

**Julio Ortega**  
 Borges vidente

**Enrique Florescano**  
 Cosmogonía maya

**Sergio Mondragón**  
 Poemas

**Evodio Escalante**  
**Salvador Gallardo**  
 80 años de Sergio Mondragón

**Ignacio Trejo Fuentes**  
 Sobre Gustavo Sainz

**Rosa Beltrán**  
 Sobre Carlos Monsiváis

**Ariel González**  
 Todo Chéjov

**José Woldenberg**  
 Sobre E. L. Doctorow

**Antonio Ortuño**  
**Mauricio Molina**  
 Cuentos

**José Miguel Oviedo**  
 Lengua y tecnología

**Massimo Rizzante**  
 Calvino y Kundera

**Reportaje gráfico**  
 Arte islámico en San Ildefonso

**Textos**

Rolando Cordera  
 Luis Chumacero G. D.  
 Francisco Segovia



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  
Juan Ramón de la Fuente  
Hernán Lara Zavala  
Álvaro Matute  
Vicente Quirarte

**NUEVA ÉPOCA | NÚM. 139 | SEPTIEMBRE 2015**

**EDICIÓN Y PRODUCCIÓN**

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

**Edición y producción:** Anturios Digital  
**Impresión:** Impresos Vacha

**Portada:** *Panel* (detalle), Segunda mitad del Siglo XIV – primera mitad del Siglo XV, Irán

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

**www.revistadelauniversidad.unam.mx**

Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,  
01030, México, D.F.

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

	EDITORIAL	3
	BORGESVIDENTE Julio Ortega	5
	DE 200 A. C. A 690 D. C. COSMOGONÍA MAYA Enrique Florescano	7
	POEMAS Sergio Mondragón	16
	SERGIO MONDRAGÓN. OCHENTA AÑOS, EL REINO IMANTADO DEL POEMA Salvador Gallardo Cabrera	18
	POESÍA DEL MUNDO Y POESÍA DE LA POESÍA Evodio Escalante	21
	TIBURÓN Antonio Ortuño	29
	LA LENGUA EN LA ERA TECNOLÓGICA José Miguel Oviedo	34
	ITALO CALVINO Y MILAN KUNDERA. IRONÍA CÓSMICA Y HUMOR NOVELESCO Massimo Rizzante	37
	ARTE ISLÁMICO DE LOS SIGLOS VII AL XIX. LO TERRENAL Y LO DIVINO Ery Camara	47
	<b>REPORTAJE GRÁFICO</b> Lo terrenal y lo divino	49
	EL ARTE DE DISENTIR Rosa Beltrán	57
	E. L. DOCTOROW. LA GRAN FICCIÓN DEL CAOS José Woldenberg	61
	REIVINDICACIÓN DE GUSTAVO SAINZ Ignacio Trejo Fuentes	64
	TODO CHÉJOV Ariel González Jiménez	67
	UN APÓCRIFO Mauricio Molina	72
	TRES Luis Chumacero González Durán	76
	<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	77
	CARLOS TELLO. VIAJE A LAS PROFUNDIDADES DEL ESTADO Rolando Cordera Campos	78
	BRUCE SWANSEY. DOS CRÍMENES (Y CONTANDO...) Francisco Segovia	80
	JENNIFER CLEMENT. LA VIDA NO VALE NADA Guadalupe Alonso	84
	VICENTE QUIRARTE. CARTOGRAFÍA AMOROSA Fabiola Camacho	86
	HEREDADES Y HEROÍSMOS Jorge Mendoza Romero	88
	LA CASA POR LA VENTANA Álvaro Matute	90
	FIESTA CONCÉNTRICA José Ramón Enriquez	91
	SANTO TOMÁS DE AQUINO: LA IGLESIA Y EL AMOR Ignacio Solares	92
	ENSUEÑO Y PÉRDIDA Sergio González Rodríguez	93
	JAIME LABASTIDA. CARTA DE CREENCIA Adolfo Castañón	95
	NÚMEROS DE LOS CAMPOS Y RIBERAS David Huerta	98
	NOTAS DIDÁCTICAS SOBRE LA CRÍTICA Christopher Domínguez Michael	100
	DETÉN, ESCUCHA Pablo Espinosa	102
	ÁLVARO MUTIS EN MÉXICO Edgar Esquivel	105
	LA VERDAD SOBRE EL BOMBARDEO DE LA BIBLIOTECA MENÉNDEZ PELAYO José de la Colina	106
	DISCURSO DE AMORES FRAGMENTADOS Guillermo Vega Zaragoza	107
	LA CORRESPONDENCIA HOLOGRÁFICA José Gordon	109

**55 ANIVERSARIO FILMOTECA UNAM**

55 AÑOS DE **RESCATAR, PRESERVAR, RESTAURAR Y DIFUNDIR LA MEMORIA FÍLMICA**

- SALAS DE CINE
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
- CURSOS Y TALLERES
- SALA DE EXPOSICIONES
- TIENDA Y LIBRERÍA
- CINE EN LÍNEA Y MUSEO VIRTUAL

www.filmoteca.unam.mx

f t s ButacaUNAM

**2015 Conferencia Internacional Metropolis**  
7 al 11 de septiembre

**Los migrantes**  
actores clave del siglo XXI

Palacio de Minería, Ciudad de México

Convocatoria:  
[www.metropolis2015.unam.mx](http://www.metropolis2015.unam.mx)

**Programa**  
Sesiones plenarias

Martes 8 de septiembre  
México como país de expulsión, recepción y tránsito de migrantes  
Relevancia de la migración Sur-Sur

Miércoles 9 de septiembre  
Migración y megaciudades  
Mujeres migrantes: su inserción laboral en la esfera doméstica

Jueves 10 de septiembre  
Migración y Objetivos de Desarrollo Sustentable Post 2015  
Competencia global para la atracción de estudiantes

Viernes 11 de septiembre  
Crimen organizado y tráfico de personas  
La migración en el cine

**Información descuentos:**

- Personal académico de la UNAM  
j.orta@unam.mx
- Académicos de América Latina, el Caribe y de la República Mexicana  
lameda@unam.mx
- Miembros de organizaciones no gubernamentales (ONGs)  
diebb@unam.mx

**PSICOEMBUTIDOS**  
CARNICERÍA ESCÉNICA DE RICHARD VIQUEIRA

**Exposición de la instalación:**  
18 septiembre a 2 octubre 2015,  
10:00 a 19:00 hrs.

**Funciones de teatro:**  
23 a 25 septiembre, 20:00 hrs.  
26 septiembre, 19:00 hrs.  
27 septiembre, 18:00 hrs.

CUPO LIMITADO A 40 PERSONAS  
General: \$100  
Estudiantes, maestros,  
INAPAM, UNAM: \$50

**Observación externa**  
durante las funciones de teatro:  
Cupo limitado | Entrada libre

Esta obra es interactiva. Se recorre sorteando obstáculos, a ocho metros de altura y en espacios cerrados. Se requiere ropa cómoda. Apta para mayores de 18 años. Consulte más información importante, antes de participar, en: [www.chopo.unam.mx](http://www.chopo.unam.mx)

**MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO**

## Una de las discusiones más apasionantes en el campo de

los estudios arqueológicos durante las últimas décadas gira en torno a la influencia de las culturas olmeca y teotihuacana en el área maya. Enrique Florescano, considerado con toda justicia figura de mayor relieve en la historiografía mexicana contemporánea, traza un documentado recorrido por la presencia de elementos olmecas en la arquitectura y los mitos del Petén guatemalteco.

En la nómina de clásicos universales se ha incorporado, ya sin ningún espacio a la polémica, un escritor argentino del siglo XX: Jorge Luis Borges, quien ha deslumbrado a varias generaciones de lectores con su imaginación y su estilo. El crítico Julio Ortega comparte un texto híbrido, entre la autoficción y la autobiografía, sobre otro Borges posible: uno que no habría perdido la vista.

Bajo la égida de Borges, esta edición de la *Revista de la Universidad de México* congrega una serie de ensayos sobre autores de renombre irrefutable en el panorama ecuménico de las letras: Antón Chéjov, Italo Calvino, Milan Kundera, E. L. Doctorow, Álvaro Mutis y Carlos Monsiváis.

El Antón Chéjov cuentista se encuentra en un proceso de nueva traducción a lengua española: la editorial madrileña Páginas de Espuma ha publicado dos de cuatro tomos en los que se reunirá por primera vez toda la ficción breve del inagotable escritor ruso, como lo comenta Ariel González Jiménez.

Calvino y Kundera son dos novelistas de muy distinto perfil; el poeta y ensayista italiano Massimo Rizzante, quien perteneció al Seminario de Novela Europea dirigido por el escritor checo en París, emprende una revisión comparada de las formas de la ficción que encarnan los dos autores.

E. L. Doctorow falleció hace apenas una semana. José Woldenberg ofrece un ejercicio de relectura de una de las obras mayores del titán de la novela estadounidense: *Ragtime*, un retrato multifacético de la sociedad norteamericana en la primera mitad del siglo XX.

En el terreno de las letras hispanoamericanas destaca el poeta y novelista Álvaro Mutis, el autor de *Un bel morir*. Edgar Esquivel recupera unos atisbos de la llegada y primeros avatares del escritor colombiano en México. De igual modo, la novelista Rosa Beltrán hace un itinerario por las lecturas críticas que el cronista Carlos Monsiváis, de cuyo fallecimiento se acaba de cumplir un lustro, hizo de las manifestaciones culturales en México.

Con la llegada de Sergio Mondragón a las ocho décadas de existencia, se impone una revisión de sus aportaciones al campo de la lírica. Así lo hacen los ensayistas Salvador Gallardo Cabrera y Evodio Escalante, quienes trazan los caminos que ha recorrido el heterodoxo autor de *El aprendiz de brujo*.

Reunimos también en estas páginas apreciaciones informadas y sensibles sobre libros recientes de Jaime Labastida, Jennifer Clement, Vicente Quirarte, Bruce Swansey y Angélica Santa Olaya, de la pluma de nuestros colaboradores Adolfo Castañón, Guadalupe Alonso, Fabiola Camacho, Jorge Mendoza Romero, Francisco Segovia y Guillermo Vega Zaragoza.

Nuestras páginas centrales recuperan el esplendor del arte islámico que ha engalanado las salas del Antiguo Colegio de San Ildefonso, con los comentarios eruditos de Ery Camara.

estelares  
SEPTIEMBRE



### Observatorio

Mirar con la verdad: los temas nacionales más importantes, vistos por los universitarios. **Conduce: Pedro Salazar.**

Martes · 21:00 h.

Retransmisión: domingos · 21:00 h.



ESTRENO

### Musicalmente Culinario

Una serie de curiosos documentales en los que seguiremos los gustos y las preferencias culinarias de músicos famosos.

2- *Vivaldi y Venecia*

9- *Joseph Haydn*

16- *Mozart y Da Ponte*

23- *Gioachino Rossini. El cisne de Pésaro*

30- *Héctor Berlioz. Desde una vida de artista*

Miércoles · 22:00 h.

Retransmisión: domingos · 19:00 h.



ESTRENO

### Movimientos decisivos de la historia

Una galardonada serie que nos introduce en momentos clave de la historia reciente, que cambiaron drásticamente el mundo.

5- *Portándose mal. La prohibición*

12- *El hombre y el Jeep*

19- *El levantamiento del Gueto de Varsovia*

26- *La batalla por Iwo Jima*

Sábados · 17:00 h.

Retransmisión: lunes · 21:30 h.

### Tiempo de Fílmoteca

Una selección de lo mejor de la cinematografía internacional clásica y contemporánea.

6 - *Satiricón* de Federico Fellini (1969)

13 - *Los cuentos de Canterbury* de Pier Paolo Pasolini (1972)

20 - *Spetters* de Paul Verhoeven, Gerard Soeteman (1980)

27 - *La historia de una mujer* de Paul Cox (1991)

Domingos · 22:00 h.

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

TV ABIERTA Canal 30.2 IZI Canal 41.1

SKY Canal 255 TOTALPLAY Canal 389 DISH Canal 120



# T DE TLATELOLCO

ARTE / ARQUITECTURA / HISTORIA

CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO TLATELOLCO

Ricardo Flores Magón No. 1  
Col. Nonoalco Tlatelolco

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



TLA  
TE  
LOL  
CO  
centro cultural  
universitario

# Borges vidente

Julio Ortega

*Acaso en otro universo, en una franja paralela del tiempo, Jorge Luis Borges nunca fue ciego. Y quizás entonces pueda establecer un diálogo con un lector privilegiado. ¿Dónde, si no en un sueño, se podría dar ese encuentro entre un autor emblemáticamente conocido por sus juegos con las esquivas formas de lo irreal y uno de sus estudiosos más incansables?*

*A María, con gratitud*

1

He soñado que Borges no era ciego. Yo, que he visto sus ojos velados, me asombraba de verlo libre de la ceguera. No me animé a decirle que hablábamos dentro de un sueño porque un antiguo protocolo impone la cortesía de no decirle a alguien que es el sueño de otro. De modo que lo vi tocar cada cosa como si fuese única, y recordar cada nombre con gratitud. Pero Borges no había recobrado la vista; en verdad, nunca la había perdido.

He llegado a creer que los sueños no son un lenguaje cifrado sino una serie de asociaciones gratuitas de forma barroca; y juegan, por eso, a canjear imágenes entre espejos. En este caso, yo soñaba que Borges se había soñado ignorando del todo su ceguera, aunque yo sabía, como soñador de su sueño, que él en verdad era ciego, y que el sueño le concedía la gracia de ignorarlo. Soy testigo de un Borges que se sueña vidente para dejar de ser invidente, como si el olvido le devolviera la memoria.

En alguna parte he recordado que la vez que lo conocí, junto a María, en Austin, me preguntó por el color de la madera del escritorio que palpaba, me dejó ajus-

tarle el nudo de la corbata, y me pasó su bastón invitándome a sopesar su ligereza.

Sólo se me impuso su ceguera en el desayuno, cuando perdió sin alarma unos granos del cereal. María lo tomaba del brazo y él adelantaba su bastón tentativo. Se dejaba llevar, enamorado y liviano.

Mi sueño, entiendo, es vagamente melancólico, no porque Borges esté ausente, que no lo está, sino porque el recuerdo de su mirada ciega sobre uno es, cómo decirlo, doliente; no porque no pudiera vernos, ya que le bastaba con el nombre, sino porque uno no podía verlo mirar, verlo viendo.

He soñado que Borges no era, tal vez, pienso ahora, porque he pasado estos meses descifrando algunas páginas suyas, inéditas: un breve ensayo manuscrito, la transcripción de una de sus conferencias en inglés, una divertida respuesta a la pregunta “¿cuáles son los tres libros que usted se llevaría a una isla?”; Borges demuestra lo absurdo de las encuestas: “Uno de los tres”, dice, “sería la Enciclopedia Británica”. Le pasé las copias a María Kodama la última vez que nos visitó en Providence, hace unos meses; y haremos una edición de variaciones borgeanas con el Centro de Arte Moderno, en Madrid, donde todo es gratuito, por amor al arte gráfico.



Jorge Luis Borges

Pude advertir que su letra, breve y menuda, se iría cerrando conforme perdía la vista, haciéndose rasgada y dudosa. Me impresionó especialmente su firma, que pasó a ser no un garabato casual sino una, digamos, rigurosa tachadura. Todavía en 1982, cuando compartí unos días de su conversación en Austin, firmaba con un rasgo cerrado, anguloso y apenas legible. Podría describir casi cada letra, pero es la traza de escritura lo que más conmueve, no porque sea la firma de un ciego sino por la intensidad gráfica que apura su mano en la página.

Años después, en un seminario sobre su obra vista desde sus manuscritos, en Brown, entendí que esa firma era, en verdad, una cicatriz del lenguaje. De inmediato la asocié con la escritura de Vallejo, que literalmente nacía de su propia tachadura. Esta “poética de la tachadura” se desarrolló en un ensayo de Goretti Ramírez, en Brown, y en una tesis de Carlos Varón sobre María Zambrano, en Harvard. En la letra visionaria brilla una huella de tinta, casi como un aire de familia.

He contado en un relato (“El arte de narrar”) otro sueño con Borges. Me pedía él escribir un poema para un amigo suyo, cuyo hijo había muerto. Y le voy leyendo las estrofas, que mencionan la noche, el agua y la luna. Borges aprueba mi empeño y corrige un pareado. Pero en ese sueño él era ciego; y el poema era rimado, para ser recordado.

La letra ciega de Borges es remplazada en los textos finales por la letra aplicada de doña Leonor, su madre. No ha faltado gente imperiosa, inescrupulosa, que le ha copiado algunos borradores, que él dictaba mientras los componía y corregía de memoria. Carlos Argentino, lo digo con horror, no ha muerto: en el manuscrito de

“El Aleph” que me tocó editar, ha creído ver una redacción repetida y trivial, y lo ha anunciado con entusiasmo.

He visto en el sueño los ojos vivos de Borges, animados por el candor y la ironía, por el mismo humor hospitalario de su conversación. Había perdido la ceguera sin haber ganado la visión. He soñado, me dice, aunque es él quien ha sido soñado. En rigor, no era ciego en el sueño, sólo lo era en la mera realidad. Yo solo he soñado la mirada milagrosa (milagro, después de todo, es ver más) despertar en el sueño.

## 2

Ser ciego dentro de un sueño, me dice, es una licencia poética.

Me sorprende esta condición extravagante y, al final, llevadera. Ya he dicho, y usted lo recuerda, que la ceguera no está tan mal, pero no la recomiendo.

Tal vez, respondo, usted ha soñado que dejaba de ser ciego y se ha visto a sí mismo tal como era antes de que las manchas de luz se apoderasen de sus pupilas.

Su explicación es más verosímil, respondió divertido, aunque comparto su gusto por lo patético.

Pero más interesante es creer que en efecto uno, cualquiera, yo, usted, en verdad está ciego porque está despierto. Lo que vemos nos hace creer que vemos, pero lo que no vemos revela que somos ciegos. ¿Me sigue usted?

Lo sigo a tientas, dije.

## 3

Más improbable, más extravagante, es creer que uno en el sueño ve todo pero al despertar no ve nada. Los sueños de un ciego sólo pueden ser las visiones de la sinrazón.

Me parece que esta conversación ya la hemos tenido. ¿O Bioy nos está anotando, montado en su gran tintero?

En verdad estoy repitiendo, aunque no copiando, mi evocación de nuestra primera charla, que incluye 1) su memoria visual; 2) su glosa varia; y 3) la parte de ficción que perfila cualquier recuerdo.

No se preocupe, son charlas casuales y, por eso, hechas a favor de lo fugaz.

No hemos sido tan anacrónicos como Petrarca quejándose a Homero del gusto infame de su época.

Al menos Montaigne creyó charlar con Platón sobre el descubrimiento de América.

¿Buscaría un interlocutor a la medida de su asombro?

La conversación entre San Martín y Bolívar es perfecta: no la prolongan las palabras.

¡Seguirán discutiendo en el tedio de los glosadores!

Unos y otros proseguían la charla. **u**

*De 200 a. C. a 690 d. C.*

# Cosmogonía maya

Enrique Florescano

*Para los estudiosos de la cultura maya, cada vez resulta más evidente el influjo de la raíz olmeca que se discierne en numerosas de sus extraordinarias producciones culturales, como explica en este erudito ensayo uno de los conocedores más prominentes del México prehispánico, Enrique Florescano, autor de clásicos de la historiografía nacional como Memoria mexicana y Etnia, Estado y nación.*

Las espectaculares pinturas murales que William Saturno descubrió en el año 2001 en San Bartolo, en el Petén guatemalteco, mostraron la continuidad de la raíz olmeca en la cultura maya, y la difusión en esta región de mitos ancestrales sobre la creación del cosmos y el simbolismo del dios del maíz. Las bellas pinturas de San Bartolo, fechadas cien años antes de la era actual, relatan tres episodios inaugurales que repetirán todos los mitos de creación mesoamericanos: la fundación del cosmos, el nacimiento de la planta o del dios del maíz y el principio de los reinos. El sorprendente hallazgo de San Bartolo reveló que hace dos mil años las ideas mayas acerca del origen del cosmos, la realeza y el carácter divino de los gobernantes estaban bien desarrolladas y se expresaban virtuosamente por medio de la pintura mural y los ritos.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Karl A. Taube, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst, "The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1: The North Wall", *Ancient American*, Center of Ancient American Studies, 2005. Y Karl A. Taube, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst, "The Murals of San Bartolo. Part 2: The West Wall", *Ancient American*, Center of Ancient American Studies, 2010.

En escenas magnificadas por la calidad de las pinturas y los temas ahí representados, los murales de San Bartolo muestran la presencia de cuatro dioses al lado de cuatro árboles (situados, como sabemos por los mitos de creación posteriores, en los cuatro rumbos cósmicos), participando con el dios del maíz, que representa el centro, en los ritos primordiales de creación del mundo. Como en el mito teotihuacano o de la creación del Quinto Sol, en San Bartolo los dioses propician el nacimiento del cosmos con el sacrificio de su propia sangre, que derraman de su pene y fertiliza la tierra (Figura 1). En otra pared los artistas mayas pintaron la ceremonia de celebración del dios del maíz y la coronación del *ajaw* que hace dos mil años regía los destinos de ese reino asentado en la selva (Figura 2).

En esas pinturas el ser antropomórfico que representa el numen del maíz muestra los clásicos rasgos del dios olmeca del maíz. También por primera vez estas pinturas dieron a conocer la presencia física de un *ajaw* del Preclásico portando sus títulos reales y recibiendo el máximo emblema del poder, la diadema real (Figura 3). En estas pinturas el mito maya de la creación es el acon-

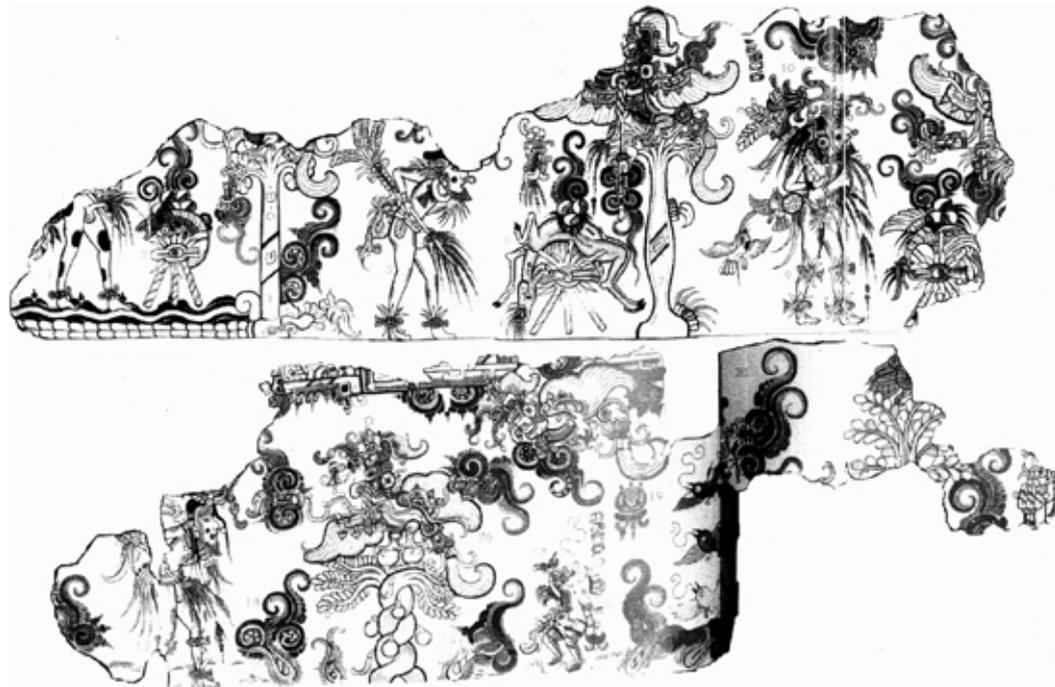


Figura 1. El prodigioso mural de San Bartolo muestra a cuatro personajes (identificados con Junajpú, uno de los Gemelos Divinos del *Popol Vuh*), haciendo el sacrificio de derramar sangre de su pene ante cuatro árboles cósmicos, que en los mitos mayas de creación aparecen plantados en las cuatro direcciones del cosmos. En cada uno de estos árboles se ve a una deidad en forma de ave posada en la copa, llamada Wucub'Ka'qix. Dibujos de Heather Hurst. Tomado de Ricky López Bruni (editor), *Ciudades sagradas mayas*, Editor G and T Continental, 2006.



Figura 2. Esta bella pintura narra una escena central en la mitología maya: la celebración del dios del maíz (tercera figura de izquierda a derecha), que aquí aparece rodeado por un cortejo de mujeres y servidores que le rinden homenaje. Como se advierte, el rostro del dios maya tiene rasgos olmecas y parece soplar con su boca una caracola. A la izquierda se ve la representación simbólica de una montaña de cuya parte inferior emerge el cuerpo de una serpiente emplumada que es la base que sostiene las ocho figuras aquí representadas. Dibujos de Heather Hurst. Tomado de Ricky López Bruni (editor), *Ciudades sagradas mayas*.

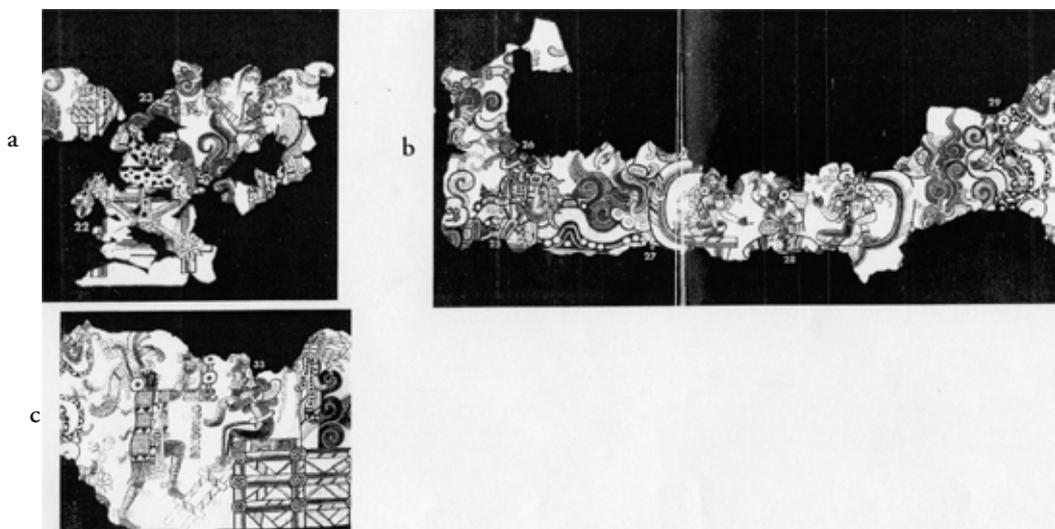


Figura 3. Además de los cuatro árboles situados en las esquinas del cosmos, los mayas figuraban un quinto árbol en el centro. En las imágenes siguientes se ve un fragmento de ese quinto árbol. a) Sigue un andamio de madera cubierto con una piel de jaguar, donde aparece el dios maya del maíz que va a ser coronado. b) En la siguiente escena el dios del maíz se corona a sí mismo. En la escena que sigue el dios del maíz emerge de las aguas. En otra escena el dios del maíz baila y toca un caparazón de tortuga, rodeado por dos deidades. c) En la última escena un personaje vestido con traje suntuoso sube una escalera llevando en sus manos la diadema real de los antiguos reyes mayas, que ofrece al *ajaw* sentado en la plataforma real. Es decir, la escena de la fundación del cosmos culmina con la coronación del *ajaw* maya. Dibujos de Heather Hurst. Véase la interpretación de William Saturno en Ricky López Bruni, *Ciudades sagradas mayas*, pp. 47-65.

tecimiento inaugural del cosmos, el acto que ordena las relaciones entre sus diferentes partes, define los vínculos de los seres humanos con los dioses y la naturaleza, y establece los fundamentos de la vida civilizada.

Más tarde bajo el reinado del gran Pakal (nacido en 603 y muerto en 683 d. C.) y de su hijo K'inich Kan Balam II, se revivió esta antigua cosmogonía cuando Pakal diseñó e hizo construir el magnífico edificio llamado por los arqueólogos El Templo de las Inscripciones. Este monumento, conocido mundialmente por albergar la grandiosa tumba de Pakal, cambió el pasado y el futuro del reino de Palenque y del lugar donde se asentó, Lakamha', la capital, pues Pakal reescribió la historia del reino en el santuario superior que lo corona (Figura 4). Más aún, en la lápida que cubre su sarcófago mandó esculpir su efigie bajo la forma del dios del maíz, Unen K'awiil, renaciendo de las profundidades del inframundo. Es decir, deificó su cuerpo mortal al presentarse como una encarnación del eternamente joven dios del maíz (Figura 5).<sup>2</sup> Pero como observa Guillermo Bernal, “más que un mero homenaje a su persona, el edificio simbolizó la restauración del señorío palenquano, así como su llegada a una nueva época de auge político, económico, ceremonial y artístico”.<sup>3</sup>

La reescritura de la historia es una tradición generalizada en los reinos antiguos y en los Estados modernos. Lo singular de Palenque es que esta historia, que abarca 158 años, está escrita en tres paneles con la serie de glifos más larga que se conoce, donde se narra la historia dinástica de los gobernantes anteriores y los ritos que los antepasados de Pakal dedicaron a los dioses protectores del reino, la famosa “Tríada de Palenque” (conocida bajo los nombres de Dios I, Dios II y Dios III).<sup>4</sup> Esta historia narra las terribles derrotas del pasado (especialmente la experimentada en 599, a manos de las fuerzas de Calakmul enlazadas con enemigos regionales). En estos años Lakamha' fue inva-

<sup>2</sup> David Stuart y George Stuart, *Palenque. Eternal City of the Maya*, Thames and Hudson, 2008, pp. 166-167.

<sup>3</sup> Guillermo Bernal Romero, “Palenque a través...” en Guillermo Bernal Romero, Martha Cuevas García y Mercedes de la Garza, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, FCE/Colmex/Fideicomiso Historia de las Américas, 2012, p. 109; “Palenque: Hanab-Pakal Tomb” en Linda Schele y Peter Matthews, *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Mayan Temples and Tombs*, Scribner, 1998, p. 3.

<sup>4</sup> Sobre la Tríada de Palenque, que en inglés tiene los nombres de God I, God II y God III, hay numerosos estudios. Los más recientes son los de Linda Schele y David Freidel, *A Forest of King. The Untold Story of the Ancient Maya*, Quill and William Morrow, 1990, capítulo 6; David Stuart, *The inscriptions from temple XIX at Palenque. A commentary*, The Pre-Columbian Art Research Institute-San Francisco, 2005, capítulo 6; Stuart y Stuart, *Palenque*, 2008, capítulo 8; y Bernal Romero, “Palenque a través...”, pp. 136-169. Dennis Tedlock presenta una lectura e interpretación diferente del relato de la Tríada de Palenque en su libro *2000 Years of Mayan Literature*, University of California, 2010, capítulos 5, 6 y 7.



Figura 4. Tablero del Templo de las Inscripciones que recoge 158 años de ritos reales dedicados a los dioses, la historia mítica de Palenque y la vida de Pakal. Tomado de David Stuart y George Stuart, *Palenque. Eternal City of the Maya*, figura 53.

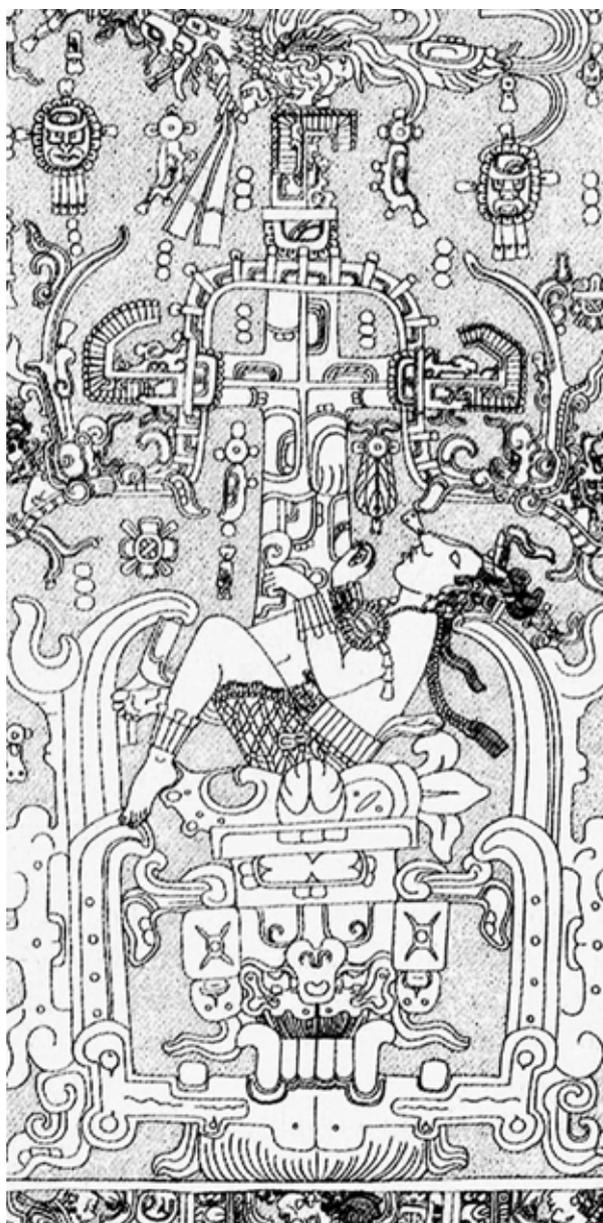


Figura 5. Lápida del sarcófago de K'inich Janaab Pakal. El gobernante aparece saliendo de las fauces del Dragón Celeste Nocturno, con el vestido y los adornos del dios del maíz. Es decir, se presenta resucitando, convertido en imagen de J'un Ixim. Tomado de Merle Greene Robertson, *The Sculpture of Palenque. The Temple of Inscriptions*, volumen I, Princeton University Press, 1983, figura 99.

didada por estas fuerzas, que destruyeron sus templos y cometieron el sacrilegio de despojarla de las representaciones de sus dioses protectores. Pero a partir de la entronización de Pakal los glifos relatan el ascenso glorioso de Lakamha' hasta la muerte del *ajaw* más famoso de la historia maya.

Su hijo y heredero al trono, K'inich Kan Balam II, ascendió al cargo el 7 de enero de 684, cuando ya tenía 49 años. Gracias a la relación prolongada con su padre, a temprana edad se nutrió de los conocimientos políticos, militares y teológicos desarrollados por la elite del reino, y con ese equipamiento cohesionó las bases sociales y religiosas de Lakamha'. Como K'uhul Ajaw, "Divino señor" del reino, una de sus primeras tareas fue la construcción y consagración de tres templos en el espacio bautizado con el nombre de Matwiil, el lugar sagrado donde se levantó el llamado Grupo de las Cruces: Templo de la Cruz, Templo de la Cruz Foliada y el Templo del Sol. Ese fue el lugar elegido para restaurar el culto a los dioses protectores del reino que había sido profanado por el enemigo, un sitio espléndido para alojarlos nuevamente. Para alcanzar esos fines construyó un entramado teológico aun más complejo, que trataré de describir brevemente.

El pensamiento teológico de los pueblos mesoamericanos creció paralelo a su concepción de la creación del cosmos y los seres humanos. Sobre estas ideas milenarias acerca de las creaciones sobrenaturales y terrenas se apoyaron Kan Balam y sus sabios, pero les dieron un giro más profundo. Se trata de una interpretación de la creación del cosmos, los dioses y los seres humanos escrita en glifos y representada en imágenes esculpidas en los tres templos citados. Esos testimonios, que apenas se empezaron a descifrar razonablemente, contienen un intrincado relato grabado en los tableros del Templo de la Cruz. Ahí se nombra a un personaje mítico, que algunos autores llaman Ixiim Muwaan Mat (Ave Muwaan-Mazorca de Maíz), quien se dice que nació poco antes del ordenamiento del mundo, ocurrido el 8 de septiembre de 3114 a. C., según los autores que siguen el calendario juliano, o el 13 de agosto del mismo año, para quienes adoptan el gregoriano. Ambas dataciones corresponden a una fecha mítica del calendario maya: 4 Ajaw 8 Kumku. A la edad de ocho años, el primero de marzo de 3112 a. C., este personaje celebró un rito masculino de iniciación. Luego el texto dice que el 3 de marzo de 3112 el Dios I descendió del cielo hasta tocar la tierra, donde se levantaría el Templo de la Cruz, en el espacio sagrado de Matwiil. Parece que este descenso obedeció a la intención de recoger una ofrenda que Ixiim Muwaan Mat había depositado ahí. El 10 de noviembre de 2360 a. C., es decir, 750 años después del acontecimiento anterior, "un aspecto generacionalmente renovado" o una representación diferente del Dios I,

"el que tocó la tierra por primera vez el año 3112, bajó del cielo y tocó la tierra de Matwiil".<sup>5</sup>

En la bibliografía dedicada a este episodio sobresale la discusión sobre el personaje que nació antes de la creación fechada el 13 de agosto de 3114 a. C. (4 Ajaw 8 Kumku), a quien unos autores identifican con la madre o el padre de los dioses de la Tríada de Palenque. La interpretación más reciente propone que este personaje, Ixiim Muwaan Mat, una figura mítica, fue el creador en la oscuridad "del Dios I". En el tablero del Templo de la Cruz se lee otra acción de Ixiim Muwaan Mat: su entronización o "anudamiento de la diadema señorial" como Sagrado Gobernante de Matwiil el 7 de septiembre de 2325, cuando tenía la dilatada edad de 795 años.<sup>6</sup> Según esta interpretación Ixiim Muwaan Mat es el inicial Dios I, el originador de la Tríada, equivalente a Itzamnaaj, el dios supremo de los mayas de Palenque en la época Clásica. A él le siguen el Dios I ("segundo"), quien bajó a Matwiil el 10 de noviembre de 2360. Más tarde llegó al espacio sagrado de Matwiil el Dios III, el Sol Jaguar del inframundo, quien nace el 14 de noviembre del mismo año 2360 a. C.; y por último el Dios II, Unen K'awill, "el Joven Bebé-K'awill", quien nació el 28 de noviembre de 2360 a. C.<sup>7</sup> Estas interpretaciones y la presencia pronunciada del dios del maíz en el acto de la creación llevaron a David Stuart a decir que el progenitor de la Tríada era un ser asociado con el dios del maíz y no una mujer, como se había afirmado antes.<sup>8</sup> Como se advierte, el dios del maíz es considerado

<sup>5</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", p. 149. Linda Schele y MatthewLooper, por ejemplo, prefieren la fecha del 13 de agosto de 3114 a. C. Los estudios que iniciaron el análisis riguroso de la Tríada de Palenque fueron los de Heinrich Berlin, "The Palenque Triad" en *Journal de la Société des Américanistes* 1963, número 52, pp. 91-99; y de David H. Kelley, "The Birth of the Gods at Palenque" en *Estudios de Cultura Maya*, 1965, tomo 5, pp. 93-134. En Egipto, el dios primordial que ordena el mundo también es un dios autocreado, como Ixiim Muwaan Mat. "El dios-Sol Atum se creó a sí mismo, posado en la colina primitiva; llegó a ser él mismo", según lo expresaban los egipcios. Su nombre, Atum, significa 'todo' y, a la vez, 'nada' [...] El nombre imparte individualidad y poder; la acción misma de pronunciar un nombre Nuevo es un acto de creación". Véase John A. Wilson, "Egipto" en H. y H. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen, *El pensamiento prefilosófico I*, FCE, 1954, pp. 76-77.

<sup>6</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", p. 151. Para una descripción detallada del Dios I véase Stuart, *The inscriptions...*, pp. 161-171, 172-174, 180-183.

<sup>7</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", pp. 149-169. En Mesopotamia los antiguos reinos estaban protegidos y gobernados por una tríada de dioses. Así "Anu, el dios supremo, era el dios del cielo [...] Enlil, el segundo en importancia, era el dios de la tempestad, su nombre significa 'Señor Tempestad' y personificaba la esencia de la tormenta [...] La Tierra era el tercer elemento fundamental del mundo visible [...] La consideraban como la 'Madre Tierra', la fecunda donadora de bienes para el hombre". Véase Thorkild Jacobsen, "Mesopotamia" en Frankfort, Wilson y Jacobsen, *El pensamiento prefilosófico I*, pp. 183-184.

<sup>8</sup> Stuart, *The inscriptions...*, p. 181. Erik Boot se refiere a este dios primordial con el nombre de Itzamnah Yax Kokaj Mut. Véase "At the Court of Itzamnah Yax Kokaj Mut: Preliminary Iconographic Analysis of a Late Classic Vessel", estudio no publicado, abril de 2008.

en este tiempo uno de los creadores del mundo, los seres humanos y sus alimentos.

Según esta cosmogonía grabada en los templos de la Cruz, la Cruz Foliada y del Sol, los dioses protectores de Lakamha'-Palenque llegaron al territorio de Matwiil poco después de la creación del cosmos (3114 a. C.), entre el 10 y el 28 de noviembre del año 2360 a. C. Pero el acontecimiento principal que se narra en los textos y la iconografía de los tres templos es la creación de sus "casas" o templos, llamados *pib-naah*, "casa subterránea" o "baño de vapor", "temazcal", equivalente a la cueva mítica, el lugar del nacimiento o del origen.<sup>9</sup> Cada uno de estos templos, ubicados en el territorio sagrado de Matwiil, tenía su *pib-naah* en el recinto superior del santuario. Así, el Templo de la Cruz albergó a la deidad celeste suprema (Itzamnaaj), el de la Cruz Foliada al dios Unen-K'awiil, cuyo templo fue llamado "la Casa de las Cañas Amarillas [maduras] del Maíz", o "Casa de las Cañas Preciosas", y el Templo del Sol fue la casa del Dios III, el Sol Jaguar del inframundo. O sea que los tres templos representaban los tres niveles del cosmos (cielo-tierra-inframundo), y la ubicación en ellos de los dioses era una representación de su jerarquía, en la que predominaba el Dios I, "la versión palencana del dios supremo celeste". Como se observa por estos pasajes, construir, mantener y sacralizar la casa de los dioses eran tareas imprescindibles para la creación de deidades en esta época. Por ello K'inich Kan Balam fue considerado un "sustentador de los dioses; literalmente como una madre de las deidades, que tiene el deber de alimentarles".<sup>10</sup>

Los templos de la Tríada de dioses ocupan un lugar especial en el trazado urbano de Lakamha', pues están concentrados en el espacio sagrado de Matwiil, el hogar de los dioses protectores de la ciudad. Desde una perspectiva visual ocupan lo más alto del lugar sacro. Su santuario superior, junto con sus pórticos y grandes esca-

<sup>9</sup> Como se recordará, los toltecas, mexicas y otros grupos étnicos atribuyeron su origen a las cuevas, el famoso Chicomóztoc. Véase Burr Cartwright Brundage, *The Fifth Sun: Aztec Gods, Aztec World*, University of Texas, 1979, p. 131; Doris Heyden, *México: Orígenes de un símbolo*, INAH, 1998, pp. 27-29 y capítulo cuarto; Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (editores), *Historia tolteca-chichimeca*. INAH, 1989, folio 16, pp. 161-167; David Carrasco y Scott Sessions (editores), *Cave, City, and Eagles Nest. An Interpretation Journey Through the Map of Cuauhtinchan*, número 2, University of New Mexico, 2007, introducción. En un libro reciente (*Lord Eight Wind of Suchitlan and the Heroes of Ancient Oaxaca*, 2008), Robert Lloyd Williams traza, en un análisis excelente, la transmisión del mito y la ideología de la cueva desde los olmecas a los gobernantes mixtecos de Suchitlan, Oaxaca, en el Posclásico, es decir, por más de 1,400 años de historia. Véase especialmente el capítulo 5.

<sup>10</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", pp. 140-144. El nombre de Casa de las Cañas Preciosas para el Templo de la Cruz lo sugieren María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García en "El mural de la Batalla de Cacaxtla, nuevas aproximaciones" en *La pintura mural prehispánica en México*, volumen 5, tomo 3, coordinado por Beatriz de la Fuente, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, pp. 677-739.

linatas fortalecía la omnipresencia y majestad de los dioses. La jerarquía espacial que señalaba la importancia de estos templos estaba diseñada para atraer la atención del espectador que circulaba por este campo sagrado. De este modo la arquitectura religiosa del Grupo de las Cruces enriquecía la arquitectura urbana y juntos enaltecían el poder político ahí asentado.<sup>11</sup>

Otro requisito indispensable en la creación de dioses era el ceremonial. Un momento decisivo de la creación de la Divina Tríada de Palenque fue la serie de ceremonias puestas en acto para albergar en un sitio especial la esencia y la imagen corporal de los dioses. Guillermo Bernal ha mostrado, en un análisis muy fino, que el primer acto para recibir a los dioses en su alojamiento final era la cocción de los incensarios donde se haría visible y permanente la esencia de los númenes. La cocción y luego la terminación de estos incensarios, de los que se han encontrado restos abundantes en los tres templos, fueron objeto de ceremonias presididas por el *ajaw* del reino. El 20 de julio de 690 K'inich Kan Balam presidió esta ceremonia (el encendido del horno), y el 7 de enero de 692 realizó la ceremonia de consagración de los *pib-naah* en cada uno de los tres templos. Dice Bernal que en los tableros de esos templos se lee que "en la fecha 5 Eb' 5 K'ayab", la deidad regente de cada uno de los templos se asentó en su incensario e hizo su entrada al *pib-naah*, recinto que "era 'su casa' y que comenzó a habitar".

Esto quiere decir que ese día los tres dioses "trasladaron su esencia-presencia desde sus respectivos hábitats del cosmos hacia esos habitáculos: [Dios I], desde el cielo, Unen K'awiil, a partir de la tierra, y [Dios III], desde las profundidades del inframundo".<sup>12</sup> Esta forma de albergar a los dioses en su residencia definitiva, en un recinto especialmente construido para ellos, era quizá general en Amerindia. Refiriéndose a la creación del cosmos de los mixtecos de Oaxaca, el fraile Diego García narra que cuando los dioses creadores tuvieron a sus hijos Viento de 9 Culebras y Viento de 9 Cavernas, estos "acordaron hacer ofrenda, i sacrificio a los Dioses de sus Padres, para lo qual tomaron unos como incensarios, de barro con unas brasas, sobre las quales echaron cierta cantidad de Veleño molido [...] y esta fue la primera ofrenda que se hizo en el mundo".<sup>13</sup> Para recibir el favor de los dioses era imprescindible ejecutar con fi-

<sup>11</sup> El papel que cumplen los templos en Lakamha' es muy semejante al que cumplía en Roma la arquitectura religiosa. Véase, por ejemplo, Ulrike Egelhaaf-Gaiser, "Roman Cult Sites: A Pragmatic Approach" en Jörg Rüpke (editor), *A Companion to Roman Religion*, Blackwell, 2007, pp. 205-221.

<sup>12</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", p. 147.

<sup>13</sup> Gregorio García, *Origen de los indios del Nuevo Mundo*, FCE, 1981, pp. 327-328; Barbro Dahlgren de Jordan, *La mixteca, su cultura e historia prehispánica*, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 295-298. El beleño que aquí se cita como ofrenda probablemente sea tabaco molido, como sugiere J. L. Furst, *Codex Vindobonensis Mexicanus I*, p. 18. E. H.

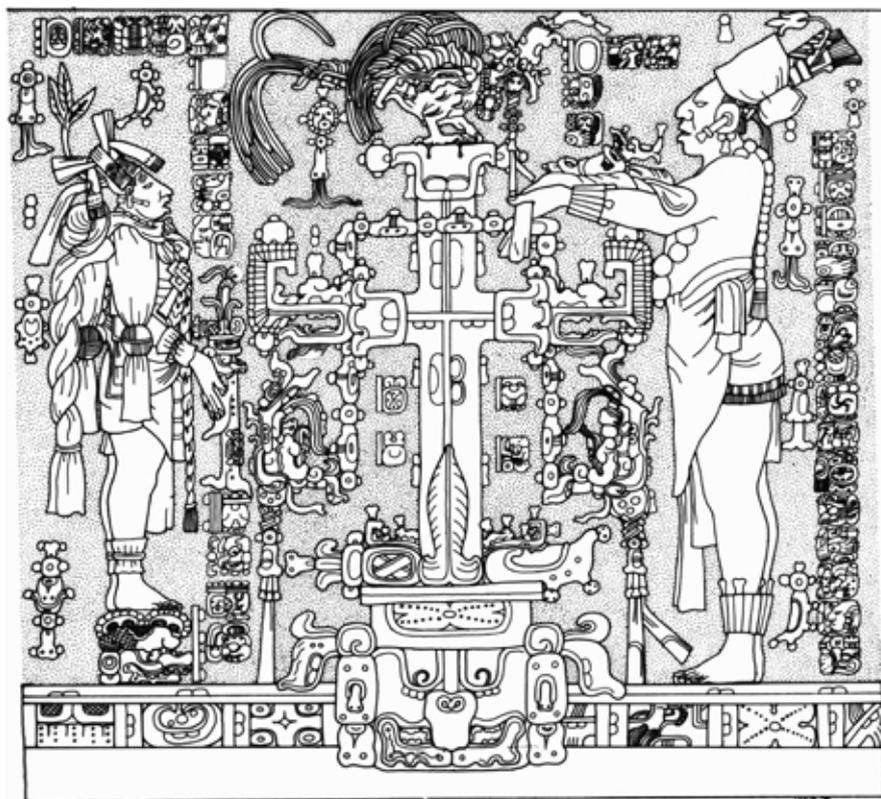


Figura 6. Escena del Tablero de la Cruz. A la izquierda se ve la figura, K'inich Kan Balam como joven, en un rito de iniciación; a la derecha K'inich Kan Balam, como hombre maduro, en el momento de su ascensión al poder el año de 684. Tomado de *The Linda Schele Drawings Collection*, 2000, disponible en <http://www.famsi.org/research/schele/index.html>. © David Schele.

delidad los ritos, y el primero de ellos era disponer la ofrenda que atrajera la buena voluntad de los dioses.

La teología que se desarrolla en Lakamha'-Palenque registra la presencia de una fecha: 9 Ik', 9 Viento, vinculada con otra deidad creadora de gran significación en Amerindia: Ehécatl, el dios del viento, llamado 9 Viento por los mixtecos del Posclásico y Ehécatl-Quetzalcóatl por los mexicas. En el tablero de la Cruz, K'inich Kan Balam hizo escribir que en la tierra sagrada de Matwiil donde se construyeron los tres templos, el personaje mítico que aparece como creador del cosmos y de los tres dioses protectores de Lakamha'-Palenque, Ixiim Muwaan Mat, se coronó en el día 9 Ik' y que asimismo más tarde ese fue el día del nacimiento del Dios I (9 Ik' 15 Keh), el dios más importante de la Tríada de Palenque.<sup>14</sup> En resumen, bajo esa fecha emblemática se registran los siguientes acontecimientos en Palenque:

- 9 Ik' 5 Mol: entronización de Ixiim Muwaan Mat
- 9 Ik' 15 Keh: nacimiento del Dios I (segundo)

Boone, en su libro *Relatos en rojo y negro*, p. 112, concuerda con estas interpretaciones, pues dice: "Yo sugiero que todos estos rasgos culturales y naturales no nacen simplemente como una progenie de las dos parejas primordiales, sino que se realizan como resultado de las ofrendas hechas por las primeras parejas". Como decía Plinio el Viejo, "una ofrenda o ruego sin oración es inútil, y constituye una forma inapropiada para dirigirse a los dioses", citado por Frances Hickson Hahn, "Performing the Sacred: Prayers and Hymns" en Rüpke (editor), *A Companion to Roman Religion*, p. 236.

<sup>14</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", pp. 152-153; y Stuart, *The Inscriptions...*, p. 158.

9 Ik' 5 K ayab: ascensión al trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb, sucesor de Kan Balam<sup>15</sup>

Como se aprecia, de manera explícita K'inich Kan Balam hace comenzar el principio de una nueva era bajo la intervención directa de Ixiim Muwaan Mat y el Dios I, "segundo", quien se identifica con aquel por nacer el día 9 Ik', 9 Viento. Refuerza esta aserción en las inscripciones y tableros del Templo de la Cruz, el Templo de la Cruz Foliada y el Templo del Sol, en los cuales hace constar que los dioses patronos de Lakamha' descendían directamente de esta creación, lo mismo que los gobernantes de ese reino, pues según los glifos de los paneles los gobernantes míticos y los históricos provenían de estos antepasados fundadores, y por ello se ponía especial cuidado en señalar la fecha de su nacimiento y la de su ascensión al trono. Así, concluye Bernal Romero, "el Grupo de las Cruces fue el espacio de creación donde periódicamente se propiciaba, *a través del ritual*, la regeneración o renacimiento de los dioses, de la naturaleza, de la propia estirpe humana y del cosmos".<sup>16</sup> Junto al mensaje teológico, K'inich Kan Balam estampó en los tableros de los tres templos sus derechos legítimos al trono de Lakamha'-Palenque, pues en cada uno de los tableros centrales de esos templos hizo constar su ascenso al poder, con todos los ornamentos de su cargo (Figuras 6, 7, 8).

<sup>15</sup> Stuart, *The Inscriptions...*, pp. 183-184.

<sup>16</sup> Bernal Romero, "Palenque a través...", pp. 153-154. Subrayado mío. Véase David Stuart y George E. Stuart, *Palenque. Eternal City of the Maya*, Thames & Hudson, 2008, pp. 196-200, figuras 63 y 65.

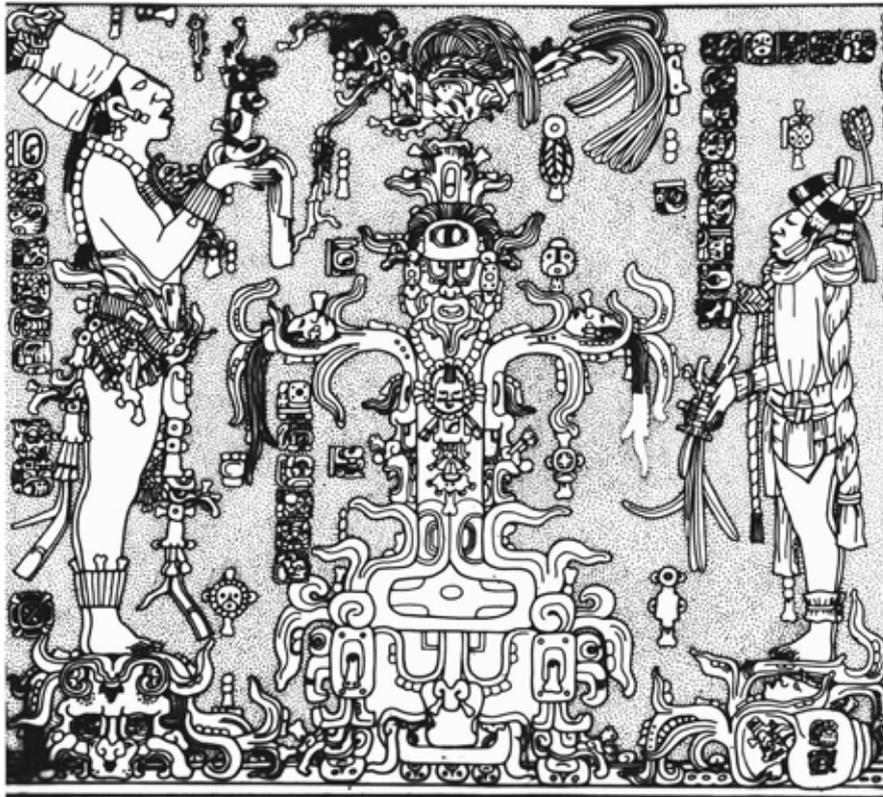


Figura 7. Escena del Tablero del Templo de la Cruz Foliada, llamada "Lago precioso de la Planta del maíz", por María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García en "El mural de La Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones". A la izquierda Kan Balam, parado sobre la "Montaña del Maíz", lleva el faldellín del dios. A la derecha su efigie de joven. En el centro la planta del maíz como árbol de los mantenimientos. Tomado de *The Linda Schele Drawings Collection*, 2000. © David Schele.

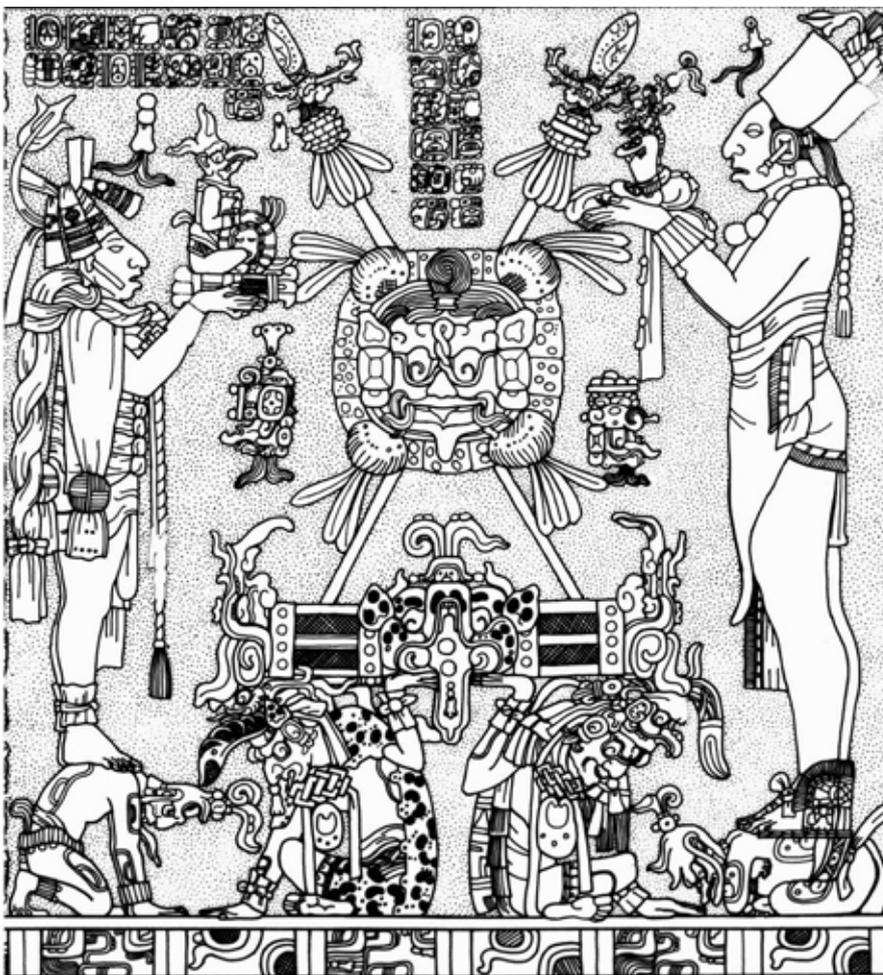


Figura 8. Escena del Tablero del Templo del Sol. El escudo central es un símbolo de la guerra. A la izquierda, Kan Balam porta en sus manos una estatuilla de Kawil, dios del poder dinástico. A la derecha, el mismo Kan Balam ofreciéndole un símbolo de poder. Tomado de *The Linda Schele Drawings Collection*, 2000. © David Schele.

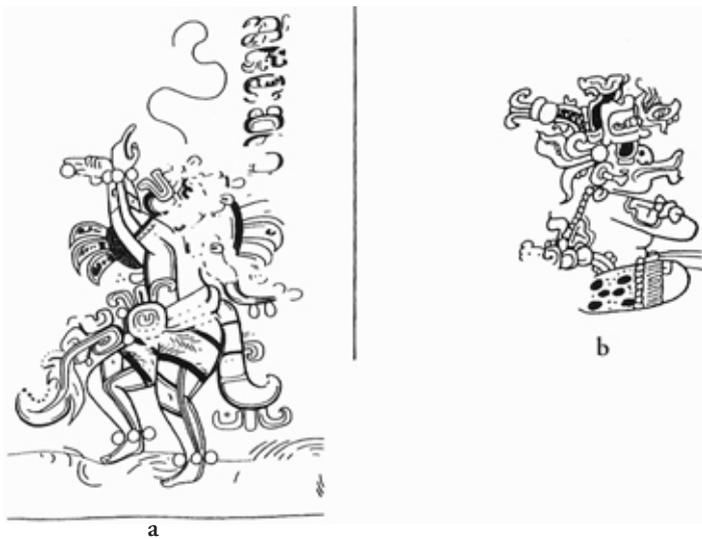


Figura 9. Personajes con boca o máscara de pato: a) Figura representada en la pared oeste de las pinturas murales de San Bartolo. Dibujo de Heather Hurst; b) Personaje con boca de pato en un vaso del Clásico Tardío. Tomado de Karl Taube, Saturno, Stuart y Hurst, "The Murals of San Bartolo... Part 2", figuras 32 y 33.

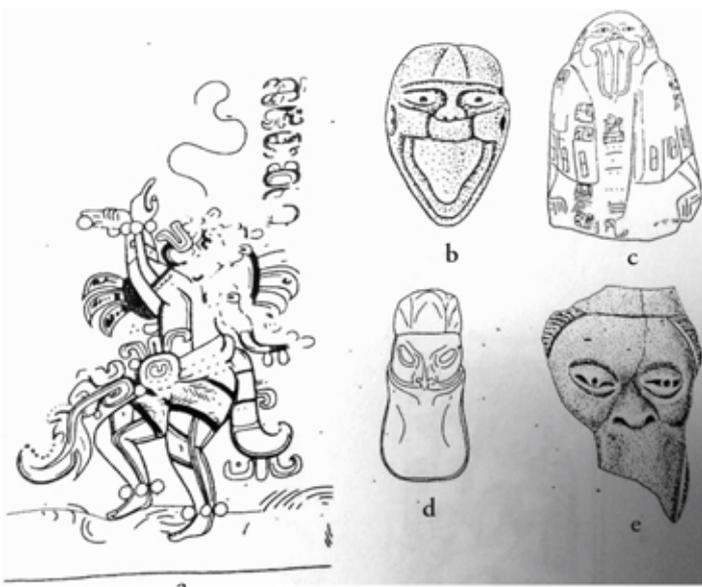


Figura 10. Figuras antropomórficas con pico de pato de los periodos Formativo y Preclásico tardío, según Karl Taube. Tomado de Karl Taube, Saturno, Stuart y Hurst, "The Murals of San Bartolo... Part 2", p. 48; a) Figura con boca de pato danzando y cantando, individuo 10 de la parte oeste del mural, detalle del dibujo por Heather Hurst; b) Cabeza de jade con boca de pato en Hatzcap Ceel, Belice, dibujo de Karl Taube tomado de T.W.F. Gann y J. Eric S. Thompson, *The History of the Maya from the Earliest Times to the Present Day*, 1931, lámina 32; c) Estatuilla de Tuxtla del Preclásico Tardío, mediados del siglo II d. C., dibujo de Elizabeth Wahle; d) Colguje con boca de pato del Formativo Medio, dibujo de Elizabeth Wahle, tomado de Karl Taube 2004, figura 81a; e) Fragmento de una vasija en forma de cara humana con boca de pato del periodo Mocaya, dibujo de Karl Taube.

Veinte años más tarde, un descendiente del gran Pakal, K'inich Ahkal Mo' Nahb III, quien gobernó Palenque entre 721 y 736, tuvo la obsesión de revitalizar los conceptos religiosos grabados en el Grupo de las Cruces. Con esa idea construyó los templos XVIII, XIX y XXI, edificios grandiosos que se construyeron para legitimar su cargo y presentarse como descendiente directo de la Tríada de Palenque, y especialmente del Dios I, el mítico creador de la Tríada. Al estudiar estos procesos David Stuart concluyó que K'inich Ahkal Mo' Nahb, "como ningún otro gobernante maya, adoptó tan decidida y explícitamente la mitología de la creación, que hizo de su propia ascensión al trono una recreación de la mítica his-

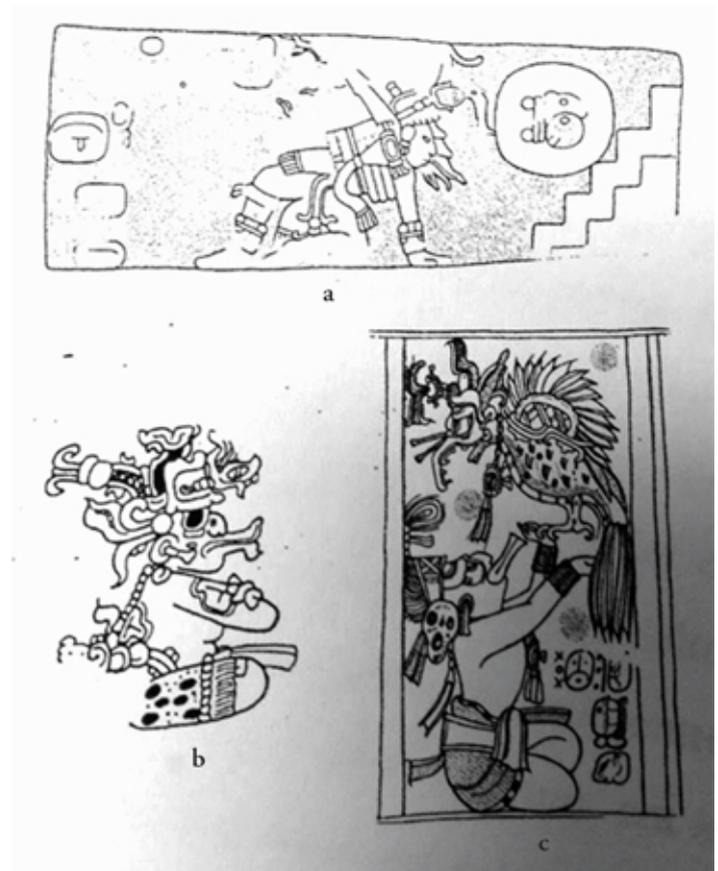


Figura 11. El dios del viento maya del periodo Clásico según Karl Taube. Tomado de Karl Taube et al., *The Murals of San Bartolo... Part 2*, pp. 50-51, figuras 33, a y b; a) jugador de pelota con máscara de pato, identificado como Ik' K'uh o el dios del viento en el texto que lo acompaña, paso x, escalera jeroglífica 2, Yaxchilan. Dibujo de Ian Graham, en Graham 1982, p. 163; b) deidad con boca de pato y símbolos de viento en el cuerpo, detalle de una vasija del Clásico Tardío; c) el dios del viento con boca de pato sosteniendo con sus manos una deidad en forma de ave, escena del Clásico Tardío, detalle de una vasija del Clásico Tardío. Dibujo de Marc Zender.

toría primordial". Al asociar su propia ascensión al poder con el "primer arribo y asentamiento" de la Tríada en Matwiil, "K'inich Ahkal Mo' Nahb parece haber abrazado la noción radical (al menos para Palenque) de que la divinidad subyacía en el poder real",<sup>17</sup> que el dios supremo, Dios I, estaba detrás de las acciones del K'uhul Ajaw que en ese momento gobernaba Lakamha'-Palenque.

#### ORÍGENES REMOTOS DEL DIOS 9 VIENTO

Se advierte entonces que desde los más lejanos tiempos la fecha 9 Ik' (9 Viento) estaba asociada con los dioses protectores de Palenque, y particularmente con el Dios I, el supremo creador del cosmos. En efecto, si descendemos del cielo a la tierra observamos que la presencia de 9 Ik' o 9 Viento está también registrada en tiempos más tempranos que los citados en la creación de la Tríada de Palenque. Karl Taube y otros colegas encontraron en el sitio arqueológico de San Bartolo representaciones de una deidad figurada en forma de ave (Deidad Pájaro Principal) y de un personaje con máscara bucal en forma de pico de ave, semejante al tardío dios del viento con

<sup>17</sup> Stuart, *The Inscriptions...*, p. 189.

máscara bucal de pato o pájaro. En las pinturas murales de San Bartolo está presente una de estas figuras con boca en forma de pato (Figura 9).<sup>18</sup> Es decir, 9 Viento, quien aquí se identifica con Ehécatl, el dios del viento del mito de la creación del Quinto Sol de Teotihuacán, con 9 Viento, el dios-héroe cultural de los mixtecos, y con el Ehécatl de Cholula y Tenochtitlán, es uno de los númenes más antiguos e importantes de Amerindia. Más recientemente se descubrió la tumba de un rey maya en una pirámide de Takalik Abaj (Guatemala), fechada entre 700 y 510 a. C. Si se confirman estas fechas este personaje sería el rey maya más antiguo hasta ahora conocido. Entre los objetos que rodeaban su entierro se encontró una pequeña figura de jade que en la parte superior tiene la forma de una cabeza de ave con un pico semejante al del dios del viento que en el Epiclásico y el Posclásico se identifica con Ehécatl.<sup>19</sup> Otra figura del Formativo Temprano (1400 a. C.), con el rostro del dios del viento, encontrada en la costa sur de Chiapas (cultura Mocaya), podría ser la representación más antigua del dios del viento (Figura 10).<sup>20</sup>

Según Taube y colaboradores, estos seres con boca de pato o ave “podrían ser versiones ancestrales del dios del viento nahua, Ehécatl Quetzalcóatl, quien usualmente lleva una máscara bucal de pato. Y es notable que otros autores (D. Stuart) notaran que un escalón grabado de la Estructura 33 en Yaxchilan, epigráficamente señala a este señor como *Ik' K'uh* o “dios viento”, un ser que en el periodo Clásico lleva signos *ik'* (viento) como marcas de su cuerpo” (Figura 11).<sup>21</sup>

Anatole Pohorilenko llama la atención sobre un descubrimiento aún más significativo, fechado hacia 1200 a. C. En la mitad del segundo milenio antes de nuestra era está datada una pequeña figura de jade con rasgos olmecas, conservada en el Museum for Volkerkunde, de Berlín, con la boca de pato de 9 Viento, con la notable característica de que esta figura aparece envuelta por hojas de maíz que descubren el cuerpo de una mazorca de maíz (Figuras 12 y 13).<sup>22</sup> Si estos testimonios son fidedignos, quiere decir que desde el Preclásico 9 Viento está asociado con la planta que más tarde representará al dios del maíz. **U**

<sup>18</sup> Taube, Saturno, Stuart y Hurst, “The Murals of San Bartolo... Part 2”, pp. 48-52, figura 32. En el Preclásico tardío se encontraron, en entierros del sitio olmeca de Chalcatzingo, figurillas de barro con la máscara bucal de Ehécatl. Véase David C. Grove, *Ancient Chalcatzingo*, University of Texas, 1987, pp. 109-126, figuras 8 y 17.

<sup>19</sup> Véase Erick Pinedo, “Muerte de un rey, nacimiento de un imperio” en *National Geography* (en español), agosto 2013, pp. 7-15. El descubrimiento fue realizado por la arqueóloga Christa Schieber.

<sup>20</sup> Taube, Saturno, Stuart y Hurst, “The Murals of San Bartolo... Part 2: The West Wall”, pp. 48-49, figura 32.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 49, figura 33 a y b.

<sup>22</sup> Anatole Pohorilenko, “Portable Carvings in the Olmec Style” en E. P. Benson y B. de la Fuente (editores), *Olmec Art of Ancient Mexico*, National Gallery of Art, pp. 129-130, figuras 11 y 12.

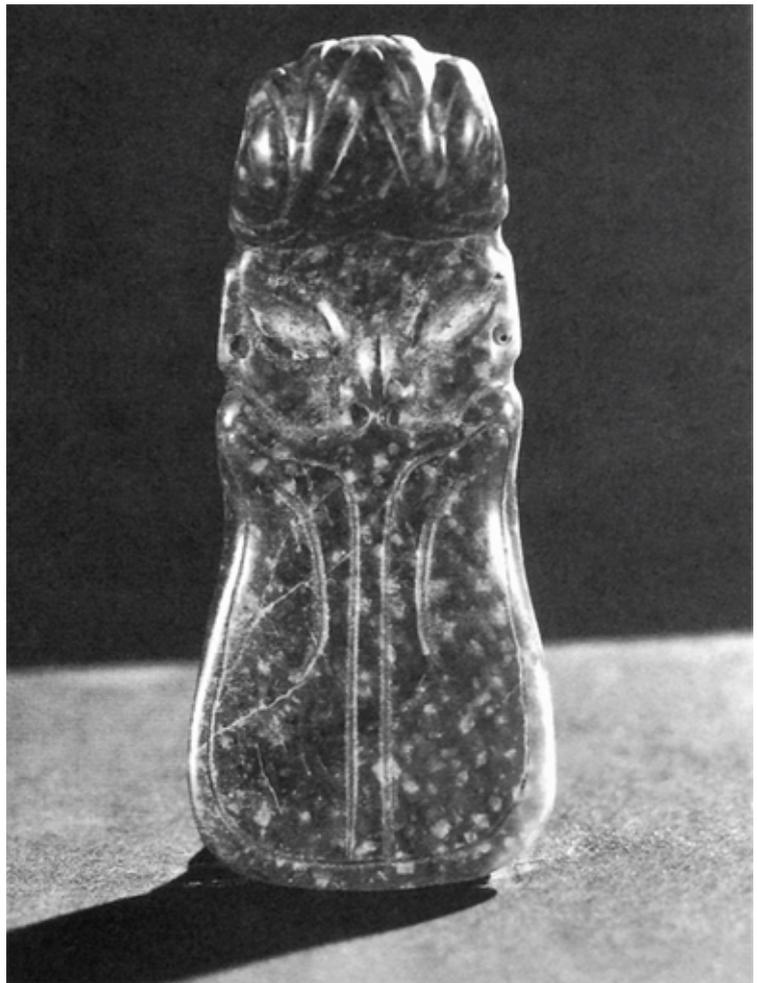


Figura 12. Pendiente de jade olmeca con la máscara bucal del dios del viento. Pohorilenko en *Olmec Art of Ancient Mexico*, p. 130, figura 11.



Figura 13. Representación compuesta de una mazorca de maíz, cuyas hojas tienen la forma de una cabeza de pato con su pico. Pohorilenko en *Olmec Art of Ancient Mexico*, p. 130, figura 12.

# Poemas

Sergio Mondragón

LA VIDA EN BREVE

*Araña*

Araña tenaz  
tejes tus redes febril  
en el jardín.

\*\*\*

*Luna*

Luna radiante  
que bogas tan campante  
por la negrura.

\*\*\*

*Arboleda*

Árboles quietos  
hermosos y callados  
tan elocuentes.

\*\*\*

*Arcoíris*

Tiende su gracia  
sobre el doliente mundo  
el arcoíris.

\*\*\*

*El placer*

Qué difícil es  
captar tu luz extraña  
tu verdad sutil.

## GRAMÁTICA

Ella dijo: “bailar es una forma,  
la mejor que conozco, de orar”.  
Siguiendo esa visión del mundo  
y de las artes,  
yo escribo esta oración  
del mejor modo posible que conozco.

## MIRÍADAS

El universo de los pájaros  
y el de las miríadas de insectos y otros animales.  
El universo del pirú  
y de otros árboles y especies vegetales.  
Para no hablar del universo de lo humano  
y de las reglas precisas que rigen  
el universo de los elementos minerales...

## AMANECER

La luz toca las hojas al despuntar el amanecer  
e ilumina plateadas las nubes altas  
contra el fondo grisáceo y azul del cielo.

## LIBERTAD

Imposible sentir miedo al encierro  
bajo este cielo azul  
en este vasto mundo  
en esta existencia tan abierta y clara  
tan arropada por esta inmensidad.

## ¿QUÉ DICE EL NUBLADO?

“¡Traemos el agua!  
¡Descarguemos  
con ayuda de los vientos  
y refresquemos  
esta tierra acalorada y ávida  
que se debate  
entre la incertidumbre y la nostalgia!”.

*Sergio Mondragón, ochenta años*

# El reino imantado del poema

Salvador Gallardo Cabrera

*El pasado 14 de agosto llegó Sergio Mondragón, el autor de El aprendiz de brujo, a las ocho décadas de vida. Desde su juventud, participando en la mítica revista El Corno Emplumado, el poeta mexicano nacido en Cuernavaca dio muestras de su temple heterodoxo y su apertura creativa a riesgos y alcances líricos, como explican Salvador Gallardo Cabrera y Evodio Escalante.*

Quizás el afán primero, y a veces oculto, de las poéticas, las retóricas y las teorías literarias sea mostrar cómo se organizan las palabras, los afectos y las cosas en los poemas; cómo se dan las alianzas entre las imágenes, a través de qué procedimientos se encabalgan los ritmos y se forman las sintaxis nuevas. ¿Qué *episteme* sostiene tal línea de parentesco entre las imágenes y los saberes lingüísticos? ¿Qué estructuras nos hacen escribir de tal modo? ¿Cómo se trenzan y destrenzan las palabras para hacer aparecer una región del mundo?

En *Hojarasca* (2005) hay un poema en el que Sergio Mondragón (1935) nos descubre que el vínculo entre el lenguaje, el mundo, los afectos, las visiones y tretas del poeta es la imantación:

El lenguaje,  
el cuerpo, el mundo y su paisaje...

El poeta,  
sus piruetas,  
sus visiones y sus tretas:  
en el reino imantado  
del poema,  
donde todo se ve transfigurado.

La imantación es una fuerza ligada a una acción y a un efecto; una fuerza menor, sutil, que actúa por frotamiento o contacto directo (una manera de imantar un cuerpo es simplemente hacerlo girar), por inducción o a través del empleo de una fuerza mayor, como la corriente eléctrica. Me gusta pensar que deviene del magnetismo terrestre, pero su alcance es limitado, no es una fuerza cósmica como la gravedad ni rige los intercambios entre las esferas celestes y el mundo sublunar. A pesar de su discreción, la fuerza de imantación transforma lo

que relaciona, cambia la estructura molecular de las cosas. Para Sergio Mondragón, en el reino imantado del poema “todo se ve transfigurado”: la imantación transfigura la polaridad de los cuerpos, de las cosas, de las palabras; la aumenta o la anula. Es por ello que durante siglos y siglos, brujos, chamanes, sabios, magos y poetas emprendieron viajes de exploración por zonas inhóspitas, siguiendo cordilleras fracturadas o ascendiendo a montañas nimbadas por nubes cónicas, atravesando valles, ríos, mares, desiertos, para hacerse de una piedra imán que les ayudase a practicar la virtud, esa forma de la transfiguración, es decir, del cambio de la polaridad de una persona.

En lo que sigue quiero recorrer tres regiones de la obra poética de Mondragón en donde aparecen varios modos de la imantación. La primera región es el espacio natural. No se trata de la naturaleza extendida en los bosques y de la noche rústica de Othón, ni de la naturaleza elástica de olas y selvas de Pellicer, no es la naturaleza contrapuesta a la ciudad, ni tampoco el recuerdo de un lugar virginal de la infancia o de un lugar puro y alejado en donde el místico pudiera sumergirse. Para Sergio Mondragón la naturaleza es un lenguaje que imanta, que se articula en “distintas vertientes entre la tierra y el cielo”, de ahí que sus señales aparezcan en todos lados. La naturaleza no es más grande cuando habla en los océanos ni más pequeña cuando lo hace como hierba desde una ranura en la banqueta. Esa imantación se da en forma de interpenetración, como cuando imaginación y realidad, dos dimensiones, se encuentran, y entonces “el oído no sólo oye sino que ve / piensa / y siente”; o en forma de participación en un acontecimiento como un amanecer o un crepúsculo.

En sus cinco libros de poemas, Sergio Mondragón ha investigado las cualidades de los acontecimientos naturales, de sus ritmos, y de la mezcla luminosa de los elementos. Un acontecimiento —un amanecer, por ejemplo— forma parte del curso actual de nuestras vidas, no pasa por fuera, nos transforma, nos pide atención y sacude nuestra percepción adormilada. Un atardecer es un umbral que nos pone en movimiento, las letras de la madrugada “brotan sin descanso”, el día y la noche “se acarician desnudos y gozosos reforzando nuestras vidas”.

La vida es muy vasta, nos recuerda Mondragón en *Vértigo*, pero puede anudarse en forma de seres y cosas pequeñas; aprendemos en las escalas menores, en lo cotidiano, lo grande: “Aprendemos las cosas del cosmos / los asuntos naturales... / en el tenue sabor de una taza de té”. Así también, la naturaleza se desgeneraliza en los espacios naturales intermedios: parques, patios, calles arboladas, camellones que nos permiten contrarrestar, aunque sea de pasada, el mal que aqueja a nuestras ciudades: la pérdida del espacio que nace del miedo a la

ciudad. Desde esos espacios intermedios, el poeta observa que “el mundo cambia ante los ojos de todos”; los pájaros, las ramas, los insectos, los transeúntes, las frondas de los árboles, las nubes, el follaje, la lluvia dan muestra de ello. El parque “con los brazos abiertos y sedientos”; el parque “jeroglífico de reposo y ejercicio”, en cuyas veredas la imantación “transmuta el fuego de los cuerpos”. El jardín de “setos en desorden”, el patio en donde el escriba prepara su escritura. Es la *vida breve*, la rica “vida en medianía” donde los espacios intermedios, los acontecimientos y los elementos crean las nuevas articulaciones del lenguaje de la naturaleza.

La segunda región es la del poema como espacio de imantación y transfiguración. Sergio Mondragón ha sostenido a lo largo de su obra una interrogación constante sobre las funciones del poema, sobre su organización y

© Javier Narváez



Sergio Mondragón

su gravitación en la vida. Es una interrogación quebrada en múltiples direcciones y única en nuestra poesía al menos por dos razones: está hecha en tono menor, en el tono de la vida breve, muy alejado de la grandilocuencia con que, entre nosotros, se han intentado experimentos similares. Y segunda, porque esa interrogación se da en el poema en curso, crece entre sus líneas e imágenes, es una interrogación en acto a la que no se le sobrepone una reflexión exterior. Desde la exploración de los ritmos y de la orientación musical de los versos del poema en curso, Mondragón pregunta por las funciones del poema, no por su esencia: “Construyo un artefacto de sonido / y movimiento. Pinto en él formas extrañas / que respiran de inmediato”.

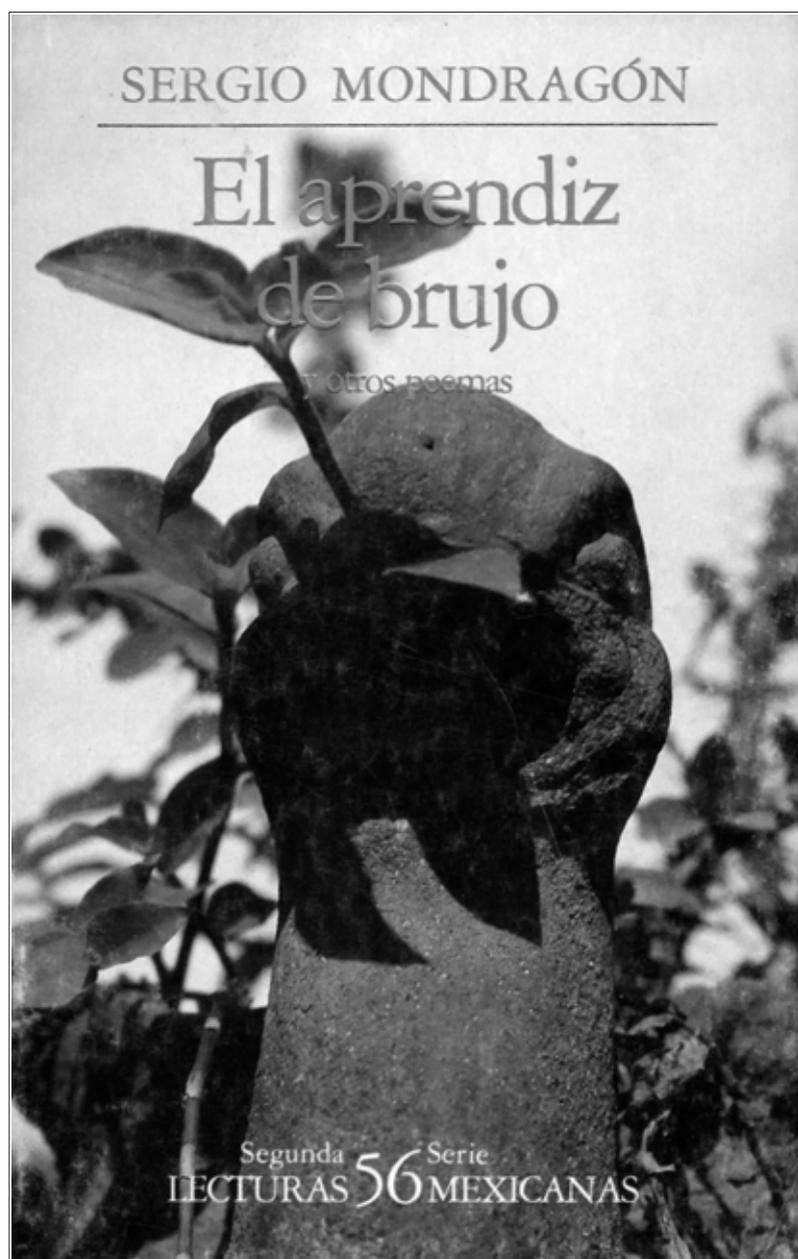
Desde el encadenamiento en enjambre de sus poemas en prosa, pregunta por los elementos que imanta, no tematiza sobre el fin del poema. Entre versos de diverso arte, utilizando —desde el presente; jamás como un anticuario— los variados recursos de la lengua, se pregun-

ta por el poema transformando su sintaxis, abriéndolo o cerrándolo, expandiendo sus alcances con un adjetivo afortunado, acelerando la respiración de los versos al no utilizar puntuación alguna, creando un efecto de cascada donde cada verso tiene su lugar e irradia a los que le preceden lo mismo que a los que le siguen.

En *Los lenguajes*, la sección con que abre *El ocre de los lodos* (1991), Mondragón despliega su poética de la vida breve: “Quiero hablar con claridad / hasta alcanzar la comprensión; / no quiero hablar de la sintaxis cósmica... / no cantar sin la respiración de la naturaleza”. Los títulos de los poemas anuncian sus propósitos: “Escritura de la poesía”, “La asombrosa prisa del poema”, “Abrir las compuertas del habla”, “Antipoema”, “Escribo un poema”, “Retórica moderna”, “El cuerpo de la loca poesía”. Se escuchan los mecanismos, el trabajo “con el lápiz del día”, las persecuciones de una palabra, las tachaduras, las caminatas y el rumor de la calle, los trabajos de observación activa, los frotamientos, la transpiración de las cosas del mundo. La poética de la vida breve no es antiintelectual ni reniega de la filosofía o de la vida contemporánea. Lo que busca es un sesgo creativo, una nueva posición para adentrarse en el acto poético; en ese sentido podría decirse que es una poética que aspira a borrarse a sí misma en el propio devenir del poema.

En este filamento de la vida breve aparece la tercera región de la imantación en la obra de Sergio Mondragón: la creación de sí a través de la práctica poética. El poeta no es un ser de excepción, pero busca crear, entre las cosas que pueblan el mundo, entre nuestros desplazamientos cotidianos en la ciudad, una vibración nueva en la vida, una ondulación que refuerce una presencia, una comunidad, una amistad. El mundo abierto en la vida breve y en forma de pequeñas cosas requiere una atención extrema y un aprendizaje continuo. “Mantenerse educable”, la máxima de Goethe, es también una de las divisas de Sergio Mondragón. La poesía es una acción y una construcción y puede variar, así sea fugazmente, la orientación de las personas. El poeta se prueba en la escritura y pone a prueba el lenguaje. Y si la imantación de sus palabras está dirigida al crecimiento y no a la anulación, es posible compartir una acción contemplativa como sucede en *Surtidor*, o mostrar cómo aparece un poema, o seguir a un burócrata que se dirige a su trabajo, o hacer del poema un acto de resistencia como en los *Tres poemas mexicanos en prosa*.

A Sergio Mondragón le debemos mucho. Pero no es el momento para hacer recuentos ni homenajes, sino para entablar proyectos. Su vida en la poesía tiene mucha fuerza, me recuerda al guardián del cerro de las siete cuevas donde aguardaba Coatlicue: al subir el cerro de arena rejuvenecía a cada paso; era el guardián de la mezcla perfecta de sobriedad y energía siempre nueva.



# Poesía del mundo y poesía de la poesía

Evodio Escalante

Sergio Mondragón entra con el pie derecho en la historia de las letras de nuestro país al concebir y editar, al lado de la poeta Margaret Randall, la revista bilingüe de poesía *El Corno Emplumado*. La publicación, muy semejante en su formato a la revista *New Directions*, respondió mejor que ninguna otra al espíritu contestatario propio de esa edad ebullente. Margaret Randall reconoce que el supuesto inmediato de su generación habían sido los años oscuros de la represión macartista. La década de los sesenta, en cambio, anunciaba en Estados Unidos un nuevo ciclo vital del que son signos emblemáticos el surgimiento de la poesía *beat*, la protesta contra la guerra de Vietnam, el movimiento de los panteras negras, la aparición del *free-jazz*, la radicalización de los estudiantes y la revuelta hippy que preconizaba una nueva moral sexual a la vez que la “ampliación” de una conciencia que recurría lo mismo a las prácticas yoguis que a la cultura de las drogas. En México, por su parte, se gestaba una rebelión contra la prolongada hegemonía del partido oficial que había tenido sus primeros antecedentes en la gran huelga ferrocarrilera y en el movimiento de los médicos, reprimidos ambos con lujo de fuerza por un Estado que mantenía en el código penal el ominoso delito de *disolución social* con el que podía meter en la cárcel a los disidentes. Estuvieron presos acusados de este delito, entre otros muchos, como se re-

cuerda, el pintor David Alfaro Siqueiros, el líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo y el dirigente del Partido Comunista Valentín Campa. En toda América Latina, lo que incluye a México por supuesto, el triunfo de la Revolución cubana en 1959, y su definición como revolución socialista en abril de 1961, en las narices mismas del imperio norteamericano, cosa inaudita, parecían indicar que se abría una época de revoluciones en todo el continente que pondrían a temblar a los distintos regímenes abierta o sutilmente oligárquicos que detentaban el poder en servicio de la burguesía y del capital extranjero.

Era, a no dudarlo, un tiempo auroral. Los textos emblemáticos de la época serían *Escucha, yanqui* (1961) de Charles Wright Mills, *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) de Ernesto Che Guevara y *¿Revolución en la revolución?* (1967) del filósofo Régis Debray, alumno de Louis Althusser, quien disertaba acerca de la pertinencia práctica del “foco” guerrillero que haría posible insurreccionar a América Latina. Se anunciaban grandes cambios en todo el mundo que habrían de conducir, entre otros acontecimientos, a las revueltas estudiantiles en Estados Unidos, en Alemania, en Francia y, por desgracia, a la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de México 68, ordenada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz. *El Corno Emplumado* parece sujetarse al aire mar-

cado por la época. De ese aire se alimenta y de ese aire perece. No es extraño que surja en enero de 1962, como heraldo de los nuevos tiempos, y que su estrella se apague en 1969, como resultado directo de las amenazas y la represión generalizada que privaría en nuestro país en los tiempos finales del sexenio diazordacista, que coincide, hay que decirlo, con la captura y subsecuente fusilamiento del comandante Guevara en la selva de Bolivia.

Aunque el objetivo de la revista era promover una nueva fraternidad entre los poetas del continente, dando a conocer sus textos tanto en inglés como en castellano, y aunque los temas políticos no entraban en su agenda de manera explícita, el temblor contestatario no podía dejar de animar la publicación. Esta declaración inaugural puede mostrarlo. Se afirmaba ahí: “hoy día, cuando las relaciones entre los países de América son peores que nunca, esperamos que *El Corno Emplumado* sea la mejor prueba (no política) de que *todos somos hermanos*”. Esta fraternidad, quiérase que no, era ya una intervención política en la realidad. Un poco más adelante, los editores estampaban otra declaración acaso más firme, al propugnar por el surgimiento de un *hombre nuevo*: “Vivimos una nueva era, la Era del Hombre. Es nueva porque así lo han determinado los procesos cósmicos, pero lo es también porque un hombre nuevo ha aparecido —y está apareciendo— en nosotros. Y los poetas, que son la voz de la tribu, cantan a este hombre nuevo; o mejor: desde este hombre nuevo”.

En las declaraciones y en los hechos *El Corno Emplumado* se convertía en el heraldo de una nueva generación de escritores que dejarían una huella más que perdurable. Así, en los primeros números de la revista encontramos textos de Ernesto Mejía Sánchez, Jaime Augusto Shelley, Ernesto Cardenal, Rochelle Owens, Philip Lamantia, Raquel Jodorowski, Homero Aridjis, Allen Ginsberg, Jacobo Glantz, León Felipe, Rosario Castellanos, Laurette Séjourné y por supuesto Sergio Mondragón, así como ilustraciones de Juan Soriano, Leonora Carrington y Mathias Goeritz. En el número dos, y como otro signo de los tiempos, la revista daba a conocer el manifiesto de “Los hartos”. Si Max Horkheimer y Theodor W. Adorno iniciaban su *Dialéctica de la Ilustración* sosteniendo que: “La Ilustración, en el más amplio sentido del pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”,<sup>1</sup> el manifiesto de “Los hartos” declaraba: “Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcio-

<sup>1</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 2004, p. 59.

nalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo”. A lo que añadían, pasando el asunto a la esfera del arte: “Hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante”.

Esta protesta en contra de la razón instrumental y sus ramificaciones da el tono de la publicación en la que también aparecen los primeros poemas de Sergio Mondragón (Cuernavaca, Morelos, 1935). Si Jacobo Glantz indicaba: “Nada es más breve que el pensamiento. / Antes de expresarlo ya no es”, Mondragón hacía burla de la pretensión matemática de la ciencia que no puede determinar bien a bien el valor exacto de *Pi*: “¿O puede existir la nada absoluta? / Sí” —contesta el poeta—: “Como la cola / de *Pi*. / 3.1416”.

Se diría que la cola, la cola inasible e inimaginable de *Pi* conduce en efecto a la nada, barrera contra la que se estrellan el cientificismo y el pragmatismo de la época. Lo interesante es que los poetas de *El Corno Emplumado* no caen en las trampas ni en las aporías del conocimiento técnico-científico, que podrían resultar paralizadoras. Lo que ellos quieren es entender su circunstancia y contribuir a su transformación. Desde su primer libro de poemas, *Yo soy el otro* (1965), Sergio Mondragón, que no le saca la vuelta al poema en prosa, nos coloca en una sutil pero no menos efectiva tesitura contestataria. En su poema “Kundalini”, por ejemplo, nos deja leer este recitado litánico: “Kundalini, serpiente enroscada en la columna de un templo derruido en el desván del sueño, rumorosa cabellera perdida en mis aljibes, tu agua dorada lame las barbas del macho cabrío que rumia doblado en las alcobas”. A lo que añade: “Kundalini, lágrima que te agitas en el ojo de los mares y en las desnudas rodillas de la tierra, en el exilio carmesí de tu voz de codorniz, en mi equipaje de alquilado comediante apresurado en busca de mágicos ungüentos y rojos azafranes para el conjuro de silentes memorias y quebradizos sueños”. Hay que tomar nota: este poeta que se define a sí mismo como un “comediante apresurado”, dice buscar los “mágicos ungüentos” lo mismo que los “rojos azafranes” que logren dar firmeza a los sueños amenazados de la generación.<sup>2</sup>

El imperativo de la justicia social aparece en su segundo libro, *El aprendiz de brujo* (1969), y lo hace bajo un título inesperado: “Gurú”. A mil kilómetros de distancia del poema panfletario, este texto de Mondragón aborda el asunto con extrema delicadeza y enorme sentido del símbolo. Véase si no:

<sup>2</sup> Sergio Mondragón, *Yo soy el otro* en Sergio Mondragón, *Poesía reunida (1965-2005)*, UNAM/Coordinación de Humanidades, México, 2006, p. 315. Todas las referencias en lo sucesivo estarán tomadas de esta edición.



Sergio Mondragón

La melena del león cubre el zoológico del cielo  
Sus garras se ejercitan en mi pecho que sangra  
Su cola se mece con suavidad en mis pestañas

Es el león de todos los años  
De todos los días  
Es el león del tapiz en el templo  
El león blanco con su barba de profeta  
Y sus ojos mansos                    sus músculos elásticos

Es el león de la justicia  
El león nacido en julio pero que reina en agosto

Es el león de las tremendas carcajadas  
El león al cual sólo los justos pueden mirar de frente  
[...] (p. 253)

Más adelante, en una suerte de poema-oración dedicado al filósofo Joaquín Sánchez MacGrégor y su esposa Surya, el aprendiz de brujo declara su nombradía: “Señor, no quiero ser un yogui maldito, un poeta maldito / un hijo de Baudelaire / déjame disfrutar la cálida mansión de San Juan de la Cruz...”. Son las aspiraciones místicas, hondamente arraigadas en el poeta, podría decirse, las que podrían apartar a Mondragón del duro calvario de la historia. Pero, ¿es que es esto posible?

Es el momento, me parece, de ver cuáles son las polaridades que orientan su trabajo como escritor. Sobre el suelo de la mexicanidad que proporciona la base inexcusable de su trabajo, veo proyectarse en la escritura de Mondragón una suerte de pentágono o pentagrama en continuo movimiento, un poliedro pentafónico, si lo puedo decir así, en el que encontramos lo siguiente: 1) Un vértice anticapitalista, que lo identifica en pleno con la época contestataria en que se ubica su generación; 2) Un vértice orientalista, con dominancia primero del hinduismo y luego del budismo zen; 3) Un vértice jazzístico, heredado de los poetas *beat*, que entiende el poema menos como composición que como improvisación; 4) Un vértice de libertad y plenitud sexual, propio también de la época pero afirmado en las prácticas yoguis y en las enseñanzas del tantrismo; y, por último, 5) El vértice de las drogas entendidas como un medio para alcanzar estados de hiperconsciencia y de iluminación.

Este poliedro pentafónico, compuesto por voces colectivas y, por ello mismo, anónimas que surgen del todo social, todas ellas, además, signos de la época, está formado por voces personalizadas con las que de modo inevitable se cruza la voz poética de Mondragón. A riesgo de dejar en la sombra los nombres de varios poetas imprescindibles, entre ellos los de María Enriqueta y Juan de Dios Peza, que fueron unas de las primeras lec-



Noches de zapatos hervidos noches de caminar hasta  
 [caerse  
 Búsqueda inexorable a través de las noches y los días  
 Época de disciplinas olvidadas  
 Echadas al desván de la memoria  
 Época de miradas tristes y extraviadas  
 De manicomios y tranquilizantes  
 Días míos y sólo míos en los que libro la batalla más  
 [feroz  
 Batallas más audaces que la guerra de Vietnam  
 Que la guerra de Tzumpam  
 Batalla entre tu sexo y el mío  
 Días de imágenes en desbandada  
 Días de fumar y beber y mirar y no tener la energía  
 para tomar un vaso de agua fresca  
 Pero sí un vaso de vino y otro más  
 Días y noches de respiración ya envenenada  
 Días de sol en que las fotos se niegan a captar la  
 [horrible imagen de estos días;  
 Tú me aguardas en la cama  
 Yo te aguardo en la cama  
 Todos tenemos una cita en la cama;  
 Qué llave estamos buscando  
 En estos días en estas noches en estas agonías  
 Qué clave secreta nos murmuran esas alas nocturnas  
 [que pasan  
 Qué cama qué sexo qué manantial va a desatarnos  
 [las manos  
 ¿Y las alas?  
 ¿Y si todos estuviéramos señalados para contestar la  
 [misma pregunta?  
 ¿Cuál pregunta?  
 En qué sexo que no es el de ella que no es el tuyo  
 En qué secreto Muladhara chakra  
 —Única palabra con sentido  
 En estos días en estas noches de viento presagioso—  
 En qué río de la ciudad voy a ganar la guerra más  
 [loca  
 La guerra más santa más deshilvanada  
 Bajo cuál blusa voy a apacentar mi mano  
 ¿Bajo la tuya? ¿bajo la mía? ¿debajo de la del sol?  
 ¡Que se vaya el sol de este poema!  
 ¡Que venga el espíritu de mis antepasados judíos  
 [que no pudieron sacudirse esta maldita pregunta!  
 Calles, ríos, fotos, sexos, citas a las cuatro de la tarde  
 Caídas y recaídas  
 Alas ensangrentadas que son una mentira  
 Pero que arden fosforescentes en mi frente  
 Y me denuncian y me maldicen (pp. 285-287)

La búsqueda, aunque frustránea en este momento, no termina, no puede terminar. Lo asevera el poeta: “El poema se mueve en mi pecho con su cuerpo de chispas”. ¿Es que el poema, pongo por caso, no es la revelación?

¿Y la revelación, a su vez, no es esa como llamarada intransferible, incomunicable? En “Calor”, texto que se antoja compañero gemelo de “Valium 10”, el poeta concluye con esta aseveración que describe los harapos de la experiencia y nos restriega con ellos el rostro, como para recordarnos nuestra insuperable condición de ángeles mutilados:

Quedo yo en silencio con la boca llena de secretos  
 Con la pregunta colgando en mi ojo como un pájaro  
 [muerto  
 Con los pies en el barro y la roca caliente  
 Y el rumor de la espina  
 Y el olor de las hojas quemadas  
 Y la araña devana su tela  
 Y su sombra  
 Y se proyecta sobre mi espalda.

Sergio Mondragón es un poeta de la contemplación que conoce el vínculo secreto que esta tiene con la acción. Podría asegurarse que la acción es el reverso de la contemplación, la cual puede verse, a su vez, como la cristalización de la contemplación. Por ello escribe, en el tono más denotativo posible: “No basta / Mirar / Es necesario poner en movimiento”. Eso: poner en movimiento.

El sol y la revolución tienen esto en común, que todo lo ponen en movimiento. Acaso es esta igualmente, lo aventuro, una característica del poema. En “Coatlícue”, uno de los poemas colocados en el cierre de *El aprendiz de brujo*, me parece que se confirma esta situación. El poema invoca una figura ancestral y a la vez mitológica, capaz de transformarlo todo, la Coatlicue, acaso no lejana a los rumores de guerra que ya se escuchan en “El cántaro roto” y en algunos de los pasajes litánicos de “Piedra de Sol”, ambos de Octavio Paz, sin duda una de las figuras maestras que saturan la época y a la que es imposible ignorar: “Coatlícue monstruosa que devoras a tus hijos / que has abierto la ventana de mi corazón / tam tam sobre el pecho de los que te invocan”. Mondragón continúa con su canto de encantamiento: “Coatlícue que rezas a la sombra de Tláloc / Que te desnudas para que te poseamos / Señora de los cielos”.

La flecha encontrada en *El aprendiz de brujo* da en el blanco tres décadas más tarde, con la publicación del libro *Hojarasca* (2005). Ahora el poeta no es ya un iniciado en el arte de la transmutación mágica del universo, sino que ha devenido *escriba*, una figura que no sé si es ciertamente menor pero que resulta sin duda indispensable. El *Diccionario de Autoridades* informa: “*Escriba*. Intérprete y doctor de la ley, según se entendía y usaba entre los hebreos; y así al que interpretaba, declaraba y resolvía las dudas que se ofrecían sobre la inteligencia de las Divinas Escrituras, le llamaban *escriba*”. Me sos-

pecho que esta palabra tiene en Mondragón un uso más terrestre y profano, pero no dejo de advertir las resonancias antiguas del término que acaso continúan resonando como notas ocultas o secretas del mismo. En uno de los textos de *Hojarasca*, en efecto, Mondragón se asume como un simple amanuense, o *copista*. El mismo *Diccionario de Autoridades* lo define así: “*Copista*. El que saca copias o trasuntos de algún original”. La calidad del mero amanuense, empero, admite un trastoque que es necesario advertir y hasta sopesar: lo que el copista copia no son las cosas en su presencia monda y lironda, sino algo más esencial, la *naturaleza* de las cosas, lo cual ya es algo distinto. Así lo refiere Mondragón en su poema titulado “Copista”. Lo transcribo completo:

Del abrojo que alegre el viento arrastra  
Surge un fuego  
Que respeta mis manos añosas de pirú:

Del destello fugaz en los campos del sol;  
De la luna de labios resecos que besa  
Mi boca terrena...

De semejantes construcciones  
Brotó el lenguaje que me inspira  
Con sílabas ligeras, con visiones frescas:

Todo lo cual es una cálida promesa,  
La señal de que el Verbo retoña en mis comarcas  
Y madura huertos y cantos en mis manos de copista:

El copista:  
Ese ser que aprende a escribir y mirar con paciencia  
En la naturaleza de las cosas.

En cierto sentido, y leído de cierto modo, la sapiencia del texto se antoja escalofriante. El poeta escribe y mira con paciencia, mira con paciencia y escribe, he aquí los dos momentos de una actitud fundamental que es a la vez contemplativa y productiva, pues se trata complementariamente de un ver y de un hacer, de un mirar y un escribir, de un acto teórico y un acto verbal correspondiente que deja su inscripción sobre la página en blanco. Se diría, por lo mismo, que hay algo de *inhumano*, y por ello también, de incomprensible en el acto de escribir un poema. Lo sostiene Mondragón en otro de sus textos: “Más allá del sentimiento de lo humano y lo inhumano / Se engendra el poema”. La extraña criatura del poema, “escrita / sobre un espejo de agua / con lápiz que trasuda / el semen del cielo y los infiernos”. Atiéndase bien, porque tiene que ver con la médula del poema: el estilete del poeta no contiene tinta, sino antes bien y sobre todo, semen, gotas de semen que vienen del cielo y del infierno. Go-

tas germinativas del *más allá*, venidas de un *plus ultra* que no podríamos describir con palabras, pero que logran que el poema se ponga de pie y se mantenga erguido como una columna delante de todos. Así interioriza Mondragón esta experiencia, quiero decir, así la vuelve subjetiva, con esta coda no menos enigmática: “El poema / ambigua criatura gestada / más allá de las ávidas bocas / de la ardiente realidad / en la que todos actuamos desesperadamente / con los labios resecos”.

¿Las enseñanzas místicas de Juan Martínez se reflejan aquí? Es difícil saberlo. En todo caso, lo que tenemos delante es la experiencia y el lenguaje ya inconfundibles de Sergio Mondragón, con su mezcla de liviandad y zozobra, de ligereza cósmica y pesadumbre existencial.

“Hambre de encarnación padece el tiempo”, había escrito Octavio Paz en un pasaje central de “El balcón”, incluido en *Ladera este* (1969). Este verso podría ser un mantra generacional para Mondragón. El prominente papel de la sexualidad en su escritura, me parece, tiene que ver con esto. Con la sexualidad, o por mejor decir, con el acto carnal, siempre que se entienda que el nudo de la carne es, quiérase o no, una suerte de diapasón en el que se condensa todo lo que uno es y, a la vez, y sin contradicción posible, todo aquello a lo que uno aspira. Ser y querer ser en madeja indestructible. No resulta extraño, así, que un poema que es de modo explícito una plegaria dedicada a un órgano muy específico de la sexualidad femenina tenga mucho que ver a fin de cuentas con los mecanismos recónditos de la poesía. Así lo deja entrever, al menos, Sergio Mondragón en otro poema que no puedo citar en fragmentos titulado “Mecanismos de la poesía”. Lo transcribo:

Oigo que alguien ha llamado “pico de gorrión”  
A esa parte recóndita de la mujer: su clítoris,  
Una ocurrencia feliz,  
Invención de un seudónimo sensible y seductor,  
Algo que al ser enunciado  
Hace sonreír a las mujeres.

(La similitud es asombrosa:  
El desplazamiento intelectual de ese adminículo de  
[carne

Fragante y cavernoso  
Hacia un pico que trina  
Es el mismo  
Que nos hace ver en las olas  
Imágenes de nuestras vidas:  
Guerreras de lo profundo  
Que luchan hasta morir desechas en la arena:  
Modos de proceder de la poesía  
Para entrenarse en la elocuencia sin palabras).

“Pico de gorrión”: indefenso, carnosos,  
Ávido, eficiente,  
Hecho para ponértelo en los labios  
Con delicadeza,  
Como al besar en el pico a un ave  
Que se tiene atrapada y temblorosa entre las manos.

La plegaria carnal —y el giro no tendría por qué sorprendernos— puede convertirse igual en una plegaria dedicada al poema. El nuevo gorrión a cuidar es ni más ni menos que el poema, delicada criatura cuyo origen mismo permanece en el más oscuro o luminoso misterio y que no sabemos bien a bien cómo es que brota de pronto ante nosotros. ¿Cómo llega el poema a la boca del poeta, y luego de la boca pasa al papel? No podemos saberlo con certeza.

Mondragón mismo no lo sabe. Y lo confiesa:

¡Oh poema!  
Huidizo como pez  
Que estremece la superficie de las aguas;  
Como una casualidad que pasa frente a nosotros  
Antes de que nos demos cuenta.

¡Oh poema!  
Yo agradezco  
Tu presencia fugaz  
Tu realidad en mi lápiz  
En mi cuello cansado.

Yo te convoco a mi mesa de imágenes  
A mi plato de ritmo  
A mi copa de ideas.  
En una palabra: a mi banquete espurio  
Donde sirven lo hurtado.

Quizás el poema que más me gusta de este libro sea el que se titula “Poema salvado”. Me convence por su delicadeza, por su espontaneidad, por su aparente falta de pretensiones. Y porque el tema del poema es el poema mismo. *Los versos delgados hacen verdades gruesas*, me gustaría agregar. El poema es un bien aleatorio. Se pudo haber perdido en el caos o en la oscuridad de todos los días, en la incertidumbre o en el torbellino de la aceleración en que todos nos encontramos. Presentir la llegada del poema, de sus *versos delgados*, dejarlo llegar sin espantarlo y preservarlo como esa forma de la realidad inmaterial que se ha quedado a vivir entre nosotros: he aquí la tarea nada banal del poeta y su sola justificación de existencia. Poema y poeta se copertenecen, se necesitan el uno al otro para existir. Por una razón esencial: Los dos son náufragos en medio de la nada, y los dos aspiran lo mismo a sobrevivir. Esto lo ha expresado con enorme eficacia Sergio Mondragón. Este es el poema:

#### POEMA SALVADO

En pleno vuelo  
Te rescato de la tormenta  
Que empapa tus alas;

En la orilla de un prado  
Te recojo del suelo  
Para besar tu pico maltratado  
Por las mentiras del habla  
Que no sabe lo que dice.

Hemos llegado juntos a la costa  
Con las manos metafísicas tomadas;  
Con mi suerte de náufrago  
Que se aferra a la tabla  
Que otro náufrago ofrece:

© Javier Nardéz



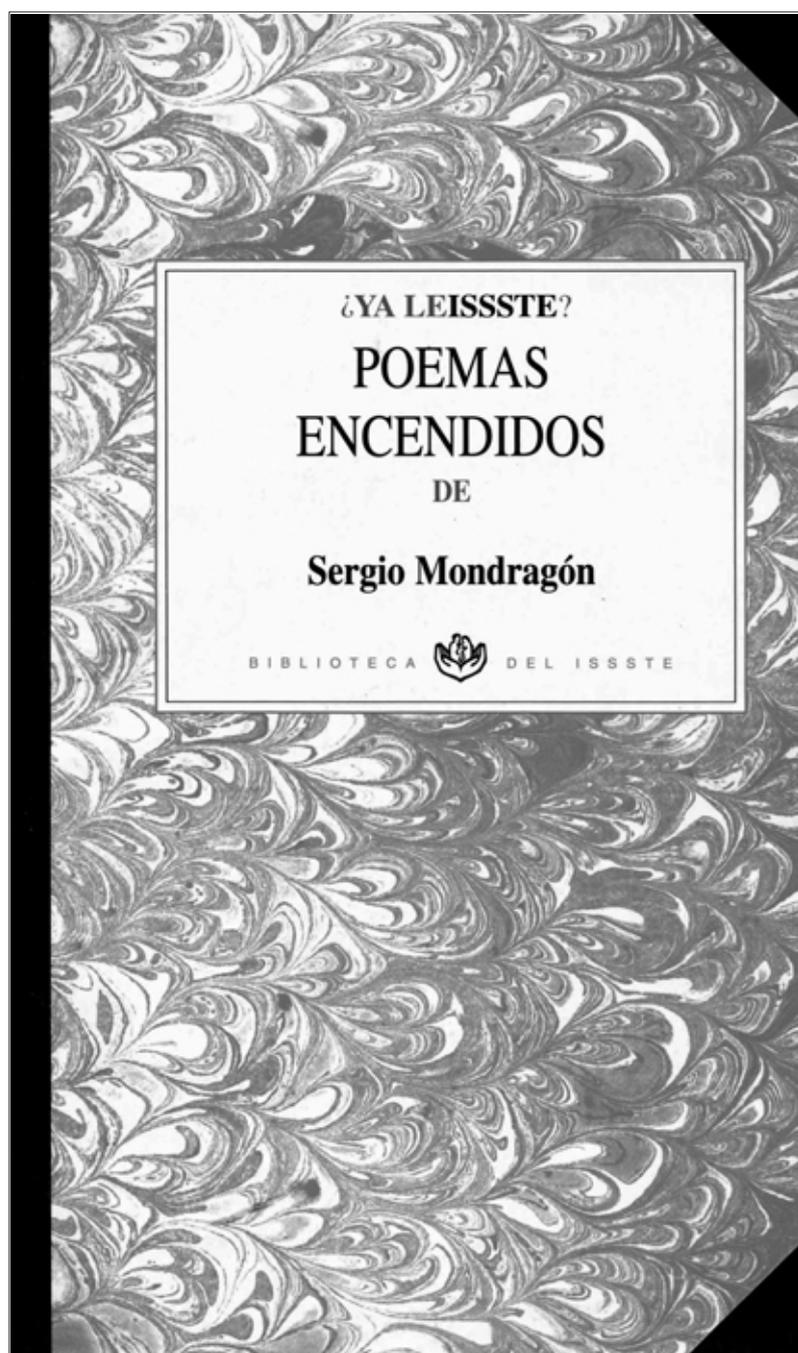
Sergio Mondragón

Tú,  
Poema salvado  
Por mis manos de escriba.

Mondragón, que sabe del poema social, y que lo trabaja sin llegar a lo panfletario, se reconcentra en su *métier* y se da cuenta de que el poema es su verdadera tabla de salvación. No puede salvarse si no lo salva primero a él. Ya no es poesía del mundo, aunque aquí se decide algo tan importante como estar en el mundo; esta es una *poesía de la poesía*, que sigue hablando del mundo, es cierto, pero que le antepone sin rubor el poema como verdadero *objeto metafísico* y única validación de la existencia. Con este texto, podría decirse, Mondragón ha escrito un mantra del mantra, un poema del poema que, en su brevedad, se despliega como un poema infinito, puesto que comienza y recomienza cada vez.

Cada vez, lo preciso, que el poeta extiende sus manos metafísicas y logra aprehender las otras manos metafísicas del poema, asombrosas e inexplicables en su emergencia mundana. A despecho del *Diccionario de Autoridades*, yo aseguraría que las *manos de escriba* del verso final no tienen nada que ver con las sagradas escrituras ni con la complicada tarea del hermeneuta, sino con el oficio profano del copista que sólo pone en palabras lo que un desconocido sin nombre le ha dictado al oído. Y lo primero que le ha dicho es: ¡sálvate!

*Hojarasca* concluye con lo que Mondragón ha titulado “Tres poemas mexicanos en prosa”. El vértice anticapitalista de su poesía, elemento clave del poliedro pentafónico en que se ubica su escritura, como se vio antes, reaparece con fuerza en estos textos que también tienen como telón de fondo el soberbio poema de Pound sobre la usura. Aunque el magisterio de Octavio Paz sigue presente, se diría que ahora Juan Rulfo es la referencia más inmediata, no Rulfo el novelista, según el esquema vuelto lugar común, sino antes bien el Rulfo poeta de la tierra y explorador fiel de la voz campesina. Estos tres poemas en prosa de Mondragón, tan singulares que bien puede uno pensarlos como un pequeño libro autónomo, que se cocina aparte, son los tres sendos monólogos dramáticos cuyo sujeto protagónico es, ni más ni menos, la voz campesina y a la vez ancestral que habita en el suelo mexicano. Es como si Rulfo hubiera resucitado y hubiera vuelto a escribir sobre sus viejos temas inagotables. Sí, digo bien, me maravilla la inesperada sincronía que se da entre Rulfo y estos textos de Mondragón. El primer monólogo, “Éxodo de los dioses” da la pauta de todo lo por venir. Un nosotros campesino habla desde el fondo de su alma para reprocharle a México su franca inhospitalidad, esa que obliga a emigrar a tierras extranjeras en busca de mejor sustento. Los que se fueron, los proveedores de “remesas”, son los que hablan aquí. El segundo monólogo, titulado “Partida de Itzpapálotl, madre y maestra”, es un discurso femenino a cargo de una mujer arquetípica que se sabe madre de los dioses, pero también de los andrajosos habitantes de las llanuras mexicanas. El tercero y último, que denota su procedencia rulfiana desde el título, se llama “Monólogo de Lucas, el de enfrente”. Para mi gusto, estos tres monólogos dramáticos son la joya de la corona en la extensa obra de Sergio Mondragón. La rabia anticapitalista enderezada igual contra los políticos corruptos y contra la indiferencia del ambiente, pero sobre todo la precisa dicción del habla del México profundo con que se articula el mensaje literario, me hacen pensar que estamos obligados a volver una y otra vez sobre estos magníficos monólogos. Creo que en estos momentos de profunda crisis y de descomposición institucional estamos obligados a leerlos y a valorarlos como se debe. **u**



# Tiburón

Antonio Ortuño

*Un hombre empieza una relación con una médico que a los pocos días es secuestrada por unos criminales. Un viejo amigo de la infancia se ha vuelto un hombre que inspira miedo y respeto en el barrio. El trasfondo tácito y esquivo de la violencia actual es el elemento que cruza esta historia del novelista y cuentista Antonio Ortuño, autor de La fila india.*

Sabes lo que dicen: mejor no levantes ni una piedra. El semicírculo de municipales es perfecto. Simétricos, indistinguibles, pájaros en alambrado, niños en el coro del templo, los agentes miran el agujero en el suelo, manos a la cintura y cabezas inclinadas a un lado y otro para enfocar el despedazadero. Rodeado de brazos, piernas, huesos quebrados a la fuerza, Rosendo, el técnico, remueve la pala con lentitudes crecientes. Teme romper aquellas piezas rojas en fragmentos aun más pequeños. Al final asoma entre los altozanos y piedras una bola de pelos que es, cómo dudarlo, la cabeza. Los perros, las moscas, la gusanera, no se equivocan. El vecino que llamó a la patrulla lo supo. Rosendo apenas debió empeñarse diez minutos con la pala antes de que todo brotara.

Aldo Muñoz Cota, 27 años, un metro setenta centímetros de estatura, tez morena, cabello y ojos negros, mentón regular, complexión delgada, lunar oscuro en hombro derecho, tatuaje con forma de ave en antebrazo derecho, desapareció de su domicilio la mañana del 4 de octubre, tres hombres lo obligaron a subir a un automóvil sedán azul, sin placas. La fecha del reporte es borrosa, tanto como la imagen de un muchacho sonriente que lo decora. Han transcurrido al menos dos años desde que fue divulgado.

Estudié con el Tiburón la primaria, la secundaria y parte de la prepa. Y hasta allí porque el Tiburón era un pen-

dejo para las matemáticas, la historia, la física y el resto de los campos del conocimiento humano y no siguió luego de reprobado incluso la clase de deportes de tercer semestre. Nunca fuimos íntimos pero compartíamos afición por el mismo equipo en medio de una manada de traidores que apoyaba solamente a los campeones y cambiaba de camisa cada verano. Nosotros no: permanecemos leales incluso cuando los socios vendieron y nuestro club paró en manos de un empresario imbécil que atribuía sus éxitos a la costumbre de no utilizar calcetines. “Así estoy cerca de la tierra”, decía el asno. El Tiburón no volvió a la prepa pero a veces lo veía por el barrio, de visita en casa de sus tías. Su prima menor, Raquel, siempre silenciosa, siempre vestida con ropa demasiado seria para su edad, me parecía fascinante.

Irieri Quetzalli Méndez Pinto, 19 años, un metro con 53 centímetros de estatura, tez morena, cabello oscuro, ojos marrones, complexión media, ninguna seña de identidad particular, embarazada de tres meses, desapareció un 11 de enero, regresaba de su trabajo como dependiente en un comercio y no llegó a su casa. Madre de dos niños, tres y cinco años. Sin esposo o compañero fijo conocido. La fotografía anexa es indistinta. El reporte tiene un año y ocho meses de emitido.

Las partes humanas son empacadas en bolsitas. Rosendo se obstina en que nadie lo ayude. Le consta que los



agentes municipales no tienen el menor cuidado en la manipulación de restos. Lo que quieren es tomarse una foto con un dedo o pie y mostrársela a sus hijos. Y decir luego, con falsa cara de compunción, está cabrona la cosa. El teléfono se convulsiona en su bolsillo pero Rosendo sigue y con ritmo desesperante, minucioso, cosecha cada pieza del cuerpo roto y la resguarda.

El Tiburón reapareció, luego de una ausencia de años, ya muy cambiado. Iba muy elegante si aceptamos el amarillo canario como un color elegante. Se alegró cuando supo que el marido de Raquelita era yo: este pinche enano siempre leal a los colores, dijo y me abrazó. Estaba ebrio y eso que el almuerzo de primera comunión de Juan Pedro, nuestro sobrino en común, se estaba celebrando a las once de la mañana. Pese a que su nombre era susurrado como el de una enfermedad venérea entre mesa y mesa, el espaldarazo del Tiburón hizo crecer mi figura ante los ojos de la familia política. Nunca más sería el contadorcito que se había ligado a Raquel. Ahora era el amigo del Tibu. También a mi mujer, con todo y lo que detestaba a su primo, debió llegarle alto la espuma del orgullo, porque al segundo trago me repegó el muslo en la rodilla y más tarde, cuando volvimos a la mesa luego de bailar un par de canciones, se sentó sobre mi mano, se rió bajito y tardó una hora en moverse. El Tiburón no cruzó más palabra conmigo esa mañana. Cuando sirvieron las tostadas y las flautas se despidió de la abuela, sólo de ella, y se fue.

Jonathan Luna Miranda, 22 años, un metro y 79 centímetros de estatura, tez clara, cabello castaño, ojos marrones, complexión delgada, estudiante de último año de medicina, destacado en la sierra como parte del programa de servicio social universitario, desapareció el 2 de marzo del módulo de atención médica en que laboraba, los vecinos lo vieron recibir a unos tipos heridos pero una camioneta con hombres no identificados con armas largas llegó poco después y cargó con todos. El retrato es el de un tipo alegre, atractivo. El reporte tiene casi un año de antigüedad.

Rosendo se bebe una coca cola en el estacionamiento del puesto de socorros. Los municipales salen en tropel y lo alcanzan. Seguro ya se tomaron sus fotografías, y los piensa así, sonrientes, con los restos. Le dan palmadas en la espalda. Se la rifó, compa, le dicen, qué güevotes. Uno de ellos se detiene cuando el resto emprende el camino hacia las camionetas. Oiga, compa, esto va por un jale bien hecho. Le extiende el rollo de billetes. Para que lo siga haciendo bien, como ahora y nos llame a nosotros primero. A Rosendo se le pega la lengua al paladar. Agarra el dinero y agacha la mirada. Acepta que el policía le haga una caricia en el cabello como si fuera un perro.

El transporte de la empresa me dejó en el edificio a las 7:15. Una hora muy razonable. El conserje estaba embebido en el juego de futbol del televisor y no me dio

las buenas noches cuando pasé. La vecina del 16c me ignoró durante los dos minutos de elevador, concentrada en la pantalla de su teléfono. Era una mujer arrugada y nerviosa, su esposo se había esfumado de la tierra hacía un par de años. Eso, al menos, contaban otras vecinas. Procuré mirarme los pies y salí a mi piso, el 15, con precipitación. La vecina volteó entonces, justo antes de que el elevador volviera a cerrarse, y sonrió. El perro se me abalanzó en cuanto abrí la puerta. Detrás venía la niña, a la que levanté por los aires e hice girar hasta colocármela en los hombros. Los condominios tenían los techos bastante altos para pertenecer a un multifamiliar y eso nos convenció de comprar allí. Raquel estaba desmaquillándose y tuve que esperar a que terminara antes de besarla. Cómo te fue. Mal. Otra vez llevan horas con el radio a todo volumen y los gritos. Aquí al lado. ¿Los nuevos? Ellos.

Le pasan el reporte a las tres quince de la mañana. Ya es viernes. A las ocho quedará libre, piensa, y se irá de fin de semana. Guadalupe, la doctora bajita del área de servicios médicos, lo invitó a su casa. Lo menos que quiere es que algo se atravesara. Los llama, tal y como se comprometió, e insiste en que le pasen el recado al jefe aunque sabe que no está de servicio a esa hora. Su actitud servicial es reconocida por el primero de los municipales, que llega al agujero media hora después. Con usted se trabaja chingón, compadre, dice. Y se sienta en su camioneta, junto con los suyos, a mirarlo remover la pala y el instrumental hasta que el cuerpo queda libre de sus ropajes de tierra y aparece desnudo a la luz de las farolas. La alarma entre los uniformados es inmediata. El cuerpo está entero. Magullado hasta lo indecible, irreconocible, por tanto, picoteado y rasgado pero entero. La puta madre, este qué, dicen. Hacen llamadas repentinas, apresuradas, salpicadas de angustia. A este nos lo llevamos, compa, le dicen al técnico. Él baja la mirada y acepta. Yo lleno el reporte de la falsa alarma, los tranquiliza. Lo palmotean. Alguno, ya no sabe cuál, le da otro rollito de billetes. La doctora Guadalupe tiene películas en casa, le gustan el vino tinto y la comida italiana. Se concentra en ella.

Neira Moncayo Hernández, 43 años, un metro sesenta de estatura, complexión robusta, tez morena, ojos negros y cabello teñido de rubio, una muy pronunciada cicatriz de cesárea en el vientre, manejaba una camioneta de reparto de víveres, desapareció la mañana del 6 de junio, su retrato muestra a una mujer de quijada fuerte y gesto decidido, hace dos años y un mes que no se sabe más de ella.

Los agravios se acumularon durante semanas. Le arrojaron una lata a nuestro perro, una tarde en que el pobre se quedó encerrado en el balcón sin que Raquel se diera cuenta y comenzó a ladrar. Como todos los miserables que hacen ruido, los vecinos consideraban sagrados los instantes en que dejaban de poner la radio a todo volumen y trataban de dormir, así fueran las cuatro de la tarde. Y atacaron a nuestro perro. Y hubo más. La niña no quiso volver jamás a los columpios del jardincito de la planta baja porque un muchachito de unos doce años, el menor de ellos, la eligió como blanco de un par de pedradas. Otro aprovechó un viaje en elevador con Raquel para darle un agarrón de nalgas. Ella me esperaba aquella noche sentada en la cocina, un cigarro en la boca cerrada como una pinza, los ojos chispeantes de furia. Tenemos que hacer algo. Supe que debía llamar al Tiburón.

© Guido Burszewich



Miran una película de persecuciones en auto durante un par de horas. Los buenos se golpean un poco y los malos se vuelcan desastrosamente. Hay episodios de sexo y a la doctora Guadalupe le gana la risa cada vez que alguien se besa. Se comen el espagueti y el falso pan de ajo (trozos de bolillo cortados en diagonal y untados de una suerte de chimichurri fallido), beben tres vasitos de vino cada cual (Rosendo maldice su propia mezquindad, debió haber comprado dos botellas en el supermercado). Se besan, finalmente, y Rosendo ignora dos llamadas telefónicas que le hacen desde el trabajo (otro cuerpo, otro cuerpo) porque ninguna es de los municipales. El único cuerpo que le concierne hoy es el de Guadalupe.

Fernando Garcés Pérez, 59 años, uno 67 de estatura, tez blanca, ojos castaños, cabello entrecano, complexión fornida, barba y bigote poblados, un tatuaje militar (no especificado) en el hombro izquierdo, guardia de seguri-

dad privado, a sueldo de una empresa de transportes, fue sacado de su puesto de supervisión por un grupo de hombres con armas largas, y llevado en una camioneta con rumbo desconocido. Su esposa ofrece recompensa por datos que lleven a su localización. Hace tres años de ello.

Una cosa era buscar al Tiburón y otra dar con su huella. Ni su abuela tenía una idea clara de cómo encontrarlo. Él es quien te busca, opinó la viejita, cuando discretamente la consulté. No quería preguntarles a sus primos más cercanos y mucho menos a sus padres para que mi aura de amistad con él no fuera a esfumarse al son de “¿Quieres el celular del Tibu? ¿No eran cuates?”. Tampoco quise alertar a Raquel de mis intenciones. No las habría aprobado. Recurrí, pues, al pasado. Mario, otro de nuestros amigos, era abogado, uno de esos con obvio exceso de dinero. Un par de mensajes bastaron para que aceptara una comida en una fonda del centro equidistante de nuestras oficinas. Ese pinche Tibu es el más buscado, bromeó Mario cuando, luego de la sopa, la entrada, el guiso, el postre y el café, le pregunté por nuestro camarada. Justo voy a verlo el fin de semana. Le digo que lo buscas. Me urge, remarqué, el ruido es todo el día, son muchos, no podemos seguir así. Así que te ca-  
saste con Raquel, se atrasó él. Era rarísima pero estaba bien buena.

Lo extrañamos, compa, le dice el jefe de los municipales cuando lo alcanza junto a la cafetera. Sus compañeros están medio pendejos y le llamaron a los estatales y se hizo un pedo. Confiamos en usted. Ya saben que yo jalo, me agarraron en mi descanso, se justifica Rosendo. El descanso es sagrado, compa, usted no se apure. Acá nos encargamos de que sus amigos lo cachén. Baja la mirada y se escurre en cuanto el agente se retira. Hoy no parece haber urgencias. Reposa. Le da tiempo de acercarse a servicios médicos y buscar a Guadalupe. Tiene una mujer y una niña en el consultorio. No podemos dormir, doctora, los vecinos traen un ruidajo todo el día, le confiesan. Les receta un ansiolítico suave y píldoras para el sueño. Cuando descubre que Rosendo la contempla le sonrío y le saca la lengua.

María Teresa Montes Gudiño, 16 años, uno cincuenta de estatura, tez clara, ojos castaños, cabello castaño claro, lunares en las mejillas y los brazos, complexión delgada, el 3 de junio regresaba a su casa del colegio de las Madres Adoratrices a pie, se le vio hablar con el conductor de un automóvil negro (con reporte de robo, según las placas que recordó un testigo). Jamás regresó a casa. La buscan sus padres y hermanos desde hace un año y tres meses.



No se aparezcan por su casa el domingo, me advirtió el Tibu. Estos morros están pesadones, no tan pinches jodidos como te dije antes, pero igual salen. Si puedes viajar fuera aprovecha. A mí no me convenía la fecha indicada (lo ideal habría sido irse el viernes por la tarde y regresar el domingo, para no tener que pedir permiso en el trabajo) pero la necesidad era mucha. Lo más difícil fue atreverme a hablar con Raquel, que por supuesto no se creyó que me hubieran dado libre un lunes y un martes para irnos a la playa así nada más. Hablé con el Tiburón y nos va a sacar de las broncas con estos pendejos. Ella tardó en entender y luego se llevó la mano a la boca. Otra vez me veía diferente, quizá más grande, quizá siniestro. Empacamos y reservamos por teléfono un bungalow en la playa más cercana. Entregué un justificante en la escuela de la niña. La carretera estaba desierta y el autobús llegó con quince minutos de adelanto. El cielo se nubló todo el fin de semana. La nena jugaba en una pequeña alberca y Raquel la vigilaba en la sombra, libro en mano. Dormí casi todo el tiempo, como si me hubieran recetado un bálsamo muy poderoso. En el menú del restaurante ofrecían ceviche de tiburón. Me guardé mis comentarios.

Guadalupe no llega al puesto de socorros el lunes. La espera toda la mañana y da vueltas, cuando el trabajo lo permite, hasta su consultorio cerrado. Ya por la tarde, una enfermera le revela el desastre: alguien, no se sabe quién, llegó al puesto por la madrugada, herido. Ella no llamó a los municipales. Eso contó el otro médico de guardia, quien fue el que hizo la llamada, oculto en su propio consultorio. Una camioneta llena de tipos armados apareció a los quince minutos. Cargaron con el herido y la doctora. Rosendo siente que una olla hirviendo se derrama en sus pulmones. Sale al estacionamiento y están allí, en sus camionetas, bolsitas de papas en las manos y latas de refresco a sus pies, ya agotadas. La doctora que se llevaron de aquí ¿saben algo? Ellos intercambian miradas. El jefe suspira. Todavía no pero se está trabajando en varias líneas. ¿Es su amiga? Un miedo agudo como aguja le atraviesa el cuello. No, pero me gustaba. Está bien guapa. Pinche lástima. Se asquea de inmediato del tono juguetón con que lo dice. Pero lo dice igual. Gana unas risas. Por eso les decimos que nos llamen primero, compa. Usted ya sabe. Aquí es mejor no levantar una piedra porque le sale cualquier cosa debajo.

Jerónimo Alba López, once años, un metro treinta de estatura, complexión regular, tez morena, cabello y ojos negros, marca de nacimiento más clara en la espalda, jugaba en el área del canal la tarde del 23 de noviem-



bre, encontró unas armas envueltas en bolsas de plástico detrás de unos matorrales, fue a dar aviso a agentes de la policía estatal apostados a quinientos metros de allí, ellos lo mandaron a su casa. De allí lo sacó un comando de hombres con armas largas la madrugada siguiente, sin hacer caso a las súplicas de sus padres. Se lo llevaron en una camioneta negra. El retrato es el de un niño serio, con lentes. El reporte tiene dos meses de emitido.

El silencio era delicioso. E intimidante. La niña se durmió en cuanto puso la cabeza en la almohada. Raquel no lo hizo sino hasta que le juré que el Tiburón no iba a cobrarme el favor. Era verdad. No quiso hablar de dinero ni nada semejante, dijo que nada le costaba echarle una mano a un amigo leal a los colores, que además de todo había cargado con su prima. Igual estuvo bueno el tip de que esos morros andaban allá, con eso basta. Dieron guerra y uno se nos hizo ojo de hormiga un rato pero los pusimos en paz. Pues gracias, le dije. De qué, mi cabrón. Es la familia. Raquel se hizo la difícil con mis caricias y opté por no discutir. Luego me di cuenta de que le urgía tomarse sus pastillas y dormir. A mí me costó conciliar el sueño. Quizá no lo hice. Ya no recordaba las caras de los vecinos. Ni la del que había apedreado a mi niña ni la del pendejete que le agarró el culo a mi mujer. No recordaba sus caras. Nunca más las recordaría. Ya de madrugada decidí que nos mudaríamos lejos. **u**

# La lengua en la era tecnológica

José Miguel Oviedo

*Hoy más que nunca, los medios de comunicación contribuyen a la transformación de los usos lingüísticos. Con una historia milenaria, el español es un fenómeno vivo y cambiante de cara a la tecnología y el predominio del inglés. El crítico peruano José Miguel Oviedo, autor de Una locura razonable, se cuestiona de qué manera se pueden registrar las formas que surgen por la improvisación y el descuido.*

Los presentadores, conductores y comentaristas que dirigen los programas radiales y televisivos nunca han sido conocidos precisamente por saber cómo funcionan los mecanismos del lenguaje. Les basta tener facilidad de palabra y un mínimo de reglas básicas para no enredarse con lo que dicen y no enredarnos a los que los escuchamos y vemos. Uno podría suponer que hoy, época en la cual una de las carreras más populares y difundidas en nuestras universidades es lo que se llama “Comunicaciones”, esa práctica habría dejado de ser un campo en el que la riesgosa improvisación y el uso meramente intuitivo del lenguaje podrían haber sido superados por un trato menos azaroso de esos mecanismos. El increíble avance que ha tenido la tecnología en la transmisión de lo que pensamos y escribimos ha hecho que la velocidad instantánea y el alcance casi sin fronteras a la que viajan nuestros mensajes —no im-

porta cuál sea su tipo— ha provocado que cualquier error se multiplique infinitamente y que entonces el público tome el error por la regla, gracias al simple efecto multiplicador de la repetición. Si la vasta mayoría dice a través de los medios algo de cierta manera, la audiencia se ve impulsada a tomar la repetición por la norma y a prolongarla en su uso personal: la mayoría manda. Así el criterio de lo que es correcto o incorrecto se convierte meramente en una cuestión de estadística: si todos lo dicen, entonces yo también puedo decirlo teniendo a los comunicadores como verdaderas autoridades en cuestiones de lenguaje, pues se supone que tienen la misión de transmitir sus mensajes *urbi et orbi*. No se nos ocurre generalmente buscar un diccionario para saber si lo que escuchamos es o no correcto; no hay tiempo para eso y tenemos que correr a escuchar la siguiente noticia.

En este asunto, uno puede confirmar que la tecnología es un avance que trae su propio veneno dentro. La instantaneidad con la que hoy podemos acceder a las más variadas fuentes de información no significa necesariamente que nuestro conocimiento sea hoy mejor que antes: estar bien informado no implica en principio que seamos más capaces de reflexionar bien. Información no equivale a saber y enjuiciar, operaciones que no podemos realizar a la carrera y contra el tiempo. Por otro lado, la sensación de que todo está al alcance de nuestras manos y que nos basta apretar un botón para tener, si así lo deseo, toda la bibliografía crítica sobre Shakespeare publicada en los últimos cien años, nos vuelve inevitablemente perezosos, lo que tiende a disminuir el valor de todo lo que nos cuesta trabajo descubrir y entender.

La rapidez es hoy el criterio supremo, no la comprensión. Por eso creo que ahora es más fácil dar por válido y de inmediato lo que los medios nos dicen que cotejarlo con fuentes que supongan una búsqueda más profunda de lo que escuchamos y vemos en la pantalla; para la gran mayoría eso es suficiente. Es decir, los comunicadores son ahora árbitros supremos que orientan las corrientes de pensamiento y el modo de plantear la discusión. Soy un habitual consumidor de noticieros y programas de debate sobre temas de actualidad. Como acostumbro encender la televisión unos pocos minutos antes de que esos espacios comiencen, suelo encontrarme con el final de programas de chismes sobre el ambiente de la farándula, que se han convertido para mí en una fuente inagotable de atrocidades lingüísticas. Pero he notado que ellas se han ido desparramando también a los noticieros y espacios de discusión más “serios”, lo que prueba el poderoso influjo de los modos de decir que nos asaltan por todos lados.

Hay un animador de origen cubano que hacía de su obesidad (y ahora de su reducción de peso) una de las razones de su popularidad. Creo que fue él a quien le escuché decir por primera vez “hace mucho tiempo atrás”. Esta torpeza expresiva que ignora el hecho de que en español tenemos dos opciones: “hace mucho tiempo” o “mucho tiempo atrás” se ha difundido ahora de tal manera que la he oído en boca de profesores universitarios o intelectuales reconocidos. Igual puedo decir de la frase que ese personaje y muchos otros usan con frecuencia: “A la misma vez”, que es por supuesto un calco directo de la expresión inglesa *at the same time*. Aun más ridículo es el caso de cierta presentadora venezolana que ha hecho de la expresión “buena tarde” un membrete personal del que parece estar muy orgullosa. Ella y otros colegas suyos han hecho también muy popular el olvido de la contracción “del” para decir “de el incendio”.

Sobre todo los comentaristas deportivos han inventado un uso nuevo para el adjetivo “previo” y hablan continuamente de “la previa del partido” en vez de decir, por ejemplo, “la hora previa...”. Otro ejemplo notable del modo como estas aberraciones lingüísticas empobrecen el lenguaje de todos es el del ahora universal y omnipresente uso de “tema” que ha desterrado sus equivalentes: “asunto”, “cuestión”, “problema”. En España escuché una vez esta frase casi maravillosa: “el campo está muy pesado por el tema de la lluvia de anoche”. Otra palabra de la que se abusa con gran frecuencia es “importante”, que ahora se aplica en frases como “sufre de un cáncer importante”, en vez de “serio”, “grave” o “incurable”. Lo mismo puedo decir de la palabra “inversor”, que está desplazando rápidamente a “inversionista”, que me parece más correcta.

Muchos de esos deslices expresivos tienen que ver con el bien conocido influjo del inglés y de la creciente invasión del llamado *spanglish*. Al respecto de este último fenómeno, recuerdo ahora la respuesta que dio Octavio Paz a la pregunta que un periodista le hizo sobre si le parecía que ese influjo era bueno o malo, y Paz contestó que no era ni bueno ni malo, sino “inevitable”. Yo matizaría esa información diciendo que hay muchos casos en los que resulta así por carencia de una palabra que designe un concepto o realidad para el que no tenemos una designación precisa en nuestra lengua. Es muy común en Estados Unidos escuchar entre los hablantes de origen latino la palabra “aseguranza” para decir sencillamente “seguro” (de vida, de accidente, etcétera), con la intención, creo, de evitar la posible confusión con “estoy seguro”, o “echar seguro a la puerta”. Pero me parece imperdonable la mucho más común frase “te llamo para atrás”, otro calco directo del inglés *I'll call you back*, porque oscurece el sentido de lo que se dice al cambiar la noción de tiempo por la de espacio. Cada vez más escucho la expresión: “Al final del día” en vez de “a fin de cuentas”.

La reciente aparición del *Diccionario de la Real Academia Española*—la vigésimo tercera— muestra el buen criterio general de esa corporación de admitir muchos neologismos (una gran mayoría de ellos precisamente de origen tecnológico) y americanismos, pues refleja el hecho indiscutible de que somos más los hispanohablantes americanos que los peninsulares, sin olvidar el hecho de que Estados Unidos incluye a millones que hablan español. Incorporar expresiones muy comunes en el ámbito latino incrustado en el mundo angloamericano es una decisión perfectamente aceptable porque la lengua es, como todo fenómeno vivo, un organismo que está en perpetuo cambio: muchas palabras caen en desuso o adquieren otro sentido, otras nuevas aparecen. Pero creo que incluso si nos referimos al campo de palabras que son parte de nuestro lenguaje desde hace

siglos, la Academia ha introducido algunos cambios que me parecen discutibles. Por ejemplo, ha convertido en opcional el uso del acento diacrítico que distingue el adjetivo “solo” del adverbio “sólo”. Yo seguiré usando ese acento porque no creo que sea un mero adorno u opción lingüística. Por otro lado, la Academia ha incorporado palabras como “papichulo” (para designar a un galán guapo o codiciado), entre otras expresiones que provienen del ambiente de la farándula y que me parecen menos difundidas o simpáticas que, por ejemplo, “encueratriz” (para referirse a una actriz que suele aparecer desnuda), que incluye un cierto elemento metafórico que casi suena quevediano. Creo que también procede del mundo de la farándula una expresión que hace mucho tiempo encontré en un suplemento de espectáculos de España: “en solitario”, con el valor de “a solas” o “solo”. También lo encontré en notas del ambiente político, como “el ministro llegó en solitario”, para decir que no vino acompañado. Me parece muy bien que el Diccionario haya aceptado la palabra “lonchera” pero no veo la razón por la cual ha incorporado la voz italiana “birra”, por cerveza, por el simple hecho de que es innecesario. Además, ya tenemos “chela”. En el área de neologismos, la Academia ha aceptado muchísimos que provienen del lenguaje tecnológico y cuyo uso se ha generalizado enormemente entre nosotros. “Blogger” o “bloguera” me parecen aceptables aunque no sean muy gratos al oído. Pero “tuitear” me parece una concepción excesiva, igual que “wifi”. Lo digo porque la invasión de los neologismos asociados a la nueva tecnología es constante y creciente, pero al mismo tiempo frágil o efímera. Recuerdo que la gente empezó a castellanizar como “disquete” la palabra inglesa *disquette*, para designar un dispositivo (o “herramienta” como todos dicen ahora) que nos permitía almacenar información en un soporte de pocos centímetros. Hoy ese dispositivo prácticamente ha desaparecido y mucha gente joven no sabe lo que es, igual como pasará con “nube” y como pasó con “estéreo” o “tocadiscos”. No conviene creer con tanta facilidad que todas las novedades tecnológicas están aquí para quedarse.

Ofrezco aquí una breve selección de atrocidades lingüísticas que he ido anotando:

- “Hubo un incidente puntual” (por *específico*)
- “A futuro” (por el *futuro*)
- “Los delitos cometidos son totalmente deleznable” (por *repudiables*)
- “La primer hora”
- “El próximo año venidero”
- “Para evitar la retardación de la justicia” (por *lentitud de la justicia*)

- “Documentos de alta secrecidad”
- “Químicos” (por *sustancias o productos químicos*)
- “Estilista” (por *peluquero/a*)
- “Estética” (por *salón de belleza*)
- “Espero que me soporten” (por *que me den su apoyo*)

Se ha puesto de moda creer que el género gramatical involucra siempre lo sexual, lo que explica que ahora se haya vuelto general y casi obligatorio decir “los jóvenes” y “las jóvenes”, como si el género del primer sustantivo no abrazase al segundo. Decir “el hombre prehistórico” incluye, por supuesto, a la mujer. No hay en esto nada de supremacía machista: se trata de un mero rasgo gramatical propio de nuestra lengua. En uno de sus notables artículos (“Señoras y señores”, *Letras Libres*, junio de 2014), Gabriel Zaid nos recordó que en su discurso inaugural el presidente Fox usó innecesariamente la fórmula “los ciudadanos y las ciudadanas” (también habló de “los chiquillos y las chiquillas”), y a partir de allí el error se desparramó por todos los medios “como un reguero de pólvora”.

Hace algunos años el movimiento feminista norteamericano observó con escándalo que las tormentas tropicales que azotaban el Caribe y Estados Unidos eran designadas sólo con nombres masculinos: Bob, Fred, Michael... Para acabar con esa terrible forma de discriminación exigieron —y obtuvieron— que fuesen designadas alternativamente con nombres masculinos y femeninos, como si esos fenómenos tuvieran sexo. Pese a esta gran conquista, las feministas han tenido que probar, por lo menos una vez, su propia medicina: cuando el huracán Katrina destruyó Nueva Orleans y otras áreas del sur, las mujeres que llevaban el mismo malhadado nombre tuvieron que cambiárselo o disimularlo porque se convirtió en sinónimo de tragedia y desastre.

Pero ahora esa innecesaria diferenciación se ha vuelto una regla general y la escuchamos por todas partes porque sobre todo los hablantes masculinos temen ser señalados por discriminar a las mujeres. En el lenguaje político esto se ha vuelto una ley general. Nicolás Maduro, ese involuntario cómico que se dirige a sus conciudadanos como si fuesen peones de su hacienda, usa todo el tiempo esa regla. Alguna vez se le pasó la mano y llegó a decir “nosotros y nosotras”. Creo que los peores dislates que he escuchado pertenecen a comentaristas políticos. Uno es: “no hay que buscarle cinco pies al gato” y —aunque los lectores no lo crean— esta perla surrealista: “hay que tomar al cuerno por los toros”. Nadie pide disculpas por estas aberraciones, nadie aclara nada. Y así se va formando quizás un nuevo refranero para el gran público. **U**

*Italo Calvino y Milan Kundera*

# Ironía cósmica y humor novelesco

Massimo Rizzante

*La noción narrativa de Italo Calvino se funda sobre el infinito poder de la prosa para combinar todos los saberes. La de Milan Kundera, al contrario, se apoya en el desafío que supone someterlos a la prueba de la prosa. La confrontación de estas dos visiones permite revisar las formas de la ficción, como apunta el poeta, traductor y ensayista italiano Massimo Rizzante.*

## UN RECUERDO MUSICAL

En la primera edición de *El arte de la novela* (1986), Kundera clasifica a Calvino entre los novelistas y no entre los escritores en prosa (en la última edición, de 1998, el nombre de Calvino ha desaparecido de entre los novelistas). Mientras que el novelista, según Kundera, “no hace demasiado caso a sus ideas, es un descubridor que, a tientas, se esfuerza por desvelar un aspecto desconocido de la existencia”, el escritor “tiene ideas originales y una voz inimitable. Puede servirse de cualquier forma (incluida la novela) y todo lo que escriba, al estar marcado por su pensamiento, transmitido por su voz, forma parte de su obra”.

En el curso de uno de los últimos seminarios de Milan Kundera, cuyo título era “Novela y música”, escuchábamos mucha música grabada. Beethoven sobre

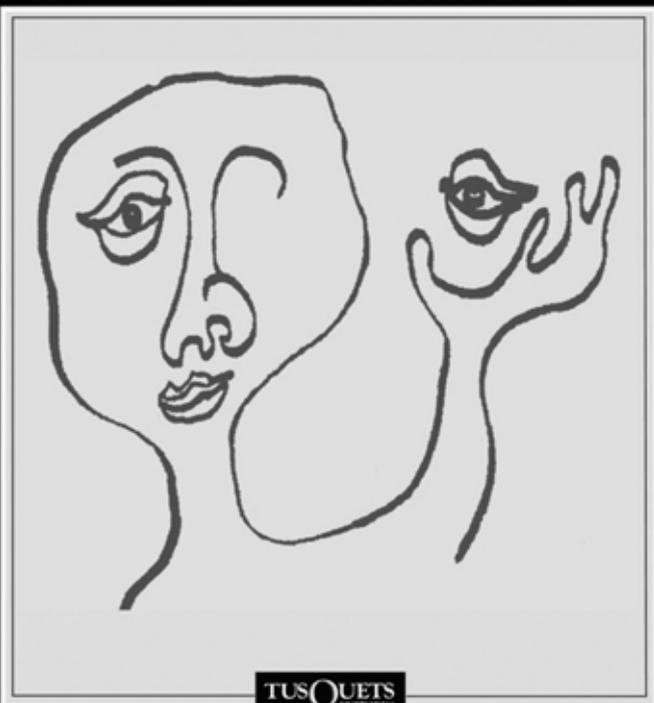
todo. Sus sonatas. En la puerta habíamos colocado un cartel en el que se leía: “No molestar. Emisión radiofónica”. Durante una pausa le comenté que cada vez me resultaba más difícil leer a Calvino y comprender su valor dentro de la historia de la novela, contexto en el que todo novelista debería ser leído. Él me respondió de forma un poco solapada y lacónica que, probablemente, yo tenía razón y que podía ser cuestión de diferencia de fuentes. ¿Qué quería decir?

¿No son las mismas las fuentes de un escritor en prosa y las de un novelista? Devorado por olas de música, la sesión ya se había reanudado, me preguntaba si lo que Kundera había afirmado en diversas ocasiones, es decir, que “el novelista no tiene que rendir cuentas a nadie, salvo a Cervantes”, era válido en el caso de Calvino. Me preguntaba también si las concepciones de la forma y del personaje en Calvino eran las de un novelista.

Milan Kundera

## LA FIESTA DE LA INSIGNIFICANCIA

colección andanzas



Desde mi primera lectura, la obra de Calvino me había parecido más consagrada a descubrir las relaciones del hombre con el cosmos que a revelar, a través de los personajes, aspectos desconocidos de la existencia (tal y como Kundera define el arte de la novela).

En ese caso, ¿tenían el mismo sentido para estos dos autores la palabra *prosa* y la palabra *novela*?

### DEL LADO DE LA LUNA

Recuerdo un célebre ensayo de Calvino escrito en 1962, “El desafío del laberinto”, donde el autor afirma lo siguiente: aquello a lo que la literatura puede aspirar es a una “imagen cósmica”. A partir del laberinto donde el hombre ha sido arrojado por la proliferación de saberes, lo que la literatura puede hacer es “definir la mejor actitud para encontrar la salida, incluso si ésta no es más que el tránsito de un laberinto a otro”. Si no se puede salir del laberinto de saberes en que se ha convertido el mundo, el hombre tiene el deber, según Calvino, de al menos dibujar un mapa, “lo más detallado posible”, de su prisión. Me viene a la mente el relato final de *Tiempo cero* cuando el conde de Montecristo, encarcelado con el abad Faría en la fortaleza de If, después de haber hecho las cuentas de todos los lugares llega a la conclusión de que el único medio de escaparse es “descubrir el punto en el que la fortaleza pensada no coincide con la real”.

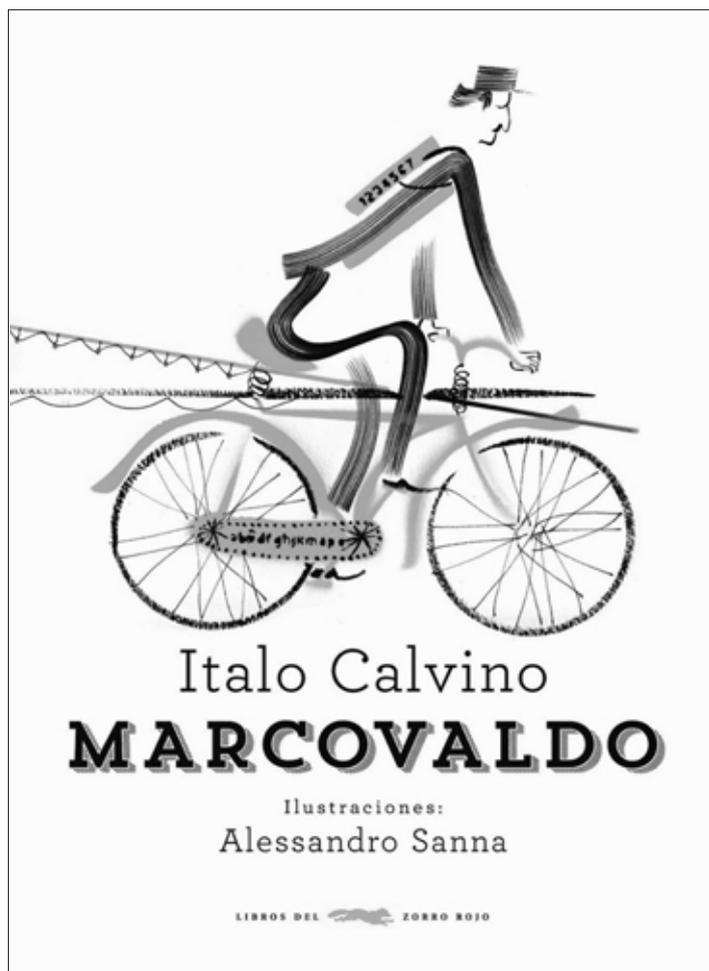
El punto de no-coincidencia entre mundo y pensamiento correspondería entonces a ese espacio de la libertad artística donde la construcción de conjeturas intelectuales se asocia a la intuición visual de la poesía, donde la lógica científica desafía a la imaginación poética.

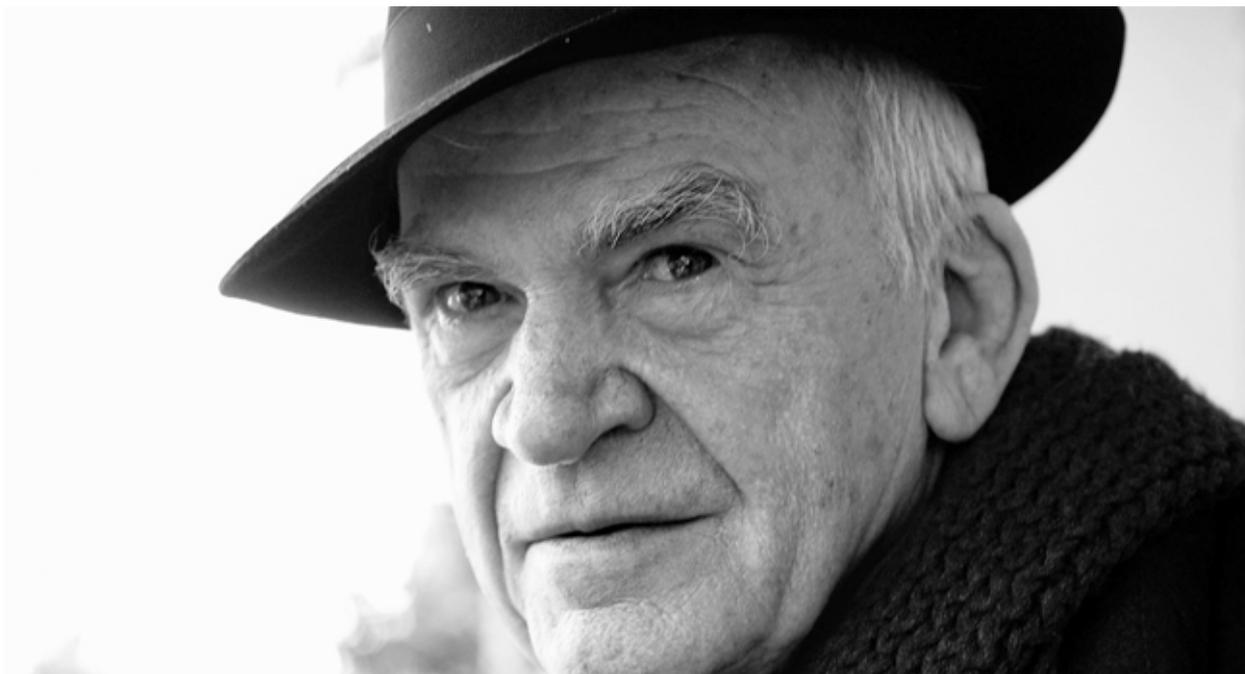
De esa manera fue como intenté comprender el amor de Calvino por la ciencia, *el ascendente de Galileo* sobre su obra.

Para Calvino, en la prosa de Galileo hay una síntesis perfecta entre la descripción minuciosa, casi tangible del objeto, y la participación de la poesía en dicha descripción que, a su vez, ofrece una imagen visual del objeto. Esta síntesis entre precisión y evocación Calvino también la encuentra en la obra de Leopardi.

La Luna evocada por Leopardi se asocia a la descrita por Galileo, y esta a la aventura cósmica de Astolfo sobre su hipogrifo. El poeta preferido de Galileo es precisamente Ariosto, “poeta cósmico y lunar”. Entre el vuelo de Astolfo y los viajes de un héroe, transportado por una alfombra, un pájaro o un barco hacia mundos llenos de maravillas no hay más que un paso.

De ese modo también traté de comprender la afición de Calvino por los cuentos de hadas y los cuentos de la tradición popular. Me lo imaginaba como uno de sus personajes de nombre impronunciable, caído por





Milan Kundera

casualidad sobre nuestro planeta, pero consciente siempre de sus deudas hacia la Luna, hacia “lo que no hay de lo que hay”, como dice al final de un cuento de *La memoria del mundo y otras cosmicómicas*.

Mirar el mundo, dibujar con “el mayor detalle posible” el mapa de este laberinto, estando siempre del lado de la Luna: esa era para mí la aspiración del arte de la prosa de Calvino, sobre todo a partir del comienzo de los años sesenta. Mirar el mundo, es decir, describir minuciosamente sus objetos y sus seres. Dibujar el mapa con “el mayor detalle posible”, es decir, hacer de la literatura el punto de encuentro de todos los saberes, recrear el espejo de un mundo disperso multiplicando los métodos, las disciplinas, los modelos. En fin, a partir de una imagen, de una descripción particular, elaborar por escrito un catálogo de posibilidades interpretativas; o, al contrario, a partir de una información general, un postulado científico, una categoría antropológica, llegar a una imagen, a un objeto concreto, a una historia particular.

De este modo intenté comprender el ideal enciclopédico de la obra de Calvino.

Pero, ¿qué significa mirar el mundo manteniéndose siempre del lado de la Luna? Puede que signifique concebir al hombre como un elemento más del cosmos, ni siquiera un elemento privilegiado, una ocasión, como cualquier otra, a través de la cual el cosmos organiza sus formas. También puede significar concebir la prosa como un puente tendido entre los modelos infinitos del conocimiento y la experiencia individual, concebida esta a su vez como una enciclopedia, un precipitado de elementos continuamente combinables.

Por otro lado, el hecho de mantenerse del lado de la Luna oculta una aspiración infinita, un deseo de armonía entre el hombre y el todo, entre una forma particu-

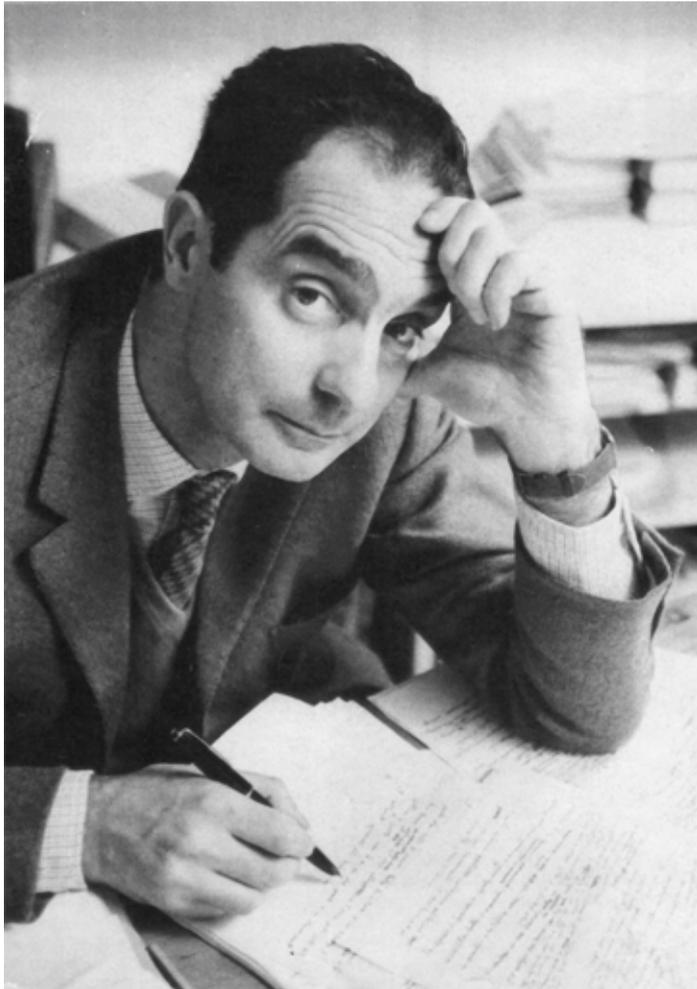
lar y la multiplicidad de formas, entre lo que es humano y lo que no lo es, un deseo de identificarse, de “dar la palabra” a lo que no lo tiene. Este deseo, que corresponde desde siempre a la poesía, Calvino lo introduce en la prosa convirtiéndose, a imitación de sus maestros más cercanos, Valéry, Queneau y Borges, en un *poeta de la prosa*. Poeta de la prosa por su imaginación visual, su *spiritus phantasticus*; por la forma de su composición, siempre breve, en la que cada elemento es a la vez una parte del todo y un organismo autónomo; por la variedad de sus registros retóricos; por la importancia que otorga a cada capítulo, a cada frase, a cada palabra; en fin, por su vocación cosmológica de situar al hombre no frente a la Historia, sino frente al universo.

#### EL LIBRO DEL MODERNO ASTOLFO

Sin embargo, si, como hace Calvino, concebimos “lo que no hay”, el infinito, “el mundo no escrito”, lo que continuamente se crea y se deshace, como el horizonte siempre necesario capaz de darnos “lo que hay”, “el mundo escrito”, al autor y a su deseo de contar la continuidad de las formas se le plantean dos problemas.

El primero lo define Calvino de la siguiente manera: “¿Cómo es posible aislar una historia particular si esa historia implica otras historias que la atraviesan y la condicionan, y estas otras además se extienden al universo entero?”.

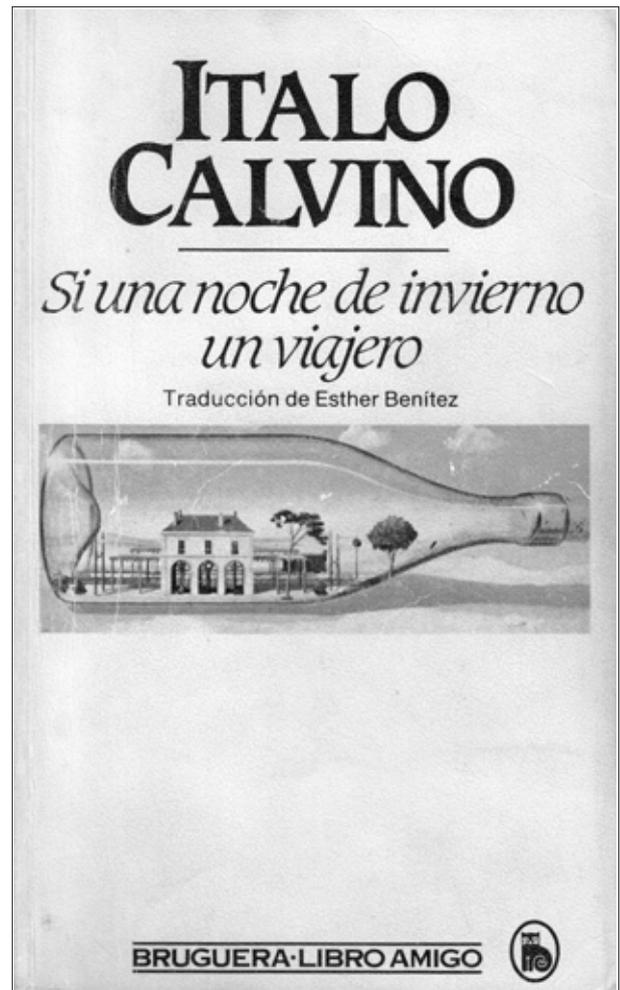
La solución formal que elige Calvino es la del *arte de la combinación*. Solución que encuentra, antes de su conocimiento, durante los años sesenta y setenta de los estructuralistas parisinos y del círculo del Oulipo, leyendo a Galileo: “El alfabeto es, según Galileo, la más gran-



Italo Calvino

de invención hecha por los hombres, porque, gracias a la combinación de una veintena de signos, podemos rendir cuenta de toda la riqueza multiforme del universo”. Toda construcción de una “imagen cósmica” es posible a partir de un pequeño número de elementos. Esa es también la ley que domina en los cuentos de hadas y en los cuentos populares. La lógica de la ciencia y la imaginación visual de la poesía se asocian de esa forma a la mirada sobre el destino del hombre.

Al tomar prestado el repertorio infinito y universal de la narración y al combinar formas previamente elaboradas, Calvino termina por crear máquinas de contar en las que la parte finita y visible del relato se vincula siempre a una cadena de relatos infinitos e invisibles (pensemos en *El castillo de los destinos cruzados*, en *Las ciudades invisibles*, en *Si una noche de invierno un viajero*). Lo que le interesa no es un relato, sino el hechizo narrativo que nace con todo relato, la autoridad que emana del núcleo antropológico de cualquier relato. Yo añadiría: lo que interesa a Calvino es crear una forma, una porción del orden de la existencia que, gracias a su potencial poder narrativo, sea capaz de hacer entrever todas sus deudas con aquello que no existe, que no está escrito. Una vez más la ironía cósmica y lunar de Ariosto es la que acopla las piezas de esa máquina de contar historias. Su gusto por la aventura fantástica ligada a la



aventura de la ciencia, a la *curiositas* galileana por el infinito montaje y desmontaje matemático-geométrico del universo, es el fundamento de la forma de Calvino.

El segundo problema, que con el tiempo se convertirá en la verdadera obsesión temática de Calvino, lo llamaré “el problema del libro de Astolfo”. Es el propio autor quien lo plantea: “¿Cuál es el poder de la palabra contenido en el libro mágico? ¿Puede una palabra cambiar el mundo? O bien, ¿tiene la palabra el poder de hacer desaparecer el mundo, de ser mundo ella misma, de substituir su totalidad por aquella del mundo no escrito?”. La aventura de Astolfo fue posible, no lo olvidemos, gracias al libro mágico de Atlante. Sólo una vez que tenga el libro entre sus manos, Astolfo tendrá el poder de montar sobre su caballo alado e ir a la Luna. Pero, ¿qué pasaría si por culpa de un mago diabólico ese mismo libro, en vez de ayudar a Astolfo a mirar el mundo desde la Luna, hace desaparecer el mundo? Entonces una selva de signos, de palabras, de nombres cubre la superficie de la Tierra y la aventura de Astolfo se transforma en la ansiosa y mortal búsqueda de Palomar a través del bosque de las interpretaciones infinitas del universo.

Si el modelo formal de la construcción de la obra sigue siendo el alfabeto, es decir, si el arte de la combinación de un pequeño número de letras puede rendir cuentas de la riqueza infinita y potencial del universo no

escrito, el riesgo, la tentación que constantemente asalta al moderno Astolfo es la de vivir su vida, sus sentimientos, sus experiencias gracias al mágico poder del libro.

El universo no es un libro, pero puede estar escrito y ser leído de la misma manera. De ahí la tentación del moderno Astolfo de interpretar *los aspectos de la existencia individual* a partir de *los artículos de la enciclopedia de los saberes*.

En el relato “Bajo el sol jaguar”, un matrimonio viaja a México. Parece que sus vacaciones turísticas están marcadas por el deseo de conocer la gastronomía del país, deseo tras el que se esconde otro, el deseo erótico, aparentemente también de vacaciones. Hacia el final del relato, después de numerosas degustaciones, la pareja sigue sentada a la mesa. Les sirven las “gorditas pellizcadas con manteca”. El marido las devora y, haciendo eso, le parece saborear la fragancia erótica del cuerpo de su mujer. Pero se da cuenta de que entre su yo, la gordita y su mujer se introduce siempre un cuarto elemento, “el nombre de las gorditas”. “Era el nombre ‘gorditas pellizcadas con manteca’ lo que sobre todo yo saboreaba, lo que asimilaba, lo que poseía. Hasta tal punto que la magia del nombre continuaba actuando sobre mí incluso después de la comida...”. Una vez en la habitación del hotel la pareja rompe el embrujo del que había sido víctima hasta entonces y se reencuentra con el amor. Pero ¿qué es este amor que nace no de las gorditas concretas sino de su nombre? Es la aniquilación de las fronteras entre el cuerpo y el libro, la victoria de la gastronomía sobre el gusto personal, de la cultura sobre los sentidos, de la ciencia sobre la sabiduría.

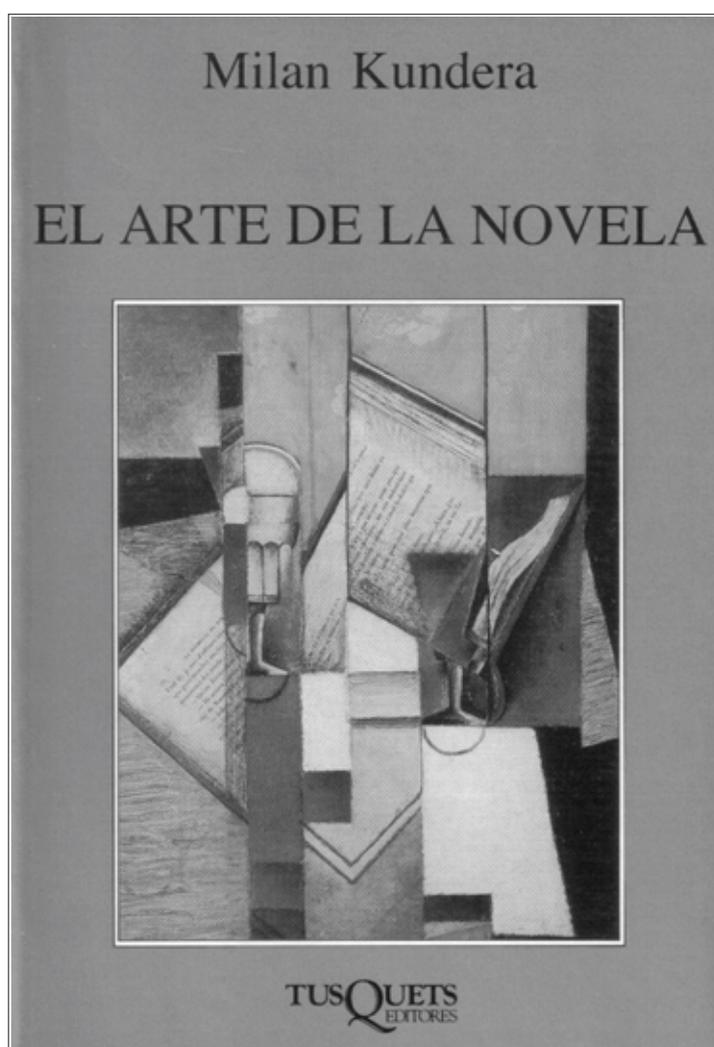
El turista de “Bajo el sol jaguar”, el escrutador, Kublai Khan, Marco Polo y Palomar son, entre tantos otros, variantes del moderno Astolfo, eterno caballero de la aventura, enamorado del descubrimiento de universos desconocidos, pero a la vez hechizado por la magia combinatoria de los signos y obsesionado por la lectura del libro sin el cual podría constatar que sus aventuras ya no son posibles.

#### CON LOS PIES EN LA TIERRA

Como muchos de mi generación, en la época de mis trabajos sobre Calvino en el marco de los seminarios de Kundera, padecía una enfermedad que yo llamaba *alejandrina*. ¿Cómo se manifestaba esta enfermedad? De dos maneras. Por una parte, gracias a una formación universitaria altamente teórica que reducía toda obra a un texto, es decir, a un conjunto de signos, había perdido completamente de vista la dimensión individual del arte. Por otra parte, puesto que podía leerlo todo como un texto, novelas, poemas, relatos, cómics, películas, pero también mis sueños, mi vida inconsciente, mis rela-

ciones amorosas y sexuales, el mundo se había convertido en un enorme *Ur-Texte*. La obsesión por descifrar los acontecimientos a partir de una lectura textual de la vida hacía que toda búsqueda existencial se evaporase. Era la tentación del moderno Astolfo lo que yo estaba viviendo en mis propias carnes. Estaba siendo labrado por esta aventura del espíritu teórico como una pieza de orfebrería fina. Excepto que yo no lograba, como el personaje de Calvino, subir a la Luna para probar su dulce leche. ¡Desgraciadamente no tenía vocación cosmológica!

El arte de la prosa de Calvino podía muy bien ir a caballo de la ciencia, hacer visible lo invisible, enfrentarse a sus conquistas con una ironía cósmica y lunar. Este encuentro que pretendía humanizar la ciencia me parecía que podía apagar el arte, el más específico, el más personal guardián de la forma humana. Para no caer en la tentación de sustituir el mundo por el libro, Calvino, aparentemente, se lanzó a naturalizar la Historia proyectando al individuo contra el universo, lejos de las heridas de su presente. Haciendo esto, él había formalizado hasta tal punto sus personajes que en vez de ser “egos experimentales” —como Kundera los había definido—, cuyo objetivo es examinar algunos temas de la existencia, eran “egos enciclopédicos”, figuras ejemplares, posibilidades infinitas de construcción y de des-



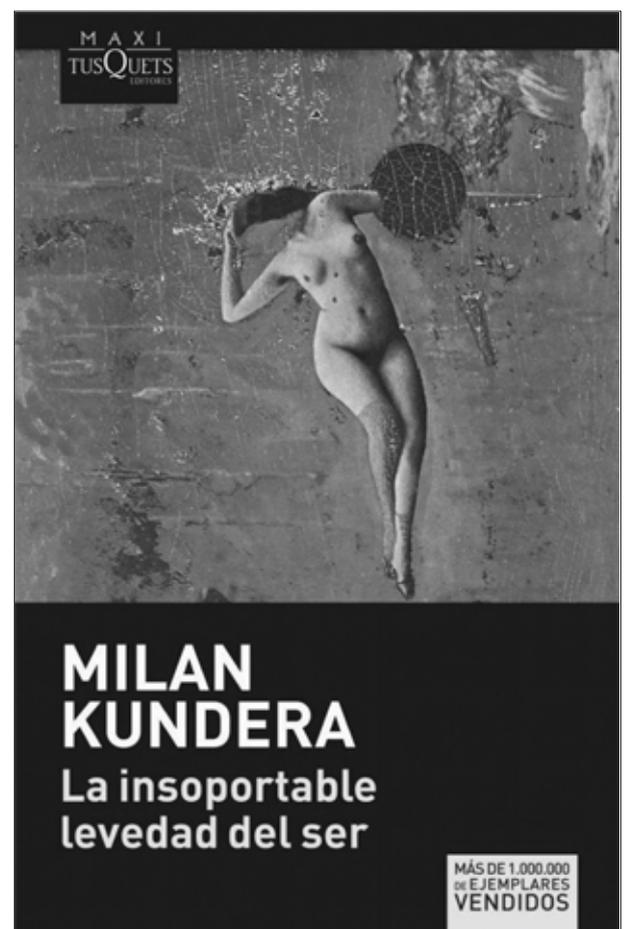
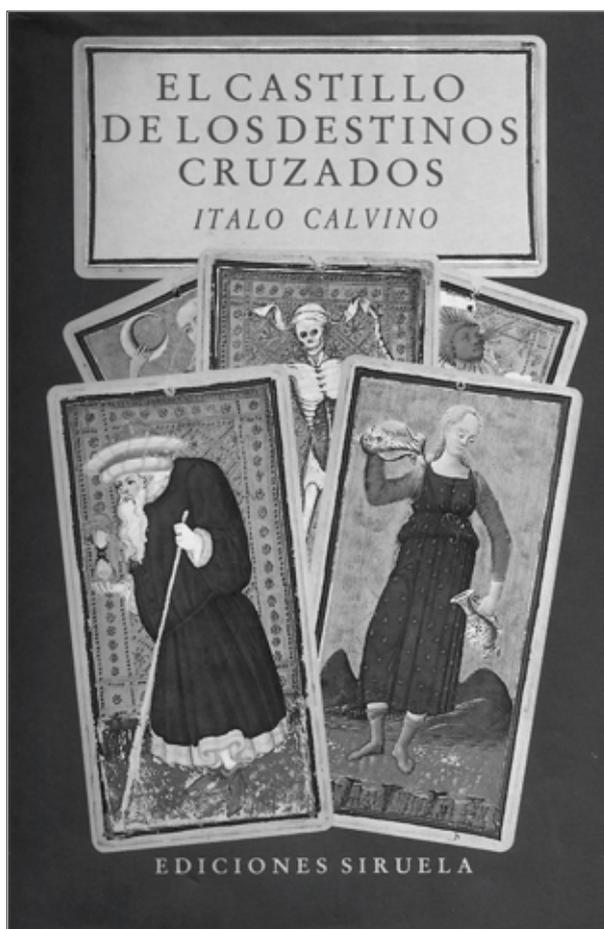
construcción del cosmos. Viven en la Tierra, pensaba, pero el personaje novelesco es mucho más modesto: vive con los pies en la Tierra. Como afirmaba Kundera, la novela, desde su nacimiento con Rabelais y Cervantes, ha enviado para siempre al héroe de la epopeya al mundo de abajo, al “mundo de la prosa”, al mundo de la existencia cotidiana, concreta, corporal. La aventura existencial del personaje novelesco nació no del espíritu teórico y enciclopédico sino del espíritu del humor. Y algo que considero fundamental: uno de los elementos constitutivos de la novela es precisamente su encarnizada e irreverente lucha contra el espíritu teórico y enciclopédico. Desde sus inicios, la novela ha cuestionado radicalmente todo saber que no pase por la experiencia personal y la libre invención creadora.

Panurgo nace de su cuestionamiento: ¿debo o no debo casarme? Esta es su duda, tan elemental como decisiva. Consulta a todos los sabios pero nadie consigue darle una respuesta. Al final no hace en absoluto lo que debe hacer, pero mientras tanto todo el saber de la época ha quedado ridiculizado por la fuerza bufonesca de su duda.

Don Quijote es un ser que nace de sus lecturas. Hasta tal punto se cree lo que lee que se identifica con lo que no es, un caballero andante. Gracias a este personaje que se toma en serio lo que lee Cervantes conjura la seriedad de las convenciones eruditas y literarias hasta entonces dominantes.

Palomar nace del espíritu teórico de su época. Él también se crea a través de sus lecturas científicas. Todo lo que mira se desmaterializa, pierde su consistencia, se convierte en signo. Pero en lugar de ir hasta el final en esta pérdida de lo concreto, proyecta sus categorías existenciales sobre la bóveda estrellada de las categorías abstractas. Palomar puede producir un cortocircuito en la lógica del pensamiento científico, y sin embargo no logra mostrar la parte no seria de ese mismo pensamiento. Lejos de ser un personaje dotado de libertad, no se libera jamás de su singular condición de catálogo de las posibilidades del conocimiento. Cuando no puede describir consulta su enciclopedia, cede a la tentación del moderno Astolfo. Y así hasta su muerte. La ironía existe, pero es la ironía cósmica de quien aspira a mirar las cosas “desde el lado de la Luna”, de quien compara lo finito con lo infinito, el mundo escrito con el mundo no escrito, de quien, como dice Calvino al final de sus *Seis lecciones para el próximo milenio*, quisiera salir de la perspectiva limitada del individuo, del yo (*self*), para hacer hablar “a lo que no tiene palabra, el pájaro que se posa sobre el tejado, el árbol en primavera y el árbol en otoño, la piedra, el hormigón, la materia plástica...”.

Esta era una perspectiva totalmente distinta, pensé, si la comparaba con la mirada hacia debajo de la novela, el descubrimiento lleno de humor del planeta del *terre à terre* de Panurgo y de Don Quijote.



Cuando, con la pasión de un neófito, leía las obras de Calvino, me sucedía que con frecuencia estaba de acuerdo con las críticas que señalaban una especie de ruptura entre lo que había escrito hasta el final de los años cincuenta, poco antes de la publicación de *El caballero inexistente* (1959), y lo que venía después, a partir de *La jornada de un escrutador* (1963) y *Cosmicómicas* (1965). Esta ruptura coincidía con el fin de la juventud del autor, con el final de su compromiso político y con su pérdida de confianza en la marcha triunfal de la Historia. Por otra parte, Calvino, incluso al principio de su carrera, nunca abrazó, de una forma ideológica, un credo político o una escuela literaria. Si creyó en la Historia fue a causa de su juventud, es decir, a causa de su amor por el poder infinito de la imaginación, de su gusto por la aventura y las peripecias, incluso en las situaciones más peligrosas —pensemos en Pin, el pilluelo protagonista de *El sendero*—, de su fidelidad a un héroe que es modelo ejemplar de las experiencias humanas —pensemos en la trilogía *Nuestros antepasados*—. De todos modos, se acepta más fácilmente el fin de la Historia que el fin de nuestra propia juventud, sobre todo cuando la juventud no es solamente un dato autobiográfico, sino también un “valor literario”, una manera de concebir la obra en tanto que perpetuo comienzo, una renovación incesante de las formas, una apuesta en la que el mundo se pone a prueba del infinito poder narrativo. Por esta razón, al día de hoy ya no veo una ruptura entre el Calvino del *Sendero* y el Calvino “cosmicómico”, o el combinatorio de *El castillo*, o el “hipernovelesco” de *Si una noche de invierno un viajero*.

Lo que ha cambiado no es el amor de Calvino por la aventura. De hecho, lo que ha ocurrido es que la aventura, una vez desvanecida toda perspectiva histórica y toda confianza en la originalidad de la forma, se ha convertido en aventura de los saberes. ¿Cómo dar entonces el sentido eterno de la aventura en un mundo convertido en “laberinto de saberes”? La respuesta de Calvino es esta: transformando el saber en aventura.

Me daba cuenta de que la grandeza artística de Calvino había sido, a partir de los años sesenta, la de transferir el sentido de la aventura, alimentado por las narraciones mitológicas y populares, las novelas épicas, las crónicas de viajes, por toda la *varietas* de los géneros de la prosa —incluida la prosa de Galileo y de los filósofos renacentistas— a un territorio que antes de él era inimaginable: el de los saberes modernos, de la cosmología a la antropología, de la física a la lingüística. Inimaginable porque no podía ser comprendido más que por medio de la abstracción. Calvino nos ofrece la aventura en el laberinto de los saberes y, gracias a su capacidad poética de evocar imágenes visuales, nos da la posibili-

dad de ver allí donde no veíamos más que conceptos, fórmulas y signos. Calvino le ha dado también la vuelta: partiendo del tarot ha creado un laberinto de narraciones. Desafió el imaginario simbólico gracias a su imaginación visual.

Dentro de esa inmensa empresa podemos distinguir una vertiente optimista, un impulso humanista y universal: Calvino consideraba posible la alianza entre los valores del Renacimiento y el mundo moderno de la ciencia y de la técnica. Aun más: en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino no sólo relaciona el saber antiguo de Lucrecio y Ovidio con la ciencia moderna, sino que llega a considerar las obras de estos dos autores como los modelos más cercanos a su idea de la prosa y a los autores del siglo xx que tiene en mayor estima. De ellos extrae los valores literarios que querría ver realizados en el próximo milenio. Sin embargo, entre bastidores de este resplandeciente teatro donde los antiguos y los modernos, Lucrecio y Ponge, Ovidio y Queneau, Dante y Borges, podían representar juntos su papel, yo veía siempre el rostro crispado y ansioso de Palomar, su mirada de descifrador atrapado por un destino que lo impulsa a convertir cualquier queso en un “documento de la historia de la civilización”, su existencia reducida a un ejercicio de montaje y desmontaje del universo, su imposibilidad ontológica para vivir sin una red de saberes, su voluntad de borrar el interior del hombre, su deseo infinito de atender a las apariencias, deseo continuamente frustrado por aquello de que todo es lenguaje.

Constataba que el mundo de Palomar era nuestro mundo, un mundo seducido por el poder hechicero de la hipertrofia de los saberes, y Palomar es la figura paradigmática de un tipo de hombre que, apartado de sus temas existenciales, ha comprendido que sólo será posible la renovación de sí mismo a través de la investigación formal.

No obstante, pensaba que, fuera del círculo de nuestros propios temas existenciales, somos como peces atrapados en una red de saberes a los que sólo les queda la “maestría” para transformar la red en un entramado en el que cada objeto, gracias a la fuerza combinatoria de los diferentes saberes, se convertirá en signo y podrá relacionarse con todos los signos posibles. En tanto que “entramado que relaciona todas las cosas”, la noción de novela de Calvino oculta siempre el encantamiento del moderno Astolfo: la tentación de quedarse sumergido entre las páginas de su libro mágico.

#### EL MARCO Y EL TEMA

Entre 1959 y 1968, en otra provincia de Europa, Bohemia, Kundera escribe sus primeros cuentos. La co-

lección de cuentos *El libro de los amores ridículos* aparece en francés en 1970 (1987 en español). Kundera había elegido la estrategia de la “forma breve”, la que él llamaría “la vieja estrategia de Chopin”. Entre los siete cuentos de esta colección y las obras de los años sesenta y comienzos de los setenta de Calvino —como por ejemplo *El castillo de los destinos cruzados* o *Las ciudades invisibles*—, yo notaba un cierto aire de familia, un posible parentesco estético. A propósito de asuntos completamente diferentes descubría por todas partes el mismo placer de contar historias, el mismo gusto por la aventura, las mismas fuentes: la tradición oral, Boccaccio, los relatos renacentistas. El placer reencontrado de la fabulación se asociaba al gusto por la reflexión intelectual de los cuentos filosóficos del siglo XVIII, a la que se añadía la distancia irónica del narrador del siglo XX, su consciencia lúdica de la ficción. Incluso desde el punto de vista lingüístico las preferencias de ambos autores parecían coincidir: exactitud, claridad, transparencia, ligereza, rechazo de todo lirismo, obstinado trabajo sobre cada frase, cada palabra.

Sin embargo, había una diferencia fundamental.

El desafío de una colección de cuentos es, desde los orígenes de ese arte, combinar la diversidad con la unidad. En *El Decamerón*, el gran modelo de la tradición europea, la unidad es sobre todo formal: depende del marco en el que los personajes-narradores cuentan sus historias. El lector puede avanzar por cada uno de los cien caminos. Puede también olvidar, atrapado por la intriga, quién es el narrador, pero él vive siempre dentro del mismo espacio: aquel en donde la pandilla se reúne cada día. Ese es el caso de *El castillo* de Calvino y de *Las ciudades invisibles*. En estas obras, como en el modelo de *El Decamerón*, el marco es el elemento que da unidad a los diversos relatos. Excepto que los relatos, en la obra de Calvino, tienen siempre la misma forma preestablecida y repetitiva: por ejemplo, el relato del viaje de Marco Polo alterna con el diálogo del navegante veneciano con el emperador; la historia de cada visitante del castillo está siempre en función de la disposición de las cartas del tarot. Calvino, para hacer aun más racional y sistemática su arquitectura, complica la clásica forma enmarcante por una estrategia serial “enmarcada”.

La forma de Calvino es la explotación *ad infinitum* de la forma boccacciana, de su *espíritu deductivo*, gracias a la cual el gran precursor había organizado, por primera vez, la materia infinita de los relatos en un tiempo y en un espacio humanos, limitados y definidos.

En *El libro de los amores ridículos*, la unidad de los cuentos no es formal —nada tiene que ver con el marco—, es sobre todo temática: se trata de siete variaciones sobre un solo tema. La “vieja estrategia de Chopin” se cruza con otra vieja estrategia que Kundera llama “la

estrategia beethoveniana de las variaciones”. El arte de la variación novelesca de Kundera se concibe como la exploración por etapas de un tema, de una interrogación existencial, en la que la comprensión y las posibles respuestas son inagotables. Cada relato es autónomo y posee su propia forma original, al mismo tiempo que se relaciona con las otras por la permanente presencia de una pregunta: ¿qué es el amor si lo privamos de todo espíritu de seriedad? Por esto mismo, la arquitectura formal de Kundera invierte el modelo de *El Decamerón*. El cuento titulado “El coloquio”, en el que un grupo de parlanchines se encuentra para conversar y debatir sobre los múltiples aspectos del amor, está colocado en el centro de la colección. Como dice acertadamente François Ricard en su libro *La littérature contre elle-même*, este coloquio “que antes era el relato ‘engarzante’, aquí está ‘engarzado’ en medio de otros relatos” y “el ‘marco’ que, desde el exterior, mantenía juntos los cien relatos de *El Decamerón*, se convierte en el centro de la colección, su foco, la llave de bóveda que ahora, desde el interior, mantiene su coherencia y su unidad”. Esta organización temática del conjunto conserva, además, la originalidad de cada forma singular. Si Calvino había prefijado la matriz formal y la había llenado con su invención, Kundera considera también la composición formal como una invención. La forma de cada relato no está determinada por una obligación, dado que la única obligación de Kundera —su testamento literario— es justamente la de destruir el principio de una obligación formal prefijada.

#### LOS DOS BOCCACCIOS

El Boccaccio de Calvino no es el Boccaccio de Kundera.

Calvino, en efecto, llega al gran precursor de la novela moderna a través de Ariosto, es decir, a través del regreso al Renacimiento italiano, al entrelazado de historias y de destinos ejemplares, a la narración laberíntica y a la ironía cósmica de los poemas épicos. Kundera llega a Boccaccio a través de la risa y “la mirada hacia abajo” de los personajes de Rabelais y de Cervantes. Para él, entre la “forma breve” boccacciana y la “gran forma” rabelaisiana y cervantina no hay diferencia ontológica. Calvino privilegia el marco, con lo que sólo reconoce la novedad formal de Boccaccio. No aprecia en el relato boccacciano el origen de la novela posterior. Su apuesta consiste en encerrar en un marco la infinita *varietas* de las formas y de los saberes, haciendo de la literatura un lugar de múltiples encuentros. Toda su obra está obsesionada por la voluntad formal, una voluntad formal cada vez más presionada para delimitar las infinitas posibilidades narrativas. Esta obsesión es necesaria no sólo para salvaguardar el poder potencial de todo relato, sino también para mantener al narrador anónimo y

oral frente a la comunidad de los lectores modernos. Para Calvino, somos lectores modernos en tanto que *hijos del relato*.

Kundera prefiere otro Boccaccio, el de los diez personajes que abandonan una Florencia devastada por la peste, el Boccaccio de lo que Lakis Proguidis en su libro *La conquête du roman* ha llamado “la gran traición” de la novela. Traición ética: se apartan de la comunidad mientras la comunidad está en peligro. Traición estética: se hablará no exclusivamente de la peste y de la realidad de la peste, sino de muchas otras cosas. Porque la peste no es toda la realidad, no es el único *marco* en cuyo interior podemos explorar los *temas existenciales* de los hombres y de las mujeres castigados por el látigo.

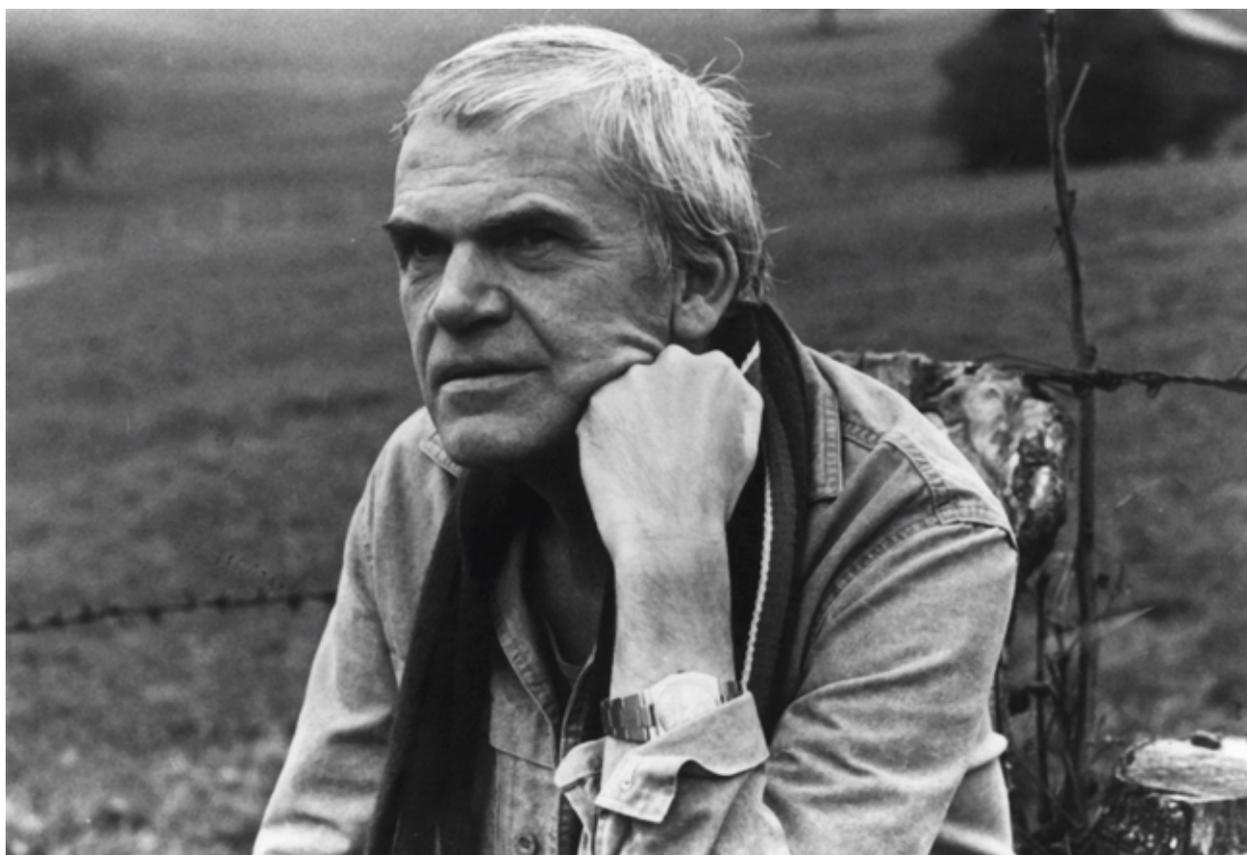
El célebre realismo de Boccaccio radica en el descubrimiento fundador de la relatividad de toda realidad frente a los problemas más banales de la existencia. A partir de *El Decamerón*, el novelista no olvidará jamás que, incluso en las peores situaciones, habrá siempre alguien como Tíndaro para interesarse por la virginidad de las mujeres, o como Filippo Balducci para intentar explicar a su hijo todavía virgen que los animales más excitantes para el hombre son los gansos.

#### EL LIBRO DE MARTIN

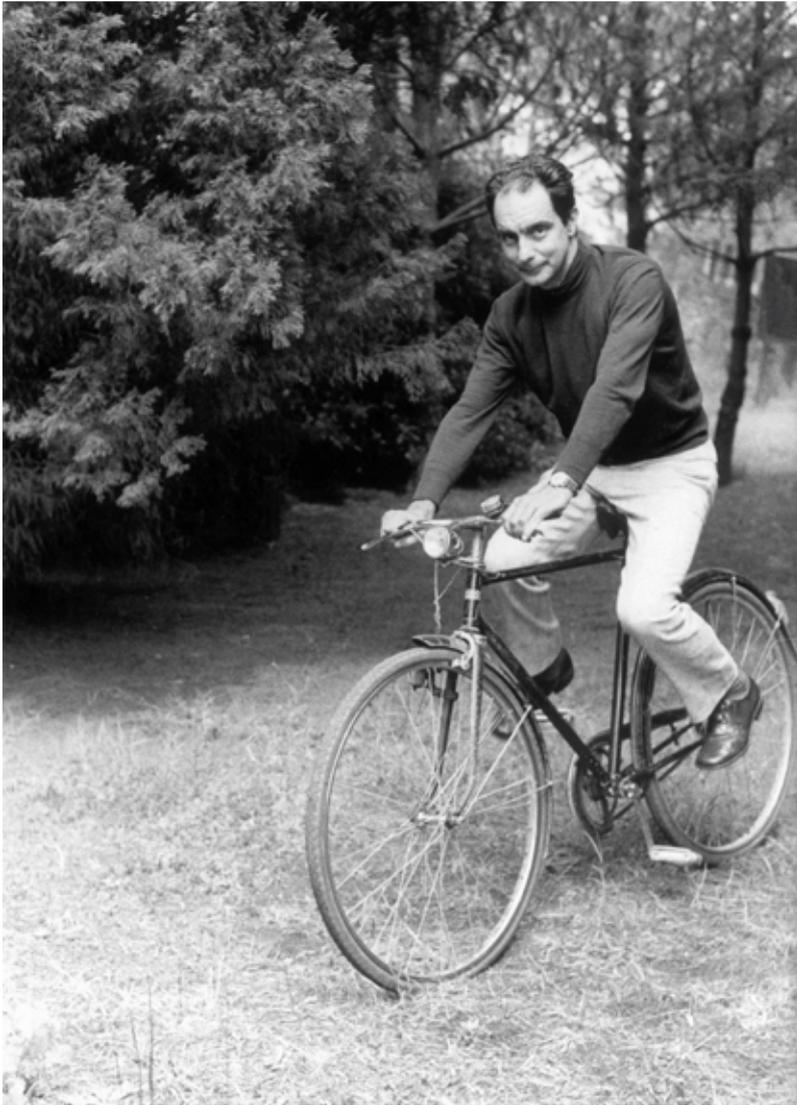
A un cierto punto comprendí la distancia que había entre el *arte de la combinación* de Calvino y el *arte de la composición* de Kundera.

La primera, me decía, se funda sobre el infinito poder de la prosa para combinar todos los saberes. La segunda, al contrario, se apoya en el desafío que supone someter todos los saberes a la prueba de la prosa. La noción de prosa según Calvino, por tanto, excluye la noción de novela según Kundera. La noción de prosa para Calvino es lingüística, basada en la idea de la *écriture*. La variedad potencialmente infinita de los géneros, a partir de un alfabeto de formas preexistentes, permitiría dibujar el mapa del mundo “lo más detalladamente posible” y descubrir las relaciones entre el mundo visible y el invisible, el que ni tiene nombre ni está situado sobre el mapa del mundo. Para mí el libro ideal para Calvino era el atlas de Kublai Khan (el atlas de Kublai Khan es una variante de la enciclopedia de Palomar y también del libro de Astolfo que, según Calvino, podía contener el mundo), que tiene, entre otras cualidades, la siguiente: “revela la forma de ciudades que todavía no tienen ni una forma ni un nombre”.

Para Kundera la prosa no es una *varietas* de formas lingüísticas, porque no la concibe sólo como lenguaje no versificado, sino como la expresión del carácter concreto, cotidiano, corporal de la vida. *La prosa para Kundera es un mundo, un mundo que permanecería oculto, disimulado si no fuera por la novela*. En este sentido, la novela somete todos los saberes a la prueba de la prosa, los lleva bajo la mirada “de abajo” de la duda existencial de Panurgo. Gracias a esta mirada, el personaje novelesco examina los *artículos de la enciclopedia de los saberes* a partir de sus propios temas existenciales, traduce el



Milan Kundera



Italo Calvino

concepto abstracto en su lengua personal. Esta traducción pone en cuestión todo saber adquirido, presenta como ambigua su aparente significación, descubre su lado no serio.

Entonces, ¿cuál sería para Kundera el libro ideal?

En el relato titulado “La manzana de oro del deseo eterno”, incluido en *El libro de los amores ridículos*, el narrador espera en un café a su amigo Martin, un conquistador audaz y metódico, un virtuoso de la seducción. Mientras espera está inmerso en la lectura de un grueso libro alemán sobre la cultura etrusca. Conseguir en la biblioteca esta magnífica obra le ha costado bastante trabajo, de modo que la tiene entre sus manos como quien acaricia “una reliquia”. Incluso se alegra del retraso de Martin ya que puede ojearla y soñar con culturas antiguas. El narrador está todavía sumergido en su profunda meditación cuando Martin, acercándose a su mesa, dirige “muecas y gestos expresivos en dirección a una chica sentada en una mesa delante de una taza de café”. Él se siente avergonzado. Estaba tan profundamente sumido en su libro que no había reparado en la chica. ¡Algo imperdonable desde el punto de vista de Martin! Pero Martin es un amigo: para abordar a la

joven arranca de las manos del narrador el grueso libro alemán y, con “una naturalidad portentosa”, lo coloca en el bolso de la señorita con quien queda para el sábado siguiente. El objeto del deseo del narrador tan largamente esperado ha desaparecido. Se enfada pero, de repente, alza el vuelo sobre las alas “rápidamente desplegadas” del deseo.

¿Es realmente el gran libro alemán el objeto de su deseo? ¿O es la chica en la que él no se ha fijado? ¿Es a causa de su falta de experiencia de la vida y de las mujeres que se ha sumergido en la lectura en vez de comenzar una aventura erótica? ¿O es que una aventura mental es para él tan valiosa como una aventura erótica? ¿Y qué es el deseo erótico si un libro sobre la cultura etrusca puede desviarnos tan fácilmente de una chica guapa? ¿Es un juego? ¿Una imitación libresca? ¿El último acto de un coleccionista diletante al final de la comedia del libertinaje?

En el mundo de la prosa, la identidad de los hombres es un problema y también lo son los objetos sagrados de la cultura. En ese territorio nada se toma en serio: ni el deseo, ni el amor, ni el saber milenario de los ancianos. El libro ideal de Kundera, el modelo de modelos, su *archinovela*, ¿no es la novela en la que ningún capítulo, ninguna frase, ninguna palabra sería tomada en serio?

#### POST-SCRIPTUM

Hoy, cuando pienso nuevamente en mi aprendizaje parisino, tengo la sensación de volver a vivir siempre la misma escena: sentado en la mesa de un café con dos libros entre las manos, uno en mi mano derecha y el otro en mi mano izquierda. En el primero busco el catálogo de todas mis posibilidades. Leyendo el segundo me doy cuenta de que cuando en el mismo momento en que se abren para mí posibilidades infinitas, en ese preciso instante, no tengo delante mío más que una taza de café caliente. Debo esperar. La espera es cósmica. En efecto, no espero a nadie en particular. Estoy sólo con mi taza. Durante la espera no renuncio a catalogar el mundo que me rodea, ese mundo visible y finito formado de partículas invisibles e infinitas. Al mismo tiempo no puedo dejar de escuchar la voz del desconocido que acaba de sentarse a mi lado: “¡Un poco más a la derecha, señor! El libro de la derecha es bastante más pesado que el que tiene en su mano izquierda. Es preciso que lo levante un poco más si quiere convertirse en la perfecta balanza búdica de los valores literarios de nuestro tiempo!”

Después de la época de mi primer aprendizaje mi vocación oscila entre la ironía cósmica de Calvino y el humor novelesco de Kundera. **U**

Arte islámico de los siglos VII al XIX

# Lo terrenal y lo divino

Ery Camara

*Dios es bello y ama la belleza.*

HADIZ

La selección de 192 obras maestras de la colección permanente de arte islámico del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, mejor conocido como LACMA, se presenta actualmente en las salas de la planta baja del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Desde la entrada, la exposición ofrece a los visitantes elementos que permiten contextualizar doce siglos de desarrollo de la civilización y de la cultura islámica que siguen siendo de gran trascendencia en el mundo. Estructurada en tres cápsulas cronológicas y cinco temáticas entrelazadas, la secuencia va marcando el paso del visitante desde los orígenes en el siglo VII hasta el XIX. La colección reúne expresiones artísticas procedentes de los siguientes países: Marruecos, Egipto, España, Turquía, Siria, Irán, Irak, Afganistán y el sur de Rusia. El islam es la tercera de las religiones monoteístas que congrega el mayor número de devotos de distintos orígenes profesando la fe a Allah y a su profeta conocido como Mahoma en Occidente. La estética del islam reserva al espacio de culto signos e imágenes exentas de figuración o idolatría. En la sala dedicada a la fe islámica, el *Corán* del siglo XIII y el fragmento superior de un *Mihrab* con un pasaje del *Corán* referido al paraíso nos hacen observar la prevalencia de la caligrafía como un arte presente en todo tipo de soporte en el registro de las revelaciones hechas por el arcángel Gabriel al profeta. El desarrollo estilístico de la caligrafía se puede apreciar en las láminas desprendidas de los libros sagrados ya fuera de uso, en la joyería, las tallas de madera, la alfarería, en las lápidas como en la arquitectura. Su integración a la decoración geométrica o floral la convierte en un sofisticado aglutinante que registra y reitera la presencia de lo

divino transcrito en signo o en el verbo salmodiado. El arte de la escritura que recorre las páginas del *Corán* es el mismo que encontramos en el retrato verbal del profeta conocido como *Hilye*. Esta manera de retratar sin la necesidad de enfocarse en los rasgos figurativos del individuo, sino en sus características esenciales, nos hace reafirmar el vínculo establecido entre lo terrenal y lo divino para que los creadores mantuvieran hasta la fecha lo figurativo fuera del ámbito religioso. Recordemos que la Kaaba, el monumento sagrado hacia donde se orientan los oratorios y se dirige todo musulmán para rezar, fue liberado por el profeta y despejado de los ídolos que tenía en su interior.

Es interesante notar que el islam temprano se tuvo que valer de soluciones artísticas propias y de culturas vecinas como la bizantina, la persa, la romana y aun la griega, la china y la india, entre otras, para enriquecer su lenguaje. Asimismo podemos hablar de la influencia que su desarrollo posterior imprimirá en muchas culturas. El auge del arte islámico se puede apreciar en la sala dedicada al medieval, es la multiplicidad en la unidad y la unidad en la multiplicidad. En la alfarería se aprecia una maestría en las técnicas innovadoras que dan lustres diferentes en cuencas y aguamaniles. En el ámbito secular o privado, vemos la figuración como recurso para narrar épicas, hazañas bélicas y ensoñaciones. La fauna y la flora son motivos para la inspiración de artesanos que las recrean en aguamaniles, cuencos y telas. La generosidad de elites y ciudadanos en los actos piadosos de comisionar la edificación de una mezquita o la confección de libros del *Corán* y encuadernaciones bellamente iluminadas se suma a la devoción que se manifiesta en la cotidianeidad de individuos y comunidades. La expansión territorial que caracteriza el periodo muestra también los regionalismos que distinguen gran-

des centros renombrados en áreas urbanas, por la calidad y el oficio reflejados en su trabajo. En esta sala se aprecian unas *muquarnas* que ilustran lo infinito de la creación como una evocación de la grandeza del Creador y la reverberación que supone el paso de la luz en estos motivos; lo micro y lo macro interactúan y se unen para evocar los 99 nombres del Creador registrados en el *Corán*. El astrolabio de procedencia española nos habla tanto de la ciencia como del desarrollo de la navegación que beneficiaron en mucho el intercambio comercial en numerosos puertos, rutas y mercados. Esta vitrina que resalta el esplendor de la cerámica y del vidrio es una evidencia del gusto y la creatividad abiertos a la experimentación de técnicas y materiales que trasgreden las convenciones. El azulejo y el estuco de la Alhambra refrendan nuevamente la unicidad de Dios, dice la inscripción: “No hay más conquistador que Dios”.

La sala siguiente está dedicada a la luz y el agua, dos elementos considerados purificadores del espíritu en la comunidad. Ambos motivaron la manufactura de espléndidos contenedores o soportes de todo tipo: metal, vidrio, barro, mármol y porcelana. Símbolos de la manifestación divina incluidos en los instrumentos del culto y de la necesidad vital, su presencia en la arquitectura es destacable.

Como en todas las civilizaciones, las conquistas y el poder de los ejércitos fueron determinantes para asegurar la soberanía y la convivencia social. La crónica y las manifestaciones del poder se pueden apreciar en la sala dedicada a la batalla. Los componentes de una armadura, las láminas y las miniaturas que ilustran la crónica de las batallas y las alabanzas al soberano revaloran aspectos importantes en las jerarquías del poder. La sala dedicada al juego deslumbra por la vigencia de juegos como los naipes, los dados y las barras. El ajedrez y el *backgammon* representados en excepcionales ejemplares muestran la destreza de los artesanos.

El arte islámico de las últimas dinastías continuará ejerciendo su influencia en el mundo occidental hasta convertirse en modas o tendencias como los orientalismos, el arabesco y los estilos mozárabes o mudéjares que ya se conocían. El centro de producción alfarera de Iznik da a la cerámica turca un lugar prominente en este periodo. Su producción resalta el refinamiento en los materiales como la riqueza de su colorido y de sus motivos decorativos. En esta sala destacan entre las maravillosas obras la escultura de una lápida mortuoria en forma de turbante cuya sobria ejecución parece desafiar el tiempo por parecer tan contemporánea. La caja con incrustaciones de carey, concha y marfil es de una delicada manufactura, ejemplar del arte de la incrustación y recuerdo de la taracea que adorna mucho del mobiliario

musulmán. El retrato del sultán Mehmet I (quien patrocinó la edificación de la Mezquita Azul en Istanbul) plasmado en un fondo donde destacan las llaves simbólicas de la Kaaba, reflejan nuevamente el vínculo entre lo terrenal y lo divino en los actos de generosidad. Para concluir nuestro recorrido, la obra maestra de la exposición, la alfombra de Ardabil que fue comisionada por el sha Tahmasp (1524-1576) para un santuario ancestral es la pieza que nos sella el vínculo sugerido por el título de la exposición. Esta alfombra de dimensión considerable firmada por Maqsur Kashan tiene su par en el Victoria & Albert Museum de Londres, Inglaterra. El tejido demuestra las virtudes de los tejedores tanto en los motivos decorativos como en la gama cromática. La inscripción que encabeza la alfombra es una oda del poeta persa Hafiz (siglo XIV) que reza lo siguiente: *No tengo más refugio en este mundo que este umbral. Mi cabeza no tiene lugar de descanso aparte de este portal*. La presencia de las lámparas dibujadas en perspectiva en esta alfombra la convierten en una constelación florida, un espacio de comunión evocado en el umbral como el portal. Así, la alfombra delimita el espacio donde la oración del devoto transforma la atmósfera. Al lado de esta suntuosidad se aprecian unas láminas excepcionales del arte de la miniatura cerca de paneles textiles delicadamente elaborados con un dibujo y un colorido tan sutiles que resaltan su expresividad y frescura.

Después de este recorrido nutrido de información en las cédulas que acompañan la exposición, el visitante tiene la oportunidad de desmitificar las noticias sensacionalistas que pretenden reducir la imagen y la sensibilidad de un legado universal a los actos iconoclastas de fanáticos y extremistas que falsean el espíritu pacífico del islam. Es también una herramienta que nos aproxima a manifestaciones artísticas que no son ajenas a la cultura mudéjar heredada por México. Cabe señalar la presencia de la comunidad musulmana mexicana entre el público que visita la exposición. Pero no deja de asombrarme el escuchar las exclamaciones de algunos visitantes ante el parecido que encuentran entre algunas obras aquí presentes y tendencias o motivos presentes en la artesanía mexicana. En este sentido, la exposición les provoca una necesidad de revisión del pasado desconocido que aquí se reivindica. Recomiendo a nuestro público la visita guiada a la exposición con los voluntarios del museo que ofrecen gratuitamente este servicio. Le permitirá percibir que la belleza, la paz, el amor y la compasión son cualidades divinas que Seyyed Hossein Nasr, el estudioso iraní, plantea como fundamentales en la experiencia estética en el arte islámico (*El corazón del islam*, Kairós, 2007). Uno de los nombres de Dios es Al Jamil, el bello, y la belleza es el resplandor de la verdad divina.

# Lo terrenal y lo divino



< *Astrolabio*, siglo XIII, Sevilla, España, aleación de cobre con baño de oro, 21.28 x 13.97 x 2.86 cm  
Donación de Carolyn Merchant. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Casco*, siglo XV, Irán, acero con incrustaciones de plata, 29.85 x 22.86 cm  
Donación de Joan Palevsky. Colección Naisli M. Heeramaneck. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Cota de malla con placas*, siglo XV, Irán, acero con incrustaciones de plata y restos de dorado, 99.06 × 60.96 cm  
Colección Naisli M. Heeramaneck. Donación de Joan Palevsky. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Caja*, mediados del siglo XVII, Turquía, marfil, carey, nácar y madera con incrustaciones de marfil y hueso, 22.23 x 33.02 x 22.23 cm  
Adquirido con fondos otorgados por el Consejo de Museos de Arte en honor al aniversario 40 del museo a través del Comité de Coleccionistas de 2005  
Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Contenedor en forma de animal, siglo X, Irán, vidrio soplado con decoración aplicada, 8.10 x 5.56 x 11.11 cm*  
Donación de Varya y Hans Cohn. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Aguamanil*, siglo X, Irán o Afganistán, bronce moldeado y grabado, 25.4 x 10.16 cm  
Adquirido con fondos otorgados por la Colección Naisli M. Heeramanek. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Alfombra de Ardabil*, siglo XVI, Irán, seda con fondo de tejido liso y pila de lana tejida con nudos, 718.82 x 400.05 cm  
Donación de J. Paul Getty. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)



*Diseño caligráfico de un aguamanil con boca larga, principios del siglo XIX, Turquía, acuarela opaca y oro sobre papel, 37,31 × 25,08 cm*  
Colección de arte turco de Edwin Binney III. Colección: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)

Los raros

# El arte de disentir

Rosa Beltrán

*Una versión más extensa de esta conferencia fue leída por Rosa Beltrán en el Palacio de Bellas Artes con motivo de los 70 años de Carlos Monsiváis en mayo de 2008. En la mesa también estuvieron presentes Carlos Monsiváis, Fabrizio Mejía Madrid y Juan Villoro. A manera de mínimo homenaje a quien sigue siendo un referente indispensable, se publica en esta edición de la Revista a cinco años de su fallecimiento.*

CM: DOMICILIO CONOCIDO

Mi primera intención al ser invitada a este homenaje fue hablar de la mirada monsvaíta que lo invade todo; no se puede caminar por el país sin verlo en cada esquina; sin oírlo en los boleros y *El declamador sin maestro* y las tragedias gozosas del cine de los cuarenta y las no tan gozosas que conforman los lapsus de nuestros políticos y los corridos de Los Tigres del Norte; estamos con él en los días hábiles y en los *días de guardar*. Su presencia es de tal modo omnimoda que ya no podemos saber qué fue primero: si Monsiváis viendo el país o el país tal y como lo ve Monsiváis.

La segunda intención fue hacer una reflexión sobre Carlos Monsiváis porque como intelectual representa una figura inédita. A ratos, la extensión de la voz a la visión; la experiencia vivida que sus infinitos seguidores convierten *ipso facto* en hagiografía. Porque además del Monsiváis que escribe está el que los mexicanos tienen en la cabecera de sus camas, compartiendo nicho con San Judas Tadeo. Y es que sus lectores sospechan que si Monsiváis no resuelve las causas difíciles y desesperadas, al menos estará ahí para consignarlas.

El carácter doble de esta figura pública (el hombre de letras que es al mismo tiempo ídolo popular al alcance de la mano) se me hizo patente el día en que vi dos fotografías en primera plana en el periódico *La Jornada*: una, de carácter apocalíptico, otra francamente fundacional. En la primera estaba Chavela Vargas, con casco y un paracaídas encima, a un paso de echarse de la punta más alta del Tepozteco, a sus casi ochenta primaveras. El pie de foto decía: “Chavela Vargas: el último macho mexicano”. La segunda tenía al autor de *Aires de familia* con motivo del homenaje nacional que se le hizo en este mismo recinto, el Palacio de Bellas Artes. El pie decía: “Querido Monsiváis”. Sólo eso.

Si a algo se prestaba la combinación de imágenes y pies de foto tan dispares era al juego de las sustituciones: “querido Vasconcelos”; “querido Alfonso Reyes”; “querido Octavio Paz”. No funcionaba. Una rara sensación de impostura flotaba sobre la intención del juego, la sospecha de estar dando gato por libro. Y es que en términos generales, a nuestros intelectuales han correspondido otros adjetivos, no el de querido. Sólo en el caso de los poetas, y muy pocas veces en nuestro país, se conjuga el reconocimiento con la adoración reveren-

cial. El caso de Jaime Sabines es ejemplar. Recuerdo en una Feria del Libro, en Guadalajara, a la multitud que lo escuchaba embelesada en varias salas —porque habían puesto pantallas— pedirle que leyera sus poemas por número de página. Es decir: el público había memorizado no sólo la poesía de Sabines, sino el lugar del libro donde estaba el poema, así que no necesitaba abrirlo y no obstante cada lector traía un ejemplar consigo, como un talismán, para llevarlo cargando por la vida, como hacen los Testigos de Jehová con la *Biblia*.

En términos generales, la relación con nuestros grandes intelectuales conlleva la mezcla de reconocimiento y resistencia. El caso de Octavio Paz es paradigmático. Hasta antes de su muerte, asignar la lectura de *Los hijos del limo* en un curso de literatura en la UNAM era jugarse el pellejo. Comentar alguna de sus obras con los amigos, citar *Piedra de Sol* o alguna frase brillante, de las que solía decir, como al paso, bastaba para ser acusado de reaccionario y de traidor a la patria. El reciente homenaje a diez años de la muerte del gran poeta volvió a mostrar las huellas de esta escisión: junto al reconocimiento a su obra la negativa de poner su nombre en letras de oro en el Congreso.

De modo extraño, desfasado si se quiere, la persona y la obra en Carlos Monsiváis son una sola. A su inteligencia parabólica y su extraordinaria intuición como historiador de las mentalidades se superimpone su calidad moral. Lo que define la obra de Monsiváis en la mente de sus lectores es su amor por México; por el que existe en nuestro pasado, pero también en el presente. Es decir, por el México vivo, el que transcurre aquí y ahora, y no sólo por el que al aparecer escrito se vuelve una entelequia.

Una vez llegada a este punto me veo en la necesidad de detenerme y hacer una advertencia. Cuando Carlos Monsiváis me invitó a participar en esta mesa de homenaje en sus 70 años lo hizo con la aclaración de que no era un homenaje y con la única condición de que no hablara de él. ¿Cómo que no puedo hablar de él? Le pregunté a Enzia Verduchi, para confirmar. Sí, don Carlos me pide que te diga que quiere que no lo menciones una sola vez en su homenaje. Ajá. Que no diga su nombre. No, que no digas su nombre ni su apellido ni nada que haga referencia a él. Y de qué puedo hablar entonces si se trata de un homenaje público a Carlos Monsiváis. Dice que qué te parece que hables de Movilizaciones Culturales. Puedes hablar de las siglas MC.

MC y CM: el orden de los factores no altera el producto.

## II. DOMICILIO CONOCIDO: LAS MC

Aunque el mexicano, según el dicho popular, sea conformista en lo público, ha estado privadamente en desa-

cuerdo desde su origen. Si es cierto que las dos expresiones literarias “hechas en casa” tras la Conquista, como dice Alfonso Reyes, son la crónica y el teatro misionero, es claro que de ambas fue la crónica la que dio origen a uno de los movimientos más persistentes en nuestro país y más dinámicos. La posibilidad de disentir sin que lo parezca y dejar testimonio de ello tiene su origen en las primeras crónicas y poco después en los murales de las iglesias novohispanas: palabra e imagen colándose por debajo de las puertas de forma imperceptible, como agua. La emoción original ante las maravillas pero también ante el choque del orden que comenzaba y que entonces se llamó Nuevo Mundo tuvo lugar en la crónica mucho más que en la poesía, dice CM, y digo yo que junto con la pintura mural novohispana el arraigo de ambas a lo largo del tiempo es tan grande que hoy día es imposible hablar de la disensión sin hallar las huellas de estas primeras manifestaciones en el modo de hacer de la crónica y la gráfica. Del periodismo al blog y del grabado al grafiti y los murales chicanos, en nuestra cultura no hay expresión que registre el acontecer que no contenga la tensión que impusieron aquellas primeras crónicas y aquellas primeras pinturas murales.

Desde sus orígenes, dice CM, la crónica virreinal es arte celebratorio pero es también la visión crítica de un programa. Junto con ella, la pintura mural hecha por manos indígenas y más tarde la gráfica popular son la mancuerna a través de la cual aprendimos a decir que no antes de que pudiera hablarse de movilizaciones culturales. De un lado, adoctrinamiento y programa de estímulos: la prensa eclesiástica hablando del origen de una imagen milagrosa, o un cronista oficial dando cuenta de una fundación; de otro, la ironía, la escritura entre líneas, el cauto agazaparse detrás del doble significado de la forma y de las palabras. ¿Por qué hay conquistadores montando a caballo en los murales de una iglesia virreinal? ¿Qué significan los huaraches en los caballos en la pintura del templo de Ixmiquilpan? ¿Por qué los ángeles de estuco de Tonantzintla tienen sexo si los ángeles, según la doctrina, son asexuados? ¿Y cómo es que alguien habla del origen de una imagen milagrosa y otro lee en eso mismo la necesidad de distribuir folletos, hojas volantes, papeles y periódicos y no “papelitos brillantes”? La doble lectura, la escritura que oculta lo que quiere decir, es la primera movilización cultural en nuestro país, el verdadero milagro. Este se da de forma silenciosa a través de un lenguaje que consiste en afirmar lo que se niega y negar lo que se afirma y nace con esa porción de pueblo que ya ha aprendido a leer sin saber leer y que pone cabezas de serpiente debajo de las columnas del cristianismo. El arte de disentir en lo que llamamos cultura mexicana parece no tener un origen criollo sino haber nacido como movimiento cultural antes de que José Joaquín Fernández de Lizardi pidiera democrati-



Carlos Monsiváis, 1969

zar esa libertad de expresión que hoy llamamos Opinión Pública.

Es difícil constatarlo, porque para entonces el pueblo como tal no existe; no aparece en aquellas crónicas civiles y eclesiásticas ni en las primeras manifestaciones virreinales. Aun en el siglo XIX el pueblo no existió para las publicaciones, el gobierno o las audiencias. No aparece en la prensa, y si aparece en las novelas (ese otro gran proyecto mural del XIX) lo hace en forma de capa social anónima. Al leer las novelas del XIX, cuando no es masa, el pueblo individualizado surge cuando un personaje tiene un apodo. Basta con que aparezca en un callejón alguien con el nombre de El Chirimoyo Amezcua para que sepamos que páginas adelante lo veremos regodearse en el fango de su ruindad y su vileza. El pueblo, dice CM, si aparece, son rasgos faciales espantosos, olores nauseabundos. Durante muchos años, en este segundo gran movimiento cultural que surge con el periodismo del siglo XIX y la propuesta de Fernández de Lizardi de democratizar las publicaciones donde se edita la crónica, el cuento, la novela por entregas y la poesía, el pueblo sigue sin existir, salvo cuando se manifiesta con un apodo (¿cuál de los dos es peor, *periquillo* o *sarniento*?).

En el proyecto liberal el pueblo sigue estando fuera.

Pero el arte de disentir que consiste en poner lo que no se ve y no se quiere ver en los intersticios de la historia es también un arte descubridor de lentes de aumento que nos hace ver aquello que estuvo oculto y junto con la lente nos da el objeto y las razones que tuvimos para pensar que algo no existía.

Qué es lo popular, cuándo surge el pueblo. En *Días de guardar*, *Amor perdido*, *Escenas de pudor y liviandad* y en sus escritos sobre literatura del XIX y la época de oro del cine mexicano, CM rescata aquello cuyo estudio se había mantenido estigmatizado y oculto, guardando, como la tumba de Tutankamón, la esencia de su secreto. Por él descubrí que en las publicaciones del XIX donde aparentemente no está, el pueblo es la capa social anónima que se distingue por su mala suerte. Que es falta de control, olores insalvables, hordas sujetas a tutoría. Que sí tiene un nombre y se llama: “miseria que atrasa o enturbia el florecimiento de nuestra riqueza”, “instintos sin guía”, “desinterés ante el progreso”. El pueblo es enunciación performativa. Ahí está el pueblo. Un gran movimiento cultural sólo puede leerse en la huella de lo no escrito, en esa manifestación fantasmática que habla de lo que no está y de lo que no existe. Para poder activar esta lectura se necesita otro sistema de categorización que permita ver y actuar lo no dicho. Este es uno de los grandes hallazgos de CM en las MC: haber rastreado la presencia del hueco y darle continuidad descriptiva.

Aprender que lo popular tal y como hoy lo entendemos es una idea muy reciente, que surge entre 1935 y 1955. Saber que fue en esos años cuando aprendimos a ver a la plebe “como una comunidad sin futuro pero con un presente divertido y lleno de afectos mutuos” y que fue en el cine de los cuarenta, ese género, al que CM llama “tragedias gozosas”, donde se pone de manifiesto que nuestras lealtades a un modo de sentir provienen

de la cursilería y el exceso y que por tanto en materia de sentimiento nacional todos somos pueblo, todo ello es el inicio de una movilización cultural inconcebible sin la presencia monsiwaíta.

La cuarta y más grande movilización cultural a partir de entonces consiste en el largo viaje que va de la formación de la identidad nacional a su cuestionamiento; de las imágenes (congeladas) de la Revolución, el cine, la televisión, el movimiento del 68, el movimiento lésbico-gay y los movimientos feministas a la lectura de un múltiple registro donde no hay fronteras entre tales fenómenos y contextos y entre los contextos y sus protagonistas; donde los géneros se funden y la alta cultura y la cultura popular van de la mano; donde los grandes personajes de la política y los de los espectáculos son tan parecidos que hay que aclarar cuándo es el diputado el que actúa de luchador y cuándo se trata de un luchador actuando de diputado. A CM debemos no sólo el habernos enseñado a leer en los huecos sino más aún el hacernos ver que toda atomización de géneros (ensayo, novela, lírica popular, crónica) es una falsificación de los modos en que se recibe un país y una cultura, y que al reunir literatura y vida, pero sobre todo, al analizar de qué modo la retórica literaria se impone a la vida podemos hacer una lectura más completa de lo que existe. Yo le debo el haberme enseñado a ver que la literatura no sólo participa de lo real, sino que lo transforma, y cómo.

Para ilustrar lo que digo he aquí dos breves casos paradigmáticos.

En septiembre de 1997 el fiscal Chapa Bezanilla recibe una llamada. Ha sido designado fiscal especial para investigar el asesinato del ex diputado Manuel Muñoz Rocha. La llamada es de Francisca Zetina, alias la Paca, quien dice haber visto un cráneo enterrado en la finca El Encanto, cuyo propietario es Raúl Salinas de Gortari. A partir de ese momento la noticia pasa por todos los géneros literarios y mediáticos inventados por el ser humano: fantasmagoría, telenovelas, limpias en programas de noticias, *skytells*. Por supuesto nunca supimos quién fue el responsable del crimen. Gracias al empleo de los distintos usos literarios aprendimos, en cambio, que en México los cadáveres se desentieran solos para evitar las conspiraciones.

Era preciso haber leído a CM para darnos cuenta de que el verdadero crimen a partir de ese hecho está en haberle robado terreno a la literatura. Tomar del género *gore* y el absurdo los elementos para explicar un crimen de Estado, confundir lo político con lo policiaco y lo legal con lo paranormal, lo informativo con lo mágico. Un uso de la literatura que es inmoral y es impertinente. El segundo caso, en cambio, invierte el paradigma.

El 11 de julio de 2005, la señora Wallace recibe una llamada telefónica. Su hijo Hugo Alberto Wallace Mi-

randa está secuestrado y sus raptos piden un rescate. Angustiada, Isabel Miranda de Wallace, denuncia el hecho ante la PGR y la PGJDF. Al ser ignorada por las autoridades, la señora Wallace acude al departamento donde se vio por última vez a su hijo y espera fuera de este cuatro días. Ahí sabe de una mujer con quien se vio a su hijo, que es bailarina y trabaja para el grupo Clímax. El dueño vive en Veracruz, donde la señora Wallace acude haciéndose pasar por una empleada cuyo jefe quiere hacer una fiesta por lo que pide y obtiene las fotografías de todas las modelos. Regresa al departamento donde fue visto su hijo y muestra las fotografías. Una señora que vende quesadillas le dice: “es esta”. Se entera de que la mujer sale con César Freyre y que este tiene otra amante llamada Keopsi (¿habrá novela de los bajos fondos que supere este nombre?) Daniela Salazar y que trabaja en un restaurante del que se hace clienta asidua. Esta lo lleva al secuestrador, al que aprehende. El 16 de febrero de 2006 Bernardo Bátiz descarta un secuestro planeado y perpetrado por una banda. El mismo mes de febrero de 2006 la señora Wallace coloca un espectacular, pagado por ella, en tres puntos de la ciudad con la foto del presunto delincuente donde pide que lo denuncien para evitar que salga libre. Los siguientes pasos son más intrincados, involucran mudanzas, actos de alto espionaje, redes de denunciadores que no saben que lo son. La señora Wallace se disfraza, se emplea en trabajos insólitos, muda de identidad continuamente. En un lapso de menos de tres años captura a dos de los secuestradores, busca a los restantes y lucha porque las autoridades no los liberen.

En los últimos años, los periodistas y los cronistas no dejan de hablar.

El caso de la nueva crónica y el nuevo periodismo escritos en nuestro país habla no sólo de una movilización social sino cultural. Comprende una forma de pensar el cuerpo del delito y el cuerpo de la mujer, el cuerpo jurídico y de la sociedad muy lejos de los estereotipos de hace apenas unos años.

No toda movilización cultural es visible aunque termine por ser masiva. Pero toda MC cambia para siempre nuestra forma de ver; después de ellas el mundo no puede ser el mismo. Y están ahí, de forma latente, como el pan nuestro de cada día, de la mano de quienes nos enseñan a ver el mundo con otros ojos, como nos enseñó CM. La escritura que va de *Días de guardar* a *El Estado laico y sus malquerientes* es un refrendo de la función monsiwaíta. Esa que ha hecho de su lenguaje el emblema del arte de disentir y la *summa* teológica de nuestras mentalidades; la que consiste en reformular continuamente y como nadie el sentido de lo que somos: la referencia obligada del espíritu por el que en la segunda mitad del siglo XX y por muchos años durante el XXI hablará aquello a lo que hemos llamado raza en su nueva acepción de raza y de espíritu. **U**

E. L. Doctorow

# La gran ficción del caos

José Woldenberg

*Sólo a través del género novelístico podría el escritor estadounidense E. L. Doctorow (1931-2015) trazar un orden al panorama amplio y desahogado de las tensiones raciales, políticas y sociales de la primera mitad del siglo xx en su país natal. Así ocurre en una de sus novelas más aplaudidas y leídas, Ragtime, obra que habría de llevar los poderes de imaginación del autor recientemente fallecido a una de sus cumbres.*

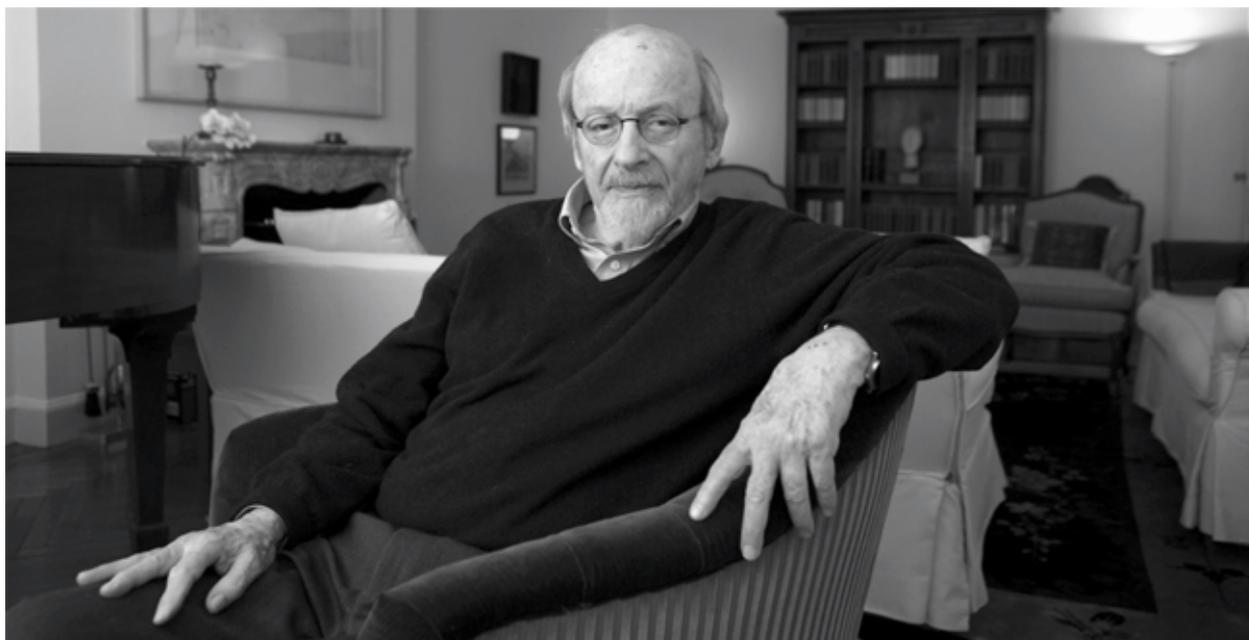
El 21 de julio murió E. L. Doctorow a los 84 años. Recreó, como muy pocos, épocas y ambientes. La Guerra Fría, el macartismo, el juicio contra los Rosenberg (en la novela *Los Isaacson*), acusados de ser espías soviéticos en *El libro de Daniel*; el mundo de las pandillas mafiosas en el periodo de la Depresión a través de los ojos de *Billy Bathgate*; el oeste norteamericano en su primera novela *Welcome to Hard Times*, traducida al español de manera exacta como *El hombre malo de Bodie*; la epopeya de un destacamento del ejército unionista, al que le seguían miles de esclavos liberados, en medio de la Guerra Civil, en *La gran marcha*, o los años treinta en Nueva York filtrados por la mirada de un niño (¿el propio autor?) en *La feria del mundo*, y tantas otras.

*Ragtime*<sup>1</sup> se convirtió en un *best-seller* en los años setenta del siglo pasado y, como suele suceder en Estados Unidos, llegó al cine. La novela empieza oscilando entre diferentes historias: la tercera expedición al Polo Norte, un triángulo amoroso que no termina con el asesinato del amante a manos del esposo, las peripecias y

actos deslumbrantes de Houdini, los flujos migratorios incesantes que entran a los Estados Unidos por Nueva York, las proclamas de la feminista anarquista Emma Goldman, para acabar colocando en el centro del mural la rebelión contra las humillaciones racistas sufridas por un músico negro.

El escenario es Estados Unidos (en especial Nueva York), aunque algunos personajes se trasladen a Europa, Egipto o México. La época: los inicios del siglo xx hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, años en los que se expande y agota la eléctrica armonía del ragtime. Un país efervescente, vital y contradictorio. Se conjugan los proyectos empresariales más ambiciosos (Ford inventa la producción en cadena, J. P. Morgan es el financiero más poderoso, se viven los inicios de la industria cinematográfica), con las aspiraciones de igualdad y justicia que resultarían utópicas (el anarquismo de Goldman o el socialismo de otro de los personajes), a las que se suman los potentes flujos migratorios, las innovaciones tecnológicas y las fórmulas consagradas del entretenimiento de entonces. Un perol donde se cuecen ambiciones, iniciativas e intereses no sólo distintos sino claramente enfrentados. Es el inicio paradójico del siglo

<sup>1</sup> Traducción de Marta Pessarrodona, Grijalbo, Barcelona, 1976, 389 pp.



E. L. Doctorow

de los mayores progresos humanos y las más rotundas conflagraciones bélicas.

Se trata de la época en la cual “el patriotismo era un sentimiento digno de confianza”, “las familias ricas pagaban a los periodistas para que silenciaran ciertas historias”, en la que muchos blancos descubren a los negros y los inmigrantes (a pesar de que sus propias familias habían llegado décadas antes en busca de la tierra prometida), cuando los agentes de migración cambiaban los nombres que no podían pronunciar y regresaban a sus lugares de origen “a gente con defectos en los ojos, a personas que de poco servían y también a los que tenían aspecto insolente”, y asimismo cuando Jacob Riis, un “reformador infatigable”, desarrolla sus proyectos de vivienda para los pobres.

Y en ese caldero, Doctorow subraya varias historias singulares que se entrecruzan o que él hace confluír. Houdini es el mago del escapismo, el seductor de las multitudes, el imán de los espectáculos masivos. “Escapó de bóvedas de bancos, de barriles cerrados con clavos, de la caja de un piano Knabe ajustada con cinc, de una pelota de fútbol gigante, de un caldero de hierro galvanizado...”. Pero *Ragtime* cuenta además la historia de la insatisfacción del fascinador que se siente insuficientemente reconocido y que es apreciado más como una atracción circense que como un virtuoso, y la de su amor oceánico por su madre, sin los diques que luego construiría la teoría psicoanalítica. “Sentía un amor apasionado por su anciana madre... Freud acababa de llegar a América... Houdini estaba destinado a ser, junto con Al Jolson, el último de los grandes enamorados de su madre que no se avergonzaban por ello, un sentimiento del siglo XIX del que participaban hombres como Poe, John Brown, Lincoln y James McNeill Whistler. Como es natural, al principio Freud no fue recibido favorablemente en América”.

Freud, por su parte, de 53 años en aquel entonces, parece que no la pasó muy bien en su viaje al “nuevo continente”. “No se acostumbró a las comidas ni a la escasez de aseos públicos. Creía que aquel viaje había destrozado tanto su estómago como su vejiga. La población, en su conjunto, le pareció excesivamente fuerte, temeraria y carente de modales”. Vio en la mezcla “descuidada de gran riqueza y gran pobreza el caos de una civilización europea de valores invertidos”. Y en efecto, millones de hombres carecían de trabajo, los sindicatos y sus líderes eran perseguidos, los niños trabajaban al igual que los mayores y “no se quejaban como solían hacer los adultos”. “Un centenar de negros sufrían linchamiento cada año. Un centenar de mineros morían quemados vivos. Un centenar de niños sufrían mutilaciones”. Y al mismo tiempo empezaba el desarrollo de los *trusts* de todo tipo: bancarios, petrolíferos, ferrocarrileros, del acero. Claro, es también la época de los grandes bailes de caridad.

Es la historia de Evelyn Nesbit, la de su esposo Harry K. Thaw y la de su amante Stanford White. El segundo mató al tercero y fue a parar a la cárcel. Pero Evelyn se convirtió en la primera mujer exhibida por la prensa como la encarnación combinada de la belleza, la lujuria, la traición, el amor, la seducción y la violencia. Todos los elementos que alimentarían las secciones “rojas” y “rosas” de los medios a partir de entonces. Evelyn, a cambio de dinero, estará dispuesta a testificar a favor de su marido. Pero su contacto con Emma Goldman y con un emigrante judío socialista cambiará la perspectiva de su vida. “La primera diosa del amor en la historia de América”, que aportó la inspiración “que crearía el concepto del *star system* cinematográfico”, se convertirá en una mujer libre y solidaria con las publicaciones y movimientos contestatarios.

Es también la historia de una familia pobre de emigrantes judíos. Él, un artista callejero que realiza siluetas de los transeúntes con tijera y papel, y que mantiene atada a su pequeña hija para evitar que se la roben. La madre, “para procurarles alimentos, se había vendido” y el padre la había echado de la casa. Él era el presidente de la Alianza de Artistas Socialistas del Lower East Side, un hombre orgulloso, que luego de ser obrero y huelguista acabará sus días como uno de los fundadores de la potente industria cinematográfica hollywoodense.

La realidad y la ficción se mezclan. Personajes efectivamente existentes se relacionan con los frutos de la imaginación de Doctorow. Se trata de hacer más vívida e intensa la época que ha decidido recrear. Sus “tipos ideales” se mezclan con protagonistas de la historia, de la misma forma en que acontecimientos verdaderos se confunden con las historias vislumbradas por el autor. Creo que el intento por separar lo realmente sucedido de lo fantaseado por Doctorow no sólo resultaría vano, sino que le restaría ese halo mágico integrador que ofrece su literatura.

Doctorow es un maestro para trazar ambientes, para crear esas atmósferas que impactan el estado emocional de las personas. El migrante judío, todavía militante, invita a Evelyn a una especie de mitin disfrazado convocado conjuntamente por socialistas y anarquistas en solidaridad con varias huelgas. Emma Goldman hablaría del “gran dramaturgo Ibsen”. “Evelyn estuvo inmersa en la lingüística tonificante del idealismo radical” y observó la tensión que provocaban las arengas de Goldman contra el matrimonio y a favor del amor libre. Mientras los anarquistas aplaudían, los socialistas le silbaban. Pero la feminista, que será deportada de Estados Unidos, introduce a Evelyn en un nuevo código de comprensión del mundo y sus relaciones. Lo mismo puede decirse de la huelga textil en la ciudad de Lawrence. Las condiciones de trabajo, el entorno en que se decide, la intervención de la IWW, la vocación pacífica de los trabajadores, la extensión de su fama, las reacciones de la prensa, hasta la brutal represión, son los eslabones de una historia que hará que el emigrante y su hija huyan en busca de otros horizontes. Las condiciones adversas entonces pueden hundir a las personas o lanzarlas a aventuras inciertas que en este caso acabará por ser venturoso.

A partir de la mitad de la novela una historia se coloca en el centro. Es el drama de Coalhouse Walker, Jr. Un caballero negro, pianista de ragtime, que reinicia el cortejo de una joven que ha tenido un hijo suyo y que por lo pronto ha sido recogida por una familia blanca. Se trata de un hombre formal, respetuoso, propietario además de un Ford T. Y es precisamente por ese auto que se desata la tragedia. Un piquete de bomberos im-

pide su paso y le demanda el pago de peaje. Se niega, busca el auxilio de algún policía, no lo consigue y al regresar observa, consternado, que su auto ha sido desvalijado. “Quiero el coche limpio y que me abonen los desperfectos” y que me pidan disculpas, es su primer reclamo. En respuesta, es detenido. Toda la tensión racial, la discriminación rutinaria, marcan las relaciones entre negros y blancos. Walker busca la asesoría de diferentes abogados y no consigue que lo acompañen en su demanda. Va él solo a clamar justicia ante el ayuntamiento, asiste a la comisaría de policía, para constatar que todas las vías legales se encuentran clausuradas. Su prometida —Sarah— se presenta en un acto proselitista del candidato a la vicepresidencia para pedir su intervención. Un guardia nacional, sin embargo, le impide el paso con un fuerte culatazo. A Sarah la llevan a la comisaría, sangrando, pasa ahí toda la noche, la trasladan al hospital y finalmente muere. Es entonces que Walker inicia su venganza y plantea sus reivindicaciones. Hace explotar el cuartel de bomberos y demanda que le regresen su automóvil. Y de no ser así seguirá incendiando cuarteles. No contaré toda la historia. Pero casi al final, Walker y su grupo toman una de las instalaciones de J. P. Morgan y amenazan volarla si no se cumplen sus exigencias, a la que ahora se suma la de la entrega del jefe de los bomberos que lo humillaron. Los acompaña en su aventura un joven blanco —pintado de negro— que es el hermano menor de la familia que acogió a Sarah y que en algún momento siguió fascinado a Evelyn Nesbit. (Y que acabará sus días en México, primero con Villa y luego con Zapata).

*Ragtime* es un rompecabezas de las tensiones raciales, de las vías de la acción política, de las relaciones entre derecho, justicia y desigualdad. Un fresco de las diversas familias, su estratificación y ensueños. Ilustra las esperanzas cumplidas y sobre todo las frustradas; las metamorfosis que sufren las personas y las fuerzas sociales que las modelan. La sociedad aparece como un fogón en el que se mezclan y escinden diversos proyectos (individuales y colectivos). Y además es la develación de un desfile de personajes poseídos por sus distintas verdades e intereses que acaban conformando parte de eso que de manera inercial llamamos humanidad.

Doctorow sabe que “la humanidad” no es un conjunto armónico. Todo lo contrario: su diversidad, sus desigualdades, sus trayectorias, sus ideas, sus reivindicaciones, sus aspiraciones, sus posibilidades reales, sus ideologías y súmele usted, conforman un circo multicolor y deslumbrante, cargado de pasión e intereses; difícil de comprender, de asir, de descifrar. Quizá por ello es necesaria la novela, el relato de los acontecimientos y de las trayectorias. La novela como fórmula para ofrecer un orden —aunque sea dibujado— a lo que en principio se nos aparece como desorden, como caos. **U**

# Reivindicación de Gustavo Sainz

Ignacio Trejo Fuentes

*Al darse a conocer la noticia del fallecimiento de Gustavo Sainz —junto con José Agustín pilar del movimiento literario llamado La Onda—, algunas voces señalaron que Gustavo había sido parte de un escándalo en la burocracia cultural con Juan José Bremen, entonces director de Bellas Artes, a fines de los años setenta. Este recuento de Trejo Fuentes disipa esas inexactitudes que tanto han trascendido.*

*Para Alessandra, Claudio y Marcio*

En mis tiempos de estudiante de Periodismo y Comunicación Colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, tuve maestros extraordinarios: Manuel Buendía, Julio Scherer, Alberto Dallal, Froylán M. López Narváez, Miguel Ángel Granados Chapa, René Avilés Fabila y una pléyade de sudamericanos exiliados en México. Con quien más acercamiento tuve fue con Gustavo Sainz, y con el paso del tiempo llegué a ser profesor adjunto.

Gustavo enseñaba varias materias, pero me entusiasmó la de Literatura y Sociedad, porque nos hacía leer con voracidad novelas europeas, norteamericanas, latinoamericanas y mexicanas, con orden y disciplina. Para mí fue un deslumbramiento, pues hasta entonces leía en forma caótica, sobre todo historietas y libros obligados de distintas materias. Fue, con Avilés Fabila, mi director de tesis de licenciatura, y me abrió las puertas de su extraordinaria biblioteca (40 mil volúmenes) en dos

departamentos hechos uno solo en la calle de Río Nazas. Lo inaudito es que me prestaba libros especializados, algo que jamás había hecho con nadie.

Juan José Bremer, director general del INBA, invitó a Sainz a hacerse cargo de la Dirección de Literatura, y este llevó consigo a tres o cuatro de sus alumnos; yo lo acompañé para apoyarlo en sus funciones de asesor literario de la Editorial Grijalbo, le hacía dictámenes de lectura que me pagaba de su bolsillo. Sus oficinas estaban en un edificio tenebroso de las calles de Dolores, y me incorporé formalmente a su equipo una vez que se mudó al tercer piso de la Torre Latinoamericana. Por obra y gracia de Gustavo se hizo la Librería del Palacio, y se fomentaron las presentaciones de libros y las conferencias; estas se hicieron masivas a raíz de la presencia de autores de la talla de Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Mario Benedetti, José Donoso, y de mexicanos como Carlos Fuentes y Luis Spota; pero sobre



© Javier Navarro

Gustavo Sainz

todo por los cocteles espectaculares donde se ofrecía whisky, ron, vodka y vinos de buenas marcas, además de canapés de calidad indiscutible: eran los tiempos en que el presidente José López Portillo se ufanaba de la bonanza nacional, que debíamos aprender a administrar. Las presentaciones constantes de libros no fueron poca cosa, porque antes se hacían sólo para los amigos en casas particulares o en bares (asistí a la de *La princesa del Palacio de Hierro*, del propio Gustavo, que se efectuó en una galería de la Zona Rosa); de ahí en adelante, las instituciones educativas y culturales se sumaron a esa práctica: la UNAM abrió sus puertas, para tal efecto, de su librería ubicada en Insurgentes Centro.

Pero sin duda el proyecto mayor que encabezó Gustavo Sainz fue *La Semana de Bellas Artes*, un periódico cultural que se insertaba cada miércoles en cuatro o cinco periódicos de circulación nacional, con un tiraje escandaloso de 300 mil ejemplares. En el semanario se daban cita las mayores expresiones del arte nacional y extranjero, con alguna frecuencia se hacían números monográficos sobre, digamos, poesía polaca, o brasileña, o en torno a una materia determinada, como cuentos de Navidad y Año Nuevo. El equipo estaba formado por jóvenes recién salidos del cascarón universitario y, por ejemplo, entre los ilustradores estaban los hermanos Castro Leñero. Ahí publicaron sus primeros textos escritos que ahora son figuras del mayor nivel.

*La Semana de Bellas Artes* se volvió una lectura socorrida, porque además de la calidad de sus materiales tenía la frescura de incluir desnudos femeninos y “malas palabras” cuando eran indispensables. Una vez se dio a conocer un cuento, “Únete pueblo”, de Emilio Carballido, que abordaba el asunto del Movimiento Estudiantil del 68, en el cual el gobierno no salía muy bien parado. La respuesta indignada de periodistas de distintos medios fue inmediata: ¿cómo es posible que en un medio oficial se publiquen estos ataques? Respecto de las palabras altisonantes, se recibieron cartas de protesta de la Presidencia, de Gobernación, etcétera; en cuanto a los desnudos, Bremer se vio obligado a revisar todo el material gráfico antes de que fuera publicado. Por otro

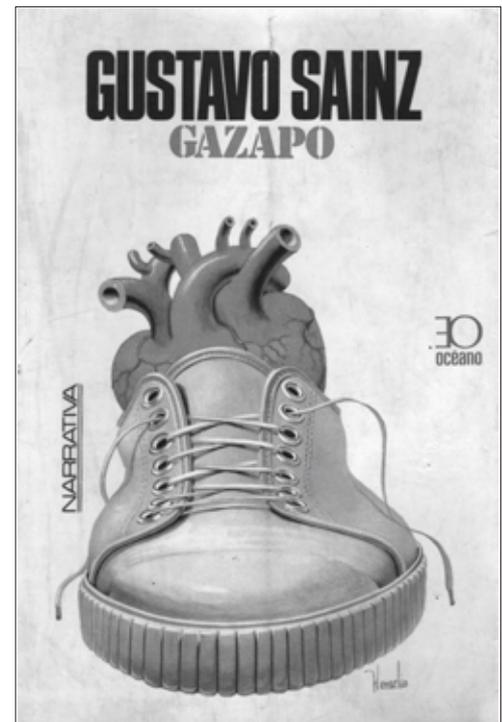
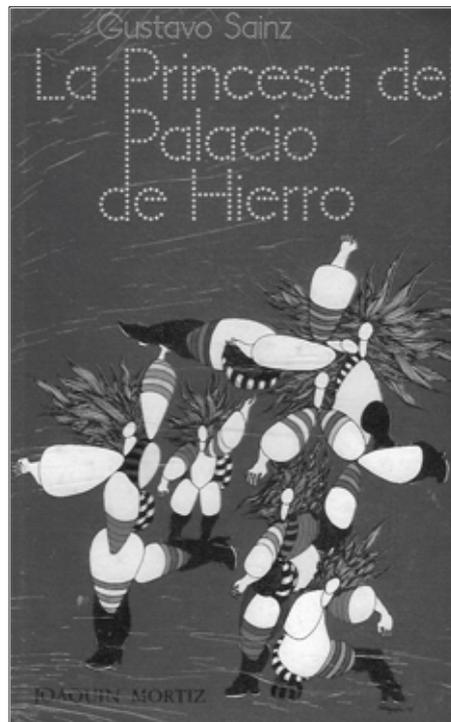
lado, hubo aciertos editoriales por lo menos curiosos: se publicó la novela *Obliteración*, de Rodolfo Usigli, prácticamente inédita hasta entonces, exactamente el día en que el autor murió. Luego, un cuento y retrato en portada del (casi) desconocido Luis Zapata, quien dos días más tarde fue anunciado como ganador del primer Premio de Novela Juan Grijalbo con *El vampiro de la colonia Roma*, un hito en nuestra literatura.

Es de un episodio grave y de consecuencias nefastas para *La Semana de Bellas Artes* de lo que quiero hablar.

Gustavo recibió invitación de la Universidad de Nuevo México, en Albuquerque, para incorporarse a su plantilla docente, y Bremer estuvo de acuerdo, de manera que cuando aquel se marchó nombró director al oscuro “licenciado” Abraham Orozco, que no sabía ni de periodismo ni de literatura ni de nada. Su ignorancia era mayúscula, y nos burlábamos de él tratándole asuntos técnicos que por supuesto desconocía. “Ustedes resuélvanlo como mejor convenga”, solía ser su huida.

Cierta vez armamos un número dedicado a Fernando del Paso, quien vivía en Londres. Contendría una larga entrevista que le hice a propósito de su novela *Palinuro de México*, publicada en España por Alfaguara y que en México sólo Sainz y yo parecíamos haber leído. Además, el maravilloso texto “Camarón, Camarón”, que habría de formar parte de la novela entonces en proceso *Noticias del Imperio*, que Fernando nos adelantó amablemente. El número estaba formado cuando llegó Orozco, el director, y ordenó que sacáramos “Camarón, Camarón” porque debían aparecer fotos de la Revolución sandinista en Nicaragua, tan de moda, pero ya muy manoseada por los medios. De nada valieron mis protestas, y en consecuencia renuncié a la redacción del semanario y pedí mi cambio a otra área de la Dirección de Literatura. Poco después renunció la otra parte del equipo, y el tal Orozco debió formar uno nuevo, con gente asimismo joven.

Algún día, el tipo se dio cuenta de que en la diagramación había un hueco que debía llenarse a como diera lugar y fue a los archivos a buscar con qué hacerlo.



Rescató un texto que le pareció ideal, lo mandó “parar” en tipografía y lo publicó sin saber de las consecuencias que eso acarrearía.

*La Semana de Bellas Artes* llegaba a las oficinas los martes, porque de ahí se reenviaba a las embajadas y otros lugares, y cuando los anteriores redactores vimos “La feria de San Marcos”, exclamamos en coro: “Va a arder Troya. Y París. Y Pachuca”. Ardieron.

El tal texto no era ni cuento ni crónica ni nada, sino un panfleto horrorosamente escrito por una dama de cuyo nombre no necesito acordarme y que trabajaba en alguna parte del INBA. Nosotros habíamos tenido en las manos ese adefesio, y lo desechamos de inmediato. Quienes estudiamos periodismo supimos que en México la libertad de expresión era irrestricta, aunque había tres figuras que no podían ser ofendidas bajo ninguna circunstancia: el presidente de la República, el Ejército y la Virgen de Guadalupe (hoy, cualquier pelagatos puede denostar al presidente y aun a las fuerzas armadas; sigue incólume el respeto a la Virgen).

Y “La feria de San Marcos” era una blasfemia contra la esposa del presidente López Portillo, se le acusaba de las peores cosas, se le ofendía, se le denigraba. Pero eso no lo pudo ver el ignorante Abraham Orozco, y “rescató” el material que le hacía falta no del “colchón”, como debía ser, porque ahí se guardaban textos atemporales que podían ser utilizados en algún momento; pero el director del semanario fue a “la basura”, adonde habíamos confinado el texto de marras.

La reacción del gobierno federal fue inmediata. El mismo miércoles en que fue publicada *La Semana de Bellas Artes* llegó a las oficinas de la Dirección de Literatura todavía acéfala, un grupo de militares que apresó

a Orozco y a sus colaboradores. Los llevaron al Campo Marte, y aunque los jóvenes salieron libres de inmediato, aquel recibió un castigo severo. López Portillo despidió de inmediato de la Dirección del INBA al brillante Juan José Bremer, que estaba en Europa, y cuya única, grave culpa, fue haber nombrado al inútil multicitado pobre diablo.

En los medios se hizo un escándalo mayúsculo. Columnistas prestigiados y otros sólo acomodaticios, dijeron, furiosos, que se trataba de un complot encabezado por Gustavo Sainz para vengarse de que Bremer lo hubiera despedido de Literatura. Pobres, ignoraban que el novelista y el funcionario habían llegado a un acuerdo civilizado de orden académico: Sainz tenía rato enseñando en New Mexico University, y no pudo haber colado el libelo porque el que fuera su equipo ya no trabajaba en *La Semana de Bellas Artes*, mas los ríos de tinta siguieron corriendo acusando al escritor. Se trató, clara y abiertamente, de una infamia. Hasta la fecha, a raíz de la muerte de Sainz, algunos insisten en que él fue el culpable del suceso, y que si no volvía a México era porque pendía sobre él la sombra siniestra del miedo a la venganza. Falso: Gustavo venía al país con alguna frecuencia, para presentar sus novedades editoriales, a ferias del libro, a encuentros literarios, y siempre fue muy bien recibido por los medios de información, impresos y electrónicos. ¿Cuál miedo a la represalia?

Es lo último, la permanencia del infundio, lo que me lleva a esta tímida reivindicación de Gustavo Sainz: no es posible que, aun muerto, se le sigan cargando mueritos ajenos. Lo digo y lo sostengo porque estuve ahí, en medio del remolino, y por eso tengo los pelos de la burra en la mano. **u**

# Todo Chéjov

Ariel González Jiménez

*Aunque falleció a una edad temprana para un escritor, Antón Chéjov, quien también incursionó en la novela y la dramaturgia, dejó tras de sí una obra numerosa en el terreno de la ficción breve. La editorial española Páginas de Espuma se ha dedicado a la gigantesca labor de publicar todos los cuentos del gran autor ruso en cuatro tomos, de los que acaba de aparecer el segundo.*

I

En su maravilloso relato “Tres rosas amarillas”, Raymond Carver recrea los últimos días de Chéjov, específicamente su llegada a un balneario en Badenweiler, Alemania, en compañía de su mujer, la actriz Olga Knipper.

La madrugada del 2 de julio de 1904, tras una crisis de tuberculosis, un mal que lo aquejaba desde muy joven, el autor de “El pabellón número 6” moría, no sin antes beber dos tragos de la champaña que el doctor Schwohrer había mandado pedir a la administración del hotel, en un gesto de enorme sabiduría médica.

Frente al cadáver y esperando a que amaneciera, Olga pasó unas horas que Carver imaginó cruzadas por escenas como esta: “Fue entonces cuando el corcho saltó de la botella. Se derramó sobre la mesa un poco de espuma de champaña. Olga volvió junto a Chejov. Se sentó en un taburete, y cogió su mano. De cuando en cuando le acariciaba la cara. ‘No se oían voces humanas, ni sonidos cotidianos —escribiría más tarde—. Sólo existía la belleza, la paz y la grandeza de la muerte’”.

La muerte de Chéjov alcanzó así la dimensión de un cuento de Chéjov. En cierto sentido, no podía ser de otra forma: toda su vida y su obra se apegan a un tono suave, capaz de contener las más grandes alegrías y tristezas, sin aspavientos. Y eso es lo que hace que una y otra vez volvamos a sus cuentos como si bebiéramos (tranquilamente) una copa de champaña frente a los acontecimientos más terribles o placenteros.

Por lo mismo, pareciera que nunca se lo termina de leer, de editar o traducir. Antón Pávlovich Chéjov siempre tiene algo nuevo que decirnos, algo que proponer a la interpretación de eso que nos sucede y llamamos vida, algo para hacernos pensar sobre nuestros sueños, amores, pequeñeces, odios, angustias, deseos y temores.

Como ocurre con todo clásico, periódicamente es preciso reinventar su acercamiento con los lectores. Con cualquier pretexto, o sin él, es preciso retraducirlo para adecuar su voz a los tiempos que corren y a la mirada de las nuevas generaciones, reordenar sus trabajos, subsanar deficiencias o enmendar errores de ediciones previas, integrar nuevas perspectivas o simplemente volverlo a publicar porque se entiende que siempre un libro suyo es imprescindible.

Estos emprendimientos editoriales suelen ser titánicos. Paul Viejo ha preparado para la editorial Páginas de Espuma cuatro volúmenes formidables con toda la obra cuentística de Chéjov, el primero de los cuales apareció en 2013. El proyecto lo ha descrito Paul Viejo del siguiente modo:

Conoceremos a Chéjov en cuatro volúmenes ordenados cronológicamente, que empiezan en este mismo con la “Carta a un vecino erudito”, que fue el primero de los cuentos suyos, y terminan allí a lo lejos, en el cuarto, con “La novia”, que fue el último, y cuando este acabe vendrán un buen número de inconclusos, inéditos y dudosos, atrapados en un apéndice. Cuatro volúmenes que reunirán



Antón Chéjov en un retrato de Osip Braz, 1898

no sólo todos los cuentos, sino también a todos los traductores, o casi todos, que se han ocupado de Chéjov, los que mejor conocen a Chéjov, de varias generaciones, de varios acentos, de español variado y ruso variado, como el de Chéjov. Cuatro volúmenes donde se irá apuntando la historia de estos cuentos, todos los datos, todas las fechas, casi todas las anécdotas y pequeñas introducciones que nos vayan explicando cómo se publicaron los cuentos, qué pasó con sus libros, cuáles las revistas, dónde los éxitos, hasta qué punto los fracasos. Cuatro volúmenes para ordenar, por fin, a Chéjov. Cuatro volúmenes para leer, por fin, a Chéjov de arriba abajo y desde cerca. Cuatro volúmenes de *Cuentos completos*. Para conocer a Chéjov.

No es poco lo que Paul Viejo nos ofrece. Es, ni más ni menos, que un Chéjov total, al menos en lo que hace a su obra cuentística, sin duda ingente y la más brillante. Aunque debo decir —en contra de las voces que no le atribuyen mayor valor al resto de su obra— que una vez que se reconoce la maestría de Chéjov en el relato breve, es imposible no hacerlo como dramaturgo y novelista.

Al mostrar en su teatro la vida como es, plantea lo que la crítica dio en llamar la *acción indirecta* (mientras sus personajes parecen no hablar sino de cosas vanas o superficiales, en el exterior es donde ocurren las cosas, haciendo que todo cobre otra dimensión).

Mejor que ningún otro —observó Stanislavsky en torno del estreno de *La Gaviota*—, las piezas de Chéjov rebasan la acción y movimiento, pero no lo exterior, si no en su desenvolvimiento interno: él demostró que la acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior; él nos llevó a profundizar en la vida de las cosas, de los sonidos, de la luz, todo lo cual, lo mismo en el teatro que en la vida real, ejerce una influencia enorme en el alma humana.

Pero, ¿no es esto mismo lo que ya había conseguido a través de sus cuentos? La intensidad literaria, propia del género, desde luego varía; sin embargo, en cada uno de sus relatos está ya instalado ese sencillito mecanismo que explora la vida con gran profundidad.

Así que la oferta de Paul Viejo empezó a materializarse en ese primer volumen (coeditado en México por Colofón) que abarca de 1880 a 1885, donde vemos al joven escritor cobrar forma, asumir su voz y tener sus primeras salidas con la que él decía que era su amante, la literatura (la medicina era considerada su esposa).

Incluso vemos al escritor venciendo la timidez que lo había llevado al pseudónimo o al anonimato (firmaba “V”, “Antón Ch”, “El hombre sin bazo” o como “Antosha Chejonté”, el que más usó) y firmar su cuento “El mar”, de 1883, por primera vez como Antón Chéjov.

Pero sobre todo, entre 1880 y 1885, vemos el despertar, vigoroso y vital, de un enorme escritor que empezó cobrando cinco kopeks la línea y que hacia 1884 publica su primer libro de relatos.

Un escritor a contracorriente, que escribe en los momentos libres, en una casa ruidosa: “Su hermano Alexander —escribe Natalia Ginzburg— llegaba borracho e insultaba a la hermana y a la madre; Nikolai también regresaba borracho tras varios días de ausencia, en los que nadie sabe dónde se metía; venían los parientes con niños pequeños. Chéjov no disponía de un rincón para él solo”.

De este periodo datan algunos de sus cuentos más importantes como “La muerte de un funcionario”, si bien es cierto que no son los más famosos como “La dama del perrito”. Pero es un hecho que los lectores ya lo amaban y esperaban con ansiedad cada una de las piezas que conforman este primer volumen. Incluso ya tenía lectores de calidad como Gorki o el mismo Tolstói, que se hicieron de inmediato incondicionales suyos.

## II

Tolstói, como se sabe, despreciaba el teatro de Chéjov; en cierta ocasión le dijo: “Detesto a Shakespeare, pero las comedias que usted escribe son todavía peores”. Sin embargo, adoraba sus cuentos.

En todo caso, en este periodo ya tenemos formado y completo al escritor capaz de hacernos reflexionar profundamente sin apelar abiertamente a la filosofía ni a la historia ni a las ciencias, sino a las cosas aparentemente más simples de la vida. De ahí que Gorki dijera que Chéjov “era capaz de revelar el humor trágico presente en el tenue mar de la banalidad”. Sí, de las cosas diarias, acaso ínfimas, Chéjov extrae toda la complejidad de la existencia o todo su ridículo; todo lo cómico y toda la melancolía caben en estos primeros relatos.

Dice Natalia Ginzburg:

si en los cuentos cómicos la risa nacía junto con un frío estremecimiento, en los cuentos más serios la emoción y el dolor nacían de una atmósfera inclemente y fría, que cortaba la respiración, como el aire cuando nieva. Y si el lector derramaba alguna que otra lágrima, el escritor tenía siempre los ojos secos. Además, los personajes de sus cuentos ofrecían sin cesar comentarios, juicios, observaciones, opiniones. El escritor no ofrecía comentario alguno. No daba la razón a nadie ni se la quitaba. Así era Chéjov en sus primeros relatos y así fue en los últimos. Un escritor que nunca hacía comentarios.

Los años que contempla este primer volumen de cuentos completos de Chéjov son los mismos en los que nuestro autor amplía sus miras, gana en extensión y temáticas, contrae la tuberculosis, deja la medicina y se va para siempre con su amante, la literatura.

También se da tiempo, por esta época, de escribir una novela, *Un drama de caza*, quizá —según Sergio

Pitol, su traductor al español— la primera novela policiaca rusa.

Es el primer Chéjov, pero es ya Chéjov por todos los costados. Son los primeros años que anuncian toda la inmensidad de su obra, ese propósito “humilde”, como él decía, que nos ha permitido a través de sus cuentos echar un vistazo a nuestras vidas y ver cuán ridículas y desastrosas pueden ser.

### III

Aunque todos tenemos o hemos tenido los cuentos de Chéjov a la mano, es decir, en español —en malas o buenas traducciones, en grandes o pequeñas ediciones— nos faltaba desde hace tiempo una versión actual y completa de los mismos. Por eso, la empresa de Paul Viejo de traernos de nueva cuenta al más íntegro Antón Pávlovich Chéjov es uno de esos acontecimientos editoriales francamente memorables.

La gigantesca labor planeada por Paul Viejo ha llegado así a su segundo tramo [Antón P. Chéjov, *Cuentos completos (1885-1886)*, Páginas de Espuma, 2015], donde nos ofrece los relatos escritos por este gigante de las letras en esos dos años que no parecen representar gran cosa pero que son cruciales para comprender su cuentística, a través de joyas como “La broma” o “Vanka”.

Es la obra de un hombre de apenas 25 o 26 años entregado febrilmente a la producción literaria, produciendo dos o tres piezas a la semana por un salario de tres rublos: “redacta y redacta y redacta, hasta la exaspera-



Foto de familia de los Chéjov, Taganrog, Rusia, 1874

ción, todo lo que le encargan, pero también todo lo que él mismo necesita que le encarguen...”.

Con esta carga de trabajo autoimpuesta, Chéjov madura aceleradamente; se forja un estilo y un carácter al punto de que consiga culminar proyectos de enorme complejidad como *Un drama de caza*, pieza que por cierto viene a representar en la recopilación de su trabajo de este periodo hecha por Viejo un *drama* de clasificación: desencaja obviamente del conjunto de cuentos, pero también, como apunta Viejo, “sería difícil establecer si lo que Chéjov ha construido es un relato de género muy concreto —llámese policial, criminal, negro, detectivesco, como se quiera— o si prácticamente lo contrario”.

Por otra parte, resulta que en el terreno de las fechas a las que se ciñe este segundo volumen (1885-1886), *Un drama de caza* viene a ser anterior: todo indica que lo comenzó en 1883 y lo terminó probablemente en 1884, en medio de no pocas dificultades.

Siendo una obra tan rica, que nos habla tanto del porvenir de Chéjov como escritor, vale la pena recordar la forma en que la presentaba el supuesto editor de la misma:

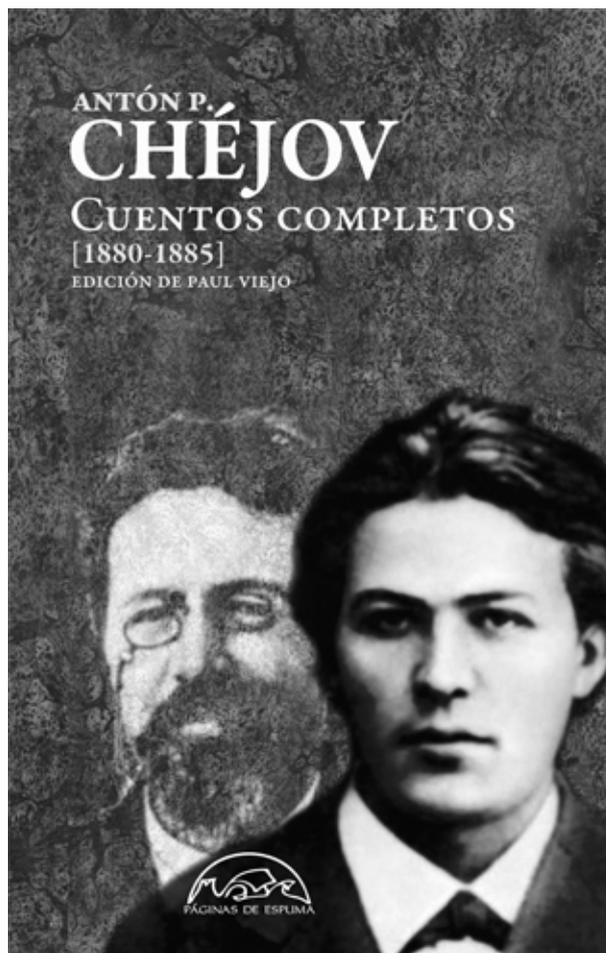
Esta novela no tiene nada de notable. Algunos pasajes son muy largos y la narración es muy desigual. El autor recurre demasiado a frases efectistas. Es evidente que escribe por primera vez y su pluma no es muy diestra. Pero el relato se deja leer con facilidad. Tiene una trama, un sentido oculto y, lo que es más importante, es original, muy característico, y, por ciertas razones, sui géneris. Con todos sus defectos, tiene algunos valores literarios...

En realidad es Chéjov hablando embozada y modestamente de Chéjov, un joven que apenas rebasa los 25 años y que acaso ya lleva sobre sus hombros la certeza de ser uno de los más importantes pilares de la literatura rusa.

#### IV

Nuestro héroe literario es la contrapartida de aquellos escritores exquisitos y quejumbrosos que sencillamente no pueden trabajar a contrarreloj, presionados por un editor o en ambientes adversos. El joven Chéjov establece semanalmente un *handicap* contra su imaginación e incluso sus capacidades físicas, demostrando que se puede ser el mejor desde el trabajo contratado (*obligado*) y no sólo desde la libertad ganada.

En 1885 —nos informa el editor de estos *Cuentos completos*—, el mayor número de colaboraciones de Chéjov continuaba siendo para la revista *Fragmentos*, dirigida por



Nikolái Leikin, que suponía para Chéjov al mismo tiempo una fuente sólida de ingresos, con lo que eso le podía tranquilizar económicamente, y por otra, también, cierto grado de esclavitud, no tanto por el ritmo de publicación, como podría pensarse, sino por las ataduras y limitaciones que podía suponer a su obra.

Después se las arreglará para colaborar simultáneamente en la *Gaceta de San Petersburgo* y luego en *Tiempo Nuevo*, lo que supuso un impulso renovado para su carrera. De cualquier modo, tenemos siempre a un escritor aventajado, que no le teme jamás a esa gran tontería que sólo los escritores bisoños creen enfrentar: “la página en blanco”. Como si supiera que no llegará ni a la cincuenta, apura todo cuanto puede aceptando las prisas ajenas y propias, sin padecer mayormente el no construir navíos gigantescos como *Guerra y paz* o *Los hermanos Karamazov*. No obstante, sus naves, pequeñas y frágiles como la vida misma, son veloces y por supuesto pueden recorrer también aguas profundas sin desbaratarse.

Al arrancar 1885, el médico Chéjov ha mejorado sustantivamente la situación de su familia (de la que él había tomado las riendas desde más joven). Tiene muchos pacientes, aunque a los más pobres los atiende gratis; compran, según su biógrafa Natalia Ginzburg, muebles y alquilan una casa en Babkino. Ya ha tenido alguna crisis de tuberculosis, pero le resta importancia.

Tiene forma de endeudarse y meses después se va con sus hermanos a Moscú. Viaja a San Petersburgo y empieza a colaborar en *Tiempo Nuevo*, dirigida por Alexéi Suvorin. “Se decía de él que era astuto, cínico, oportunista, falto de escrúpulos. Su diario era reaccionario”, anota Ginzburg, lo que no impidió que se hicieran muy buenos amigos.

La carta que recibió de Grigórovich, en febrero de 1886, resultó una de las grandes satisfacciones de la temporada: “Tiene usted verdadero talento, un talento que lo coloca por encima de todos los escritores de la joven generación”.

Aun así, los altibajos son la constante. Se muda nuevamente de casa, esta vez al centro de Moscú, donde nuevamente las deudas lo llevan a empeñar algunas cosas y a pedir un préstamo al editor Leikin. Y sigue trabajando sin parar. Es una maquinaria literaria infatigable cuyo delicado engranaje, cada vez más perfecto, puede ser apreciado claramente en este segundo volumen de sus *Cuentos completos*. No está aquí todavía la genialidad de “El beso”, pero sí relatos inolvidables como “La broma” o “Vanka”, porque desde luego ya está presente, en esa maduración rápida que él mismo se ha exigido y alcanzado, todo su universo característico.

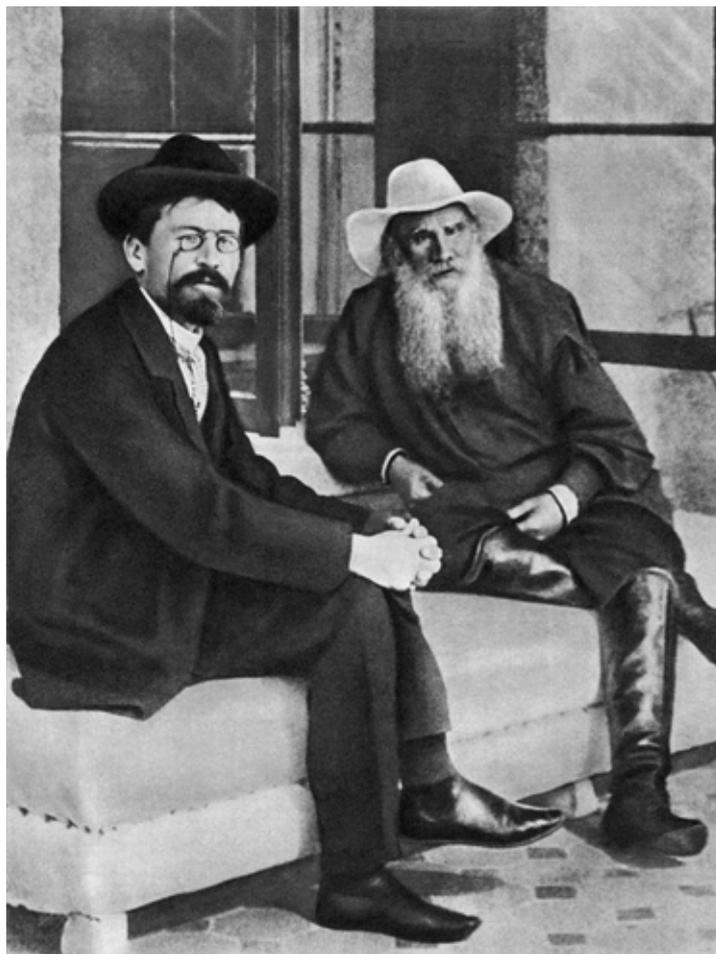
Sus personajes, como dice Vlady Kociancich,

realmente viven como pueden. A los buenos y los malos, a los ciegos y a los lúcidos, a los poderosos y a las víctimas, se los lleva la corriente de la vida cotidiana, en la misma hojarasca de ambiciones, amores, alegrías y tristezas. Para todos sale y se pone el sol. Chéjov escribe sobre la vida sin mayúsculas. La vida descartable, escuálida o glotona que su cronista nunca juzga. Porque a pesar de toda la miseria que hay en la condición humana, que Chéjov vio y narró con sencillez, uno siente que nos quería.

## V

Aunque conoció, como hemos visto, el reto del teatro y la ambición de la novela, Chéjov fue sustancialmente un cuentista. Y nunca dejó de tener una gran conciencia de su arte. “En los grandes momentos de una literatura —como supo ver el escritor y editor Elio Vittorini—, siempre ha habido un Chéjov, es decir, alguien que renuncia a la novela y a cualquier forma de representación o interpretación explícita de su época para llegar hasta el fondo de las almas particulares de los vencidos de la época, los aislados del desbarajuste y la tempestad”.

Chéjov pertenece a esa estirpe de gigantes que por lo visto no podía nacer más que en la Rusia decimonónica, pero con una carga de futuro infinita. A pesar de que él representa supuestamente al autor que no parece interesarse en el devenir histórico, ni en el debate polí-



Antón Chéjov con León Tolstói, 1901

tico de su tiempo, nos da a conocer las angustias, miserias y preocupaciones de un pueblo que vivirá, como pocos, la ansiedad y pesadilla del cambio revolucionario.

Le gustaba repetir que “los rusos adoran su pasado, odian su presente y temen el futuro... Qué triste puede ser si olvidamos que el futuro que tememos gira lentamente dentro del presente, que odiamos, y del pasado que adoramos”.

De algún modo, acaso sin ningún propósito, sabía que la gran historia de las naciones anida igualmente en la vida cotidiana de las personas.

Porque me parece que todo el pueblo ruso, del que él no habló nunca en un ensayo histórico, pueda reflejarse nítidamente en el personaje de su cuento “El estudiante”: “Una súbita alegría agitó su alma, e incluso tuvo que pararse para recobrar el aliento. ‘El pasado —pensó— y el presente están unidos por una cadena ininterrumpida de acontecimientos que surgen unos de otros’. Y le pareció que acababa de ver los dos extremos de esa cadena: al tocar uno de ellos, vibraba el otro”.

Esa es la enorme capacidad que tiene Chéjov, el contundente poder de su literatura, para captar en una existencia minúscula el inmenso engranaje del movimiento histórico, el final y el comienzo de las grandes épocas. Todo ello sin ir más allá de unos cuantos acontecimientos, nimios se diría, que transforman para siempre nuestra visión de todo cuanto tiene valor en la vida. **U**

# Un apócrifo

Mauricio Molina

*El protagonista de esta historia de Mauricio Molina, el autor de La trama secreta, llega a un punto de la vida en que las pérdidas lo acosan: termina su matrimonio, se distancia de su hija, es abandonado por su amante y su mentor fallece. El alcohol es la salida hasta que aparece la única recompensa: un texto desconocido que se atribuye a Kafka y del cual él debe hacer la traducción.*

Por aquellos días Macías estaba deprimido. Había roto con Karina y no había forma de volver a ella. Su vida sentimental estaba hecha pedazos. Lo había dejado todo —a su familia, a Camila, su hija, sus propiedades, cuenta de banco, todo— por irse a vivir con ella, y ahora ella lo había abandonado. Una escueta nota en la mesa de noche había sido la única manera de decírselo. Las palabras de Karina se habían quedado grabadas en su mente con letras de fuego: *no te soporto un momento más*. Era como estar en una telenovela, y sin embargo se habría lanzado a sus pies por retenerla. Pensó en el suicidio, o al menos en un simulacro de suicidio para hacerla regresar, pero se arrepintió a tiempo. A sus 33 años ya había vivido lo suficiente como para llevar tan lejos las cosas. Bien mirado era lo mejor que podía pasarle. Un sinnúmero de pensamientos y emociones lo impregnaron como una materia viscosa.

Todo el asunto se veía, a la distancia, muy vulgar. Ya no podía regresar con su ex esposa, pero tenía a Camila, tenía una razón para estar en el mundo. Suicidarse no haría sino más patética su condición de payaso o comediante. En el fondo sabía muy bien la razón por la que lo había abandonado Karina: lo consideraba un mediocre. En un principio la había seducido, el escritor que publicaba cuentos y ensayos en las mejores revistas literarias, que daba clases en prestigiosas universidades, pero el dinero nunca bastaba, y en la cama eran como el agua y el aceite. Macías era en aquel tiempo un ani-

mal fogoso y lleno de vida mientras que Karina era fría, distante, un poco ajena a los juegos eróticos que se le proponían.

A pesar de que intentó regresar con su ex esposa, el daño estaba hecho: Esther no podía perdonarlo. La había dejado con una hija pequeña por una mujer más joven. Lo peor de todo es que ambas pertenecían a la pequeña comunidad de amigos. A raíz del rompimiento con Karina nunca pudo reconstruir su relación, si bien con el paso de los años se hicieron buenos amigos y el resultado fue que Camila nunca dejó de estar orgullosa de ser su hija.

Pero regresemos al momento en que Macías ha descubierto la absurda nota. No es un momento fácil en su vida. Además, y para empeorar las cosas, su amigo y maestro Andreas Vogelius estaba muriendo. Se había enterado por amigos cercanos. Vogelius era amigo de la familia de Esther y se había alejado de él a raíz del rompimiento. Vogelius no iba a hablarle ni a buscarlo, la conciencia de la próxima muerte suele llevarse con dignidad y discreción.

Andreas Vogelius, su maestro y mentor, había llegado a México muchos años antes procedente de Ucrania huyendo del terror del nazismo. Toda su familia había muerto en los campos de exterminio. Un azar afortunado del destino lo había puesto en un barco rumbo a Londres, donde fue recibido por unos parientes cercanos con apenas tres lustros encima. Entre los baúles con

los que lo habían logrado enviar sus padres se encontraban libros antiquísimos y muy raros: ejemplares del *Talmud* y del *Quijote*, libros de Spinoza y Kierkegaard, ediciones príncipe de Tolstoi e Isaac Babel. Gracias a aquella colección y a la ayuda de sus parientes, había puesto una pequeña librería de libros raros que en sus buenos tiempos gozó de una buena reputación, aunque de muy malas ventas en el ámbito londinense. A principios de los años cincuenta se enamoró de Lucía, una muchacha sefaradita hija de anarquistas exiliados de paso rumbo a México. Finalmente se asentó con ella en la colonia Roma, donde puso una librería de libros raros que floreció hasta convertirlo en un hombre próspero. Amigo de Polo Duarte, el legendario librero de la avenida Hidalgo, Vogelius acostumbraba tomar café con los exiliados españoles en el Villarías, a veces tomaba coñac con Salvador Novo en La Ópera y formó parte de la rica efervescencia cultural del México de los años cincuenta y sesenta.

A mediados de los años setenta, Macías, durante sus acostumbradas escapadas en busca de libros, iba de vez en cuando a la librería de Polo Duarte, donde Arreola jugaba al ajedrez con Salvador Elizondo, a veces se apersonaban Antonio Alatorre, Fernando Benítez y tantos otros. Macías a la sazón contaba con 17 años, era amante de Nicole, su maestra de francés, de 30 años, y ya había abandonado toda ilusión por convertirse en un revolucionario. Prefería aprender un poco de aquellas conversaciones y había aprendido a despreciar el sectarismo de sus compañeros comunistas. A veces se burlaban de aquel muchacho de pelo ensortijado y tímido que llevaba un pantalón de mezclilla raído y un morral de cuero al hombro. La primera vez que se había acercado a la librería de Polo Duarte había ido a preguntar, lo recordaba perfectamente, por un libro que no podía leer en el original porque apenas empezaba sus estudios de francés. Se trataba de *Al revés*, de Huysmans, libro legendario, cuya traducción de Blasco Ibáñez era a la sazón

inconseguido. Cuando aquel muchachito de lentes de oro preguntó por el libro nada menos que a aquellos libreros viejos y experimentados, soltaron una risotada que aún en su vejez Macías recordaba con cariño.

—Ese libro es casi imposible de encontrar y cuesta carísimo —le dijo Polo Duarte bromeando, pero el joven Macías, como cualquier joven de 17 años, se lo tomó muy a pecho y guardó silencio. Sabía que se estaban burlando de él, pero contuvo la retahíla de insultos que bullía en su mente. Vogelius se encontraba en el grupo de libreros burlones. Una vaga simpatía se apoderó del muchacho y le extendió una tarjeta que contenía su nombre y la dirección de su librería.

—Ven a verme la semana que entra y platicamos de tu libro.

Cuál no sería su sorpresa al obtener, de manos de Vogelius, la edición de *Al revés* de Huysmans y de *Allá lejos*. Eran dos volúmenes en rústica, descabalados, el lomo totalmente desprendido que dejaba ver los pliegos como las costillas de un cadáver. Vogelius estaba intriguado y al preguntarle la razón por la que tan fervientemente quería leer a aquel escritor tan raro obtuvo una respuesta de una ingenuidad que lo llenó de ternura.

—Estoy estudiando en el IFAL, pero apenas si puedo entender una frase en francés. Me interesa mucho leer a Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. Estos libros aparecen citados en todas partes y no puedo leerlos todavía en el original.

—Hay libros que no se pueden abrir impunemente y veo que tú ya has abierto unos cuantos. A tu edad yo estaba leyendo a Julio Verne.

Macías respondió casi con desprecio.

—A Julio Verne lo leía cuando tenía diez años.

Se llevó los libros a cambio de encuadernarlos. A partir de la siguiente semana Macías se convirtió en un asiduo de la librería de Vogelius. Este se convirtió en una especie de maestro, a menudo le regalaba libros y muy pronto se convirtió en una suerte de discípulo. Gra-





Macías a Vogelius, Macías leyó por primera vez a Kafka e impulsado por él se metió a estudiar alemán en el Instituto Goethe. Recordaba con especial ternura el regalo de bodas que le había dado: una edición antigua de *Die Verwandlung*, de 1915, que debía de valer una pequeña fortuna.

Habían pasado casi 17 años de aquel primer encuentro y ahora el buen Vogelius estaba muriendo y Macías estaba pasando por un angustioso periodo de soledad. Sin familia, sin amante, alejado de los suyos a partir de su separación, se había quedado con unos cuantos amigos. Su única amistad en aquellos tiempos era la botella. Se emborrachaba todos los días y ya comenzaba a tener problemas con el alcohol.

Lo fundamental era en aquel momento ir a ver a Vogelius. Viudo y solo, sus amigos, Juan José Arreola, Polo Duarte, Salvador Novo y tantos otros, ya se habían ido antes que él. Vogelius vivía rodeado de su colección de libros que pensaba donar a la Biblioteca Nacional.

Lo encontró postrado en la cama. El cáncer lo estaba devorando.

Discretamente Vogelius le reprochó el no haberse visto en los últimos tiempos. Vogelius sabía de su ruptura con Esther y le dijo que aquella no era una razón para dejarse de ver.

—Te recuerdo que nuestra amistad comenzó mucho antes de tu matrimonio.

La muchacha les trajo algo de beber.

—Sé que ahora bebes y ya eres un hombre. No tengo nada que reprocharte, salvo que tengas cuidado. Un día te dije que había libros que no se abrían impunemente, pero la botella guarda demonios aun más destructivos. Y a diferencia de los demonios de los libros ahí no vas a encontrar nada. Yo pasé lo mismo cuando murió Lucía, así que no malgastes saliva en excusas.

Vogelius seguía teniendo su carácter. Macías quiso interrumpirlo, justificarse, pero Vogelius no lo dejó hablar.

—Es tu vida. Tienes mucho que hacer con tu obra. Tienes que seguir escribiendo. Después de esta tarde es posible que no volvamos a vernos, pero te quiero dar algo. En unos días me voy a morir, no se necesita de un doctor para darse cuenta.

Macías supo que ya nunca más volvería a verlo.

Vogelius le indicó con un gesto una carpeta de cuero en uno de los estantes.

—Ábrela. Quiero que la guardes.

Macías vio un manuscrito escrito en octavo, de escasas páginas, amarillento y ajado: las hojas desprendidas de un viejo cuaderno. No tardó en darse cuenta de que era un texto escrito en alemán. Miró a Vogelius sin comprender.

—Este manuscrito me lo vendió una sobreviviente de Auschwitz. Lo obtuvo de una mujer que había conocido a su autor poco antes de ser enviada a la cámara de gases. No tenía razones para no creerle: los sobrevivientes nunca mienten. Según el hombre que me lo vendió, la mujer que se lo entregó era Dora Diamant, la última mujer de Kafka. De seguro la recuerdas. Dora, como toda la familia y casi toda la gente que conocía a Kafka, murió en Auschwitz. Franz —Vogelius hablaba de Kafka y de muchos de sus autores predilectos con la familiaridad de quien ha convivido con ellos— les pidió quemar sus manuscritos a ella y a Max Brod. La quema de los manuscritos de Kafka comenzó un poco antes de su muerte. Max logró rescatar lo que ahora conocemos como las *Obras completas* de Kafka. Se rumoreaba que Dora había guardado algunos textos para ella. En Londres hice revisar el texto. Nunca se pudo determinar si el texto era de Kafka. Algunos rasgos coincidían, otros no. Me llegaron ofrecimientos para venderlo a fundaciones checas, alemanas, israelíes, pero nunca quise deshacerme de este documento. Me bastaba con saber que había pertenecido a Dora y que podría ser un manuscrito de Kafka. Ahora es tuyo. Quiero que lo traduzcas, que trates de autentificarlo o de hacer algo con él. Es mi legado para ti.

Vogelius guardó silencio un rato.

—Ahora el fuego me espera a mí. He dejado instrucciones para mi cremación. Yo también quiero morir convertido en cenizas, como tantos libros y tantos herejes y tantos judíos. El fuego es mi destino.

Macías se despidió de su viejo maestro mientras sostenía entre sus brazos aquel cuerpo enjuto, reducido a unos cuantos huesos y recordó los libros que le había regalado y que había leído gracias a su consejo. Al atravesar la puerta con el manuscrito bajo el brazo, recordó las veces que Lucía, la esposa de Vogelius, lo revisaba antes de salir del departamento para impedir que Vo-



gelius regalara libros valiosos. Alguna vez le había sacado de la mochila de cuero una edición del *Quijote* en inglés con litografías numeradas de Salvador Dalí. Así Lucía le había quitado de las manos la gigantesca edición del *Canto general* de Pablo Neruda ilustrado por Rivera y Siqueiros, una edición de la *Revista Mexicana de Literatura* donde se había publicado por primera vez “Un pedazo de noche” de Juan Rulfo. Vogelius era desprendido por naturaleza y regalaba los libros a quienes le parecía que podían apreciarlos. Pero Lucía no compartía su opinión. A pesar de ello, Macías conservaba varios libros que le había regalado Vogelius: un ejemplar de la *Biographia literaria* de Coleridge, una edición facsimilar de *Un coup de dés* de Mallarmé editada en 1923. Una edición de las *Confesiones de un comedor de opio inglés* que llevaba la firma de José Juan Tablada y entre sus tesoros la primera edición del *Elogio de lo usado* de Salvador Novo dedicada al propio Vogelius.

Durante algunas semanas guardó el extraño manuscrito que le había regalado Vogelius. Era como si estuviera esperando su muerte para poderlo revisar. Un par de semanas después Vogelius falleció. Fue incinerado en una pequeña ceremonia. Ahí se encontró con Esther y con Camila. Sintió un poco de alivio de haber roto con Karina. Pudo saludar con naturalidad a su ex esposa y jugar por primera vez con la pequeña Camila, quien lo miraba recelosa. La familia de Esther lo saludó con frialdad y salió de ahí antes de que diera comienzo la cremación. Al cabo de un rato se sentó en el bar Gante, pidió un tequila y una cerveza y se emborrachó despacio pensando en el viejo Vogelius. Ebrio, al atardecer, caminó rumbo a la Avenida Hidalgo y vio la horrible construcción donde se había erigido un banco en donde alguna vez había estado la librería de Polo Duarte. Esa noche el taxi lo depositó en su departamento. Si-

guió bebiendo encerrado en su casa, pensando en las pérdidas que había sufrido en menos de un año: su esposa, su hija, su amante, su maestro. Alejado de su familia, con unos cuantos amigos, esa noche lloró la canción del infinito tirado bajo la ventana, que recortaba el fragmento de una noche sin estrellas, hasta que perdió el conocimiento.

Pasaron muchos días sin que se acercara a la carpeta de cuero que atesoraba el apócrifo de Kafka.

Cuando finalmente, después de varios días de sobriedad, tradujo las primeras palabras, el texto rezaba de la siguiente manera:

*Acerca del Gólem refieren diversas leyendas: imitación de la creación divina, ser que lleva a cabo las labores de la casa y que no habla, homúnculo inventado por un mago o defensor del gueto en peligro. Todos hablan del Gólem, sin embargo nadie se detiene en su silencio empecinado, en su manera de habitar la vida y la no vida (Unleben), en su calidad fundamental de despojo arbitrariamente traído a la existencia. Detengámonos un poco en su mutismo. ¿Puede hablar o simplemente se niega a hacerlo? Porque si fuese capaz de hablar, ¿cuántas cosas impensables nos diría! ¿Qué misterios profundos de la materia sería capaz de revelarnos! Y así permanecemos, siempre, a la espera de que el Gólem, esa masa de lodo que ha accedido a la vida, nos revele el secreto y el milagro sea completo. Entonces quizá todas las cosas hallarán su sitio y nosotros podamos ir al encuentro de nuestra propia sombra...*

Al revisar aquellas primeras palabras, Macías sintió que estaba de regreso de un largo viaje. Como el Gólem, había renacido de la masa informe de sus actos.

No sabía adónde había ido, ni dónde había estado, atrapado entre el presente y la memoria, pero sentía el placer de quien regresa de un largo y penoso viaje. **U**

# Tres

Luis Chumacero González Durán

*Las primeras búsquedas de la voz lírica se acercan a los territorios existenciales en los que el diálogo con la otredad —ya sea a través del amor, la pérdida o la memoria— se da de manera más vertical y profunda, dominada por la intuición y el asombro a partes iguales, como se advierte en este poema en prosa del muy joven escritor Luis Chumacero González Durán.*

Tengo miedo de tocarlo. Tengo miedo de que al tocarlo se rompa. Tengo miedo de quebrar el recuerdo.

Cuando todavía sonaba la música éramos tres. Ella estaba en su cuarto, de ahí venía la música. Sonaba a palabras extrañamente familiares, al misterio de mi madre. Nosotros dos estábamos en el otro cuarto. Escuchábamos la música y la fundíamos con la amalgama de nuestra fantasía, de anillos y de destinos, de pasajes por las entrañas de la tierra, de luces ignotas y de magia. Éramos niños.

Puedo ver nuestras cabezas inclinadas en el ensimismamiento del juego. Puedo imaginar nuestros labios moviéndose para pronunciar las palabras de un personaje entre nuestras manos. Puedo todavía sentir algo del trance de tres que fueron trescientos, y de una alcaba que contenía todos los mundos imposibles.

El tiempo no es una línea recta porque con el tiempo la línea se ha quebrado. Salta, como si sólo quedarán pedazos inconexos de su trayectoria, y las imágenes se alternan sin un orden preciso. Hay, no obstante, una continuidad: somos nosotros, es esa música y son nuestros juegos de niños.

La música ya no cifra el misterio de mi madre, ahora es una parte de su herencia. Es un memento de mis hermanos, es un vistazo punzantemente agudo a un

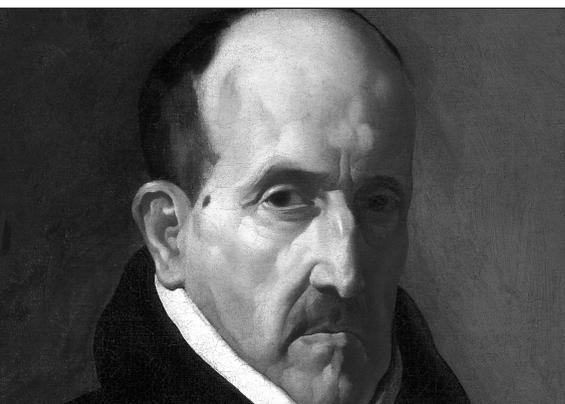
tiempo en la vida de mi hermana: su puerta a veces abierta, a veces a cal y canto cerrada, sus objetos sobre repisas anchas de madera pintada de blanco, su olor a la primavera que no llegó nunca a nuestra tierra y su sonrisa enmarcada en frenos metálicos; sus épocas, como si fueran las metamorfosis arquitectónicas de una ciudad, un año con todas sus estaciones o un mar con sus mareas.

Lo curioso de la memoria es que puede vencer la ruptura de la línea, la puede arrebatar al resquebraje del tiempo. Puede devolverme nuestras cabezas inclinadas en el ensimismamiento del juego. Puede darme otra vez esa sensación inefable, de cálido abrigo, de expectativa ante el mundo, de felicidad honda como un origen, que fue sentir ser niño.

Como arrebatos que son, los recuerdos no serán jamás la línea del tiempo en su entereza. Lo muerto que queda, queda en muerte vivo. Cambia, crece, disminuye, quizá vuelve a morir de una muerte más definitiva.

Al tiempo le raptamos con la memoria lo que él con su paso raptó de nuestras vidas. Pescamos, con el anzuelo de una imagen, una canción o un aroma, en sus aguas. Pero el tiempo no paga un rescate por lo que le hemos quitado, sabe que nuestros rehenes son fugaces y están muriendo con nosotros. **U**

# Reseñas y notas



Luis de Góngora



Jennifer Clement



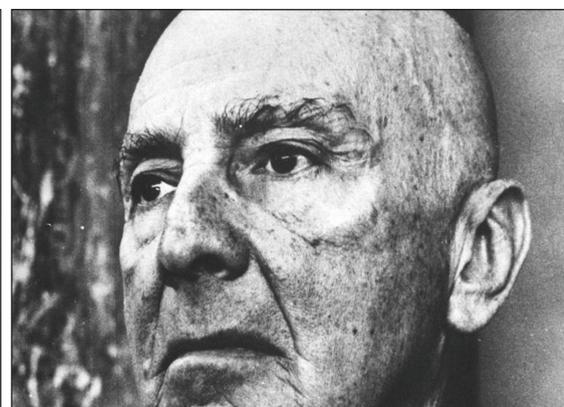
Carlos Tello



Roland Barthes



Angélica Santa Olaya



Carlos Pellicer

Carlos Tello

# Viaje a las profundidades del Estado

Rolando Cordera Campos

*La economía política de las finanzas públicas*, de Carlos Tello, recoge un esfuerzo sostenido por años para conocer y reconocer los laberintos del Estado mexicano que surgió de la Revolución de 1910. La saga arranca con *Estado y desarrollo económico. México 1920-2006*, editado por la Facultad de Economía de la UNAM en 2007, y se despliega en lo que va del presente siglo en ensayos, conferencias y artículos dirigidos a perfilar, cada vez con mayor detalle, los mecanismos políticos y los vectores institucionales que dan sentido a las relaciones, muchas de ellas en apariencia caóticas, entre la política y la economía arbitradas o recreadas por el Estado frente a las coyunturas históricas más variadas.

En este recuento de las visiones y revisiones del autor sobre la evolución política de nuestro país, no deben faltar sus memorias como servidor público y político progresista (*Ahora recuerdo. Cuarenta años de historia política y económica de México*, Debate/UNAM, México, 2013).

Ahora, lo que *La economía política de las finanzas públicas* ofrece no es sólo otra visita al papel del Estado en la economía y su expansión a lo largo del siglo XX, así como a sus implicaciones, mayores o menores, sobre la conducción pública de la economía y sobre su marcha. En este caso, aparte de la descripción ilustrada sobre la forma como han evolucionado las finanzas del Estado donde, como insiste en recordarlo el autor, se resume toda la historia política, económica y hasta social del país, Tello se ha planteado algo más ambicioso.

Lo que en esta entrega ha intentado nuestro amigo es desentrañar la madeja de relaciones y complejidades, contradicciones y tensiones, que determinan o condicionan, según el caso y el momento, las

decisiones que desde el corazón del Estado se toman para afectar la balanza fundamental de los ingresos y los gastos del reino. Es decir, para recoger o modificar las relaciones de fuerza y poder que, al final de cuentas, desde luego al final de cada año, se expresan en la Ley de Ingresos y el Presupuesto de Egresos de la Federación.

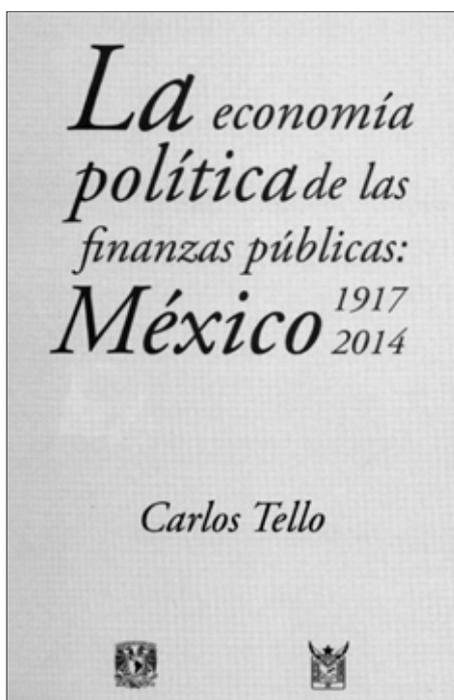
Cómo y por qué los gobernantes deciden los montos y las asignaciones de los recursos públicos; cómo y por qué los supuestos o reales encargados de “cuidarle las manos al soberano”, como reza la conseja clásica sobre el Parlamento y las finanzas públicas, aceptan o cuestionan los planes de gasto y financiamiento que los gobiernos les proponen año con año con el objetivo de encauzar, impulsar o controlar el desempeño económico general; cómo y por qué la sociedad civil y sus varios contingentes, donde se cuecen en el subsuelo las relaciones del poder social y económi-

co, reciben de buen grado, aceptan o rechazan, dichas decisiones sobre el uso y acopio de recursos financieros, humanos y materiales en manos o al alcance del Estado, son algunas de las preguntas de fondo que inspiran a nuestro autor y nos remiten al poliédrico juego de la economía política; la que tiene que ver con el reino y el soberano, pero también con los súbditos que se oponen o apoyan sus decisiones.

Estas, propone Tello, son cuestiones que pueden responderse apelando a las experiencias y postulados de nuestros clásicos pero, sobre todo, mediante el uso de las metodologías e hipótesis que son propias de la economía política. Es decir, de la convicción de que no hay economía en abstracto, distanciada o blindada de las relaciones de fuerza y de la lucha por el poder del Estado, sobre el territorio y la población y los recursos de que esta dispone en un momento dado.

Tampoco, como de múltiples maneras se muestra en el libro, hay una economía política separada de la o las ideologías, en especial de las que se han apoderado de los sentimientos y las pasiones de la época y del poder y de quienes lo ejercen. Puede parecer paradójico, pero en este tiempo en que se cantan las glorias de un liberalismo económico despojado de los lazos e imposiciones de la política y del Estado, es cuando más se ha impuesto y adquirido poder una ideología y un modo de ver y entender el mundo y los reflejos de quienes lo habitan. A esto dedicó nuestro autor otra oportuna y pertinente investigación (Carlos Tello y Jorge Ibarra, *La revolución de los ricos*, UNAM/Facultad de Economía, México, 2012).

Los primeros capítulos del libro se dedican al recuento histórico detallado del





Carlos Tello

desarrollo nacional, identificando sus fases y crisis como lo ha hecho Tello en otras entregas. Esta vez busca destacar y poner de relieve las proverbiales renuencias de la población y de las elites a pagar impuestos y, por otro lado, la singularidad de las relaciones entre las diferentes órdenes de gobierno que dan cuerpo a nuestro peculiar federalismo.

La nueva visita al “desarrollo estabilizador”, cuyo estudio iniciara Carlos Tello hace muchos años con *La política económica en México 1970-1976* (Siglo XXI, México, 1979), es particularmente útil e interesante, tanto para el memorioso como para el desmemoriado. De igual forma, revisten especial atractivo sus enfoques, juicios y alcances en las páginas que dedica a examinar el crucial periodo 1970-1982, así como las implicaciones que sobre la economía y el Estado tuvo la ola de expansión del gasto público financiada de manera creciente por la deuda externa.

De las opciones interpretativas propuestas por nuestro autor, pueden derivarse ricas sugerencias para hacer una revisión a fondo de este momento decisivo de nuestra historia económica y política contemporánea. Fue entonces que se tejió la estrategia de cambio estructural en clave neoliberal, la cual habría de ponerse en práctica al calor de las crisis económicas y financieras desencadenadas por la crisis de la deuda externa que estallara en 1982.

Encarar la tristemente célebre “leyenda negra” del desarrollo industrializador dirigido por el Estado es una asignatura crucial en estos tiempos de revisión de lo hecho y de búsqueda de alternativas conducentes a un nuevo curso. Este capítulo en particular es de gran utilidad y contribuye a dar al debate sobre aquellas decisiones una perspectiva histórica indispensable.

Las conclusiones a que nos invitan este apartado y el libro en su conjunto sin duda contribuirán a darle a la reflexión política otros enfoques y otra visión, más constructivos que el cansino “más de lo mismo” que quiere imponerse como pensamiento único.

Toda la carne acumulada se echa al asador en los dos capítulos finales: las finanzas públicas en el periodo neoliberal: 1983-2014 y los comentarios adicionales. Aquí, Carlos Tello pone en juego su sensibilidad analítica y sus reflejos historiográficos, así como sus destrezas críticas y polémicas.

Habrà que volver sobre lo planteado con más calma. Sin embargo, no debe dejar de anotarse aquí que lo que sobresale de la narración y las consideraciones del autor son las disonancias profundas entre el hálito renovador, revolucionario dirían algunos, del que presumían los dirigentes del Estado en el gobierno y el Congreso, y la querencia conservadora, cuando no regresiva, del espíritu y la forma que gobernaron las decisiones y gestión de las fi-

nanzas públicas en ese tiempo que, por desgracia, llega hasta hoy.

En este viaje hacia las profundidades del Estado a que nos invita este espléndido volumen, habrán de encontrarse mil y una paradojas y no pocas ironías de la política íntima de los corredores del poder. El vaciamiento del corazón de la economía política mexicana, que ha sido el del Estado nacional revolucionario, difícilmente puede celebrarse por nadie que guarde en el alma una pizca de conciencia histórica y de reflejos sobre la centralidad que en la vida de las sociedades modernas tiene la noción de interdependencia.

Ambas fueron avasalladas por tanto cambio sin soporte moral e institucional, así como abrumadas por la pérdida del sentido de la historia que siempre es, tiene que ser, el sentido de la política y del Estado, así como el del ejercicio del poder.

Este libro de Carlos Tello hace honor a los mandatos de sus clásicos y desde luego al apotegma de Schumpeter con el que abre su discurso: “Nada revela con tanta claridad el carácter de una sociedad y el de una civilización como la política fiscal que su sector público adopta”. Lo que la nuestra revela es poco o nada alentador. **U**

Carlos Tello, *La economía política de las finanzas públicas: México, 1917-2014*, UNAM/Facultad de Economía, México, 2014, 552 pp.

Bruce Swansey

## Dos crímenes (y contando...)

Francisco Segovia

*Me abrazan manos  
que emergen de la oscuridad  
para hundirse en ella de nuevo.*  
BRUCE SWANSEY

Las historias que cuenta Bruce Swansey en *Edificio La Princesa* se entrelazan para tejer un solo gran relato. Este relato, compuesto por muchas hebras, arranca con un asesinato. No es raro. De hecho, es lo más común cuando se trata de contar el origen de una historia desde la historia misma —quiero decir, desde la historia y no desde el mito—. La diferencia entre contar desde el mito y contar desde la historia no es muy sutil. La historia que comienza con Adán, por ejemplo, arranca en un improbable paraíso, del que hoy nos sentimos tan alejados que nos parece un territorio extraño y ajeno; la historia que comienza con Caín, en cambio, arranca ya aquí, en esta misma tierra que seguimos empeñados en manchar con la sangre de nuevos crímenes. Lo que quiero decir con esto es que en el centro del libro de Bruce Swansey no hay una historia tan ajena como la de Adán, que involucra una manzana prohibida y la voluntad de una serpiente, sino una tan cercana como la de Caín, que trata sólo de los hombres y sus pasiones. Su origen no está en algo tan extraño como la desobediencia a una prohibición que nos parece caprichosa: “No comerás del fruto de este árbol”, sino una ley tan clara y concreta que nos parece brotada de una necesidad “natural” (si puede decirse que una necesidad estrictamente humana es natural); una ley tan próxima a nosotros que no falta quien afirma que nos la dimos los hombres a los hombres, sin la intervención de un dios; es la ley que dice: “No matarás”.

¿Una ley sin dios, entonces? Puede ser. La verdad es que no hace falta que Júpiter vea a Rómulo asesinar a Remo para que Roma sea fundada *en la historia*, por más que este crimen nos lo cuente, paradójicamente, un mito. Creo que no podría ser de otra manera. Así como no podemos decir qué son las palabras sin usar palabras —y por eso tenemos que fingir una lengua más allá de toda lengua humana: un idioma sagrado, o un metalenguaje teórico—, así tampoco podemos hablar de la historia sin estar dentro de la historia —y por eso acudimos a un mito—. Este mito, ya se ve, no trata de cosas divinas, ni teóricas, ni ultraterrenas; trata de la historia y sirve para poner el fundamento de la historia antes de la historia misma; esto es, sirve para probar que si la historia tiene sentido es porque lo tendría aun para alguien que pudiera salirse de ella y verla desde fuera. Lo diré de otra manera: La tribu polinesia de los tou-tou vive a la sombra de una montaña que se alza junto a su pueblo como un gran muro de piedra; los tou-tou cavan en ese muro unas cuevas donde colocan a sus muertos. Pero frente a estas cuevas tallan además unos balcones desde cuyas balastradas se asoman unos muñecos. Estos muñecos representan a los muertos, que miran lo que ocurre allá abajo, en el pueblo. Son testigos de la historia, testigos del sentido de la historia. Atestiguan, *desde fuera*, que la vida que viven los vivos no es absurda, caótica y sin sentido; es decir, dan fe de que la vida de los tou-tou tiene sentido porque lo tiene aun para quienes no participan de ella.

Esto mismo pasa en el libro de Bruce Swansey, sólo que en él los muñecos han sido cambiados por las voces de los habitantes de un edificio, y sus balcones por

departamentos. No es un cambio insignificante, sin embargo. Al revés que los muñecos polinesios, los testigos de *Edificio La Princesa* no se dejan ver mientras miran la vida de su pueblo; es decir, no se exponen a la luz pública. Los que “viven” en este edificio (si la suya es de algún modo una vida) son ciudadanos modernos y tienen en gran aprecio su privacidad, lo que vale tanto como decir que —en el ambiente criminal que se respira en el libro— defienden su ocultamiento. Los muertos de *Edificio La Princesa* no se asoman al balcón: se quedan en las cuevas donde han sido enterrados y sólo miran hacia adentro. Miran sin ser mirados, como es propio de los hombres sin dios, de los hombres sin trascendencia. Están todos muertos, sí, pero ninguno tiene un muñeco que lo presente de bulto. Son meras voces, apariciones, fantasmas. Aunque sus atroces actos sirvan para fundamento de la historia, pertenecen al mito y por eso están condenados a repetir eternamente el crimen que funda su historia. Esta reiteración es útil a la narración: le permite a Swansey insertar el asesinato primigenio en el relato personal de cada uno de los habitantes del edificio y establecer así un ancla para fondear todas las historias en un mismo muelle. Uno podría decir que echa mano de la misma estratagema que usaron Akutagawa y (tras él) Kurosawa para contar —también ellos— un asesinato, pero esto sólo sería cierto en parte. Lo que pretenden tanto el cuento “En el bosque”, de Akutagawa, como la película *Rashomon*, de Kurosawa, es presentar tres versiones distintas y contradictorias de un mismo crimen, pero en el caso de los japoneses cada testigo rinde su testimonio ante un juez y se limita a decir *su verdad*—distin-

ta de la verdad de los otros, por más que retrate los mismos hechos—. Los personajes de Swansey hacen algo diferente: hablan de sí mismos, de su propia historia; o, mejor dicho, de su propia muerte. Todos reconocen que aquello que los reúne y les da derecho a la palabra es haber atestiguado el mismo crimen, y todos lo cuentan desde perspectivas distintas, pero sin contradecirse entre sí, sin caer en eso que los especialistas han llamado, y con razón, “el efecto Rashomon”.

El asesinato que cuentan los vecinos del Edificio La Princesa se reitera en cada relato como se reitera el mismo drama, una y otra vez, en las funciones de teatro. O, menos literalmente, como se reiteran las representaciones dentro de esas otras representaciones que son las obras de teatro... Estoy pensando, claro, en el *Ensayo de un crimen*, la novela que Luis Buñuel adaptó al cine. Es una obra que obsesiona a Bruce Swansey, quien hace unos años dedicó todo un libro a su autor: *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*. Las primeras líneas de este libro son una especie de retrato en miniatura del propio Swansey. Dicen así: “Como quien guarda esqueletos en el armario, yo conservaba mi interés por la obra de Rodolfo Usigli en el mío desde el siglo anterior. De forma similar a Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, me había solazado asesinando en efigie y quemándola en el horno, las succulentas piernas incluidas”.

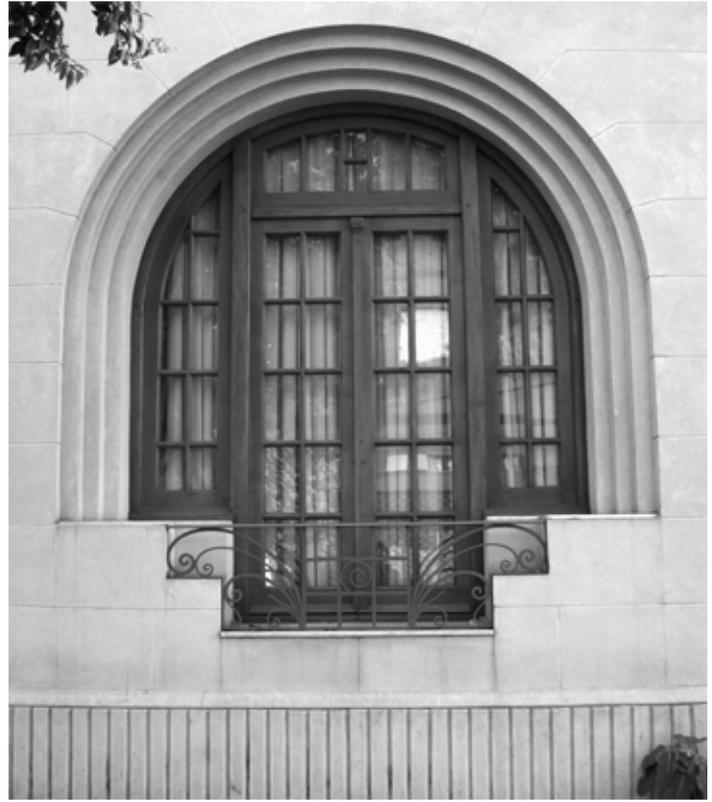
Eso dice. La tenía en su recuerdo *desde el siglo pasado*. Esta especie de hipérbole no sirve tanto para aquilatar cuánto tiempo estuvo la obra juntando polvo en su memoria como para acentuar una convicción

acendrada y querida: recordar es sacar viejos esqueletos del armario y exponerlos por un momento a la mirada; es molestar a los espectros en su íntimo secreto y exhibirlos a la luz pública. Brevemente, sí, pero como se exhibe un crimen —ese mismo crimen que allá, en el armario, se repite incansablemente como una obra teatral íntima y secreta (y, más que secreta, clandestina). Swansey mira “a oscuras y en celada” la efigie asesinada una y otra vez en *Ensayo de un crimen* y se solaza en la visión de... “las succulentas piernas”. El adjetivo lo dice todo. En esta representación privada, los esqueletos que salen del armario para entrar al horno tienen piernas *succulentas*... ¡Escalofriante!...

¿Se trata pues de un deseo perverso? No faltará quien diga que sí, desde luego; ni faltará quien añada que todo deseo es perverso, o cuando menos mórbido, morboso, puras imaginaciones compensatorias... Puede ser, claro. Pero no olvidemos que el deseo desea piernas succulentas, no los huesos desollados que la realidad le pone entre las manos. Por eso es posible argumentar que, a pesar de tan mórbida imaginiería, quien habla en este libro no es un muerto que desee la vida y la arrebate —como los zombies—, ni un vivo que atropelle la vida porque desea la muerte —como los suicidas— sino un vivo que desea la vida. Las succulencias de la vida... Cosa misteriosa, desear lo que se tiene. Pero no nos dejemos engañar. Esto está lejos de la pasividad de aquellos que *se conforman* con lo que tienen, porque quien desea *no se conforma*. Bruce Swansey está vivo, tiene la vida, y aun así la desea activamente; la desea pasional, apasionadamente.

Si algunos personajes de *Edificio La Princesa* nos parecen en efecto perversos es justamente por lo contrario: porque desean lo imposible, y porque creen que lograrán saciar ese deseo adueñándose a la mala de su objeto. No reconocen que el objeto de su deseo puede acaso tenerse fugazmente, como se tiene la vida, pero nunca poseerse. En estos términos, tener fugazmente y como por milagro a una persona está del lado del amor; poseerla, en cambio, está del lado de la violación y el asesinato. Poseer a la persona que se desea es matar a la persona que se desea y ayuntarse, como Paris, con una simple nube, con la efigie que Archibaldo de la Cruz quemaba en su horno, destruyendo “las succulentas piernas”. Es lo que hacen Odilón y Juana, los porteros de este edificio siniestro, que desean, secuestran, violan, asesinan y entierran en su sótano a Federica, una vecinita. Este último rasgo —que Federica sea todavía una niña— subraya la perversión de los porteros, que no sólo desean a Federica sin desear que ella a su vez los desee —como hacen siempre los perversos— sino que desean a alguien que *no puede* desearlos. Por eso este crimen nos parece más espeluznante que el que atestiguan todos los vecinos del edificio, en el que una mujer despechada (Ana) asesina a su amante (Fito) frente a los ojos de la nueva amante de este (Mapi), para luego pegarse un tiro. Son los dos balazos que se quedan resonando para siempre en el Edificio La Princesa. Pero en este caso se trata de un crimen pasional azuzado por los celos, en el que sólo participan personas que *pueden* aceptar o rechazar libremente el deseo de las demás personas; es





decir, en el que intervienen sólo adultos, que se mueven de lleno en el mundo que gobierna el deseo (el deseo sexual, se entiende). En el triángulo amoroso que desata este asesinato, Ana, Fito y Mapi juegan al deseo según cada uno entiende que son sus reglas. Federica, en cambio, ni juega al deseo ni entiende sus reglas. Eso explica por qué los celos de los adultos, aunque conduzcan al crimen, nos parecen menos espeluznantes que el deseo morboso y mórbido que conduce al estupro, la violación y el infanticidio.

¿Por qué entonces no es el asesinato de Federica el crimen fundacional del libro de Bruce Swansey? Por una razón siniestra: los vivos nunca resuelven el asesinato de Federica, que se queda en simple “desaparición”. Federica no se da nunca por muerta sino sólo por desaparecida, hasta que incluso su desaparición deja de ser motivo de pesquisas. Solamente sus padres viven el drama sin que se les diluya nunca en el olvido... Parece un guion har- to conocido, ¿no es cierto?, una argucia maquinada por el procurador Murillo Karam sobre los cuerpos de esas 43 Federicas que son las víctimas de Ayotzinapa... Pero no. Atribuirle a Murillo Karam la autoría de esta argucia macabra sería un exceso. Se trata en realidad de una histo-

ria tan dicha y redicha que ya nos resulta predecible. Por eso los mexicanos somos tan clásicos como Pitágoras y tan modernos como Nietzsche: creemos en el eterno retorno *de lo mismo*. Para nosotros, el eterno retorno no es una doctrina estafalaria ni una superstición banal: lo atestigua- mos diariamente *en los hechos*...

Dice Bruce Swansey en su libro sobre Usigli que “el interés por la historia lo es por el futuro”. Esto es sin duda cierto —incluso si la historia no es más que una cadena de repeticiones; o, mejor dicho, *sobre todo* si la historia no es más que el mismo ciclo eternamente repetido—, pero no nos dice nada sobre el eje en que se apoya la rueda del tiempo. Y así vuelve la pregunta: ¿por qué es el crimen pasional y no el infanticidio el centro de su libro? A mi modo de ver, porque el asesinato de Federica no puede cohesionar las historias de todos los personajes, pues nadie sino ella y sus asesinos saben que ha ocurrido. Dicho de otro modo, porque nunca se muestra su cadáver, que queda enterrado en el sótano, más allá de la mirada de sus vecinos. Federica es un Abel ya cubierto por la tierra; Odilón y Juana, un Caín que se sale con la suya porque aquí no hay Dios que

todo lo vea... La historia de Federica no puede ser el origen de la historia porque, como la de Caín, es historia ella misma; es decir, porque queda de este lado de la historia, en donde los motivos últimos no pueden atribuirse a la mala voluntad de una serpiente, o al demonio, sino que recaen sin duda alguna sobre los hombres; porque queda de este lado de la historia, donde somos los hombres quienes debemos responder por ese crimen y contarlo y contarlo y quizás, al final, juzgarlo.

Pero hay algo más. Al poner en el centro del libro un crimen pasional, y sólo como al margen la violación y el asesinato de una niña, Swansey parece decirnos que toda narración (histórica o literaria) está condenada a poner lo que más nos concierne (No matarás) detrás de algo que, por comparación, nos parece fútil (No te comerás esa manzana). No es del todo extraño. Para que las cosas más importantes del mundo sean de veras las más importantes *del mundo* tiene que haber antes un mundo. Y así, como la creación del mundo no ocurre *en el mundo*, nos resulta mucho menos interesante que lo que sí ocurre en él. Esto explica por qué la piedad religiosa raramente tiene por motivo a los dioses creadores y en cambio se dirige masivamente a sus encarnaciones. El

mundo le ocurre a Dios Padre, y sólo a Dios Padre, pero Cristo le ocurre al mundo y a todos los hombres... Es otra manera de decir que a Swansey le importa el asesinato de Remo porque no necesita que Júpiter lo vea para ser importante, pero que le importa el de Federica porque los hombres lo ignoran, aunque de algún modo *lo sientan*... Todos los vecinos saben que Federica anda por ahí, correteando con otro niño muerto, Raúl. Algunos sólo los oyen, otros incluso los ven. En cualquier caso, los niños les enseñan a sus vecinos el sitio donde ocurrió el otro crimen, el primero, que algunos sólo escucharon, y que otros en cambio vieron... Eso es lo más aterrador: Federica señala y denuncia insistentemente el asesinato de Fito, nunca su propio asesinato... Sí, es aterrador...

No me extenderé ya sobre las muertes de los demás vecinos de Edificio La Princesa. Me conformaré con decir que a su vecindad no entran los que nacieron en él sino sólo los que en él murieron, y que esto da pie a las ciertas complicaciones especulativas propias del juego con el tiempo. Esto hace posible, por ejemplo, que algún vecino se haya muerto del susto porque otro vecino se le apareció en la noche, pero también que Mapi (la amante de Fito) se mude al edificio años después del asesinato de este y, tras morir, logre verse a sí misma en el momento del crimen. Como el asesinato de Fito se repite infinitamente, Mapi puede atestiguar *desde fuera* una escena que sólo conocía *desde dentro*. De ahí, quizás, el título del cuento en que se narra esta paradoja: “La intrusa”. Mapi llega de fuera y se mete donde no debe: lo mismo entre dos amantes que entre los vecinos del edificio, pero es quizás el único personaje que vislumbra algo fuera del encierro que constituye su propia historia, aunque esto sólo le sirva para agrandar un poco la prisión que ocupará por toda la eternidad. Es poco, en realidad, muy poco, si comparamos esta pequeña retribución con la que reciben los personajes de esa otra pieza teatral que sin duda estuvo presente en la mente de Bruce Swansey mientras escribía estos relatos: *Un hogar sólido*. No, en los cuentos de Swan-

sey los personajes no se lanzan a ser todas las cosas y cualquiera después de muertos, como en la pieza de Elena Garro. Por eso se parecen más a los que murmuran en *Pedro Páramo*, encerrados para siempre en su propio cuento, como una sarta de Abeles cubiertos por el polvo —más ocultados que de veras enterrados... Abeles que no pisaron nunca el suelo ensangrentado de La Historia—. Sí, también los vecinos de La Princesa murmuran, pero no son campesinos sino *ciudadanos*... de la ciudad; gente que murió por una u otra causa, entre 1940 y 1970, en uno de esos edificios *art nouveau* —como el Basurto o el Ermita— que tanto han atraído a la clase media capitalina; son profesionistas, refugiados de la Rusia zarista o la España republicana, cosmopolitas o provincianos, llegados todos a un edificio que había pasado ya sus días de gloria y se desvencijaba sin remedio. Sus historias las pudo haber contado el edificio mismo, como cuenta las suyas el pueblo de *Los recuerdos del porvenir*, también de Elena Garro; o pudieron congregarse, más que en torno al edificio, alrededor de un departamento, como ocurre en *Ciudad de ciegos*, la película de Alberto Cortés y Hermann Bellinghausen. Pero no. Swansey, hombre de teatro al fin (crítico de teatro), decidió construir su libro ensartando monólogos. Es verdad que estos cuentos hilvanados pueden leerse como una novela, pero *no son* una novela. Sus monólogos no echan mano ni siquiera de una técnica estrictamente cuentística sino que pertenecen a un género extraño, que comparten poetas, narradores y dramaturgos. Por eso podría decirse que a este libro le pasa lo que se dice que le pasa a *La Celestina*: tenía todo para ser la primera novela moderna, antes que el *Quijote*, pero su autor prefirió atenerse a las formas del drama. También este *Edificio La Princesa* pudo haber sido la primera novela de Bruce Swansey, pero no lo fue. ¿Debemos lamentarlo? No lo sé. Swansey practicó la poesía brevemente (en un hermoso librito titulado *Humpty Dumpty*) y hoy publica regularmente textos de esos que está de moda llamar microficciones, los cuales muy a menudo se le convierten en intensos aforismos. Esta es su veta poética, digamos, y en ella ha

escrito sus textos más logrados y definitivos —pero esto hay que tomarlo como lo que es: la mera opinión de un poeta tendencioso. Con todo, hay algunos cuentos en los que Swansey muestra una potencia narrativa más conforme con las complicaciones y sutilezas psicológicas de la novela que con la magra brevedad del cuento. Son, sin embargo, cuentos. ¿Por simple timidez? Habrá que preguntárselo a él, o esperar a ver si alguna vez se anima al “género grande”. Pero quiero aclarar, por si las dudas, que este comentario no pretende sugerir que *Edificio La Princesa* hubiese sido un mejor libro si hubiese adoptado la forma de una novela, como si los cuentos que contiene estuviesen algo sobrados de tono. No. Eso sería tanto como decir que *La Celestina* es una obra fracasada porque Fernando de Rojas no la convirtió en novela, y estoy lejos de decir tal enormidad. Pero es que... No sé. Quizá simplemente estoy acusando los síntomas de esta enfermedad terrible que transmite el libro de Swansey —la claustrofobia— y por eso le pido aire, más aire; o luz, más luz —como pedía Goethe antes de entrar definitivamente al reino de las sombras—. Porque este libro —siendo, como es, un retrato del país donde vivimos— nos deja ciegos, sin aliento y *casi* sin esperanza...

¿Casi? Sí. Quizá cometa yo un pecado de ingenuidad al decirlo, pero sí, *casi*. Porque creo que este libro de Bruce Swansey muestra que, aunque nos ha dejado ciegos lo que hemos visto, no hemos cerrado los ojos, no hemos podido cerrar los ojos. Vemos aún lo que hemos visto, como ven siempre el mismo crimen los muertos de *Edificio La Princesa*. Puede ser que también nosotros estemos todos muertos, pero seguimos contando estas historias. Porque están de este lado y son nuestra responsabilidad... Si no dejamos que nos cierren los ojos, si seguimos contando estas historias, podremos tal vez devolverles la carne a estos huesos mondos que son los nuestros... Y quizá, con suerte, solazarnos otra vez, de vez en vez, con “las succulentas piernas”... **U**

---

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

# Jennifer Clement

## La vida no vale nada

Guadalupe Alonso

A un año de la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, el 26 de septiembre de 2014, es pertinente volver a un libro que, si bien no se refiere al hecho mismo, arroja luces sobre la situación que prevalece en la sierra de Guerrero frente a la amenaza del narco. *Ladydi* (Lumen, 2014), de Jennifer Clement, comenzó a circular en México casi en paralelo a la tragedia de los normalistas asesinados que cimbró a la sociedad y destapó las cloacas de la corrupción, la impunidad y el contubernio entre la autoridad y la delincuencia. Este acontecimiento no está aislado de otros que descubren la cruda realidad en la que transcurre el día con día en algunas zonas del segundo estado más pobre del país. La violación, el secuestro y la trata de mujeres jóvenes conforman la materia de un relato aterrador y al mismo tiempo dotado de gran belleza.

Escrita originalmente en inglés bajo el título *Prayers For The Stolen*, la novela de Clement fue reconocida con el NEA Fellowship for Literature y ha circulado en más de doce países de lengua inglesa. Quizás el título en español no resulte tan elocuente; sin embargo, remite a un estrato de la sociedad mexicana, sobre todo en comunidades rurales, que suele acuñar nombres de personajes famosos para bautizar así a sus hijos. En este caso, *Ladydi* tiene una doble connotación, la de una princesa británica y la de una niña originaria de un pueblo perdido en las montañas de Guerrero. Ambas unidas por un destino trágico.

La novela se sitúa en esa *tierra caliente de árboles de hule* donde *el calor, las iguanas, las arañas y los alacranes mandan*. *La vida no vale nada*. Ladydi García Martínez

narra su historia al lado de Rita, su madre, y un grupo de mujeres que conviven en este lugar apartado con apenas lo necesario para sobrevivir. Todas enfrentan sus días solas, abandonadas a un destino aciago bajo la constante e inevitable amenaza del narco. *Mi madre lo decía a cada rato: la vida no vale nada. También aludía al viejo y famoso corrido como si fuera un rezo: si me han de matar mañana que me maten de una vez*.

Casi once años de investigación anteceden a este libro que indaga sobre la violencia hacia las mujeres y el modo como les ha afectado. El centro del trabajo de Clement está basado en entrevistas con ellas, con mujeres escondidas en zonas marginadas de Guerrero: en la Barranca Dulce, municipio de Acatepec; en las afueras de Chilpancingo; en la vieja y la nueva carreteras de Acapulco, así como en la cárcel de Santa Martha. El estrecho vínculo de la autora con estas tierras le ha permitido convivir con su gente y ser testigo del infortunio que sella sus vidas. Nacida en Connecticut, en 1960, Jennifer Clement llegó a México cuando apenas tenía un año de edad.

Es notable, aunque no extraña, dada la situación que se vive en México, que en los últimos años haya proliferado la literatura sobre temas relacionados con el secuestro y el narcotráfico. Dentro de esta cascada de títulos que van del ensayo y la crónica a la novela, el texto de Clement se prefigura desde una mirada distinta. Y es que ella se aproxima a este drama a través de la poesía, su quehacer principal. A diferencia de un sociólogo, un antropólogo o un periodista, lo que busca Clement es la experiencia poética, la metáfora. Sin duda, a ello se debe la calidad y la

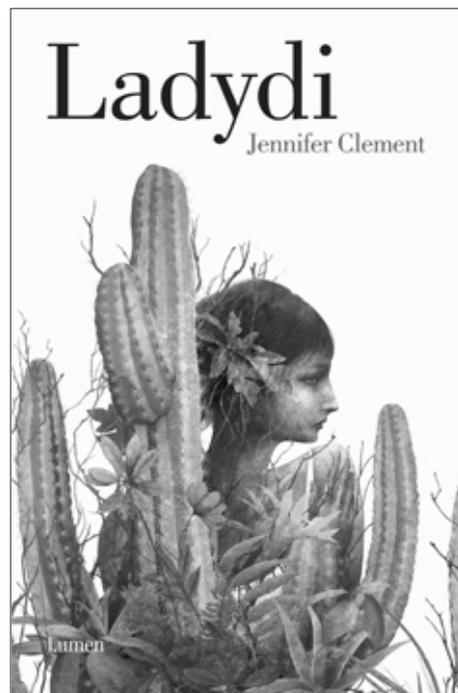
fuerza de la prosa, así como los matices que logra al describir la barbarie. Es, sin duda, la voz del poeta lo que le permite alcanzar un tono tan conmovedor. Además, subraya la autora, “es una visión muy amorosa, una especie de réquiem. No me interesa retratar el drama a través de una prosa delirante, sino expresar cómo lo divino y lo profano conviven, al igual que la fealdad y la belleza. Por otro lado, *Ladydi* es un libro que habla sobre el dolor de vivir sin hombres, la frustración, el enojo que experimentan las mujeres ante esa pérdida y el modo como ejercen el poder y toman revancha”. *En nuestra montaña no había hombres. Era como vivir donde no había árboles. Era como ser manco, decía mi madre. Estar en un lugar sin hombres es como dormir sin sueños*.

Cabe destacar el interés de Jennifer Clement por la situación de la mujer desde una mirada que subraya la soledad, el abandono, el maltrato, la esclavitud. Libros como *La viuda Basquiat*, *El veneno que fascina* o *Una historia verdadera basada en mentiras* dan cuenta de una sensibilidad dirigida a este sector y las adversidades que enfrentan en un mundo donde esos graves problemas no acaban de resolverse. Desde esta perspectiva, a la que se suman el secuestro, la trata y el asesinato de mujeres, no sorprende que su más reciente novela haya tenido repercusión en otros países. “Se trata de una novela muy mexicana”, dice Clement, “sin embargo, su temática se inserta en una problemática universal. En Atlanta, por citar un ejemplo, se estima que al menos 300 niñas al mes son susceptibles de tráfico, con lo que uno puede imaginarse cuáles serían las cifras en otros lugares. En México no hay metodología para tener una idea real

acerca del tráfico de mujeres”. Sobre este punto, vale la pena citar un informe sobre las condiciones de vulnerabilidad que propician la trata de personas en México, elaborado por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos y el Centro de Estudios e Investigación en Desarrollo y Asistencia Social. En él se asienta que en los últimos años, “el tráfico de mujeres con fines de explotación sexual es el segundo negocio más lucrativo en México, después de las drogas”. Cifras más actuales, como los reportes que publica mensualmente el Sistema Nacional de Seguridad Pública, revelan que los asesinatos en el estado de Guerrero han ido en aumento. Representan el 10.5 por ciento del total del país, a diferencia del 8.5 por ciento en 2014. Asimismo, fue en aumento el número de plagios: una de cada diez víctimas en el país es plagiada en Guerrero. A ello habría que agregar que esta es la zona donde se registran más agresiones a periodistas (*El Universal*, 3 de agosto de 2015).

La voz de Ladydi, sobria y contundente, alerta al lector, desde sus primeras líneas, sobre la desgracia que acecha a las jóvenes en ese entorno: *De chica mi madre me vestía de niño y me decía Niño. En nuestra montaña nacían puros niños, y algunos se volvían niñas al rondar los once años; luego tenían que volverse niñas feas que a veces tenían que esconderse en hoyos en la tierra.* Dar a luz a una niña en ese territorio es una desgracia. Las madres, conscientes del peligro que corren, tratan de disimular los rasgos femeninos de sus hijas. Las visten como hombres, les cortan el pelo, pintan sus caras, las engordan con trapos y hasta llegan a romperles los dientes para esconder su atractivo. La femineidad, con todo lo que implica, les está negada. Al tiempo que estas niñas se desarrollan, el peligro aumenta. Por eso, las madres, desesperadas y seguras de que sus niñas algún día les serán arrancadas, cavaban hoyos en la tierra. Ahí se resguardan del asedio de los narcos. *Éramos como los conejos que se esconden cuando un perro hambriento anda suelto en el campo, un perro que no puede cerrar la boca, y su lengua saborea ya el pelaje de sus presas. Un conejo golpetea con su pata trasera y la señal de peligro viaja por el suelo y alerta a todos*

*en la madriguera. En nuestra comunidad, una alerta era imposible, pues vivíamos desperdigadas y vivíamos muy lejos unas de otras. Aunque siempre estábamos atentas y tratábamos de aprender a oír cosas muy distantes [...] En cuanto alguien oía el ruido de una camioneta acercándose, o veía un punto negro a lo lejos o dos o tres puntos negros, todas las muchachas corrían a los hoyos [...] Aquellas Escalade negras de la Cadillac, de cuatro puertas con vidrios entintados, llenas de narcos y ametralladoras, eran como el caballo de Troya, o eso decía mi madre.*



*¿Cómo sabía de Troya una mujer mexicana que vivía sola con su hija en el campo en Guerrero, a menos de una hora de Acapulco en coche y a cuatro horas en mula? La única forma de tener contacto con el mundo, con una realidad más allá de las cuatro paredes y el piso de tierra en el que viven estas familias hembras, aisladas en un sitio donde lo que menos vale es la vida, es la televisión. Para Rita, la madre de Ladydi, la antena parabólica funcionaba como vehículo para fugarse y, al mismo tiempo, acceder a un mundo fabuloso que la enriquecía. Mi madre era adicta a los documentales históricos y al programa de Oprah Winfrey. En mi casa había un altar a Oprah, al lado del de la Virgen de Guadalupe.* Para Clement, ese conocimiento televisivo del que se ufana Rita, se plan-

tea como una cuestión filosófica: “¿Qué es este conocimiento que llega desde la televisión? ¿Qué se aprende y en qué contexto opera la doble realidad a la que te somete la televisión?”.

En ese ardiente-infierno-miserable-dejado-y-olvidado-de-la-mano-de-Dios no hay salida posible. Las mujeres cuyas hijas son robadas no tienen a quién acudir. Para ellas, el miedo es parte de la rutina; la palabra libertad ha perdido su significado; la impunidad se ha vuelto lugar común. Sin otra intención que no fuera la de poner en evidencia la situación de las mujeres en las montañas de Guerrero, la soledad, el acoso y la violencia a los que están expuestas, *Ladydi* se plantea como una novela de protesta social. Si la tragedia de Iguala fue la gota que derramó el vaso y movilizó a una sociedad harta ya de funcionarios corruptos y bandas criminales, el libro de Clement viene a colocar una pieza más en el mapa de la injusticia y el desamparo que enfrenta la mujer tanto en México como en otras partes del mundo. “En el discurso sobre este tema”, dice la autora, “se escuchan las voces de las ONG, los abogados, los políticos y otras agrupaciones, pero también hay un lugar para que las artes alcen la voz sobre uno de los problemas más graves de nuestros tiempos: el tráfico de personas y la esclavitud”.

La de *Ladydi* es la voz de una mujer que no esperaba nada mejor, sabía y sabe que nadie la va a salvar, nadie la va a proteger. Es justamente la resignación lo que define las vidas de las mujeres del lugar y lo que provoca que al lector le hierva la sangre mientras avanza en esta novela. Aquí resuena con todo su poderío la sentencia de Honoré de Balzac: “La resignación es un suicidio cotidiano”.

*No me llamo Ladydi por la belleza y la fama de Diana. Me llamo Ladydi por su vergüenza. Mi madre decía que lady Diana había vivido la verdadera historia de la Cenicienta: clósets llenos de zapatillas de cristal rotas, traición y muerte. Mi nombre fue la venganza de mi madre.*

Allá en las montañas de Guerrero, “no vale nada la vida; la vida no vale nada”. **U**

Jennifer Clement, *Ladydi*, traducción de Juan Elías Tovar, Lumen, México, 2014, 236 pp.

# Vicente Quirarte

## Cartografía amorosa

Fabiola Camacho

Para una ciudad tan deseosa de expandirse cada día, de demostrarnos que ante todo, ella será siempre nuestra antecesora, el receptáculo de todos los mitos, de nuestros placeres y desgracias, no podía sino diseñarse una cartografía amorosa donde fuera traducido cada paso de todos quienes la hemos habitado. Participar de la conformación de esa memoria vertida en relatos y en testimonios de los solitarios que con su andar la desnudan y logran hacerse uno con sus esquinas, sus aparadores y callejones, es sin duda tarea solamente para iniciados. De aquellos cofrades que comprendieron el transcurrir del tiempo en esta dama, son pocos quienes le son fieles hasta el final de sus días. Y es que cada día representa en esta urbe una muerte, a veces pequeña y candorosa, a veces una fatal agonía, y parece que todos los que nacimos en ella llevamos la marca de la desolación y el placer al mismo tiempo en cada rutina, cada mujer, hombre y perro padecen las consecuencias de vivir sobre sus capas.

Pero no todos los días son verdadera desolación. Hay días tan lumínicos que parece que toda la ciudad mantiene la mirada de Velasco y, a pesar del humo de los camiones y autos, de los altavoces al ritmo de los narcocorridos y los olores que nos recuerdan el *detritus* sobre el que hemos edificado esta megalópolis, todo sucumbe ante el bálsamo que provee el tiempo de las jacarandas, el café con leche, el olor de los libros siempre viejos y el beso apasionado sobre la avenida Reforma. Esos son los instrumentos que nos hacen sobrevivirla. También amarla.

Como estilógrafo y compás al que el maestro arquitecto aún recurre para plañear el espacio ideal, Vicente Quirarte ape-

la a todos estos elementos que nos protegen de las inclemencias que presenta el tiempo urbano. Parece mentira que justo esos sinsabores son los que dan paso a los placeres, a las delicias cotidianas en este valle de polvo, porque ¿cuántos de nosotros no nos hemos enamorado una y mil veces en el metro o el camión? Todos padecemos el síndrome huertiano, todos nos volvemos cocodrilos y en nuestras fauces dibujamos, aunque sea de manera efímera, la marca de haber encontrado el paraíso. O acaso cuántos más no hemos sido dichosos bebiendo un café y disfrutando esos pedacitos de infancia que se recubren de azúcar y almendra, que se forman de mantequilla y huevo en cualquier café donde además quizá nos descubrimos en las manos del otro, donde incluso se dio paso para derrochar el resto de la tarde en el cuartito que siempre tiene un resguardo para los amantes que ya desde el primer sorbo de la mezcla, veracruzana o italiana, saben que su ropa acabará sobre la alfombra gastada y que serán ungidos, una vez más, con ese bálsamo breve, “como el amor”, y que sin embargo, no será de nadie más, de ninguno otro será ese jaboncito de hotel.

Cada uno de estos elementos son los que ayudan a fijar esa memoria amorosa que se traduce en una poética del deseo y la búsqueda, como también de la reafirmación. Hay que decirlo, para defender y sostener a esta dama es necesario agarrarse de manera firme a las dichas que hemos desplegado sobre sus calles y nichos, porque no sólo se sufre por las vulgarísimas tristezas que el trabajo, las obligaciones y el mal de amores nos ocasionan, también las condiciones de la ciudad nos hacen sufrir. Basta con decir que los animales de

ciudad somos una especie de rutinas sumamente marcadas, que no soportamos mucho los cambios de nuestro hábitat y que incluso en nuestra dieta se constata esa predilección por atesorar lugares donde paladear nuestra vasta selección que se desliza entre una buena torta, el chicharrón en salsa verde de la botana cantinera o, como Quirarte lo resume, el profundo placer que se vuelve dolor al recordar ese pato que se servía en el restaurante La Borda. Para nuestra especie, los recuerdos actúan como una defensa ante nuestra extinción, puesto que nos hacen asimilar con mayor fuerza y elegancia los cambios sobre el paisaje.

Toda una tradición de estos cofrades que han sabido retratar su amor profundo por esta dama y crean un tipo de armada invencible que nos protege a los moradores del centro y sus afueras contra el olvido y lo absurdo de vivir sin amar el entorno. Una armada confabulada por Gutiérrez Nájera, López Velarde, Micrós, y todas las plumas que Quirarte, como rito de paso para ser parte de esta cofradía, conjuntó en su pulcra y apasionante biografía literaria sobre la Ciudad de México, *Elogio de la calle*, en la que dejó ver que nosotros, al igual que los antiguos amantes, compartimos las mismas aflicciones y miedos ante los cambios.

En esta selección de textos que corren desde su poesía, pasando por la narrativa y la prosa ensayística, el niño cofrade nos acerca en *Fundada en el tiempo* a su autobiografía retratada en cada imagen y viñeta de la ciudad que él ha desnudado en innumerables noches; igualmente comparte las emociones y dolores de sus maestros y amigos que lo han acompañado en esta navegación aleatoria, sea Rubén Bonifaz, o el querido maestro de facultad que a él

y a José Franciso Conde Ortega los puso desde temprano tiempo en el destino que ahora cada uno despliega, pues fue César Rodríguez Chicharro quien comprendió la manera de templar a aquel par de jóvenes en la llama poética y hacer de cada uno los caballeros andantes que ahora siguen siendo.

En esta selección resulta evidente encontrar que un elemento constante son los cambios en la ciudad y la manera en cómo nos transforma, compartiendo esa mirada con uno de sus queridos cómplices y maestro Rubén Bonifaz Nuño, quien entonces decía:

En muy pocos años ha crecido mi ciudad. Se estira con violencia rumbo a todos lados; derriba, ocupa, se acomoda en todos los vacíos, levanta metálicos esqueletos que, cada vez más, ocultan el aire, y despierta calles y aparadores, se llena de largos automóviles sonoros y de limosneros de todas clases.

Un ejemplo claro es el texto “Nocturno del puente de Nonoalco”, donde queda manifiesto este espíritu de añoranza

ante las fracturas y nuevas dimensiones que su amada padece después de la década de los cincuenta, aunque hay que entender que esa añoranza en ambos escritores, o en la mayoría de los convocados por la pluma de Quirarte, no tiene que ver en sí con el miedo a la novedad, sino porque la ciudad y sus partes los resguardaron y aconsejaron ante los cambios que nos plantea la vida sin más. Esta es otra característica de los animales urbanos, pues es muy común que entre nuestros amores contemos además de amigos, padres, hermanos y amantes, a una calle, un puente o un bar porque ellos también están vivos, nos aman y los amamos.

Así, pienso en el enorme acierto de la Dirección de Literatura de la UNAM al publicar *Fundada en el tiempo*, porque es un libro que muchos lectores, con mayor acento jóvenes universitarios que deambulan por nuestra amante perpetua, necesitan para conocerla y contemplar desde los ojos de un gran enamorado de ella todo lo que es y puede ser para cada uno. Porque seguramente todos somos en algún momento Peter Parker, y para él como para todos, en el fondo sabemos que solamente la ciudad, a pesar del peligro, la injusticia y el sufrimiento, será la única que esté verdaderamente para nosotros.

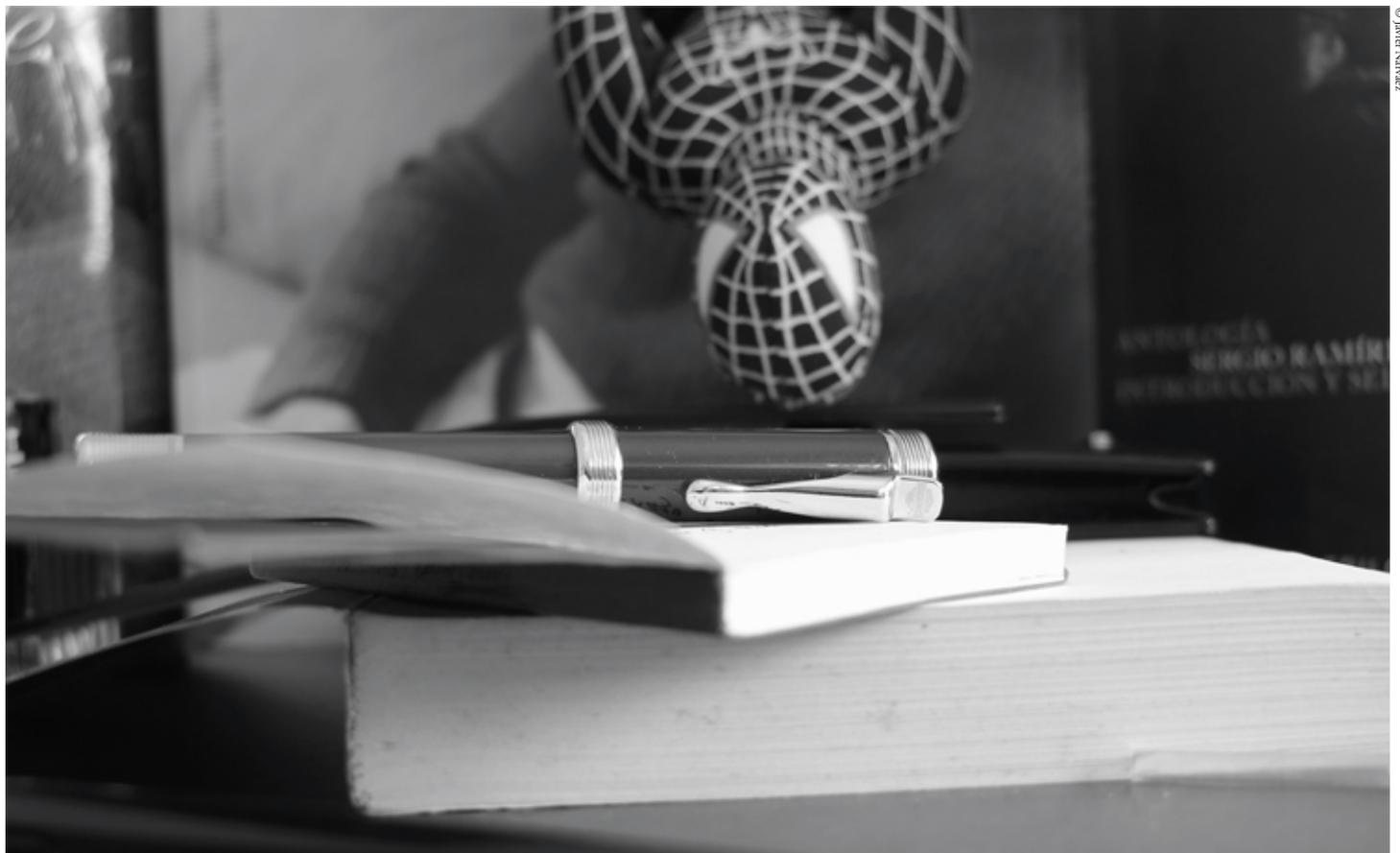
Al final, cada uno encarnamos la “Balada del que vuelve a casa”, donde a pesar de la constante derrota Quirarte señala: “Bajo este cielo sucio —cielo al fin— caminas en dos piernas, tomas posesión del pedazo de urbe que te toca, en esta zancada que apresuras ante la sombra ajena, y donde todo puede cesar en un segundo sin que nadie se entere. En esta noche donde eres la ciudad y la ciudad es contigo”.

La cartografía amorosa se vuelve entonces una memoria de cada momento donde hemos hecho nuestra a la ciudad, esa que sin reparo nos hace perdernos por sus curvaturas que decantan placer, por sus cuencas que cobijan nuestros padecimientos, por sus fracturas que nos hacen recordar nuestra finitud, pero sobre todo, por la marca que nos deja en nuestro nacimiento, esa que hasta nuestra muerte nos hará amarla, defenderla y caminarla, como cuando niños de la mano paterna comenzamos la lección de amor verdadero. **U**

La cartografía amorosa se vuelve entonces una memoria de cada momento donde hemos hecho nuestra a la ciudad, esa que sin reparo nos hace perdernos por sus curvaturas que decantan placer, por sus cuencas que cobijan nuestros padecimientos, por sus fracturas que nos hacen recordar nuestra finitud, pero sobre todo, por la marca que nos deja en nuestro nacimiento, esa que hasta nuestra muerte nos hará amarla, defenderla y caminarla, como cuando niños de la mano paterna comenzamos la lección de amor verdadero. **U**

---

Vicente Quirarte, *Fundada en el tiempo. Aires de varios instrumentos por la Ciudad de México*, UNAM/Dirección de Literatura, México, 2014, 234 pp.



© Javier Naranjo

# Heredades y heroísmos

Jorge Mendoza Romero

La presencia de la Ciudad de México en cada uno de los poemas, relatos y ensayos de *Fundada en el tiempo* sitúa en primer plano el sistema nervioso de la obra de Vicente Quirarte. Esta antología abraza treinta años de caminar la ciudad con los pies del verso y la prosa; exhibe las pasiones, los naufragios y los combates; retrata, también, un singular momento estético de nuestras letras.

Parecería que un puñado de hechos inconexos de 1962 y 1963 se anudaron para formar un circuito de correspondencias en la obra de Quirarte. Tres de ellos fueron protagonizados por dos poetas extranjeros, Ernesto Cardenal y Luis Cernuda, y un personaje de la cultura popular de Estados Unidos, el Hombre Araña. Dos corresponden al ámbito personal en el espacio de la escuela: el recordatorio del centenario de la invasión francesa y las lecciones del tercer grado de primaria.

En 1962 ha madurado el realismo coloquial en México porque durante la década previa Jaime Sabines y Rubén Bonifaz Nuño aligeraron los medios expresivos de la poesía. Esto permitió que un nicaragüense, Ernesto Cardenal, publicara en México sus *Epigramas*, libro definitivo para la poesía hispanoamericana y sin el cual no se explicarían los poemas del primer libro de Vicente Quirarte y que han sido seleccionados para *Fundada en el tiempo*. Con ellos se apropia de la impostergable necesidad estética de hablar de lo que sucede en las calles, con el lenguaje de las calles y de llamar a las cosas por su nombre, sin el rodeo de la metáfora: “Tú eres la culpable / de que no me hagan voltear los *jeans* de esa muchacha, cuyas caderas / provocarían la envidia / de la Plaza de la Constitución”. Síntesis de la reminiscen-

cia de un bolero, de la mujer que abandona el uso de la falda, del encuentro de Dante y Beatriz, de Borges y Beatriz Viterbo, estos versos aprehenden un instante de la década de 1970.

El 5 de noviembre de 1963 murió en México Luis Cernuda. Antes de llegar a nuestro país, el poeta andaluz vivió en Inglaterra y Estados Unidos. Gracias a su contacto con la lengua inglesa, dos corrientes llevaron la tradición del monólogo dramático hacia la tradición hispánica. Además de Cernuda, el otro afluente emana del Río de la Plata, desde donde un argentino, luego de un largo silencio de treinta años, publicó en 1961 otro libro de poemas, *El hacedor*. Vicente Quirarte ha cultivado, como pocos en México, el monólogo dramático, y dos de los más bellos son “César Rodríguez Chicharro vuelve a casa” y “Última noche en Coyoacán”, la última noche de Luis Cernuda, en donde presta voz a los emigrados españoles en su exilio mexicano. Si los monólogos dramáticos de Rosario Castellanos, Eduardo Lizalde y Francisco Hernández suelen ser estáticos, Vicente Quirarte les infunde el movimiento de la caminata, a la manera de Pacheco.

La muerte de Luis Cernuda provocó una enorme cantidad de recordaciones en todo el orbe hispánico. Una de ellas, salida de la pluma de su compatriota Jaime Gil de Biedma, es la llave hermenéutica para entender la singularidad de la aventura estética de Vicente Quirarte. Para analizar la obra de Luis Cernuda, Biedma se sirvió de una idea sobre la identidad del sujeto poético, ese ego experimental dibujado en la página que nos permite extender nuestro entendimiento del mundo.

Según Biedma, todo poema moderno es la adscripción o el rechazo de uno de dos polos identitarios: el hijo de Dios y el hijo de vecino. Todos, en varios momentos de nuestra vida, hemos sentido que somos únicos o que somos un cualquiera, uno entre tantos. Cernuda, considera Biedma, siempre se asumió hijo de Dios. En el proceso de secularización similar al de Occidente, la poesía ha trasladado a una zona periférica de su discurso la presencia de Dios. Si los poetas ligados a alguna de las ramas del Romanticismo, se concibieron, en general, como “Pararrayos celeste” o “pequeño Dios”, a partir del segundo tercio del siglo pasado, el devenir de la poesía dio un giro hacia su condición vecinal y los versos se poblaron de los hombres sin atributos en una sociedad masificada.

Sin embargo, la lectura de la obra de Quirarte no depara la experiencia que provocan esos egos experimentales. Hay, más bien, una experiencia del lenguaje y del mundo signada por la levedad. Empecé a leerlo a principios de la década anterior y siempre que terminaba un poema o un ensayo lograba aprehender esa experiencia de levedad. No obstante, lo que me llevó más años comprender fue el origen de esa sensación. Me refiero a la levedad de la que habla Italo Calvino: aligeramiento del lenguaje o la imagen figurada de la levedad.

Si los egos experimentales urdidos por Quirarte no son hijos de Dios ni hijos de vecino, la elección del Hombre Araña —cuya primera aparición en México quedó registrada en agosto de 1963— a modo de emblema de su obra nos despeja el horizonte. En *Fundada en el tiempo*, repartidos en cada una de las secciones, aparecen el poema “*Spider-Man Blues*” y los ensayos “La muerte del superhéroe” y “Aven-



turas para el Hombre Araña”. Además ha publicado poemas bajo títulos similares “Condición del héroe” o el libro de ensayo histórico *Vergüenza de los héroes*, sobre la guerra entre México y Estados Unidos. Ni hijos de Dios ni hijos de vecino, y en esto radica la gran singularidad de la obra de Quirarte en el concierto de la literatura en México, sus egos experimentales —las voces que hablan en sus poemas, relatos y ensayos— se consideran hijos de héroes. Su elección del Hombre Araña implica también la elección del héroe débil, más próximo al hijo de vecino que somos todos. El héroe que enfrenta las deudas, los conflictos del trabajo, el abandono de la pareja, la violencia estructural que nos oprime.

Esta fuente identitaria del discurso explica sus preferencias léxicas, la construcción de su sintaxis, la concepción de nuestro tránsito en la tierra a la manera de un combate y el tono admirativo de muchos de sus textos, señalados desde los títulos de sus libros: *Teatro sobre el viento armado*, *Ven-*

*cer a la blancura*, *Elogio de la calle*, *Elogio del vampiro*, *Nuevos viajes extraordinarios*, *Morir todos los días*, *Amor de ciudad grande* o *La Invencible*. Para el hijo del héroe, las cosas muestran su rostro sublime, engrandecido. El hijo del héroe sólo habla de lo que le fascina, no de lo que le disgusta. El hijo del héroe busca las epifanías en medio del caos de la ciudad postapocalíptica.

Por esta razón la vida es combate y, por ende, movimiento. Los ensayos de *Enseñanzas para sobrevivir en la ciudad*—uno de los mejores libros de ensayo literario del último cuarto de nuestro siglo XX— trazan la épica mínima de los peatones, los lectores, los poetas, los fotógrafos, figuras que, desde la caminata, viven la ciudad y se entregan a prácticas de resistencia. El lado oscuro de todos ellos es la melancolía. Por eso el hijo del héroe precisa del desplazamiento. Caminar para aligerar el peso del espíritu. De la recreación de esta práctica brotan textos memorables donde Quirarte esgrime la pluma del fabulador.

Imagina las caminatas de Ramón López Velarde o una magnífica posibilidad sobre el destino de Rimbaud en México.

Si en *Espejo Salvador Novo* condena a su maestro de primaria porque le derribó a uno de sus ídolos, el poeta de “Fusiles y muñecas”, Vicente Quirarte no olvida a la maestra de tercer grado que en un día de 1963 le pidió llevar una pluma fuente y un tintero. Este acto inaugural, que puso en contacto a un niño con la magia de la escritura, fue paralelo al aniversario de los cien años en que un puñado de hombres de letras defendió, al lado de su pueblo, el país de Juárez, el país de la Reforma. Ese niño que reconoció el honor del peligro y la grandeza de imitar a los héroes, al cumplir sesenta años se ha convertido en uno de nuestros mayores hombres de letras. Leer *Fundada en el tiempo* es atestiguar la épica mínima de su autor y la posibilidad de identificarnos con ella en una última visita a la heroicidad extraviada de nuestros tiempos. **U**

# Tintero

## La casa por la ventana

Álvaro Matute

El secretario de Relaciones de Álvaro Obregón, Alberto J. Pani, tuvo la iniciativa de celebrar el centenario de la consumación de la Independencia. La idea era mostrar al mundo lo bien que se encontraba el país con el fin de obtener el reconocimiento diplomático de Estados Unidos. Entre un centenario y el otro transcurrieron los once años que separan la insurgencia de Hidalgo de la proclamación del Plan de Iguala, un siglo después. Porfirio Díaz celebró a Hidalgo, mientras que Obregón a Iturbide. Hay más: dentro del marco del primer centenario fue inaugurada la Universidad Nacional; en el del segundo, comenzó a funcionar la Secretaría de Educación Pública. Un puente entre Justo Sierra y José Vasconcelos.

Los festejos centenarios tuvieron en la Ciudad de México el mejor de sus escenarios. Desfiles, tablas gimnásticas masivas (50 mil niños), carros alegóricos, comba-

tes de flores, funciones de ópera, incluyendo una en El Toreo (*Aída*) con Claudia Muzio y un reparto que al mes siguiente cantó —con refuerzos— en el Met y en Chicago; toros, en los que Rodolfo Gaona dictó cátedra y alternó con Juan Belmonte e Ignacio Sánchez Mejía; teatro y grandes bailes, uno de los cuales, en el Casino Español, recibió a cinco mil participantes, los cuales prácticamente no se podían mover y mucho menos bailar.

Tras bambalinas, la sección de Protocolo de la Secretaría de Relaciones tuvo más trabajo en dos meses que en todo un decenio. Así lo atestigua Francisco Borja Bolado en extensa carta a Enrique González Martínez, embajador de México en Chile, a quien envió en noviembre de 1921, más que una reseña, una crónica de los festejos y las incidencias. Para empezar, fue contratado más personal, porque había que recibir y atender a más de cuarenta delegaciones y a personalidades (como Ramón del Valle-Inclán). Ahí comenzaron los problemas, ya que, por ejemplo, Mario Bulnes tardó más en ser contratado que despedido, ya que su padre, el siempre ácido don Francisco, publicó un artículo contra el gobierno, lo cual no alcanzó la benevolencia de *la superioridad*. Borja califica a los visitantes. Cuenta el penoso incidente de un representante oficial, quien en el viaje a México conoció en Cuba a una señora a la que invitó, lo cual provocó muchas incomodidades, hasta que le fue puesto un alto. No podía presentarse con la dama a actos oficiales, so pena de ofender a las parejas de diplomáticos. A partir de ahí, el representante alegó sentirse indispuerto, pero se le veía en cines y teatros con la compañía agenciada en Cuba, la cual no pudo regresar con la comitiva oficial.

Otra cuestión que le costó el cargo a otro miembro de Protocolo fue provocada por su celo de aplicar de manera ortodoxa los reglamentos. Doña María Tapia de Obregón, primera dama, se encontraba en estado de gravidez y esperaba al heredero casi al tiempo de las fiestas, por lo cual no tuvo mayor participación en las actividades oficiales. No obstante, decidió ofrecer un té a las esposas de los delegados, en el Castillo de Chapultepec. Llegaron sólo al convite cinco señoras, las de la más alta jerarquía, cuando eran esperadas cuarenta. Al advertir el desastre y comunicarlo al presidente, este llamó de inmediato a Pani al Castillo, de lo que resultó el cese fulminante del responsable del desaire. Este alcanzó a alegar que sólo podían asistir las que tuvieran jerarquía de embajadoras. El entuerto fue deshecho, ya que en el archivo Casasola hay una fotografía de la reunión con buena asistencia.

Los festejos no se limitaron a septiembre, sino que se prolongaron al mes siguiente y, con respecto a los toros, se tendería un puente entre la corrida del centenario y la temporada decembrina, en la que alternarían los mismos espadas con otros más. La capital se olvidó en esos meses de los años anteriores en los que había sufrido desde un terremoto de proporciones mayores, entradas triunfales de ejércitos, muerte y destrucción en la Decena Trágica, hambre y epidemias y muchas calamidades más. Un espíritu de relajamiento colectivo le dio un giro a los padecimientos de la década precedente. Y al menos la economía de la capital tuvo una reactivación insólita. El documento referido muestra que las invectivas de Vasconcelos contra Pani no fueron en realidad como las cuenta en *El desastre*. **U**



Alberto J. Pani

# Callejón del Gato

## Fiesta concéntrica

José Ramón Enríquez

La clave para esta columna me la dio un verso: “Hoy es la fiesta concéntrica del mundo”. Forma parte de un poema que fechó Pellicer en 1919. Canto a la vida que es responso a la muerte (oxímoron místico de un poeta apenas veinteañero) titulado “Homenaje a Amado Nervo”. Si todo es una fiesta concéntrica, de alegre vida en muerte o muerte en vida, más allá de geografías y edades, se puede abrir la puerta por la cual recorrer callejones que me permitan transitar desde mi casa en Mérida hasta la casa de Carlos Pellicer en la Sierra Nevada de las Lomas de Chapultepec, en 1972.

Y en la invención-evocación que es la memoria aparece lo amargo del cacao como lo tomaba él, sin azúcar y hervido sólo en agua, insoportable para mi paladar urbano, tan alejado del calor tabasqueño como de cualquier posibilidad de escuchar en mi interior alguna “oda tropical a cuatro voces”. Para gustar ese amargo original de los cacaos era preciso ser el hijo de doña Deifilia Cámara de Pellicer, haber recibido del trópico “las manos llenas de color” y, a pesar de que fuera imposible, “llamarse Carlos”.

Si recordar aquel momento de principios de los años setenta parecería alejarme de la topografía del Callejón del Gato que ha venido ordenando de alguna manera estas columnas, porque estoy “en la fiesta concéntrica del mundo” no me siento alejado de la ciudad interior que me obliga a dejar ciertos callejones hasta perderme por otros más y buscarme en los espejos cóncavos y convexos que habitan la memoria. En apariencia alejado de la real topografía original del Callejón del Gato puedo afirmar que, aun cuando Sierra Nevada en Las Lomas nada tenga que

ver con la Calle Mayor del Madrid de los Austrias, ello no significa que no puedan tener como habitante, en autos sacramentales y concéntricos, a un gran poeta al cual fui a visitar para merendar un chocolate mientras él tomaba el cacao a su manera: a la manera de su ciudad, la de San Juan Bautista, que conocemos desde 1916 como Villahermosa, la capital del estado de Tabasco.

El motivo de mi viaje desde Cerro Dos Conejo, por el rumbo de Coyoacán donde habitaba, hasta la Sierra Nevada en Las Lomas donde vivía Carlos Pellicer fue acompañar a Paco Marín, joven actor yucateco, “un príncipe maya”, que conocía bien al poeta y lo admiraba tanto que aun hoy los tonos graves de su voz recuerdan los de Pellicer y me parece oír que “en todas las ventanas / cuelga el ojo su fuego simultáneo / sobre cuatro horizontes silenciosos...”.

En 1972 fuimos a invitarlo al estreno de mi primera obra, *Ritual de estío*. Paco Marín era uno de sus intérpretes y me pierdo entre los reflejos del Callejón del Gato que ocupa mi memoria precisamente porque este mismo año Yucatán le ofrece su Festival de Teatro en homenaje porque ha hecho teatro sin parar desde antes aun de aquel *Ritual* que, sin saberlo, pudiera ser de un *estío* concéntrico al del “Homenaje a Amado Nervo”: “Joven y redimido, vengo a escuchar la música del campo / y a enriquecerme con tu estío”. El joven poeta que era entonces Pellicer le cantaba en Bogotá, en septiembre de 1919, a la vida por la muerte de Amado Nervo: “Hoy es tu fiesta, / hoy es la fiesta de tu mejor hijo. / De aquel que al fin te dijo: / ‘Vida, nada me debes, vida, estamos en paz’. / Ya llegó a tu regazo: / por eso eres más bella



Carlos Pellicer

y es más fuerte tu abrazo / y es más noble tu faz. / Hoy es la fiesta concéntrica del mundo”.

Ahora que recuerdo al novel actor y al poeta consagrado, imagino también a un novel poeta, en 1918, frente al entonces poeta consagrado que volvía luego de largo tiempo en el extranjero. La revista *San-Ev-Ank* recogió el discurso del preparatoriano Carlos Pellicer Cámara del 22 de julio de 1918, donde afirmaba: “La evolución artística de Amado Nervo no es sólo lógica por sincera sino que, acaso, es la más completa y noble entre los poetas máximos de América”.

Para su fiesta concéntrica, el poeta adolescente trazó una genealogía de Nervo que era la suya propia y sería la “del arte poético en América [...] González Martínez [...] comenzaba a pasar las manos sobre las melenas del león, aquietándolas. Díaz Mirón había vendido sus lámparas maravillosas [...] y Darío deslumbraba y pensaba en *Cantos de vida y esperanza*. Chocano había echado a correr sus caballos bárbaros [...] Urbina se sintió por unos meses modernista, y Herrera y Reissig [...] escribía a la manera de Schumann y esculpía demasiado. A Lugones le estaba reservado el último vagido de esa hora inmortal...”.

A la fiesta entraba Carlos Pellicer. **U**

# Modos de ser

## Santo Tomás de Aquino: la Iglesia y el amor

Ignacio Solares

En la moral sexual de la Iglesia católica, santo Tomás de Aquino ha sido, junto con san Agustín, la autoridad de mayor influencia. Las citas que de él hace Uta Ranke en *Eunucos por el reino de los cielos* son reveladoras.

“La continencia permanente es necesaria para la religiosidad perfecta... Por eso fue condenado Joviniano, que situaba el matrimonio en el mismo plano que la virginidad” (*S. Th.* II-II q. 186 a. 4). Y Tomás repite en numerosas ocasiones lo que Jerónimo ya había calculado al final del siglo IV y principios del siglo V: que los vírgenes obtienen el ciento por ciento del salario celestial; los viudos, el sesenta por ciento, y los casados, el treinta por ciento (*S. Th.* II-II q. 152 a. 5 ad 2). Como se verá, también en el cielo se manejan porcentajes de mercado.

Opina Tomás que el alma del varón cae de su elevada altura mediante el contacto de la mujer, como enseñaba Agustín, y su cuerpo queda bajo el dominio de la mujer, es decir, en “una esclavitud más amarga que cualquier otra” (*In 1 Cor 7, 1*). Tomás cita a Agustín: “Nada arrastra hacia abajo tanto al espíritu del varón como las caricias de la mujer y los contactos corporales, sin los que un varón no puede poseer a su esposa” (*S. Th.* II-II q. 151 a 3 ad 2).

Sea como fuere, opina Tomás que la mujer “está sometida al marido como su amo y señor” (*gubernator*), pues el varón tiene una “inteligencia más perfecta” y una “virtud más robusta”. ¿A qué se refiere en realidad? ¿A “fuerza” para mantener a su mujer a raya o a “virtud” para adoctrinarla? Sin duda, Tomás se refiere a ambas cosas. En cualquier caso, la esposa obtiene de su más inteligente, virtuoso y robusto marido idénticas ventajas que sus hijos, a

los que el padre “adoctrina y mantiene a raya” (*Summa contra gent.* III, 123; 122). Que, por el contrario, el marido sólo necesita a la esposa para la procreación y que en todo lo demás estaría mejor servido con un segundo varón es algo que ya sabemos gracias a san Agustín.

Hoy nos resulta ya difícil captar en toda su magnitud con qué rechazo fanático contempla Tomás (principalmente él, pero, con él, toda la teología basada en Agustín) el acto sexual, razonando que este “oscurece” la mente e incluso la “elimina”. Tomás afirma que las relaciones sexuales frecuentes llevan a la “debilidad de la mente” (*mentem enervat; in IV sent. D. 33 q. 3 a 3 ex.*).

Lo de que el placer sexual transmite el pecado original no significa que quien no siente nada no transmite nada. De lo contrario, los hijos de los frígidos estarían libres de pecado original. Pero los teólogos también pensaron en esto. Tomás expone: “Si por la virtud de Dios se concediera a alguien la gracia de no sentir placer desordenado en el acto de la procreación, incluso en este caso transmitiría el pecado original al hijo”, ya que en el placer sexual que es el transmisor del pecado original no se trata del placer sexual inmediato (sentido en el instante de la procreación), sino del placer sexual habitual (basado en la condición humana), y esta es igual en todas las personas (*S. Th.* I-II q. 82 a 4 ad 3). Por consiguiente, tampoco los frígidos tienen escapatoria alguna, albergan una voluptuosidad latente, *tienden* al placer que engulle al espíritu y eso es suficiente.

He aquí un breve elenco de términos infaustos de Santo Tomás para referirse a la relación sexual de los cónyuges “suciedad” (*immunditia*), “mancha” (*macula*),



Santo Tomás de Aquino por Murillo, 1650

“repugnancia” (*foeditas*), “depravación” (*turpitud*), “deshonra” (*ignominia*). Según Tomás, los clérigos conservan la “pureza corporal” mediante su celibato.

Recogemos aquí también algunas paráfrasis que Santo Tomás, el *doctor angelicus*, maestro angelical, utiliza para calificar el acto conyugal: “deformación” (*deformatas*), “enfermedad” (*morbus*), “corrupción de la integridad” (*corruptio integritatis*) (*S. Th.* I q. 98 a. 2), motivo de “repugnancia” (*repugnancia*). Tal repugnancia frente al matrimonio “a causa del acto conyugal” experimentan, según Tomás, los ordenados de sacerdotes, pues el acto marital “impide los actos espirituales” y constituye un obstáculo para una “mayor santidad” (*S. Th., Suppl.* q. 53 a. 3 ad 1).

Desviarse de la posición normal (al realizar la cópula) es para él uno de la serie de vicios contra la naturaleza que fueron clasificados —en un sistema que se remonta a Agustín— como peores que mantener relaciones con la propia madre. Él permite desviarse de la posición normal en casos excepcionales, como cuando los esposos, por razones médicas, por ejemplo, por lo abultado de sus cuerpos, no pueden mantener de otro modo relaciones sexuales (*In IV sent. 31 exp. Text*). Otras acciones gravemente pecaminosas por ser vicios contra la naturaleza peores que el incesto, la violación y el adulterio son, según Tomás, la autosatisfacción (masturbación), el copular con animales, la homosexualidad, la cópula anal u oral y el *coitus interruptus* (*S. Th.* II-II q. 154 a 11).

Y, bueno, la pregunta inevitable es: ¿cuánto de todo lo anterior queda en la Iglesia católica de hoy? **u**

# Tras la línea Ensueño y pérdida

Sergio González Rodríguez

Para Albert Béguin el pensamiento humano podía rastrearse en cualquier época por las relaciones que ha mantenido entre el sueño y la vigilia. En *El alma romántica y el sueño* propuso también el examen de las consonancias entre el sueño, la poesía, el vislumbre de lo astral, y asentó la certeza de Jean Paul ante una ecuación personal: el soñador es el poeta que se enfrenta al reto de lo inefable (lo cual exasperaría a Walter Benjamin).

Y cita cómo Jean Paul en su novela *Hesperus* consigna su teoría del sueño: “Mientras no estemos perfectamente despiertos del sueño de esta vida, desearíamos siempre reanudar el hermoso sueño que la muerte viene a interrumpir; pero, una vez que hayamos limpiado nuestros ojos de la arena del sueño, nuestra mirada contemplará los espacios libres, y entonces comenzaremos a tratar de orientarnos en el mundo de la verdad”. ¿Acaso los “espacios libres” a que se refiere Jean Paul apuntan al ensueño, al soñar despierto?

El enfrentamiento del día después del sueño ha sido el oficio de los visionarios y los innovadores, de los profetas y los utopistas. Como Ernst Bloch, que habría extraído su *principio esperanza* de una idea: lo real no puede ser verdadero. Por lo tanto, consumó una crítica a la realidad, buscó al menos una alternativa y, por último, especuló acerca de cómo realizar tal alternativa por imaginaria que pudiera ser: al final así se expresa la potencia del pensar humano sostenida en la esperanza o aspiración superior. La utopía (término acuñado por Tomás Moro) sería menos el lugar inexistente que la tarea de producir su existencia, de hacerlo presente: de traer hacia delante (Hans Ulrich Gumbrecht *dixit*).

La palabra ensueño proviene del latín *insomnium*, y se usa como sinónimo de sueño, de “representación fantástica de quien duerme” y de ilusión o fantasía, al igual que, en su forma adjetivada, refiere a lo ideal, lo fantástico o lo maravilloso. Sin embargo, en su uso común en lengua española, alude al estado de quien en la vigilia tiene un raptó que lo sustrae de la realidad y lo lleva a una suspensión del flujo vital de lo cotidiano. Lo instala, por un momento, en una extraterritorialidad ensimismada que vislumbra alteridades.

En otras palabras, aquello sería el “estar en la Luna” que afirman los niños y, cada vez menos, contagiados de la jerga especializada de los psicólogos, algunos adultos. El lunático de los cuentos antiguos señala a quien padece locura ocasional o por intervalos, como Cyrano de Bergerac en el desenlace de la obra homónima de Edmund Rostand, que adelanta su epitafio en estos términos: “Filósofo, físico, poeta, espadachín, músico, inventor, fácil de palabra y amante, pero no por su bien.

¡Aquí yace, Hércules-Sabinio Cyrano de Bergerac, que fue todo y no fue nada! Perdón pero me voy... No puedo hacer esperar a ese rayo de luna que viene a llevarme”...

Del Romanticismo heredamos la vinculación con los astros y sus determinaciones reales o imaginarias en el temperamento y el carácter de las personas, de allí deriva en parte el punto de vista que atribuye a las personas la proclividad lunar: el apego a las emociones, el empeño ilusorio, el desatino ante lo práctico, la vena compasiva, el don del desprendimiento, la destreza especulativa. El ser sublunar que, para Carlos Germán Belli, pudo encarnar en la inteligencia artificial desprovista de vida y de la angustia del tiempo humano: “¡Oh sublunar robot! / por entre cuya fúlgida cabeza, / la diosa Cibernética / el pleno abecé humano puso oculto, / cual indeleble sello, / en las craneales arcas para siempre” (*Los versos, los años*).

Si bien como es obvio no toda persona ha nacido bajo el signo de la Luna, podría decirse que todos estamos expuestos



Joaquín Sorolla, *Verano*, 1904

a incurrir, al menos por un instante o alguna vez, en la condición del soñador despierto, del ensoñador o ser sublunar.

En mi caso, cada vez que termino de ver una buena película o de leer un buen libro, entro en un raptó de extrañamiento del mundo. Y me acontece a su vez cuando dejo de hablar con un amigo o amiga que, durante largo tiempo, estuvo ausente de mí (o yo de él o ella). No sólo es un asomo de melancolía lo que llega a mí, sino la sensación absoluta de vivir o haber vivido una vida distinta que, para bien o para mal, me interpela desde su imposibilidad.

El roce del ensoñador con el signo de Saturno, astro de los melancólicos, fue emblematizado en el célebre grabado *Melancolía I* de Alberto Durero de 1514, su ángel femenino que medita en un entorno de estudio e instrumentos de arte y ciencia y muestra el desaliento de lo humano ante la creación. ¿Refleja asimismo el pesar del artista ante la muerte de su madre?

En su libro de impresiones y apuntes autobiográficos *El que duerme despierto*, J.-B. Pontalis examina un fresco de Piero della Francesca, *El sueño de Constantino*, episodio de *La leyenda de la Vera Cruz* (1452-1466), donde un sirviente vela el sueño del emperador en la víspera de una batalla decisiva. Arriba hay un ángel y a los lados sendos soldados. La escena, explica el psicoanalista, se sitúa en la frontera de la noche y el alba, el sueño y el despertar, del ensueño y la ensoñación. El personaje que atrae más no es el emperador durmiente, sino el muchacho que “duerme despierto” mientras permanece guardián. Su postura evoca, afirma Pontalis, a las madres que cuidan de sus niños dormidos al mismo tiempo que sueñan con otra cosa, los ojos abiertos.

Pontalis menciona a su vez que desde Sigmund Freud, quien logró generalizar la idea del sueño como recinto de los deseos explícitos o encubiertos, ya casi nadie usa la palabra “ensueño”, cuya trascendencia va más allá de lo onírico. Y cita al poeta Denis Clavel, que deslinda así el significado entre ambos reinos, uno de la perfección y el otro de lo imperfecto: “Un día les diré la diferencia entre el ensueño y el sueño / Lo que queda del espíritu es el sueño / Aun mismo si la fruta es perfec-

ta, están los restos / El ensueño es palabra para el alma / Aun mismo si la palabra es imperfecta, está el canto”.

De dicha reflexión, Pontalis concluye que toda pintura está más cerca del ensueño que del sueño. En ese sentido, podría decirse que las pinturas (y la sustancia indicial de las fotografías también) son fuente o surtidor de fantasmas.



Joaquín Sorolla, *Niña*, 1904

El libro citado de Pontalis se motiva, explica y justifica como un ajuste de cuentas entre el niño que fue el propio autor y su búsqueda de sí en la vida adulta. El centro de *El que duerme despierto* consiste en un texto sobre “El niño de la mirada perdida”, el cual describe cómo un niño, cuyo padre ha muerto poco antes, contempla el mar de pie, distante, ensimismado: “quizá no está repuesto ni lo estará nunca de la muerte de su padre”. Una fotografía en blanco y negro de esa época culmina el escrito. En ella se ve el perfil del niño que otea el mar gris y la arena confundidas. Una imagen que pudo pintar Joaquín Sorolla, experto en pintar niñas o mujeres al borde del mar, inserta su mirada en el umbral entre el agua y el cosmos. El ensueño: rendija al universo.

El ensoñador se abstrae y, a la vez, observa un horizonte vasto, difuso, el paisaje que espera en la tierra adentro que nos une con otros mientras aspiramos a lo superior, o al vencimiento del dolor. Ensoñar implica un aprendizaje que abandona las lágrimas y las convierte en señales hacia una transformación de sí y del mundo.

Me recuerdo en un salón de clases en tercer grado, rodeado de alumnos disciplinados que, de pronto, quedaron atónitos cuando, sin poder evitarlo, en un acto tan intempestivo como desconcertante e insólito, como una lluvia de zopilotes en la mañana, solté un sollozo, presagio de un llanto acallado que rompió el discurso del profesor en turno, quien, ajeno a todo lo que no fuera la materia del día, juzgó mi incontinencia afectiva un desplante de indisciplina fuera de lugar. Fui reprendido. Aún veo el gesto duro del maestro, su traje oscuro y sus gesticulaciones incrédulas.

Olvido sus palabras, que debieron de invocar la valentía masculina o la obligación de contener las emociones ya a esa edad. Ignoraba él que, meses atrás, mi madre había muerto: ni siquiera intuía yo entonces la magnitud del hecho. Ahora viene a mi memoria que, ese día u otro, el profesor le informó en mi presencia a mi hermana acerca de mi extraña conducta. Mi hermana le explicó la causa en tres palabras.

Aprendería luego a ensimismarme y observar el mundo y a mí mismo desde una lejanía incierta. No he hallado fotografías de mí entre esos años y la preadolescencia, pero las imagino: me volví reflexivo, lector, de pocas palabras. Lo contrario del niño efusivo de antes que cantaba y tocaba su guitarra de juguete y gustaba charlar con extraños.

“Quizá tan sólo se escriban libros”, anota Pontalis, “incluso los libros más sombríos, los más atormentados, para evitar la caída en el propio infierno, para intentar civilizar este salvajismo que la pesadilla revela crudamente sin la pantalla protectora del sueño. Palabras, imágenes, trazos, todo antes que el grito que ruga de la angustia y el espanto”. El grito de un niño perdido que casi nadie en el mundo escucha. Leo a Pontalis y descifro mis trazos en su espejo.

E. M. Cioran escribió que él no resistiría ya no una temporada, ni siquiera un solo día en el Paraíso, ¿cómo explicar entonces el anhelo que siente de él? Pulsa allí desde siempre, estaba antes de la propia existencia. Es la anterioridad que nos llena de vida, de preguntas, de ensueños. **U**

# Jaime Labastida

## Carta de creencia

Adolfo Castañón

I

No es casual que estemos aquí; tampoco es fortuita o accidental la obra —obra de obras— que estas líneas saludan: *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. La construcción anterior de esta pirámide de palabras se levantó hace nueve lustros, 16 mil 425 días, 45 años, y la realizó un hombre joven de 30 años a instancias de un crítico literario portugués, Antonio Rodríguez, y de un joven escritor mexicano, Andrés González Pagés (1940). El joven autor, nacido en Los Mochis, Sinaloa en 1939, había publicado algunas colecciones de poemas, pero también era conocido como un estudiante de filosofía marxista; había concluido la redacción de su libro *Producción, ciencia y sociedad*, que se publicaría poco después y que formaba parte de un grupo de poetas que las circunstancias amistosas y editoriales habían reunido, primero en torno a la amistad y guía del poeta catalán Agustí Bartra, padre de Roger, y luego en dos libros colectivos: *La espiga amotinada* y *Ocupación de la palabra*. Ellos eran Juan Bañuelos, Jaime Augusto Shelley, Óscar Oliva, además del inquieto centauro que tan pronto templaba el arco de las ideas como tensaba las cuerdas de la lira: Jaime Labastida.

Además de la vocación por la poesía —es decir, de sentirse llamado a respirar en el mundo de la palabra—, tenía una inclinación no menos perceptible por el oficio del pensamiento. Era y es un poeta-filósofo, un hombre que llevaba dos sombras; “el verdadero poeta —dice Jaime Sabines, uno de los poetas incluidos en este libro y, más todavía, uno de los maestros, guías y modelos de vida de ese grupo que lo había adoptado en cierto modo como un tutor espiritual— debe ser el ju-

glar más el filósofo. El que canta y reflexiona, medita y llega a través del poema a la verdad de las cosas. No creo que haya poeta verdadero sin filósofo verdadero. El poeta, en el fondo, es un filósofo”.<sup>1</sup> Ese filósofo poeta que es por ejemplo el autor de *Animal de silencios* (1996), *Elogios de la luz y la sombra* (2009), *La sal me sabría a polvo* (2009) y *En el centro del año* (2012).

Ya entonces, desde 1969, año de publicación de la antología, aquella caja de palabras sobre la cual se levanta el arca transfigurada de esta edición de 2015, fue saludada con rigor y generosidad por al menos dos lectores críticos: Alejandro Ariceaga (1949-2004) precisaba: “Destacamos dos valores de este libro. Uno es el hecho de recibir la selección rigurosa de poemas mexicanos en cuanto a tres temas: el amor, el sueño y la muerte; el otro es el ensayo irrefutable del poeta y filósofo Jaime Labastida en cuanto a cada uno de los poemas y el encuadre global o de glosa que hace del conjunto”,<sup>2</sup> y Margarita Peña, quien puntualizaba: “llama la atención la honestidad esencial de Labastida. El esclarecimiento de la poesía mexicana detectando nuevos sentidos, estableciendo vínculos e influencias. La selección, que responde igualmente a un criterio estrictamente personal...”<sup>3</sup>

Cada una de las páginas de este libro ha acompañado a su autor durante muchos días de su vida. No es un libro casual sino necesario. *El amor, el sueño y la muerte*

*te en la poesía mexicana*, dedicado a Jesús Martínez, era obra de un joven poeta-filósofo, uno no tan aprendiz de “poeta verdadero” para citar la voz de Sabines, a cuya poesía el joven y el adulto crítico, editor y poeta llamó entonces y todavía ahora “grandiosa”. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana* es entonces obra necesaria y casi se diría orgánica de un lector de poesía que escribe y hace filosofía, de un crítico que es a la par un editor y un hombre práctico. Es un libro necesario y verdadero. Prueba de esa verdad del poeta es que aquella urdimbre de escrituras aspirantes a la perfección o a la necesidad impresa hace más de cuatro décadas renace ahora renovada —la misma y otra— en un libro que no dudó en calificar de madurez. Obra consistente fraguada con obras consistentes —los poemas y versos reunidos— y en la cual se interroga y afirma la idea misma de “obra” y se expone al paso una idea de la poesía y de la tradición literaria gracias al vaivén sigiloso y eficiente del pensador al que el poeta tiende la estafeta en esta suerte de maratón poético a través de las edades, orquestado por ese juez de tronos y trofeos apellidado Labastida. Rara es la generosa y ascética perseverancia que respalda esta construcción llamada a tener un lugar axial o, si se quiere, de bisagra editorial en la historia de la poesía mexicana tanto como en la de la historia y la crítica literarias, y en las diversas disciplinas desveladas por pensar el poema. Se me ocurre una comparación para tratar de hacer justicia a este libro hecho de libros donde el poeta y el filósofo se dan la mano desdoblándose en otra figura: la del editor. Labastida, no lo callemos, lo es.

Octavio Paz —modelo y antimodelo de la cultura mexicana y de Jaime Labas-

<sup>1</sup> Pilar Jiménez Trejo, *Sabines. Apuntes biográficos*, Tusquets, México, 2014, p. 124.

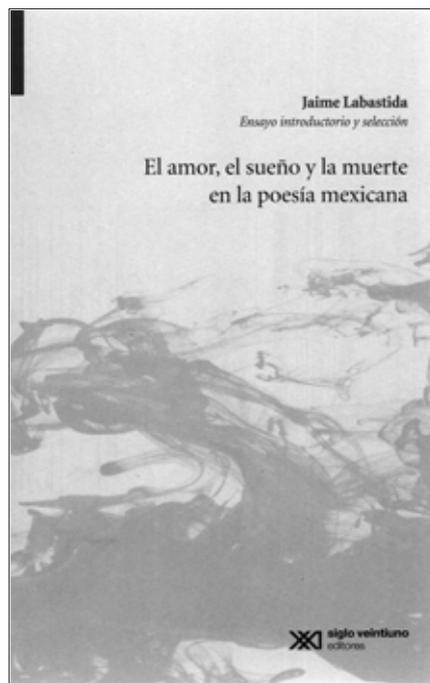
<sup>2</sup> Alejandro Ariceaga, “Tres caras de la poesía”, *Revista Mexicana de Cultura*, 3 de mayo de 1970, número 66, p. 6.

<sup>3</sup> Margarita Peña, “La poesía. Antología y una gran calidad personal”, “La cultura en México”, número 465, 6 de enero de 1971, pp. II-III.

tida— era dado a reescribir sus poemas a los que concebía como una suerte de “diario interior”. Esa reescritura plantea, por cierto, no pocos problemas críticos, filológicos y filosóficos, a la hora de valorar esas “urnas del instante” que aspirarían a ser los poemas. Paz hizo dos versiones del juvenil poema “Entre la piedra y la flor”, escrito en Mérida en 1938 y reescrito en 1976 para la edición de las *Obras completas*. Lo que estaba en juego en esas líneas que se desdoblaron a lo largo de casi treinta años era la fidelidad a una idea, la necesidad de ajustar cuentas con una experiencia decisiva. No temo equivocarme demasiado al decir que los dos cuerpos (el de 1969 y el de 2015) de esta pirámide de palabras llamada *El amor, el sueño y la muerte* responden a una experiencia semejante. Jaime Labastida no abandonó aquella analecta de 1969 como a una hija a la que nunca se vuelve a ver, sino que estuvo conviviendo con ella como una nodriza y madurándola a lo largo de los años leídos y de los poemas escritos y releídos.

Está en juego la idea de tradición, la pregunta por lo heredado y por lo heredable. El proyecto de esta antología se encuentra, como dice el propio autor, “en el polo opuesto al de *Poesía en movimiento* [...] [que] ponía el acento en la ruptura de la tradición y decía que en la poesía mexicana se hallaba presente y viva la tradición de la ruptura” (p. 12). Esta antología se encuentra en el polo de la tradición clásica.

Descubrimos así que estamos ante una antología-palimpsesto y que hay además algunas simetrías entre los 45 años que separan la primera edición y esta revisada y puesta al día en 2015 y los 43 que el cuaderno heredado estuvo en manos del abuelo... No sólo eso: estas frases nos permiten ensayar la reconstrucción de un imaginario literario y poético familiar, de un gusto no por la poesía en general sino por ciertos poemas, ciertos lugares de la escritura que atraviesan el tiempo y las generaciones como una daga ardiente la cera. De ahí que el apellido de “mexicana” que cierra el título no sea una casualidad, pues, en verdad, si no de todo México, el gusto literario encerrado en estas páginas resulta emblemático de una comunidad, de un país, de un *ethos* y una nación llamada “Mé-



xico”. No sólo eso: muchos de los poemas y de los poetas cosechados en aquel cuadernillo heredado se encuentran recogidos en este libro de título entre teatral y filosófico, y que tiene un aire de familia con ciertas historias “intencionadas” de la literatura como podrían ser *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* de Mario Praz o *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin. Es pues como si bajo el cuerpo flamante de la nueva pirámide que hoy tratamos de escalar con estas palabras descalzas yaciese otro, a medias sepultado —pues no poco pervive en este— con el mismo título y características similares y, bajo este, esa cripta editorial que es el cuaderno del abuelo, cuyos últimos registros paleográficos son anteriores al nacimiento de su heredero y salvador. En este ámbito se define el espacio de lo memorable y susceptible de ser transmitido entre generaciones. La antología de Jaime Labastida pulsa tres registros o tres regiones de la experiencia de lo elemental.

Así, el motivo de la tradición se da en el caso de este libro y de este autor como algo orgánico y vivido, necesario, más como un ritual que como un juego, un saltar como cuerda la cadena de las generaciones a través de una serie definida de poemas. El diálogo entre tradición y talento individual, que diría T. S. Eliot, se da aquí como un ejercicio vivo de crítica literaria cuyo afán y objeto es fijar el sentido de

ciertas construcciones poéticas. Ese arte de la lectura tiene diversos procedimientos y registros, tijeras, escuadras, lentes de aumento, instrumentos hermenéuticos historiográficos de restauración o depuración del sentido, como es el palpable en las lecciones sobre el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o sobre *Muerte sin fin* de José Gorostiza,<sup>4</sup> que ayudan a establecer el sentido y a rectificar las lecturas erróneas, como en el caso de Ermilo Abreu Gómez con el poema escrito por la autora virreinal. Se desprende que una de las lecciones —acaso elemental pero sustantiva— de este libro-biblioteca, de este museo poético, para evocar aquí a Salvador Elizondo: para poder leer un poema, para poder medirse y medirlo es preciso situar el texto entre y contra las diversas lecturas de que ha sido objeto. Esta “operación de leer” de índole historiográfica y filológica no solamente revive y vivifica al texto, sino de paso y por la tangente, da cuerpo, aunque solamente sea por un momento, a las lecturas, a las fantasías, si se quiere a las interpretaciones previas de que ha sido objeto el poema. Se podría hablar de fragua crítica. Esa fragua que está figurada en el escudo de la Academia Mexicana de la Lengua de la cual Jaime Labastida es actualmente director.

Recalco. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana* es un libro que ha acompañado a lo largo de varias décadas a su autor. La reedición de este año 2015 comporta ampliaciones, variaciones, ensanches, pero el libro tiene un antecedente que se remonta más allá de su autor, ese cuadernillo heredado del abuelo quien transcribió de puño y letra algunos poemas que le sirvieron como voces confortantes, palabras de ayuda y descanso en momentos críticos y que acaso también le han sido salutíferas a nuestro amigo y lo han hecho vivir y sobrevivir, lo han salvado de los escombros y las ruinas. Esto quizás explique la pasión, casi se diría la vehemencia, con que Labastida busca, primero, comprender y luego establecer y transmitir el sentido...

<sup>4</sup> En *La palabra enemiga* también dedica un capítulo a José Gorostiza, “*Muerte sin fin*, una contrateodicea”, Aldus, México, 1996, pp. 151-160.

## II

El poeta se desdobra en crítico literario y en filólogo. No necesita protección, como diría María Zambrano. Su palabra es capaz de armar su propia tradición y de reconstruir sus antecedentes y proyectar su horizonte por venir. Su figura recuerda en cierto modo la de ese agente platónico que descubre que los hombres están encerrados en una caverna y confunden el mundo proyectado en sus paredes con el mundo verdadero y que no encuentra cómo decírselos. Esa visión privilegiada tiene algo de secreto y hasta puede ser entendida como una suerte de castigo. El agente que ha sorprendido el secreto de la cueva sabe y no siempre sabe cómo decirlo.

## III

Dada mi relación de amistad y cercanía con el autor, no puedo dejar de preguntarme: ¿qué puede representar una reunión como esta en su obra? A primera vista se diría que es un trabajo externo, contingente, accidental. Quedarse con esta respuesta sería algo demasiado simple en este caso, sobre todo si se tiene presente lo ya dicho arriba.

En la poética del espacio interior, para evocar a Gaston Bachelard, cuya presencia ronda estas páginas, una antología cabría ser concebida como la biblioteca de la casa. Pero en el caso de un poeta y bibliófilo la biblioteca estaría quizás en el centro de la casa. De esta suerte, pienso que el libro comentado no solamente es y será una herramienta indispensable para navegar las aguas feraces de la poesía mexicana, sino, a contraluz, un libro necesario para entender el proyecto crítico y aun poético de Jaime Labastida.

## IV

Un libro que ha acompañado a su autor a lo largo de toda su vida y aun, se diría, antes de nacer. Recoge los poemas que él piensa deben acompañar a las generaciones futuras y es, desde luego, un panorama. También un testamento, un pliego de

mortaja compuesto para ser entregado a los sucesores. El libro cosecha poemas, grandes poemas, los grandes poemas de la literatura mexicana, al sentir de su autor. También los enmarca, los acompaña con sus comentarios, busca establecer u orientar el sentido de su lectura. El libro se da como una carta de creencia, un ideario ilustrado donde el autor va definiendo a través de los poemas estudiados una idea de la poesía, un álgebra lírica. Es también una lección de crítica y de restitución de sentido, de los sentidos de ciertos poemas, de ciertas obras que el autor considera axiales a la hora de armar el paisaje o panoscopio de la poesía mexicana. De refilón y por la tangente, esboza una idea de México y de la cultura mexicana una silueta de sus gustos y estética. Un poema fracasado es un poema abandonado, decía Paul Valéry. Jaime Labastida no abandonó aquella antología que publicó hace años y ella siguió trabajándolo en su interior, como si el jardín cuidase a su jardinero. Nada garantiza que sea una antología definitiva, sí se puede decir en cambio que es una antología refinada, una lección sincera, sin rebabas, de cómo escribir la historia de la poesía en México.

## V

Entre la edición politécnica de 1969 y la de 2015 hay diferencias y coincidencias significativas, ensanches, y ampliaciones más que omisiones, enmiendas o arrepentimientos. Además de los poemas añadidos de Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Gilberto Owen, Eduardo Lizalde, solamente registro un cambio: en vez del poema de Luis G. Urbina “El hombre de las horas” de 1916, en la sección “La muerte”, se incluyen del mismo Urbina, pero en la sección correspondiente al amor: “La balada de la vuelta del juglar”, “Metamorfosis”, “La elegía del retorno”. Por cierto, una diferencia, entre la edición de 1969 y la de 2015 es que en la primera sí aparecen las fechas en que fueron escritos los poemas, mientras que en la de 2015 esto se da solamente a veces. Una ausencia puede llamar la atención: la de Alfonso Reyes, tanto más significativa cuanto que el

autor lo cita como ensayista y crítico varias veces en el prólogo.

Otra observación que se desprende de la comparación es que Labastida no se contentó con antologar los poemas que fueron objeto de la edición original sino que siguió rumiándolos y alimentando su lectura con su propia experiencia, sus duelos, sus muertos, su sangre.

Un ejemplo es el poema “Idilio salvaje” de Manuel José Othón, que da testimonio de esas ruminaciones, voz que por cierto no aparece en el diccionario español aunque sí en el francés, practicadas a lo largo de numerosos días y años. Quiero decir que Labastida estuvo repasando, masticando, rumiando a lo largo de los años el poema en su boca y con su lengua hasta que lo fue haciendo cada vez más suyo.

## VI

De las 470 páginas que contiene el libro 304 se dedican al rescate y antología de 24 poetas-poemas y 141 al comentario y explicación del establecimiento y debate del sentido de los textos reunidos. O sea, una tercera parte más, páginas más, páginas menos. De las páginas de comentarios, sobresalen las dedicadas al *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, con 20 páginas a los poemas en especial “Hormigas” de Ramón López Velarde, con 8; a “Piedra de Sol” de Octavio Paz, con 5; y a “Muerte sin fin” de José Gorostiza, con 15. Por la cantidad de páginas que les consagra Labastida en su prólogo, un poco más de 10 por ciento de la extensión total, las referidas a Gorostiza serían, sin duda, el centro de gravedad que imanta la selección. Sobra decir que hay puentes, relevos, y recurrencias entre las viñetas críticas que indican de nueva cuenta la idea que tiene del amor y aun de la amistad, la muerte y el sueño, pero acaso no del ensueño. Pero que indican sobre todo que Jaime Labastida ha sabido construir un lenguaje. No es poca cosa. **U**

*El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, ensayo introductorio y selección de Jaime Labastida, Siglo XXI, México, 2014, 470 pp.

# Aguas aéreas

## Números de los campos y riberas

David Huerta

*A los compañeros de la clase del viernes*

Las *Soledades* gongorinas tienen en total 2,107 versos; pero hay otra cuenta posible y verdadera: son 2,070 versos *sin* la Dedicatoria al duque de Béjar, de 37 versos. Si consideramos la Dedicatoria en el número total de versos, tenemos esos 2,107, con sus dos partes asimétricas, de extensión parecida. La *Soledad primera* tiene 1,091 versos; la *Soledad segunda*, 979 versos.

Estos números les resultan, desde luego, muy familiares a los profesores de literatura, a los hispanistas y a los estudiosos de la obra de Luis de Góngora. Los estudiosos suelen describir el poema como una “silva”: una enorme, dilatada, torrencial tirada a-estrófica de versos. Esa condición de poema a-estrófico lo define formalmente como un objeto extraño, peculiar; un modelo compositivo al mismo tiempo irregular y estricto, en el cual alternan los heptasílabos y los endecasílabos, con rimas a veces muy lejanas, otras veces formando pareados (rimas contiguas). Es la misma forma elegida por sor Juana Inés de la Cruz para el poema de su vida: el *Primer sueño*.

Hay quienes afirman: esa forma un poco caprichosa, libérrima para aquellos tiempos de versos medidos y rimados, es lo más parecido al verso libre de la actualidad y constituye una prueba de la “modernidad” del poema gongorino (como si ser precursor de nuestra época fuera un mérito). Ante la versificación de las *Soledades*, entonces, los lectores de Góngora, especializados o no, consideran que “están escritas en silva”, es decir, sin un patrón fijo ni remotamente parecido al soneto o a la octava o a cualesquiera otros módulos estróficos reglamentados en las preceptivas y visibles, legibles y audibles en

los poemas de los siglos de oro. Las *Soledades* son la silva más extensa de la poesía en lengua española, seguida de cerca por el *Sueño* sorjuanino, con sus 975 maravillosos versos.

Tenemos, pues, un poema de 2,107 versos sin patrones estróficos fijos, compuesto en forma de silva. Eso aprendimos en la escuela y eso hemos leído en muchos libros.

Pero he aquí un hecho contundente: en la *Soledad primera* hay 78 versos rimaados en una forma regular y en la *Soledad segunda* hay 126 versos también compuestos en formas fijas. Son libres elaboraciones, variaciones y reacomodos de la estancia petrarquista engastados en el torrente magnífico de los versos en silva. Se trata de arreglos y disposiciones formales prácticamente inventados por Góngora. En la *Soledad segunda*, dos pasajes tienen esa particularidad: uno de 56 y otro de 70 versos. La silva se convierte por todo ello en un objeto aun más intrigante: más revolucionario, más radical, más raro. La *Fábula de Polifemo y Galatea*, en cambio, el otro gran poema de la madurez de don Luis, está escrito en octavas reales, un metro tradicional.

Lo cierto es esto: las *Soledades* tienen un porcentaje significativo de versos formalmente distintos de la silva, entendida esta como una fluida alternancia de versos italianos sin un orden fijo. También hechos por versos italianos, esos pasajes alcanzan en total los 204 versos —suma de esos 78 y 126 arriba mencionados— de las dos partes del poema, respectivamente.

“Un porcentaje significativo” no quiere decir un porcentaje alto, como sabemos por las valoraciones en un proceso electo-

ral: menos del 3 por ciento de votos significa la cancelación del registro de un partido; en cambio, alrededor del 10 por ciento de la votación total revela capacidad cierta para competir políticamente. Los versos de un poema no son de ninguna manera una jornada electoral ni se le parecen; pero la expresión *porcentaje significativo* quiere decir algo semejante en uno y otro caso.

Veamos esto más de cerca. Si el total de versos del poema es 2,107 (con la Dedicatoria), el porcentaje de los versos contenidos en esas estancias es de 9.4; si consideramos 2,070 versos (sin la Dedicatoria), el porcentaje se acerca al 10 por ciento: es casi exactamente de 9.86. Es decir, cerca del 10 por ciento del poema, 204 versos, está escrito en estancias estrictas; dicho de otra manera: casi el 10 por ciento de las *Soledades* no está escrito en silva.

En la *Soledad primera*, esos versos en estancias van del verso 767 al 844 y son 78 versos. Son el canto nupcial de celebración de las bodas campesinas. Estamos ante seis pasajes de 13 versos cada uno. En el esquema de las rimas llama la atención la presencia de un solo heptasílabo, el penúltimo verso, en las estancias; ese esquema es ABCBACCDDEEFF. Cada letra de estos esquemas métricos, como se sabe, indica una rima; seis rimas para una estancia tan pequeña permiten una riqueza eufónica notable. Para abundar en este punto, en la primera de esas estancias las rimas son de las siguientes palabras, las últimas de cada verso: espera (A), Cupido (B), dulcemente (C), colorido (B), primavera (A), frente (C), adolescente (C), labradora (D), ahora (D), segunda (E), coyunda (E), deseo (f) e Himeneo (F). En el esquema, la *efe* minúscula del penúltimo verso (deseo)

señala el heptasílabo. Cada verso 13 es idéntico en las seis secciones; es una invocación al dios griego de las bodas, Himeneo, en cuyo nombre está inscrita la voz *himen*, como puede verse. Ese verso 13 dice así:

Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

En el principio de cada una de las estancias se repiten las dos palabras de la invocación, reforzada al final de cada parte; esas dos palabras son un llamado solemne y a la vez regocijado: “Ven, Himeneo...”. Las seis secciones alternan las voces cantantes de los muchachos y de las jóvenes, todos ellos serranos: las estancias pares (1, 3 y 5) son masculinas; las pares (2, 4 y 6), femeninas. Seis estancias de 13 versos cada una: 6 multiplicado por 13 = 78 versos.

La regularidad reaparece en la *Soledad segunda* en el “métrico llanto” del peregrino. Son los versos 116 a 171 de esta “Soledad de las riberas”, como la llamaron algunos comentaristas del siglo XVII; la otra, la primera, sería la “Soledad de los campos”. Son los versos 116 a 171 (56 versos) y están divididos en ocho estancias regulares de siete versos cada una: 56 versos en total. El esquema de las rimas es como sigue: aBbCcAA. He aquí la primera sección de ese pasaje:

Si de aire articulado  
no son dolientes lágrimas süaves  
estas mis quejas graves,  
voces de sangre y sangre son del alma.  
Fielas de tu calma,  
¡oh mar!, quien otra vez las ha fiado  
de tu fortuna aun mas que de su hado.

Las lágrimas de la pena amorosa se han metamorfoseado: son ahora “voces de sangre”, y son también *sangre del alma*. Ese llanto es una magnificación del dolor: el desgarrar de la nostalgia mezcla el canto, la sangre y el llanto. La tersura y dilación de las diéresis perfilan como un bisel deslumbrante la expresión poética.

Los versos 542 a 611 de la *Soledad segunda* son 70 versos: el canto amebeo de los dos pescadores, llamados Lícidas y Mición. Aquí también leemos diez estancias

de siete versos, con el siguiente esquema de rimas: aBBCcAA, parecido a la del “métrico llanto”, con una diferencia: en las partes cantadas por los pescadores el tercer verso es un endecasílabo, y en el canto del peregrino el tercer verso es un heptasílabo. Además, tenemos dos voces y no un monólogo lírico.

La forma de rimar y articular internamente estos pasajes muestra una voluntad de presentar una gran cantidad de pareados. En el epitalamio de la *Soledad primera*, hay cuatro pareados, ocho versos, en los trece de cada estancia; en los dos pasajes estróficos de la *Soledad segunda*, hay tres pareados en las estancias de siete versos.

Una breve observación sobre los últimos ocho versos de la *Soledad primera*. Los ocho últimos versos son endecasílabos: cuatro pareados y otras tantas rimas (AABBCCDD). Es una estructura curiosamente ordenada: una *octava de pareados*. La *Soledad primera* termina con este largo acorde poético, intenso y equilibrado.

Ante esas estructuras, puede uno especular sobre las intenciones de Góngora; en especial ante los llamativos pareados; recordemos las afirmaciones de la crítica —y las admoniciones de la preceptiva— ante la llave con la cual concluyen las octavas reales: tienen o deben tener un aire sentencioso, evocador de la poesía gnómica medieval. Los tres pasajes tienen tema amoroso; un canto nupcial el primer pasaje, quejas líricas con un trasfondo tra-

dicional o clásico en los otros dos. En estos no es difícil evocar a Virgilio; en la poesía española renacentista, es indudable el virgilianismo de Garcilaso de la Vega, cuya *Égloga primera* puede discernirse en la filigrana emotiva y afectiva de esos pasajes de la *Soledad segunda*. Garcilasismo, virgilianismo: son dos fundamentales columnas de apoyo del originalísimo edificio verbal de Góngora, elementos gozosamente respirables y nutricios de su logósfera poética.

El río de la silva tiene en esos pasajes no nada más una especie de remanso estricto; sino además, dentro de esos tres tipos de módulos —como ya he dicho, claros desprendimientos de la canción petrarquista—, la compacidad de las rimas en los pareados contribuye a definir aun más el tono muy enérgicamente perfilado, el ambiente discursivo al mismo tiempo denso y leve, la cohesión admirable de las estancias.

Una de dos: o las *Soledades* gongorinas no son una silva estricta, pura, y Góngora transgredió con toda consciencia la regla autoimpuesta. O bien la silva es una forma todavía más libre de lo generalmente aceptado: en ella es posible dar hospitalidad a formas estrictas y regulares, es decir, a su negación aparente.

La silva sería, en el primer caso, una especie de género poético ligeramente bastardo, impuro; en el segundo caso, uno de los monumentos más eminentes y llenos de gracia de la poesía, por su nobleza y generosidad: capaz de contener aun módulos en cuya ejecución está como impugnada esa singular soltura de la versificación, distintiva de su propia índole, como hasta ahora se nos ha explicado.

La soltura y la libertad de la silva quedan enriquecidas, en realidad, por los versos medidos y rimados en estancias perfectas y regulares: cualquier lector del poema lo descubre muy pronto. Los dos millares y pico del poema de don Luis son en verdad un *bienaventurado albergue*. Sus versos, sus rimas, sus endecasílabos y heptasílabos irregularmente distribuidos son, desde luego, los primeros habitantes gallardos, sonoros y llenos de “hermosura y luz no usada” —para decirlo con las palabras del otro gran Luis de la poesía española— de ese albergue. **U**



Luis de Góngora por Velázquez

# La epopeya de la clausura

## Notas didácticas sobre la crítica

Christopher Domínguez Michael

Una de las actividades más comunes en la vida del crítico literario es explicar qué es y sobre todo qué no es la crítica. Hace años escribí estas notas y las publiqué en el desaparecido suplemento “El Ángel” de *Reforma*. Reescritas, las publico, pues un curso reciente en San Luis Potosí me recordó la recurrente urgencia de la deontología en el trabajo del crítico.

1. La función esencial de la crítica no es recomendar lecturas ni mucho menos calificarlas con una, dos o tres estrellitas, en una reseña periodística de extensión breve. La reseña es sólo un género y puede practicarse genialmente (como lo hizo el joven Borges) o de una manera totalmente mendaz e intrascendente como ocurre en la mayoría de las publicaciones del planeta. Muchos de los grandes críticos han sido, a la vez, reseñistas fabulosos, como V. S. Pritchett o como Cyril Connolly, pero en el caso de ellos, por ejemplo, no siempre les “recomendaban” a sus lectores, con frecuencia tan cultos e inteligentes como ellos, una novela o un libro de poemas.

Frecuentemente el crítico reseñista tan sólo medita en público sobre una obra: la comenta, la enmienda, la relee, la condena. Y es común que muchos críticos se nieguen a hablar de obras que no les entusiasman: les parece una pérdida de tiempo. No es mi caso porque creo que el crítico tiene obligaciones morales (en el sentido literario de la palabra *moralismo*) con sus lectores.

2. La crítica literaria es una esfera de la literatura; en primer término, porque se expresa con el mismo instrumento que lo criticado. El crítico de cine habitualmente no filma para criticar ni el crítico de danza baila para criticar, mientras que



George Steiner



Cyril Connolly

el crítico escribe. En segundo término, la creación artística se enfrenta al pensamiento, es un cruce de caminos entre la literatura y la política... A veces la crítica se relaciona más con la historia literaria (ejemplo: *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin), a veces la crítica se mide con la teoría de la expresión y del lenguaje (los casos de Roland Barthes, de William Empson, de Bajtin) y en otros es la medi-

tación libre, ensayística, del crítico: en el caso de Connolly, en el de Samuel Butler. La crítica es también una disciplina académica, una ciencia de profesores, como lo ilustran actualmente grandes profesores como Harold Bloom o George Steiner. Definir la crítica es tan arduo como definir la poesía. Desde Aristófanes hay crítica. La crítica expresada en reseñas periodísticas destinadas al público que compra libros

es más reciente: del siglo XIX y la funda Sainte-Beuve.

3. La principal obligación del crítico, hablando idealmente, es garantizar la vitalidad y la circulación del canon. El canon no es otra cosa que la biblioteca ideal que ese lector de lectores que es el crítico invita a frecuentar a sus contemporáneos. Y la buena biblioteca es, generalmente, una necrópolis. El crítico debe ocuparse de los vivos y de los muertos pero más de los muertos que de los vivos.

4. Las obras canónicas son aquellas que, justamente, ratifican su validez gra-

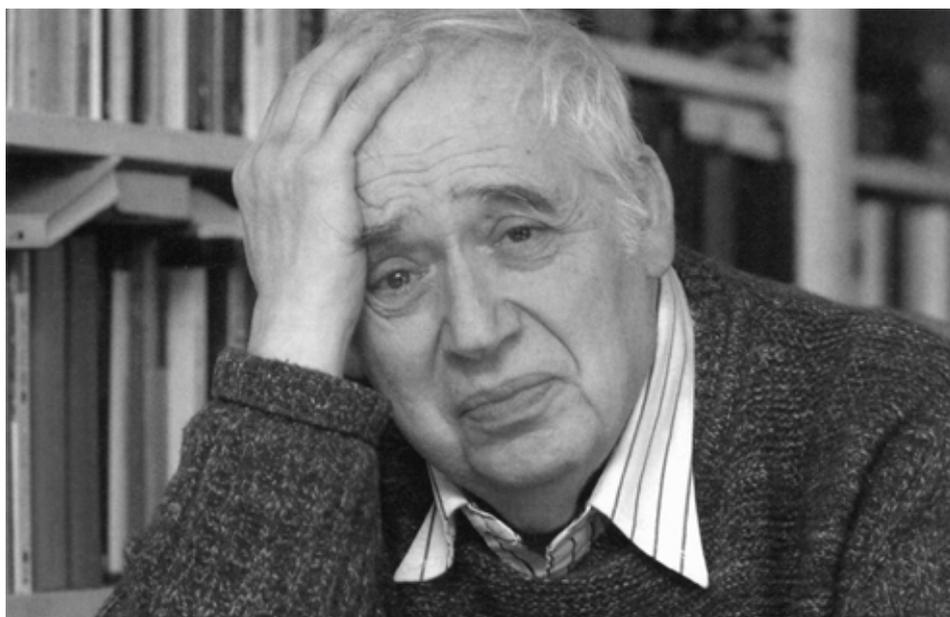
cias a la aprobación de generaciones y generaciones de lectores. Homero, la *Biblia*, los trágicos, Shakespeare, etcétera, son clásicos porque han gustado a los lectores durante mucho tiempo, pero ese gusto ha ido cambiando en cada generación y varía muchísimo en cada lector. Es sabido que el *Quijote*, por ejemplo, gustaba en el siglo XVII por razones distintas a las que apreciaba Unamuno a principios del XX y diferentes a las nuestras. Trazar esa historia del gusto y averiguar sus motivaciones es una de las misiones de la crítica.

5. La crítica a veces es capital en el destino de un libro, pero ese destino depende de numerosas causas históricas, políticas, biográficas... Por ejemplo, a los críticos franceses del XVIII lo que les gustaba (Voltaire incluido) de Voltaire era el teatro, elección que es incomprensible en el XXI, de igual forma que el teatro de Shakespeare tuvo en Voltaire a un enemigo tenaz.

Hay autores ignorados que muy rápidamente retoman su lugar: las pocas personas que se enteraron de los poemas de Rimbaud supieron de inmediato que la inmediata posteridad se le rendiría. Fue cosa de esperar. Otras obras se imponen trabajosamente en el gusto: el caso más célebre es Stendhal, quien aguardó —y hubo de profetizarlo— medio siglo. Otros, como Kafka, sólo esperaron una década. Son notorios, también, los casos de escritores endiosados en vida y luego menospreciados: Anatole France, Hemingway.

6. ¿La crítica es una potencia en segundo grado? No es lo mismo la *Divina Comedia* que un comentario de la *Divina Comedia*. La biblioteca no se compone de textos indiferenciados, como lo pretendían algunos de los postestructuralistas, el deconstruccionismo, por ejemplo. Pero la crítica como oficio debe aspirar a escribirse de manera tan excepcional como las obras que comenta. La autoridad de Octavio Paz y Tomás Segovia como críticos, por ejemplo, no sólo se nutre de su inteligencia, sino de la belleza de su prosa como suele ser la de los poetas. Y el siglo XX fue el siglo de los poetas críticos, como Eliot, Valéry o Lezama Lima.

7. La importancia de un crítico no está en haber ganado en las carreras de caballos, sino en haber ido todas las tardes al hipódromo a apostar. El crítico siempre dice que la posteridad lo olvidará (lo dice Marcel Reich-Ranicki en *Los abogados de la literatura*), pero creo que un comentario de ese tipo sólo es vanidad invertida... La pertinencia de un crítico está en dejar (a veces sobre la mesa, a veces enterrado) el mapa que permita llegar a la comprensión de una época o al corazón de un buen libro. El crítico ni diagnostica ni cura: no es un médico. Su autoridad dimana del aprecio o respeto que sus lectores tienen por su opinión. **u**



Harold Bloom



Roland Barthes

# Detén, escucha

Pablo Espinosa

¿Dónde vive la música?

En los fluidos de la madre cuando resuenan en la placenta, en el latir de su corazón y en los sonidos externos que escuchamos cuando fetos. Y también en los versos del bardo que escucha el moribundo.

En ese arco, el transcurso de una vida, somos testigos auditivos de un universo inagotable.

La música no vive solamente en los instrumentos musicales ni en los discos compactos ni en las salas de conciertos.

Vive en el aire, el viento, el agua, el fuego. Y en lo más insospechado.

En el vuelo de las hojas de un árbol cuando caen. Emiten un silbido tan atornador como el movimiento lento del brazo izquierdo de Anna Pavlova en el instante más callado de un ballet.

Ya en el suelo, secas, se convierten en volcanes en erupción bajo cada pisada. Quienes arrastran los pies forman olas amarillas con las hojas otra vez al viento pero ahora el silbido es diferente: una antorcha que viaja en vuelo y no se apaga, cometa vegetal en tierra que dialoga con los que titilan en el cosmos infinito.

Esta música cotidiana forma parte de la plenitud, el percatarse. Nos devuelve la conciencia del instante. Si ponemos atención a esa música, vivimos plenamente. Quien vive el aquí y ahora es feliz. Lo demás es ruido.

Considerar como ruido los sonidos de la calle (motores de autos, motocicletas, cláxones, pitidos de agentes viales) es tanto como perder el ritmo del entorno.

Por ejemplo, las pisadas. Cada persona camina diferente. El indígena acostumbrado a pisar la tierra, resulta calcinado por el pavimento. Una anciana erguida parece dejar un surco donde pisa. Una niña

camina a saltitos. Una multitud forma un estruendo casi subterráneo cuando camina.

Los pasos femeninos. Los pies de ella descalza, con tacones.

El roce del dedo índice sobre las líneas de un libro. Música del alma.

El zumbido del colibrí. Relámpagos sin fin. Anillo de Moebius. Contrapunto: al zum zum le responde un pitido apenas perceptible: el canto del colibrí.

El colibrí siempre está contento.

El sonido de las semillas al caer al piso: un costal de maíz. Lentejas sobre el plato vacío, ahora sobre el plato con agua, ahora el zumbido del chorro de lentejas en su tránsito en caída libre. El arroz vertido sobre aceite de oliva en el sartén sobre el fuego.

El momento exacto en el que la cafetera (percoladora italiana) de metal comienza a silbar; el instante en que el agua sube al compartimento donde podemos levantar la tapa y ver cómo emerge del tubo central magma vaporoso: los sentidos se activan todos de inmediato: olfato, oído, gusto, tacto. La puesta en vida de los versos de Saint-John Perse: *C'est alors que l'odeur du café / remonte les escaliers*. Lujuria.

La música verdadera activa siempre todos los sentidos y va más allá: penetra la intuición, el intelecto, la imaginación, el acto creativo entero.

Todo sonido tiene una historia.

Música: el sonido apenas perceptible de la Magdalena al sumergirla en el té. El zambullirse de un cuerpo al entrar, salto salido del dibujo inscrito en un ánfora de la antigua Grecia: un hombre en salto y caída vertical, en la corteza de agua de una alberca.

Música: la palabra no dicha. La dicha de la palabra.

El sonido exquisito del beso que envía una dama al soplar, los labios toman la forma de un corazón, sobre la palma de su mano en dirección nuestra.

El roce de la última prenda de ella en el instante previo al amor.

El mar. ¡Ah, el mar! Sinfonías completas.

La brisa del mar. Los pleamares, bajamares. La música que podemos compartir con el mar, por ejemplo: caminar sus orillas: levantar el agua con el empeine, con la planta, con los dedos, con las uñas, con el talón, con la punta, con las pantorrillas. Tibias sonoridades.

Y encima de nosotros se une el *basso* continuo de las gaviotas, los pelícanos, los albatros. Y llegan más músicos para aumentar la orquesta: tortugas, cangrejos, una rama que arribó de algún lugar lejano, un tronco retozando en el ir y venir del oleaje. En la sección de percusiones: las conchas marinas, su cascabeleo está rimado por el ritmo de las olas cuando se visiten de espuma.

Cuando cae el sol nace Venus y entonces el director de orquesta se llama Sandro Botticelli.

Por eso queda el mar siempre iluminado, sea la Luna, sea la sempiterna desnudez de Venus, la de Botticelli y la de la Vía Láctea, allá arriba.

La Luna. La música de la Luna siempre estalla en éxtasis.

En el ronroneo de una gatita. Misterio. Magia.

Que se espejea en el canto del zenzontle.

La música de la tracción de las hormigas, el mejor ejemplo de colaboración. Van arrastrando una hoja, la astilla de un tronco, una flor. Recorren en fila curvada infinita, música enternecedora, una distancia enorme, larguísima, pero para ellas,

las hormigas, no es distancia larga porque son seres sin tiempo.

La música, contrario a lo que dicta la Academia, no tiene tiempo. No es el arte del tiempo ni sucede en el tiempo porque existe antes de la invención del concepto “tiempo”.

¿Cómo suena el tiempo? Mejor: ¿cómo se escucha el transcurso del tiempo? Misterioso en el silbo del viento, estremecedor en el fuego, danzantes sus flamas, cristalino cuando el río se disfraza de rocas submarinas, cauce, hierba: se hace transparente y parece que no hay río, tan sólo ese surco donde ocupa en algún momento —en este preciso momento— su lugar un río. También suena el tiempo en el seno de la tierra cuando hace nacer de ella tallos, troncos, flores, frutos, cuando excavan aúlla porque en su lugar pondrán cemento, suena fuerte, espantosamente fuerte, cuando alguien toma un puñado de ella y la vierte sobre un ataúd que desciende al ritmo del estrépito del rasgar vegetal de las gruesas sogas que lo hacen descender.

Suena en la carcajada de un bebé. En el ladrido de un perro. El aleteo de una abeja. En el abrazo de dos que se quieren bajo la iluminación repentina de un relámpago al cobijo del manto nocturno. Suena en las estrellas que titilan.

Amanece a la orilla del mar; repliega su falda blanca hasta convertirse de espuma en sinuosidades cobalto.

La música del sueño más profundo nos acompaña cuando llueve y las líneas de agua hacen ballet sobre el tejado, rebotan contra el cristal de las ventanas, reptan en forma de figuras femeninas sobre el piso. Encima de esa sonata se alza el rugido del trueno y lo que era lluvia mansa, balletística, se convierte en furiosa coreografía amazónica.

Oooooommm. Ese es el sonido del origen del universo. Om. Antes de la invención del tiempo.

Oooooommm. ¿Será que así suena el alma?

Piensa om, pronuncia om, canta: oooooommmmm y verás, sentirás, escucharás, saborearás, olerás, tocarás todas y cada una de las resonancias del alma. Cantas oooooommm y todo resuena en ti. Conexión con el cosmos y he ahí: la música de las esferas.

¿Cómo suena la música de las esferas?

De la misma manera como suena el aleteo de un ángel. (Piensa en un ángel. Observa cómo asciende. Percibe el sonido de su manera de aletear).

De la misma manera como tintinea una gota y luego otra y luego otra desde un grifo que se quedó entreabierto.

De la misma manera como suena nuestra respiración cuando nos sentamos a meditar.

Aspiramos, entra el aire, soltamos el aire, uno, aspiramos, soltamos, dos, aspiramos, soltamos, tres y cuando llegamos

al número diez recomenzamos: aspiramos, entra el aire, uno, soltamos, aspiramos dos, soltamos, aspiramos tres...

La música de los brazos cuando rodean un cuerpo para abrazarlo. Abrasarlo. La música que hacen los pies cuando bailamos. La música de una caricia: la mano rozó la mejilla e hizo nacer una sonrisa. La música de los cachorros cuando se acurrucan sobre el pecho de su ama y se escucha el retumbar de sus corazones. El relámpago que ilumina la noche y es seguido por un estruendo de agua en hilos fuertes, también atronadores.

El lenguaje cifrado de los bebés, su universo babélico precursor del glíglico, anterior al esperanto.

El sonido de las copas de cristal. Entrechocarlas, mirarnos a los ojos. Vertir líquido tinto.

El tronido del cubo de hielo en el vaso al recibir el breve chorro de whisky.

El silbido de la tetera cuando está listo el contenido.

La música de la cebolla al ser convertida en rebanadas.

El zurear de las palomas.

El estrépito de las fichas de dominó cuando está a punto de iniciar la partida. El sonido seco que rompe el silencio en el estadio: la pelota blanca vuela lejos, batazo de cuatro esquinas. El alarido de un jonrón.

La tribuna hiptonizada voltea a la izquierda, a la derecha, a la izquierda, a la





derecha. La pelota rebota sobre arcilla y luego es impelida por la red de la raqueta. Aplausos. Alarido: servicio as.

El sonido del balón de basquetbol cuando penetra el aro sin tocarlo y lo abraza la blanca red de la canasta.

Cuando nadamos: se escuchan gritos de niños a lo lejos, a lo cerca, los brazos chocan contra el agua acompasados en contrapunto del golpe sobre la superficie cuando el empuje izquierdo se sumerge para dar paso al otro empuje.

Nos sumergimos: entrechocan las burbujas submarinas que nacen de los labios.

Corremos. El roce del pantalón deportivo. El aire suena fuerte al salir, leve al entrar por la nariz. Un estado de serenidad se convierte en sonidos calmos.

La tempestad de luces, el chisporrotear de flores turgentes que nacen en el cielo oscuro: los fuegos de artificio. Silban cohetes al subir. Plúmbago su desparramarse en círculos ígneos expansivos. El tableteo redondo de la pólvora al volverse fuego, al volverse nada en medio de la nada.

La nada. ¿A qué suena la nada?

A latidos. Cada corazón suena diferente. Se escucha diferente. Hay quienes escuchan un zumbido: es la nada, que se convierte en el sonido de su respiración. Y entonces la nada ya no es nada.

El clamoroso aletear de una mariposa.

El zumbido de la abeja.

El coro en remolinos: enjambres forman figuras caprichosas en el aire. Una sinfonía.

El canto del mirlo. Primavera.

El suave golpeteo de las líneas de agua que bajan de la regadera hacia toda la epidermis, los surcos que forman en las distintas partes del cuerpo, su sonido inconfundible sobre el piso. Agua sobre agua. La música del agua cuando estamos bajo la regadera resulta igual de evocadora cuando la escuchamos desde la recámara. Ella se baña.

El clamor vaporoso de las sábanas cuando nos disponemos al sueño, cuando salimos de entre ellas de mañana, cuando el movimiento nocturno se hace ensueño.

El craqueo de la cáscara de cacahuete al romperla con los dedos, el estruendo cuando llega entre los dientes y las muelas su sabor.

El rugido del estómago de alguien en un elevador lleno de personas en silencio a la hora de la comida.

Los gritos, risas, el jolgorio de los niños del colegio a media cuadra, justo a la hora del recreo.

El aullido del silbato de un tren en medio de la noche oscura.

El sonido del gis sobre el pizarrón en el silencio del salón de clases.

El silbato a lo lejos, las calles están desiertas, del carrito relleno de leña, fuego, camotes, plátanos y más, interminables silbidos de ballenas diminutas, perdidas en los mares de cemento.

Los gritos del pregonero. Las escalas cromáticas de la flauta-quena de plástico del afilador de tijeras y cuchillos ambulante.

Las sinfonías que suenan en los mercados: los gritos de los vendedores, pásele pásele güerita quévallevar, el ritmo del exprimidor de naranjas y la licuadora en el puesto de jugos y licuados, el tlacoyo crepitando sobre el comal, el tris tras de las tijeras enormes con las que destazan los pollos, el carnicero que aplanan los bisteces con un fierro sobre un tronco pintado de blanco.

Los timbres de las bicicletas en la calle.

El zumbido de los rehiletes que lleva un vendedor ambulante en el remolque cuadrado de una bicicleta.

La música de la flor “diente de león” cuando soplamos sobre ella y se escucha el estrépito de sus fragmentos volátiles en dispersión.

La música de un beso *tronado*.

El sonido del lápiz sobre el papel. Su ritmo de prosa, sus largos silencios cuando es un poema el que construye.

Los pasos en la escalera. Baján. Suben. Se pierden. Se encuentran.

El tañer de campanas.

Piensa, lector, en los sonidos de tu niñez que te hicieron la persona feliz que hoy eres.

Piensa, lector, en los sonidos que te proporcionan paz.

No pienses, lector, detente y escucha. Percibe. Disfruta. Aquí, ahora.

Detén, escucha todo lo que suena alrededor.

Ahí es donde vive la música. **U**

# Álvaro Mutis en México

Edgar Esquivel

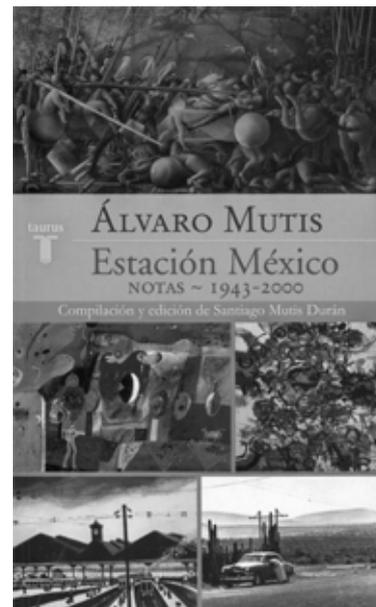
Para Carolina Romo

Santiago Mutis Durán, poeta y ensayista, compiló 71 notas escritas por su padre, el mítico escritor colombiano Álvaro Mutis, en un libro que da cuenta del vínculo que tuvo el creador de *Reseña de los hospitales de Ultramar* con su segunda patria. Los pasajeros que confluyen en el libro *Estación México* marcaron las afinidades y afectos de Mutis en tierra mexicana; hay entre ellos pintores, músicos, poetas, fotógrafos, narradores, arquitectos, ensayistas; tanto extranjeros como mexicanos: Fernando Botero, Adolfo Westphalen, Luis Cardoza y Aragón, María Luisa Elío, Antonio España, Frederic Amat, Jomí García Ascot, Antonio Montaña, Antonio Souza, Gabriel García Márquez, Francisco Cervantes, Andrés Henestrosa, Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Jaime García Terrés, José Luis Martínez. Los textos reunidos en *Estación México* se publicaron entre 1943 y 2000; todos los nombres y contextos reunidos fueron, junto a Mutis, los artistas y protagonistas de una época que para bien o para mal se ha diluido.

Álvaro Mutis (1923-2013) radicó por casi sesenta años en México. Llegó al Distrito Federal procedente de Bogotá a la edad de 33 años, en octubre de 1956. Los motivos del traslado forman parte de su leyenda como escritor: una demanda en Colombia por parte de la compañía para la que trabajaba, la petrolera Esso, causada por un manejo *inusual* de recursos, es decir, él dispuso de dinero ajeno para subvencionar *algunas quijotadas culturales*. Pudo haber partido a Francia o Bélgica, donde vivió parte de su infancia; conocía el idioma y la cultura, pero del vasto mundo que conoció como pocos —era un viajero contumaz—, se decantó por la nación de Rulfo y Paz, un lugar donde se sentía

seguro porque todo se podía negociar —y de paso no existía la Esso, se había expulsado a las compañías petroleras extranjeras desde 1938—; Mutis estaba seguro de que podía encontrar en México mejores alternativas de trabajo y mayor tiempo para escribir.

Después de arribar al aeropuerto internacional del D. F., se trasladó al hotel Gillow, ubicado en la calle Isabel la Católica, en pleno Centro de la ciudad. Trajo consigo seis mil dólares, dos cartas de recomendación (para Luis Buñuel y el productor Luis de Llano) y, además, la intensidad del trópico —la tierra caliente colombiana era su idea del Paraíso—, el aroma de los cafetales, la *hoja ceremonial del banano*, el recuerdo de su infancia en Europa y hasta la soledad provocada por la temprana muerte de su padre. Ya en el hotel pidió un cuarto, sin saber qué iba a ser de él, ni qué iba a hacer al día siguiente; pero al cabo se enteró de que se inauguraría una exposición de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes y decidió acudir, pues el célebre pintor solía convocar a buena parte de la comunidad artística, y Mutis estaba seguro de encontrar a alguien que lo pudiera ayudar a establecerse en el país. En efecto, se topó con el pintor colombiano Fernando Botero y su primera esposa, Gloria Zea, quienes le dieron alojamiento en su casa —tal vez dos meses—; pronto el hogar de los Botero se convirtió en la sede de unas reuniones de antología a las que acudían exiliados y mexicanos, impregnadas invariablemente del humor y encanto de Mutis —sus lecturas de Joseph Conrad marcaban la pauta de las conversaciones—, quien no parecía un recién llegado, al contrario, se mostraba desenvuelto y confiado, como si hubiera compartido



vidas enteras con aquellas personas que apenas le abrían la puerta —*a los tres días mis interlocutores me invitaban a ser parte de su vida, querían compartirla conmigo*—; quizá por ello no tardó en conseguir trabajo en el negocio de la publicidad (gracias a Luis de Llano), ni ser contratado después por la productora de cine de Manuel Barbachano Ponce. Sin embargo, aunque Mutis nunca se sintió ajeno o extraño en México, los primeros meses que transcurrieron desde su llegada al país fueron en realidad un interludio, la antesala que lo redefinió como creador, ya que la demanda de la Esso surtió efecto y fue ingresado en 1958 en el viejo penal de Lecumberri (el Palacio Negro).

Álvaro Mutis estuvo preso aproximadamente 15 meses —salió en diciembre de 1959— y esa experiencia simboliza un antes y un después en su vida y carrera literaria (el entrañable *Maqroll el Gavierno* nació como personaje de novela en la cárcel). Lecumberri no limitó su ánimo fabulador —errante— ni alimentó su desarraigo, pero sí afianzó en él la convicción de que *la inutilidad del hacer humano* es la premisa para concebir el mundo como una conjura trashumante (*Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria*).

En México escribió la gran mayoría de su obra, aquí la vida le alcanzó para no olvidar su *rincón de la tierra caliente en el Tolima* y ser paciente: *Que te acoja la muerte / con todos tus sueños intactos*. **U**

# La espuma de los días

## La verdad sobre el bombardeo de la Biblioteca Menéndez Pelayo

José de la Colina

De rabia que le teníamos a Alfonso XIII y a toda la pandilla monárquica —contaba mi padre Jenaro de la Colina—, unos amigos que éramos mozos de taller tipográfico, que apenas habíamos dejado de ser chiquillos (yo tenía unos quince años) y ya cotizábamos a la CNT (la confederación anarcosindical española), pero que por entonces teníamos más corazón anarquista que sindicalista, planeamos un acto de terrorismo contra la monarquía. Eso fue en 1923, cuando se anunció que el “Alfonzonzo”, con solemne comitiva de militares y curas, vendría a Santander a inaugurar la Biblioteca Menéndez Pelayo.

Ideamos un plan para bañar de mierda al monarca y a su comitiva, y entre otros especialmente a Antonio Maura, un político monárquico fantochón al que casi le teníamos más rabia que al rey, porque en las Cortes se había responsabilizado de la represión de los obreros cuando la Semana Trágica de Barcelona (aquella por la que en Montjuic fusilaron a Ferrer, el revolucionario de la educación en España). Y resultaba que este Maura iba a hablar en la inauguración de la biblioteca como presidente que era de la Real Academia Española, famoso por su oratoria retoricóna.

Empapados de Bakunin y Verne, habíamos concebido, discutido y más o menos establecido un plan que consistía en elevar sobre el lugar, en el momento del majestuoso acontecimiento, unos globos aerostáticos que llevaran colgadas barquillas llenas de mierda, y, tirando nosotros de un hilo *ad hoc*, volcaríamos las barquillas que derramarían el excremento contenido sobre los ilustres y pintiparados personajotes. Estaba bien preparado nuestro intento de *propaganda por el acto*: visitamos las montañas de Santander, hicimos



Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, España

planos del terreno, calculamos el peso del contenido de las barquillas y previmos posibles direcciones de los vientos de modo de determinar el posible impacto de nuestros globos bombarderos.

Logramos hacer un sólo globo, de papel, bastante grande para cargar con ocho o diez kilos de mierda. Era contrahecho, con muchos remiendos que dejaban escapar hilillos de humo. Difícilmente se levantaba algo del suelo con su barquilla de cartón, pero al menos por su apariencia era un *aerostato* con todas las reglas, según un chaval a quien por trabajar en cosas de mecánica automovilística habíamos elegido nuestro experto en aeronáutica.

Gozábamos por adelantado del “acto” y hasta habíamos redactado la gacetilla para la *Soli*, nuestro periódico *Solidaridad Obrera*, e iba algo así como:

“El 23 de agosto, en Santander, un heroico grupo de jóvenes compañeros, hijos del gran pueblo trabajador, arriesgando la vida frente a los genizaros del capital, del clero, de la monarquía y del ejército, en un acto simbólico pero valiente, y por medio de un ingenioso dispositivo, fruto de su industria e ingenio, realizaron la hazaña de bañar de excremento al rey y su cateriva de socios, que huyeron despavoridos sin

justificación alguna, pues no hacían más que recibir en sus tristes personas algo de lo mismo de que están hechas”.

Pero finalmente nada se llevó a cabo, salvo la ceremonia de marras, porque ninguno de nosotros fue tan guapo como para ponerse a juntar excremento o producirlo en la cantidad prevista, de modo que, ¡vaya debut de terroristas!, el contrahecho globo se lo llevó a casa uno de nosotros (no recuerdo quién) en recuerdo de la hombrada soñada. Y todavía mucho tiempo después Trujillo, que había sido, digamos, el arquitecto del globo, contaba a otros exiliados, en México, en el Café Madrid, la “global” aventura como si de verdad se hubiera realizado, y además ampliada a dimensiones de epopeya, no sólo porque dizque habíamos lanzado sobre la caterva monárquica diez o veinte globos con sus cargas de mierda, sino porque, además, después de realizar aquel acto glorioso, habíamos tenido que evadir heroicamente a los genizaros de la corona, huyendo a la montaña donde habríamos vivido unas semanas como pielrojas.

Esto fue antes del golpe de Estado de Primo de Rivera y del comienzo de su Dictablanda, que dicta sí fue, pero blanda no tanto. **u**

# Bajo la sombra del encino

## Discurso de amores fragmentados

Guillermo Vega Zaragoza

Conforme se avanza en la lectura de la primera novela de Angélica Santa Olaya (Ciudad de México, 1962), *Bajo la sombra del encino*, editada por Jus, resulta inevitable que vengan a la mente las palabras de Roland Barthes: “El discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*”. En efecto, los relatos de los cuatro personajes principales de esta novela están impregnados de inmenso deseo, de una enorme necesidad de contacto, de cercanía y comunión con *el Otro* que no es aquel con quien comparten la cama todas las noches y con quien han formado “una familia”, sino con *otro Otro*, también lejano, también distante, con el que tampoco se establece contacto ni se satisface el deseo.

*Bajo la sombra del encino* cuenta la historia de dos matrimonios de clase media (pensamos que en sus treintas, pero no se especifica), vecinos de un conjunto de departamentos en cuya plaza se encuentra el encino del título, espacio que funciona como eje de las coordenadas que se desarrollan conforme avanza la narración. Nayeli está casada con Roberto, quien, carcomido por la culpa, le confiesa que hace poco tuvo un acostón de una noche (*one-night stand*, como dicen los gringos) con otra mujer. Nayeli se debate entre perdonarlo y seguir la vida como si nada, o vengarse y pagarle con la misma moneda, ya que se siente fuertemente atraída por su vecino Gerardo, un Don Juan de cuatro suelas, casado con Elisa, a quien engaña con la secretaria de la oficina, con quien tiene un hijo, relación que ya le representa una pesada carga. Elisa, por su parte, se hunde en la depresión y la desesperación, atenazada por el traumático recuerdo de una madre alcohólica, muerta trágicamente.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes señala que “para mostrarte dónde está tu deseo basta prohibírtelo *un poco*”. La clave para mantenerlo vivo es que esté allí, a la mano, pero dejándolo *un poco* libre, ligero, ausentándose a veces, pero quedándose no lejos. Por ello es preciso que el deseo esté presente como prohibido, pero también hay que alejarse en el momento en que, estando en formación, podría obstruirlo. “Tal sería la estructura de la pareja ‘realizada’ —dice Barthes—: un poco de prohibición, mucho de juego; señalar el deseo y después dejarlo”.

El asunto con los personajes imaginados por Santa Olaya es que, como parejas y como individuos, no se sienten “realizados”: siempre desean algo que no tienen, más allá de su vida “acomodada” y el éxito material como pantalla de una existencia miserable. Todos ellos, de alguna u otra manera, han sucumbido al deseo y se han abismado en él, con las catastróficas consecuencias que descubrimos en la no-

vela. Gerardo no soporta a Elisa, su esposa, ni a Minerva, su amante secretaria, pero ya le ha echado el ojo a su vecina Nayeli, siempre insatisfecha, insegura y celosa, quien no le hace el feo, sino al contrario, flirtea con él y siente derretirse en su presencia. En tanto, Roberto, acicateado por el remordimiento, le cuenta a Nayeli la única infidelidad que se ha atrevido a realizar y ahí empieza su sordo infierno. Al final, sucede la catástrofe, es decir, la ruptura.

Barthes señala que “la catástrofe amorosa está quizá próxima de lo que se ha llamado en el campo psicótico, una *situación extrema*, que es una ‘situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediablemente’”. La catástrofe amorosa es, literalmente, una situación pánica: es una situación sin remanente, sin retorno: “me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre”. Cabe decir que la falta no tiene que ser física: se puede vivir años con una per-



Angélica Santa Olaya

sona ausente en mente y alma. Es lo que les sucede a Nayeli, Gerardo, Elisa y Roberto: personajes destruidos, fragmentados, moribundos por dentro, aunque en la vida cotidiana sean perfectamente funcionales y hasta aparenten normalidad y felicidad.

Santa Olaya ha elegido una estructura caleidoscópica —a la manera faulkneriana— para contar la historia de este cuarteto pasional. Con un prólogo y un epílogo que otorgan un orden circular, de situación infernal, que se repetirá una y otra vez, cada personaje relata los acontecimientos comunes desde su propia perspectiva, además de su historia personal, con frecuentes saltos temporales y flujos de conciencia entrelazados, ofreciendo una lectura intrincada pero que no presenta mayores tropiezos. En este sentido, nos recuerda lo que Bret Easton Ellis hizo en *Las reglas de la atracción* (1987), otra novela sobre decepciones amorosas pero en ese caso de adolescentes en un colegio para ricachones: A ama a B, pero B ama a C, y C ama también a A.

Reconocida por su trabajo poético con libros como *Habitar el tiempo* (2005), *El lado oscuro del espejo* (2007), *Árbol de la Esperanza* (2011) y, recientemente, la edición bilingüe español-árabe del volumen *69 haikus*, Santa Olaya también ha incursionado en la narrativa con el libro de relatos *Sala de esperas* (2012), sobre el que la socióloga y periodista Consuelo Sáenz destacó que “la autora revela una madurez literaria que la convierte en una transmisora de historias, una espía omnisciente de las búsquedas y monólogos humanos relatados con avasallante ingenio”. Y añade: “Su vena poética, nunca ausente, describe y reparte los pormenores de las historias de otros, diseccionando, hurgando y analizando las entrañas de entrelíneas, espacios y silencios”.

Todo ello se constata también en *Bajo la sombra del encino*. No son tan frecuentes los casos de poetas que destaquen por igual como narradores. Quizá se deba a la necesidad de restringir la proliferación de los recursos poéticos a la hora de contar, lo que los poetas tienden a olvidar, saturando el texto con metáforas e imágenes que, sin dejar de ser bellas o afortunadas,

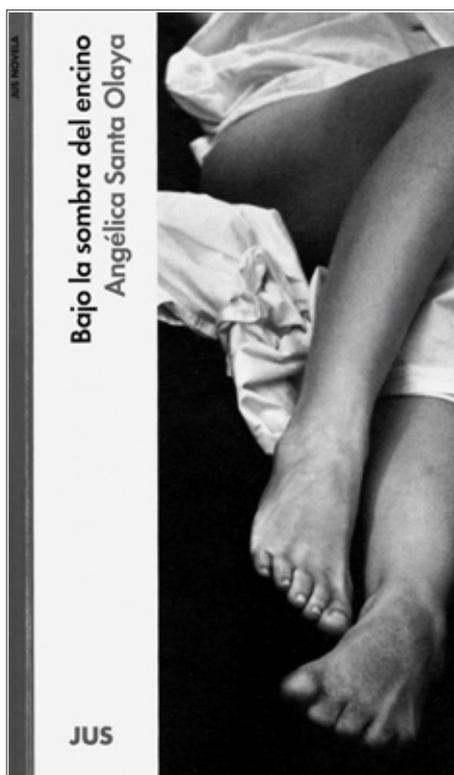
distraen en lugar de ayudar. Nada de esto sucede con Angélica Santa Olaya, quien pone sus capacidades de observación e introspección poética al servicio de la descripción de atmósferas y estados de ánimo. Retomo un fragmento, al final de la novela, donde roza la prosa poética, o mejor, casi el poema en prosa:

“Ese sueño temido y necesario que cada uno construye o sufre a su manera. Esa impaciente medusa que pasea sus desnudas intenciones frente a los ojos desmesurados y hambrientos de los peces. Esa flor abierta, tirana de escondidas e impalpables dulzuras. Ese desterrado apocalipsis que insiste en navegar los rojos hilos de la esperanza. Ese grano de arroz que esperó el momento preciso para unirse a los huesos triturados de lo que una vez se llamó ilusión. Ese bicho que habita las entrañas de los durmientes robando paz. Ese líquido beso que se mece ahí donde la muerte columpia sin reparo la sonrisa. [...]”

“La noche avanza y los segundos palpitan, implacables, tasajeando el aliento de los que desandan un camino. Pero ella, la noche, sabe que de los huesos rotos de los hombres nace el polvo que alimenta la savia del próximo vuelo. De ellos surge la blanda semilla que incendia las cuencas —aparentemente vacías— donde esperan su turno el sueño y la sal. Y, aunque

nadie lo vea, entre guadaña y guadaña, entre mirada y mirada, deslizándose por los rincones de la plaza, hay un dulce aguijón despertando la roja piel de los geranios que crecen en el quicio de las ventanas. Las mismas que mañana abrirán los ojos nuevamente a la luz del sol. Porque siempre, a pesar de las grietas y las guadañas; pero, sobre todo, a pesar de los hombres, vuelve a salir el sol”.

Apunta Roland Barthes que todos los “fracasos” amorosos se parecen, y con razón, pues todos proceden de la misma falla: no responder a la “demanda”, a la exigencia de cambiar su sistema. Sin embargo, para el Enamorado cada historia de amor es única como único es el sujeto de su amor (¿podría ser de otra forma?) y, por lo tanto, también único debería ser el fin de ese amor. “¿Cómo terminar un amor? —¿Cómo, entonces termina? En suma, nadie —salvo los otros— sabe nunca nada de eso; una especie de inocencia oculta el fin de esta cosa concebida, afirmada, vivida según la eternidad... Este fenómeno resulta de una limitación del discurso amoroso: no puedo yo mismo (sujeto enamorado) construir hasta el fin mi historia de amor: no soy su poeta (el recitador) más que para el comienzo; el fin de esta historia, exactamente igual que mi propia muerte, pertenece a los otros; a ellos corresponde escribir la novela, relato exterior, mítico”. Y continúa, retomando a Nietzsche: sólo el Otro podría escribir la novela del Enamorado. “Como Relato (Romance, Pasión), el amor es una historia que se cumple en el sentido sagrado: es un *programa* que debe ser recorrido... El enamoramiento es un drama”, en el sentido arcaico que le dio el filósofo alemán: “Es mi propia leyenda local, mi pequeña historia sagrada que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado (coagulado, embalsamado, retirado del hacer pleno) es el discurso amoroso”, como las historias de Nayeli, Gerardo, Elisa y Roberto, esas que atestiguó silencioso el encino y nos cuenta Angélica Santa Olaya en su primera novela. **U**



Angélica Santa Olaya, *Bajo la sombra del encino*, Jus, México, 2015, 163 pp.

# Un nuevo lenguaje de la física

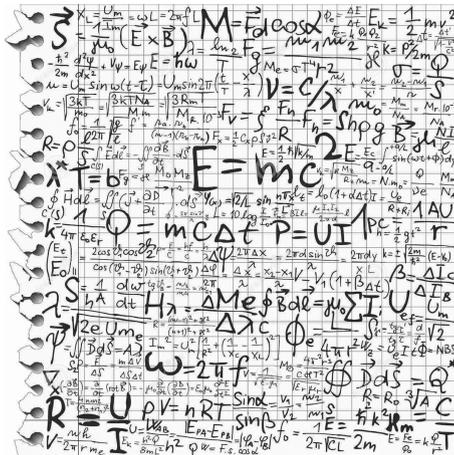
## La correspondencia holográfica

José Gordon

En 1799, un grupo de militares franceses encontró en Rashid (Rosetta), en la costa norte de Egipto, el fragmento de una antigua estela. Se trataba de un bloque de piedra de unos 760 kilos que invitaba a descifrar un mundo. En la cara pulida de la piedra aparecían tres tipos de escritura: la parte superior tenía catorce líneas escritas con jeroglíficos egipcios; en la parte central se veían 32 líneas escritas en demótico, la última fase de la escritura egipcia; en la parte inferior aparecían 54 líneas en griego antiguo. En esa enorme roca estaba la clave para entender el significado de los jeroglíficos que se había perdido hacía mil años. Por eso hoy en día la piedra de Rosetta es sinónimo de traducción, de establecer correspondencias entre un lenguaje y otro, del descubrimiento de mundos equivalentes.

En 1997, Juan Maldacena, un físico de la Universidad de Harvard, quien trabaja hoy en el Instituto de Estudios Avanzados en Princeton, propuso una idea audaz que conectaba dos modelos de la física que aparecían en una especie de piedra de Rosetta contemporánea: por un lado, estaba el lenguaje básico que se utiliza para describir a las partículas elementales y, por otro, el de la teoría de supercuerdas.

Los físicos cuentan con un lenguaje muy poderoso para describir las partículas de forma consistente con la mecánica cuántica y la relatividad especial. Este lenguaje, conocido como teoría cuántica de campos, es el que subyace en particular al modelo estándar, la teoría que describe las relaciones entre las fuerzas fundamentales de la naturaleza y las partículas elementales que componen la materia. Ha probado ser muy valioso, ya que las pruebas experimentales están de acuerdo con



sus predicciones; pero tiene el problema de que no incluye la fuerza de la gravedad.

La teoría de cuerdas, por su parte, intenta explicar todas las partículas y fuerzas básicas de la naturaleza (ello incluye la fuerza de la gravedad) al modelarlas como vibraciones de diminutas cuerdas. El físico Sean Hartnoll, de la Universidad de Stanford (ganador del Premio Nuevos Horizontes en Física, 2015), me la explicó de la siguiente manera: “La idea de la teoría de cuerdas es que todas las partículas son cuerdas que vibran de diferentes formas, del mismo modo que las cuerdas de una guitarra tienen diferentes armonías y una cuerda puede producir distintas notas. La idea original de la teoría de cuerdas es que hay una cuerda en forma de lazo y vibra de distintas formas y las diferentes armonías de la cuerda son las diferentes partículas. Esa originalmente era la teoría de cuerdas. En este modelo se requieren mayores dimensiones espaciales de las que conocemos. El problema es que hasta ahora carece de evidencias experimentales”.

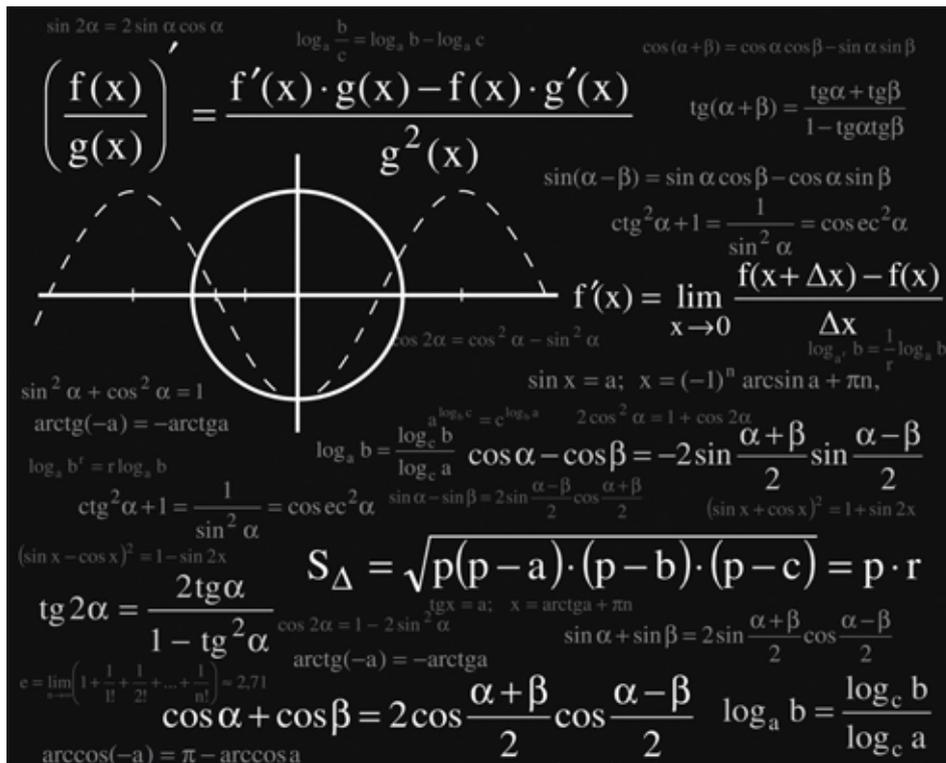
La genialidad de Maldacena fue establecer una correspondencia entre estos dos lenguajes. Zeeya Merali, en la revista

*Nature*, describe la propuesta de Maldacena como una conexión entre dos universos que a primera vista parecen muy distintos: “Si tomas cualquier proceso que involucra partículas y campos en el primer universo, podrá ser descrito como un proceso que involucra gravedad, hoyos negros y cuerdas en el segundo universo y viceversa”. A este principio se le denominó “la correspondencia holográfica”.

*Le pregunto al físico Sean Hartnoll sobre este término. Hartnoll se entusiasma:*

El nombre holográfico es una analogía de holograma que es una lámina bidimensional en la que ves una imagen tridimensional. Aclaro que estos son agujeros negros matemáticos; no son los agujeros negros de la astrofísica, son agujeros negros como una herramienta. Como maquinaria matemática estos agujeros negros viven en una dimensión más elevada. Por ejemplo, si queremos imaginar un material en donde la corriente se propaga en una lámina bidimensional [*lenguaje de partículas*], el agujero negro sería tridimensional, está en una dimensión más elevada [*lenguaje de cuerdas*]. Así funcionan las matemáticas.

A mediados de los noventa hubo un cambio de énfasis en la teoría de cuerdas. Se convirtió en un aparato matemático que podía conectar cosas que parecían muy desvinculadas. El razonamiento de eso es el siguiente: si tomo una cuerda y la excito un poco, excito la armonía y entonces oscila, por ejemplo, un electrón, pero también puedo excitarla mucho y la cuerda oscila frenéticamente y se vuelve más y más energética y, finalmente, una cuerda extremadamente energética se asemejaría a un agujero negro. Se vuelve tan energética que colapsa bajo su propia masa y



forma un agujero negro. Así, a mediados de los noventa concluyeron que la teoría de cuerdas, además de ser una teoría de partículas, también podría ser una teoría de agujeros negros. Una partícula normal no tiene ningún grado de libertad interno para volverse muy pesada. Para formar un agujero negro a partir de una estrella se necesita compactar la estrella, que tiene muchas partículas. Pero una cuerda puede hacer un agujero negro siempre que se le excite lo suficiente. Puedes bombardearla con energía, se hace más y más pesada y finalmente forma un agujero negro. Así, la teoría de cuerdas condujo a una nueva forma de pensar sobre los agujeros negros y eso está en el centro de la correspondencia de Maldacena. De esa forma, el trabajo de Maldacena también nos da correspondencias entre el modelo de partículas y el modelo de cuerdas. Nos dio su Piedra Rosetta que conecta la correspondencia holográfica que permite resolver una pregunta de un modelo que parecía no tener respuesta en el otro.

*Esto es algo increíble. Hay dos modelos distintos de la naturaleza pero pueden traducirse entre sí.*

Ciertamente. Sí, es muy liberador desde el punto de vista de un físico teórico cuando cosas que parecían tan diferentes

resultan ser iguales. Esto rompe el prejuicio que los físicos han tenido por largo tiempo de que el mundo debe ser reduccionista. Tradicionalmente en la física, y en gran parte de la ciencia en general, si tienes un objeto complicado lo descompones en partes pequeñas y la idea es que para entender algo debes entender de qué está hecho. Las partes se hacen más y más pequeñas. Hay moléculas, átomos dentro de las moléculas, protones dentro de los átomos, etcétera. Sin embargo, lo que pasa en estos materiales tan complicados es que sabemos de qué están hechos, sabemos que están hechos de electrones pero los electrones están haciendo algo tan complicado que saber de qué están hechos no nos ayuda. Así que el paradigma reduccionista no es útil directamente, porque sabemos cuáles son los constituyentes básicos pero eso no simplifica las cosas; las complica. Estas dualidades, estos mapas, estos diccionarios con descripciones distintas dicen que la forma de entender tales materiales no es descomponiéndolos.

*Es holística.*

Es un poco más holística, sí. No en el sentido espiritual de la palabra, sino que la forma de describir algo podría ser muy distinta a lo que uno cree que es. Un agujero negro podría ser una descripción fun-

damental de un metal a pesar de que parece totalmente diferente. Y eso es algo asombroso siempre. Como es un diccionario, va en ambos sentidos. A veces conocemos ciertas palabras de un lenguaje a veces del otro y quisiéramos entender todo en ambos lenguajes.

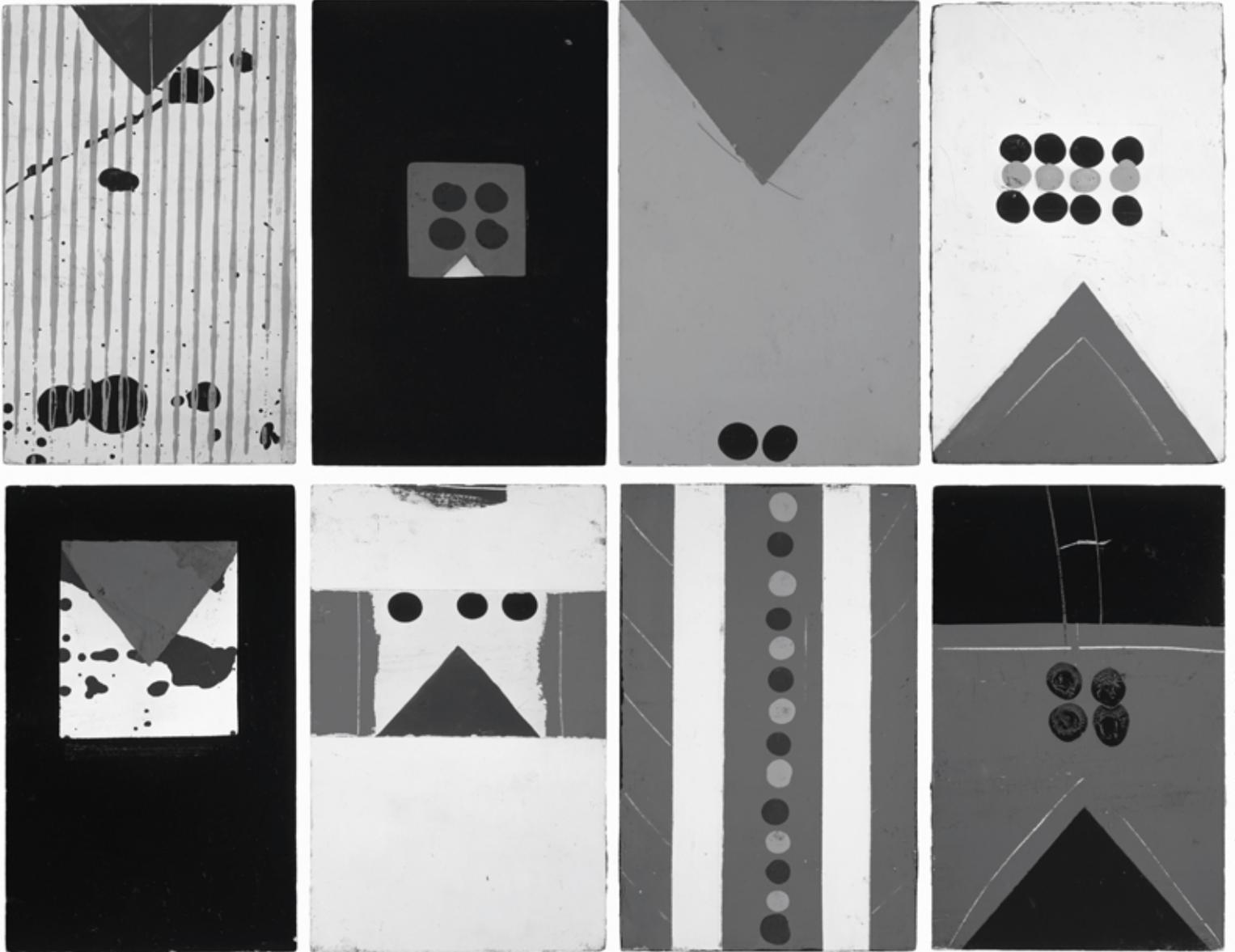
*Se dice que no hay evidencia experimental de las supercuerdas, pero lo que estamos viendo con su trabajo es que la teoría de cuerdas puede traducirse en términos de fenómenos reales para entender, por ejemplo, el comportamiento de partículas en materiales superconductores.*

Exacto, es cierto. Tradicionalmente la idea era que las cuerdas son tan pequeñas que si querías ver una en un acelerador de partículas este tendría que darle toda la vuelta al ecuador. Tendría que ser algo enorme, imposible en tamaño, para poder ver una cuerda. Pero estas correspondencias están demostrando que puede conectarse con una física realista de una manera distinta. Sí, desde luego.

*¿Qué es lo que más lo asombra de la investigación que está haciendo, de las herramientas que está reuniendo?*

El solo hecho de que funcionen es increíble. Puedo abrir un artículo o un libro escrito por astrofísicos hace 50 años y tomar las ecuaciones de ese artículo y aplicarlas directamente para decir algo acerca de un metal. Si les dijera eso a esos astrofísicos nunca me lo creerían. Pensarían que estoy loco. Esta capacidad de poder pasar de una cosa muy diferente a otra es lo que me parece más que asombroso. Es muy liberador.

Al escuchar las palabras de Hartnoll me quedo pensando en una analogía que me dio Alberto Güijosa, físico mexicano del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM, graduado en Princeton: la correspondencia de Maldacena es como si, al traducir entre el francés y el ruso, descubriéramos que *El principito* de Saint-Exupéry y *Guerra y paz* de Tolstoi contienen, letra por letra, exactamente la misma historia. Me quedo imaginando la gran roca de los lenguajes literarios y la gran roca de los lenguajes matemáticos. **U**



Vicente Rojo, *Artefacto*, 1968. Fotografías: Oliver Santana

# VICENTE ROJO

## ESCRITO/PINTADO

**MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO**  
 CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO. UNAM / [muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)  
 23.05 - 20.09 / 2015



---

REVISTA DE LA

# Universidad de México

---

PROGRAMA EN  
El Canal Cultural de los Universitarios

Nueva temporada



conducen

IGNACIO SOLARES Y  
GUADALUPE ALONSO



SÁBADO 20:30 HRS.  
LUNES 16:00 Y 21:30 HRS.

SKY 255  
CABLEVISIÓN 411