?... ;Cambiare?.. Welcheng?* En todos los hoteles de la famosa plaza intentó conseguir hospedaje. Todos lo remitían a Cedok, sí, se había vuelto como un mantra maldito. Eran las cinco de la tarde y ante sus ojos miraba la descarnada realidad de un país burocrático, sin lugar para el optimismo:

Caminaron hasta Vaclavske Nam que a esa hora, las cinco de la tarde, se encontraba atestada. Los trabajadores checos huían de sus oficinas para refugiarse en tabernas y cervecerías. La mejor era la más cercana. Entre los dos visitantes y la estatua de San Wenceslao, a ambos lados de la avenida, se advertían varios hoteles.

Tras visitar infructuosamente seis hoteles, caminaron hasta la plaza de San Wenceslao ¿y si le prendemos una veladora?, esto empieza a inquietarme en medio de la mugre y de la tristeza, entre el ruido y los rostros ausentes de los checos que contemplaban el piso por donde hace una década parece que fue ayer pasaron los tanques rusos.

Tomaron la primera cerveza de la tarde en una pequeña taberna del barrio antiguo. Les resultó imposible saborearla, pues los demás parroquianos, todos ellos nativos, los examinaron con molesta insistencia. Más que nada se fijaban en su ropa, entre comentarios y sonrisas, mientras iban llenando sus respectivas mesas de tarros vacíos. A la hora de pagar, les cobraron de más, quizá con la esperanza de que se animaran a cambiar divisas en el puente de Carlos, a cuya entrada se escuchaban ofertas en todos los idiomas europeos.

Óscar Mata recorrió sitios históricos de la ciudad con su pareja. Tuvo el mismo asombro y sufrió el mismo impacto de su belleza como le sucedió a los compatriotas que le antecedieron en la visita a la ciudad de las cien torres. Admiró el crepúsculo desde el Castillo y entendió por qué Hitler la había elegido como la capital de su futuro imperio.

Óscar siente hambre, busca dónde comer, pero esa búsqueda le resultará humillante. Pide comida y sólo le sirven cerveza. Un mesero que medio habla inglés le dirá que ahí sólo se bebe. En la taberna donde le han indicado que podrá ordenar algo de comida, todas las mesas estaban reservadas.

El hambre lo animó a pedir que les sirvieran mientras llegaban las personas que habían hecho la reservación. Llamó, hizo señas, golpeó en la barra y chifló sin que le respondieran. Un par de checos con delantal y toda la cosa estaban en la cocina, a menos de tres metros de ellos, y nada ni nadie los pudo sacar de su mutismo. De pronto un parroquiano, en el colmo de la inteligencia, comprendió que eran turistas y se acercó a ellos. Al fin una ayuda, se ilusionaron.

Pero en lugar de tomarle la orden le ofrecen cambiar dólares. Entra a una taberna donde sólo sirven salchichas y lo estafan. Casi lo golpean. Y siente un súbito arrepentimiento por haber decidido conocer Praga. Quería comer y sólo recibía a cambio la palabra “change”. Infructuosamente busca hotel, y sólo le preguntan si cambia dólares. Ofrece hacer la operación ilegal de cambio sólo si le consiguen cuarto. Pero su estrategia no da resultado. En el hotel Alcrón por fin pudo cenar bien y con el estómago lleno dijo que hasta era capaz de concebir las más inconcebibles utopías. Después de cenar salió a caminar por la Plaza San Wenceslao sólo para encontrarse con la sorpresa, una más, de que casi no había transeúntes. Desde 1968 no había primavera en Praga. Tuvo un sueño grato en el hotel y su compañera dijo que siempre recordaría que lo más cálido y hospitalario de Praga había sido el edredón del hotel Alcrón por su tibieza.

Óscar al fin resuelve, mediante la mediación de su embajada, hospedaje para los días que quedaban de su visita, pero el hotel resultó otra desilusión más, donde el botones le pronuncia la consabida frase: “Change”.

El escritor mexicano que más tiempo ha vivido en Praga es Sergio Pitol. Toda su vida profesional la realizó en la diplomacia. Casi siempre estuvo comisionado en países de la Europa Central. Pasó gran parte de su carrera diplomática en Polonia, país del que se convirtió en uno de los más activos promotores de su literatura. Aprendió el idioma polaco y tradujo a varios destacados autores. Antes de concluir su trabajo en la diplomacia fue nombrado embajador en Praga. Por su cercanía con Varsovia, la ciudad le era ya familiar cuando llegó a desempeñar su cargo. Pasó seis años en Praga. Se esperaba que su estancia, debido a sus conocimientos de un idioma eslavo, hubiera sido más fructífera en cuanto a páginas inspiradas por la ciudad, pero no fue así. El balance es más bien pobre. Aunque en su libro *El viaje* dedica algunas páginas a la ciudad de Kafka, éstas parecen más bien de circunstancia más que de una honda meditación sobre lo que la ciudad ha significado para el pueblo checo.

Su relato de Praga se entrelaza con un viaje a Rusia y no queda claro el resultado de sus vivencias en la ciudad donde se desempeñó como embajador. Dice que un día, de repente, se hizo la pregunta:

¿Por qué has omitido a Praga en tus escritos? [...] Entre burlas y veras, me logré convencer de que mi deuda con Praga tenía algo de escandaloso. Permanecí seis años en esa ciudad con un cargo diplomático. Viví en ella desde mayo de 1983 hasta septiembre de 1988: un periodo determinante en la historia del mundo. Pensé escribir algunas reflexiones sobre esa época. No un ensayo de po-



La Casa Danzante, Praga

litólogo, lo que en mí sería grotesco, sino una crónica literaria en clave menor. Mis conversaciones con profesores de literatura, mis paseos en los balnearios imperiales, Marienbad, Karlsbad, [...] O describir en Praga el recorrido kafkiano, desde la casa donde nació hasta la tumba, o las características específicas del barroco praguense, o las riquísimas colecciones de arte existentes en Praga, o la energía cultural y social típica de la primera república checoslovaca en la literatura, en el teatro, en la pintura, en lo social, o en especial sobre la arquitectura de aquel tiempo: las casas cúbicas de Adolf Loos, las del Bauhaus construidas por Mies van der Rohe, y Gropius, en Praga, en Brno, en Karlovy Vary, la tristeza y frustración del ambiente, los esfuerzos de los intelectuales para no enmohecerse, para dejar de pensar, para impedir que sus estudiantes se convirtieran en robots, en fin, hacer un ensayo largo no especializado en nada, pero que se aproximara a una historia de las mentalidades. Debería revisar mis diarios de todo ese tiempo, como lo hago siempre antes de iniciar cualquier cosa, para revivir la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación. Leí varios cuadernos, centenares de páginas; para mi estupor no encontré nada sobre Praga. Nada, sí, nada que pudiera servirme de pie para escribir un artículo, mucho menos un texto literario.

En realidad, las intenciones de Pitol se quedaron en eso, en intenciones. A juicio de quien escribe, el autor de *El viaje* pudo habernos entregado la gran crónica de Praga, la escritura de un texto redactado desde la amplia perspectiva de una vida pasada entre la cultura eslava. Habría sido interesante que Pitol hubiese desentrañado el embrujo de Praga. Sin restarle méritos a su prosa y a sus meditaciones, en Pitol la ciudad parece estar vista con una lente a veces desenfocada. Es más importante lo que dice sobre él y su capacidad para urdir ficciones, que sobre la ciudad admirada y amada. Pitol habita la Praga todavía dominada por un absurdo régimen político, donde los extranjeros y más los diplomáticos vivían cubiertos por una sombra de sospecha. Donde la energía intelectual se había perdido y todos tenían miedo de la presencia del extranjero después de las duras jornadas vividas en lo que se llamó los “años de la normalización”. No deja de ser importante lo que escribe Pitol pero no contiene la riqueza de otros textos que ha dedicado a otras ciudades, o experiencias de viaje.

De todas las ciencias que en Praga tienen cabida la de más prestigio es la alquimia. Por algo Ripellino tituló *Praga mágica* al mejor de sus libros. Durante seis años visité sus santuarios, los que conoce todo el mundo, pero también otros, los secretos; recorrí avenidas espléndidas que son parques y se vuelven bosque, y también callejuelas escuálidas, parajes ramplones, sin forma y sin sentido. Caminé

acompañadamente una y otra vez sobre losas que conocieron las pisadas del Golem, de Joseph K, y de Gregorio Samsa, de Elena Marti-Makropulos, del soldado Schweik, del rabino Levy, con coro de ocultistas, de salamandras, de robots y de algunos miembros más de la variopinta familia literaria de Bohemia. Praga: observatorio y compendio del universo: *Imago mundi* absoluto: Praga.

Una vez superados los años de rusificación. A partir del momento en que la ciudad abrió sus puertas sin cortapisas a los extranjeros al operarse el cambio de régimen político, se extiende un vacío en cuanto a crónicas y registros de viaje debido a la pluma de escritores mexicanos. En este breve recorrido hemos dejado aparte los poemas dedicados a Praga por razones de espacio. Sólo dos escritores han escrito de la ciudad en los tiempos nuevos: Germán Dehesa y Xavier Velasco. En los tiempos en que los edificios se restituyeron a sus dueños, en que la propiedad inmobiliaria entró al mercado e hizo posible restaurar la ruina en la que se había convertido Praga, tan bella, que ni las más violentas humillaciones a su patrimonio artístico habían logrado borrar su encanto. Ahora, con los colores que han vuelto a brillar, con las piedras limpias y con el bronce de las puntas de las torres relucientes, con los murales de fachadas que lucen con magnificencia sus trazos y policromías, la ciudad vive un momento único de esplendor y belleza. El aún joven novelista Xavier Velasco supo advertir cómo detrás de esa perla recobrada late el embrujo de Praga:

Antes que una ciudad, Praga es un sortilegio. Un estado mental, una aventura onírica, un festín del espíritu recién deslumbrado. Uno puede creer que ha caído en sortilegio cuando su percepción de la realidad se torna fantasmal y verosímil a un tiempo, como suele pasar durante el sueño, o como le sucede a quien por primera vez pisa el Puente de Carlos y se mira saltando, trotando, canturreando; prendado, y además correspondido. Tiempo de preguntarse cuándo fue la última vez ¿en la infancia, quizá? que un sueño así lo tuvo como rehén. “Tuve un sueño”, decimos, y sabemos que ya lo hemos perdido. Escribir sobre Praga es lanzarse a buscar la huella zigzagueante de la quimera. Su hechicería flota en un punto medio entre lo hermoso y lo siniestro, la alegre ingenuidad y el gemido nocturno, como una confabulación de sol y sombra donde en cualquier momento brotan todas esas fachadas cuyos tonos pastel infunden una inusitada alegría a quien ya se miraba presa de los espectros. Es por esos contrastes entre claridad y penumbra que los rostros de Praga brotan o se ocultan de acuerdo con la hora del día o la noche, de manera que los recuerdos se superponen, y a la postre se contradicen. Miente quien asegura que “soñar no cuesta nada”; el precio es despertar y no quiero pagarlo. **U**

Alejandra Pizarnik

Érase una jaula que se volvió pájaro

Jorge Fernández Granados

Alejandra Pizarnik (1936-1972) es una de las presencias más destacadas de la poesía argentina del siglo xx. Su suicidio suscitó múltiples enigmas y comentarios. En este ensayo, de su próximo libro, El fuego que camina, Jorge Fernández Granados se lanza a descubrir a la poeta tras la figura trágica del personaje que se ha construido en torno de ella.

1. LA PRISIÓN DE LA PERSONA, LA LIBERTAD DEL PERSONAJE

Etimológicamente los vocablos *persona* y *personaje* provienen de un mismo concepto: *máscara*. Por lo menos en su origen en el drama griego, un personaje, una máscara, es un gesto extremado. El personaje es la invención de una persona, en principio un autor, que persigue alumbrar u ocultar con éste determinada zona del ser. Es un énfasis sin fin. Por ello, un personaje resulta fascinante en la medida de su coherencia, de su integridad hasta el final de un drama. En ocasiones, el personaje es tanto o más real que la persona cuando acierta y libera con su participación una esencia humana. Un personaje, una máscara, podría ser imprescindible al fin cuando en su discurso no hay simulacro sino revelación.

El personaje y la leyenda de la escritora Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972) es uno de los me-

jores ejemplos de esta transfiguración. Su obra edifica un personaje que a la vez se confunde finalmente con la persona de la autora de un modo magistral. Cabe la afirmación, reiterada por sus propios escritos y los testimonios de quienes convivieron con ella, que ni su obra ni su vida, ni siquiera su muerte —ocurrida como se sabe de propia mano—, fueron sucesos fortuitos. La poeta tuvo desde muy pronto la perspectiva de su propia identidad como artista y trabajó en ella como si construyera un personaje de ficción. Progresivamente este personaje fue creciendo, lo mismo en singularidad que en hondura, lo mismo en excentricidad que en influencia sobre generaciones subsiguientes, hasta alcanzar su dimensión legendaria. Y si bien la muerte vino a *redondear* al personaje autoconstruido, ya en vida este personaje era perfectamente distinguible. Una anécdota sucedida durante el día del funeral de Alejandra Pizarnik, re-

ferida por un amigo suyo, el periodista y escritor Antonio Requeni, da cuenta de hasta qué punto la voluntad de creación de su propio personaje ya era un hecho en los últimos días de su vida:

La velamos en la Sociedad Argentina de Escritores. La primera vez que abrió las puertas la Sade para un acto público fue para el velatorio de Alejandra. Y yo recuerdo que estaba con varios amigos y nos pasamos la noche allí velándola, con el cajón cerrado, según el rito judío. Vimos entrar una chica que era Alejandra. Muy parecida a ella, con su *montgomery*, que era el uniforme de Alejandra en los últimos tiempos, peinada como ella, caminaba como ella, vestida igual... la imitaba. Ya era un mito entonces en vida.¹

Para entonces, la transfiguración de la persona en su propio personaje literario estaba casi concluida. A partir de ese momento el rescate, la revisión y las ediciones prácticamente exhaustivas de sus escritos que se han llevado a cabo en años recientes no han hecho más que pulir el bronce de su leyenda y, quizá lo más importante, nos han permitido ahondar en aquella obra donde sin duda dejó sus mejores fuerzas. Pocos artistas han tenido tan plenamente concebida la efigie final, la máscara labrada por sí mismos que llevará su rostro en el trayecto del tiempo.

Se ha mencionado a la persona y a su personaje como si se tratara de dos conceptos complementarios. Hay que dejar claro este punto: tanto la persona (en este caso la autora) como el personaje (el *yo* de quien escribe los poemas) son, en términos del análisis literario, identidades igualmente imaginarias. No hay que caer aquí en la fácil dicotomía, ya bastante cuestionada y creo que superada por lo menos en el campo literario, entre lo *real* y lo *ficticio*, entre lo objetivo y lo subjetivo que dan sustento y entidad a la que denominamos *personaje*: “la distinción entre persona y personaje, o lo real y lo ficticio, es ilusoria porque tanto el uno como el otro son construcciones mentales elaboradas sobre una materia que nunca podemos conocer directamente, sino a través de un sistema de representación”.² En este caso el sistema de representación, tanto de la figura biográfica de la autora como de su propio personaje literario, es casi exclusivamente verbal. Es decir, sin la palabra testimonial y la obra literaria dejada como argumento de su mistificación difícilmente tendríamos elementos siquiera suficientes para conocer tal *autoperonaje*.

Por otra parte, las referencias a la muerte, la depresión, el deseo de fuga y la obsesiva premeditación del

¹ *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*, documental realizado por Virna Molina y Ernesto Ardito, Canal Encuentro, Argentina, 2011.

² Carroll Johnson, “La construcción del personaje en Cervantes” en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, University of California, Los Angeles, 1995, pp. 12-13.



Alejandra Pizarnik

suicidio son tan frecuentes en la poesía de esta autora que es preferible obviarlas: se trata ya de un lugar común de su leyenda. No es que falten elementos para abordar estos temas en lo que dejó escrito; por el contrario, abundan tanto que señalarlos una y otra vez deja de tener sentido. Ana Nuño lo advierte, al revisar dicha leyenda, pero sobre todo al pretender ser objetiva con la mera obra literaria: “En el caso de Pizarnik, la mitificación de su muerte ha acabado produciendo una especie de ‘relato de la pasión’ que la recubre con el velo de un Cristo femenino”.³

Hay que decirlo, se ha cometido con una escritora sumamente singular lo mismo que se repite muy rentablemente entre las figuras del rock y del espectáculo: el suicidio como un acto mórbido de legitimación artística, una especie de mitificación *ipso facto* que no ayuda a revelar una obra sino que la estereotipa. No dudo de que la muerte, particularmente el modo de morir, de un individuo es la última carta que su destino pone sobre la mesa. Siempre la muerte tiene un significado y es único como la vida que cierra. Sin embargo lo que alimen-

³ Ana Nuño, “Prólogo” en *Prosa completa* de Alejandra Pizarnik, Lumen, Barcelona, 2002, p. 7.

ta esta mitificación resulta en el fondo una melodramatización de un personaje y no, como cabría esperar, una particularización de su esencia. A veces el mito es una máscara colectiva sobre un rostro particular. El mito oculta a la verdadera persona y conforme crece puede llegar a borrarla del todo, pues no obedece a un deseo de conocer sino a uno de adorar.

A este respecto, una de las aproximaciones mejor logradas para extraer a la obra literaria de su mito es el ensayo biográfico realizado por César Aira;⁴ un caso notable de “antibiografía” emprendida con el programa ante todo —quiero suponer— de separar a la obra de la figura de su autora o, dicho de otro modo, de salvar a la poesía de su poeta. Aira toma desde el principio una distancia defensiva, incrédula y detectivesca ante el personaje que la leyenda —en buena medida trabajada por la propia Alejandra Pizarnik— nos quiere imponer. Evita, con este fin, el menú de expedientes (políticos, psicoanalíticos o sexuales) con los que el *caso Pizarnik* ha sido abordado. Se limita, por el contrario, a excavar las fuentes objetivas y los pocos testimonios

no contaminados por el mito. Amarga medicina en el paladar de una hagiografía ya demasiado edulcorada por generaciones de admiradores honestos pero mal informados, esta “antibiografía” no es imparcial: busca ser un mazo para demoler la efigie de un ser amado. Y supongo, después de todo, que se odia apasionadamente lo que acaso se ama apasionadamente. Nadie dedicaría tanto tiempo y esfuerzo a un enemigo como quien, a fin de cuentas, lo admira.

Un señalamiento, por ejemplo, que no debe escatimarse a este “antibiógrafo” es el de la decisiva influencia de Antonio Porchia en la poesía de la autora: “Porchia fue fundamental en la creación del estilo y el procedimiento de Pizarnik”, afirma Aira, específicamente al abordar el tema de la génesis y evolución del peculiar estilo de Alejandra, “[...] La solución que eligió Pizarnik ya desde 1956 consistió en poner el mecanismo al servicio de una visualidad de raíz surrealista (el mecanismo de distorsión lógica volvía vidente o alucinatoria esta imaginaria) y al mismo tiempo lo usó para dislocar la posición del sujeto, con lo que le daba una vuelta de tuerca insólita al mito del poeta maldito”.⁵

⁴ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, colección Vidas Literarias, Omega, Barcelona, 2001.

⁵ César Aira, *op. cit.*, pp. 25-26.



Alejandra Pizarnik en una foto de Sara Facio, 1964

Tal como la escuela de Porchia lo propone, el espacio concentrado de la frase, rigurosamente administrado, y el giro paradójico final, que suele retar a la razón para obligarla a incursionar en una dimensión paradójico-poética, fue sin duda el volumen idóneo para el temperamento —y tal vez la temperatura— intelectual de la autora de *Extracción de la piedra de locura*. “Todo el aprendizaje literario de Alejandra Pizarnik durante estos años —concluye Aira al referirse al periodo formativo que va de 1955 a 1965— fue una conquista de la brevedad”.⁶

Lo anterior se confirma, creo que sin grandes dificultades, al revisar o reconsiderar algunos de los versos de *Árbol de Diana*, tal vez el libro donde está ya hecha su voz y por eso se escucha contundente como las saetas de la cazadora celeste que da en el blanco; versos que —y esto no es de ninguna manera una casualidad— también han sido desde entonces celebrados y citados profusamente:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

*

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

*

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

*

los pájaros dibujaban en mis ojos
pequeñas jaulas

Si por una parte ella emprende y alcanza desde muy pronto en su estilo esta “conquista de la brevedad”, por otro, temáticamente parece obsesionada por un único personaje, representación o desdoblamiento de sí misma, el cual termina por asimilarlo todo a su sistemática desolación. A diferencia de sus relatos cortos o de sus escenas teatrales, donde sí se permite la entrada en juego de otros asuntos y personas, en sus poemas el tema es único: pensarse a sí misma. Sorprende la eficacia expresiva que la autora supo hallar con este minimalismo temático a lo largo de una obra no por cierto breve y la absoluta fijeza de este —por llamarlo de algún modo— *narcisismo omnívoro*.

⁶ César Aira, *op. cit.*, p. 40.

Esquirlas o condensaciones, sus poemas caen como gotas ardientes sobre la página, sobre la que no pocas veces semejan salpicaduras de una sangre oscurecida. La carga poética de estos textos cortos o cortísimos, no siempre evidente pero siempre inquietante, imprime de inmediato una horadación, una quemadura de frío, como si esa propiedad ardiente o sangrante fuera asimismo un ácido anímico que deja inconfundibles tatuajes en alguna parte del cuerpo mental del lector. No avanzan ni retroceden, no cambian de tono, hablan desde un mismo lugar en permanente penumbra, estrecho e intacto, a ratos casi hermético, a ratos alumbrado por la azulada incandescencia de pequeñas estrellas o cuchillos, desde donde una voz aterida se va extinguiendo bajo su propia vigilia, desde donde alguien, también, parece pedir auxilio.

2. EL PÁJARO Y LA JAULA, LA MÚSICA Y LA TENTACIÓN DEL SILENCIO

En uno de los poemas más incipientes y que, muy probablemente por lo mismo, Alejandra Pizarnik decidió no recoger en ninguno de sus libros, aparece una breve escena simbólica donde están reunidos ya por lo menos cuatro de los temas o tropos que serán recurrentemente invocados por su imaginario personal. Me refiero a la música, el pájaro, la jaula y la soledad de un abismo íntimo. Éste es el texto:

Su música me lleva
a un acantilado con un pájaro
que juega a oírse cantar.
Su música me ilumina en la lluvia
por donde vamos yo y una jaula vacía.

Se titula “Nocturno de Chopin por pianista de cuatro años”,⁷ lo cual en sí mismo es otra imagen que contrasta un ideal (la música, el arte) y una dificultad terrestre (la edad del pianista). Este juego de temas, y el gusto por la dualidad y el contraste que originan, serán como una pequeña linterna con la que arroja luz, en momentos definitivos, sobre ciertas encrucijadas interiores:

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
Qué haré con el miedo.⁸

⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía (1955-1972)*, Edición a cargo de Ana Beccú, Lumen, Barcelona, 2001, “Poemas no recogidos en libros, 1956-1960”, p. 304.

⁸ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “El despertar”, *Las aventuras perdidas*, 1958.

*

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios⁹

Tales imágenes tienden a tornarse progresivamente sombrías. No es, sin embargo, que se oscurezcan o desdibujen sino, por el contrario, que parecen penetrar cada vez más hondo en un laberinto interior, como galerías que se van abriendo en una mina mental. De tal suerte que al llegar a *Extracción de la piedra de locura*, libro publicado en 1968, dichas figuras (el pájaro, la jaula, la música, la muerte) han sido sometidas a un alumbramiento paulatino, a un desarrollo que les otorga una dimensión casi de personajes de un complejo drama expresivo:

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.¹⁰

*

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.¹¹

Puede decirse que, si en un primer momento estas recurrentes imágenes parecen una clara oposición metafórica entre la libertad y la prisión, entre la belleza cautiva y una fuerza que la enclaustra o bien, bajo cierta lectura un tanto política, entre la afirmación de la voz individual frente al mutismo del poder, esta exégesis inmediata y hasta cierto punto obvia se construye y desconstruye de tal modo desde su poesía que, ya al llegar a un texto como el titulado “Las promesas de la música” del libro en cuestión, debemos reinterpretar su verdadero significado:

Detrás de un muro blanco la variedad del arcoiris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el desperter de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la mú-

⁹ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Formas”, *Los trabajos y las noches*, 1965.

¹⁰ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Desfundación”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968.

¹¹ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Caminos del espejo, XIX”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968.

sica, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque.¹²

Ahora ya no es un pájaro sino una “muñeca” lo que hay en la “jaula” y hay un “llanto detrás de la música”, que a su vez se desdobra en “la música, la muerte”. Improbablemente estas figuras están ahí como simples recursos literarios. La autora sabe que estas imágenes son tan poderosas para ella como las cartas de un íntimo Tarot. Por ello no parece ponerlas sobre el papel o la mesa para adornar una metáfora sino para articular un sistema de símbolos cuyo sentido más profundo está fuera de nuestro alcance, pero cuya evidencia a lo largo de toda su obra es poco menos que innegable.

El último de sus libros que vio publicados lleva el título —por demás enigmático— de *El infierno musical* y apareció en 1971, algunos meses antes de su muerte. Si en general casi toda su obra poética puede leerse como una larga misiva de introspección simbólica, en este libro es particularmente hermética en su manejo de su propio vocabulario; hay, incluso, momentos donde se abisma ante un inquietante vacío que parece provenir de la misma música. En el poema que también da título a este libro finaliza con estos versos:

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufregando en sí misma¹³

Pero da una clave más justa, consigo misma y con el propio lugar de su poesía, en el tercer fragmento del poema “Los poseídos entre lilas”, donde concluye:

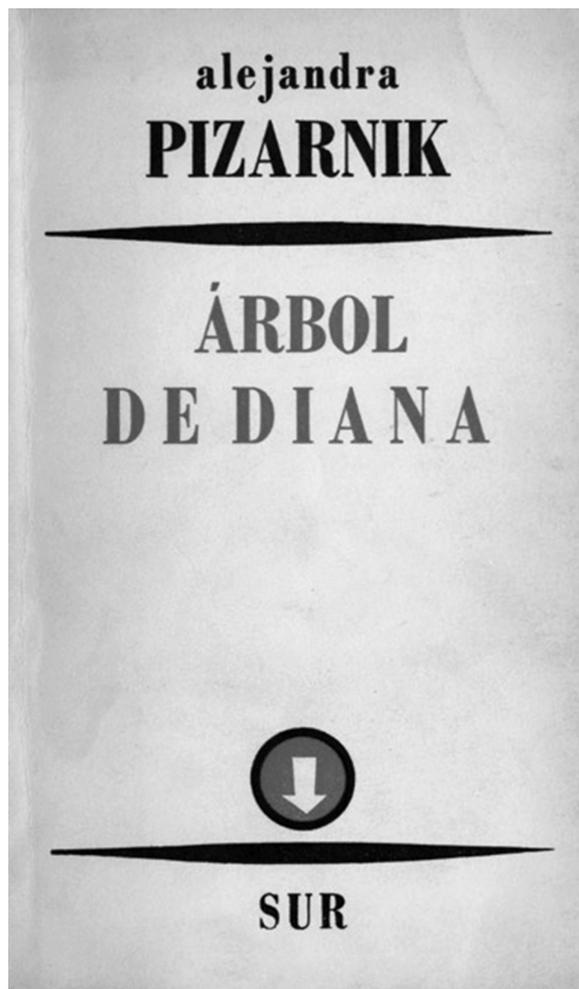
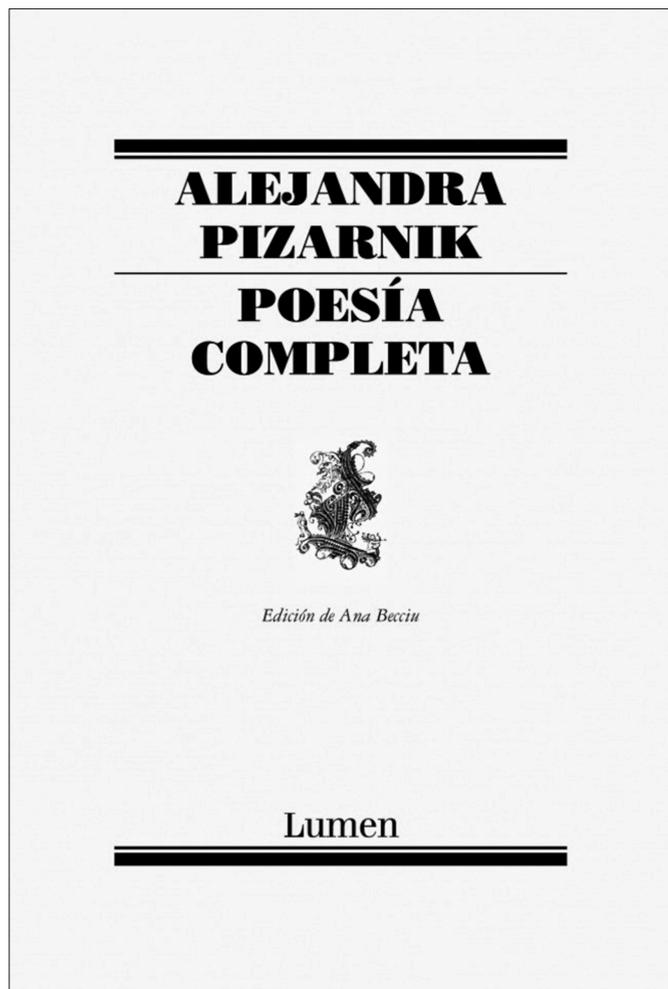
Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.¹⁴

Estremece la proximidad de estas líneas con el tono, pero sobre todo con aquella agobiada, agónica autoconciencia de la prisión de la propia mente irreversiblemente abismada que manifiesta en sus últimos escritos Friedrich Hölderlin. Compárense, sólo para ilustrar tal referencia, estas dos afirmaciones: “Allí donde se han apartado los dioses sólo quedan los fantasmas” (Hölderlin),

¹² Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Las promesas de la música”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968.

¹³ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “El infierno musical”, *El infierno musical*, 1971.

¹⁴ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Los poseídos entre lilas, III”, *El infierno musical*, 1971.



“tengo frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento” (Pizarnik).¹⁵ Acaso, bajo este vocabulario de la soledad ambas voces se aproximan sin saberlo o, por el contrario, su intuición es tan plenamente consciente de su fatalidad que les permite concentrar, con un breve sistema de metáforas, todo lo que queda por decir.

Los últimos poemas que Alejandra Pizarnik dejó escritos —hay que advertir que no publicados— dan certeza de la desintegración. No son ilegibles pero sí cada vez más ajenos, en el sentido del alejamiento que ella solía temer: cuando la propia conciencia se convierte en la jaula del canto y la música es cortada de raíz por el gran silencio.

No abundaré sobre este punto porque me parece, como dije al principio, que algunas veces la mitificación es una máscara colectiva sobre un rostro particular y aquí interesa más ese íntimo rostro y su obra que el mito del arte y la locura. Sólo añadiré al respecto que, aunque todo el tiempo los caminos se bifurcan, extraña cómo los destinos coinciden y se concretan.

La historia de lo decible no culminaría sin lo indecible y finalmente, ella y su personaje deciden atravesar, como la Alicia de Lewis Carroll, hacia el otro lado

¹⁵ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “sólo vine a ver el jardín” [fechado en 1972], p. 432.

del espejo donde quizá se muere para nacer a una transfiguración. El personaje frente a la persona, el rostro frente a la máscara, el pájaro dentro de la jaula o la música frente a la final tentación del silencio son formas transfigurativas de una sola conciencia que agoniza de frente a su propia finitud pero, al mismo tiempo, alcanza en ese trayecto con su palabra su más alta transparencia.

3. LA TRANSGURACIÓN:

HABLAR POR TODOS AQUELLOS QUE OLVIDARON EL CANTO

La vida, en su acepción más mundana, la existencia terrestre fue para esta solitaria voz poética una franca cárcel y por eso decidió transfigurarla lo más pronto posible. La mejor estrategia al alcance fue probablemente la de evidenciar la cárcel, la persona, la jaula donde habitaba aquella voz.

La dualidad se hace patente en ella como maniobra expresiva pero también como drama existencial. El centro de esta oposición parece situarse bajo un recurrente juego de elementos que se trasponen, se intercambian y se trastocan, una recóndita lucha entre adversarios intangibles. Finalmente —pongámoslo en estos términos— entre el atributo o don de la *belleza*, a través de un ser que la manifiesta desde su original esencia, frente a una



En una foto de Sara Facio, Buenos Aires, 1967

prisión de fuerzas ajenas, invisibles y mutantes. A partir de esta dualidad de fondo el objetivo parece ubicarse una y otra vez en convertir o transfigurar la prisión en belleza. En sus propios términos poéticos: volver a la jaula pájaro.

La transfiguración, el deseo o la necesidad de ella, radica en ser un otro ser que no se es, o que se es incompletamente. Mudar de *yo* o llegar a ser un *otro* que, por alguna razón, es preferible como identidad o residencia. No es en principio ningún término de valor, sólo uno de movimiento. No implica tampoco involución ni evolución alguna, sencillamente alude a un cambio de forma (y no hay que olvidar que forma es manifestación). Una forma que desaparece para dar su lugar a otra. Consideremos, en este sentido, que uno de los más extremos acontecimientos de la transfiguración es el nacimiento y la muerte.

Varias de las piezas del libro *Extracción de la piedra de locura* son lo que se conoce como poemas en prosa. Algunos de ellos parecen transcripciones de “sueños”, en tanto que narran territorios del pensamiento a los que difícilmente se tiene acceso desde la vigilia y suele denominárseles por ello como *lo inconsciente* (a partir de la clasificación bien conocida de Sigmund Freud). A decir verdad, no creo que exista, en un sentido riguroso, lo que ha llegado a definirse como *escritura automática*,¹⁶

¹⁶ Con este término se alude al acto de redactar de un modo estrictamente espontáneo lo primero que viene a la mente. Se supone que bajo este método lo que resulta es una fidedigna “transcripción” del inconsciente. Es menos una verdadera técnica literaria que un juego practicado en su momento por algunos escritores adscritos a los movimientos dadaísta y surrealista.

pero bien podría decirse que algunos de estos textos parecen redactados bajo este procedimiento. El estilo, no obstante, con el que se hallan escritos habla de todo menos de cualquier clase de automatismo. Sus temas, es cierto, son casi exclusivamente simbólicos; pero su forma es vigilada y fina. Hay un título y un texto en particular sumamente extraño (y tal vez por lo mismo sumamente revelador) en el cual la autora describe lo que parece en principio un sueño y que a mi parecer podría interpretarse como una *alegoría de la transfiguración*. Vale la pena traerlo aquí íntegramente:¹⁷

EL SUEÑO DE LA MUERTE

O EL LUGAR DE LOS CUERPOS POÉTICOS

*Esta noche, dijo, desde el ocaso, me cubrían con una
mortaja negra en un lecho de cedro.
Me escanciaban vino azul mezclado con amargura.
El Cantar de las huestes de Igor*

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría.

¹⁷ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968, pp. 254-256.

Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije: es el lugar del amor. Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque con una sonrisa de duelo yo oí su canto y me dije: es el lugar del amor (pero tembloroso pero fosforescente).

Y las danzas mecánicas de los muñecos antiguos y las desdichas heredadas y el agua veloz en círculos, por favor, no sientas miedo de decirlo: el agua veloz en círculos fugacísimos mientras en la orilla el gesto detenido de los brazos detenidos en un llamamiento al abrazo, en la nostalgia más pura, en el río, en la niebla, en el sol debilísimo filtrándose a través de la niebla.

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos —como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río? Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte.

La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando. Y la muerte es ella, me lo dijo el sueño, me lo dijo la canción de la reina. La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba, se alejó cantando y contemplada de atrás parecía una vieja mendiga y los niños le arrojaban piedras.

Cantaba en la mañana de niebla apenas filtrada por el sol, la mañana del nacimiento, y yo caminaría con una antorcha en la mano por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, amor mío perdido, y el canto de la muerte se desplegó en el término de una sola mañana, y cantaba, y cantaba.

También cantó en la vieja taberna cercana del puerto. Había un payaso adolescente y yo le dije que en mis poemas la muerte era mi amante y mi amante era la muerte y él dijo: tus poemas dicen la justa verdad. Yo tenía dieciséis años y no tenía otro remedio que buscar el amor absoluto. Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción.

Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro.

La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las cisiones del nacimiento.



En una foto de Sara Facio, 1964

El traje azul y plata fosforescente de la plañidera en la noche medieval de toda muerte mía.

La muerte está cantando junto al río.

Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción de la muerte. Me voy a morir, me dijo, me voy a morir.

Al alba, venid, buen amigo, al alba venid.

Nos hemos reconocido, nos hemos desaparecido, amigo el que yo más quería.

Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.

Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta lo seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor.

El sueño, precisamente en este texto, es una máscara sobre el rostro de la razón que ayuda a articular lo que para la razón sería simplemente absurdo u oscuro. El sueño, también, es el personaje que vislumbra y habita el tiempo verdadero de la conciencia. He aquí, por tanto, la concentrada magnitud de su significado.

El principio es reiteradamente claro: se escucha el llamado de la muerte, el “canto de la muerte junto al río”. Pero enseguida ese llamado no se identifica con una amenaza sino con una promesa. La muerte, aquí, si bien es desintegrativa, no viene a restar sino a restaurar. Su llamado no le despierta miedo alguno pues en su corazón escucha “el canto de la más pura alegría”; de modo que con “una sonrisa de duelo” tiene la certeza de que el lugar adonde la muerte la está llamando es “el lugar del amor”. Llama asimismo la atención que el lugar hipotético donde sucede ese llamado es un “jardín de ruinas y de lilas” donde la perturban “los muñecos antiguos y las desdichas heredadas y el agua veloz en círculos”. Insiste en esta “agua veloz en círculos” que parece succionarla hacia una hondura abisal mientras, por otro lado, “en la orilla el gesto detenido de los brazos detenidos en un llamamiento al abrazo” quiere salvarla. Por un lado, podría parecer cierto episodio infantil de peligro y ayuda, pero es más agudo su valor simbólico: la muerte la llama desde el río, desde la hondura, mientras unos brazos impotentes quieren rescatarla.

La parte medular de este *sueño* se despliega a partir de aquí. Ella describe ahora el “lugar en que se hacen los cuerpos poéticos”, describe la visión que tuvo en el fondo de las aguas de aquel río. Al parecer se trata de un territorio que está antes o después de la vida: o bien un tiempo fuera del tiempo donde la muerte reina y se presenta como “una bella dama que tañe un laúd y canta”. A su alrededor se alza “el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento”. Hay en este pasaje un señalamiento de suma importancia simbólica pues *la voz de quien escribe* precisa que preexiste a su aparición sobre el mundo y de hecho *es llamada* a nacer. Pero nacer es “un acto lúgubre” que la obliga a conformarse (en el sentido de *adquirir forma*) y someterse a recorrer caminos de incer-

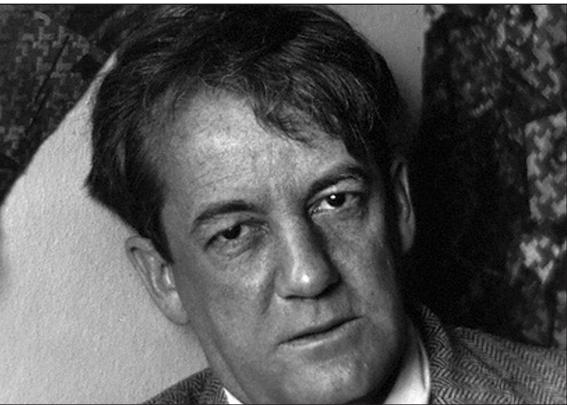
tidumbre que sólo le permiten avanzar intuitivamente, como a Santa Teresa de Ávila, “sin luz ni guía por el camino de las metamorfosis”. En este alegórico trayecto antes de nacer presencia cuerpos incompletos, seres en formación que cuelgan de los árboles como frutos y “un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos”. Una de esas cabezas es la suya, la futura a la cual tendrá que alumbrar desde sí misma, literalmente según el sueño, dar a luz desde su propio útero, puesto que “hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad”; y aquello a quien su voz ha dado la palabra, aquello que “es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento” es nada menos que la muerte.

Aunque la sola transcripción detallada de un sueño parece la estructura literaria con la que este texto fue escrito, su sustento (y sustrato) simbólico rebasa el mero anecdótico biográfico. Evidentemente hay asuntos particulares que lo delimitan; pero son ante todo los universales los que lo distinguen. La alegoría de la transfiguración que plantea equivale a *morir para nacer*, a crearse a sí misma desde la muerte para “hablar por todos aquellos que olvidaron el canto”. El elemento central en esta metamorfosis es la música, la belleza de la música a través de una increada voz poética que le permitirá finalizar el rito de su propia transfiguración. Es por ello que esta alegoría le revela a la muerte como una reina vestida de rojo con largos cabellos oscuros que porta “un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba”. Aquella constante presencia entonces que atraviesa —y de algún modo protagoniza— este sueño, presencia siempre invisible pero siempre a su lado, es en resumen su primer y más grande amor, porque desde que “tenía dieciséis años y no tenía otro remedio que buscar el amor absoluto” ya alentaba en su ser esa certeza de que “en mis poemas la muerte era mi amante y mi amante era la muerte”.

Hasta aquí este adentramiento al “agua veloz en círculos” de un sueño y a la vorágine de una escritura poética que, sin duda, alumbró como muy pocas la oscuridad.

A manera de conclusión cabe recordar que algunos críticos y pensadores han considerado al Surrealismo una de las últimas manifestaciones históricas del Romanticismo. Si aceptamos esta idea y en particular que para los artistas de este movimiento uno de los más caros conceptos era no sólo hacer la revolución sino ser la revolución, la vida y la obra de Alejandra Pizarnik fueron una misma y absoluta creación. Para ella no bastaba con vivir y escribir, había que volver al arte una forma de vida y a la vida una obra de arte. La creación como autodestrucción toma así un giro fulgurante: no se trata de una negación sino de una transfiguración radical. La persona se funde con su propio personaje y el pensamiento con la propia voz de la escritura hasta que entre ambos no hay distancia. La metamorfosis, por lo tanto, se ha cumplido. **U**

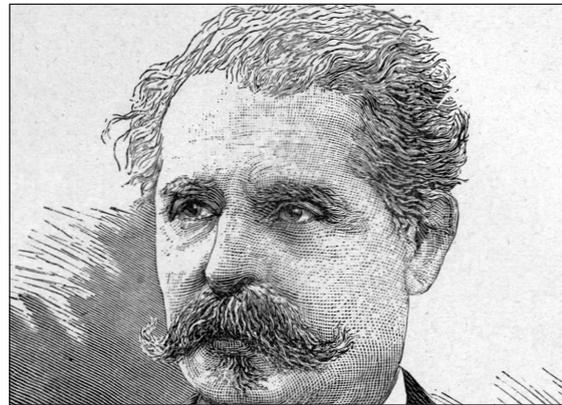
Reseñas y notas



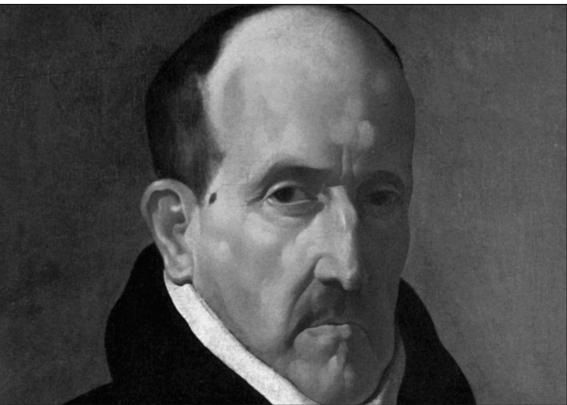
Sherwood Anderson



Patti Smith



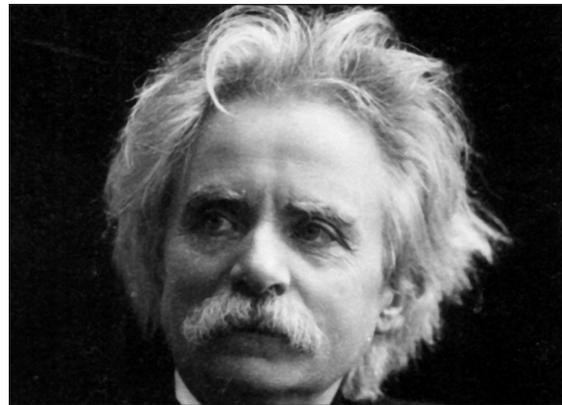
Francesco De Sanctis



Luis de Góngora



Lázaro Ludovico Zamenhof



Edvard Grieg

El *kaddish* laico de Myriam Moscona

Sergio Mondragón

Ha sido un honor y un placer haber participado con Angelina Muñoz-Huberman y Felipe Garrido, buenos ciudadanos y excelentes escritores, como jurado del Premio Xavier Villaurrutia 2012. El libro de Myriam, *Tela de sevoya*, estuvo siempre en nuestra consideración casi desde el principio del largo y arduo proceso de lectura y deliberación. En mi caso, al abrir el sobre en que me fue enviado, y leer las primeras líneas, ya no lo pude soltar. Seguí de frente la lectura. Tenía ante mí una escritura clara, inteligente y ágil, un hábil e interesante entrecruzamiento de géneros, una historia cuyo protagonista central era el lenguaje, y unos personajes entrañables rebosantes de humanidad que hablaban muy parecido a como oí hablar en Cuernavaca y en Querétaro, lugares en los que pasé mi infancia, a los marchantes en el mercado o en mi propia casa, a la gente del campo que la visitaba; y más tarde en la sierra mazateca, adonde fui a trabajar y convivir con indígenas y campesinos —cuando todavía vivían allí esos compatriotas antes de que el hambre, la tristeza y la discriminación los obligaran a irse a levantar cosechas o a lavar platos a Nueva York o Iowa.

Leía en el libro de la poeta Myriam poemas y refranes que ella encontró en los legajos que abrió en Bulgaria, adonde viajó en busca de sus raíces y de los judíos que aún hablan ladino, de los que quería escuchar las inflexiones de su voz, proverbios como “Del espino sale la rosa”, complemento sentencioso de su opuesto “De la rosa sale el espino”, dichos que me remitieron de inmediato a la poesía de Don Sem Tob de Carrión, que en el siglo XIV escribía: *Por nacer en espino la rosa, yo no siento que pierde. / Nin el buen vino, por salir del sarmiento. / Nin vale el azor menos, porque en vil nido*

sigá. / Nin los ejemplos buenos, por los decir judío. Don Sem Tob de Carrión está en el origen del ladino y del español que hablamos, y es como todos sabemos heredero y continuador de la poesía de Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita, los ilustres ancestros cinceladores de nuestro idioma, que son fundamento de todo lo que se escribe hoy en México y en el ámbito más amplio de la poesía en lengua española. Una herencia y una tradición que trabajaron y continuaron San Juan y sor Juana Inés de la Cruz, Darío y López Velarde, los estridentistas, Villaurrutia y Novo, Paz y Montes de Oca. En ese sentido la meditación sobre la lengua que se despliega en *Tela de sevoya* nos atañe a nosotros también, y el viaje de Myriam en busca de sus raíces y su identidad es un viaje hacia adentro, nos señala un camino y es una metáfora de nuestra propia búsqueda de identidad.



Myriam Moscona

El libro de Myriam es asimismo un recordatorio siempre pertinente de los extremos a que pueden llevar la intolerancia y el racismo, pues incluye datos y documentos que ilustran la expulsión de los judíos de España en 1492 y el exterminio nazi, que afectó de manera directa a la familia de la autora. Intolerancia que reverdece a todas horas y por todas partes en el mundo. Leí en los periódicos de México que hace apenas unos días un bloque de partidos políticos obstaculizó en la Cámara de Diputados la propuesta de que pueblos y comunidades indígenas tuvieran la posibilidad de acceder a concesiones de radio y televisión, creando emisoras en sus propias lenguas, y argumentando, cito, “que esos instrumentos de comunicación podrían ser fuente de subversión o rebeldía”. Nuestros indios ladinos, como muchos los llaman con ánimo peyorativo, sin acabar de aceptar que este país es por definición mestizo, y que todos *seamos* mexicanos con las mismas obligaciones y derechos, siguen siendo motivo de incomodidad y temor para muchas personas.

Al final de la lectura vi el libro de Myriam como un *kaddish* laico, una oración en prosa que es un moderno poema de amor por sus muertos, un hermano literario del *kaddish* de Allen Ginsberg por su madre, y agradecí el remedio que la doctora Moscona pone como epígrafe de su libro: “Una telita de cebolla sobre la herida ayudará a cicatrizarla y a calmar el dolor”. Un remedio caseero que estas tierras nuestras mucho necesitan para sanar sus múltiples raspones. Muchas gracias. Felicidades, Myriam. **U**

Texto leído durante la entrega del Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2012 a Myriam Moscona por el libro *Tela de sevoya* (Lumen, México, 2012), en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en marzo pasado.

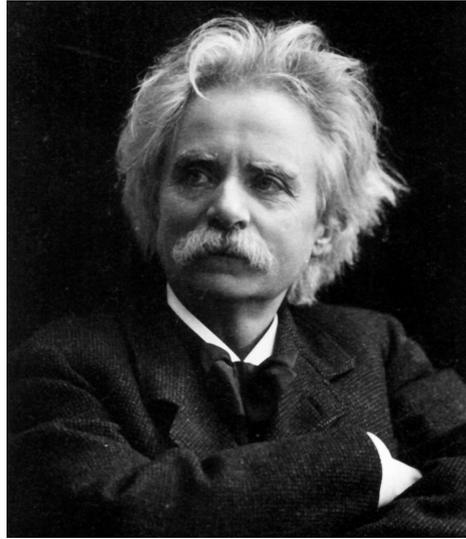
Bajo el manto de la nieve nórdica

Eusebio Ruvalcaba

Edvard Grieg acarició a su perro. Apenas abría los ojos, su mano descendía hasta la parte inferior de la cama y frotaba las orejas del animal, como si fuera la más pura felpa. Porque no nada más era un placer para el viejo pastor irlandés —que tenía con él más de quince años—, sino también para él, sin duda el pianista y compositor más venerado de Noruega.

Esa tarde, Johannes Brahms acudiría a comer. La sola idea no le había permitido conciliar el sueño. Pese al intenso frío, un calor insoportable lo había despertado varias veces. Aquella temperatura era de tipo emocional, y provenía de su estado nervioso. Cada vez que se había despertado, veía a Brahms bajando de un carruaje y dirigirse hacia su casa a paso veloz, caminando sobre la nieve. Pero entonces algo sucedía, porque el rubicundo compositor se tropezaba y caía en un pantano de nieve. Se hundía paulatinamente hasta perderse en las arenas movedizas de hielo puro. Eso no podría suceder. En cualquier lugar del mundo podía fallecer Johannes Brahms, pero no en las puertas de su casa. No su compositor más querido y admirado. Desde que Brahms le había anunciado la fecha exacta en que se presentaría a comer, este sueño, mejor dicho esta pesadilla, se había vuelto recurrente.

Recordó la vez que lo había conocido. En Berlín. Cuando fue convocado a una cena en la cual estarían presentes dos hombres de la misma altura, pero cada uno dueño de un concepto distinto de la vida y de la música: Piotr Ilich Tchaikovski y Johannes Brahms. Ahí había trabado amistad con el alemán. Ya lo admiraba. Desde que había escuchado su primera sinfonía, entonces sintió que un nuevo horizonte se abría delante de sí. El modo en que resolvía los grandes escollos de una paleta orquestal, lo arrobaba.



Edvard Grieg

¿De dónde le venía esa pasión contenida, esa fuerza lírica que iba de un extremo al otro del teclado, o bien de esa música de cámara para instrumentos de cuerda frotada, que lo hacía transportarse a instantes de éxtasis y encantamiento? Cómo quisiera conocer más obra suya, pero en Oslo, aunque pululaban por aquí y por allá colectivos musicales, los conciertos no habían alcanzado el nivel de popularidad deseada. Algún día, Noruega sería semillero de nuevas ideas musicales y centro de gravedad de la música europea.

Lo primero que hizo fue apresurar a Nina, su esposa adorada —para quien había compuesto los *Lieder* que todos los enamorados cantaban—. Era su amor eterno. Quería que todo estuviera listo desde el mediodía, cuando menos dos horas antes de que Brahms se presentara. Pero mi amor —se había atrevido a replicar—, todavía falta mucho. Además, con este clima y los caminos atascados de nieve es posible que no venga.

En su casa le habían inoculado el respeto a la esposa. Pero esto era demasiado. ¿Cómo se había atrevido siquiera a sospechar que acaso Brahms los dejaría plantados?

—Venga o no venga —respondió desde su rincón—, nosotros haremos de cuenta que vino. Porque si viene, nos arrodillamos. Y si no viene, me como su porción.

Se sentó al piano a revisar la música en la cual estaba trabajando. Tenía muchas cosas pendientes, y eso le serviría de distracción. Necesitaba alejar de su mente a Brahms.

Y lo logró. Su actividad lo atraía tanto, que el reloj había corrido sus buenas tres horas.

Entonces salió al porche y decidió esperar la llegada del maestro. El frío había tocado los dieciséis grados bajo cero. No quitaba la mirada del camino. Vivía a la mitad del bosque. Desde pequeño había convivido con los animales montañoses. A todos los protegía. En cada ser que lo rodeaba veía una manifestación de lo divino, que iba más allá de cualquier explicación. El camino que provenía desde Oslo le devolvía una soledad inextricable. Muy poca gente lo transitaba. Por ese camino él mismo había llevado el cuerpo de su hija al hospital. Ya estaba muerta y aun así sobrevivía la esperanza. Su mujer lo acompañó hecha un estropajo de lágrimas. Era un pésimo conductor de carruajes, pero precisamente ese día le había tocado descansar a Olaf. Cuando pensaba en su hija —imposible no evocarla todos los días, sin faltar uno solo—, pensaba en su concierto para piano. Porque se lo había dedicado a ella, con la promesa de que tarde o temprano lo tocaría. La muerte se encargó de pulverizar esta promesa.

De eso se acordaba ahora, cuando el frío repercutía en sus huesos como una tenaza al rojo vivo. Escuchó la voz de su mujer que le ordenaba que se metiera, que pescaría un resfrío si seguía allá afuera. Que Brahms no tardaría.

Brahms... entonces las facciones de Edvard Grieg se traslaparon con la vida real. Allí estaba él. En persona. A cincuenta metros. Desde la parte trasera del carruaje, Johannes Brahms le hizo señas. Su cara reflejaba una franca alegría. **U**

Vicente Quirarte

Cómo luchar contra ángeles oscuros

Sandro Cohen

Por Sergio López Mena conocí a Vicente Quirarte. Sergio y yo éramos compañeros de posgrado en Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mi compañero de seminario conocía mis pininos poéticos y me parecía que a él le entusiasmaba la idea de que Vicente y yo nos conociéramos. “Trabaja aquí cerquita —me decía—. ¡Ándale! Se van a caer bien”.

Me llevó a alguna oficina universitaria donde Vicente trabajaba bajo la égida del doctor Diego Valadés. Creo que despachaba en la Torre de Rectoría en Ciudad Universitaria. Estoy casi seguro de que para entonces yo había leído *Calle nuestra*, su segundo poemario, el cual me había deslumbrado. Recuerdo de ese primer encuentro su sonrisa y su portafolios de piel, tan inseparable de él como su sonrisa.

Muy pronto Vicente me confió que su padre —el historiador don Martín Quirarte— acababa de morir, que se había suicidado. De inmediato comprendí la sonrisa: pertenece a aquel que lucha, a brazo partido, como Jacob, contra un ángel oscuro, pero no desea que los demás sepan a qué grado lo penetra el dolor, la tortura de la impotencia. Yo aún desconocía la orfandad, pero cuando mi padre falleció, de repente, en abril de 1982, Vicente y yo nos acercamos, nos hermanamos aún más.

A lo largo de esos años nos haríamos amigos y nos bifurcaríamos muchas veces. Él tenía desde antes el privilegio de conocer y tratar cercanamente a Rubén Bonifaz Nuño, uno de sus *ángeles*, uno de sus padres adoptivos, pero yo solo había tenido el gusto de conocer sus versos recopilados en *De otro modo lo mismo*, el cual había aparecido por esos años, en 1979 para ser exacto, el mismo año en que Vicente publicó *Calle nuestra*. Yo no conocería en persona al

autor de *El manto y la corona* y *Los demonios y los días* hasta 1982, cuando los tres coincidimos en un viaje a Nueva York, ahora legendario, que emprendimos en compañía de Marco Antonio Campos, Bernardo Ruiz, René Avilés Fabila y Martha Robles, todo bajo la bohemia coordinación de Carlos Montemayor. De ese viaje surgió la Cofradía de Los Calaca, la cual Vicente menciona con tanto cariño en *La Invencible*,¹ libro que me ha inspirado para redactar estos recuerdos.

A partir de ese viaje, compartimos al mismo padre adoptivo, a Rubén, quien me ha enseñado más del arte y de la vida que cualquier otro maestro en salón alguno, que cualquier otro ser humano. Vicente y yo éramos ya hermanos en la poesía, hermanos en la orfandad y hermanos también por ser hijos del mismo padre adoptivo.

Yo, a mi vez, lo llevé a conocer a Luis Mario Schneider,² a mi primer padre adoptivo, pues fue él quien me había convencido, en 1973, de venir a estudiar a México, a la UNAM. Llegué en agosto de ese año, poco antes del terremoto que devastó a Puebla y que tiró la Ibero, apenas un par de semanas antes del golpe de Estado en Chile. Si Vicente desde entonces tenía la comezón del investigador, gracias a don Martín, creo que se acrecentó al tratar de cerca a Luis Mario, un Sherlock Holmes literario incansable a quien daba lo mismo trabajar en miércoles que en sábado o domingo. Esto, a Vicente, le parecía sorprendente y admirable (a mí me parecía *normal*, por lo menos en Luis Mario). Sobre el piso de su biblioteca de Malinalco, en cualquier momento

¹ Vicente Quirarte, *La Invencible*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 2012, 144 pp.

² Luis Mario Schneider murió el 18 de enero de 1999, no por suicidio sino como Mozart, por lo que no es difícil caracterizar como *un exceso de vida*.

dado, Luis Mario acomodaría varias altas pilas de fichas bibliográficas: las semillas de sendos libros en que a la postre se convertirían. Luis Mario siempre las elaboraba en papel *bond* tamaño carta, cortado a la mitad con regla, y nunca en fichas de cartoncillo como se acostumbraba en aquel entonces. Jamás trabajaba en un libro solo sino en tres, cuatro o cinco al mismo tiempo.

VICENTE QUIRARTE, HOMBRE DE LETRAS

He seguido de cerca la poesía, la dramaturgia, la prosa y la vida de Vicente a lo largo de los últimos treinta y tres años. Toda una vida. No ha sido fácil. Sentí por él, desde que lo conocí, una hermandad que únicamente he experimentado con un puñado de personas. Con mis dos hermanos de sangre, desde luego, Joseph y Edward; con nuestro coetáneo, José Rafael Calva, que en paz descansa; con Bernardo Ruiz e Ignacio Trejo Fuentes, compañeros de ruta infalibles, y con la enorme figura de don Rubén, quien era, al mismo tiempo, hermano y padre. Y también lo he sentido con otro hermano que nada tiene que ver con la literatura, ex alumno de la Universidad Autónoma Metropolitana, Mario Nava Pérez, quien en su humor y estoicismo a veces impenetrables se parece mucho a mi padre y a mi hermano menor. Mario, Vicente y yo —muchas veces acompañados por Severino Salazar, otro colega de la UAM, y que en paz descansa— hemos corrido juntos, de manera literal, un sinfín de kilómetros.

Jamás dejo de mencionar, cuando surge en alguna conversación, que fue Vicente quien me inició en las delicias de la carrera de fondo, o de *largo aliento* (porque tal como se atestigua en *La Invencible*, escri-

bir un poema es como una carrera larga, y requiere —precisamente— gran aliento). Con Vicente fallé en mi primer intento de completar un maratón, el de los Trabajadores. Al kilómetro 33 —de nuevo aparece esa cifra— le confesé que no podía más, que si él quería, podía seguir hasta la meta con absoluta confianza. Él me dijo, entonces, que el anuncio de McDonalds sobre el Periférico a la altura de Polanco nunca le había parecido más hermoso. Y una Coca con hielo jamás me había sabido tan rica.

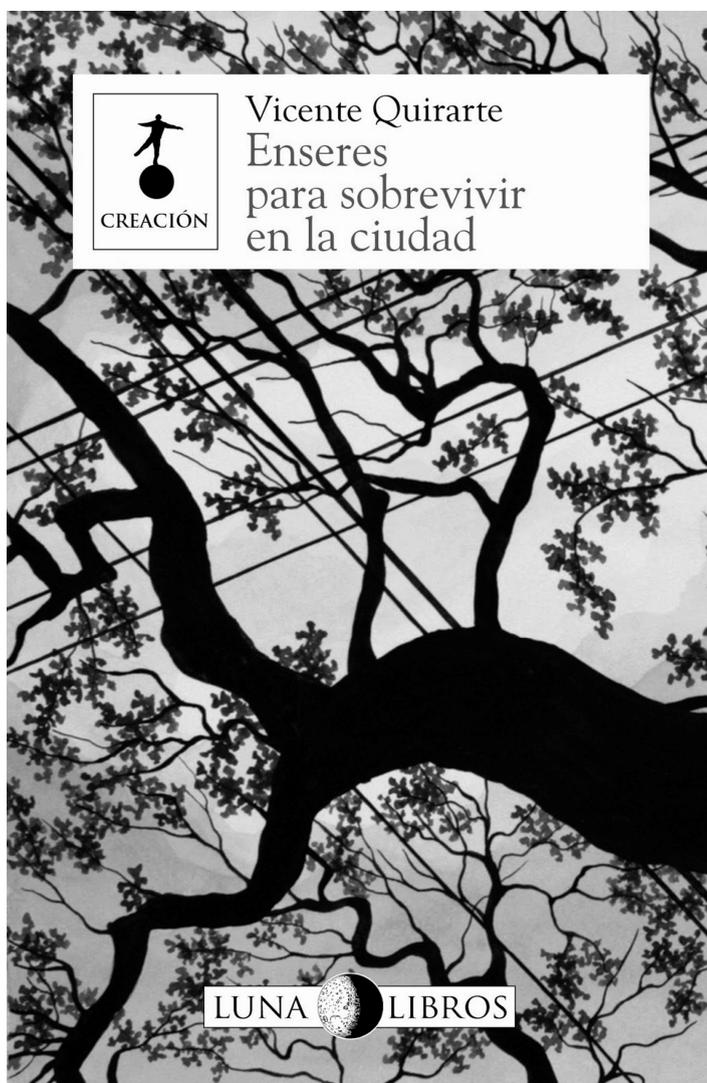
Seguimos corriendo en justas de 10, 15, 21 kilómetros... La primera fue de 16, que había terminado en el Monumento a Obregón en San Ángel. Yo llegué a correr y terminar cuatro maratones, incluido uno a campo traviesa de México a Cuernavaca.

Seguimos adelante y entre mis grandes alegrías —amén del éxito profesional de mis hijas Yliana y Leonora, y de Nathanael, para mí el mejor *chef* de Buenos Aires— se encuentra mi amistad con Vicente. Incluso he tenido la fortuna de poder publicar dos

obras tuyas, su magnífico, desgarrado y desgarrador *Zarabanda con perros amarillos* y el intenso *Nuevos viajes extraordinarios*.

Agradezco la oportunidad de aclamar a *La Invencible*, el necesario panegírico a —y ajuste de cuentas con— don Martín Quirarte y, al mismo tiempo, de su hermano Ignacio, cuya vida Vicente celebró y cuya desaparición adelantada lamentó en *Zarabanda*... Este libro, *La Invencible*, me ha hecho reír y llorar alternada y repetidamente. Son tantas las paralelas que en él encuentro, tantas las coincidencias en amigos, gustos, experiencias, triunfos y fracasos, que no puedo sino sentir que el libro es también mío, que me pertenece, o que —mejor dicho— *nos* pertenece. Porque en él está imbricada, asimismo, la vida de Eusebio Ruvalcaba, amigo de la infancia y de la madurez de Vicente, cuyos padres fueron, en vida —y de modo asombroso— amigos y espíritus gemelos. Y de esta misma manera, halló la amistad de Frédéric Yves-Jeannet, por razones paralelas y, por demás, parecidas.

La Invencible es una meditación en la vida y lo que significa el que uno se la quite, cómo esto afecta a sus seres queridos, cómo los hiere y de qué manera los obliga a crecer y ser fuertes, o sucumbir ante el demasiado dolor. Hay días en que la muerte parece un canto lejano, una sirena que apenas escuchamos al fondo de una gran sinfonía vital, y hay ocasiones en que percibimos, en que *olemos* su testuz de baba viscosa en la nuca, y en que escuchamos su jadeo impertinente. Y tememos que ese aliento, que ese sonido tan horrendo se convierta en un canto de ángel irresistible, mucho más hermoso que las promesas por esta vida ofrecidas. *La Invencible* es el testimonio de quien ha luchado contra ese ángel oscuro, como Jacob, para vencerlo una y otra vez. Parafraseando el libro de Génesis, podríamos afirmar lo siguiente: “No se dirá más tu nombre Vicente, sino Poeta, porque has luchado con la Muerte y con los hombres, y has vencido, porque has creado *vida* con cada poema que nos entregas”. **U**



Lo que sea de cada quien

El telón de David Antón

Vicente Leñero

Cuando uno viaja en avión, llevar encargos es siempre una tarea engorrosa. Que si el bulto satura la maleta, que si hay que localizar luego al destinatario, que si contiene algún artículo sospechoso para la aduana...

Negarse también es difícil, sobre todo cuando es un amigo el que pide el favor. Todos lo sabemos.

En 1973, en vísperas de un viaje a Cuba con el fin de trabajar una serie de reportajes para *Excélsior*, pedí apoyo a Samuel del Villar que era entonces director del fideicomiso del fraccionamiento Paseos de Taxqueña. Samuel conocía bien al ministro cubano de Relaciones Exteriores. Él podía ayudarme en mis tareas periodísticas —aseguró generoso—, y con ese fin me escribió una carta de recomendación.

Ya tenía yo su carta en las manos cuando Samuel se presentó en mi oficina el día anterior al viaje. Quería que le llevara a su amigo el ministro, de su parte, un par de libros. Yo no habría tenido problemas con aceptar el encargo, sólo que se trataba de dos volúmenes enormes y pesadísimos. Uno sobre la obra plástica de Diego Rivera y otro sobre la de Siqueiros.

—No, Samuel, imposible. Mi maleta es muy chica, no tengo espacio, pesan muchísimo.

—Pero el que te está haciendo el favor soy yo —se encabritó Samuel—. Son para el ministro, para que colabore contigo.

—Lo siento. Yo no cargo con eso ni de loco.

Samuel se dio la vuelta y salió molestísimo, soltando madres.

Ya estando en La Habana me arrepentí porque el ministro cubano me trató de maravilla. Además de recibirme en su casa y darme muy buenos tips, compartió conmigo un platón de jamón serrano, ques-



David Antón

tos, camarones y tragos de whisky, no de ron Havana.

Algunos años después, cuando yo trabajaba en *Proceso*, me visitó David Antón, el célebre escenógrafo. Aunque no éramos lo que se dice amigos, compartíamos el ambiente teatral, charlábamos con frecuencia en los estrenos, teníamos aliados comunes.

David Antón estaba enterado de que yo viajaría pronto a Bogotá para asistir al Festival de Teatro de Colombia. Él también necesitaba ir porque se había encargado de diseñar la escenografía de un montaje de Fanny Mickey, la directora del festival, pero urgentes compromisos con el Teatro de los Insurgentes lo retenían en México. Ya había dejado lista allá su escenografía, integrada por cierto —según me dijo— por una serie de telones translúcidos que subían y bajaban en el foro para producir sensaciones oníricas. Algo así.

Su problema consistía en que uno de esos telones, el último, no lo había alcanzado a terminar en Bogotá, sino en México, y ahora necesitaba enviarlo allá con urgencia.

—¿Podrías llevártelo tú en el avión?

—¿Un telón? —me asombré como si me estuviera tomando el pelo.

—Es un poco grande, porque cubre toda la bocaescena, pero es ligero.

—¿Me estás pidiendo que me lleve un telón?

—Lo registras como carga cuando te embarques. No te costará más de cien dólares.

Hablaba como si estuviera solicitando lo más sencillo del mundo. Eso sí: sacó la cartera y me entregó un billete de cien dólares.

Lo primero que pensé fue en darle una negativa rotunda y hasta en mandarlo sencillamente al carajo. Luego recordé aquel lejano episodio con Samuel del Villar y me revivió el sentimiento de culpa.

—Está bien, David. Mándamelo, me lo llevo.

—No será una monserga ya verás. Gracias.

Me dio un abrazo y un apretón de manos.

Esa misma tarde, un par de sus obreros llevó hasta la oficina de *Proceso* el maldito telón convertido en un tremendo rollo de nueve metros de largo. Era imposible cargarlo. Había que arrastrarlo y arrastrarlo como una serpiente moribunda.

Necesité pedir prestado el camión de reparto de la revista para trasladarlo hasta el aeropuerto con mi asistente Gabriel Kapellman y un par de ayudantes. Tirando de la serpiente, sudorosos, cruzaron pasillos hasta el mostrador de la aerolínea. Sufrimos trámites y más trámites. Que sí, que no, que hay que desenrollarlo y quién sabe cuánto más. Pagué noventa dólares y me quedé con el cambio.

Ramiro Osorio, el subdirector del festival, me recibió en el aeropuerto de Bogotá.

—¿Y el telón de David Antón?

Le entregué los papeles del registro de carga cuando salía por la aduana.

—A ver quién saca esa víbora de ahí —fue mi única respuesta. **U**

A través del espejo

Poética del agua, 1

Hugo Hiriart

Las curvas son demasiado emocionales.
Piet Mondrian

De los cuatro elementos, agua, tierra, fuego y aire, el más femenino me parece el agua. ¿A ti no? El agua es feminidad destilada. Pero, ¿qué química es ésta? ¿Tiene sentido atribuirle feminidad a un elemento? Creo que sí, pero no entiendo bien por qué. Para aclararlo escribo esta página.

Agua no es sólo agua de la llave, líquido domesticado, el más inofensivo y útil de todos, que nos limpia, refresca y sustenta. La comprensión del agua no se agota en esa agua nuestra de cada día. En nosotros hay significados más arcaicos que forman un conjunto de símbolos de gran complejidad y riqueza. Porque entre los grandes arquetipos que pueblan el alma humana, mediante los cuales hacemos inteligible el mundo, está el agua.

En este sentido, el agua es una partitura que admite numerosas variantes. Una, para coros y gran orquesta, es el mar, el mar inmenso e inquieto, espejo del cielo. Otra, lo que por excelencia fluye, el río, y otra la lluvia plural y una, y el hielo duro del *iceberg*, “augustos budas congelados navegando en mares desconocidos, catedrales sin religión del invierno eterno”, los ha llamado Michaux, y a la nube, agua de pluma. Una es el agua que alivia y fortalece, y otra la que crece enloquecida, muerde los puentes y mata, agua de diluvio universal en la ola verde del huracán. Y de todo esto sabemos muchas cosas.

Sabemos, por ejemplo, que en la impecable claridad del agua están, indiferenciadas, todas las formas. En el líquido primordial flotan las posibilidades de ser y alentar en condición de preexistencia indiferenciada. Y ahí, en esta latencia primordial, está el origen de todo. De aquí el significado del

bautismo: la inmersión en las aguas significa la regresión a lo preformal, es decir, la disolución de las formas y la reintegración a un modo indiferenciado de preexistencia. Y, por eso, la salida del agua original puede significar cobrar forma renovada, esto es, un nuevo nacimiento. Para renovarte, te disuelves primero.

Así, el agua simboliza la madre universal, creadora y sustentadora de cuanto existe. Lo húmedo es vida, lo seco, muerte. Pero los significados del agua no se agotan aquí.

El agua no sólo es germinadora; también, cuando se muestra en su papel de caudal y torrente, es prototipo de lo que fluye. Fluir, fluir, el arquetipo recoge así el sentido de la inmovilidad como muerte. Hasta el agua misma se corrompe y muere si pierde el fluir que la repristina. Todo cambia, todo fluye, nada permanece. Ser es fluir. De esta manera, el arquetipo se asimila con la luna, que al mudar en fases muestra su fluir. Y, por lo tanto, con la mujer cuyo ritmo de fertilidad coincide en duración con las fases de la luna.

Se ha dicho, con razón, que el pensamiento mítico tiene horror a lo lineal. El

ritmo del mundo es siempre circular, cíclico: empieza, termina y vuelve a comenzar. Su paradigma son las estaciones, que incluyen el invierno donde todo muere. Otra vez, para renovarse, se disuelve. Los rituales de fertilidad que acompañan y propician el buen desarrollo de estos ciclos pueden rastrearse en todas las culturas y admiten incontables variantes.

“Por eso”, escribe Mircea Eliade, “desde la prehistoria, el conjunto agua-luna-mujer era percibido como el circuito antropocósmico de la fecundidad. En los vasos neolíticos, el agua era representada por el signo vvv que es también el más antiguo jeroglífico egipcio para la corriente de agua”.

Y si esto no bastara para mostrar la feminidad del agua, entonces, mírala correr, mira sus brisas texturas, lisa como la seda o arremolinada aquí y allá en rizos de cordero, y mira cómo ese cuerpo se desliza como alegría de muchacha. Imposible que la gracia sea masculina cuando, como dice Díaz Mirón:

Así, sumergida en la oculta vena,
El agua pura se levanta y suena
En curva de cristal... **u**



J.W. Waterhouse, *Hylas y las ninfas*, 1896

A veces prosa

Un pescado refuta la extinción

Adolfo Castañón

¿Nostalgia, sentimentalismo, inquietante presagio?

Antonio no estaba seguro de por qué guardó un pez durante casi cuarenta años, envolviéndolo cuidadosamente y volviéndolo a envolver con regularidad, y asegurándose de que su esposa no lo dejara ablandarse cada que deshielaba el congelador.

Antonio, un peluquero de sesenta y tres años residente en un barrio obrero, situado a las orillas del Lago Erie, tuvo un oscuro presentimiento cuando cogió, allá por 1962, ese esturión azul de ojos saltones.

“Me la pasaba diciéndole a mi esposa que era más valioso conforme pasaba el tiempo”.

Cuatro décadas después el esturión azul de ojos saltones se convirtió en una fascinante historia científica, que casi parece un cuento de detectives y que algunos científicos creen que podría tener un desenlace fuera de lo común: la resurrección de las especies desaparecidas.

El esturión azul de ojos saltones, nativo exclusivamente de ese lago y que alguna vez abundaba tanto que movía una próspera industria comercial del pescado en los años treinta y cuarenta, tuvo el honor de ser declarado extinto en 1975, baja causada, decían los científicos, por la contaminación, la sobreexplotación y los cambios de costumbres, entre otras causas.

Desde entonces, los pescadores daban noticia de vez en cuando de haber visto lo que parecía un esturión azul de ojos saltones en los lagos más pequeños. ¿Lázaros en forma de pescados?

Es plausible la teoría de que durante los momentos más altos de la producción, la gente haya trasladado pequeños paquetes con peces vivos desde el Lago Erie hasta los lagos más pequeños para que la especie no muriera. Los biólogos generalmente da-

ban por supuesto que aquellos esturiones eran en realidad un tipo de pez común en el Lago Erie, y no el verdadero esturión azul de ojos saltones. No podían estar seguros; buscaban en vano especímenes del esturión azul de ojos saltones bien conservados, de tal manera que el ADN pudiese ser extraído y comparado con el de otros peces. ¿Había desaparecido realmente el esturión azul de ojos saltones?

“Si sólo pudiésemos encontrar algún espécimen y verificar su sobrevivencia, entonces podríamos volver a poblar con ellos el Lago Erie”, dijo un biólogo impaciente.

Se quejaba de que el esturión azul de ojos saltones se hubiera perdido por completo, por razones ambientales (y es que el esturión llenaba ese lago como uno de los pocos peces que desovaba en aguas profundas) y por razones económicas (soñaba en que el regreso del esturión azul a sus niveles previos añadiría más de 150 millones de dólares a la industria de la pesca en esa región).

La investigación progresaba a paso de tortuga, mientras los científicos sólo tenían la referencia del esturión proveniente de los museos, fiambres preservados en formol, lo cual hace que el ADN sea muy difícil de extraer. Si bien contaban con algunas escamas sobrevivientes de experimentos anteriores, el ADN era escaso y en última instancia decepcionante.

Existen dos tipos de peluqueros: los que escuchan y los que hablan. Afortunadamente para la ciencia, Antonio pertenecía a este último grupo, y mientras iba recortando barbas, bigotes y patillas, enjabonaba a los clientes con la conversación en torno a la eventual resurrección del esturión azul de ojos saltones. Antonio recordaba con nostalgia su infancia y la época dorada en que su pa-

dre no sólo vendía montones de ellos, sino que además hizo populares las tortas y sándwiches de pescado sin espinas. El niño que fue Antonio, recordaba el peluquero, se ponía las botas de hule, bajaba a la orilla del lago para limpiar pescado, y luego volvía a su casa con unas cuantas monedas en el bolsillo.

Antonio —un hombre modesto— trabajó como pescador para su padre hasta que la popularidad del pez empezó a declinar hacia 1957; pero una vez, en 1962, llegó a pescar con un simple anzuelo y una lámpara nocturna un ejemplar de casi medio metro de largo. Ese pescado era algo muy raro —lo sabía—, primero lo mantuvo vivo en una cubeta, luego trató de entrar en contacto con las oficinas encargadas de cuidar la vida silvestre; les iba ofreciendo el precioso pez-pescado como si fuese un tesoro —lo era—, pero los burócratas lo miraban indiferentes y burlones primero, y luego, hostiles. Uno de aquellos oficinistas le sugirió que lo dejara en libertad y lo devolviera a las aguas del lago: lo intentó, lo intentó, pero el animal estaba tan débil que ni siquiera pudo regresar a respirar en su elemento natural y murió.

María, la esposa del peluquero y pescador, aceptó abnegadamente los rituales que traía consigo la preservación del maldito pescado; se daba cuenta de que era importante para su marido, quien quizá veía sobrevivir en él un residuo de su infancia. Ella deshielaba el congelador periódicamente, o bien trasladaba el bulto a otro congelador, o incluso amontonaba comida sobre él, pero siempre con mucho cuidado. El peluquero se jactaba: “Todos mis clientes sabían que yo tenía un esturión azul de ojos saltones en mi congelador. Pensaban que yo estaba loco”.

Un buen día de 1998, un cliente le trajo un artículo de un periódico local donde se hablaba de que había algunos científicos preguntándose si todavía existía el esturión azul. El peluquero saltó al teléfono dejando al cliente con el pelo a medio cortar y llamó a uno de los científicos. Tuvo suerte. Lo escuchó del otro lado una ictióloga, la doctora Carola Septién, de la Universidad de Cleveland. La bióloga de los peces a cargo de una reserva le pidió datos y luego le ofreció ir en persona a buscar al soñado pez.

“No se veía mal para haber estado treinta años guardado en un congelador”, dijo el peluquero y custodio, “salvo por una pequeña quemadura producida por el frío”.

A la doctora Septién, sin embargo, le interesaba mucho más lo que estaba dentro del animal. Luego de las pruebas, dijo con satisfacción: “Es un gran ADN. La investigación sería muy difícil de proseguir sin este animal”.

El equipo de la doctora Septién procedía sistemáticamente. Primero trataba de determinar el origen del esturión azul de ojos saltones que es, de hecho, una especie aparte y distinta de las otras parecidas. Luego se trataría de ver si las especies parecidas que habitan en los otros lagos son variedades de ésta o realmente el esturión azul de ojos saltones es único.

Ya para entonces los pescadores de la región —no todos peluqueros— habían enviado supuestos esturiones azules de ojos saltones a la doctora Septién y al Servicio de Pesca de Vida Silvestre. Era inútil. Sólo el bicho de Antonio guardaba el precioso secreto. “Cuando lo desenvolví, mi estómago dio un salto”, dijo la doctora Septién, quien había visto cientos pero sólo uno como éste. Ella quería estar segura de que el animal guardado por el peluquero durante tantos años era realmente el legendario esturión azul plata de ojos saltones, y no cualquier otro pez parecido.

Antonio tomó su jubilación como peluquero. Por las tardes, afuera de su negocio sigue hablando de las aventuras del esturión que se transformó en Lázaro. **U**

The New York Times, marzo 15 de 1999. “Desde 1963: un pescado refuta la ‘extinción’”. Transcribo, adapto y traslado una noticia de periódico, entre las muchas que guarda mi desordenada alacena, que sirvió de base a esta página cuya autora es la periodista Pam Belluck.



Lago Erie



Faro en el Lago Erie

© Matt Roginski

Aguas aéreas

La estrella inextinguible

David Huerta

Los libros sin ilustraciones “ni diálogos”, piensa Alicia al principio del libro donde se cuentan sus aventuras, no valen la pena. ¿Texto y texto solamente; texto página tras página, sin imágenes, dibujos, mapas, retratos, estampas, paisajes? No: ¡inconcebible, inadmisible! Un libro debe contener ilustraciones, de ser posible bien anudadas al texto y para acompañarlo y cumplir con la noble finalidad de darle animación visible a la tipografía, invento inerte.

Eso opina el personaje más famoso de Lewis Carroll. Es perfectamente posible opinar lo contrario: las imágenes impresas en los libros distraen, contaminan, pervierten la pura experiencia literaria, el contacto con las letras y su elocuencia heroica, su garrulería abismal; conforme las letras se enlazan en palabras y las palabras en frases y éstas, a su vez, en oraciones y cláusulas (o en versos y estrofas), deben irle bastando al lector, ese individuo peculiar —el lector: colmo de la civilización, según he oído por ahí.

Se trata de posturas extremas y aquí nadie va a zanjar esa disputa menor de la cultura libresca. Debe decirse cuanto antes, sin embargo, lo siguiente: hay libros hechos de puras letras, autosuficientes en su discurrir tipográfico y textual; hay libros con ilustraciones y textos, también inañadibles, por así decirlo, o virtuosamente autónomos. (Una clase rara de libros es la de los libros con ilustraciones solamente, sin texto; conozco uno y reside en la parte superior de mi cama —es uno de mis “libros de cabecera”—: cuenta la historia de un niño y un armadillo, y lo hace con solas imágenes).

En casi todas las bibliotecas domésticas a mi alcance, he visto, asimismo, una clase de libros de lujo, suntuosos, y a menudo muy bellos: los catálogos de exposiciones

pictóricas. (Yo mismo poseo algunos de esos catálogos). Cierto: en ellos importa menos el texto y son esenciales, en cambio, las imágenes de los cuadros reproducidos. Esos tomos suelen ser obras de gran formato; algunos evocan directamente, por sus dimensiones, los museos o galerías donde han tenido lugar las exposiciones de las cuales son documentos formidables: resultan una especie de maquetas o modelos a escala de los espacios públicos, o semipúblicos, donde los cuadros fueron expuestos. Las exposiciones de artes plásticas —pintura, escultura, dibujo...— son el origen o están en la raíz de esos volúmenes. Excepcionalmente, los textos alcanzan ahí interés por sí mismos: cuando eso sucede, la escritura acompaña e “ilustra” las imágenes, al revés de lo acostumbrado (es decir: las imágenes ilustradoras de lo dicho en el texto).

Los cuatro párrafos anteriores pueden pasarse por alto, si se desea, como una módica colección de lugares comunes. Se me antoja pensar, empero, lo siguiente: preparan el terreno para el tema de estos renglones, con ese encabezado astronómico evocado o convocado por la hermosa palabra “estrella” y esa otra palabra resonante y tan prometedora: el adjetivo “inextinguible”. Una estrella; por añadidura, inextinguible: ¿cuál es el tema, en fin, de todo esto? Una estrella brilla y perdura, quizá para siempre. En el orbe de la literatura, los astros más deslumbrantes son los grandes poetas. He aquí el tema.

Como en cifra, registremos la gravitación gongorina de los años 2012 y 2013, los del cuarto centenario de los grandes poemas de don Luis de Góngora y Argote (1561-1627): las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, compuestos por el poeta cordobés y puestos en circulación hace 400 años,

en 1612 y 1613. La *estrella inextinguible* es Góngora: su obra magnífica, sus poemas. Con esa frase se le dio título a una exposición montada en Madrid y en Córdoba en 2012. El catálogo de la exposición gongorina “La estrella inextinguible” (subtitulada “Magnitud estética y universo contemporáneo”) es el asunto, pues, de esta “agua aérea”.

Aclaro de una buena vez: no asistí a la exposición. A cambio de ello, poseo desde hace algunas semanas el catálogo puesto en mis manos por la magia de la amistad, en un reciente viaje a España.

El catálogo no es un mero sustituto de la exposición: la ilustra, la documenta, la celebra, desde luego; pero tiene, aun podría decirse, algunas ventajas sobre la exposición: permite, por ejemplo, leer con todo detenimiento los ensayos de la plana mayor del gongorismo moderno. Ese solo hecho convierte al catálogo de “La estrella inextinguible” en un libro único: sus imágenes son extraordinarias, desde luego; pero sus textos no lo son menos. De ahí su originalidad. Ahora está domiciliado en los estantes de mi biblioteca doméstica junto al libro gongorino de Pablo Picasso, regalo generosísimo de la familia Férrez Kuri.

Así, entonces, ¿cómo es ese catálogo, cómo fue la exposición? Ya está insinuado antes, pero trataré de explicarlo un poco mejor. Cuando me refiero a la “plana mayor del gongorismo moderno”, pienso en los nombres más notorios de esa comunidad ilustre: Robert Jammes, Antonio Carreira, Mercedes Blanco, Amelia de Paz, cuatro estudiosos, investigadores, filólogos y críticos como cuatro puntos cardinales de una posible carta celeste gongorina, cuyo centro —centro solar: estrella inextinguible— deberá ser la poesía toda del gran cordobés.

“Gongorismo moderno” es una expresión contrastante, por implicación, con otros dos tipos de gongorismo, por lo menos: el del siglo XVII, en primer lugar; el de la primera mitad del siglo XX, en segundo. El primero está formado por un grupo de grandes lectores, algunos de ellos amigos, o conocidos personales, de don Luis: García de Salcedo Coronel, Pedro Díaz de Rivas, el Abad de Rute (Francisco Fernández de Córdoba), Pedro de Valencia. Los gongoristas de la primera mitad del siglo XX son más o menos fáciles de enumerar; he aquí algunos de sus nombres: Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Biruté Cipliauskaitė, Zdislas Milner, los hermanos Juan e Isabel Millé.

El profesor francés Robert Jammes, de la universidad de Toulouse Le Mirail, nació en el año paradigmático del gongorismo moderno: 1927, fecha de conmemoración del tercer centenario de la muerte del poeta. En mi experiencia lectora, los libros de Jammes ocupan un primerísimo sitio: su inteligencia crítica y su sensibilidad literaria, sus conocimientos históricos y su lucidez filológica lo sitúan al lado de los grandes autores del pensamiento moderno en el campo literario. Algo semejante debe decirse de Antonio Carreira, un gallego enérgico cuya potencia de trabajo apenas tiene parangón: para demostrarlo me bastaría mencionar únicamente, entre decenas de trabajos suyos dentro del orbe gongorino, los cuatro volúmenes de su edición crítica (es decir, *variorum*) de los romances de don Luis.

El lugar eminente de Robert Jammes en el gongorismo moderno está indicado, en el marco de “La estrella inextinguible” —aquí me refiero específicamente al catálogo—, por este hecho: el primer texto está firmado por él. Es el decano, ha sido el maestro de muchos de los otros autores de ensayos y estudios, sus libros continuaron, ensanchándola y profundizándola —con frecuencia, polemizando con ella y enmendándola— la obra gongorina de Dámaso Alonso. Por eso tiene ese lugar en este gran documento gongorino del siglo XXI.

Así como Jammes y Carreira recogieron en su momento la estafeta de los estudiosos de la primera mitad del siglo, en primer lugar de Dámaso Alonso; así, también,



Pablo Picasso, *Góngora*, 1947-1948

ellos tienen herederos cuyas contribuciones ya ocupan lugares notables; pienso, sobre todo, en la investigadora Amelia de Paz. A ella se debe el más grande descubrimiento archivístico del gongorismo en estos años: el hallazgo de un manuscrito autógrafo de don Luis en los acervos de la Inquisición: una extraordinaria querrela en contra de un obispo de conducta irregular, denunciado por el poeta. El documento tiene un limitado interés poético; pero su valor para los estudios biográficos del “cisne andaluz” es y será, sin duda alguna, inmenso.

Podría escribir páginas y páginas repletas de entusiasmo sobre los textos dedicados al poeta-rationero. Debo ocuparme de las imágenes de este catálogo: un gozoso deber, por supuesto.

El retrato de Góngora hecho por Diego Velázquez forma parte del acervo del Museo de Bellas Artes de Boston y está, como no podría ser de otra manera, en el catálogo aquí comentado. Lo menciono por una razón cardinal: la opinión corriente acerca de Góngora depende en buena medida de ese retrato. Es un hecho curioso: muchas personas podrán no haber leído un solo verso de don Luis pero sí han visto el retrato velazqueño y afirman, como si de veras se hubieran enterado: “Góngora era un hombre muy severo, muy grave. Todo lo miraba con el ceño fruncido, considerándolo en su importancia y su trascendencia”. Es decir, era un pesado (un “*pesao*”, para ponerlo a la andaluza).

Los testimonios indican lo contrario: la ligereza de espíritu del poeta, su sentido del humor, su cordialidad, su buen talante. El retrato de Velázquez corresponde, sí, a un cortesano ceñudo, pues Góngora lo fue durante un tiempo lleno de pesares y contratiempos. Pero no pinta o comunica lo principal de su personalidad, es decir: su luz deslumbradora de “estrella inextinguible”. El retrato de Góngora por Picasso, hecho en 1948 para ilustrar una traducción al francés de veinte sonetos de don Luis, procede del cuadro velazqueño.

A la casa de los Góngora iba de visita el sabio Ambrosio de Morales —anticuario y arqueólogo *avant la lettre*— y él fue el primero en entender el genio naciente, en formación, de esa inteligencia luminosa: el adolescente Luis, hijo de don Francisco de Argote y doña Leonor Góngora —los apellidos trocaron lugares más adelante—, era muy diestro con las palabras, de ingenio rápido y agudo: eso lo vio Morales con claridad y lo proclamó ante el universo mundo. “¡Qué gran ingenio tienes, muchacho!”, exclamó Ambrosio de Morales.

Me acerco al final de estos renglones y apenas he hablado del catálogo. Si comenzara a ocuparme como quisiera de este enorme volumen, nunca terminaría: me harían falta horas y horas, planas y planas de nuestra revista.

El catálogo tiene más de 400 páginas de fino y denso papel. Mide 28 centímetros de alto por 24 de ancho. Recoge más de doscientas imágenes de las piezas exhibidas en Córdoba y en Madrid en 2012: cuadros antiguos y modernos, ilustraciones, manuscritos, ediciones, autógrafos, fotografías. Es un álbum monumental; es también un libro de erudición y de imágenes, de textos e ilustraciones. Los posibles “diálogos” (*conversations*) con esta obra son virtualmente interminables. Si hubiera sido gongorina, Alicia habría entrado con enorme placer en este libro de maravillas: el oceánico tomo titulado “La estrella inextinguible”.

En la extensa bibliografía gongorina preparada por Antonio Carreira especialmente para el catálogo, figuran algunos nombres de estudiosos, filólogos y lectores mexicanos. Sin incurrir en absoluto en un nacionalismo chirle, quiero creer, debo confesar mi gusto ante ese hecho. **U**

La página viva

Luciano espía a la mosca

José de la Colina



Luciano de Samosata

La mosca no es el más pequeño de los animales voladores. Es mayor que los mosquitos, los cínifes y otros seres aun más diminutos, pero es menor que la abeja. No posee plumas como las aves sino que, como los saltamontes, las cigarras y las abejas, tiene alas membranosas y delicadas que a la luz del sol brillan como el plumaje del pavorreal. No vuela al modo de los murciélagos en un continuo remar, o en saltos, como los saltamontes, sino que traza una línea perfecta hacia el punto al que se dirige. Así como las flautas son más dulces que la trompeta y que los címbalos, la mosca en vuelo emite un cántico más melodioso que el de los cínifes, los mosquitos, las zumbantes abejas y las amenazadoras avispas. Su cabeza, de ojos prominentes como nacientes cuer-

nos, está muy delicadamente unida al cuello y es muy flexible en sus movimientos. Es de pecho robusto, y su abdomen se asemeja a una coraza de bandas y escamas doradas. No se defiende por la parte posterior, como la avispa y la abeja, sino con la boca y con la trompa, que tiene parecida a la de los elefantes y con la cual se alimenta adhiriéndose a nuestra piel, pues su extremo hace las veces de ventosa. Con ella nos pica y chupa la sangre como si fuese leche, mas sin causar gran dolor. La puedes ver caminando sobre cuatro de su seis patas y llevando algo comestible en las dos delanteras, con un gesto casi humano. Goza de larga vida y resiste todo el invierno sin comer, adhiriéndose con frecuencia a las techumbres. Respecto al celo, el amor y los emparejamientos, goza de gran libertad. El macho no monta rápidamente a la hembra como los gallos a las gallinas, sino que se mantiene largo rato sobre ella y, así unidos, vuelan en un coito aéreo.

Con la cabeza cortada, la mosca aún vive y vuela por un tiempo.

Añadiría yo mucho más, pero abrevio mi discurso para que nadie diga que hago de la mosca un elefante.

Luciano, *Obras*
(versión de Andrés Marceño sobre traducción de Andrés Espinosa Alarcón)

La retórica prosística, la carcajada franca y la afilada sonrisa lateral fueron los juguetes y las armas del sirio de expresión griega Luciano de Samosata (¿125-181 d.C.?, o ¿120-192 d.C.?), quien, dando conferencias, echando retos de *rétor*, viajando por Antioquía, Atenas, Rodas, Palestina, la Ga-

lia y el Ponto, regocijó a muchos y tal vez enfadó a otros tantos con su afilada y acaso graciosa lengua viperina y con una gran cantidad de libros en los que ejerció sobre cualquier asunto su verbal virtuosismo sofisticado e irónico, traduciendo lo feo a lo bello y viceversa, y riéndose de diosas y dioses y hasta de los muertos. El actor cómico Menipo, que fue su maestro desde esas otras páginas que son las tablas, nos dio el retrato expés del autor en sus últimos días: “He visto a Luciano. Envejecido, calvo, vestido con capotillo raído y desplegado al viento, es todo un mosaico de harapos y remiendos, pero, aun sin dientes y sin brío, no cesa de reírse de la gente, sobre todo de los filósofos, esos pedantes”.

Escritor y orador, Luciano produjo un torrente de palabras dichas o escritas. Su alegre aunque ácida escritura fluyó principalmente en seis géneros: el discurso, el diálogo, la sátira, la parodia, la noveleta y la epístola. (Admirable *epistolero*, donde ponía el ojo ponía la bala verbal). La mayoría de sus libros se disolvieron en otro torrente, el del tiempo. Hoy sólo se conservan ochenta de sus obras, de las que cincuenta y seis, la mayoría del género *diálogos*, han sido publicadas en el año 2002 por editorial Gredos con traducción fiel de Andrés Espinosa Alarcón. Un cineasta apasionado de la entomología, don Luis Buñuel, fue quien me recomendó leer la página en que Luciano “elogia” a la mosca humanizándola para horribilizarla (¡esas patas como manos, ese vuelo sin cabeza!) como en un anticipado y contrario reverso del muestrario de las criaturas que fray Luis de Granada ofreció en la primera parte de la *Introducción al símbolo de la fe*, según la cual leyó en el universo como en el Libro de Dios. **U**

La epopeya de la clausura Para leer a De Sanctis

Christopher Domínguez Michael

“La más bella historia de la literatura que se haya escrito nunca” es, según René Wellek, la *Historia de la literatura italiana* (1870-1871), de Francesco De Sanctis. Eso lo dice Wellek en su propia *Historia de la crítica moderna, 1750-1950*, que es el único libro de su género donde se honra debidamente a De Sanctis (1817-1883). Antes, hay que irse muy lejos, en lo Wellek, a una mención remota de Ferdinand Brunetière, a finales del siglo XIX. Algo hay de gratitud en la emoción de Wellek: De Sanctis dijo que a la crítica le quedaba pendiente la escritura de una historia de la crítica y a ello dedicó Wellek su vida. Intriga, la naturaleza no-cosmopolita (para decirlo con Antonio Gramsci) de los clásicos italianos, conde-

nados por Dante a vivir en un purgatorio más visitado por turistas o por lectores solitarios que por críticos extranjeros.

Tienen razón Wellek y Benedetto Croce y los muchos italianos que se han dedicado a cantar las loas de la *Historia de la literatura italiana* (traducida al inglés y al español). El libro es hermosísimo y vale la pena tratar de leerlo en italiano. Tiene las características de un cuento contado de principio a fin cuyo tema es la felicidad. Es cosa de leer, por ejemplo, el capítulo dedicado a Maquiavelo: otro, muy otro, es el autor analizado por De Sanctis frente al que estamos acostumbrados a encontrarnos. El verdadero príncipe es Maquiavelo mismo, dueño de Florencia.

La italiana, leyendo a De Sanctis, aparece como una literatura que va de obra maestra en obra maestra, de Dante a Leopardi, pasando por Petrarca, Boccaccio, Maquiavelo, Tasso, Ariosto, Alfieri, Foscolo: la *Divina Comedia*, el *Cancionero*, el *Decamerón*, *El Príncipe* y la *Mandrágora*, *La Jerusalén liberada*, *Orlando Furioso*, *Los Novios*, los *Pensamientos*, *Los Sepulcros*... En su diseño no caben las obras menores y, sin embargo, pese al momento didáctico vivido entonces por Italia (De Sanctis mismo fue ministro de instrucción pública del reino en 1861) nada tiene de apologética ni de populista su *Historia*, que alimentándose de la historia, sólo metaboliza el magma poético y lo demás lo desecha.



Francesco De Sanctis

Tenía razón Croce al subrayar el respeto de De Sanctis por la autonomía de la obra de arte, la indiferencia que le provocan el historicismo y su anecdótico. En un historiador literario más kantiano que hegeliano como lo fue De Sanctis, el romanticismo, ante cuya aurora se cierra el libro, aparece como una consecuencia natural, menos que como una revolución. Fue De Sanctis el gran intérprete de Vico y de él toma los ciclos armónicos. Armonía la de Sanctis imposible de encontrar en los críticos rusos o en Taine.

En las propias páginas de la *Historia de la literatura italiana* pueden deducirse algunas hipótesis sobre la indiferencia del mundo por los clásicos italianos. Es en De Sanctis donde uno se encuentra con que el origen moderno de la literatura italiana es muy distinto al de otras literaturas europeas. Se trata de dos asuntos: la relación doméstica de los italianos con los clásicos grecolatinos y la omnipresencia del drama musical.

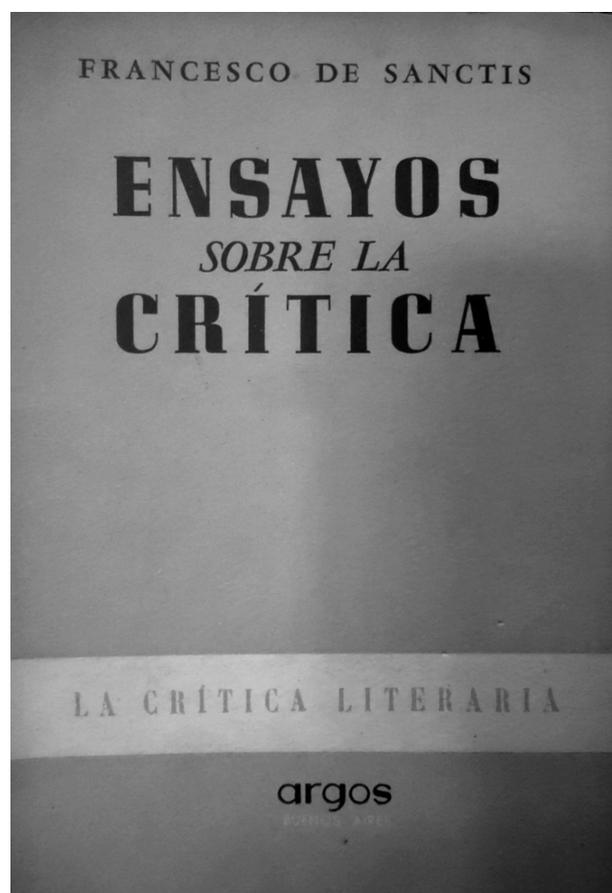
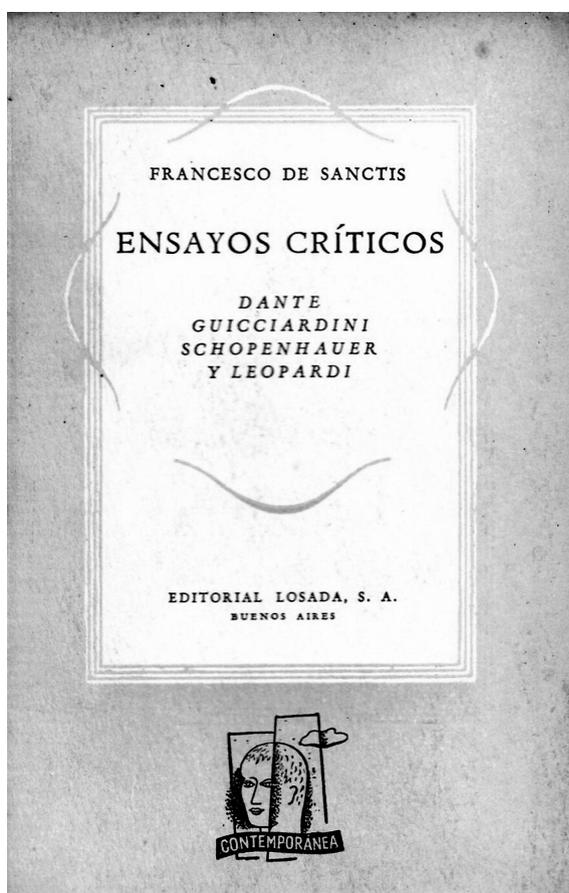
En el primer caso, es De Sanctis quien se vanagloria de esa intimidad. Dice que los italianos nunca rompieron su intimidad con los clásicos. Se nota que no lo hicieron y a veces los perjudica esa familiaridad un

tanto pueril con un pasado menos suyo de lo que pretenden, notorio en Ariosto, Tasso y en Alfieri, por ejemplo. Los tres padecen de la irrealidad de la imitación: De Sanctis lo dice pero, en mi primera lectura, me pareció que no sacaba las conclusiones pertinentes. En *Ensayos sobre crítica literaria*, de De Sanctis —una selección argentina de 1946 de los *Saggi critici* (1864)— defiende al conde Alfieri de los denuestos de Jules Janin, un crítico francés ciertamente no muy recomendable, ni entonces ni ahora. Sin embargo, leído Alfieri, me temo, se le da la razón a Janin cuando dice que este conde escribía dando de pistoletazos para recordarle al público su existencia.

El segundo caso. En la *Historia*, De Sanctis habla de Pietro Metastasio (1698-1782) como la figura de transición entre la vieja y la nueva literatura. No sólo se trata del libretista de Haendel, de Gluck, de Mozart (*La clemencia de Tito*), un poeta de la música que habiendo logrado, según decía De Sanctis, que al público le importara lo que decía el drama musical, no cómo se oía, fue el escritor más popular de la Ilustración. Pero hubo drama musical en toda Europa sin que Rameau fuese el padre de la literatura francesa moderna ni Bach, tampoco,

de la literatura alemana. Ese origen en la escena musical es único, una ambigua singularidad: dio a los italianos su poderoso lirismo pero hizo que arrastraran con muchas de las inverosimilitudes operísticas. Vistos superficialmente, Ariosto, Goldoni, el Tasso, no se diga Metastasio, no son clásicos eternos sino eternos neoclásicos.

Croce, el gran valedor de De Sanctis y su heredero autonombrado, lamentaba que este crítico decimonónico sólo se haya dedicado a Italia (a la unidad literaria de Italia, para ser precisos), no quedándole tiempo para seducir a Europa. Puede ser. No hizo De Sanctis una historia de la literatura inglesa, como Taine, ni recorrió el mundo hablando de Goethe, de Voltaire, de Shakespeare, como Brandes. Pero ninguna literatura nacional se ha sentido tan identificada con una *Historia de la literatura* como la italiana con la de De Sanctis. No podía ser de otra manera: rechazando las historias universales que fabricaba industriosamente su contemporáneo, el enciclopédico Cesare Cantù, Francesco De Sanctis se propuso escribir una historia de la literatura que fuese al mismo tiempo la postulación de una estética y un libro maravilloso, triple propósito logradísimo. **u**



La poesía de Patti Smith

Pablo Espinosa

La ceremonia de iniciación ocurrió así:

La pequeña Patricia Lee Smith camina de la mano de su madre. El paseo por el parque junto al río culminará en una revelación que pondrá en marcha la capacidad de asombro de la niña y definirá su trayectoria vital.

Los recuerdos, escribirá más de medio siglo más tarde, resultan borrosos, “semajantes a huellas dactilares en platos de cristal, de un viejo cobertizo para barcos, una gloria circular, un puente de piedra con arcos”.

En la superficie del amplio lago, donde desemboca el río presencié “un milagro singular”:

Un largo cuello curvo se alzó de un vestido de plumas blancas.

“Cisne”, dijo su madre al percibir la emoción de la infante asombrada.

“El ave golpeó el agua resplandeciente con sus grandes alas y alzó el vuelo”.

La palabra cisne, que pronunció su madre, recuerda Patricia Lee, “apenas dio fe de su grandeza ni transmitió la emoción que me produjo. Su imagen me generó un deseo para el que no tenía palabras, un deseo de hablar del cisne, de decir algo acerca de su blancura, la naturaleza explosiva de su movimiento y la lentitud con que había batido las alas”.

El cisne entonces se fundió con el cielo, mientras la niña se esforzaba en encontrar palabras que expresaran tal noción. “Cisne, repetí, no enteramente satisfecha, y sentí un cosquilleo, un anhelo curioso, imperceptible para los transeúntes, mi madre, los árboles o las nubes”.

Había nacido en ella la poesía.

Desde entonces, el corazón, la mente, los sentimientos, vivencias y la respiración completa de Patricia Lee Smith están regidos por la poesía.

Patti Smith. Con ese nombre la conoce el mundo.

Bajo ese apelativo palpita entre nosotros una de las personas más intensas, interesantes, sensibles e inteligentes que definen el camino correcto de la creación artística: el de la honestidad.

Sesenta años después de aquella revelación de infancia, Patti Smith continúa buscando las palabras que satisfagan su deseo de decir, de narrar la blancura, la naturaleza explosiva del cisne y decir con mil palabras gritadas en borbotones a toda velocidad, la lentitud con la cual el ave bate sus alas.

El cisne funge a manera de metáfora de la vida misma.

Cuando tuvo sesenta y cuatro años, a diferencia del declive físico que anunciaron The Beatles con su canción *When I'm sixty four*, Patti Smith publicó, en cabal gozo de su potencia vital, sin mengua alguna, el libro *Just Kids* (Bloomsbury Publishing Plc) primero en Londres, después en Nueva York, luego en Berlín y después en España (con el título *Éramos unos niños*, en la editorial Lumen).

Hermoso testimonio del cisne y de la muerte del cisne: “fue el verano en que murió Coltrane... Los hippies alzaron sus brazos vacíos y China hizo detonar la bomba de hidrógeno. Jimi Hendrix prendió fuego a su guitarra en Monterey... Fue el verano del amor. Y en aquel clima cambiante e inhóspito, un encuentro casual cambió el curso de mi vida: fue el verano en que conocí a Robert Mapplethorpe”.

En *Just Kids*, Patti Smith narra su vida con Mapplethorpe pero también cuenta el vuelo del cisne entero.

Es en la primera página de ese libro donde relata su ceremonia de iniciación ante el asombro de la vida.

A la intensidad de sus vastas experiencias vitales, Patti Smith suma ya dos visitas a México, luego de periplos previos por este territorio, donde ha calcinado la noche con su canto, su música, su poesía.

Como en la noche del 5 de mayo de 2012, a sus sesenta y cinco años de edad, cuando rindió homenaje a sus muertos y a todos los vivos que presenciamos el ritual:

Su voz tan cercana al rugido, tan próxima a la guturación, tan a punto del murmullo lo mismo que a la reverberación de los tonos graves de su voz y sus agudos sostenidos en el filo del precipicio.

Su canto tan pleno de coraje, de ternura, de quejido y protesta, de indignada ocupación del alma. Su voz que acurruca, pliega y revienta en puñetazo.

Hela allí, hierática y sencilla. Tan feroz como una leyenda viva y tan frágil como una flor, no de jardín botánico sino fiera vegetal del desierto calcinado, incinerado por la pasión.

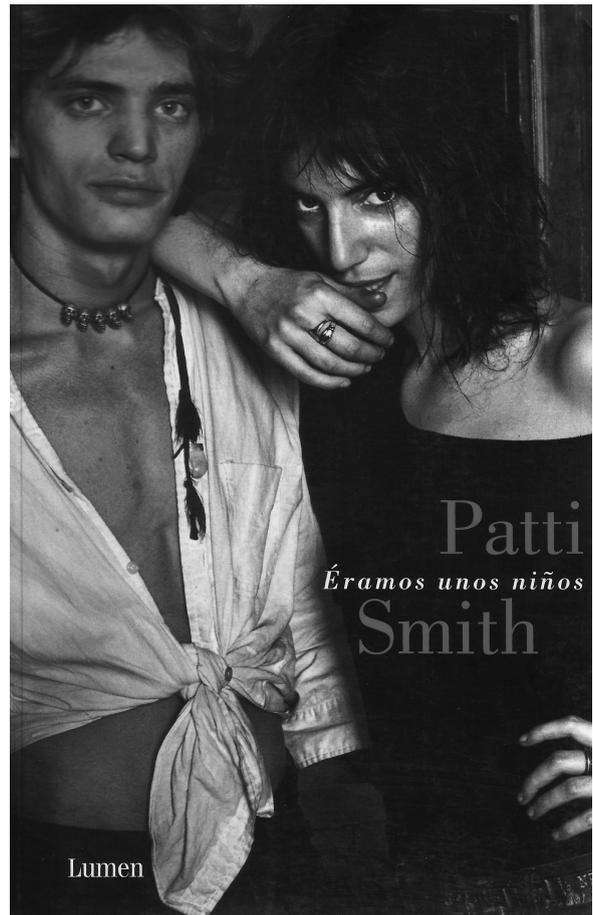
Hela allí, ínglima y valiente, como un sueño cumplido. Patti Smith en concierto, en la explanada del Museo Anahuacalli bajo una luna llena y una bruma leve que acaricia los gritos de una multitud que la aclama y corea con ella todas sus canciones.

Cual puberta, a sus sesenta y cinco años de edad se cimbró e hizo trepidar a los más de tres mil cuerpos y todos los espíritus que convocó sobre el templete donde reptó, saltó, caminó, flotó, su cabellera crines indomables, sus muslos centauros, pegasos, corceles y con su banda y con el público rebotando de alegría, se escuchaba bajo su música encantada el trepidar de una manada de bisontes en celo que hicieron temblar las flores de un jardín entero.

Escuchemos: canta con la misma impresionante potencia y modula la voz mejor que



Patti Smith



hace treinta, cuarenta años: modula, mastica, escupe, digiere, traga, abre el diafragma entero y lanza al ombligo de la noche ese resorte invisible que se ubica un milisegundo antes del grito: un andar de hamaca que se vuelve temblor trepidatorio a lo largo y ancho del número infinito de notas graves que caben en su tesitura de contralto, que puede viajar hacia soprano y cuando en lo alto de la noche suelta su melena despeinada en un falseto, en un trinar de aves ateridas, el mundo vuelve a cobrar sentido en su epicentro ígneo, porque la señora Patti Smith está imprecaando al universo: “¡Sean libres, sean fuertes! ¡Resistan!” nos grita, nos impele, nos impreca.

Y el público en medio de su embeleso corea, grita, gime los versos que ella deja en blanco para que los circunstanciales, cooficiantes de tan intensa ceremonia, se conviertan en coro griego de una antitragedia épica con final feliz: la lucha social, la conciencia de clase, el compromiso. El resistir. Patti Smith, indudable artista de pensamiento progresista, de izquierda aunque convierta los afanes libertarios en un mero discurso ecologista, pero ella sigue siendo la creativa de su tiempo, la colaboradora del Movimiento

Ocupa Wall Street, la enarboladora de consignas: “El pueblo tiene el poder / el poder de soñar / de mandar / de rescatar a la tierra de las manos de los tontos / porque está decretado que el pueblo es el que manda”.

Y pasa entonces del mantra hacia el susurro, atraviesa el valle de las notas graves, roncadas broncas rocas rodantes, para culminar el verso con un escupitajo. Patti Smith escupe al suelo mientras canta de la misma manera en que lo hizo su camarada punk Adam Yauch durante años al frente de los Beastie Boys, hasta morir, hace apenas unos días.

A él y a otros de sus amigos, compañeros de ruta, dedica Patti Smith sus versos.

Un concierto celebratorio dedicado a los espíritus que moran ya en otro plano dimensional, por igual que a los vivos, saltantes y bailantes, gritantes y cantantes: más de tres mil personas coreamos bajo la luna llena: “People have the power / the power to dream, to rule / to wrestle the earth from the fools / but it’s decreed the people rule”.

El público de aquella noche decretó su posesión de la noche, porque la noche nos pertenece: pintores, prosistas, poetas, músicos rupestres, monjes budistas, jóvenes,

muchos jóvenes y todos celebramos un ritual comunitario dirigido por una maestra que iniciaba suave, muy suaves sus caricias vocales mientras su excelente banda, dirigida por Kenny Laye, hacía saltar y cambiar de ubicación a las constelaciones, bajo el faro de luz cobalto que salía, zumbante, del bajo inenarrable del maestro Tony Shanahan y bajo esos influjos tan pesados en el subsuelo, tan ligeros en su vuelo, tan hondos en su sumergimiento; la señora Patti Smith aceleró, una y otra y otra vez, el ritmo de sus melódicos berridos, acrecentó la llama calma de sus gritos de embeleso, puso a girar en vértigo las solfas sucias que salían de su boca y que limpiaba con sonoro escupitajo blanco sobre el piso, mientras las notas recuperaban su vuelo nuevamente y el público para entonces ya era presa de un frenesí tan incandescente que los juntó, más de tres mil, y los hizo uno, como resultado de la alquimia de un concierto durante el cual los megatones de energía que desplegó esta dama de sesenta y cinco años anudada en nitroglicerina estallaban por el aire percutido por esas finísimas partículas de alma que volaban convertidas en notas musicales.

El cisne en vuelo.

En cada concierto de Patti Smith podemos observar su asombro frente al vuelo solemne del ave.

Cada vez que pisa un escenario lleva consigo la poesía, que la habita.

Toda la poesía. Y la narrativa. Y su oficio de pintora y su mirada de fotógrafa y su disciplina de escritora y su corazón de actriz y su condición de madre.

En su disco *Trampin'*, por ejemplo, celebra la bendición de ser madre y canta: "I'm trampin', trampin' / Tryn'a make heaven my home" y ese par de versos constituyen la canción entera y los repite en susurros como un mantra y elige el *gospel* como el género adecuado para esa pieza nacida de su corazón y sus entrañas.

Patti Smith en escena es una pira. Una flama que se extiende hacia adelante, a todas direcciones.

Y en sus ojos, en esa mirada de niña, en su risa de niña podemos leer la poesía entera de sus autores/tutores/mentores/padres fundacionales: en primer lugar Arthur Rimbaud y también William Burroughs y Allen Ginsberg y William Blake y muchos amigos muertos, como Roberto Bolaño, a quien en sus dos visitas a México ha saludado dedicándole canciones.

La muerte del cisne: la presencia de la muerte es una constante en la vida de Patti Smith. La muerte de su pareja, Robert Mapplethorpe, en 1989 y luego la muerte de su esposo, Fred Sonic Smith, en 1994, y enseguida el fallecimiento de su hermano, Todd Smith, y poco después Richard Sohl, que fue tecladista del Patti Smith Group.

En *Just Kids* habla del tema: "no siento ninguna necesidad de justificarme por ser una de las pocas supervivientes. Hubiera preferido verlos triunfar a todos, que alcanzarán el éxito. Al final, fui yo quien tenía uno de los caballos ganadores".

La vida dura: antes de vivir en el Chelsea Hotel (inmortalizado por la canción de Leonard Cohen), ella y Mapplethorpe tuvieron que dejar su vivienda luego del asesinato de un joven delante de su puerta.

Lo dejaron casi todo, "salvo lo más valioso para nosotros: nuestros portafolios". Por veinte dólares, el refugio era un cuarto de hotel asqueroso: "la habitación hedía a orines y a líquido fumigador, y el papel pintado se desprendía de la pared como la piel

muerta en verano. No había agua corriendo en el lavabo corrido, sólo alguna que otra gota que caía durante la noche".

Violencia, peligro, adversidad por doquier. Pero estaba la poesía. La poesía como una respuesta frente a la muerte.

Arthur Rimbaud, escribió Patti Smith, "encontró el fin de su aventura terrestre" a las diez horas, el 10 de noviembre de 1881: "Devociones. A Arthur Rimbaud. Él fue joven. Fue el joven maldito. Fue una divinidad maldita... Mala semilla de ira dorada... Cabellos rubios enredándose en tu respiración vital. Hidrógeno blanco. Rimbaud. Salvador de los científicos olvidados: los alquimistas. La alquimia de la palabra. El poder de la palabra. Rayos del amor. Disparos en el altar. Ceremonias obscenas... Rimbaud bendito. Rimbaud herido. Rimbaud: ángel con mangas de pelo azul. No. Luz sin sombra. Rimbaud fue un canto rodante, ¿son todos los profetas perseguidos? Fue un joven tan maldito".

Cuando cumplió sesenta y cinco años, Patti Smith dio a conocer un nuevo disco, *Banga*, que parece ser una continuación de *Horses*, cuya pieza culminante se titula "Elegie", que en *Just Kids* la describe así: "en 'Elegie' los recordamos a todos, pasados, presentes y futuros, a todos los que habíamos perdido, estábamos perdiendo y perderíamos".

Y frente a eso, la resistencia, la misión nacida de instantes iniciáticos, como el que narra enseguida: "el 2 de septiembre de 1975, abrí las puertas del estudio Electric Lady. Mientras bajaba la escalera no pude evitar recordar la vez en que Jimi Hendrix se había parado a hablar con una tímida muchacha... Desde que entré en la cabina de voz tenía estas cosas en mente: mi gratitud al rock and roll por haberme ayudado a sobrellevar una adolescencia difícil. La alegría que experimentaba cuando bailaba. La fuerza moral que adquirí al responsabilizarme de mis actos".

Es así como en *Banga* rinde elegía a los que ha perdido recientemente luego de perder en periodos duros a otros más.

En este nuevo disco dedica canciones/réquiem a Maria Schneider, a los fallecidos en el tsunami que azotó a Japón en 2011, al cineasta ruso Andrei Tarkovski y a Amy Winehouse de manera dramática, en la pieza

"This is the girl" ("this is the blind that turned in wine / this is the wine of the house it is said").

El título "Elegía" emparenta la intención musical de Patti Smith con la pavana, el treno y por extensión el réquiem, pero en ella los géneros mortuorios devienen reflexiones vitales.

La pieza que da título al disco es la única que asciende en tono hacia el estilo punk. *Banga* es el nombre que puso el escritor Mijaíl Bulgákov al perro que acompaña, ladrando toda la eternidad, sentado junto a su amo, Poncio Pilatos, quien purga culpa eterna por lanzar al sacrificio al hijo del dios de los cristianos, bautizados en la pieza inicial del disco, y que está dedicada a Américo Vespucio.

Este disco fue concebido en alta mar, a bordo del buque *Costa Concordia*, en el que Patti Smith y Lenny Kaye convivieron con artistas célebres que fueron filmados por Jean-Luc Godard para su película *Film Socialism*.

Antes, en París, donde Patti Smith montó una exposición con sus obras, uno de sus amigos le dijo: "tienes que leer esto": *El maestro y Margarita*, de Bulgákov.

Y no sólo leyó "eso" sino toda la obra disponible del escritor soviético, y viajó a Rusia para visitar los lugares donde sucede esa novela, que por cierto ya había transitado de mano a mano rockera antes: Marianne Faithfull se la regaló a su entonces esposo, Mick Jagger, y como consecuencia de esa lectura nació la canción *Sympathy for the Devil*.

Otro de los momentos culminantes del álbum *Banga* es la alucinante pieza "Constantine's Dream", titulada así por el fresco de Piero della Francesca, otro autor que la señora Smith tomó como objeto de reflexión, investigación y análisis durante otra buena temporada.

El álbum entero traza puntos de contacto y sistemas convergentes con Bruce Springsteen (coautor con Patti Smith del clásico "Because the Night") en una cita musical inserta en la introducción de la pieza "April Fool", a partir de textos de Nikolai Gogol.

Y también entabla contacto con otro gran maestro: Neil Young, cuya obra "After the Gold Rush" cierra este disco/cantata/

oratorio/elegía en punk mayor, en un coro enternecedor con los hijos de Patti: Jesse y Jackson.

Banga se titula también la gira que trajo de regreso a Patti Smith.

La noche del viernes 10 de mayo de 2013 fue la nave del retorno de la poesía y puso a mil seiscientas personas en delirio, frenesí de rock durísimo, versos calcinados, corales de guitarras, tam tam de tambores embravecidos, un par de escupitajos desde la bamba de la maestra y hela ahí: la poesía, desnuda y límpida, densa y transparente:

Es un sueño, sólo un sueño y se desvanece como un cuervo de helio y luces de platino, una pantalla de radar con rayos plateados moviéndose en el cielo como naves oscuras y él levanta las manos y exclama: soy yo, soy yo, te doy mis ojos, levántame,ízame, llévame arriba y me levanta, me levanta, me levanta...

Casi dos horas de delirio.

Patti Smith inició su recital con “Kimberly” para culminar esa ignición volcánica con “Rock N Roll Nigger” para nunca parar la intensidad.

Hubo tres incrustaciones ígneas en esta segunda visita de la señora Smith:

Primera, la intensidad subió el termómetro a tope desde que ella apareció en escena: hierática, divina, y nunca decayó esa energía, por el contrario, continuó *in crescendo* interminable.

Impresionante, la energía vital de Patti Smith a sus sesenta y seis años. Además de tomar agua constantemente, mojar lengua y garganta con buchets, cantar mientras teje dos trencitas laterales en su salvaje cabellera, antes del *sprint* final del concierto realiza un par de asanas: yoga en el escenario, para restaurar y durar.

Segunda incrustación ígnea: la elección del repertorio trazó un recorrido por su *opus omnia*, sin detenerse en resquicio alguno, y todos esos rincones oscuros resultaron iluminados como un callejón que ha sido tomado por asalto por las musas, mientras el público deliraba. El público, a quien la diosa nombraba desde el púlpito “el pueblo” que tiene el poder y ese pueblo es el futuro y el futuro es “¡ahora!”, todo esto gritado como un himno incandescente, mesmérico y enardecedor.

Tercera incrustación ígnea: su recitación cantilada, berreada, lanzada entre escupitajos, de su hermoso/intenso/despiadado poema *Birdland*, además de la hermosa melopea de Neil Young: “It’s a Dream”.

La poesía de Patti Smith en *Birdland*:

Su padre murió y le heredó un pequeño rancho mientras una caravana de carros abandona la escena y el muchacho vio entonces a su padre ascender en una nave oscura, sus brazos en cruz, con el control de todo porque ya no era humano, ya no era humano y entonces el rostro del pequeño brilló con tan desnudo júbilo que el sol se derritió en sus párpados y sus ojos eran como dos soles, blancos párpados, ópalos blancos observándolo todo con una claridad que resultaba demasiada y entonces vio que ya no había caravana funeraria ni nave oscura alguna y le dijo: padre, no me dejes aquí, levántame, ízame, llévame arriba y él levantó sus brazos y exclamó: soy yo, soy yo, te doy mis ojos y lo izó, lo izó, lo izó...

Todo esto en un estrépito de aullido de guitarras, tremor de notas semiagudas/cibernéticas, furor de tambores y un delirio generalizado del público que aclamaba cada grito, cada gemido, cada berrido ensimismado de la pitonisa que escupió otra vez al suelo y enseguida tomó una rosa blanca que pendía del tam tam de la batería, la estrujó entre sus puños y arrojó los pétalos al suelo, como una ofrenda budista mientras el epicentro del Plaza Condesa se estremecía en aullidos delirantes, entre los gemidos de la diosa de la poesía que deliraba frente a todos.

A este furor siguió el corear frenético del público con “Free Money”, bailó y saltó como un tumulto de fantasmas, con la pieza siguiente, “Ghost Dance”, se cobijó “Beneath the Southern Cross”, se deslizó al *heavy metal* de “Night Time” con guiños a Black Sabbath, para enseguida hilvanar, sin tregua (“We Ain’t Got Nothing Yet”) y luego “Born to Lose” y luego “Pushin’ Too Hard”, para sumergirse de nuevo en la poesía, ahora a cargo de Neil Young, en labios de Patti Smith:

Despierto de mañana y escucho la música de las aves sobre el tejado y el sol empieza a remontar el techo y los alambiques del río rojo atraviesan mi ciudad natal, tambaleándose en el camino. Es un sueño, sólo un sueño, que se desvanece, es tan sólo un

recuerdo y un avión deja un rastro en el cielo azul vacío y las aves jóvenes piden su alimento y el tren sale de la estación como en un sueño, sólo un sueño que se va desvaneciendo...

Y enseguida vuelven a erupcionar todos los volcanes, porque la noche nos pertenece, la noche pertenece a los amantes y enseguida se orina en un río e invoca nuevos himnos porque Jesús murió por los pecados de alguien, que no soy yo.

Patti Smith sonríe, saluda como lo hace una niña, se ríe como una niña dulce y tierna y enseguida escupe y termina el recital y regresa con su banda para que su hijo, Jackson, se luzca con un *riff* intrépido y ladra como *Banga*, el perro que puso Mijail Bulgákov a ladrar durante toda la eternidad y ladra también Lenny Kaye en su guitarra y ladra Tony Shanahan desde el bajo y el teclado y ladra Jay Dee Daugherty desde la batería y ladra todo el público y aullamos todos de placer en el delirio cuando suena “Banga”.

Patti Smith y sus músicos eslabonan cuatro piezas de regalo: “Banga”, “People Have the Power”, “Babelogue” y “Rock N Roll Nigger” y Patti suelta muros de sonido en su guitarra eléctrica como cascadas de granito puro, géiseres hirvientes, lava volcánica, magma y esmegma y rompe una cuerda de su guitarra y tritura la siguiente y desgarró otra más, como si extrajera las tripas de La Elegida en sacrificio a las deidades paganas y rompe la siguiente cuerda de su guitarra mientras ella, la pitonisa, grita “¡Viva la Vida!”. Para coronar el frenesí, el delirio poético de esta noche inolvidable y ese último grito quedarán anidados en la guitarra yacente, tumbada en el suelo como un recordatorio de cuando Jimi Hendrix le prendió fuego a su guitarra para terminar el concierto y ella, la noche del 10 de mayo de 2013, la que dejó tirada en el piso, desfallecida, la poeta Patti Smith, quedó vibrando como una campana tibetana.

Cae la noche, caen los párpados del sol quemando el manto níveo de la bruma.

Cae para levantar de nueva cuenta el vuelo.

Patti Smith en México. Delirio. Poesía en estado puro.

El cisne ha realizado nuevamente su milagro singular. **U**

Río subterráneo

Vidas quebradas

Claudia Guillén

En mayo pasado se llevó a cabo, en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, la I Feria del Libro de Editoriales Independientes, una propuesta de la sociedad civil impulsada por la iniciativa de los escritores regiomontanos Orfa Alarcón, Antonio Ramos y José Eugenio Sánchez. Más de cuarenta sellos editoriales se presentaron en esta muestra tan diversa como son diversas las latitudes del país. Es decir, quienes asistieron a esta feria tuvieron acceso a libros de Guadalajara, Chihuahua, Oaxaca y la Ciudad de México, por mencionar a algunas de las regiones presentes en este espacio. Sabemos que la labor de estas editoriales cada vez es más sólida y sobre todo necesaria. Prueba de ello es el primer volumen de relatos de Juan Manuel Villalobos, *Alguien se lo tiene que decir*, publicado por Tumbona Ediciones.

Villalobos nació en la Ciudad de México en 1972; sin embargo, su geografía personal se ha llenado por las experiencias vividas en otras tierras y que se reflejan, con toda pulcritud, en este libro de cuentos. En sus textos se insinúan como ejes temáticos la desolación, la tristeza y la felicidad, aunque esta última se presenta, acaso, sólo por unos instantes.

El volumen abre con el relato “Invierno en Viena”. La tragedia pareciera ensañarse con un exiliado chileno que vive en Viena, a pesar de que todo apuntaba a que su vida mejoraría sustancialmente. En “Porto de Barqueiro” el autor retoma el tema de la pareja y de ese “otro” con el que se tiene una multitud de complicidades: a veces éstas se agotan, pero la inercia los lleva a seguir juntos. “Versalles” es otro escenario del que echa mano el autor para narrar cómo el infortunio de una pareja tal vez viene desde su origen, desde su propia memoria de la infancia, desde el recuerdo de lo que no fue con sus pa-

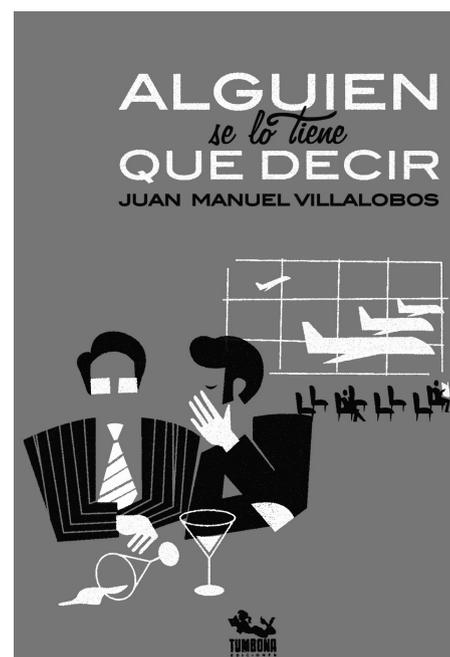
dres y que se repite como una suerte de mapa emocional que boicotea los sentimientos.

“Alguien se lo tiene que decir”, cuento que da título al libro, se interna en la problemática del “poder” dentro de la relación de pareja y cómo se ejerce cuando se ha entrado en la cuarta década de la vida.

La joya de la corona de este libro, sin quitar méritos a ningún otro relato, se llama “Hombres”. En este cuento, Villalobos integra los puntos de vista masculino y femenino con respecto al amor y el sexo. La honestidad con la que enuncian los narradores de esta historia, Molly y Pale, es clara y puntual. No necesitan regodearse en los excesos pues el solo hecho de llamar las cosas por su nombre ya las dota de un espíritu fuerte y certero.

Otro cuento extraordinario es “Periodistas”, un relato cargado de imágenes fuertes que recrean la naturaleza del oficio del fotoperiodista, en el género de la nota roja, y cómo la retórica de estas imágenes transforma la visión ética de vida del protagonista. En “Malos tiempos” el autor nos interna en la desazón de una familia que pierde su estabilidad al migrar a Fort Worth, Texas. Ahí uno de los hijos conoce a la pandilla de Los Lobos y eso hace que su vida, y la de su familia, gire ciento ochenta grados.

Una de las características de Raymond Carver era que sus narraciones estaban cargadas de crudeza pero sin ningún calificativo moral. El caso de este volumen de cuentos es muy similar pues, por ejemplo, en “Hablemos del asunto”, Villalobos relata la historia de dos hermanos ajenos por edad —ella le lleva a él doce años— a quienes sin embargo los une la tragedia. En “King Street” se da un escaqueo homosexual dotado de una extraordinaria ternura. “Distrito Federal” desarrolla, hasta lo más hondo, la brutali-



dad que ejercen quienes secuestran a chicas. Sin embargo, dentro de la lógica de estos personajes el uso de la fuerza para vejarlas parecería inherente a su estatus de secuestradas. “Reencuentro” trata del abandono de una madre quien decide dejar a su hijo y su esposo para irse con su amante y regresar muchos años después.

El libro cierra con “Bancos de niebla”, en el que se plantea la seducción a partir de la voz y la tristeza. Y “Una chica de la Luna” narra el encuentro del protagonista con una prostituta después de la muerte del padre de ella. Sin embargo, esta chica enuncia las cosas de tal forma esta muerte pareciera lo menor ante el contexto que la rodea.

Sin duda, en *Alguien se lo tiene que decir* encontramos a un narrador agudo y puntual que no tiene recovecos para relatar. Juan Manuel Villalobos es un escritor que lleva a cabo en cada uno de los trece relatos un ejercicio de ficción que se inserta en la visión realista y, quizá por ello, los finales son abiertos para que el lector, a partir de su propia experiencia, elija el futuro de esos personajes que tienen las vidas quebradas. **U**

Juan Manuel Villalobos, *Alguien se lo tiene que decir*, Tumbona Ediciones, México, 2013. 128 pp.

Anderson, algunas cosas perduran

Edgar Esquivel

Para Claudia Castro

Mi problema es que no sé resolver problemas. Acaso cifrar la naturaleza de la literatura y en general de las artes —como hechos inútiles y de gozo— en este dilema, tenga más autenticidad y cinismo —y por tanto un valor agregado— que otras consideraciones que se esmeran en ser, como lo dijo alguien de alguien, “confusas, difusas y profundas”. El debate sobre el “verdadero” compromiso artístico se encuentra emplazado sobre el dictado contrario: ¿por qué el arte, la literatura en su caso, deben necesariamente resolvernos problemas? El escritor Sherwood Anderson (Camden, Ohio, 1876) revela así las bondades del ocio en su relato “La obra maestra”, donde además cimbra la idea que se adjudica de manera recurrente a un concepto o propiedad —obra maestra— que ha terminado por ser un lugar común que nos significa cada vez menos, es decir, probablemente a esas creaciones ya no las hacen como antes.

Pero jugar al olvido o a la trascendencia, bajo cualquier condición, no altera el resultado: se gana o se pierde según la temporada (no de caza ni de rebajas) o el ánimo de los ciertos años. El Anderson creador sin duda jugó y apostó (incluso como hombre un tanto desajustado de su época), aunque todo indica que no alcanzó a saber los detalles de lo obtenido. Parece no haber un consenso sobre el sitio que ocupa el autor de *Más allá del deseo* dentro de la geografía literaria en Estados Unidos. Harold Bloom no lo registra dentro del canon occidental, salvo en la lista de integrantes de la “edad caótica” —cuyos autores no son necesariamente canónicos— y menciona dos obras (el infalible *Winesburg, Ohio* y *Muerte en los bosques y otros relatos*). Para el chileno Roberto Bolaño aplica la misma lógica: antes de Faulkner y Hemingway, estaban Twain o

Whitman. Los hay, en cambio, quienes le confieren a la labor de Anderson la cualidad de ser la “bisagra” entre los siglos XIX y XX: la antesala del estallido que dio el impulso definitorio a las posteriores generaciones de escritores norteamericanos lo cual, dicho sea de paso, cambiaría la concepción y el desarrollo de la literatura universal. Cesare Pavese lo consideró como el “grandísimo escritor que descubrió América” y Carlos Fuentes como territorio de fundación del cuento: “acaso el más directo heredero norteamericano de Chéjov: pinceladas sutiles y gritos mudos”. Las vidas anodinas y entrelazadas de los personajes de *Winesburg, Ohio* componen la aldea ficticia de Anderson, desmembrada a partir de relatos cortos, que no sólo proyecta su idiosincrasia como una lección permanente de palabra y lenguaje, sino, precisa Guillermo Cabrera Infante, un modelo de escritura regional que saltó de las fronteras del Medio Oeste al mundo. “La verdadera historia de la vida no es más que una historia de momentos”, se presume que decía Anderson. Tal supone más que la señal de un camino único la denuncia de un humanismo perdido. Ahí está el perfil de Jesse Bentley, un protagonista del cuento “Devoción”: *era un hombre de su tiempo, y por esa razón sufría y hacía sufrir a los demás. Nunca logró lo que quería de la vida y es probable que ni siquiera llegara a saber lo que quería.*

Sherwood Anderson levanta polvo con el propósito de verlo caer: comprender, tan sólo comprender es la consigna, pero el comienzo de la decepción de un mundo que sentimos puede ser o es perfecto anticipa el fin de esa ingenuidad que después será nostalgia pura. La vocación por la fragilidad se sitúa en el extremo opuesto de la propensión a la crueldad y lo siniestro, pero

igualmente la ausencia del más elemental sentido de convivencia no deja de ser una pérdida, el fracaso absoluto de la pureza. Sucede entonces que con todo esto nuestra memoria activa otras funciones y almacena instantes en recovecos a los que no tendremos acceso. Efectivamente, como ocurre en otro magistral relato de sus *Cuentos reunidos*, “Quiero saber por qué”: ya nada es igual, ni los olores ni el sabor de las cosas. *Desde entonces no paro de pensar en ello. No lo comprendo [...] Pero las cosas han cambiado. En las pistas el aire no sabe ni huele tan bien como antes.*

Y sí, queremos saber por qué y ansiamos un consuelo que no llega. Lo enuncia Richard Ford a propósito de ese relato: dejar la adolescencia (en todos los niveles) es admitir la intensidad e importancia de que el conocimiento tiene que derrotar a la inocencia. Descubrimos la vida por su dureza, por lo imprevisible que puede llegar a ser, incluso para percatarnos de que existen, o podemos inventar, los refugios adecuados: caricias de amor o deseo, deleites mundanos, vicios, epifanías baratas y hasta puede que algunas manifestaciones creativas. Total que sobrevivimos al amparo de historias, propias o ajenas, “pasamos por la vida coleccionando gente”, escribió Anderson, de ahí la conciencia de que habitamos un territorio hostil, pero nuestra fragilidad latente nos obliga, o nos invita, en ocasiones, a situar en perspectiva lo burdo y lo sublime: *sólo unos cuantos conocen la dulzura de las manzanas arrugadas.* En la batalla contra lo grotesco de las verdades con dueño conforta saber que alguien como Sherwood Anderson está en el camino. *Es de lo que se trata esta historia. Estoy perplejo. Voy a ser un hombre y quiero pensar rectamente y ser justo [pese a ver] algo que no acabo de entender. U*

La utopía de los fármacos

Leda Rendón

Steven Soderbergh presenta un caso inusual en su, según afirma, última cinta: *Side Effects* (2013). Esta historia permite ver, en perspectiva, los problemas de la industria farmacéutica estadounidense en los tribunales, por corrupción con doctores que recetan o recomiendan medicamentos que producen efectos no deseados, es decir, enferman o modifican el cuerpo y la psique de los consumidores. La película, de suyo polémica, expone en la primera hora al individuo como la víctima de poderes fácticos y después nos enteramos de que no es exactamente así. Imposible ir contra el sistema, concluye el director de *Traffic* (2000), ya que en el caso de *Side Effects* el médico (Jude Law) conserva su estatus y la empresa también. El paciente potencial es el que no puede hacerse cargo de sí mismo y le es necesario provocarse estados de concentración o euforia; para eso necesita de medicamento. “Si se quiere triunfar hay que hacer trampa”, resuena como eco en toda la proyección. La heroína, Emily (Rooney Mara), no necesita “placebos”, puede ver más que los otros, por eso hay que mantenerla controlada: en el contexto de la película, medicada. Por otro lado, la cámara en este filme siempre miente, ¿por qué habría de decirnos la verdad en la última escena?

Existen más de dos formas de contar este filme; la que muchos podrían elegir es en la que no se revela que Victoria (Catherine Zeta-Jones) y Emily tienen un secreto, pero el análisis entonces resulta incompleto y un tanto absurdo. La historia contada cronológicamente sería así: Martin (Channing Tatum) es encarcelado por fraude y su esposa Emily cae en una terrible depresión, entonces visita a una psiquiatra encarnada por Zeta-Jones con la que planea obtener dinero de la industria farmacéutica a través

de los supuestos “efectos colaterales” de un nuevo medicamento. Tatum se convierte en objeto principal de la resolución de este *film noir*. Es aquí donde Jonathan Banks (Jude Law) aparece y es “manipulado” por el dúo de Mara y Catherine. Los cabos sueltos están a la orden del día y, aun así, la propuesta de Soderbergh resulta atractiva. Es quizá porque el ritmo, las imágenes y las actuaciones son de primer nivel e invitan a cuestionarse el porqué de las decisiones a nivel de guión que hace Scott Z. Burns.

La cinta critica el mundo feliz de la productividad que trata de imponer la industria de los psicofármacos, el control de la sociedad actual a través de las drogas y los medicamentos. Por eso, el filme avanza de lo masivo a lo íntimo. Así vemos dos lados importantes de este fenómeno. Sin embargo, la posición frente a los medicamentos no queda clara, es decir, no se sabe si Soderbergh está a favor o en contra

de ellos, aunque también como sociedad estamos polarizados respecto al tema. Y como lo económico siempre está por encima de los individuos, seguiremos siendo controlados. Para la opinión pública las farmacéuticas han quedado mal; por lo tanto, es de mal gusto que una película presente al individuo como el culpable y no a la central multimillonaria. Lo diferente en este caso es que Emily, “la afectada”, utiliza los engaños propios de las empresas, y es absorbida por el sistema: todo es como debe ser. *El club de la pelea* (1999, David Fincher) y *Sospechosos comunes* (1995, Bryan Singer) parecen influencias del guionista. Alfred Hitchcock se hace presente con su ya clásico esquema de *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960), entre otras, donde divide en dos partes la trama. El doble también es un tema central; ese otro que aparece con el consumo de sustancias deambula por la cinta.

Hay varios cuestionamientos en *Side Effects*. Dos de ellos son: ¿el consumo de pastillas para mejorar es moral y científicamente aceptable?, y ¿las sustancias dominan al hombre o el hombre a las sustancias? Pero en el fondo del relato de Steven Soderbergh late la utopía del medicamento como el engaño máximo del capitalismo; es evidente que tampoco eso es completamente verdad: los fármacos también curan. Es interesante el planteamiento de que el hombre afectado en su economía es capaz de casi todo. En este sentido no hay que confundir, ya que también hay un intento por describir la imposibilidad de ser libres. Todos los personajes tienen dos caras, hacen cosas ilegales para conseguir lo que quieren y sólo el más inteligente resulta victorioso en esta búsqueda feroz de la estabilidad emocional y económica. **U**



Esperanto

José Gordon

“En la komeno Dio Kreis la Cielon kaj la teron”. Al final de su primera lección, Martin Vadenberg enseñó a sus estudiantes cómo decir en esperanto el primer verso del Génesis: “En el principio Dios creó el cielo y la tierra”.

Vadenberg es un hombre viejo, muy delgado, que vive en un kibutz. Sufre de enfisema pulmonar. Cuando descansa en su habitación utiliza una máscara para respirar oxígeno de un pequeño tanque. De vez en vez se quita la máscara para fumar medio cigarrillo de manera intermitente.

Su ética de trabajo es impresionante. A pesar de su debilidad se levanta a las seis de la mañana y trabaja por lo menos durante tres o cuatro horas en el taller de reparación de zapatos. Piensa que el trabajo redime al ser humano. Dignamente trata de hacerlo aunque todos le dicen que ya no debe hacer esfuerzos.

Desde el recuerdo de un personaje parecido y desde la invención en la escritura, el novelista Amos Oz imagina a Vadenberg en uno de los relatos de su libro más reciente titulado *Entre amigos* (*Between Friends*, Vintage Digital, 2013).

Martin Vadenberg es un anarquista que piensa que llegará el día en que todos despertaremos para abolir el dinero, la causa de todos los males, que conduce a la guerra, al conflicto y la explotación. También piensa que debe impulsarse una lengua que rompa las barreras entre los individuos y los pueblos, que termine con la maldición de la Torre de Babel.

En la pared de su cuarto cuelga un cuadro del creador del esperanto: Lázaro Ludovico Zamenhof. A los diez años me aprendí de memoria este nombre, cuando en cuarto de primaria mi profesor Antonio Bargés,

republicano de origen catalán, con los cabellos ya blancos, nos hablaba emocionado del sueño del esperanto, de una lengua internacional (*Lingvo internacia*).

En su actitud resuena el mismo deseo que expresa el personaje de Amos Oz: “El ser humano es bueno y generoso por naturaleza. Son sólo las injusticias que se dan en la sociedad las que lo empujan en los brazos del egoísmo y la crueldad. Debemos nuevamente ser inocentes como niños”.

Martin Vadenberg dice que durante los días del Holocausto, él pudo ver de cerca a los nazis. No eran monstruos, eran simples hombres, un poco infantiles y ruidosos. Les gustaba hacer bromas, tocar el piano y alimentar a los gatitos. El problema era que les habían lavado el cerebro. Las ideas corruptas los habían arruinado. Hicieron cosas terribles pero ésa no era su esencia. Él soñaba con la bondad intrínseca, con el res-

peto y la comunicación con el otro. Escribe Oz: “Martin decía que las palabras precisas envenenan en todos lados las relaciones entre las personas y es por eso que las palabras claras y exactas pueden sanar esas relaciones, pero solamente si se trata de las palabras correctas expresadas en una lengua que toda la gente puede entender”. Ésa es la razón por la que Vadenberg enseñó esperanto en Rotterdam hasta que dejó Europa en 1949.

Después de varios años en el kibutz, ya enfermo al grado de casi no poder respirar, logra por fin dar un curso de esperanto a unas cuantas personas. Sólo da la primera clase porque su situación se agrava. Dice a las enfermeras que no se preocupen por él ya que la muerte es una gran anarquista. En una expresión parecida a la de José Guadalupe Posada señala: “La muerte no se asusta por el estatus, las posesiones o los títulos; todos somos iguales a sus ojos”.

Vadenberg muere. No hay ceremonia religiosa ya que había pedido que lo enterraran sin rezos. Se reúnen en el cementerio todos los miembros del kibutz, dos de ellos toman la palabra, elogian su congruencia intelectual, su devoción por el trabajo y la justicia. Un montón de tierra marca su última morada. Solamente queda una persona. Amos Oz describe un silencio sereno en donde se filtra el deseo de poder decir dos palabras en esperanto. No sabe decirlas. Sin embargo, flota en el aire lo que marcó toda una vida. Me da la impresión de que eso se conecta con el seudónimo de Lázaro Ludovico Zamenhof: Doktoro Esperanto, que puede traducirse como Doctor Esperanzado. Lo conozco y reconozco en la ficción, lo conocí y reconocí en mi maestro de cuarto de primaria. **U**



Lázaro Ludovico Zamenhof, 1908

EDICIÓN DIGITAL

Interacción Cultural en Línea



- Redes sociales
- Descarga para móviles
- Motor de búsqueda
- Videos
- Galerías fotográficas
- ...y más!





Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata de la UNAM
Jan Latham-Koenig, *director artístico*

Conciertos de Primavera 2013 mayo-junio

Domingos 26 de mayo, 09 y 23 de junio • Sala Nezahualcóyotl
www.musica.unam.mx • Informes: 5622 7113



ARTES VISUALES



la elipsis arquitectónica

Exposición temporal

CENTRO CULTURAL UNIVERITARIO TLATELOLCO
Ricardo Flores Magón 1, col. Nonoalco-Tlatelolco
www.tlatelolco.unam.mx

¡ÚLTIMOS DÍAS!

CINE



MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC)

Centro Cultural Universitario
Miércoles, viernes y domingos de 10 a 18;
jueves y sábado de 10 a 20 horas
*\$20 miércoles y domingo;
*\$40 jueves, viernes y sábado

Hasta el 28 de julio
**Asco: Elite de lo oscuro,
una retrospectiva 1972-1987**
20 de junio al 26 de enero de 2014
La persistencia de la geometría

SALA JULIO BRACHO

Centro Cultural Universitario
*\$40
Sábado 1 y domingo 2 / 12, 16:30 y 19 horas
Entrada libre
Retrospectiva CUEC 50 años

5 al 9 y 12 al 16
Cineastas mexicanos contemporáneos
Ciudadano Buelna, Felipe Cazals,
México, 2012, 112 min. DCP

19 al 23, 26 al 30
Un viaje fantástico / Kon-tiki,
Joachim Rønning y Espen Sandberg
Gran Bretaña-Noruega-Dinamarca-Alemania,
2012, 118 min.

SALA JOSE REVUELTAS

Centro Cultural Universitario
*\$40
1, 2, 12 y 13
Ciclo: Operas primas de directores famosos
5 al 8
La jubilada, Jairo Boisier, Chile, 2012, 82 min. DVD

14 al 16, 19 al 23, 26 y 28 al 30
Cineastas mexicanos contemporáneos
Música ocular, José Antonio Cordero, México,
2012, 80 min. Blu-ray

SALA CARLOS MONSIVÁIS

Centro Cultural Universitario
*\$40
1, 2 y 5 al 9
Selección del Tour de Cine Francés
Programa 1
12 al 16 y 19 al 23
Dominio Mix: XVII Festival de Diversidad
Sexual en Cine y Video

Miércoles 26 al domingo 30 / 12, 16:30,
18:30 y 20:30 horas
Estreno en la UNAM
Cineastas mexicanos contemporáneos
Palabras mágicas (para romper un
encantamiento), Mercedes Moncada Rodríguez,
Guatemala-México-Nicaragua, 2012, 86 min.

SALA MIGUEL COVARRUBIAS

Centro Cultural Universitario
*\$80 Viernes 7 y sábado 8 / 19; domingo 9 / 18 horas
Tres décadas y seguimos...
Barro Rojo.
Dirección: Laura Rocha

14 al 16 y 21 al 23
Viernes y sábados 19; domingos 18 horas
Macbeth, Ciudad Insomnio
A poc A poc.
Dirección: Jaime Camarena

*\$60 Domingos 12:30 horas
Taller Coreográfico de la UNAM
Dirección: Gloria Contreras
(Viernes 12:30 horas, Teatro Arq. Carlos Lazo
Entrada libre)

SALA MIGUEL COVARRUBIAS

Centro Cultural Universitario
Jueves 20 / 18 horas
Entrada libre
Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro UNAM
Sesión extraordinaria
Blancanieves, Pablo Berger, España, 2012, 104 min.
Conversación: Innovar en la tradición
Participan: Pablo Berger y Daniel Giménez Cacho
Pre-registro en www.catedrabergerman.unam.mx

FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Centro Cultural Universitario
13 al 30 de junio
Jueves y viernes 20, sábados 19 y domingos 18 horas
*\$150; \$30 jueves puma
Bacantes. Para terminar con el juicio de dios
Versión libre de la rendija sobre textos de eurípides.
Dirección: Raquel Araujo

TEATRO SANTA CATARINA

Jardín Santa Catarina 10, Coyoacán
Jueves y viernes 20, sábados 19 y domingos 18 horas
*\$150; \$30 jueves puma
Afterplay, secuelas chejovianas
De Brian Friel
Dirección: Ignacio Escárcega

DANZA



ESPECIALES



TEATRO



unam
donde se construye el
futuro

*50% de descuento a estudiantes, maestros, UNAM, Prepa Sí, INAPAM y jubilados ISSSTE e IMSS con credencial vigente. Acceso a niños mayores de ocho años. Programación sujeta a cambios.

www.cultura.unam.mx



cultura.unam



@CulturaUNAM



¡RECICLAR ES PROGRESAR!

LOS RESIDUOS NO SON BASURA



eumex • equipamientos MEXICO urbanos

www.eumex.com.mx • 55401312 • comercial@eumex.com.mx



CREANDO CONCIENCIA ECOLOGICA

COMUNICACION EXTERIOR EFECTIVA

