

Sobre José Emilio Pacheco

Adolfo Castañón
Miguel Ángel Flores
Elvira García
Hernán Lavín Cerda
Angelina Muñiz-Huberman
Fernando Serrano Migallón

Federico Campbell
In memoriam

Hugo Hiriart
Ignacio Solares

Juan Ramón de la Fuente
Sobre Elena Poniatowska**Juan Villoro**
Sobre Nikolái Gógol**Vicente Quirarte**
El bibliófilo del año**Ascensión Hernández
de León-Portilla**
Recuerdo de Arturo Azuela**José Woldenberg**
Ignacio Méndez en el IFE**Alberto Blanco**
La poesía y la imagen**Huberto Batis**
Alatorre, mi tutor**Jorge Fernández Granados**
Sobre Juan Gelman**Revista de la UNAM en línea**
Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega**Beatriz Espejo**
La ruta de Tamayo**Reportaje gráfico**
Rufino Tamayo



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 121 | MARZO 2014

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: Rufino Tamayo, *Los astrólogos de la vida*, 1947

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

EDITORIAL	3
LA ETERNIDAD TIENE PRISA Juan Villoro	5
HABLAR EN PLURAL Juan Ramón de la Fuente	14
MIGUEL ÁNGEL PORRÚA. EL NIÑO DEL BANQUITO Vicente Quirarte	16
ARTURO AZUELA. UN EXILIADO DE SANTA MARÍA LA RIBERA Ascensión Hernández de León-Portilla	19
IGNACIO MÉNDEZ EN EL IFE. LA AUTORIDAD CIENTÍFICA José Woldenberg	24
ALATORRE, MI TUTOR Huberto Batis	28
LA POESÍA Y LA IMAGEN Alberto Blanco	34
JUAN GELMAN. ÍNTIMO, ÚLTIMO MUNDO Jorge Fernández Granados	43
ENTREVISTA CON FEDERICO CAMPBELL. SOMOS NUESTRA MEMORIA Ignacio Solares	46
LA REVISTA A TRAVÉS DE LAS DÉCADAS Geney Beltrán Félix	50
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO. HISTORIA CULTURAL EN LÍNEA Sandra Heiras y Guillermo Vega Zaragoza	53
LA RUTA DE RUFINO TAMAYO Beatriz Espejo	57
REPORTAJE GRÁFICO Rufino Tamayo	61
NOSTALGIA POR JOSÉ EMILIO Elvira García	69
ALINEAMIENTOS Adolfo Castañón	73
UNA LECTURA PERMANENTE Fernando Serrano Migallón	77
LOS POETAS NO MUEREN Hernán Lavín Cerda	80
LA MUERTE PASEA Angelina Muñiz-Huberman	83
EL MUNDO COMO ÁGORA Miguel Ángel Flores	84
RESEÑAS Y NOTAS	87
EL INFIERNO DE LA PERFECCIÓN Julio Patán	88
ISRAEL A CUATRO VOCES DE SILVIA CHEREM. RESPUESTAS DESDE EL DOLOR Y LA ESPERANZA Francisco Prieto	90
EL ABRIGO DE PROUST Pável Granados	92
EL MENÚ DE CAMPBELL Hugo Hiriart	93
RITUALES Rosa Beltrán	94
DÓNDE VAIS MONSIVÁIS Vicente Leñero	96
DE CASI INTOLERABLE FULGOR David Huerta	97
INTRODUCCIÓN A DIDEROT, I Christopher Domínguez Michael	99
CLAUDIO ABBADO: EL ARTE DE LA QUIRONOMIA Pablo Espinosa	101
LO QUE VIO HELGUERA A TRAVÉS DE LOS OJOS DE UN PERRO José de la Colina	104
CARSON McCULLERS: PERPETUA INICIACIÓN Edgar Esquivel	105
CADA PERRO TIENE SU DÍA DE RAMÓN CÓRDOBA. EJERCICIO DE TERAPIA LITERARIA Rafael Luna Rosales	106
LA GEOGRAFÍA DE MI HERMANO Claudia Guillén	107
AHARON APPELFELD: ESCRIBIR DESDE LO OCULTO EN EL SILENCIO José Gordon	108

El mapa literario de Occidente se enriqueció en el siglo XIX

con el surgimiento de un territorio, el de la narrativa rusa, que ofreció cimas de invención prodigiosa. Los escritores rusos se incorporaron con vehemencia al canon de las grandes capitales de Europa. Es Nikolái Gógol el primero de esa cofradía de figuras geniales que combinó la exploración de lo grotesco con las inquietantes aspiraciones del deseo. Esta y otras contradicciones del autor de *Las almas muertas* analiza en un ensayo el novelista y cronista Juan Villoro.

Elena Poniatowska, quien recibirá el martes 25 próximo la Medalla de Bellas Artes que concede el gobierno mexicano a través del INBA, adoptó a México y al español mexicano como su casa y su idioma. Así, su escritura se enriqueció con los aprendizajes que de la apropiación de una nueva lengua derivaron: saber preguntar y saber escuchar. Por eso, afirma Juan Ramón de la Fuente, la obra de Poniatowska ha sido sensible a los reclamos contra la injusticia social: sus páginas han sido el espejo de las luchas de los marginados.

El fallecimiento de Juan Gelman y de José Emilio Pacheco en enero pasado no puede sino ser visto como pérdidas sustantivas de la lírica comprometida con la expresión de las emociones y el diálogo vivo con la historia de nuestro tiempo y sus desastres. Jorge Fernández Granados analiza en un ensayo “la lengua poética surgida del dolor” que caracteriza a la obra del poeta argentino vecindado en México. Por su cuenta, desde diferentes tonos y perspectivas un grupo de escritores —Elvira García, Adolfo Castañón, Fernando Serrano Migallón, Hernán Lavín Cerda, Angelina Muñiz-Huberman y Miguel Ángel Flores— ejerce el ministerio de la relectura y el comentario de las distintas parcelas que José Emilio Pacheco frecuentó, de la poesía y la narrativa a la traducción y el ensayo, siempre con dedicación a las exigencias humanas de la palabra.

Si enero fue un mes cruel para la poesía, febrero incurrió en una deslealtad con la prosa, al dejarnos sin Federico Campbell. Tijuaneño y capitalino, novelista y periodista, el autor de *Pretextos* y *Padre y memoria* puso en el centro de su escritura los temas del poder y la identidad. Para recordarlo, recuperamos una conversación que el también editor sostuvo con el narrador Ignacio Solares, y un sensible comentario de Hugo Hiriart sobre un libro emblemático de Campbell.

Este número de la *Revista* es la oportunidad para valorar las aportaciones de distintos trabajadores del intelecto desde varias trincheras. Así, un bibliófilo de toda la vida, Miguel Ángel Porrúa, es reseñado en sus desvelos libresco por Vicente Quirarte. Un científico, Ignacio Méndez, se ha comprometido con la confiabilidad de los procesos políticos, como explica el ex consejero presidente del IFE, José Woldenberg. Un novelista, Arturo Azuela —quien fuera en su tiempo director de nuestra *Revista*—, exploró las raíces hispánicas que enlazaban a los mexicanos con los españoles que llegaron a nuestro país luego de la guerra civil. Un filólogo, Antonio Alatorre, se convirtió en el mentor de vida y literatura de un joven ensayista y editor, Huberto Batis.

Uno de los gigantes de la plástica mexicana, ya en su edad mayor, fue visitado en su casa de San Ángel por la cuentista Beatriz Espejo. La entrevista que resultó de ese encuentro es publicada ahora, lo que da pie para que el reportaje gráfico de esta edición se engalane con las imágenes poderosas de Rufino Tamayo.

Al cumplir diez años en su nueva época, la *Revista de la Universidad de México* ha culminado el proceso de digitalización de su acervo histórico. Ahora, cualquier internauta en cualquier parte del mundo podrá conocer la rica herencia hemerográfica que empezó en noviembre de 1930, como recuentan los integrantes de su actual equipo de redacción.

La eternidad tiene prisa

Juan Villoro

Como una figura contradictoria, que logró hacer coincidir en su obra el deseo con lo grotesco, presenta el cronista, narrador, dramaturgo y ensayista Juan Villoro —quien acaba de incorporarse en días pasados a El Colegio Nacional— al escritor ruso Nikolái Gógol, con motivo de la próxima publicación de Roma, libro que muestra el acta de reconciliación de un desencantado.

La literatura ha ocupado casi toda mi existencia.

Éste es mi pecado principal.

Gógol, carta del 10 de enero de 1843

Todo en Nikolái Gógol suscita perplejidad. Publica en forma torrencial durante 18 años, juzgando que no hay vida fuera de la escritura, y de pronto guarda silencio. Descifra las psicologías de sus personajes, pero casi no tiene relaciones amistosas e ignora el trato amoroso. Aunque se siente aislado en un país sin tradición literaria, recibe un apoyo que casi ningún autor ha tenido: Pushkin, fundador de la literatura rusa moderna, le sugiere los temas de sus mejores obras, *El inspector general* y *Las almas muertas*. Corteja la fama, y cuando la obtiene, siente una presión insoportable que lo impulsa a exiliarse. Lleva la ironía a un nivel superior y se arrepiente de los efectos sociales de la comicidad. Quema el manuscrito de la segunda parte de *Las almas muertas*: la Obra codiciada se convierte para él en algo que debe ser destruido. Preconiza la libertad y, arrepentido de sus logros, encomia la represión. Su mesianismo lo lleva a juzgar a sus amigos de la manera más injusta (Mijaíl Petrovich Pogodin, crítico que lo apoyó y le dio alojamiento, pierde a su mujer y se encuentra agobiado por el dolor; para “apoyarlo”, Gógol le escribe: “Esto te ayudará a convertirte en caballero, lo que no eres por nacimiento ni por

inclinación”; ante sus pocos amigos el humorista que desconfiaba de la risa muestra la piedad de un torturador). En 1848 viaja a Jerusalén y vuelve a Rusia en estado de exaltación religiosa. Va a todas partes con una maleta en la que guarda recortes de periódicos que resumen su carrera literaria. Ha tenido éxito de un modo que no le satisface. Agobiado por la culpa, es incapaz de prever que en el futuro la risa podrá ser entendida como una variante de la inteligencia. Pasa por un calvario de ayunos y oraciones que liman sus facultades, y muere en 1852.

El autor de *Roma* nació en Ucrania en 1809. Sus primeros cuentos se ubican en esa región. Ahí, las fiestas y las ceremonias juegan un papel predominante. En medio de lo cotidiano, hay atisbos sobrenaturales. Los rasgos carnavalescos que tanto interesarán a Mijaíl Bajtín ya están presentes en esos relatos. Poco después, su novela *Taras Bulba* amplía la exploración de lo pintoresco y consolida la figura del cosaco en la misma medida en que *Don Segundo Sombra* consolida la del gaucho y *Los de abajo* la del revolucionario mexicano.

Pero la original imaginación de Gógol adquiere mayor soltura en escenarios que no conoce tan bien. *Las almas muertas* se ubica en un paisaje que solo ha visto desde la carretera, y sus relatos de burócratas en oficinas donde trabajó durante un breve lapso pero a las que otorga sugerente fantasmagoría. El desplazamiento del

realismo a la fantasía —o, mejor dicho, la inmersión de lo fantástico en lo real— define su trayectoria. Para acentuar el valor simbólico de sus fabulaciones, rechaza la exactitud. Pocos autores han repudiado en forma tan consistente los números redondos: sus personajes recorren 19 *verstas* o tienen dos minutos y medio de descanso. Este gusto por enrarecer lo real se perfecciona con incoherencias ambientales: describe un día de calor y abriga mucho a sus personajes.

Fiel a una estética de las paradojas, *Las almas muertas* lleva el subtítulo de *Poema*. Hay varias formas de entender esto. Por un lado, el autor busca dignificar un género donde el lenguaje puede alcanzar la musicalidad y la alusión metafórica de la poesía (el pasaje final es una elegía en la que toda Rusia se fuga en un carruaje). Por otra parte, al subrayar la misión poética del libro, lo aleja del realismo. No busca reflejar el pálido cielo de su patria, sino convertirlo en signo, cifra del alma y la identidad.

Gógol publica su primer poema en 1827, a los 18 años: *Hanz Kuchelgarten*, con el seudónimo de V. Alov. Aunque más tarde repudia esta pieza cargada de lirismo y retira personalmente los ejemplares de las librerías, ahí aborda temas que recuperará más tarde. “¿Debo perecer espiritualmente aquí?”, se pregunta el personaje. Kuchelgarten anticipa la inquietud de Rimbaud y siente que la vida está en otra parte. El poema narra un desplazamiento. El protagonista se busca a sí mismo en Grecia y se decepciona: “tristes son las antigüedades de Atenas”. Nadie escapa a su propia piel. Muchos años después, este volverá a ser el asunto principal de *Roma*, novela breve escrita al mismo tiempo que *Las almas muertas*. En *Hanz Kuchelgarten* la solución a la errancia sin brújula consiste en aceptar una vida humilde, ascética, en “hallar sosiego en la familia modesta / y no atender al clamor mundano”. Esta reconciliación piadosa con los milagros de la normalidad recuerda a la “Oda a la vida retirada” de fray Luis de León. El mundo es para el joven escritor un estruendo que debe ser acallado.

Con la exitosa publicación de *Las veladas en una finca cerca de Dikanka* y *Mirgorod*, que reúnen relatos de tinte costumbrista nimbados de un aire inefable, Gógol asume el desafío de producir lectores. Para él, la creación literaria pasa por la creación de un público. Esto resulta especialmente urgente en una nación atrasada y autoritaria. Después de la invasión napoleónica, el zar Alejandro I, que había tenido escauceos liberales, se asumió como el brazo de Cristo y gobernó con intolerante despotismo. Nicolás I extremó esta opresión con purgas y deportaciones a Siberia, amparadas en el explicativo lema “Ortodoxia, Autocracia, Nación”.

A principios del siglo XIX, el panorama cultural ruso era un yermo sujeto a la censura, donde el nacionalismo significaba una celebración de la superioridad eslava y una negación de la individualidad, y donde el ministro

de educación nacional decidía el gusto literario. A propósito del contexto en que maduró Gógol, Sergio Pitlor escribe en *La casa de la tribu*:

En esa atmósfera nació, se desarrolló y creó el más enigmático de los escritores rusos, a quien, según el testimonio de su abundante correspondencia y de las memorias de sus amigos, jamás le conmovió de manera especial el destino de aquella multitud aprisionada y embrutecida, a la que sólo parecía considerar como fuente inagotable de lenguaje pintoresco, capaz de crear giros a menudo sorprendentes. Sin embargo, fue él quien produjo el testimonio más intenso y de más largo alcance contra la servidumbre.

Los primeros relatos gogolianos se concentran en seres muy distintos a los que encomia la cultura oficial (antihéroes que se dignifican por sus extravagancias). Sin embargo, estos cuentos son aceptados por el mérito antropológico (“nacionalista”) de introducir en la literatura rusa escenarios y tradiciones hasta entonces ignorados.

En ese ambiente restrictivo, el renovador de la narrativa se convence de que la libertad literaria depende de ampliar el número de los lectores. Detesta el periodismo y las labores editoriales, pero desea ser un escritor profesional. Pushkin dice por la misma época que su oficio es “una rama de honrada industria, que me da sustento e independencia doméstica”.

En cartas a los críticos, Gógol sostiene que el arte puede afectar por igual a la gente ilustrada que a los legos. El lector no debe poner en juego conocimientos especializados para disfrutar de una obra, sino mostrar una disposición afectiva: abrir su alma (palabra decisiva en su vocabulario, incluida en su obra más célebre y que anuncia un concepto esencial para los autores de la siguiente generación: el “alma rusa”).

Curiosamente, en su llamado a ampliar el público, no hace referencia a uno de sus principales instrumentos, el sentido del humor. Cuando ocurre con eficacia, la ironía no parece algo buscado con esfuerzo, sino una consecuencia natural de los sucesos. Resulta difícil encontrar un texto gogoliano completamente desprovisto de humor, pero muy pocas de sus obras dependen por entero de ese recurso. Su registro dominante es la superación del realismo a través de la ensoñación, la fabulación fantástica, lo irracional y el absurdo. Esto se muestra en cuentos tan tempranos como “Iván Sponka y su tía”. En “El retrato” habla del “insondable abismo que media entre la creación y la mera copia de la naturaleza”. El auténtico artista no imita la realidad, le agrega algo.

En sus mejores piezas (*Las almas muertas*, *El inspector general*, “La nariz”), el alejamiento del realismo está determinado por el sentido del humor. Aunque mino-

ritarias respecto a la bibliografía total, estas obras representan lo que hoy conocemos como lo “gogoliano”.

Entre sus plurales incursiones en la literatura rusa, Sergio Pitol se ocupó del autor que le reveló el tono de *Domar a la divina garza*. ¿Por qué Gógol cala tan hondo? La respuesta yace en una página ejemplar de *La casa de la tribu*:

En la tragedia clásica se produce siempre una alteración del orden universal [...] Se ha violado un orden moral que afecta la armonía del universo entero. Después de una cadena de violentas convulsiones se logra corregir aquel desarreglo de la naturaleza [...] Otro orden, con nuevos personajes, va a instaurarse [...] el caos se introduce, pero, en cambio, la expiación final, esa renovación de la armonía universal, nunca llega a producirse; sólo vislumbramos su parodia entre risas burlonas y muecas de escarnio.

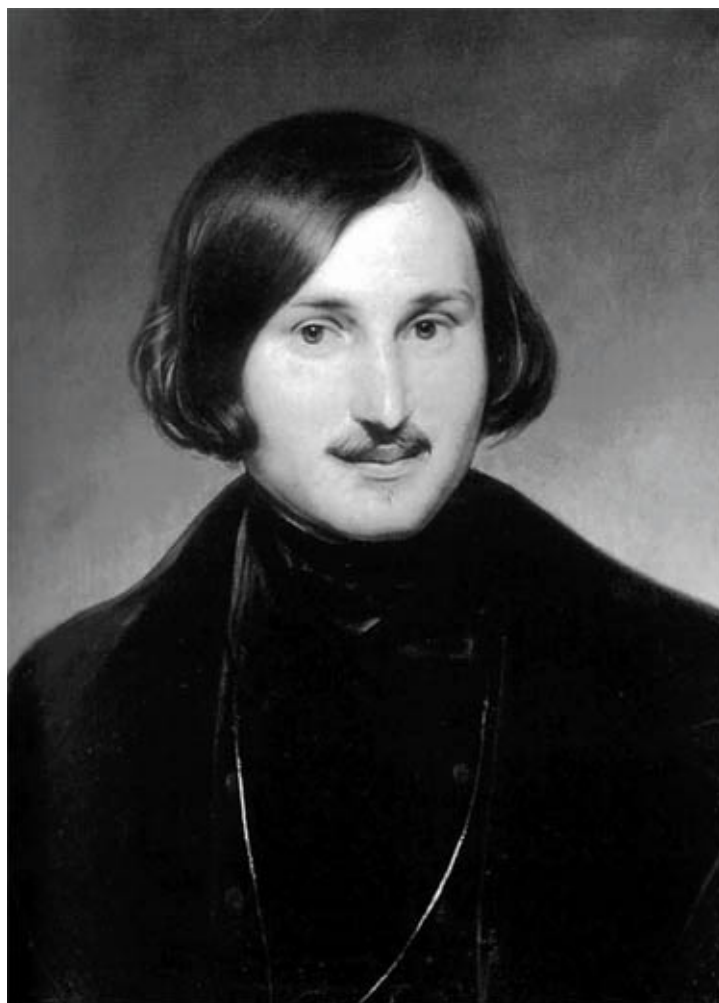
La vida es corrosiva.

Gógol no entiende el arte como una esfera apartada de lo cotidiano y sus bajezas. Lo culto y lo popular se mezclan en su representación de la fiesta, su idea del cuerpo, los apetitos básicos de sus personajes. Una fauna variopinta se integra a la ronda del deseo, unida por la risa.

Por excelso que sea, el espíritu depende de un organismo que suda y orina. El humorista sabe que el cuerpo es grotesco. Sólo la muerte produce una liberación definitiva del alma. Mientras ocupa un sitio en el mundo material, el hombre puede decir cosas sublimes y sufrir un retortijón. En sentido inverso, las criaturas más burdas pueden darse ínfulas. En *Las almas muertas*, las moscas entran en escuadrones a una habitación donde abunda el azúcar, pero no lo hacen para comer sino para lucirse.

Tener cuerpo nos convierte en criaturas cómicas. La enfermedad produce una nivelación de todos los estratos: el zar y el más humilde de los *mujiiks* estornudan con la gripe.

El humorismo es un elixir delicado y puede intoxicar. Lo hilarante no siempre goza de prestigio. Las carcajadas que se profieren en carnaval desentonan en el aula. El humor tiene componente crítico que no siempre se acepta. Los adaptados no hacen bromas. ¿Por qué se concibe un disparate? Las ocurrencias pueden venir de circunstancias locas, patéticas o retorcidas. Por lo tanto, el propio humorista tiene algo risible. No solo nos reímos de su ingenio sino de él. Dostoievski advirtió con agudeza la ambigua atracción del humor gogoliano en un artículo publicado en 1861 en la revista *Tiempo*: “Se burló toda su vida de sí mismo y de nosotros, y todos nos reíamos también de él”. La grandeza de Gógol tiene para Dostoievski algo indescifrable y al mismo tiempo inconfundiblemente ruso. En ese mismo texto agrega: “Era un demonio tan colosal como



Fyodor Moller, retrato de Nikolái Gógol, 1840

Europa nunca ha tenido y a quien, quizá, nunca habrían permitido existir”.

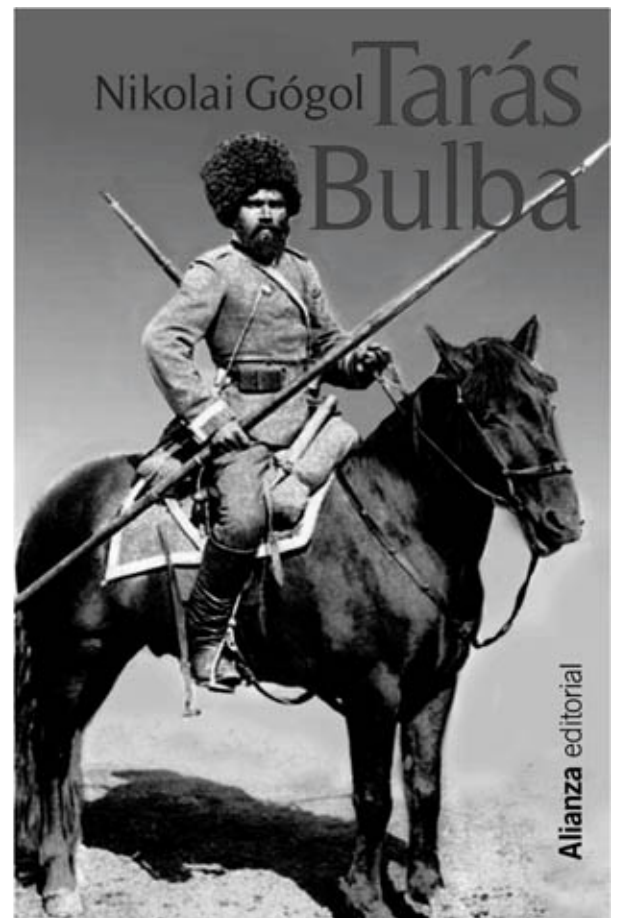
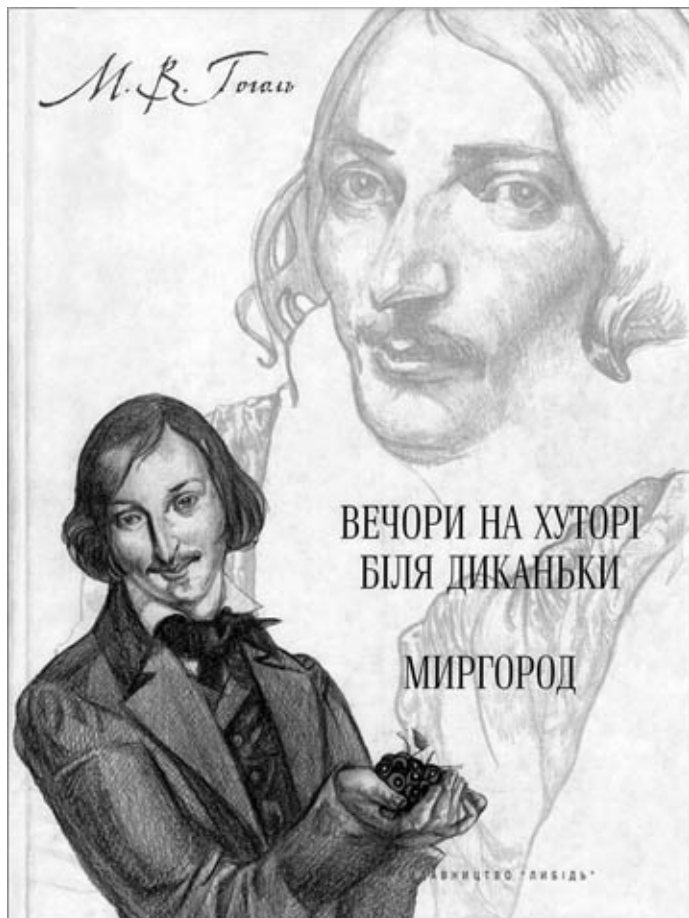
La risa lo acercó a su tiempo, le permitió tener un público y al final de sus días lo llevó a su más compleja crisis de conciencia.

UNA VOZ EN FUGA

La suerte del escritor al que Pushkin asignó un futuro inagotable se jugó en unos cuantos años. En 1835 publicó *Arabescos y Mirgorod*, escribió “La nariz” y “El carruaje”, emprendió tres obras de teatro, bosquejó *El inspector general* y comenzó *Las almas muertas*. En 1836 la versión teatral de *El inspector general* le otorgó la ansiada celebridad. Sin embargo, el éxito se mezcló con el escándalo. El autor fue visto como enemigo de las instituciones y de los cándidos esfuerzos de los servidores públicos.

Aunque atribuyó las críticas a la falta de madurez del entorno, se sintió profundamente herido. En mayo de 1836 le escribió a Pogodin: “Es triste ver qué miserable papel ocupa aún el escritor en nuestro país”. Se volvió popular, pero no como deseaba.

La creatividad suele necesitar obstáculos que la estimulen. Gógol rechaza la aceptación y emigra antes de



que acabe 1836. Pasa seis años en Europa Occidental, cuatro de ellos en Roma. Ahí se diluye su anhelo de ser un escritor profesional. Vive en la miseria y continúa su ejercicio con devoción sacerdotal.

El autor de *Las almas muertas* estaba capacitado para crear lectores, pero no para soportarlos. Además, con la muerte de Pushkin, en 1837, se siente perdido: “Todo goce de vivir se ha desvanecido con él”, le confiesa a su amigo Plétnyov: “Nunca escribí una sola línea sin imaginarlo ante mí”. Pushkin no solo le dio la idea de *Las almas muertas* sino el impulso para escribirla, recordándole que Cervantes no hubiera llegado a nosotros de haber escrito sólo las *Novelas ejemplares*. Gógol ya había cumplido esa etapa. De acuerdo con Pushkin, le hacía falta su *Quijote*.

Cuando concluye *Las almas muertas* regresa a su patria para una especie de examen final. En su extenso prólogo a *La creación de Nikolái Gógol*, Carlos Fuentes llamó la atención sobre un episodio ocurrido durante el retorno a Rusia. Estamos en 1841 y la obra maestra de Gógol debe someterse a la censura. El autor no tiene de qué vivir y se hospeda en casa de su amigo Pogodin. Fiel a sus rarezas, odia al crítico que se da el lujo de ser generoso con él. Le deja de hablar y le manda cartas de una habitación a otra. Cuando Pogodin le presta dinero, lo detesta aún más. La escena podría formar parte de *Diario de un loco*.

Los héroes gogolianos viven de lo que no existe y conciben ilusiones que acaban por destruirlos. El pro-

tagonista de “El capote” y el de *Diario de un loco* son burócratas de medio pelo que cometen el error de entusiasmarse. Su calvario no proviene de sus limitaciones, sino de la irrealizable ilusión de superarlas.

Lo que más afectó a los lectores de *Las almas muertas* no fue que el carácter ruso se asociara con la injusticia y la corrupción, sino que se asociara con la medianía. En su primera reflexión escrita acerca de la novela, Gógol afirma que el público “quedó más intimidado por su insignificancia que por sus vicios o sus defectos”. Y en su ensayo “Sobre la arquitectura actual” apunta: “Tenemos el don maravilloso de hacer insignificante todo”. Los tiranos y los criminales pueden salirse con la suya; los mediocres no tienen remedio.

Chíchikov, protagonista de *Las almas muertas*, pasó a la historia como un conjunto de carencias. No es ni alto ni bajo, ni gordo ni flaco: “¿Quién era Chíchikov, en realidad?”, pregunta el autor. Todo en él se difumina: “No sabían nada a ciencia cierta de Chíchikov y, sin embargo, tenía que ser forzosamente algo”. A propósito de este hombre sin atributos, Nabokov comenta con ingenio: “Chíchikov no es otra cosa que el representante malpagado del Diablo, un agente viajero del Hades”. Nada más lógico que un héroe al que le faltan rasgos de personalidad y le sobran malas intenciones comercie con sombras. Su negocio consiste en comprar siervos fallecidos para hipotecarlos en un banco como si estuvieran vivos.

Aunque Pushkin había sugerido la trama, al conocer el libro exclamó: “¡Qué triste es Rusia!”. No imaginaba que la ironía fuera capaz de producir esa desolada visión de su país.

El propio Gógol se preocupó de la sarcástica imagen que ofrecía de sus congéneres y se propuso enmendarla en una segunda parte. Al estilo de Dante, concibió un viaje en tres tiempos: Infierno, Purgatorio y Paraíso. La parte que conocemos corresponde a los dominios del Diablo. Acaso su gesto de mayor valentía fue quemar la segunda parte, escrita para enmendar la primera y de la que sólo sobreviven un par de fragmentos.

En su *Historia de la literatura rusa*, K. Waliszewski señala que los mayores logros de Gógol fueron “inconscientes”: “Tardó mucho en convencerse de la realidad del oficio de acusador público que su obra le atribuía. Y cuando se convenció de ello se asustó. ¡Cómo! ¿Él había hecho eso? ¡Ésa era la realización de su sueño! ¿Queriendo servir a su patria le había infligido esa afrenta!”. Sintió que había calumniado a Rusia y quiso reparar el daño con una apología. Por suerte, el rigor intelectual se impuso a su deseo de contrición y la segunda parte de *Las almas muertas* desembocó en el fuego y no en un tedioso triunfo del bien.

“El retrato”, escrito en 1831, prefigura los padecimientos del autor. El cuento trata de una pintura donde lo más admirable son los ojos. Pero esa mirada ha sido inspirada por un huésped habitual de la literatura rusa: el Diablo. El mérito estético depende de una caída moral. Angustiado, el artista busca liberarse de su obra, piensa en quemarla, la abandona y renuncia a pintar de esa manera: “aquello no era una obra de arte; de ahí que su contemplación generara sentimientos subversivos e inquietantes”. El retrato es repudiado por su efecto, no por su técnica. Esto anticipa el drama de *Las almas muertas*. Creador insólito, Gógol no supo leerse; negó la novela por la impresión que causaba.

Se sabe poco de sus lecturas, pero en 1840 un viajero ruso lo vio en Roma, en el café El Greco, leyendo a Dickens. La compasión que el autor de *Oliver Twist* siente por sus criaturas está presente en *El inspector general* y *Las almas muertas*. El gran ironista ruso podía perdonar a sus personajes, pero no se perdonó por haberlos creado.

En sus últimos años, la expectativa en torno a su obra creció en forma estrafalaria. El más significativo crítico de la época, Vissarion Grigórievich Belinski, le dijo después de la publicación de *Las almas muertas*: “Ahora usted es el único entre nosotros”.

La atención que se le concedía acabó por paralizarlo, sobre todo porque los elogios coexistían con la perplejidad. El renovador estaba fuera de registro; la crítica lo apreciaba sin saber dónde ubicarlo, y los lectores anhelaban una sorpresa, temiendo que fuera negativa.

En 1852 Iván Askákov escribió en su obituario: “Mucho tiempo habrá de pasar antes de que se comprenda el profundo y poderoso significado de Gógol”. Esta necrológica sobre el “artista monje” impresionó tanto al ministro de educación que pidió una aclaración al respecto: “¿Realmente considera el autor del artículo tan insondable este significado que ninguno de nuestros contemporáneos esté en posición de formarse un claro entendimiento de Gógol a partir de sus obras?”.

A las paradojas del autor se agrega la de la recepción de su obra, apreciada en su día sin que se despejara la incertidumbre sobre su auténtico alcance. El fabulador que desaparecía narices y capotes, y hacía hablar a los perros, fue visto como alguien cuya singularidad sólo podría ser juzgada en el porvenir. En pocos casos la crítica ha pospuesto en tal forma su veredicto.

Con el paso del tiempo, y con la reivindicación de la cultura popular, el sentido del humor adquiriría un peso distinto. A fines del siglo XVIII y principios del XIX el romanticismo alemán había preconizado una ruptura con el modo clásico. El arte no debía imitar la armonía de la naturaleza; debía desordenarla para llegar de otro modo a lo sublime. Los cuentos de Hoffmann, cuya impronta se advierte en “La nariz” o “El retrato”, están determinados por una imaginación cercana al sueño. Gógol participó de ese ímpetu romántico y le agregó el desenfreno del humor. Para algunos, esto lo acercaba a la caricatura, la fealdad ridiculizable, la distorsión abusiva de lo real, donde el exceso es un recurso de comicidad. Además, exploró las ricas extravagancias de su patria y esto provocó que su sarcasmo fuera interpretado como una burla al carácter nacional, el acta acusatoria de un cínico.

Lo curioso es que el propio humorista sucumbió a esa preocupación. Se conmovía con la nobleza del pueblo llano, que regalaba comida y ropa a los prisioneros que iniciaban su largo viaje a Siberia, pero escribía mejor que nadie de tretas y abusos.

Pasarían décadas hasta que la crítica, con Bajtín a la cabeza, entendiera que el humor gogoliano es otra forma de la seriedad.

Francisco Rico ha estudiado el largo camino que el *Quijote* tuvo que recorrer para pasar de “divertimento” a obra clásica, especialmente en España. En su hora más alta, Gógol fue muy leído y malinterpretado. Hoy sabemos que su ironía no sólo divierte; descubre heridas y las vuelve entrañables. En “La avenida Nevski” un hombre desea cortarse la nariz para no consumir rapé. Esto habla de su mezquindad y su avaricia, pero también de la desesperación que lo impulsa a prescindir de lo que más le gusta. Para redondear la circunstancia, este hombre absurdo lleva un apellido egregio: Schiller. La ironía ofrece un retrato moral.

Las almas muertas aborda con maestría el *poshlost*, versión rusa del *kitsch*, que Nabokov define como lo “obviamente cursi” o lo “falsamente bello”. Estamos ante lo que la futura clase media considerará su principal patrimonio: lo “bonito”, lo barato pero pretencioso, lo sentimental con deseos de ser excelso: una reproducción de *La última cena* en el comedor, hecha por un fallido pintor de iconos o un tejedor chapucero.

En *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco señala que el consumidor de *kitsch* no sólo es sensiblero sino que se siente ante una “experiencia estética privilegiada”. Su gusto empalagoso lo hace sentir sublime. Es lo que Gógol descubre en las habitaciones de las familias decentes. Su ostentación no es muy distinta a la de las moscas que vuelan para lucirse.

Y sin embargo, el *kitsch* tiene algo inescapable. En su ensayo sobre el tema, Hermann Broch comenta que todo gran arte contiene algo de esa lacra dulzona. *Las almas muertas* se burla de lo ridículo, pero lo aprovecha y lo recupera en forma crítica.

Esto, que hoy nos resulta evidente, fue una sorpresa destructiva para el autor. Arrepentido de mofarse de la condición humana y las costumbres de su patria, el hombre que nació para fugarse emprendió una impe-

tuosa retirada moral. Después de la primera parte de *Las almas muertas* sólo publicó *Pasajes selectos de una correspondencia con mis amigos*, que Pitol considera “una defensa atroz y por momentos grotesca de los excesos del despotismo”. El influyente Belinski, que tanto lo apoyó en otro tiempo, no soporta esta conversión fanática y lo increpa con desesperación: “Predicador del látigo, apóstol de la ignorancia, campeón del oscurantismo y la reacción, panegirista del despotismo tártaro, ¿qué es lo que estás haciendo? Mira a tus pies: te encuentras al borde del abismo”.

Un contemporáneo suyo, el conde Sollogub, apuntó: “Pushkin no logró soportar a sus enemigos; Gógol no logró soportar a sus admiradores”. El autor de *Eugenio Oneguín* murió en un duelo; el de *Las almas muertas*, luchando contra sí mismo.

Cortejó la fama, que en el fondo detestaba; cuando la obtuvo, la convirtió en pretexto de su inmovilidad. Nabokov resume la situación: “La creciente conciencia de su importancia se convirtió en una especie de enfermedad que lo apartó de sí mismo y de los otros. Le gustaban las interrupciones (‘los obstáculos son nuestras alas’, dijo) porque podía responsabilizarlos de sus rezagos”.

“Nunca segundas partes fueron buenas”, afirma Cervantes, y se contradice fecundamente en la conclusión del *Quijote*. Gógol solo siguió la primera parte del ejemplo cervantino. Marcado por la impaciencia, le costaba trabajo sostener una obra dilatada. En varios pasajes asocia la velocidad creativa con la espontaneidad del espíritu. En “El retrato” afirma: “el genio produce audazmente, con rapidez”. Su manera de convencerse a sí mismo de que seguía trabajando en un texto era interrumpirlo. *Las almas muertas* y *Roma* son libros inacabados. En *Las almas muertas*, la continuación debía ser una enmienda moral. En el caso de *Roma*, la anécdota está perfectamente redondeada; si el autor la juzga inconclusa, es porque no está seguro de sus reflexiones.

El fugitivo de sí mismo convivió en Roma con el pintor Alexander Andréyevich Ivánov, quien trabajó durante veinte años en el mismo cuadro: *La aparición de Cristo ante el pueblo*. Ivánov comenzó el lienzo en 1837 y lo concluyó en 1857. Gógol lo vio surgir y murió antes de que fuera terminado. Admiraba a ese genio de una sola obra, que vivía en la pobreza, dedicado a la pintura como quien hace una plegaria en colores.

Ivánov era un maratonista y Gógol un velocista. Ambos pensaban en crear una obra absoluta. El pintor dilató al máximo su trabajo, perfeccionándolo de manera obsesiva. Incapaz de ese esfuerzo sostenido, el novelista pospuso la conclusión de sus obras. Dejarlas abiertas era un modo paradójico de prolongarlas.

Historias de San Petersburgo



NIKOLAI / ALIANZA EDITORIAL

GÓGOL

La trama de *Roma* recuerda “La avenida Nevski”, relato sobre la vibrante y engañosa vida de San Petersburgo, donde el narrador afirma que la calle tiene un efecto pedagógico: los paseantes mejoran al transitar por ahí. No es casual que Andrei Biély, autor de una novela urbana impar, *Petersburgo*, dedicara un libro a Gógol, su antecesor como cartógrafo de la ciudad.

Después de un retrato de multitud, “La avenida Nevski” se concentra en dos personajes que persiguen a dos chicas. Ambas historias son desastrosas y demuestran que en la metrópoli nada es lo que parece. Los destinos se deshumanizan en un entorno donde “el demonio en persona enciende las luces”. La grandeza urbana era una apariencia. Al fondo de la noche, aguarda la vida solitaria.

Un sello gogoliano es la imposibilidad de concentrarse en un personaje. Impaciente, el autor pasa de un sujeto a otro. Rara vez conserva a un protagonista de principio a fin. En este teatro de la ansiedad, cada actor tiene un turno limitado y debe aprovecharlo al máximo. En *Las almas muertas* Chíchikov visita a diversos terratenientes. Los personajes no se reúnen ni se recuperan en otras partes de la trama. A pesar de su título, *Taras Bulba*, no trata del cosaco que lleva este nombre, sino de una familia y una comunidad.

Los héroes gogolianos no son sociables. Medran en soledad (*Diario de un loco*); requieren de un objeto para vincularse con los demás (“El retrato”, “El capote”, “La nariz”); se relacionan por la inevitable condición gregaria de una fiesta popular (los relatos de *Mirgorod* y *Dikan-ka*), o se conectan por vía negativa, a través del engaño y la intriga (*El inspector general*, *Las almas muertas*).

Roma es un caso excepcional en la medida en que indaga a profundidad un solo destino. Como “La avenida Nevski”, explora el efecto del paisaje en el espíritu del protagonista, pero el resultado es el opuesto. Un joven príncipe italiano ha crecido en un ambiente de lujo que llega a resultarle opresivo; de una sensual pereza pasa a un terrible aburrimiento. Viaja a París, donde la bulliciosa vida de los cafés y la elegancia de los bulevares lo hacen sentir en un entorno superior. Las mujeres, criaturas de alta sofisticación, tienen ahí “una forma de hablar tan suave que parece no articulada”.

El príncipe italiano se deja cautivar por el escenario parisino hasta que descubre que es superficial, impostado, artificioso. Lo que tomó por gestos de la inteligencia eran poses frívolas: “por todas partes se percibía una seguridad casi arrogante y una falta de humilde conciencia de la propia ignorancia”. En ese entorno progresivamente falaz, encuentra refugio en la ópera italiana. Cuando regresa a su país, descubre a Annunziata, mujer de belleza avasallante. Sin embargo, la verdadera lec-

ción del regreso es otra: ninguna revelación supera a la ciudad misma.

Escrita con una prosa cargada de sensualidad, que Selma Ancira transmite perfectamente en su traducción, *Roma* representa una recuperación del origen. Como “La avenida Nevski”, la obra investiga la relatividad de las pasiones. La cautivadora París termina por decepcionar y la mujer más hermosa del mundo desmerece ante el paisaje.

La tradición es algo que se reitera. No es extraño que parezca previsible. En su viaje, el príncipe aprende a valorar de otro modo lo genuino. A su regreso, lo que le parecía redundante le resulta auténtico. El esnobismo es atributo de la moda y sus evanescentes novedades. Eso fue lo que conoció en París. En cambio, la costumbre ignora las poses.

La idea del viaje es una constante en la imaginación gogoliana. *Las almas muertas* se estructura como una visita a distintos lugares y se “cierra” con una fuga. También *Diario de un loco* termina con una invitación a la partida: “Fustiga, cochero; suena, campanita; galopen, caballos, y sáquenme de este mundo”.

En *La creación de Nikolái Gógol*, Donald Fanger comenta: “Si la metamorfosis es el proceso central del

Nikolái Gógol

EL CAPOTE

NÓRDICA LIBROS

Ilustraciones de
Noemí
Villamuza





universo gogoliano, entonces el camino es su imagen central [...] Cuando declaró que el camino era ‘una necesidad absoluta’, su ‘salvación’, su ‘única medicina’, estaba pensando en su creación, [que] estaba demasiado conectada con la súbita necesidad de arrancarse de un sitio, y viajar”. Aunque adelanta valiosas hipótesis y se ocupa con escrupuloso detalle de la evolución de una estética, Fanger también incluye afirmaciones no argumentadas en las que descarta con altivez las ideas de Nabokov o Belinski, así como las obras “menores” de Gógol, que en forma alarmante son casi todas (en su opinión, sólo *El inspector general*, “El capote” y *Las almas muertas* se salvan de esa definición).

Conviene citar un pasaje que, a pesar de su suficiencia, aporta algo significativo: “Estoy pensando en el concepto —notablemente improductivo— que Stendhal tenía de la novela: ‘un espejo que se mueve a lo largo de un camino’. Entre todas las grandes novelas de la literatura europea, puede decirse que solo *Las almas muertas* conviene con él y le da validez”. Dejemos a un lado la tarea de decidir si la idea de Stendhal es “notablemente improductiva” y si no hay otras novelas a las que pueda aplicarse. Lo cierto es que la frase stendhaliana define a la perfección al Gógol de *Las almas muertas*, pero también al de *Roma*, obra que Fanger despacha de este modo: “Los amigos de Gógol se extasiaron ante ella [...] La realización técnica, sin embargo, fue superada en muchas de las ficciones rusas de Gógol, la estrecha temática solo duplica lo que ya se muestra en otros textos ficticios o epistolares, y si hay causa para recordar

Roma como tal, se encuentra en la forma en que la imagen gogoliana de París se anticipa a la hostilidad a la Europa moderna expresada por Tolstoi y Dostoievski dos decenios después”. En realidad, el esnobismo que Gógol descubre en París anticipa al que descubrimos en Donald Fanger.

Roma es mucho más de lo que pretende el académico de Harvard. Pocas veces la prosa gogoliana adquirió tal fuerza sensorial. Cuando llegó a la ciudad eterna, el viajero ruso se maravilló con el cielo y descubrió estímulos que jamás había tenido. En sus cartas habla de su inesperado brío físico y la fuerza de su olfato. No desea ser otra cosa que una nariz. Ante las fragantes revelaciones romanas, dice: “respeto las flores que crecen por su cuenta sobre una tumba”, incluso en los sepulcros la belleza llega como un accidente afortunado.

Por vía de la sensualidad, busca una tardía reconciliación con el mundo. En “La avenida Nevski” se había ocupado de un pintor que, a diferencia de sus colegas italianos, no disponía de claridades, sino de los lúgubres y grises días rusos. Pero su limitación no era sólo atmosférica; tenía que ver con la pobreza cultural del entorno.

Gógol no podía hacer las paces con Rusia. Al margen del viento y la nevisca, el país le dolía como solo duele lo que es propio. Roma representaba un escape posible, una patria alterna. En su mezcla de infierno y paraíso, México fue idílico para Kerouac, Lowry, Lawrence, Burroughs o Bolaño en una forma en que no puede serlo para un autor mexicano. La Roma de Gó-

gol es una construcción de sentido del tipo de *Las ciudades invisibles* de Calvino o el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell, un espacio surgido del deseo.

El protagonista aprende por descarte: desprecia la cercanía, luego se encandila con lo ajeno y finalmente redescubre el origen. Como en Durrell y Calvino, una mujer sirve de mediación con la ciudad; poco a poco, el atractivo que suscita se desplaza al sitio que la rodea y la justifica. Los muros, las columnas, las escalinatas —las piedras de Roma— son la matriz de la que proviene. De Annunziata dimana una “belleza absoluta” que inspira un sentimiento ajeno a la posesión; ese grado de hermosura no puede pertenecer a nadie, “debe estar a la vista de todos”. No es una mujer, es el anticipo de una ciudad.

Gógol escribe el texto sumido en hondas preocupaciones morales. La irreverencia de *Las almas muertas* lo llevó a pensar que había caricaturizado a Rusia. “Sólo gracias a la cultura popular la contemporaneidad de Gógol se incorpora al gran tiempo”, escribe Bajtín.

Novela huérfana, definitivamente solitaria, *Las almas muertas* inicia una tradición. El autor podría decir, como Cervantes, que era no su padre sino su padrastro, pero no desea adoptar la obra. Carece de la sangre ligera de quien se adapta a lo que desconoce. Como Kafka, es un humorista que se toma salvajemente en serio. *Roma* brindó una respuesta a sus desvelos. Los predicamentos morales se superan a través de la sensualidad. La clave de este tránsito está en el carnaval. Cuando el príncipe descubre a Annunziata es interrumpido por la multitud. Recibe un bautizo de harina, sus ropas se manchan y regresa a casa para cambiarse. Al reintegrarse al carnaval, una carreta que transporta un inmenso violín le impide el paso. Junto a ese instrumento ciclópeo, un hombre entrado en carnes sostiene una lavativa. Todo adquiere otra escala. El arte es un violín de dimensiones ridículas y el cuerpo, un depósito de grasa y secreciones. Nadie, ni siquiera la musa codiciada, se libra de los humores de la podredumbre. Esto es risible y patético a la vez. El príncipe recibe una compleja enseñanza: lo grotesco es parte necesaria de un todo; el asco existe por el gozo, y viceversa. Los contrarios se redimen. Amar a la mujer implica amar el mundo.

El arte surge de una insatisfacción con el entorno. Identificar las imperfecciones es el primer paso para superarlas. “Sólo quien conoce el infierno puede imaginar el cielo”, afirma Nietzsche. En el capítulo siete de *Las almas muertas* el autor reflexiona: “Se requiere mucha profundidad espiritual para arrojar luz sobre un cuadro tomado de un desesperado estrato de la vida y exaltarlo hasta convertirlo en una perla de la creación”.

Esta recuperación creativa de los defectos tardará mucho en volverse norma. Hoy es moneda corriente. En el ensayo “Un argumento sobre la belleza”, escribe Susan

Sontag: “Cada vez hay más tabúes relativos a calificar algo, cualquier cosa, de feo [...] El meollo es encontrar lo bello en lo que hasta entonces no había sido considerado así (o: la belleza en lo feo)”. Gógol encontró motivos estéticos donde no parecía haberlos. El caso de *Roma* es singular. Ahí no busca elevar al rango de arte a un *mujik* de botas apestosas; enfrenta un escenario de evidente y casi opresiva belleza. Las carencias no pueden estar en el entorno sino en quien lo contempla. Por lo tanto, el desafío consiste en descifrar esa armonía para asimilarse a ella.

El procedimiento es el opuesto al de uno de sus primeros relatos, “Terratenientes de antaño”, donde una pareja de ancianos se ama satisfactoriamente y no hace otra cosa que abusar de los guisos y los dones de la vida cotidiana, hasta que la gata que les sirve de mascota huye al bosque con un gato y todo comienza a desmoronarse. La naturaleza invade el absurdo orden creado por la tradición. A diferencia de esos terratenientes, el príncipe no busca custodiar celosamente la norma, pero encuentra un modo maravilloso de redescubrirla. Si casi todas las historias de Gógol representan una ruptura hacia la sinrazón, *Roma* representa un punto de concordia no menos transgresor, el acta de reconciliación de un desencantado.

“El tiempo es la eternidad que se mueve”, explicó Platón. Gógol no podía ajustarse al suyo sin pedir disculpas. En la tortura mental de sus últimos años se vio a sí mismo como un mártir de la creatividad incapaz de castigar sus atrevimientos. Como Kafka, se consideraba un autor fallido. Sin embargo, sin ser consciente de ello, intuitó una forma de reconciliar el deseo con lo grotesco.

“¿Adónde vas tan de prisa, entonces, Rusia?”, pregunta el narrador en la formidable escena final de *Las almas muertas*. Apresurado, lleno de culpas, Nikolái Gógol interrumpió y negó su obra. ¿Puede alguien que se precipita entender lo que perdura? Es el misterio que aguardaba al novelista en la ciudad de las siete colinas. El príncipe no acepta el entorno al precio de una renuncia como el lejano Hanz Kuchelgarten; al final de su viaje comprende que no es necesario desplazarse para alcanzar la meta. Estar en el mundo significa haber llegado.

Es posible que Gógol viera la aceptación hedónica de la realidad, ese terreno prodigioso y miserable, como una tentación demoníaca. Quizá por ello se negó a seguir trabajando en la obra y a realizar el acto absolutorio de ponerle punto final. Lo cierto es que en *Roma* creó un símbolo del *amor mundi*. Su viaje no requería de más rodeos.

Se necesita ser ruso para consagrar la primavera. Se necesita tener ansias, nerviosismo y mucha prisa para atrapar lo eterno. **U**

Prólogo a *Roma*, de Nikolái Gógol, que próximamente será publicado por Almadía y la DGP en la colección Cartografías.

Hablar en plural

Juan Ramón de la Fuente

La obra de Elena Poniatowska se ha nutrido de su habilidad para saber preguntar y saber escuchar. El motivo del presente texto es la entrega de la medalla de Bellas Artes que recibirá la autora el próximo 25 de marzo.

“La fantasía se ha vestido con listones, usa dos trenzas cortas y tiene las rodillas raspadas”, es una frase que usó Carlos Fuentes en un diálogo imaginario con Lilus Kikus, para escribir una ingeniosa reseña sobre el libro de Elena Poniatowska, allá por 1954, en la *Revista de la Universidad de México*. “Ay, Lilus Kikus, aún no sabes muchas cosas. Todas las niñas como tú hablan en plural”, continúa el diálogo, y con esos trazos quizá Fuentes ya advirtiera dos de sus más grandes cualidades, pues muy pronto ella supo que la escritura a secas, diluida la frontera entre periodismo y literatura, era algo semejante a rasparse las rodillas y a hablar siempre en coro.

Que Poniatowska hubiera nacido fuera de México no le impidió sentirse sorprendida por un país que la acu-
nó con la musicalidad y la ironía de un nuevo idioma, pero también con las contradicciones e incoherencias de un panorama donde lo mismo convergían atrocidad y misterio. Lo cierto es que mucho antes de los grandes acontecimientos civiles de los que ha sido testigo, Elena Poniatowska ya se disponía a inquirir, a tratar de entender, acaso desde que aprendiera español en la cocina con las empleadas domésticas, los síntomas de nuestra tristemente célebre desigualdad social.

No le fueron indiferentes, desde entonces, ni la oralidad de un entorno al que observó casi como un testigo picaresco (y ya ha apuntado Juan Villoro que el de Poniatowska es un triunfo del oído, pues ha sabido preguntar pero sobre todo escuchar), como tampoco el con-

texto de las personas a quienes ella comenzó a prestar atención. ¿Quiénes eran esas personas? El mundo de las clases “altas” ya lo conocía, así que Elena se dispuso escribir sobre aquellos “otros a quienes les había tocado nacer en el chilaquil”, como dice.

De ahí nació, quizá, su vocación por el lenguaje, a la par de su conciencia cívica y su compromiso con los más desfavorecidos. Lenguaje y conciencia cívica arraigaron en su escritura desde sus orígenes, pues como periodista, al igual que su amigo Carlos Monsiváis, ese otro cronista de *las grandes catástrofes nacionales*, se dio a la tarea de ver ahí donde nadie quería ver, de recuperar los testimonios de quienes no contaban con la oportunidad de ser escuchados.

“A mí lo que me gusta es contar historias”, ha dicho Elena, con ese candor en donde hay un dejo de frescura pero mucho de agudeza, agudeza que la llevó, por ejemplo, a hacer un fresco al estilo de Balzac, mediante las entrevistas a diversos personajes de la cultura mexicana, durante su trayectoria como reportera.

“Yo no digo que escribo bien o mal, simplemente ejerzo mi oficio, que es el de escribir”, ha expresado sin aspavientos; y ese afán de indagar la realidad fue extendiéndolo también a la ficción, ratificando en ambos frentes, novelas y crónicas, entrevistas y relatos, ese innegable componente ético que ha habido en su forma de escudriñar a México dentro de sus inagotables conflictos.

No hay libro de Elena Poniatowska que no esté atravesado por esa manera audaz de haber sabido unir los procedimientos literarios y los periodísticos para un mismo propósito. De la forma sutil de descolocar a sus entrevistados para convertirlos en personajes memorables, a la oralidad que su finísimo oído le permitió escribir novelas como *Hasta no verte Jesús mío*; de sus retratos literarios sobre mujeres artistas emblemáticas que entre el arrojo, la soledad y la incompreensión, como la misma Elena, se forjaron un destino propio en medio de un mundo donde prevalecía la voluntad masculina (Leonora Carrington, Angelina Beloff, Tina Modotti), hasta libros de crónicas como *Nada, nadie: las voces del temblor* y *La noche de Tlatelolco*, en todos ellos destaca la curiosidad sin fórmulas de la autora, el lenguaje coloquial y su humor carnavalesco, la ferocidad del punto de vista, su voluntad de convertir la vivencia personal en experiencia colectiva, así como su deseo de rescatar las palabras y los pensamientos de los otros, incluso a través de métodos extremos como hacerse a un lado, para dar sitio a esos desconocidos que, aislados o en conjunto, le han permitido trazar un mapa distinto de lo que a veces solo en apariencia vemos.

Estas cualidades, por cierto, han llevado la escritura de Poniatowska a un lugar singular (pues reinventándose entre géneros, ha ido de la narrativa, al periodismo y a la escritura testimonial), puesto que toda su obra es un ejemplo de congruencia en el que no han tenido cabida los credos de la corrección política, y sí los principios de una escritura que rehusándose a los ocultamientos, ha entablado un compromiso con las incertidumbres de su época, más que con sus dogmas.

Del momento en el que Poniatowska visitó el Palacio Negro de Lecumberri para entrevistar a los huelguistas ferrocarrileros que, junto con Demetrio Vallejo, paralizaron el país en 1959, al escenario más reciente en el que sigue expresando su descontento contra el modelo vigente que insiste en generar nuevos y diversos mecanismos de exclusión, ella no ha dejado de dar paso a esa voz de los llamados sin voz, mediante el oficio literario, escribiendo para calar más hondo, escribiendo en un claro ejemplo de que la literatura no existe sólo para embellecer o brillar como oro falso, como apuntó el escritor brasileño Graciliano Ramos, sino para recuperar la memoria y también, por qué no, para trastocar el mundo.

¿Qué otra cosa es *La noche de Tlatelolco*, por cierto, sino un documento único en su naturaleza, reportaje, crónica, testimonio, la reivindicación de las memorias individuales y excluidas del discurso oficial, un ejercicio de franqueza colectiva frente al discurso amañado del poder? ¿Qué sino el intento por reconstruir el espejo roto de uno de los pasajes más vergonzosos del país, que desembocaría con el tiempo en una búsqueda de mayor conciencia civil y vida democrática gracias en mu-



Elena Poniatowska

cho a reflexiones como las suyas? *La noche de Tlatelolco* sigue siendo un libro que, entre el análisis y la recreación, evoca los ecos de aquel funesto percance histórico; pero a la vez nos recuerda por qué la escritura es un acto de resistencia frente a la amenaza que supone la aniquilación de la memoria y cualquier tipo de silenciamiento. En 1971, por *La noche de Tlatelolco*, se le concedió a Elena el Premio Xavier Villaurrutia, mismo que rechazó, a la vez que hacía pública una pregunta: “¿Quién va a premiar a los muertos?”.

La participación de Poniatowska en proyectos culturales nacionales y en la vida política del país no expresa menos ni más de lo que ha forjado en sus libros, pues desde ellos se atrevió a cambiar el paradigma periodístico, que no es poca cosa, y desde ellos demostró, entre otras cosas, cómo en un entorno que a cada rato se derrumba, los libros pueden ser uno de los más extraordinarios gestos de sobrevivencia.

Dice Elena Poniatowska en una entrevista que, de entre los personajes que más la han marcado, está aquella lavandera, Josefina Bórquez, quien se convirtió a la postre en la Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío*. Que de ella le impresionó su valentía y su dignidad y sobre todo esa forma de hablar en la que todo lo que enunciaba era poético. Hasta donde aquel lenguaje, el de la lavandera y el de las empleadas domésticas que conoció cuando era niña, hasta dónde aquellas palabras taimadas en las que podía atisbarse lo trágico y lo candoroso de un país, iban a fascinarla hasta el grado de meter no sólo las manos sino las rodillas por la escritura. Creo que eso ni la propia Elena Poniatowska lo había previsto. **U**

Miguel Ángel Porrúa

El niño del banquito

Vicente Quirarte

Desde su infancia ha estado Miguel Ángel Porrúa rodeado de libros y ha dedicado su vida a dos pasiones cercanas: ha sido librero y editor, vocaciones por las que recibió, en diciembre pasado, el Homenaje al Bibliófilo que otorga la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. En el acto, el poeta, narrador y ensayista Vicente Quirarte trazó el perfil del galardonado.

Tengo el privilegio de conocer a Miguel Ángel Porrúa hace unos 25 años, pero tal vez nos vimos por primera vez a principios de la sexta década del siglo XX, cuando la calle Cinco de Mayo estaba ocupada por un gran número de librerías y papelerías. Todo en el aire era olor a tinta fresca, papel intonso, lápiz recién tajado. Quienes en días previos al nuevo ciclo escolar nos integrábamos a ese abigarrado escenario, parecíamos la litografía donde Casimiro Castro representa personajes, mercancías, barcas y edificios en el puente de Roldán, corazón del mercado de La Merced. Uno de nuestros máximos terrores, consumada la odisea de llegar al mostrador de la librería atestada, surgía cuando el encargado de atendernos, en ese instante Dios omnipotente, sentenciaba: “El libro está agotado”. Con el paso del tiempo aprendí que aquella noticia, fatal para mi madre y para el niño anhelante de sus flamantes libros, era benéfica para el autor de la obra.

La palabra *agotado* tiene múltiples significados, desde la iluminación a la caída. Hoy estamos reunidos para celebrar y agradecer la vocación y el amor de Miguel Ángel Porrúa, que, con palabras y con hechos, ha demostrado que el libro es una criatura incapaz de agotarse, no

obstante nuevas tecnologías y profetas que vaticinan la extinción del más estoico protagonista de la Historia.

Me honra y agradezco que haya pensado en mí para hablar en ocasión tan señalada. Por diferentes vías, llevamos en la sangre la pasión librera, transmitida por nuestros padres que muchas veces convivieron, hablaron y compartieron la obsesión por esos aliados que nos hacen más fuertes y más libres; ponen nuestros pies en la tierra con alas de la imaginación o con la demostración científica de las verdades.

En la Librería de Manuel Porrúa, aún actualmente en la heroica calle de Cinco de Mayo, el niño Miguel Ángel inició su carrera como meritorio, ese oficio sin paga donde se forjó el temple de nuestros grandes liberales del siglo XIX. Como el niño Guille, el hermano menor de Mafalda, que se sube a un banquito para parecer una persona mayor, Miguel Ángel hacía lo mismo para atender a los clientes que se arrebatan libros con una energía y un objetivo superiores al deleznable *buen fin* de nuestro tiempo.

Es natural que nos forjemos en el oficio más próximo al de nuestros padres. Después lo abandonamos en busca de otros menesteres. Para fortuna nuestra, Mi-

guel Ángel fue inoculado por el virus incurable de la bibliofilia, en él traducido en múltiples afluentes: el fervor por las proporciones áureas de la página, el trazado preciso de la letra, el entintado impecable, perceptible en las ediciones con su sello, tanto en el más humilde libro de texto como en el que da cuenta de las fastuosidades tipográficas. Desde mis tiempos en la Imprenta Universitaria, admiré su artesanía traducida siempre en arte mayor, salida de sus máquinas Heidelberg que mantiene activas e impecables con el buen mantenimiento que les proporciona pero, sobre todo, porque las nutre con obras salidas del corazón y de la mente.

Miguel Ángel Porrúa, librero y editor. Es preciso subrayar ambos términos, porque él ha sabido dar lustre al significado surgido del significante: la palabra *librero* designa a la persona cuyos afanes giran alrededor del libro, para ofrecerlo, cuidarlo, tratarlo, vivir noblemente de su hechura o de su tránsito. *Librero* es igualmente el mueble en el cual se acomodan los libros desde el momento en que lo adquirimos para darle un sitio en el espacio privado o en el ámbito público. En cualquiera de sus dos acepciones, el *librero* es el mejor aliado del libro: en tiempos de transformaciones vertiginosas en la forma de transmitir el conocimiento, el librero cuida y salva de la extinción al único soporte que, luego de más de cinco siglos de existir, ha demostrado su permanencia.

Miguel Ángel Porrúa tiene como divisa de bibliófilo dos verbos: tener y hacer. Y un tercer verbo, aun más importante, necesario y admirable: dar. Su particular de-

bilidad son los héroes nacionales: admirable debilidad que nos hace más fuertes, pues convierte a la Historia en nuestra aliada y maestra, espejo de nuestras virtudes y nuestros errores. Con la artista plástica Carmen Parra ha hecho obras que nos recuerdan a cada momento la grandeza de México, no obstante sus detractores y enemigos. Ángeles de la victoria, nichos catedralicios, águilas en vuelo libertario son algunas de las representaciones que les debemos. En días pasados recibimos la edición especial que hizo de la caligrafía de *Sentimientos de la Nación*, documento en el que José María Morelos demostró una de las grandes verdades del siglo heroico: un país no solamente piensa sino siente, como si fuera un cuerpo, porque es un cuerpo: la patria duele y sabe, se mastica y se bebe. Espina y acaricia.

Si la biblioteca personal de Miguel Ángel Porrúa está formada en su mayor parte por libros sobre México, también las grandes obras salidas de su imprenta están dedicadas a explorar la orografía emotiva de nuestro país. Para seguir en la órbita de Morelos, publicó *El sitio de Cuautla*, con la edición facsimilar del manuscrito “Felipe Benicio Montero”, donde ofrece el testimonio personal de los 72 días de lucha, con sus antecedentes y acciones posteriores, en una edición que hace justicia al escrito original de quien fue, en su momento, uno de tantos.

En ese fervor por la suave patria, mutilada y envilecida, pero salvada por sus leales amadores, encontró correspondencia con don Andrés Henestrosa. En su hoja de vida, Miguel Ángel Porrúa puede ostentar, como



Miguel Ángel Porrúa

uno de su méritos mayores, haber disfrutado de la amistad, y devolverla con creces, de ese gran tronco tutelar y más que centenario llamado Andrés Henestrosa. Miguel Ángel lo cuidó, lo editó, pero sobre todo lo escuchó. Se nutrió de la sabiduría de ese ser excepcional que reforzó su amor por el libro como criatura viva e invencible. Antes merecedor de este mismo premio, ahora debe estar luciendo su mejor sonrisa, dondequiera que se encuentre.

Quien se dedica a labores del espíritu, no puede aspirar sino a vivir en el callejón de la amargura. Miguel Ángel Porrúa estableció su cuartel general en la calle Amargura, en el corazón de San Ángel, cierto de que iba a trascender ese lugar común. Como Carlos Pellicer en el poema dedicado a su madre, cuando ha sido necesario Miguel Ángel le ha hecho honores de reina a la pobreza, pero también ha aprendido que se necesita de un Sancho para defender al Quijote. Precisamente a sus prensas se debe una edición facsimilar del memorable *Quijote* editado por Ignacio Cumplido, príncipe de los impresores del siglo XIX. En la calle de Amargura, así como en la torre de Tizapán, ha establecido y defendido un

refugio para autores y lectores. Al repasar las obras de su vasto catálogo, podemos comprobar su lealtad a la divisa de John Keats en uno de sus poemas más recordados: “Un objeto de belleza es una alegría para siempre”.

Don José Luis Martínez, primero en recibir esta distinción de Bibliófilo del Año, terminó su discurso diciendo que se le premiaba por el más notorio de sus hábitos: coleccionar libros. Utilizaba una palabra más fuerte y más vigente en otros ámbitos. Hablaba del *vicio* del bibliófilo, ese impulso que lo llevaba a tener cada día más y mejores compañeros de viaje. Gracias a ese fervor, tenemos su biblioteca a la disposición de todos en la Ciudadela, anteriormente ámbito de la violencia y la traición, hoy dedicado a preservar el culto al libro y el ejercicio de la lectura.

Celebramos y agradecemos la pasión de Miguel Ángel Porrúa, el niño del banquito que se ha mantenido fiel a su vocación inicial. Librero y editor, enamorado de México y su historia, ha sabido hacer del libro un guerrero capaz de ayudarnos a librar el único combate deseable: el de la sensibilidad y la inteligencia: el discurso de las letras encima del discurso de las armas. **U**

© Corresa FIL Guadalajara



Homenaje a Miguel Ángel Porrúa en la FIL Guadalajara 2013, acompañado de Vicente Quirate, Tonatiuh Bravo Padilla y Raúl Padilla López

Arturo Azuela

Un exiliado de Santa María La Ribera

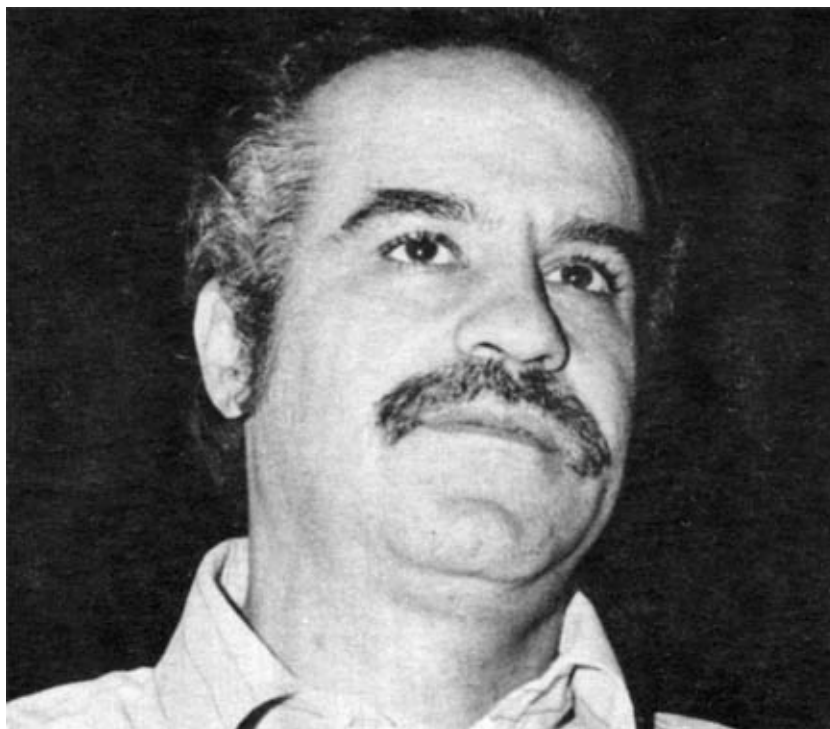
Ascensión Hernández de León-Portilla

Los españoles exiliados luego de la derrota republicana en 1939 establecieron lazos profundos con la sociedad que los recibió. El caso del escritor Arturo Azuela fue paradigmático: nacido en la Ciudad de México, el novelista descubrió en una localidad de Aragón las raíces de su apellido, en una operación que, en sentido inverso, lo llevaría a convertirse en un exiliado él mismo.

Arturo Azuela nació en la colonia Santa María La Ribera un 30 de junio de 1938 y murió en la Ciudad de México un 8 de junio de 2012. Vivió casi 74 años. Fue hombre de múltiples afanes en las ciencias y el humanismo. Su primer amor fue la música, el violín, su compañero de la escuela primaria. Después se enamoró de las matemáticas y con ellas alcanzó su primer título universitario en la Universidad Nacional. Pasó años enseñando esta materia, pero finalmente le ganó la palabra, la literatura y la historia, aunque tiempo después escribió una novela sobre un matemático y otra sobre dos violines. Su obra de escritor, de novelista, fue ganando terreno desde que en 1973 publicó su primera novela, *El tamaño del infierno*. Con ella entró en el mundo literario, en lo que José Luis Martínez llamó el “realismo urbano” de la segunda mitad del siglo xx. Dueño de un “linaje dinástico”, según este autor, y con pluma bella y

ligera, se consagró como narrador de la vida de la gran Ciudad de México.

Su obra literaria es extensa, variada y muy reconocida. En esta ocasión me fijaré tan solo en un aspecto de ella, el que se relaciona con el exilio español de 1939 y que se manifiesta con fuerza en varios de sus escritos, particularmente en dos: en su novela *El don de la palabra*, publicada en 1984, y en la que fue su tesis doctoral presentada en Zaragoza, que lleva por título *Desde Xaulín. Historia de la Ruta de Goya*, publicada en 2009. Es a través de su obra literaria como podemos vislumbrar su estrecha relación con el exilio español y sus vivencias con los exiliados que le llevaron a un sentimiento de cariño, admiración y finalmente de empatía, con un grupo de hombres a los que quiso y con los que se fue identificando hasta llegar a aceptar sus ideales. Gracias a esta relación intensa y profunda, Arturo emprendió una bús-



Arturo Azuela

quedó de su raíz aragonesa a través de un peregrinar por la “ruta de Goya” para recuperar la tierra de sus antepasados, la ciudad de Xaulín, hoy Jaulín, cerca de Zaragoza. Al final de su vida, Arturo se hizo hijo de Xaulín y también del exilio; encontró una “patria de adopción” como decía José Gaos en un libro que marcó un punto culminante de la presencia del exilio en México, titulado *En torno a la filosofía mexicana*, de 1953 (volumen II, p. 81).

AZUELA Y EL MÉXICO DE LOS EXILIADOS

Azuela nació el mismo año que llegó el primer grupo de refugiados españoles, 1938. Aquel año, México abrió sus puertas a unos cuantos intelectuales españoles y les dio morada en una casa fundada para ellos, la Casa de España, hoy El Colegio de México. Después llegaron muchos más y todos o casi todos encontraron aquí lo que allí habían perdido, se adaptaron a la nueva tierra y la hicieron suya, a tal grado que uno de ellos, José Gaos, acuñó el término de “transterrados” para definir a estos españoles que se habían empatriado de cuerpo completo (*En torno a la filosofía mexicana*, volumen II, p. 76). De todos es conocido el impacto y la huella que dejó el exilio español en el México de la segunda mitad del siglo XX.

El niño Arturito conoció este exilio desde que era pequeño en su propio barrio, cuando iba a la papelería que estaba frente a la Alameda y cuando después tuvo una maestra española en sus años de primaria. Sobre este tema nos ha dejado un relato hermoso y emotivo que recordaremos muy pronto. Más tarde, ya en la Universidad, conoció y trató a muchos universitarios españoles; los escuchó como profesores, se acercó a ellos y vi-

vió el proceso de mexicanización que iban viviendo y que se fue intensificando a medida que el siglo avanzaba. Humanistas y científicos se interesaron cada día más por México y lo mexicano, se comprometieron con el pensamiento que se generaba en el mundo académico y participaron de lleno en el presente mexicano y en el proyecto futuro del país. Al mismo tiempo que se mexicanizaban, sus alumnos aprendían a valorar y apreciar una nueva imagen de español, lejana a la del emigrante tradicional y cercana a la del profesor generoso y humanista. Ante esta realidad, se produjo también un proceso de recuperación de lo hispánico, de valorar y apreciar la herencia española, no solo en las aulas sino en una amplia capa de la sociedad, la que construye su propia opinión. Es lo que José Gaos llamó la “revolución hispanista” en un ensayo publicado en la *Revista de Occidente*, en 1966, cuando ya el exilio español gozaba de prestigio dentro y fuera de México. El exilio ha dejado múltiples escritos y testimonios de mexicanización y los mexicanos han dejado también múltiples testimonios de aceptación de valores y estilos de vida hispánicos.

El joven Arturo, con su título de matemático bajo el brazo, participó en este proceso de recuperación de lo hispánico, proceso que se acrecentó en sus años de profesor universitario y de director de la Facultad de Filosofía y Letras entre 1986 y 1990. Allí convivió de cerca con la generación hispanomexicana, que en la década de 1980 empezaba a madurar y a brillar. Fue justamente en aquellos años cuando concibió y elaboró una de sus mejores novelas, *El don de la palabra*. En ella se reconstruye la vida de una famosa actriz, Ana María, que llegó a México de dos años y vivió siempre como mexicana con el recuerdo de España. La novela se centra en el mo-

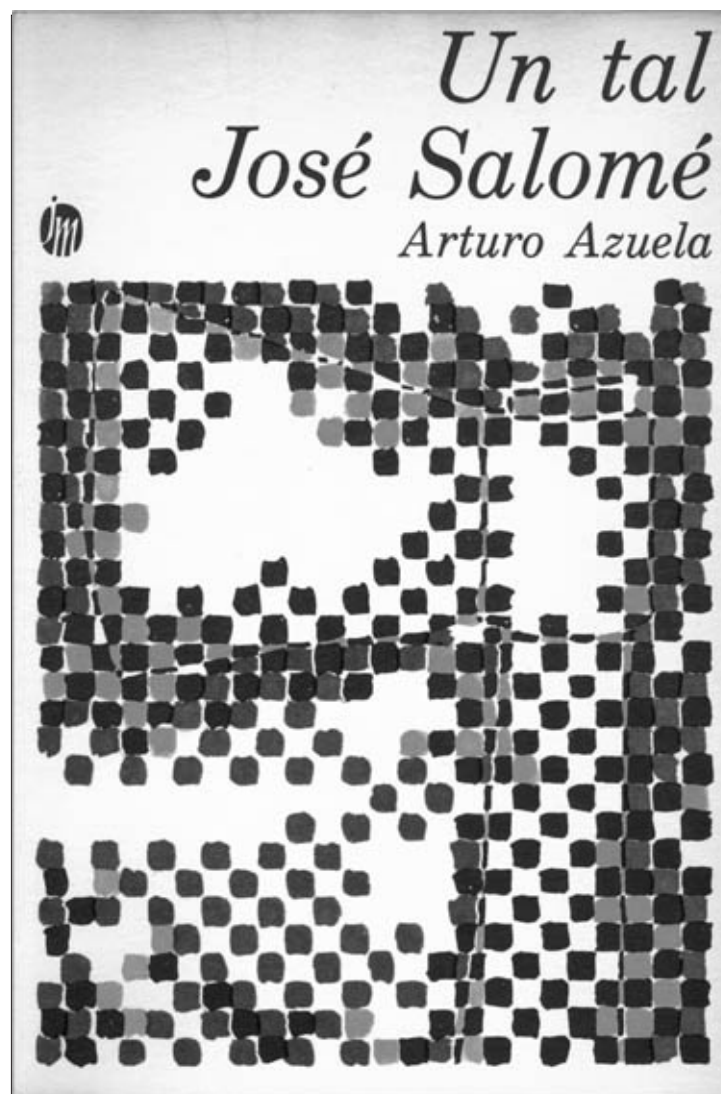
mento de madurez de la actriz en el que, dueña de la palabra y de la voz, hace un viaje a Almería, su tierra, pasando por París y Barcelona. En cierta forma, es un viaje para recuperar la tierra perdida, pero también para escuchar la voz de su familia almeriense sobre el significado de la guerra civil y el exilio. En su antigua tierra, ella descubre “que está en medio de una sensación ambigua, la de sentirse al mismo tiempo la bienvenida y la intrusa”; percibe en las caras de sus familiares “que la miraban como ajena a nuestras costumbres, a nuestra lengua, a nuestra vocación de antiguos almerienses”. En la novela, sobre un sustrato de vida amorosa y familiar, Azuela teje la vida del exilio con la presencia del desarraigo, en el que los exiliados, escribe, “nunca se convencen de su lugar de origen” y siempre tienen presente “el ejercer con elegancia el oficio de expatriados”. Para entonces él ya estaba identificado con aquellos que llegaron niños en 1939 y que ya eran mexicanos, aunque todavía sentían una doble identidad que se manifestaba en “el peso de la palabra, la magia del lenguaje, el volumen de la expresión”, como afirma en su novela. Años después, en su libro sobre Xaulín, diría que los exiliados españoles “transitan por un camino que es el de la lucha continua entre abstracciones, pretéritos y símbolos transfigurados” (p. 31).

Cuando publicó *El don de la palabra*, Arturo ya era un novelista reconocido con premios como el Xavier Villaurrutia en 1974 y el Nacional de Novela en 1979. Era también profesor invitado en universidades famosas de dentro y fuera de México, sobre todo en Europa y Estados Unidos. Había adquirido fama e inclusive había sido traducido. Su presencia se fue acrecentando en la década de 1980 con cargos como el de director de la Facultad de Filosofía y Letras, el de miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua en 1985 y, ese mismo año, el de miembro del Seminario de Cultura Mexicana, del cual llegó a ser presidente. En la Academia ocupó la silla XXX que había pertenecido al novelista Agustín Yáñez. Al entrar, el 25 de septiembre de 1986, ofreció un discurso bien hilado y mejor escrito, en el que mostró sus dotes de crítico literario; lo tituló “Historia y novela. Cinco ejemplos mexicanos”, y en él hizo un elogio de cinco grandes novelistas: su abuelo Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Martín Luis Guzmán, José Revueltas y Juan Rulfo. Al terminar ofreció un brindis en el Ateneo Español de México, que entonces estaba en la Casa de la Acequia, institución fundada en el seno del exilio de la cual él siempre fue amigo cercano. Sin duda, su amistad con el Ateneo era un enganche más al espíritu de aquel exilio que marcó el ambiente intelectual de México en la segunda mitad del siglo XX; y era también un lazo que le iba acercando al proceso de recuperación de lo hispánico y, finalmente, a la búsqueda de su raíz aragonesa para enriquecer su identidad. Los

reconocimientos no cesaron y en 1993 recibió el premio Alfonso Reyes; en 1995, el Internacional de Narrativa Científica y el premio Carlos V de Bélgica; en 2000, el Premio Rafael Alberti y en 2003, la medalla Luís de Camões, entre otros muchos que sería largo recordar.

LA RECUPERACIÓN DE SU RAÍZ ARAGONESA

El hecho es que en 1995 un suceso inesperado le vino a cambiar su vida: recibió una carta de un profesor de la Universidad de Zaragoza, Enrique Gastón, en la que preguntaba por la “vida y milagros” de la familia Azuela, que llegó a Lagos de Moreno, Jalisco, a fines del siglo XVIII. Arturo no lo pensó y decidió visitar la tierra de su antepasado, Marcos de la Azuela, el que llegó a Lagos de Moreno porque se acabó la leña en su pueblo, Jaulín, y tuvo que cerrar la fábrica de vidrio que allí tenía. Azuela hizo un primer viaje y una vez conocido Jaulín y los jaulineros, que le recibieron de maravillosa forma, el escritor se lanzó a una aventura inimaginable: hacer un doctorado en ciencias sociales en la Universidad de Zaragoza sobre Jaulín y su comarca. De este proyecto salió una tesis doctoral en 2006 y un doctorado *Honoris Causa* en





Quiosco Morisco de Santa María La Ribera

2000. Poco después, la tesis se hizo un libro que todos podemos leer: *Desde Xaulín. Historia de la Ruta de Goya*.

Cuenta él en el libro que cuando llegó a Jaulín imaginó al momento “un texto narrativo ambicioso, escrito con muy diferentes técnicas: monólogo, relación epistolar, diálogo de viejos, itinerarios de un continente a otro, flujos de la conciencia y con muchos protagonistas de los mundos de España y México, todo ello acompañado del análisis de documentos remotos” (p. 13). Con este proyecto en mente dejó el realismo urbano de sus novelas anteriores y emprendió la búsqueda de una nueva realidad de hombres, paisajes y culturas que él llamo “La Ruta de Goya” y que explicó así: “Después de concurrir a los más diversos actos en atrios y alamedas, servicios religiosos, representaciones teatrales y conciertos al aire libre, recurrí a las teorías sociológicas para interpretar los cimientos y columnas de las transformaciones de la ruta de Goya”.

¿Cuál era esa ruta que le ocupó casi una década de su vida? Él mismo dice que se basa en un binomio fundamental: naturaleza y paisaje. Naturaleza como aquello que está dado; paisaje como el gran espacio de la creación humana que da vida a los hombres y a los pueblos y que cambia sin cesar.

La verdad es que la Ruta de Goya es la ruta de sí mismo que quiso recuperar, un tiempo que no vivió porque perteneció a otros, a sus paisanos que se quedaron en Jaulín. Es la recuperación de su raíz a través del paisaje humano para completar su identidad, cambiante y moldeable, a la que él quiso dar una nueva forma; y así,

poco a poco, fue conquistado por Jaulín, con sus calles y plazas, con la Replaceta de los Azuela en el centro del pueblo, donde se admiraba la estatua de la bellísima Odalisca; con las iglesias y parques, caminos, piedras, colores y sequedad; con el frío céfiro del invierno; y también con sus fiestas, danzas, bares, comidas, bebidas; con la gente que camina y conversa, los viejos que se asolean con sus boinas negras. Llegó a imaginar una fiesta conjunta de Xaulín y Lagos de Moreno con jotas y mariachis, moros y cristianos, pozoles y “pollos a la chilindrón”, tequila y vino de Cariñena. “Las juergas serían extraordinarias, empezarían por la tarde y se acabarían al amanecer; quedarían hermanados Jalisco y Aragón” (p. 192).

En su estancia en Jaulín, Azuela entrevistó a mucha gente, recuperó muchas voces y de todas hizo una que recogió en su tesis. Viajó en autobús, se hizo peregrino en busca de un santo patrón, Goya, que lo llevó desde Jaulín a Fuendetodos, a Muel, Belchite, la Cartuja de Aula Dei y a Zaragoza. En la Ruta, Azuela dialoga con Goya en una plática permanente que traspasa el momento y que une a dos seres humanos que no coincidieron en el espacio ni en el tiempo, pero sí en la mente de uno de ellos: el novelista seducido por el pintor.

Desde luego que en la ruta de Goya están todos los hombres ilustres de Jaulín. Pero hay otros más en primera plana y con muchas páginas: son los exiliados españoles nacidos en Aragón y que alcanzaron luz y brillo en México: el escritor aragonés Benjamín Jarnés (1888-1949); el creador de cine Luis Buñuel (1900-1983); el medievalista y paleógrafo José Ignacio Mantecón (1902-

1982); Domingo Aranda, físico y músico; los De Buen, con Odón, el padre, al frente (1863-1945), el gran oceanógrafo que generó una dinastía familiar de investigadores; siguen sus hijos Demófilo, juriconsulto, Rafael y Fernando, naturalistas; Eliseo, médico, y Víctor, ingeniero, sin olvidar al nieto Néstor, abogado. El retrato de la familia De Buen con Odón al frente es digno de una estupenda monografía. Y a todos estos personajes añade Azuela a José Martí, quien recorrió también la ruta de Goya y vivió en Zaragoza un tiempo para estudiar derecho en la universidad de aquella ciudad. Todos ellos, dice Azuela, “tienen algo en común: no solo vivieron algún tramo de la ruta de Goya [...] sino que fueron admiradores de don Francisco y le dedicaron páginas memorables” (p. 32).

En estas biografías Azuela recorre la vida de los transterrados trazando fragmentos de la realidad de cada uno de ellos desde su niñez en Aragón hasta el final en México. En la pluma de Azuela los fragmentos se transforman en imágenes vivientes, llenas de fuerza y enmarcadas en momentos de triunfo y de dolor. Pero, por encima de todo, cuando Azuela los conoció y trató, percibió que todos habían agrandado su yo para dar morada al sentimiento de mexicanidad: “En aquellos recuerdos de una España con la dictadura en su apogeo, pensé que ya México era la tierra definitiva, la de los transterrados sin regreso, pues el altiplano era ya plenamente de ellos, de sus hijos, nietos y de sus amigos mexicanos de toda la vida” (p. 80).

Mientras elaboraba estas biografías, Azuela se sentía más y más cerca de ellos y sufría un proceso de empatía con sus personajes, al paso que se identificaba con su tierra, la Ruta de Goya y Jaulín. Puede decirse que se metió de lleno en el exilio, lo revivió, lo recreó y lo representó en sus obras como si fuera uno más de aquellos que llegaron, de manera que, al redactar su tesis sobre Jaulín, Azuela ya era un aragonés del exilio. Con ella completaba un ciclo que había comenzado hacía muchos años, cuando era un niño que apenas se asomaba a su calle y a la Alameda de Santa María La Ribera. Entonces tuvo sus primeras experiencias con el exilio y poco antes de morir las recordó en una lectura hermosa y emotiva una tarde de septiembre de 2010 en la Academia Mexicana de la Lengua.

EL NIÑO DE SANTA MARÍA LA RIBERA

La hermosa lectura se llamó “La mirada de un niño al exilio español”. El texto iba a ser el primer capítulo de un libro sobre el exilio que incluía desde luego otros capítulos, como “El Sinaia visto por sus protagonistas”, “Los niños de Morelia”, “La generación hispanomexicana”, “El Ateneo Español de México”, además de un estudio crítico sobre el significado del exilio.

Aquella tarde nos contó la historia titulada “El Ancla y el señor Ventura”. El niño de unos cinco años empezaba a organizar su mundo y le gustaba ir a la papelería El Ancla, donde encontraba cuadernos, libretas pequeñas, lápices de muchos colores, sacapuntas y mil maravillas más, bajo el ojo del señor Ventura, un asturiano anarquista de mirada verde, chaparrón y de hablar golpeado. Allí oyó hablar por primera vez de una guerra en España, de bombardeos y hambre, de Madrid y Barcelona. Esto era los viernes, cuando los amigos del señor Ventura platicaban con él en una banca de la Alameda. Vociferaban y a veces lloraban o se alegraban cuando hablaban de Veracruz.

La vitrina de El Ancla era su biblioteca; en el centro de la vitrina estaba el Pinocho de la Editorial Calleja ilustrado por Salvador Bartolozzi, que muchos años después encontró en una librería de Madrid, como si hubiera regresado del exilio mexicano, cosa que le emocionó. Allí conoció también a otro personaje clave de su niñez: *Troca el poderoso*. En fin, es evidente que el señor Ventura le marcó los primeros recuerdos y le metió en el exilio. Pero no fue el único porque poco después sus padres lo enviaron al Instituto Mexicano-Canadiense y allí se encontró con la maestra Amparo Trueta, “que era muy guapa, hablaba un español diferente y decía vosotros”. Y lo que es más, recordaba Arturo, “se interesaba por mis clases de violín y me hacía ‘carantoñas’, es decir, papachos”. Con ella visitó museos y el famoso quiosco morisco de Santa María. A veces, “sustituía su léxico español por el mexicano y decía: ‘¡Hijos de la guayaba, me tienen hartos con sus babosadas!’”. Desde entonces, quierro a todas las mujeres del exilio”.

En fin, aquella tarde Arturo nos contó muchas cosas del niño Arturito ensimismado con el señor Ventura y la maestra Trueta que le marcaron para siempre y le abrieron una nueva ventana en su inocente mundo. En ese mundo vivían unos españoles que habían llegado después de una guerra y con los cuales él estaba a gusto. Poco a poco la vida le fue abriendo más y más aquella ventana y Arturo fue haciendo suyo el paisaje que en ella se dibujaba. Con el tiempo, se identificó con él, se lo apropió y de esta manera se sintió un hijo del exilio. Finalmente, en su madurez adoptó una nueva patria, Jaulín, “patria de adopción”, como decía Gaos. Y así, llegó a ser un refugiado nacido en Santa María La Ribera.

Como final de esta bella historia de vida podemos preguntarnos: ¿lograría Azuela terminar el libro sobre el exilio que le ocupó sus últimos años? Para saberlo, habría que ir a su computadora y revisar sus archivos; si la computadora es mágica, puede que un día tengamos el libro. Si no, tendremos que imaginarlo con las figuraciones que él nos dejó en sus escritos y darle vida con el recuerdo de su palabra y su voz. **u**

Ignacio Méndez en el IFE

La autoridad científica

José Woldenberg

Ante la sospecha que despertaban los procesos políticos en México, el Instituto Federal Electoral enfrentó el desafío de construir una base de confianza ante la ciudadanía. En esta tarea se apoyó en comités de científicos, en los cuales ha figurado el doctor Ignacio Méndez con el respaldo de su conocimiento especializado, como cuenta José Woldenberg, ex consejero-presidente del IFE.

Para entender la estratégica función que en materia electoral han jugado —y juegan— un buen número de científicos mexicanos, entre los que de manera destacada sobresale el doctor Ignacio Méndez, tengo que hacer alusión al objetivo principal que debe cumplir el Instituto Federal Electoral (IFE).

El IFE se creó en 1990. Su fundación no fue fortuita. Se trató de la respuesta a la aguda crisis política que se vivió en el país como resultado de los comicios de 1988. En aquel entonces México vivió las primeras elecciones realmente competitivas de su historia moderna. Carlos Salinas de Gortari, postulado por el PRI, Cuauhtémoc Cárdenas por el Frente Democrático Nacional (integrado por cuatro partidos con registro y un número muy grande de organizaciones políticas) y Manuel Clouthier por el PAN fueron los tres principales candidatos a la presidencia de la República. Y esas elecciones trajeron dos mensajes incontrovertibles (uno bueno y uno malo, como en los malos chistes): el primero era que el país, por fin, tenía elecciones realmente competidas, que su pluralidad política no cabía ni quería hacerlo bajo el manto de una sola organización partidista. El segundo,

que las normas, las instituciones y los operadores políticos no estaban capacitados para procesar con limpieza los resultados electorales. De ahí la profunda crisis que vivimos y que llevó a no pocos analistas a especular que en algún momento la elección presidencial no sería calificada por el Colegio Electoral.

La creación del IFE fue la respuesta a esa profunda ruptura. Desde las oposiciones pero también desde el gobierno se tomó nota que México no podía ir a otras elecciones federales con el mismo entramado institucional que había propiciado la crisis del 88. Así, la antigua Comisión Federal Electoral fue colocada en el cesto de la basura y fue remplazada por una nueva institución: el IFE. Su misión: recuperar o edificar la confianza en el único método que ha inventado la humanidad para que una comunidad masiva y contradictoria pueda convivir y competir de manera pacífica por los cargos de gobierno y legislativos. Se dice fácil, pero se trata al mismo tiempo de una tarea crucial y complicada. Porque la confianza no se decreta, no aparece de la noche a la mañana, sino que se construye, poco a poco, de manera lenta y en no pocas ocasiones en forma errática.

Pues bien, en esa tarea el doctor Ignacio Méndez —junto a otros destacados científicos mexicanos— ha jugado un papel estelar.

El doctor Méndez ha sido integrante de cuatro colectivos fundamentales: *a)* el Consejo Técnico del Padrón Electoral desde 1994, *b)* el Comité Técnico Asesor para los Conteos Rápidos desde 1997 (donde cabe incluir también su participación en el Grupo Consultor del Cuento Rápido en el año 2000), *c)* el Comité Técnico Asesor para el Programa de Resultados Electorales Preliminares desde el 2000 y *d)* el Comité Técnico para el Seguimiento y Evaluación de los Trabajos de Distribución en 2004. Intento explicar la importancia de los cuatro.

PADRÓN. Un requisito indispensable para que una elección pueda considerarse como limpia y justa es que en el listado de los potenciales votantes estén inscritos los que deben estar y fuera del mismo los que no deben ejercer ese derecho. Todos sabemos o intuimos que un listado de esa naturaleza se desactualiza de manera constante: la gente fallece, cambia de domicilio, migra, los jóvenes no se apuntan. Y ello, de manera natural, genera un desfase entre la realidad y el listado. Pero en los años noventa esa no era la discusión fundamental en relación al padrón y las listas nominales de electores. Por aquel entonces el debate se centraba en la manipulación política que presuntamente se realizaba en el listado. En términos de la picaresca mexicana se hablaba de “fantasmas” y “rasurados”. Los primeros eran personas inexistentes pero que aparecían en el padrón y tenían su identificación para votar, mientras los segundos hacían referencia a personas que se habían apuntado en el padrón, pero que eran borrados sin su consentimiento.

Por ello, con la reforma de 1989-1990 se encomendó al IFE (recién creado) la confección de un nuevo padrón partiendo de cero. Sí, de cero. El que se había utilizado en los comicios federales de 1988 se tiró a la basura. Y fue el Registro Federal Electoral, una dirección del IFE, la encargada de esa importante tarea. Pues bien, para las elecciones de 1994 —las primeras en las que se utilizó la credencial para votar con fotografía— los debates sobre la confiabilidad de dicho instrumento seguían en el centro de la atención pública. Se especulaba sobre su posible manipulación, sus inconsistencias, sus tasas de crecimiento, etcétera. Y lo que estaba diseñado para construir confianza generaba dudas y más dudas.

Fue en ese contexto que al doctor Jorge Carpizo, entonces secretario de Gobernación y presidente del Consejo General del IFE, se le ocurrió abrir una pista de discusión más, pero ahora no marcada por los resortes de la política sino por los criterios de la ciencia. Propuso la creación de un Comité Técnico del Padrón que lo estudiara en profundidad y desde los más diversos mira-



Ignacio Méndez

dores de la academia. Al Comité lo integraron demógrafos, sociólogos, matemáticos, tecnólogos y estadísticos. El doctor Méndez fue uno de ellos. Se trataba de elaborar un dictamen sobre la confiabilidad del padrón.

Los representantes de los partidos, a través de 333 comités de vigilancia —300 distritales, 32 estatales y uno nacional—, tenían acceso a la base de datos y podían hacer un seguimiento puntual de la evolución del padrón y las listas nominales, pero sus ganas de avalar o impugnar al instrumento nunca dejaban de gravitar. Por ello, al abrir una “pista” de discusión alternativa no sólo se distendía el debate, sino que se le alimentaba con opiniones calificadas y respetables.

Fue así, si mal no recuerdo, que se realizó un ejercicio muestral para detectar la consistencia del padrón. Hubo quien planteó realizar un censo: visitar todos y cada uno de los domicilios del país para verificar si los apuntados en el padrón vivían realmente donde estaban apuntados. Era volver a hacer lo que ya se había realizado y además con un costo monumental. Pues bien, el doctor Méndez y los otros estadísticos diseñaron la solución: hacer un ejercicio muestral. Explicaron con paciencia y conocimiento cómo se podía generar una muestra representativa de los empadronados, visitar esos domicilios, aplicar un cuestionario y establecer los grados de consistencia del padrón. Y el ejercicio resultó exitoso. Por cierto, luego se multiplicaron ese tipo de verificaciones: por distrito, por estado, nacionales, por circunscripción.

Hoy el padrón y las listas nominales de electores están fuera del debate político. Son una pieza confiable del edificio electoral. E incluso en los tensos y difíciles



momentos postelectorales de 2006 y 2012, el tema del padrón, las listas y las credenciales no estuvo presente. Y eso fue posible por la dedicada labor de los científicos, que como el doctor Méndez, arriesgaron su prestigio en aras de construir confianza en una de las piezas fundamentales de la cadena electoral.

CONTEOS RÁPIDOS. Los conteos rápidos son ejercicios muestrales que le permiten a la autoridad ofrecer información rápida y segura de las tendencias de la elección. Sólo pueden explicarse —entre nosotros— por el trauma generado por la caída del sistema en 1988. Como se recordará, en la noche de aquella jornada, el flujo de la información sobre los resultados se interrumpió. Se dijo que el sistema se había caído. Realmente se calló y se cayó. Y por supuesto se generó una aguda crisis política.

Los legisladores entonces establecieron que el IFE debía dotarse de los instrumentos para, la misma noche de la elección, ofrecer información al público. Se diseñaron dos fórmulas: *a)* los conteos rápidos y *b)* el programa de resultados electorales preliminares.

El doctor Méndez ha sido miembro del Comité Técnico Asesor para los Conteos Rápidos desde 1997. Se trata de un Comité en el que sólo participan matemáticos y estadísticos. He aprendido que, como en todas las disciplinas, existen corrientes distintas (que si bayesianos, que si ortodoxos, en fin) y se ha tratado que en él participen científicos de primer orden y de distintas

instituciones (UNAM, Banco de México, ITAM). Es una labor delicada. A través de una muestra representativa de casillas (que se cierran a las seis de la tarde en la mayoría del país, pero a las ocho de la noche del centro las de Baja California), se trata de poder ofrecer las tendencias de los resultados a más tardar a las once de la noche.

Cuento la experiencia del año 2000. Se volvió a instalar el Comité Técnico pero se creó además un Grupo Consultor del Conteo Rápido que debía supervisar a las empresas que harían el trabajo de campo. En ambos —el Comité y el Grupo Consultor— participó el doctor Ignacio Méndez. En aquel entonces el Comité establecía la muestra de casillas (una muestra realmente robusta, mucho mayor que con las que trabajan las televisiones, organizaciones no gubernamentales, partidos y periódicos), pero también debía supervisar y dar por bueno el trabajo de las empresas que levantarían los datos. El conteo rápido sería solamente para la elección presidencial. Y los resultados se darían en cadena nacional a las once de la noche.

Se contrató entonces a Gallup, Berumen y Alduncin y Asociados. Tres muy serias empresas, con amplia experiencia en trabajo de campo. El secretario técnico del Comité era el doctor Víctor Guerra. E imaginamos dos escenarios: *a)* la diferencia entre el primero y el segundo lugar era lo suficientemente amplia como para decretar desde esa hora un ganador y *b)* la diferencia resultaba tan estrecha que deberíamos informar, pero esperar hasta el cómputo oficial para dar a un ganador.

Solicité al doctor Guerra que antes de las once yo debería tener un dictamen firmado del Comité Técnico antes de salir a dar los resultados. Gallup y Berumen emitieron sus resultados a tiempo. Alduncin, no. Pero los integrantes del Comité Técnico consideraron que los resultados del conteo eran irreversibles, puesto que el rango en el que fluctuaban las votaciones del primero y el segundo lugar no se cruzaba, no se sobreponía. Berumen estableció que la votación de Vicente Fox oscilaría entre el 41.2 y 45.2 por ciento y la de Francisco Labastida entre 33.3 y 36.2. Por su parte, Gallup calculó para los mismos candidatos las siguientes cifras: entre 44 y 48.8 por ciento Fox y entre 36.2 y 39.8 por ciento Labastida. Eso permitió anunciar a las once de la noche, como estaba programado, que el ganador de la elección era Vicente Fox. Sobre subrayar la importancia del multicitado Comité.

PREP. Por supuesto, un conteo rápido no puede dejar satisfechos a todos. Es un resultado agregado, que establece una tendencia, un rango, y nada más. Para atender la desconfianza en el cómputo de los votos se requería y requiere algo más, mucho más.

Para los ávidos de información oportuna y desagregada se diseñó el Programa de Resultados Electorales Preliminares (PREP). Se trata de rescatar y ofrecer al público toda la información de la elección de manera desa-

gregada. Funciona, esquemáticamente, de la siguiente manera. Luego del cómputo y llenado de las actas en cada una de las casillas, el presidente de la misma, acompañado de los representantes de los partidos, se dirige al consejo distrital respectivo (hay 300 en todo el país). Entrega los paquetes electorales y las llamadas actas PREP que son las únicas que van por fuera del paquete. Conforme van llegando, a través de terminales remotas, se van enviando los datos a un centro de cómputo que se encuentra en el Distrito Federal. (Hay una serie de filtros y chequeos antes de mandar las cifras). Y tal y como llegan al centro de cómputo se dan a conocer los resultados a través de Internet de manera totalmente desmenuzada. Aparecen, por supuesto, los datos a nivel nacional, pero también por circunscripción, por estado, por distrito, e incluso casilla por casilla. Cualquier persona en cualquier lugar del mundo los puede consultar. Las cifras del PREP las conoce al mismo tiempo una persona en Oklahoma o Saigón que el presidente de la República, los candidatos o los consejeros del IFE. Nadie tiene el privilegio de saber antes los resultados.

Se trata de un programa único en el mundo. La noche de la elección poco a poco y, luego como un auténtico aluvión, se van agregando los datos y para la madrugada del día siguiente el PREP entrega resultados de más del 90 por ciento de las casillas. Es una herramienta portentosa. Y el candado de seguridad más importante reside no en la muy sofisticada tecnología que utiliza, sino en un elemento bastante pedestre. Dado que los partidos políticos pueden tener representantes en las casillas y dado que al final del cómputo se quedan con copias de las actas de escrutinio, los partidos pueden confrontar sus propias actas con los resultados del PREP, que, insisto, las despliega casilla por casilla.

El PREP, como todo, también estuvo sujeto al escrutinio desconfiado de los partidos. Para darles satisfacción se creó un Comité Técnico Asesor del PREP. Y (ya adivinaron ustedes) también en ese importante comité participó el doctor Ignacio Méndez por lo menos en 2000 y 2003.

Se trataba de fiscalizar que su software no contuviera campos impertinentes, que al empezar a funcionar no contuviera ninguna información predeterminada hasta diseñar los programas que lo hicieran invulnerables a posibles ataques, pasando por supervisar todas las necesidades para que el mismo funcionara bien. Doy dos ejemplos: puesto que los resultados se transmiten de los consejos distritales al centro de cómputo por vía telefónica, si se necesitaban siete líneas, el IFE le solicitaba a Telmex la instalación de 21 (por si alguna fallaba). De la misma manera se le pedía a la Comisión Federal de Electricidad que se instalaran 300 generadores de electricidad en los 300 consejos distritales, por aquello de “las moscas”.

Todo el proceso era supervisado por el Comité Técnico Asesor. Dicho comité jugaba y juega un papel estratégico en la construcción de confianza.

DISTRITACIÓN. Como se sabe, nuestra Cámara de Diputados se integra con 300 uninominales y 200 plurinominales. Los 300 uninominales son electos en distritos que deben tener una población similar. Pues bien, la distritación (como se le llama) también tiene su gracia. No se trata de establecer cuántos distritos le tocan a cada estado. Eso es relativamente sencillo y con una simple regla de tres sabemos en cuántos se divide cada uno (su población en relación con la población total). Se trata del trazado de los distritos. Porque, dado que la autoridad electoral y los partidos saben en qué zonas son fuertes y en cuáles son débiles, en alguna circunstancia se pueden hacer delineados con sesgos políticos.

Para la distritación que se realizó en el año 2004 sé que el doctor Méndez se integró al Comité Técnico para el Seguimiento y Evaluación de los Trabajos de Distritación. Su labor principal fue hacer el seguimiento de los trabajos para que la distritación no perjudicara o beneficiara a ninguno de los contendientes.

Entiendo que se establecieron criterios generales que podían aplicarse de manera ciega y a partir de ellos se realizaba el primer trazo. Luego, con la concurrencia de los representantes de los partidos, se realizaban los ajustes finos, tomando en cuenta los accidentes geográficos, los medios de comunicación, etcétera.

Las voces imparciales de los científicos que participaron en esos trabajos no sólo servían como puentes entre los partidos, no sólo destensaban el ambiente, sino que hacían gravitar la autoridad que emana del conocimiento.

Quiero por todo lo anterior felicitar al doctor Ignacio Méndez Ramírez. Sé que su actividad en el IFE no ha sido, ni con mucho, su principal labor. Como profesor, investigador, funcionario universitario, sus logros son múltiples y apreciados. Pero se dio un tiempo para ayudar a una institución naciente que trataba de aclimatar entre nosotros el único medio que se ha dado la humanidad para que sociedades complejas, masivas y contradictorias puedan tener autoridades legítimas sin acudir al costoso expediente de la violencia: las elecciones periódicas. Y quiero repetirlo: se requería no sólo conocimiento, templanza, capacidad de trabajo en grupo, sino valor civil. Era un reto que implicaba riesgos. Nadie podía asegurar que los esfuerzos arribaran a buen puerto. Gracias a la colaboración de importantes hombres y mujeres de la academia, los objetivos enunciados se pudieron alcanzar. **U**

Palabras pronunciadas el 9 de diciembre de 2013 en el Homenaje al doctor Ignacio Méndez Ramírez en el auditorio del Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas (IIMAS) de la UNAM.

Alatorre, mi tutor

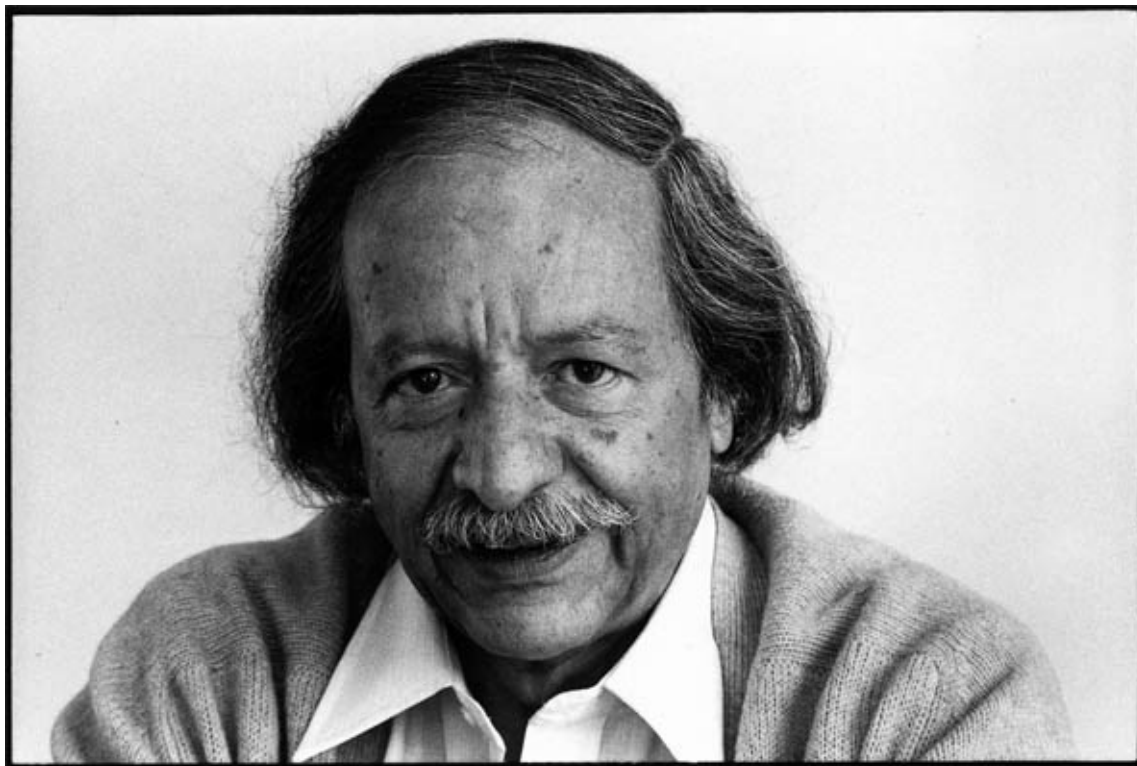
Huberto Batis

Durante varias décadas, un filólogo de El Colegio de México fungió como mentor de vida y literatura de un joven ensayista que, con el tiempo, se convertiría en el mítico editor del suplemento “Sábado”. Huberto Batis, quien a su vez formó a numerosos estudiantes en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad, recuerda con humor y gratitud al “incuantificable” Antonio Alatorre.

1955. Don Alfonso Reyes me recibió amablemente en la puerta de la Capilla Alfonsina, pagó el taxi que me dijo que tomara para llegar a Benjamín Hill, “por el cine Bella Época”, pues le pregunté cómo venir en camión a falta de pesos. Le entregué la carta de presentación que me había dado Agustín Yáñez en Guadalajara (Palacio de Gobierno) y una copia de mi artículo sobre la *Iliada* “Aquiles trágico”, a él dedicado pues utilicé su traducción del Fondo de Cultura Económica, ilustrada bellamente por la tinta sensual de Elvira Gascón. Reyes empezó a preguntarme sobre lo que yo llamaba mi “vocación literaria”, después de haber estado cinco años (de 1950 a 1955) en las casas de formación de la Compañía de Jesús por mi “vocación religiosa”. Con sus ojitos pícaros traspasándome me preguntó: “¿Te enseñaron latín y griego los jesuitas?”. Y añadió que quizá debería proseguir los estudios clásicos en la Universidad como Miguel León-Portilla, que había derivado al náhuatl y a la cultura indígena. Ante todo me iba a presentar en El Colegio de México a Antonio Alatorre, un *défroqué* como yo. ¿Un qué? Uno que *colgó los hábitos* gongorinos de la “infame turba de nocturnas aves / gimiendo tristes y volando graves” (de los Misioneros del Espíritu Santo), un *ex-claustro*, no precisamente un “*renegado*” como tradu-

cían en Cuba el galicismo en la película de Léo Joannon (1954) que tendría que ver. El suave pero penetrante interrogatorio iba quedando registrado en la carta misma de Yáñez, y años después Adolfo Caicedo, un colega colombiano de la Facultad de Filosofía y Letras, me dijo que la había visto en el archivo epistolar de don Alfonso y luego me consiguió una copia que guardé tan bien que no la he vuelto a ver.

En resumen, me invitó a unirme a los filólogos de El Colegio de México que presidía, con una beca como las que recibían los escritores Alí Chumacero, Juan José Arreola, Emmanuel Carballo, Carlos Valdés procedentes de Guadalajara, José Pascual Buxó republicano español, Emma Susana Speratti-Piñero estudiosa del esperpento en Del Valle-Inclán venida de Argentina, Hugo Padilla y Arturo Cantú recién llegados de Monterrey, Ernesto Mejía Sánchez y Augusto Monterroso de Nicaragua y Guatemala, Eunice Odio de Costa Rica y Pita Amor y Marco Antonio Campos de la Ciudad de México... entre otros, como el mismísimo Octavio Paz entonces en el Servicio Exterior, todos cesados por Daniel Cosío Villegas a la muerte de Reyes (27 de diciembre de 1959). “Te recomiendo inscribirte en Filosofía y Letras de la UNAM para que tengas una carrera que te permi-



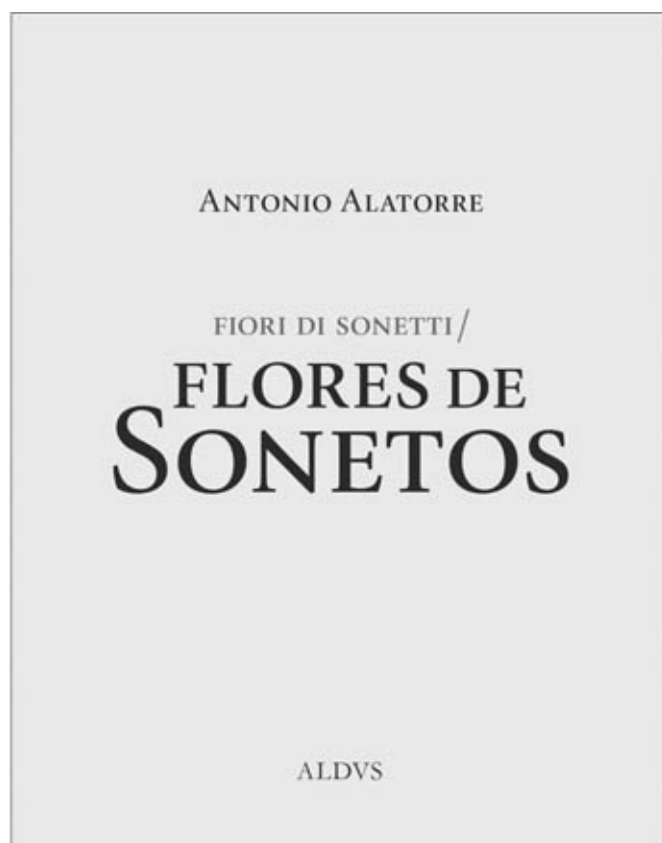
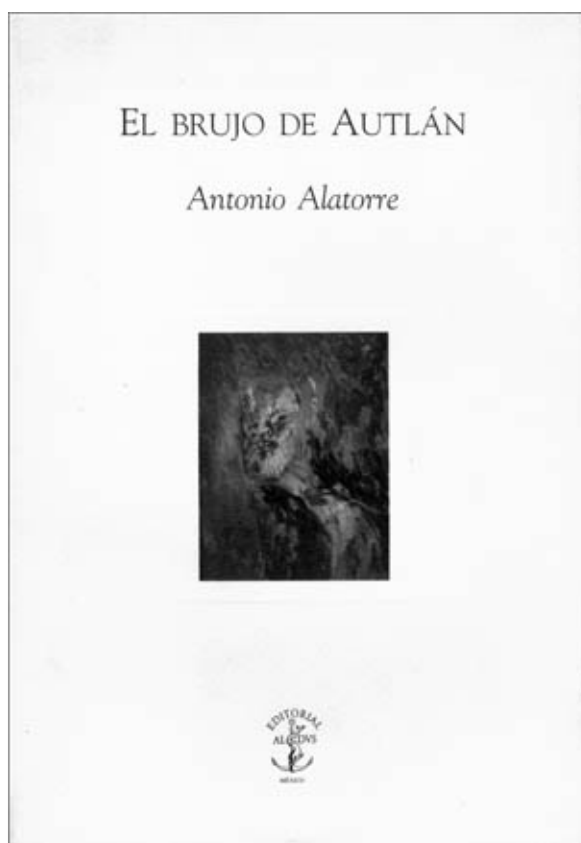
Antonio Alatorre

ta desarrollarte, pues Cosío quiere convertir a El Colegio en una *escuelita* de historiadores, economistas, políticos y diplomáticos... Anda con Antonio Alatorre, quien da clases de Teoría Literaria en Letras Españolas de la UNAM, y ponte en sus sabias manos. Yo hablaré con él”.

Salí de la Capilla Alfonsina feliz y con un claro rumbo que me salvaba de regresar derrotado a la provincia por no encontrar un *modus vivendi* digno en la capital, que me diera libertad para estudiar y escribir. Muy pronto conocí a mi tutor de vida, no sólo de estudios, Antonio Alatorre Chávez, en la sede de El Colegio de México, Durango y Orizaba, en la Plaza Río de Janeiro (enfrente de la curia jesuítica de la Sagrada Familia donde empezó y terminó mi feliz aventura por la senda mística, el apostolado y los latines que tanto me servirían en la academia). Antonio era un humanista hecho y derecho (acababa de traducir, corregir y aumentar las más de mil páginas del *Erasmus en España* de Marcel Bataillon, en el Fondo de Cultura Económica, en donde empezó su prolífica labor como traductor); había ingresado como becario al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Filología) en 1947, casi diez años antes de mi llegada, pero me llevaba una ventaja de siglos contados en años luz. Fue alumno de Raimundo Lida, fundador de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*; estudió Derecho en 1943-1944 y Letras Españolas en la UNAM y en El Colegio de México, antes de ir a Francia y España con profesores como Raymond Lebergue y Marcel Bataillon. Sería veinte años director del CELL (de 1953 a 1972); fue maestro en la UNAM desde 1943, en El Colegio de México y en Princeton; dio conferencias por varios países; fue becario Guggenheim en 1960. Le otorgarían el

Premio Jalisco de Literatura en 1994 y el Nacional de Lingüística y Literatura en 1998. Sería miembro de El Colegio Nacional en 1981 y miembro honorario de la Academia Mexicana de la Lengua en 2001...

¿Qué haría yo en El Colegio? Investigar libremente, auxiliar en la edición de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, venir a las reuniones en que se leían y discutían nuestros escritos, proponer un libro y presentar avances periódicamente...; con el tiempo, y con la llegada de nuevos becarios, asistir a cursos avanzados de lengua y literatura que nos darían nuestros filólogos y maestros visitantes (como Alonso Zamora Vicente, que sería secretario de la Real Academia y vendría en la comitiva de Juan Carlos y Doña Sofía en su visita a México en 1992). Pronto conocería a los filólogos de base, compañeros de Alatorre: su esposa Margit Frenk Freund, estudiosa de la lírica popular de España; Juan Miguel Lope Blanch nos inició en Gramática Superior y Lexicología (*Vocabulario mexicano relativo a la muerte*, UNAM, 1963, p.ej.) y Paciencia Ontañón su mujer, que dirigió la Escuela de Letras en la Universidad Iberoamericana, donde se especializó en psicoanálisis aplicado a la crítica literaria, y adonde me invitaría como profesor diez años. Le propuse a Antonio escribir un prólogo a *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”, que se publicaría en la colección Nuestros Clásicos de la Imprenta Universitaria, el que aprobó y puso a mi disposición su prodigioso y mítico fichero para enriquecer mi hemerobibliografía. Me dijo que Lope Blanch estaba trabajando a “Clarín”, y con el tiempo aparecería en la Colección Nuestros Clásicos “la *Madame Bovary* española” con sendos estudios preliminares nuestros.



Antonio Alatorre fue mi profesor insigne de Teoría Literaria en la Ciudad Universitaria, de donde nos veníamos a El Colegio, en la Colonia Roma, en camión. Platicábamos un poco de la clase, del mundillo literario, y luego me pedía que lo dejara leer un poco, “meditar en la inmortalidad del cangrejo” o “ver el paisaje” por la ventanilla para descansar la mente. Procuraba yo dejarlo en su aislamiento y no importunarlo con mis asuntos. Pero un día me armé de valor y le di a leer una separata de mi cuento “En las ataduras”, que publiqué en la revista que hacía con Carlos Valdés *Cuadernos del Viento*. Lo leyó impasible y me lo dio sin decir *ni oxe ni moxte*. Cuando caminamos de Insurgentes a la Plaza Río de Janeiro le pregunté qué le había parecido. “¿Qué me pareció qué?”. Y cuando le dije “Mi cuento”, me fulminó: “¿Cuál cuento? No pierdas el tiempo escribiendo. Dedícate a leer y a estudiar”. En ese momento sentí que me estaba *cortando la coleta* y las alas defectuosas con las que no podría *volar* nunca, para que yo *reptara* como pudiera (siguiendo el consejo pedagógico de Nietzsche), en una palabra, que me cerraba la puerta de la creación. El cuento había sido bien recibido por mi maestro Sergio Fernández y por mis compañeros: Valdés, Juan García Ponce, Inés Arredondo. Incluso lo habían comentado en la prensa Rosario Castellanos y Enrique González Casanova. Pero Antonio Alatorre había “descubierto” en Guadalajara a Juan José Arreola y a Juan Rulfo, y los había impulsado aquí en el Fondo de Cultura y en El Colegio de México (inexplicablemente, Alfonso Reyes se negaba a concederle una beca a Rulfo, por quien abo-

gaba Eunice Odio y hasta le “heredaba” la suya cuando se consiguió un amante rico). Quedé fulminado y no volví a escribir ficción, aunque me pidieran colaboraciones Sergio Galindo para *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana, donde publiqué cuentitos en la cuerda rulfiana; Jesús Arellano crítica para la revista *Metáfora* y para la *Revista Mexicana de Cultura* de Juan Rejano en *El Nacional*; Juan Martín para la *Revista de la Universidad de México* de Jaime García Terrés, donde publiqué artículos y reseñas; Luis Mario Schneider y Thelma Nava para su *Pájaro Cascabel*, en donde hay poemas míos... Años después Alatorre me pidió un mediodía caluroso un aventón en mi coche y lo llevé de la Universidad hasta su casa en Las Águilas. Me invitó a echarnos una cerveza en su jardín y ahí sacó unas cuartillas y me las leyó: estaba escribiendo una novela llamada *La migraña*. Había llegado la hora de la más gélida venganza. Cuando me dijo “¿Qué tal?”, no dudé en decirle: “Antonio, no pierdas el tiempo escribiendo. Ponte a leer y a estudiar”. Y enseguida le recordé el episodio de mi cuento, veinte años atrás. “No puedo creer que yo te hiciera eso. ¿Por qué te agachaste y abandonaste la pluma? Tus *Cuadernos del Viento*, la *Revista de Bellas Artes* y el suplemento “Sábado” del *unomásuno* me gustan mucho. Los maestros no tenemos derecho a joder a los alumnos. Perdóname, por favor”. Y pareció conmovirse hasta las lágrimas. Leí un ensayo suyo sobre la crítica y lo encontré bondadoso, casi débil y en exceso cuidadoso de no esterilizar a los creadores. Y, sin embargo, en la Facultad de Filosofía y Letras, cuando concursé para la titu-

laridad de la cátedra de Teoría Literaria, su especialidad y mi paradigma siempre, me apoyó por sobre diecinueve aspirantes. Pero cuando concursé para Literatura Comparada, clase que impartí voluntariamente muchos años, se opuso tajante aunque eso me inhabilitara como maestro titular hasta haber realizado inacabables “Estudios especializados en por lo menos diez lenguas. Ni yo me atrevería a dar esa clase”, me contó Luis Rius que arguyó Alatorre, cabal y estricto.

Volvamos a Filología: Un día mi tutor me dijo que un hermano suyo estaba buscando un redactor y editor para la revista *Banxico* que hacía en el Banco de México. Enrique Alatorre y yo congeniamos de inmediato. Ya trabajaba como corrector en la Imprenta Universitaria (Bolívar 17), enviado por Henrique González Casanova —a quien conocí y me contrató en un camión rumbo a la Ciudad Universitaria, recién inaugurada a las órdenes de Rubén Bonifaz Nuño, mi “hermano viejo” como me ha escrito en su traducción de la *Iliada* (2005), y ahí seguiría diez años hasta que el rector Javier Barros Sierra me nombró subdirector *encargado* de la Dirección de Publicaciones de la UNAM en 1967—. Enrique Alatorre, quien pasó por la Facultad en Mascarones, me enseñó a tomar fotografías; a entrevistar a funcionarios, intelectuales, economistas y técnicos; a revisar y cuidar la edición de la revista en la imprenta del ingeniero agrónomo Manuel Marcué Pardiñas, donde se hacía la revista antidiazordacista *Política*, que le costó la cárcel en el 68, y también *El Espectador* de los intelectuales-políticos Luis Villoro, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Enrique González Pedrero, que nació y murió en el 67, el mismo año en que yo dejé de imprimir en los talleres de Marcué *Cuadernos del Viento* (1960-1967). La cercanía con los Alatorre me llevó a cantar con ellos piezas del Renacimiento español, y en mi boda con Estela Muñoz Reinier en la iglesia de La Coronación, el Grupo Alatorre se instaló en el coro y nos deleitó como lo hacía en las funciones de Poesía en Voz Alta, invención de Juan José Arreola y Octavio Paz, en foros universitarios como la Casa del Lago, donde aparecían vestidos de juglares.

No sé por qué se disgregó el Grupo Alatorre. Sólo sé que ni Antonio ni Enrique se volvieron a reconocer como hermanos. Aunque Enrique me contó que antes de su muerte se despidió de él por teléfono aunque ya no podía Antonio hablar. Cuando la Secretaría de la Presidencia del nefasto Gustavo Díaz Ordaz manifestó a Rodrigo Gómez, director del Banco de México, su molestia porque la revista *Banxico* había sacado en la portada una foto de Adolfo López Mateos cuando ya había dejado el poder, se suspendió hasta nuevo aviso la publicación. Nuestra oficina estaba en el piso 24 de la Torre Latinoamericana, y fuimos “puestos a disposición” en el Departamento de Personal. No nos asignaban nue-

vas tareas, así que yo planteé la posibilidad de renunciar y aceptar un cargo en la Imprenta de la UNAM. Con la liquidación que me correspondía por un decenio casi liquidé un préstamo que el Banco de México me hizo para construir la casa de Tlalpan, en un terreno que me traspasó un empleado con hipoteca de veinte años. En unos meses logré liquidar por completo la deuda y en esa casa he podido atesorar una biblioteca de literatura mexicana contemporánea, además de criar a mis hijos y nietas. Puedo decir así pues que mi tutor Antonio Alatorre ha intervenido en mi destino, y también que yo tuve que ver en su decisión de escribir su libro *Los 1,001 años de la lengua española*. Estuvo así: Yo era asesor del Estudio (editorial) de Beatrice Trueblood en Coyoacán, quien me contrató como coordinador de las publicaciones del Comité de la XIX Olimpiada, de 1967 a 1969. Beatrice se enteró en la prensa de que el español cumplía mil años y se propuso publicar un libro conmemorativo de lujo para el Banco de Comercio de Manuel Espinosa Yglesias. Me pidió que organizara un equipo de escritores que lo redactara y le dije que quien podría hacerlo espléndidamente por su erudición y amenidad era Antonio Alatorre, pero que yo creía que no iba a interesarle el proyecto. Beatrice se las ingenió para comunicarse con él y lo convenció. Entonces me habló Antonio, mi amigo y tutor *Honoris Causa* sempiterno, y me reconvinó: “¿Desde cuándo tú hablas por mí y asumes que yo no haría un libro sobre nuestra lengua?”. Trabajaron a marchas forzadas y lograron salir al año siguiente, con ayuda de Jorge Aguilar Mora para escribir los pies de las numerosas y siempre “bonitas” fotos que Beatrice escogía para sus diseños. Creo que no terminaron en buenos términos, sobre todo cuando Antonio se dio cuenta de que su libro iría como obsequio del banquero Manuel Espinosa Yglesias a la clase adinerada y que no estaría a la venta. La primera edición circuló en 1979 y sólo diez años después se hizo la segunda. Los alumnos de la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas lograron ver por fin la edición del texto sin ilustraciones a un precio accesible en el 2002, cuando adquirió los derechos el Fondo de Cultura Económica. Me di el gusto de leer las pruebas de imprenta y de “revisar” los textos de mi más admirado maestro, antes que nadie. He logrado comprar dos ejemplares más del que me obsequió el Estudio de Beatrice Trueblood, que nunca tuvo en sus prensas un tesoro tan rico como el texto de *Los 1,001 años* de Antonio Alatorre, tarea que yo me apresuré a suponer imposible de aceptar por nuestro filólogo máximo. Ese libro de 1979 marcó el destape de las numerosas publicaciones que en los últimos años de su vida nos dejó como gozosa tarea: *Enigmas ofrecidos a la casa del placer* de sor Juana Inés de la Cruz (Edición comentada, Colmex, 1994). *Ensayos sobre crítica literaria* (Conaculta, 1994). *El apogeo del castellano* (FCE,

1996). *Juana de Asbaje* de Amado Nervo (introducción y edición, Conaculta, 1997). *Fiori di sonetti / Flores de sonetos* (introducción y edición, Aldus/Colmex, 2001). *El Brujo de Autlán* (Aldus, 2001; 2010). *El sueño erótico de la poesía española de los siglos de oro* (FCE, 2003). *Cuatro estudios sobre arte poética* (Colmex, 2007). *Sor Juana a través de los siglos. 1668-1910*, (Colnal/Colmex, 2007). *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas* (tomo I, segunda edición y notas, FCE, 2009). La muerte dejó trunca la obra magna preferida de Antonio: editar como se debe la obra de sor Juana Inés de la Cruz.

¿Por qué este hombre tan sabio esperó tanto para publicar su propia obra? En la juventud fue editor en el Fondo de Cultura Económica y luego traductor incuantificable, quizás obligado por apreturas económicas primero, como la versión que hace junto con Joaquín Díez-Canedo de *Guillermo El Taciturno, Guillermo de Nassau, príncipe de Orange, 1533-58* en 1947. Pero pronto encontró un filón de estudios fundamentales que le interesaban mucho y que traduce con Margit Frenk, del que nos hemos beneficiado todos: *Literatura europea y Edad Media latina* del alemán Ernst Robert Curtius, 1975; de su maestro Marcel Bataillon *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, a quien corrige y aumenta en 1964; diez años antes, en 1954, había traducido de Gilbert Highet *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, también con Margit Frenk; de François Chevalier tradujo para *Problemas Agrícolas e Industriales de México*, de Manuel Marcué, *La formación de los latifundios en México en 1956*, veinte años después reeditado por el Fondo de Cultura; no se le atorán el italiano ni el portugués: Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo 1750-1900*, FCE, 1983, *La naturaleza de las Indias Nuevas (de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo)*, *ibidem*, 1978; le entra al psicoanálisis de Jacques Lacan: *De la psicosis paranoica en su relación con la personalidad*, Siglo XXI, 1976, editorial fundada por Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica expulsado ignominiosamente por Díaz Ordaz; de entre sus latines de juventud florece su traducción de *Las "Heroidas" de Ovidio y su huella en las letras españolas*, con notas, que editó la UNAM en 1950, y reeditó la SEP "muy corregida" en 1987; de Edward Sapir hizo *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, en 1954 para el Fondo, que lo ha reeditado ocho veces; de Jean Sarrailh *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, en 1957. Recuerdo que en una ocasión escribí un artículo sobre los bajísimos salarios que el Fondo mismo pagaba a sus traductores con datos confiados anónimamente, entre ellos transterrados españoles muy ilustres como Eugenio Imaz (quien vivió apenas de 1900 a 1951) y Wenceslao Roces el longevo traductor de Hegel, Marx y Cassirer (1897-1992). Recuerdo que José Luis Mar-

tínez, entonces director del Fondo, alegó que se pagaba "lo que se podía" y "parejo", a lo que Antonio Alatorre me escribió diciendo que lo de "parejo" estaba por verse, porque a él le pagaban un recibo con tarifas igualadas a las de todos los traductores, pero además le otorgaban en secreto una "compensación" privilegiada. "Escríbelo" —me autorizó—. ¡Así de puntilloso y honrado era!

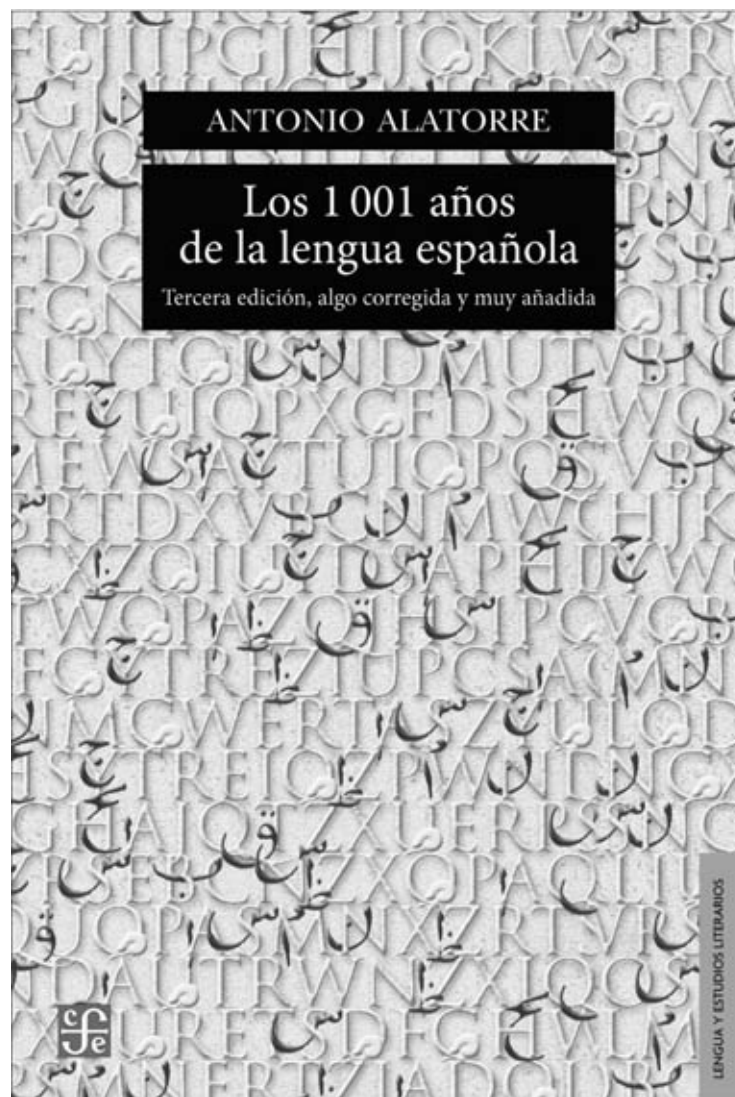
De pronto, ante el asombro de todos, el atildado y austero profesor Alatorre se dejó crecer la *greña* (meleña) como los chavos rebeldes de los años setenta. Se decía que había sido psicoanalizado en grupo por el doctor Salvador Roquet con psicotrópicos traídos de la cultura mije, y que le había diagnosticado un trauma severo por represión de pulsiones homosexuales. Recuerdo que su hermano Enrique me contó que sus padres en Autlán de la Grana, Jalisco, decían que tenían *tantos hijos, tantas hijas y a Antonio*. "Estoy decidido a vivir lo que soy auténticamente", dicen que dijo Antonio a Margit Frenk, su esposa, y a sus tres hijos. Ella puso el grito en el cielo, se fue incluso un tiempo a Estados Unidos (a su regreso, la UNAM la contrató como maestra, le concedió el doctorado *Honoris Causa* y se le concedió el Premio Nacional de Lingüística y Literatura), y ellos, Silvia, Gerardo y Claudio, ya maduros, lo aceptaron y aceptaron a las parejas masculinas de su padre, sin problemas. Tanto fue así que, cuando murió, nos enteramos por carta publicada en la correspondencia de *La Jornada* de que no habría duelo, rituales ni "exorcismos" y lo participaban sus hijos Silvia, Gerardo y Claudio, así como su "esposo", el artista plástico puertorriqueño Miguel Ventura (nacido en San Antonio, Texas, en 1954, quien inauguró el nuevo MUAC de la UNAM en el 2008 con una instalación que causó escándalo y controversia: *Cantos cívicos*, con uso de ratas vivas pintadas que corrían por vericuetos de plástico, en medio de fotografías y símbolos del nazismo, y cantos de las juventudes hitlerianas). Recuerdo haberme encontrado a Antonio en Cuernavaca nadando en una alberca feliz de la vida: salió a abrazarme todo empapado, yo vestido. También lo recuerdo dándose un *toque de mota* en la Facultad de Filosofía y Letras, y naturalmente me ofreció un *jalón*. Otra vez me invitó a celebrar en El Colegio de México, Camino al Ajusco, algún aniversario. Fui para oír su exaltado elogio de ex alumnos como Ricardo Garibay, Jorge Hernández Campos y Huberto Batis, alguna vez becarios, que nos habíamos distinguido en la "vida real" y no en la "inútil" filología.

Sólo me queda recordar cómo Tito Monterroso y yo fuimos escogidos por Antonio para "salvarnos" de la expulsión decretada por Daniel Cosío Villegas de los "parásitos" literatos, después de que acusó de "ladrón" a Alfonso Reyes en una entrevista con Elena Poniatowska porque a fin de año repartía entre los becarios los sobrantes de la dotación anual de focos, jabones, escobas..., y de abusar becando a Octavio Paz siendo como era di-

plomático (no tardó éste en responderle en la revista de la UNAM, época de García Terrés, llamándolo “cuentachiles”). Cosío necesitaba unos “negros” para hacer una tarea pesada e inútil: unos índices de la correspondencia del Archivo de Relaciones Exteriores. Antonio hizo una ficha del contenido de un despacho y don Daniel *El Travieso* le cronometró el tiempo empleado. Tasaron así cuánto nos pagarían por cada documento: unos centavos. Nos dejaron a Tito y a mí solos; intentamos hacer una ficha de cómo celebraron un día del Grito en Suecia en los años treinta; parecía escrita en clave de tan boba, a no ser que ocultara un importante mensaje cifrado. Nos vimos las caras aterrados al mirar las infinitas cajas de documentos que nos esperaban hasta el fin de los tiempos. Decidimos largarnos sin despedirnos siquiera, ni de don Daniel ni de don Antonio, a quien imaginamos ser devorado por el economista-historiador y diplomático, salvador de los refugiados españoles de la Guerra Civil y fundador con Alfonso Reyes de la Casa de España en México y del Fondo de Cultura Económica, autor de monumentales libros de Historia de la República Restaurada. Días después en el Banco de México me encontró don Daniel y me amenazó simbólicamente con su paraguas; intentó que el Banxico me comisionara para la labor de rescate diplomático, pero yo me negué. Todo eso se lo conté en entrevista grabada a Enrique Krauze cuando preparaba su libro sobre “el Caudillo Cultural más grande del siglo xx”, y lo transcribió todo almibarado.

Un telefonazo de Antonio me anuncia que quiere polemizar con un colaborador rijoso de *sábado*, nada menos que con don Evodio Escalante, que se había “mofado” de don Adolfo Sánchez Vázquez en un artículo y entró bravucón en una *desollada* sangrienta con Miguelángel Díaz Monges, defensor del filósofo español, “el último marxista del mundo” (Octavio Paz *dixit*). Creo que Antonio no estaba de acuerdo con el tono burlón de Evodio en un reproche a don Alfonso Méndez Plancarte, autor de la edición anotada de las *Obras* de sor Juana. Hubo varias estocadas *con botón* entre ambos finos espadachines, y finalmente Antonio me dijo que iba a dar por terminada la escaramuza porque Escalante era un “terco ignorante”, y de un mandoble despachó al contrincante (descalificándolo al estilo de Octavio Paz en su polémica con Carlos Monsiváis, a quien tildó de “ocurrente” y de “pepenador de la cultura” —Cfr. *Proceso*). Naturalmente tanto Carlos como Evodio ganaron fama *urbi et orbi* (en la ciudad y en el mundo) por “haberse puesto con Sansón a las patadas”. Habría también que agradecerle a Antonio Alatorre que se haya dignado enmendarle la plana al intocable poeta Octavio Paz señalándole errores de su *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, y también polemizar con él cuando publicó en *Vuelta* dudosos inéditos de la monja jerónima. Sergio Téllez-Pon (quien me ha pedido es-

cribir este recuerdo) ha publicado en la revista *Replanteando* de diciembre de 2010, que dirige en Guadalajara Rogelio Villarreal, un artículo sobre las *Obras completas de Sor Juana: Lírica personal*, que preparó nuestro maestro Antonio Alatorre cuando el Fondo “ha tenido a bien encomendarme a mí la elaboración de esa edición conmemorativa” (sesenta años después de la edición de Alfonso Méndez Plancarte), “aunque tuve que acatar la obligación que se me impuso de respetar...” la edición de Méndez Plancarte que “seguirá teniendo su utilidad” según aclaración no pedida al FCE y que hace creer que son palabras del “radical” Alatorre, que se proponía hacer cambios “que debieron espantar a los editores, que sólo imprimieron mil ejemplares”. Finalmente, Téllez-Pon cita a Antonio que dice que su edición “habría sido más distinta de lo que es”. Así y todo, Alatorre “no teme anotar los pasos del amor de la monja por la marquesa, sin ningún tapujo” y quiere “acercarla al mundo quitándole los espesos velos hagiográficos con que la envuelven muchos sorjuanistas (empezando por Paz)”. Amén. *Ite, misa est*. Espero encontrarme con Antonio “en algún lugar” —como me dijo su hermano Enrique— y seguir la charla interminable *per saecula saeculorum*. **U**



La poesía y la imagen

Alberto Blanco

El poeta Alberto Blanco establece en este ensayo una erudita pesquisa sobre las formas que ha tomado la imagen en la poesía, como el puente hacia una aprehensión total de la existencia, en un acercamiento que lo lleva a concluir, con palabras de John Ruskin: “Lo más grande que un ser humano puede hacer en este mundo es ver algo, y decir lo que vio de la manera más clara posible”. Las imágenes que ilustran el texto son del propio autor.

Para nadie es un secreto que la poesía moderna hizo del culto a la imagen poética poco menos que un dogma; una verdadera religión. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de una “imagen” en un poema? O, para irnos acercando poco a poco al tema, podríamos plantear el asunto en otros términos y preguntar: ¿qué tienen en común una imagen *escrita* y una imagen pintada, una imagen fotografiada o una imagen filmada? Y, asimismo: ¿existe alguna relación entre una imagen escrita y una imagen recordada o soñada?

Responder a estas preguntas requiere indagar en el complejo fenómeno de la visión. No es de extrañar que uno de los grandes abuelos de la poesía contemporánea (y de la filosofía y de las artes en general), Goethe, se haya sentido atraído toda su vida por el fenómeno de la visión, del mismo modo en que le sucediera a uno de los grandes padres —que ya no abuelo— de nuestros tiempos: Wittgenstein. Ambos escritores dedicaron sendos volúmenes al fenómeno de la visión y al enigma de los colores. Así, en una entrada escrita en 1948 de sus *Observaciones*, dice el autor del *Tractatus*: “Los colores incitan a filosofar. Quizá esto aclare la pasión de Goethe por la teoría de los colo-

res. Los colores nos parecen entregar un enigma; enigma que nos incita... no perturba”.

Siguiendo el pensamiento de Wittgenstein se podría decir que el enigma de la visión —y, por ende, el de la imaginación misma— no perturba al poeta, sino que lo incita. ¿A qué? A ser capaz, como nos dice él mismo, “de ver todo lo malo del hombre como un deslumbramiento”. A utilizar el medio transformador de la poesía como una verdadera alquimia del verbo para transformar en oro de la visión la ganga de la palabrería. A dar a luz, a ver la luz, a convertir en luz la inconsciente oscuridad.

Por otra parte, no son pocos los poetas que han dedicado una gran cantidad de tiempo, pasión y energía a la práctica de las artes visuales. La lista es larga, y lo que a primera vista podrían parecernos excepciones —los poetas-dibujantes-pintores— configura, en realidad, una lista impresionante de tal forma que no queda más remedio que rendirse ante la evidencia: la imagen ha sido, para los poetas, algo más que un recurso literario. Mucho más: constituye un verdadero centro magnético. Pero, ¿qué es la visión? La siguiente respuesta es de William Blake y aparece en *A Vision of the Last Judgment* (Una visión del Juicio Final): “Visión o imagina-

ción es la representación de lo que existe eterna, real e inalterablemente... La imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración". Atendamos la evidencia: de "imagen" se deriva la palabra "imaginación".

La palabra "imagen" viene del vocablo latino *imago*, que quiere decir propiamente "representación, retrato", y pertenece a la misma familia que *imitari*, que significa "remedar". Esta idea de remedo o de imitación está en la raíz misma del complejo proceso de evocar imágenes, ya sea por medio de la representación pictórica o fotográfica, o bien mediante la evocación que las palabras son capaces de producir, lo mismo de una persona, un animal, una planta, un lugar, un objeto que de un hecho.

La historia de la imagen es fascinante; quizá más aun que la historia misma de las imágenes. Y es durante la Edad Media que en Occidente la imagen quedó codificada y sacralizada. Como bien explica Fernando Delmar en su libro *El ojo espiritual, imagen y naturaleza en la Edad Media*:

Para la filosofía y la estética medievales el mundo visible es el reflejo del mundo invisible. Ver la inmanencia de éste en aquél, encontrar en todas las cosas el signo inmediato de una realidad permanente, descubrir en las formas sensibles la proyección de la belleza del alma y de Dios, del orden moral y del orden divino fue la función principal de la imagen para la Iglesia en la Edad Media.

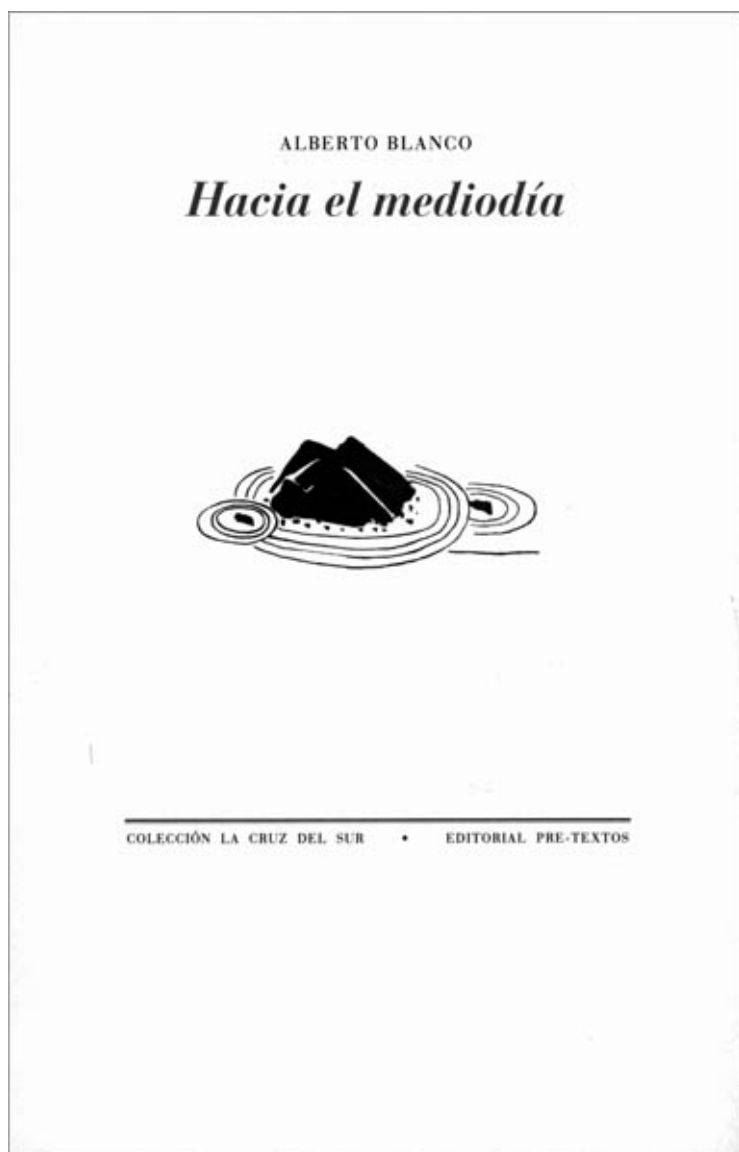
Hace bien el autor de esta cita en emplear el tiempo pasado para describir la función de la imagen: entender

el mundo visible como reflejo del otro, invisible, *fue* el sustento de la imagen en un mundo tradicional. Todavía se puede sentir viva en Blake esta visión. Pero, por más que el mundo, incluido el mundo del arte, se haya olvidado, salvo en notables excepciones, de esta concepción tradicional de la imagen, ésta sigue operando inalterada en el modo metafórico de funcionar del lenguaje. Toda la poesía —bien sea que el poeta en turno lo reconozca o no, comulgue con esta visión o no— da fe de ello.

El apabullante diluvio de imágenes que inunda la vida de la mayor parte de los desconcertados habitantes de las múltiples urbes del planeta Tierra en el siglo XXI ha conseguido anestesiar en gran medida el impacto de las mismas, pero no ha sido tan grande como para erradicar la fuerza de la imagen en la poesía. La sobreabundancia y la espantosa trivialidad de las imágenes que nos rodean —sobre todo las publicitarias de toda laya y por todas partes— han escamoteado, como dice Serge Gruzinski en *La guerra de las imágenes*, "la transcendencia de la religión en provecho del consumo", y han logrado, incluso, desviar el curso de una buena parte de las prácticas de las artes visuales hacia un trabajo que no se centra en las imágenes. Sin embargo, no han conseguido arredrar a los poetas.

Pero, independientemente de lo que vemos, y más allá de lo que cada ser o proceso visto significan, lo que permanece inalterable es que todos estos caracteres y tramas aparecen en el escenario de eso que los científicos llaman "El espectro del visible": ese fragmento de la





banda de radiaciones cuyas longitudes de onda nos permiten ver. Pero, ¿quién es este fantasma de esa ópera que se desarrolla entre la retina y el cerebro, entre el mundo y la pupila?

Yo he intentado responder esta pregunta en un poema dedicado a Marcel Duchamp, el artista anti-retiniano por excelencia:

EL ESPECTRO DEL VISIBLE, ACASO...

Sol: luz redonda: ojo abierto del cielo.

El mundo entero cabe en la pupila: luces y sombras,
[perfumes visuales.

El mundo está de cabeza en la retina y la tierra está
[recostada en la mirada.

La tierra es siempre virgen por la virtud absolutoria
[de la mirada.

Miramos con la luz de la experiencia, pero vemos
[con la virginidad de la mirada.

La mirada depende de la luz, pero el cuerpo no
[depende de la sombra.

La luz es la memoria de las imágenes: más que la luz
[de la memoria, la memoria de la luz.

Pero, ¿en dónde vemos? ¿En los ojos? ¿En la retina?
[¿En el cerebro? ¿En la memoria?

¿De dónde viene la luz con que vemos en los sueños?
[¿Y a dónde se va la luz de una vela cuando se apaga?

A la velocidad de la luz no hay tiempo. No hay
[sombras a la velocidad de la luz.

Bien visto, ningún objeto tiene, en realidad, el color
[que supuestamente tiene.

El color de un objeto depende únicamente de su
[velocidad.

Este es el Dominio del Espectro del Visible, acaso...

¿Imaginación? ¿Fantasía? ¿Imagen? ¿Metáfora? Entre estos cuatro términos que para el grueso de los lectores significan lo mismo, que para muchos poetas y ensayistas son sinónimos —o casi— y que para otros son términos absolutamente diferenciados, giran todos los aspectos visuales en torno a la poesía: la *fanopea*.

Vale la pena señalar en este punto que, en relación a la imagen, hay que hacer notar que Ezra Pound sostuvo siempre que la *fanopea* debería poder traducirse sin mengua alguna, mientras que la *melopea* resultaba casi intraducible a no ser por un verdadero milagro (como podría ser, por ejemplo, que el traductor contara con un oído divino); y que la *logopea*, que no se puede traducir “localmente”, acaso, y con arduo trabajo y muy buena suerte, se podría llegar a reconstruir de una forma análoga en otro idioma, encontrando derivados o equivalentes.

La consideración me parece muy significativa, pues si tomamos en cuenta que la realidad visible se transforma sin pausa, gira y cambia a una velocidad inconcebible, y que una imagen no es más que el anhelo de fijar, así sea por un instante, esta incesante transmutación de todos los seres, sorprende que semejante aspecto de un poema pueda traducirse directa e infaliblemente.

Podemos decir, por principio de cuentas, que una imagen es una ecuación del lenguaje donde los dos términos resultan conocidos —algo así como una pintura realista— o bien ambos resultan desconocidos: algo así

como una pintura abstracta. Una metáfora, en cambio, sería una ecuación de palabras donde uno de los términos es conocido y el otro desconocido; y que por esta razón es la metáfora la que nos permite aproximarnos a lo desconocido a través de lo conocido. De aquí el lema paulino: *per visibilia ad invisibilia* (por lo visible vamos a lo invisible).

Per visibilia ad invisibilia. El célebre texto de San Pablo (*Rom.*, I, 20) nos habla de que podemos elevarnos al conocimiento de las propiedades invisibles de Dios a partir de la consideración del universo creado. Este texto, por supuesto, ha sido interpretado a través del tiempo de distintas maneras. Según San Agustín, las *invisibilia Dei* son las Ideas de Dios, por lo que conocer a Dios a partir de lo sensible, es remontar el vuelo a partir de las cosas hacia sus Ideas. Uno de los seguidores más célebres de San Agustín, Hugo de San Víctor, escribió en el siglo XII que las realidades invisibles que permanecen secretas han sido exteriormente conocidas, volviéndose visibles a los ojos de todos. Dicho con sus propias palabras (provenientes del *Didascalicon*, que viene de *didascalia*, y que significa “asuntos relacionados con la instrucción”): “el fin supremo de toda actividad en este mundo es restaurar en nosotros la imagen de Dios”.

Ahora bien, en este juego que consiste en tratar de llegar a lo desconocido o lo invisible por medio de lo visible o lo conocido, hay que distinguir varios niveles. Todos ellos se encuentran dominados por lo que Breton llamó “el demonio de la analogía”, y que aquí he de llamar, jugando un poco con las palabras, “el dominio de la analogía”. Se trata, en todo caso, de un dominio o de un demonio que deben su poder de convocatoria a una característica esencial de la realidad: la red de interrelaciones en la que vivimos y sobrevivimos los diez mil seres. Eso que en la tradición védica se llama “La red de Indra”. No de otra cosa hablaba Mallarmé en una carta a Théodore Aubanel:

Sólo te quería decir que he diseñado un plan para todo mi trabajo luego de encontrar la clave en mí mismo —mi centro— donde me aposento como una araña sagrada entre los hilos que han emanado de mi mente y con cuya ayuda he de tejer, en los puntos de intersección, el encaje más maravilloso que pueda imaginarse y que existe ya en el seno de la Belleza.

O como dice el antiguo Sutra budista:

En el cielo de Indra
se dice que hay una red de perlas
dispuestas de tal manera
que si miras a una
ves a todas las demás
reflejadas en ella.

Del mismo modo,
cada ser en el mundo
no es solamente él mismo,
sino que implica
a todos los demás seres
y es, de hecho, todos
y cada uno de los demás.

Es esta red, esta condición de interrelación, o esta capacidad que el monje vietnamita Thich Nat Han ha denominado “interser”, lo que permite establecer una lógica distinta de la aristotélica, donde A es igual a A, y es distinta de B y nunca puede ser igual a C. Frente a la fría lógica científica de Apolo, se revela esa otra lógica, que con justa razón podríamos llamar “poética”, y que da lugar a toda la escala de la visión: A = B = C = D = etcétera. Ésta es la lógica ardiente de Dioniso y las transformaciones donde domina el Demonio de la analogía.

En este Dominio de la analogía, podríamos distinguir, al menos, cuatro niveles perfectamente diferenciados y diferenciables que en el lenguaje, y muy particularmente en la poesía, hacen su aparición continua: la imagen, el símil, la metáfora y el símbolo. Todos ellos son términos que tienen que ver con la visión y pueden llegar a ser concebidos —o, mejor aún: visualizados— como las cuatro estaciones en un proceso continuo, en un gradiente que bien pudiéramos llamar, metafóricamente hablando, “las estaciones de la vista”, “un año de imaginación” o “el ciclo de la visión”.

Empecemos por la imagen, que es la primera estación de este ciclo imaginativo e imaginario, al mismo tiempo que es la más sencilla de todas sus estaciones. “Una imagen no es una alegoría ni un símbolo de otra cosa; es un símbolo de sí misma”, dice Novalis. Una imagen, en el sentido más lato del término, no es más que una pura representación visual, bien sea en el plano físico, como sucede con el dibujo, la pintura, la fotografía y el cine, o bien sea en el plano mental, como sucede con los recuerdos y los sueños. Una imagen es lo que se nos aparece: lo que vemos: lo que se ve. Una imagen es, en este sentido, una verdadera tautología: A es A y sólo A. Y, como señala Ezra Pound: “La época exige una imagen...”. Que es como decir: el tiempo exige una representación espacial: una imagen. Éste es el grado cero del Dominio de la analogía.

Toda la poesía está llena de imágenes en este sentido, porque es una facultad irrenunciable del lenguaje su poder de dar a ver, de hacer ver, de hacer referencia al mundo de todos los días: al mundo real. Claro que al hacer referencia al mundo cotidiano, el lenguaje ya va preparando el viaje poético de las combinaciones y las invenciones. Un viaje que parte desde ese grado cero que es la imagen simple, que de simple no tiene nada: una imagen es ya una segunda naturaleza con respecto

a lo que sea que se observe. Mediante la imagen el lenguaje se interna en el territorio, en gran medida ignoto e inexplorado, que es el dominio de la analogía, pasando por la metáfora, hasta llegar al símbolo y desembocar finalmente en el mito. Un viaje de retorno a los orígenes, pues el mito es la matriz de los símbolos y los símbolos son, a su vez, y haciendo este raudo recorrido metafórico en sentido inverso, la última escala de la imagen que vuelve a casa. Como dice con maravillosa claridad José Lezama Lima en *El sistema poético*: “Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo”.

La segunda escala en este camino de las transformaciones es lo que se conoce como un “símil”. Se trata de una simple comparación: esto se parece a esto otro. Aquí es donde ha de buscarse la base de la magia simpática, de la herbolaria y la cura por métodos tradicionales. Para una enfermedad de los riñones hay que administrar al paciente un té hecho con una planta cuyas hojas tengan forma de riñones; o para enfermedades relacionadas con la sangre y el corazón hay que prescribir medicamentos hechos a partir de plantas de color rojo, etcétera. Un símil es una ecuación con dos términos conocidos: A se parece a B; por lo tanto, algo han de tener en común. Por medio de un símil hacemos evidente algo que permanecía oculto. Como dice Gemma Corradi Fiumara en *The Metaphoric Process*:

En un intento por explorar las conexiones que existen entre varios dominios heterogéneos, podemos invocar la visión de Davidson de la metáfora. Básicamente nos indica que el lenguaje metafórico consiste en un uso especial de los significados literales destinado o dirigido a sugerir algo que de otra manera habría pasado inadvertido; un “algo” que se vuelve “real” porque ahora existe un cierto lenguaje que lo genera.

La “metáfora” es la tercera escala en este camino. Aquí ya no se trata solamente de constatar que A se parece a B, y de sospechar por lo tanto que existe una relación especial entre ambos términos. Lo que aquí se ve, comprende y expresa es que A, más que ser como B, es en realidad y en última instancia B. “No hay cosa más grande que ser un maestro en el uso de la metáfora —dice Aristóteles— y ésta es la única cosa que no se puede aprender; es la señal del genio”. La metáfora es la herramienta del lenguaje que nos ha permitido aprehender, y al mismo tiempo expresar, la esencial identidad de las criaturas y los hechos que se nos aparecen como separados y distintos. A = B.

“La metáfora y la imagen —las palabras son del poeta y filósofo Ramón Xirau y aparecen en su libro *Poesía y conocimiento*— dicen y a la vez sugieren algo indecible que sin embargo también, en parte dicen. En la metá-

fora, tomada aquí en el sentido más alto de ‘transporte’ o ‘translación’ o de comparación de términos distintos y distantes (las plumas son piedras, los árboles son pájaros), existe siempre algo paradójico”. No olvidemos que “metáfora” es una palabra de origen griego derivada de *meta*, que quiere decir “más allá” y *phéro*, que quiere decir “yo llevo”. Y es justo en este llevar más allá de la metáfora que radica, quizás, el poder esencial de la poesía. En todo caso, no cabe duda de que se trata, por decir lo menos, de uno de sus poderes esenciales. Un poder que alude a los orígenes mismos del lenguaje como la gran traducción del mundo. Y aquí me permito citar en extenso a John Berger que en su ensayo *The Hour of Poetry (La hora de la poesía)* dice:

La necesidad de usar metáforas en la poesía, de descubrir las semejanzas, no proviene de la gana de hacer comparaciones (pues todas las comparaciones, como tales, son jerárquicas), ni de la voluntad de hacer disminuir las peculiaridades de ningún acontecimiento; más bien proviene del deseo de descubrir esas correspondencias de las cuales la suma total sería una prueba de la indivisible totalidad de la existencia. Es a esta totalidad que la poesía aspira, y esta aspiración es el extremo opuesto del sentimentalismo; un sentimentalismo que siempre clama por una excepción, por algo que sea divisible.

No me parece una casualidad que otro de los grandes estudiosos de la imagen y la metáfora en nuestro espacio y nuestro tiempo, el cubano José Lezama Lima, haya titulado precisamente *Fragmentos a su ímán* su último y extraordinario libro de poemas. Todo lo que se encuentra en un momento dado disperso ha de volver a casa: la unánime unidad. Sin sentimentalismos de por medio.

Teniendo esta totalidad en mente que toda metáfora redescubre y confirma, y con este anhelo de ir más allá de los fragmentos hasta volver al origen unitario de la creación, aquí vale la pena señalar que no todas las metáforas tienen el mismo carácter de urgente. Esta urgencia es privativa de ciertas metáforas; podríamos ir incluso más lejos y decir que tan sólo se manifiesta en las auténticas metáforas: aquellas que no son el azaroso resultado de un capricho ni un adorno ni una mera balandronada, sino que responden a la necesidad imperiosa de hablar, así sea oblicuamente, de lo que no se puede hablar.

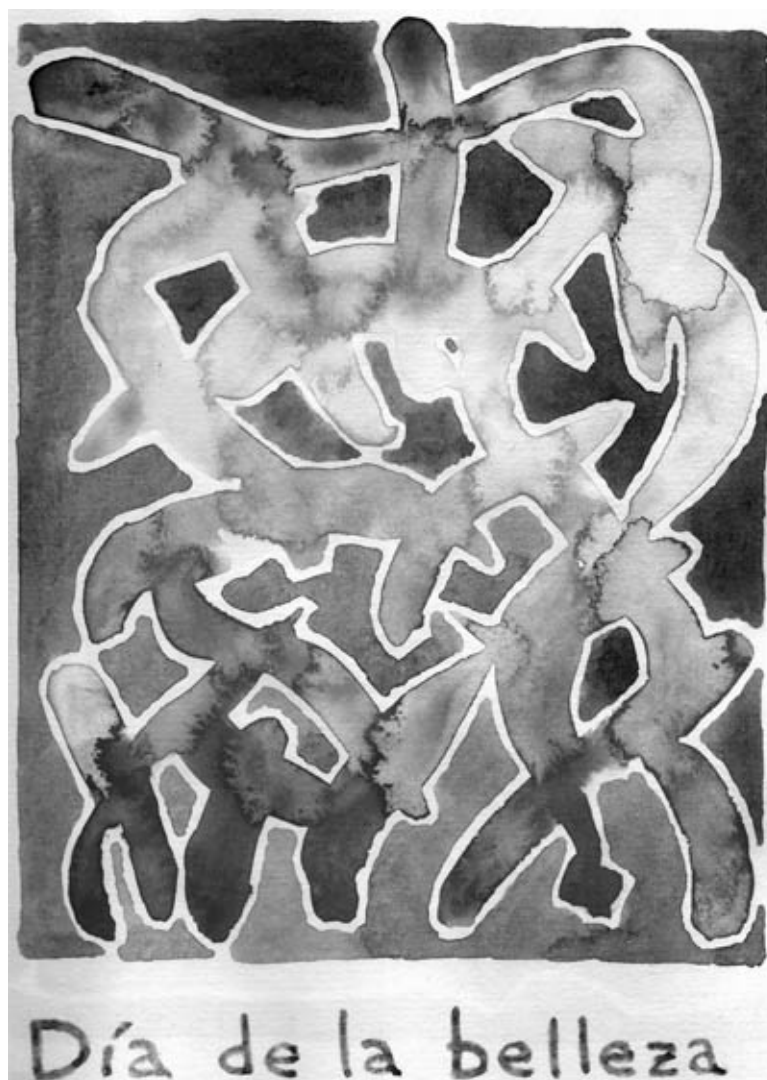
Cuando el Conde de Lautréamont profiere, al principio del cuarto fragmento de *Los cantos de Maldoror*: “Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a dar comienzo al cuarto canto”; o cuando Octavio Paz canta: “Hombre, árbol de imágenes, palabras que son flores que son frutos que son actos”; o cuando Salvador Dalí afirma: “la mujer-flor-piel-peyote-joya-nube-llama-mariposa-espejo”, lo que estos poetas están hacien-

do es renovar el viejo pacto con la lógica poética. Frente a las dos posibilidades vitales: la que encarna el lado derecho de la mente (que, tal y como hemos explicado ya, corresponde al lado izquierdo del cerebro) y la del lado izquierdo (y su diestra correspondencia cerebral) la poesía se inclina por el lado izquierdo del mundo y por la diestra mental.

Día y noche, Apolo y Dioniso, masculino y femenino, vigilia y sueño, ciencia y poesía, razón e intuición... la metáfora, al optar por el camino de las transformaciones y la ambivalencia no deja lugar a dudas respecto de su filiación. Allí donde el lenguaje duro, lineal, del conocimiento científico que no admite interpretaciones ni opiniones, nos dice que $\pi = 3.1416$, y nada más... la poesía nos dice otra cosa. La poesía nos recuerda que todo está relacionado y, en última instancia, todo es lo mismo. “Todo es un ojo abierto —observa Roberto Juarroz— y yo formo parte de ese ojo”.

La cuarta y última escala en el camino del dominio de la analogía es el “símbolo”. Aquí ya no se trata tan sólo de presentar, como en el caso de la imagen; o de comparar, como en el caso del símil; o incluso de descubrir relaciones ocultas, como en el caso de la metáfora... sino de otra cosa. Se podría decir que el símbolo comienza allí donde las metáforas manifiestan un carácter de urgencia *absolutamente esencial*. Hago hincapié en las dos últimas palabras porque ambas expresan dos características inalienables de los verdaderos símbolos: son absolutos y son esenciales. Casi se podría decir que el símbolo es de un orden metafórico distinto. El símbolo es *la otra forma* de usar los poderes del Demonio de la analogía.

Ya en el capítulo dedicado a la poesía y el lenguaje de *El llamado y el don* habíamos dicho que la capacidad de simbolizar es inseparable del pensamiento abstracto y conceptual. Desde la necesidad más entrañable del lenguaje por clasificar y conceptualizar surge esta capacidad de reconocer que es posible que una cosa signifique otra cosa. Esto que, en principio, parece tan sencillo, y que se encuentra en la base misma de nuestra manera de comprender y de expresar el mundo, es en realidad uno de los más grandes misterios a los que podemos enfrentarnos. Que esta capacidad de simbolización no es privativa de los seres humanos, ya lo han demostrado los experimentos hechos con chimpancés, por ejemplo, y que muestran que estos animales (y algunos otros también) son capaces de reconocer que una figura o un color o un sonido o una acción pueden significar otra cosa. Sin embargo, hay que subrayar que la capacidad de formar y de compartir símbolos es una cuestión de grados: ésta va desde la simple asociación de un símbolo arbitrario —lo que propiamente constituye un signo— con otra cosa (como sucede precisamente en los experimentos con los chimpancés), hasta la posibilidad de operar entera y únicamente con símbolos, como es el caso de las matemáticas.



Sólo que hablar de símbolos en matemáticas y hablar de símbolos tradicionales son dos cosas completamente distintas, pues el simbolismo tradicional es, para decirlo en palabras de A. K. Coomaraswamy, “el arte de pensar en imágenes”. Y aquí me permito citar en extenso a J. E. Cirlot, que en el ensayo introductorio a su *Diccionario de símbolos*, al hablar del origen y la continuidad del símbolo, afirma:

Con acierto afirma Paul Diel que el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa. Sin pretender analizar cuestiones de “origen”, consignaremos que la mayoría de autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico, si bien hay indicios primarios muy anteriores. El conocimiento actual sobre el pensamiento primitivo y las deducciones que pueden establecerse válidamente sobre el arte y la manera de ajuarse del hombre de aquel tiempo justifican la hipótesis, pero especialmente los diversos estudios realizados sobre grabados epigráficos. Las constelaciones, los animales y las plantas, las piedras y los elementos del paisaje fueron los maestros de la humanidad primitiva.

Y es que la única manera de hablar de lo que no se puede hablar es hablar de lo que no conocemos en función de lo que sí conocemos. Éste es el mecanismo que gobierna los símbolos. Como dijo Platón: “aquello que es perceptible a los sentidos no es sino la reflexión de lo que para la mente es inteligible”.

La poesía, como todo el arte, es siempre un vínculo, y, en esta medida, se encuentra siempre en el ámbito de lo sagrado: busca re-ligar. La poesía es, pues, bien vista, no un sustantivo sino un verbo. Es un acto. Está siempre en proceso de ser... o de llegar a ser. Como dice Paul Valéry: “no se trata de ser un poeta; se trata de llegar a serlo”; o como dice Michael Hamburger: “La poesía constituye un tráfico perpetuo y en dos sentidos entre la experiencia y la imaginación”.

Claro que uno a veces se siente más cerca de esta reunión, de este reencuentro, que en otras. Y se dan ocasiones en que, incluso, uno llega a sentirse “parte de”, o se tiene la sensación de “estar adentro” del proceso mismo de la reunión. Pero hay veces en que uno mismo no se siente, así como hay otras en que el “yo” pesa demasiado. Pero queda claro que en el proceso de la poesía va involucrado algo más que eso que llamamos “yo”. Va involucrado siempre el hecho de dar forma.

Y es que en el arte, como decía Edgar Degas, “no es cuestión de lo que puedes ver, sino de lo que puedes hacer ver”. *Donner à voir*, como lo quería Paul Éluard. Éste es el secreto del arte: Dar a ver. Dar a escuchar, dar a sentir y dar a pensar; dar a imaginar, dar a entender y dar a soñar. Dar a través de las palabras una probada de miel de ese otro mundo que anhelaba Baudelaire, y que en sus *Pequeños poemas en prosa* hace su aparición... ¡en inglés! *Anywhere Out of the World*: “Al cabo, mi alma hace explosión, y sabiamente me grita: ¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! ¡Con tal que esté fuera del mundo!”. Sólo que ese otro mundo, ¡es éste! No hay otro. Vuelvo a Éluard: “Hay otros mundos... pero están en éste”. Para bien y para mal, el mundo, que conocemos, y del único que en realidad podemos hablar, es éste: el de los nombres y las formas.

Una vez más: *per visibilia ad invisibilia*. Y lo que en un primer paso no fue sino reconocer que en el mundo de los “sándwiches de realidad”, como solía llamarlos Allen Ginsberg, lo que vemos y vivimos es más un mundo de relaciones que de objetos, más un universo de procesos que de cosas, tarde o temprano puede llegar a convertirse en una visión poética. Una visión que partiendo de los símiles, transitando por el puente de las metáforas, y propulsada en una última etapa por el poder impersonal de los símbolos, nos lleva a recorrer el Dominio de la analogía a todo lo largo y lo ancho, lo alto y lo profundo del lenguaje, hasta dar con el espacio central, fundamental y fundador del mito.

Así relacionan en su ensayo *El carácter de la escritura china como medio poético* Fenollosa y Pound este proceso y este espacio con el lenguaje:

Esto es más que analogía; es una identidad estructural. La naturaleza provee sus propias claves. Si el mundo no estuviera lleno de homologías, simpatías e identidades, el pensamiento se habría muerto de hambre y el lenguaje estaría encadenado a lo más obvio. No habría habido un puente para cruzar desde las verdades menores de lo visto hasta las verdades mayores de lo nunca visto.

¿Y qué son estas “verdades mayores de lo nunca visto” si no los mitos que nos dan base y sostén, lo mismo como individuos que como comunidades? Y es por este intrincado enjambre de relaciones, por esta red de homologías, parecidos y similitudes —lo que Baudelaire llamaba “las correspondencias”— que podemos intuir el espacio primordial, la almendra sagrada de nuestra visión: el mito. Ésta sería la culminación de la cuarta y última escala en este viaje por el dominio de la analogía. Pero este centro irradiante de sentido es, por su propia naturaleza, plural y no lineal. Es, ni más ni menos, la fuente de toda la poesía.

La fuente de las fuentes, la simiente de las simientes: *Der Kern des Kernes*. “Un mito es siempre simbólico —nos dice Pavese— y por esto no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino una vida encapsulada que, según el terreno y la savia que la nutre, puede estallar en los más diversos y múltiples florecimientos”. Surtidor de imágenes: germen de gérmenes... estallido de esporas de lenguaje poético en otra realidad.

Todo lo que conocemos lo conocemos a través de los nombres y las formas; pero los poetas tratan de ir siempre más allá: tratan de llegar a la orilla y de asomarse a “la otra orilla”... si es que en verdad existe “otra orilla”. La poesía siempre está buscando llegar hasta el límite de sus fuerzas. Ese límite es el que define paradójicamente su forma.

Y la forma visual que adquiere un poema escrito (y de la que sólo podemos hablar en relación a la escritura, pues no existe como tal en la poesía oral) es un elemento que no podemos dejar de mencionar en un capítulo dedicado a la poesía y la imagen, si bien amerita un capítulo aparte. Porque un poema escrito no se dirige a los ojos del lector sólo mediante las imágenes, símiles, metáforas y símbolos que emplea, sino que nos pide una lectura, una comprensión y una manera de ver distinta mediante su forma tipográfica misma. Por medio del arreglo de los signos en la página la poesía nos habla no sólo con palabras, imágenes y sonidos, sino que lo hace también mediante el silencio y los espacios en blanco. Ésta es una de las grandes lecciones de Mallarmé.

No por casualidad —y hablando de Mallarmé y de la poesía como una prueba concreta no sólo de la existencia del hombre, sino de la existencia de “otro mundo”— el manifiesto del grupo Noigandres con el cual se sientan las bases de la poesía concreta brasileña, *Plan Piloto para la Poesía Concreta*, nombra como antecedentes de esta escuela a una serie de autores, comenzando por Stéphane Mallarmé con *Un tiro de dados* de 1897, seguido de los *Caligramas* de Apollinaire de 1918, los *Cantos* de Ezra Pound, escritos y publicados a lo largo de muchas décadas, el *Finnegans' Wake* de James Joyce de 1939, así como los poemas de e. e. Cummings y Oswald de Andrade, amén de la música de Anton Webern y el *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian.

La poesía concreta, que a partir de 1950 pasó a designar en gran medida la práctica de la poesía visual, se convirtió rápidamente en un movimiento internacional, aunque se podría argumentar que su creación se debe, antes que nadie, a Eugen Gomringer, un poeta boliviano-suízo que fue secretario del pintor Max Bill, discípulo de Theo van Doesburg, autor del *Manifiesto del arte concreto* de 1930. Eugen Gomringer lanzó en 1955 su manifiesto *Del verso a la constelación: función y forma de una nueva poesía*.

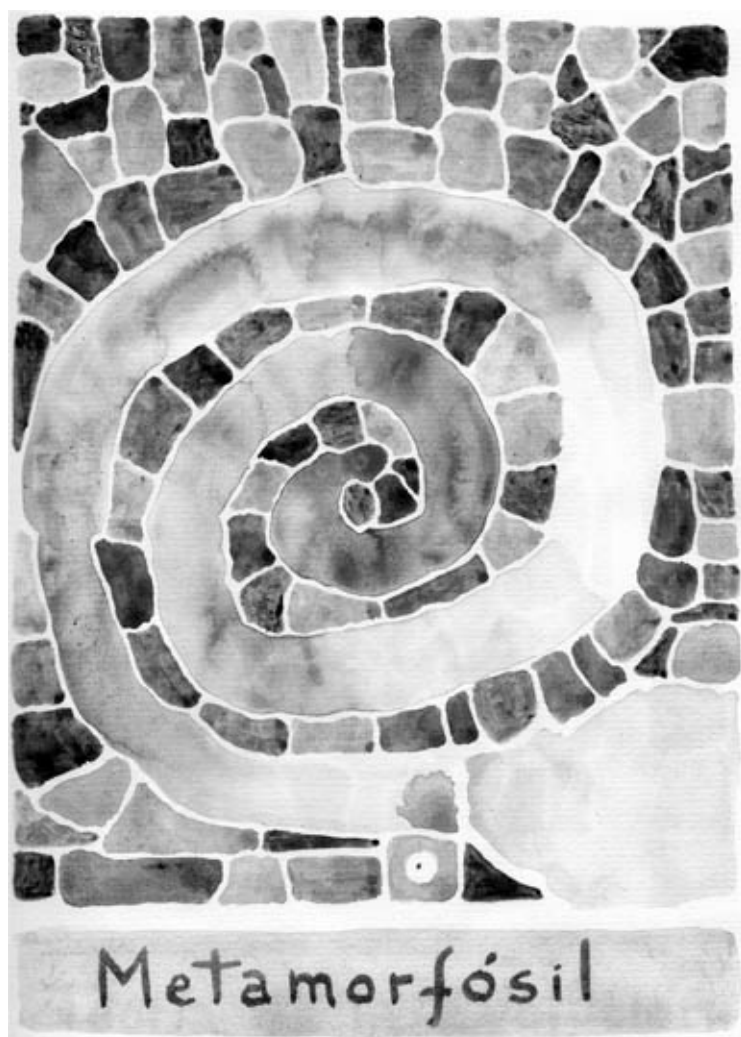
De esa misma época es el *Plan Piloto para la Poesía Concreta*, de Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, donde se reconoce que las tentativas experimentales futuristas y dadaístas (y aquí habría que mencionar también los experimentos de los cons-

tructivistas rusos) están en los orígenes de este nuevo procedimiento poético que ofrece una serie de alternativas a la organización convencional poética cuya unidad formal es el verso. Como dice el *Plan Piloto*: “El poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones”.

Ésta es también la lección que Ezra Pound aprendió de la poesía ideogramática china por intermedio de Fenollosa. Así, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Pound y Fenollosa insisten en que “el idioma chino, con sus muy peculiares materiales, ha conseguido pasar de lo visible hasta lo invisible empleando el mismo proceso que todas las razas antiguas han usado. Este proceso es la metáfora: la utilización de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales”. Subrayo aquí lo de las “relaciones inmateriales” porque, en realidad, una relación —por su naturaleza misma de vínculo— sólo puede expresarse metafóricamente.

Pero hay otra lección, quizá más importante aún, que podemos aprender de la poesía china. Y ésta tiene que ver con lo que Joseph Brodsky, hablando de la reticencia en la poesía de Cavafis, describe como un salto del primer término de una metáfora —“el tenor”, como lo llamaba I. A. Richards— al segundo término de la ecuación: lo que denominaba “el vehículo”. Al suprimir el tenor y atenerse solamente al vehículo (en el caso de Cavafis el tenor era su vida y el vehículo era Alejandría), el poeta da por sentada la primera parte de la metáfora y procede directamente a la segunda. La gran





poesía china es así, y por eso tantos poemas resultan al lector occidental poco atento meros paisajes, descripciones sin sustancia, poesía sin metáforas. ¡Cuando el poema todo es una metáfora!

En la metáfora, como reveladora de la naturaleza, radica la esencia misma de la poesía. “La metáfora, tendiendo un puente sobre el abismo que separa las actividades mentales, interiores e invisibles, y el mundo de las apariencias externas, ha sido, ciertamente, el mayor regalo que el lenguaje podía haber concedido al pensamiento —dice Hannah Arendt— y, por lo tanto, a la filosofía; pero la metáfora es, en sí misma, más que filosófica, poética desde sus orígenes”. Éste es el poder de la metáfora y tal es el alcance de la imaginación. Por eso no duda Gaston Bachelard en afirmar que “cuando la imagen es nueva el mundo es nuevo”.

Tal vez sorprenda a algunos que el mismo Gaston Bachelard, en ese hermoso libro que dedica al estudio del fenómeno de la imagen poética y que se titula *Poética del espacio*, afirme convencido que “la imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven”. Para rematar unas páginas adelante: “En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es la tarea subalterna de asociar imágenes”. Sin em-

bargo, no por mera casualidad el capítulo dedicado a explorar las relaciones entre la música y la poesía termina en la misma nota: no-saber. Y es que en poesía este no-saber es muy importante. Más aún: es fundamental. Tanto como el saber. *Wei wu wei*, como dicen los taoístas chinos: hacer y no hacer al mismo tiempo. Saber y no saber. Saber del oficio subalterno de asociar imágenes y no-saber de la conciencia ingenua para dar con ellas. Sentir: ver.

Y es por eso que un poeta nunca puede ver demasiado —así sea el paisaje o la muerte del paisaje— o sentir demasiado —hablo de la muerte y del paisaje— sin que su poesía sea un diálogo entre el ojo y el corazón; sin que sus poemas sean un pacto entre el ojo y el oído; sin que su obra sea una alianza entre el corazón y el oído. Un poeta no puede cumplir con su destino sin que su vida sea un acuerdo entre la visión, el sentimiento, todos los demás sentidos y la inteligencia de las palabras.

Sé que Este Mundo es un Mundo de Imaginación y de Visión. Yo veo Todo lo que pinto en Este Mundo, pero no Todos vemos lo mismo. A los Ojos de un Miserable, una Moneda es más bella que el Sol, y una bolsa raída por el uso del Dinero tiene proporciones más bellas que una Vid henchida de Uvas. El árbol que hace llorar a algunos, es a los Ojos de otros, tan sólo un estorbo Verde en el camino... Así como es un hombre, así ve...

Estas palabras tomadas de la carta que William Blake le dirige al doctor Trusler el 23 de agosto de 1799 revelan con absoluta claridad cómo ve un poeta con los ojos de la imaginación y la visión. Porque, como decía otro de los grandes pensadores de Occidente, Goethe: “Pensar es más interesante que saber, pero es mucho menos interesante que ver”. Y es que para ver de verdad es indispensable que la mente deje de parlotear. En este sentido, el pensamiento fácilmente puede convertirse en un obstáculo de la visión.

Quien observa sus palabras, sus opiniones, todo lo que sabe, no está viendo. Quien compara lo que supuestamente ve con lo que ha visto, no está viendo. Quien habla, bien sea en voz alta o con la boca cerrada, no está viendo.

Para un artista —y un poeta no puede ser la excepción— primero hay que ver con claridad —ver la forma— y luego expresar. Dar forma a la visión. Por eso no se equivoca Ruskin:

Lo más grande que un ser humano puede hacer en este mundo es ver algo, y decir lo que vio de la manera más clara posible. Cientos de personas pueden hablar por una sola que puede pensar, pero miles pueden pensar por una sola que puede ver. Ver con claridad es poesía, profecía y religión: todo al mismo tiempo. **U**

Juan Gelman

Íntimo, último mundo

Jorge Fernández Granados

¿Cuáles fueron las principales aportaciones de Juan Gelman a la literatura hispanoamericana? En este ensayo crítico, el poeta y ensayista mexicano Jorge Fernández Granados se adentra en la escritura lírica del poeta argentino fallecido en enero pasado en la Ciudad de México para presentar una lectura en la que el afán exegético gana en precisión y hondura.

Cuando interrogaban a Juan Gelman acerca de métodos personales o detalles técnicos sobre el proceso a través del cual daba forma a sus poemas, solía referir una pequeña fábula que su madre le contó alguna vez: la fábula del ciempiés y la araña.¹ En este diminuto relato, una araña observaba caminar a un ciempiés y le preguntó: “¿Cómo hace usted para caminar, señor ciempiés? ¿Adelanta primero las cincuenta patas de la derecha y después las cincuenta de la izquierda? ¿O veinte y veinte? ¿O diez y diez? ¿O una y una?”. El ciempiés se quedó pensando largo rato, sin poder responder a semejante pregunta, y no caminó nunca más.

Elocuente, por lo menos, resulta esta manera de resumir con una parábola delicada lo que desde otra perspectiva podría terminar por ser incomprensible. Ninguna teoría explica la creatividad. El modo en que se escriben los poemas, a qué más que la verdad, es un procedimiento acaso intuitivo o introyectado por el autor pero muy probablemente intransferible. Más aún, si seguimos con

fidelidad la sabiduría de esta fábula, el mecanismo que permitiría la marcha del ciempiés es desconocido para el propio ciempiés. Juan Gelman no evadía con esta especie de kōan taoísta la cuestión, por el contrario: entendía como pocos la hondura indefinible del “mecanismo” que permite la realización incluso del más sencillo de los poemas. Particularmente los poemas que él escribió, complejos tanto como conmovedores, incomparable síntesis de intimidad y mundo.

Resulta casi imposible abordar la poesía de Juan Gelman sin referirse a su vida. El *caso Gelman* aparece en la poesía hispanoamericana para cuestionar contundentemente un par de prejuicios (o quizá juicios sumarios) estéticos. Por un lado, aquel que defiende la pureza intelectual del artificio literario y, por otro, el que acude al testimonio de la experiencia y los sentimientos del autor como valores intrínsecos. El lugar de su obra en la poesía contemporánea ha resuelto lo que se veía incompatible: habitar la intimidad y a la vez el ágora, el margen y a la vez el centro; de tal suerte que el autor de *Gotán*, *Cólera buey*, *Citas y comentarios* y *Si dulcemente* demostró cómo se puede escribir poesía desde la encrucijada entre la inestabilidad (formal) propia de todo lenguaje del arte moderno y

¹ Esta fábula, que al parecer proviene de las leyendas populares de la región de Ucrania de donde procedía su familia, quedaría escrita y publicada por el propio Gelman en un libro para niños, con ilustraciones de Eleonora Arroyo (*El ciempiés y la araña*, Conaculta/Taller de Comunicación Gráfica, México, 2011).



Juan Gelman

al mismo tiempo desde el más genuino lugar (biográfico) del sujeto lírico.

Si bien ya es casi un lugar común referirse a la experiencia del exilio político y a la trágica pérdida de su hijo, su nuera y su nieta durante los años de la *guerra sucia* de su país natal, creo que en su caso el elemento biográfico no sustituye ni descamina a la crítica seria sino que la completa. Ha habido, no podemos negarlo, un uso y abuso del *caso Gelman* como emblema útilmente maniqueo del verdugo y la víctima, del revolucionario y el represor, del artista solitario enfrentado al poder de una dictadura militar. Todo esto tiene su parte de verdad y no es menester resolverlo desde el análisis literario. Pero la cualidad que me interesa de su obra, por encima de estos datos, es precisamente aquella que ha evadido la facilidad referencial directa para ahondar en la subjetividad de la experiencia del dolor. El establecimiento del dolor no como una experiencia biográfica sino como una condición irresuelta e irresumible de la condición humana.

Cuando Juan Gelman hace suyo un aforismo de Georg Christoph Lichtenberg, quien se pregunta “por qué me causan dolor las cosas que a los otros sólo les dan lástima”,² lo que está haciendo probablemente es hallar su propio núcleo de identidad expresiva. Esa claridad que Gelman parece tener del dolor desde sus más

cotidianas manifestaciones hasta sus irreversibles tragedias colectivas le confiere como escritor la calidad de un testigo que puede registrar esa experiencia vital intuitivamente, ahí donde menos parece comunicable, mediante una escritura que pocas veces habla directamente de ese dolor, pero que parece traducirlo a una lengua inefable.

Lengua creada, destruida y templada en el dolor que sin embargo no pretende enaltecerlo sino trascenderlo. El dolor no como sufrimiento estático sino como transfiguración permanente. No es la pena que hunde la voluntad, que impide la prosecución de la vida, sino el dolor como energía de choque frente a una realidad que pretende negarlo o enterrarlo. El dolor como testimonio y memoria. El dolor como fuerza edificadora de expresión y de sentido.

Algo más que complicado me temo que resulta querer explicar esta lengua poética surgida del dolor. Como en la fábula del ciempiés y la araña, parece de pronto tan natural algo cuya formulación es una interrogante tal vez hasta para el propio poeta. Citemos mejor un poema donde aparece con toda libertad y potencia esta lengua creada por Gelman. Se trata del primer fragmento de la *Carta abierta* que escribe entre 1979 y 1980 a manera de elegía a la memoria de Marcelo, su hijo asesinado:

I

hablarte o deshablarte/ dolor mío/
manera de tenerte/ destenerte/
pasión que munda su castigo como
hijo que vuela por quietudes/ por

² Juan Gelman citaba con frecuencia al gran aforista alemán en sus artículos. Este particularmente se encuentra en “Relaciones”, publicado originalmente en su columna del diario *Página 12* y recogido después en *Nueva prosa de prensa*, Vergara, Buenos Aires, 1999.

arrobamiento/ voces/ sequedades/
levantamientos de la ser/ paredes
donde tu rostro suave de pavor
estalla de furor/ a dioses/ alma

que me penás el mientras/ la dulcísima
recordación donde se aplaca el siendo/
la todo/ la trabajo/ alma de mí/
hijito que el otoño desprendió

de sus pañales de conciencia como
dando gritos de vos/ hijo o temblor/
como trato con nadie sino estar
solo de vos/ cieguísimo/ vendido

a tu soledadera donde nunca
me cansaría de desesperarte/
aire hermoso/ agüitas de tu mirar/
campos de tu escondida musicanta
como desapenando la verdad
del acabar temprano/ rostro o noche
donde brillás astrísimo de vos/
hijo que hijé contra la lloradera/

pedazo que la tierna embraveció/
amigo de mi vez/ miedara mucho
el no avisado de tu fuerza/ amor
derramadísimo como mi propio

volar de vos a vos/ sangre de mí
que desataron perros de la contra
besar con besos de la boca/ o
cielo que abrís hijando tu morida³

La poesía sirve cuando no se ocupa de servir —nos recuerda Luis Cardoza y Aragón—. Pocas obras como la de Gelman tienen esta cualidad de resonar en otros cuanto más desciende dentro de sí mismo. Como en los casos de César Vallejo o de Paul Celan, muy semejantes en algunos aspectos, el dolor ha adquirido aquí una fenomenología verbal propia y ha dejado de ser un tema para convertirse en un estilo.

¿Hay entonces un *estilo del dolor* en la poesía de Juan Gelman? Podríamos decir que sí, siempre y cuando entendamos que este dolor no es temático sino cualitativo, una fuerza esencializada hasta desaparecer. No es una poesía que hable todo el tiempo del dolor, es una poesía que ha sido transfigurada inquietantemente por esa experiencia y ha alcanzado a través de ella una sonoridad, una sintaxis y una enunciación que la caracteriza.

³ Juan Gelman, *Pesar todo. Antología*, selección, compilación y prólogo de Eduardo Milán, FCE, México, 2001, p. 191, Tierra Firme.

Pero al mismo tiempo hay la plena dimensión (histórica) de lo vivido, del instante desde y donde se está escribiendo. Si hay algo que no podemos negarle al trayecto que va de *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta *Hoy* (2013) es esta cualidad de inestabilidad interrogante, insumisa y hasta lúdica con respecto a la tradición literaria que Gelman adopta en cada etapa de su escritura. Como si la escritura fuera el verdadero territorio de la agonía —palabra que quiere decir, no hay que olvidarlo, *lucha*—, como si su agonía fuera a la vez la lucha de un hombre con la vida y la lucha de un escritor con las palabras.

De ahí la encrucijada resuelta brillantemente por él. La literatura, que es un artificio intelectual, juega todo el tiempo. Sus reglas son escasas pero sus recursos son inagotables. La vida de quien escribe —la pura materia del testigo— también participa en este juego pero debe convencer. El lugar donde ambas instancias llegan a cruzarse con maestría es precario, pero si se alcanza permanece y, en resumen, podríamos decir que es un estilo. El estilo agónico inventado por Juan Gelman reaparecerá, como el de Celan o el de Vallejo, mientras haya algo muy complejo que decir con una materia limitada, común y apropiable como es el lenguaje. **u**



Juan Gelman en París fotografiado por Daniel Mordzinski

Entrevista con Federico Campbell

Somos nuestra memoria

Ignacio Solares

Entre muchas otras obras excelentes como Pretextos, Todo lo de las focas, Tijuanenses, La clave Morse, Máscara negra, La invención del poder y Post scriptum triste, Federico Campbell (1941-2014) escribió un espléndido libro de ensayos (o mejor dicho, un “cuaderno de escritura”, como a él le gustaba llamarlo) titulado Padre y memoria, en el que explora la relación paterna con el recuerdo, la imaginación y la literatura. Para hablar sobre este libro, lo invitamos al programa de la Revista de la Universidad de México en TVUNAM en noviembre de 2011. Reproducimos lo sustancial del diálogo con Federico, para recordarlo como el periodista, escritor y gran amigo cuya inteligencia y amistad extrañaremos siempre.

Las cosas —como dijo Valle-Inclán— no son como las vivimos sino como las recordamos, y Padre y memoria está en esta línea. En un párrafo del libro, que es de verdadera antología, escribes: “A lo largo de una vida, uno emprende, como Juan Preciado que se dirige a Comala para encontrar a Pedro Páramo, la búsqueda del padre, pero más o menos a la mitad del camino de la vida uno recrea, reconstruye al padre que le faltó, tal vez la escritura no sea sino un esfuerzo por resarcir la figura del padre perdido”. Cuéntanos un poco de cómo surge el libro.

A mí lo que empezó a llamarme la atención con mucha simpatía intelectual es esta coincidencia que de pronto se da entre la neurobiología y la literatura, porque una vez me encontré un libro de un neurofisiólogo que

se llama Israel Rosenfield que se titula *La invención de la memoria* y, cuando vi la portada, yo pensé que era un libro de poemas o de cuentos, me pareció un texto literario. Al examinarlo, gracias a Bruno Estañol, que es neurólogo y novelista al mismo tiempo, este libro tiene la honestidad científica intelectual de darle crédito a escritores, a literatos, y dice por lo menos en dos o tres lugares que quien realmente adivinó cuál es el funcionamiento de la memoria, que ahora ratifica la neurobiología, fue Marcel Proust. También cita a Thomas Hobbes que dice que la memoria no es más que otra palabra que usamos para hablar de la imaginación, o sea, la imaginación es lo mismo que la memoria. También le da crédito a Samuel Beckett. Este libro es el punto de vista de alguien

de laboratorio, un investigador en neurofisiología que dice que la memoria no reproduce como un disco o como una cinta magnetofónica, sino que la memoria inventa y que reorganiza el mundo en categorías, y que cada vez que actúa revela algo diferente, al menos en matices, y yo siento que en ese secreto está la creación literaria, la invención de la literatura.

También he reconocido este encuentro entre la ciencia y el arte, entre la literatura y la neurobiología, en dos mexicanos, amigos míos, que me merecen el mayor respeto, que son por un lado Ranulfo Romo Trujillo, que es investigador en la UNAM en el Instituto de Fisiología Molecular, que habla de sus investigaciones y de pronto parece que está hablando Marcel Proust cuando habla de que siempre que hablamos unos con otros ya estamos en el pasado, porque a la mente le toma milésimas de segundo, pero finalmente un tiempo, para procesar lo que tú me acabas de decir y responderte en consecuencia. Entonces, me atraen mucho los trabajos y las conversaciones de Ranulfo Romo y también las de un neurólogo fisiólogo y al mismo tiempo novelista que es Bruno Estañol, quien en gran parte me ha introducido en estos temas. El otro día me regaló un libro de neurobiología de Eric Kandel, Premio Nobel de Medicina por sus estudios sobre las neuronas. Estoy suscrito en una revista que se llama *Mind*, “Mente”, y me interesan estos temas, como el efecto de la música en el cerebro. No es ninguna novedad. Resulta que en la más ancestral época, Hipócrates dijo que en el cerebro están nuestras emociones, nuestros momentos de ánimo, de

desánimo, nuestra alegría, nuestra tristeza, que todo está en el cerebro, y entonces sigo un poco este tipo de pensamiento científico que se hermana con lo que Javier Marías llama el pensamiento literario.

Padre y memoria está muy en la línea de otros libros tuyos como Post scriptum triste, donde exploras algo que no necesariamente se puede catalogar como ensayo. ¿Es algo pensado, intencional?

Creo que este volumen se inscribe en un tipo de libro —no es un diario literario, no es un libro de ensayos— que cada escritor tiene acerca de escribir, lo que en inglés se dice *on writing*. Margaret Atwood, la canadiense, tiene un libro así, creo que es un libro que está en la línea de *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly. Entonces cada escritor tiene su libro en el que habla acerca del oficio de escritor, y en ese sentido, pues se aleja de lo que comúnmente es un diario literario o un libro de ensayos. Una de las ideas que a mí me interesa subrayar es la del inconsciente narrativo, porque pienso que en el fondo de todo ser humano, desde que es un bebé, hay la necesidad de que le cuenten a uno una historia. Todos los seres humanos vivimos pendientes o necesitados de que nos cuenten un chisme, una novela, una película, una noticia del periódico, o sea siempre tenemos hambre de historias; entonces pienso que uno de los recursos más eficaces en el discurso de plaza pública, política, que ha utilizado Barack Obama, es el recurso de introducir en el discurso una historia. Cuando él tiene su discurso de aceptación del triunfo el 4 de noviembre del



© Javier Narváez

2008, de inmediato empieza a hablar de una cierta señora de Atlanta que se llama tal y tal, que tiene 106 años de edad, que votó por primera vez esa mañana. O sea, luego luego mete una historia, un personaje y empieza a desarrollarlo como un novelista desarrolla una novela. No sé si es un viejo recurso retórico, tengo la impresión de que no, no necesariamente así era en la retórica de Cicerón, y creo que cuando a uno le sirve una idea en forma de narración, uno la aprende mejor, la entiende mejor y la memoriza mejor. No por nada la *Biblia* está escrita en pequeñas historias, en parábolas que contienen una enseñanza moral, un simbolismo, pero siempre es un cuento, es una historia y en ese sentido deduzco que en todos los seres humanos hay una especie de inconsciente narrativo.

La idea del inconsciente narrativo es muy interesante y la desarrollas muy bien en el libro. ¿Cómo fue que llegaste a ella?

Por un lado, Jung habla del inconsciente colectivo impersonal, luego Chomsky dice que nacemos con una especie de predisposición neurobiológica para aprender un idioma. Si el bebé nace en China aprende chino, si nace en Sonora aprende español, pero la predisposición neurofisiológica ya está como producto de una evo-

lución del cerebro. El otro que contribuye a esta idea del inconsciente narrativo es Jacques Lacan porque él afirma en todas sus lecciones, en toda su práctica, que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Luego hay otro lingüista, Mark Turner, que tiene un libro titulado *La mente narrativa* y él sostiene que siempre que hablamos estamos contando una historia, en este momento, pues, yo les estoy contando que existe un libro de un neurólogo de La Joya, California, de la Universidad de San Diego, que sostiene que siempre que hablamos estamos contando una historia. Y al final, viene Oliver Sacks, quien reúne las dos ideas de la neurobiología y de la biología, tanto como esta reunión está en la obra y en la vida de Bruno Estañol, que es lo que a mí más me fascina, o sea, el encuentro entre la ciencia y el arte, entre la literatura y la neurobiología. Sacks dice que necesitamos contarnos para ser, que todos llevamos una narración adentro y que esa narración constituye nuestra identidad personal, somos esa narración. Necesitamos contarnos para ser.

En ese sentido, tampoco hay que olvidar, porque es la idea predominante a lo largo del libro, de que la memoria es nuestra identidad personal. Si a uno le quitan la memoria, uno deja de ser. Es lo que sucede con el en-





© Javier Navariz

fermo de Alzheimer. Todas las enfermedades son humillantes, todas las enfermedades son tristes y crueles, pero el Alzheimer tiene como particularidad de que primero se muere la persona y luego se muere el cuerpo. El amigo o el hermano que siempre has tenido enfrente ya no está ahí, dejó de estar, ya no sabe quién eres tú, no sabe quién es su esposa, quiénes son sus hijos, ya no está, ya murió. ¿Qué murió? Murió la persona. ¿Y qué es la persona? La persona es la memoria. Al morir la memoria, al morir la identidad personal solo queda el cuerpo y no queda por mucho tiempo, en cosa de meses también se va, como se fue antes la persona. Entonces esas son las ideas más o menos que están aquí y allá a lo largo del libro.

¿Cuánto tiempo te llevó la investigación para hacer el libro?

Creo que unos quince años, porque son textos que he escrito a lo largo del tiempo. Tiendo a ser muy disperso, tengo muchos problemas para concentrarme, tengo muchos problemas para trabajar más de dos o tres horas seguidas o más de una hora seguida, pero me acepto, así es mi modo de ser mental; soy disperso, leo cinco o seis libros al mismo tiempo, el periódico lo leo de atrás para delante y por encima, y esta nota sí y esta no, pero con los años he aprendido a no sufrir por esto sino a aceptarlo, ese es mi modo de ser mental, entonces lo único que me obliga a escribir es el compromiso con un periódico o una revista. En eso no fallo nunca porque tengo el oficio de periodista desde muy joven, o sea, si a las ocho de la noche del miércoles tengo que enviar un ar-

tículo, lo envío y nunca he dejado en mi vida de enviarlo, entonces las cosas que voy escribiendo en la prensa son las que van conformando este tipo de libros que yo hago, que no es lo que despectivamente se dice un libro de artículos, no, es un libro en el que hay un concepto editorial, hay una idea, y en este caso es la idea del padre y es la idea de la memoria.

¿Por qué este énfasis tan marcado en la idea del padre?

Específicamente, lo del padre viene en el caso del cuentista norteamericano Raymond Carver, donde está muy claramente cómo hace un poema a partir de un día que fue de cacería con su papá. Ya sabemos que el tema del padre es la delicia de los psicoanalistas, de los psicólogos y de los psicoanalistas lacanianos, especialmente. En este libro no me puedo permitir hacer teorías sobre la búsqueda del padre, sobre la identidad masculina. ¿Por qué? Porque no es mi campo, porque yo no soy psicoanalista, yo lo único que digo es que ahí está y lo que más me ha fascinado de esta relación entre el autor y el padre es la vida de algunos escritores, por ejemplo, el papá de Kafka, también el padre de Juan Rulfo. Creo que la muerte del padre de Juan Rulfo cuando Juan tenía seis años es algo que lo marcó de por vida. Creo que Juan dejó de escribir cuando contó la muerte de su padre, una vez que habló de la muerte de su padre respecto a la cual nunca se resignó, dejó de escribir y ya no volvió a publicar y siento que la muerte del padre de Juan Rulfo está en todas las páginas de *Pedro Páramo* y de *El Llano en llamas*. **U**

La Revista a través de las décadas

Geney Beltrán Félix

Con la digitalización de todos sus números desde 1930, la Revista de la Universidad de México pone al alcance de cualquier internauta, de manera gratuita, ocho décadas de historia cultural mexicana e hispanoamericana. Los integrantes del actual equipo de redacción recapitulan los avatares de esta larga aventura editorial, así como la reciente inmersión en el mundo digital y el acercamiento a nuevos públicos.

Luego de varios meses de trabajo, la *Revista de la Universidad de México* cuenta con la digitalización de su acervo histórico. Ahora, cualquier persona, en cualquier parte del mundo, podrá conocer a través de Internet las ediciones del órgano de difusión humanística de la máxima Casa de Estudios del país desde noviembre de 1930. Esto tiene un gran significado cultural. A lo largo de poco más de ocho décadas —con dificultades, cambios e interrupciones—, esta publicación ha acompañado, fomentado y revisado la producción humanística de la Universidad Nacional y del país.

El primer número, con el nombre de *Universidad de México. Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*, aparece en noviembre de 1930. Tiene como director al escritor Julio Jiménez Rueda. Su enfoque es el de una publicación que —como escribe Rafael Vargas Escalante en su muy documentado estudio “Datos para una historia de la *Revista de la Universidad de México* entre 1930 y 1970”— “quiere ser la expresión más

importante de la extensión cultural universitaria [...] y, sobre todo, lograr que sus lectores conozcan cabalmente lo que la Universidad es, cómo está estructurada [...], cuáles son las posturas e ideas de los universitarios con relación a los grandes problemas nacionales”. De este modo, se publican artículos sobre temas relacionados con las actividades de las distintas entidades de la Universidad. En esta primera escala es de notarse la necesidad que tiene la institución que estrena su autonomía para dar a conocer a la sociedad la importancia y viabilidad de su trabajo académico, y la vinculación que podría darse, siempre de mutuo beneficio, entre la sociedad y la Casa de Estudios.

La primera etapa de *Universidad de México*, que abarcaría hasta agosto de 1933, incluye también periodos en los que la dirección estuvo a cargo del escritor Andrés Iduarte (1932) y del historiador Pablo Martínez del Río (1932-1933). Entre septiembre de 1933 y enero de 1936, la publicación dejó de aparecer, debido a problemas fi-

nancieros y de gestión. Fueron años difíciles para la política del país, y eso también tuvo repercusión en los asuntos internos de la Universidad. Sin embargo, en febrero de 1936, bajo la dirección del poeta Miguel N. Lira, la revista renace, ahora con el nombre de *Universidad. Mensual de cultura popular*, para cesar su circulación en junio de 1938. En este periodo destaca la incorporación de escritores españoles y mexicanos, así como de pintores nacionales, en los índices de la publicación.

Luego de un extenso interludio, durante el cual la misma sociedad mexicana pareció dejar atrás momentos de discordia y confrontación, *Universidad de México* vuelve a la circulación en octubre de 1946, con el abogado Francisco González Castro como director. A partir del número de marzo-junio de 1948 y hasta el de abril de 1949, en ese puesto se encuentra el escritor hondureño Rafael Heliodoro Valle. El enfoque se vuelve notoriamente literario y humanístico, y destacan textos de autores como los poetas Efraín Huerta y Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo. A continuación, la revista tiene al abogado Rafael Corrales Ayala como director, quien le da un sello académico e informativo.

En agosto de 1952, la *Revista* entra en una nueva etapa a partir de que el pintor Miguel Prieto es nombrado encargado, junto con Antonio Acevedo Escobedo. Como señala Vargas Escalante, *Universidad de México* “vuelve a ser una revista cultural variada y de gran interés”, con textos ensayísticos y poéticos de temas diversos, amén de un acercamiento al diseño en que ya se advierte la mano del joven Vicente Rojo.

A finales de 1953, los cambios en la administración de la UNAM conducen a que el poeta Jaime García Terrés asuma la dirección, en lo que se convertirá en una de las etapas emblemáticas de la revista y de la cultura mexicana. En la editorial del número de septiembre de 1953, se afirma que la revista

pretende ser el órgano de información más adecuado de las diversas actividades universitarias. Estas no se conciben en un sentido estrecho, como la serie de sucesos, medidas y actos administrativos y académicos que ocurran o se practiquen en el claustro, sino de una manera más amplia que, además de lo anterior, comprende los quehaceres de sus maestros e investigadores, en conexión íntima con los de quienes se dedican, aun afuera de la Universidad, a las tareas propias de la cultura superior.

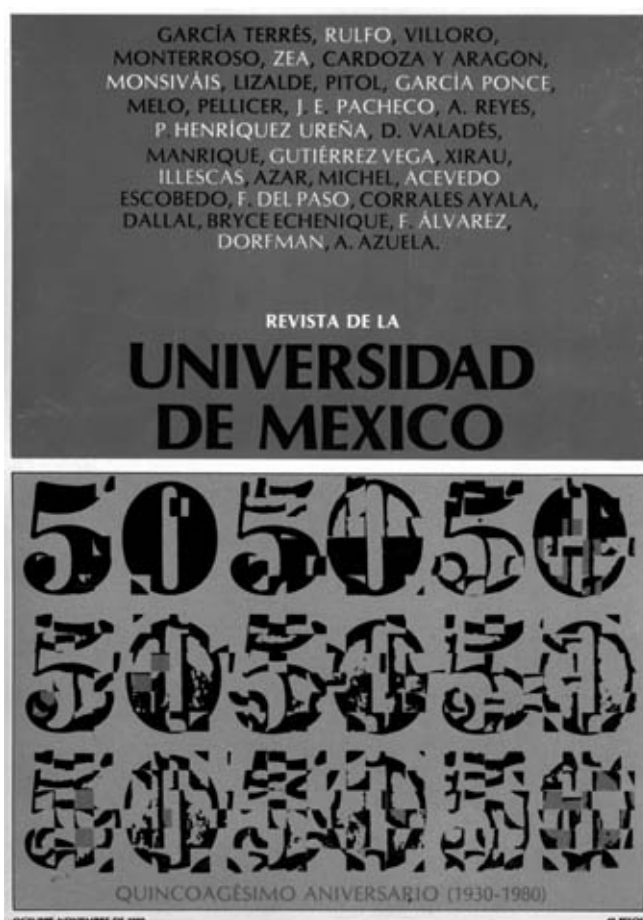
Lo cierto es que García Terrés superó en mucho ese objetivo. Esta época se destaca por la recurrencia de textos firmados por Carlos Fuentes, Eduardo Lizalde, Octavio Paz, Alfonso Reyes, Luis Cernuda, Alí Chumacero, Tomás Segovia, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, entre muchos otros nombres más, algunos de ellos en su plena juventud literaria, buscando y acercándose a



temas y enfoques novedosos, y otros dando muestras de una absoluta madurez creativa. También fluyen las colaboraciones de autores extranjeros, muchos de ellos de Sudamérica, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, así como traducciones de textos de figuras notables de la cultura occidental, como Herbert Marcuse, W. H. Auden o Igor Stravinsky. Las páginas conocieron ilustraciones de Vicente Rojo, Pedro Coronel, Juan Soriano, Alberto Gironella, entre otros más.

La publicación tiene un ánimo inquisitivo, abierto, con una curiosidad intelectual que trasciende las fronteras y que recoge, en ocasiones a través de números monográficos, algunas de las discusiones y realidades importantes del medio siglo, además de que otorga la oportunidad a numerosos representantes de las promociones literarias y humanísticas más nuevas de participar en el diálogo intelectual, y acompaña la producción cultural en distintos foros de la propia Universidad. Como lo consignó Alberto Dallal:

Era una publicación variada y a la vez concentrada, cualidad muy difícil de lograr; era literaria e inquieta por las ciencias sociales, realmente universitaria: un abanico universal de temas y colaboradores; en esa época pueden apreciarse en toda su magnitud las enormes posibilidades del ensayo interpretativo; hay temas y autores que se dan a conocer en México; la revista refleja el desarrollo de acontecimientos y fenómenos: marxismo, existencialismo, psicoanálisis...



La gestión de García Terrés al frente de la revista termina en agosto de 1965; en mayo el poeta ha sido nombrado titular de la embajada mexicana en Grecia, y la revista recibe al filósofo Luis Villoro en la dirección, quien desempeñará este puesto por diez números, hasta agosto de 1966, y le da a la publicación, aun manteniendo la diversidad literaria, un enfoque hacia temas del pensamiento y la filosofía.

Gastón García Cantú releva a Villoro a partir de septiembre de 1966, y durante su dirección, hasta el número de marzo-abril de 1970, le señala a la revista una impronta afín al debate de temas políticos y con una reducción a un enfoque mexicanista, como resume Vargas Escalante, aunque el nivel de calidad se advierte en los colaboradores seleccionados, como Agustín Yáñez, Juan José Arreola o Jaime Torres Bodet, así como autores más jóvenes: Carlos Monsiváis, Esther Seligson, Carlos Montemayor, Vicente Leñero, entre otros.

Los nuevos tiempos vieron la llegada del filósofo Leopoldo Zea a la dirección de la revista, quien profundizó la deriva política, enfocada en temas de la problemática de Latinoamérica, y quien fue sucedido en el cargo por el jurista Diego Valadés. Posteriormente, la publicación contó, en forma sucesiva, con la dirección de tres escritores: Hugo Gutiérrez Vega, Arturo Azuela y Julieta Campos. Se trata de tiempos de veloz transformación de la sociedad mexicana, a partir del trauma histórico que significó la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlate-

lolco, así como de la bonanza económica que reportó el hallazgo de yacimientos petroleros. La revista pasa por un momento de gran diversidad temática y con una fuerte presencia de escritores, intelectuales y artistas plásticos, en muchos casos vinculados a través de la docencia o la promoción cultural con la Universidad. Esta pluralidad traduce en mucho los cambios que se están registrando en la república letrada, merced a las políticas de apoyo, por ejemplo, a la edición de autores mexicanos.

Julieta Campos, en su editorial de mayo de 1981, señala: “En el nombre lleva [la revista] el sello de su idiosincrasia: ámbito de encuentro entre la cultura que germina en México y la que se hace en todas partes, plural como la institución que la propicia, no ha sido ni será órgano de grupos sino foro abierto a la expresión libre sin otro requisito que la calidad, la autenticidad y la vigilancia intelectual”.

Para enlazar la revista con la labor de uno de sus pilares más notables, este número incluye un poema de Jaime García Terrés, “Elogio de la locura”, así como “Escribir y decir (Conversación en la Universidad)”, un texto en que Octavio Paz, ya de gran reconocimiento intelectual y director de la revista *Vuelta*, se dirige a estudiantes universitarios de la ENEP Acatlán, durante el ciclo *La experiencia literaria*, de 1979. Esta etapa da muestra de un enfoque internacionalista, con una inclinación a discutir temas de la actualidad política, así como de las principales aristas del pensamiento contemporáneo.

La gestión de Julieta Campos, hasta 1985, dio paso, en un contexto de agitación social en la Universidad y en el país, a la participación, los siguientes años, de Federico Reyes Heróles, Horacio Labastida, Fernando Curiel, Alberto Dallal y Ricardo Pérez Montfort en el puesto directivo de la revista, en el periodo que lleva al cambio de siglo, hasta 2004, y que pasa por las raudas transformaciones de las relaciones políticas en el país. Podemos identificar en este lapso cómo la revista goza de una plena consolidación ante sus lectores: es ya la heredera consciente de una larga tradición editorial fincada en el diálogo intelectual que entrelaza culturas, épocas, disciplinas y generaciones. La pluralidad de colaboradores, temas y enfoques a lo largo de estos años incluye números monográficos sobre temas de política contemporánea, filosofía, ciencia, sociología, derecho, además de, por supuesto, uno de los hilos medulares de la historia de la revista: la literatura.

El espacio que demarca este periodo es también sintomático de una Casa de Estudios en la que conviven pensadores, creadores e investigadores de distintas filiaciones reflexivas, edades y enfoques. No deja de ser necesario mencionar que la revista, ya instalada como una suerte de vocero de la pluralidad intelectual de la institución, también está abierta, en mayor o menor grado, al registro de la producción humanística del extranjero.

Revista de la Universidad de México

Historia cultural en línea

Sandra Heiras y Guillermo Vega Zaragoza

Es un hecho que la tecnología digital está transformando la forma en que nos comunicamos, nos relacionamos, producimos, aprendemos y nos divertimos. Los dispositivos electrónicos se han vuelto omnipresentes, empezando por la computadora de escritorio, las lap-tops y terminando con las tabletas y los teléfonos inteligentes (que se utilizan cada vez menos para la comunicación telefónica y cada día más para la transmisión de datos y la conexión a Internet).

En el ámbito educativo, nuestro país enfrenta grandes retos, no solo en aspectos básicos de cobertura a todos los niveles, desde el básico hasta el superior, sino sobre todo en lo que respecta a la adopción de nuevos métodos y tecnologías para la educación, en un mundo donde la innovación es permanente e imparable. La cultura y las artes tampoco se escapan a esta avalancha tecnológica. Los artistas de todos los terrenos han tenido que adoptar las nuevas formas de crear, distribuir, difundir y vender sus obras, para llegar a un público joven, creciente y ávido de novedades.

Algunos teóricos, como Gary Hall, son entusiastas y señalan que la tecnología digital está impulsando una democratización de los espacios académicos e intelectuales: “la muerte del papel como medio de circulación de ideas es un adelanto formidable”, y compara el destino del libro con el de los billetes y las monedas, que están siendo sustituidos por las transacciones digitales como medio de intercambio comercial.

Con la aparición de la tecnología digital y sobre todo de Internet, las publicaciones impresas tradicionales

se encuentran desde hace algunos años en una encrucijada: permanecer sin cambios, con riesgo a volverse obsoletas, o adaptarse y participar en un entorno nuevo que apenas se está definiendo y que entraña aun riesgos. El caso de las revistas culturales y literarias es todavía más crítico, ya que enfrenta más limitaciones. El debate teórico al respecto sigue y cada bando destaca los pros y los contras del mundo digital, por lo que parece necesario asumir una posición al respecto que reconozca la posibilidad de congeniar e integrar lo mejor de los dos mundos, para aprovechar las oportunidades y enfrentar los retos que nos plantea un entorno abierto a la exploración.

En tiempos recientes, la experiencia de la *Revista de la Universidad de México* en Internet (<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx>) ha sido singular, pues se trata de la publicación cultural universitaria más antigua del país, con sostenido y sólido prestigio, y que ha tenido que incursionar a fondo en el mundo digital para alinearse a las estrategias planteadas por la UNAM y, así, responder a las necesidades de educación y difusión de la cultura.

Como parte de un programa amplio y continuo para acrecentar el acceso abierto, público y gratuito —a través de Internet— de los productos, acervos y desarrollos en formato digital generados por la institución y su comunidad, hace dos años la Universidad Nacional Autónoma de México lanzó la plataforma Toda la UNAM en Línea (<http://www.unamenlinea.unam.mx>), donde se pueden encontrar las publicaciones científicas y de divulgación, reportes de investigaciones, libros, cur-

sos, actividades académicas, científicas y culturales, etcétera, que se realizan en toda la institución.

El pasado 17 de febrero de 2014, el rector José Narro Robles anunció el lanzamiento de la segunda etapa de Toda la UNAM en Línea, durante la cual se profundizarán las tareas fijadas y se desarrollarán nuevas actividades, tales como la consolidación del abanico de temas cubiertos que a la fecha incluyen colecciones digitales, archivos, revistas electrónicas, redes sociales y aplicación para dispositivos móviles. También se continuará avanzando en la conformación de un marco normativo de lineamientos y guías técnicas, a fin de hablar un lenguaje común y orientar los esfuerzos de todos los universitarios que participan en la publicación de contenidos en línea. Asimismo, se dio a conocer la publicación de la convocatoria para participar en el Programa de Apoyo Financiero para el Desarrollo y Fortalecimiento de los Proyectos Unitarios de Toda la UNAM en Línea, en la que se invita al personal académico a que desarrolle propuestas para obtener recursos, desde 50 mil a 200 mil pesos.

“Queremos fortalecer la red universitaria de aprendizaje, las páginas personales para los académicos e invitar, en particular a los alumnos, a que generen aplicaciones útiles en el tipo de trabajo que se lleva a cabo en esta institución”, indicó el Rector. Además, destacó la importancia que ha alcanzado el dominio unam.mx en el mundo digital, pues se ha colocado en el número 1,812 de entre más de cuatro millones de sitios a nivel mundial; es el sitio 20 en tráfico total de la Internet y el primero entre los sitios de naturaleza no comercial en el país. En el mundo académico, la UNAM se encuentra dentro de los primeros sitios, y en los últimos dos años, a partir de que arrancó esta iniciativa, se ha incrementado en cerca de medio millón el número de páginas de que se dispone en la actualidad.

Cabe recordar que la historia reciente de las revistas en la UNAM se inicia con la *Revista de la Universidad de México*, que es la publicación universitaria en circulación de mayor duración en el país. Sus orígenes se remontan a 1930 cuando, poco después de lograr su autonomía, la Universidad retomó la edición de su boletín, fundado en 1922, en la época de José Vasconcelos como rector. En 1946 ese boletín se convirtió en la *Revista de la Universidad de México* y se le dio un perfil más académico, humanista y literario.

Desde entonces, la *Revista* ha sido encabezada por diversos directores que le han impreso un sello distintivo a las diferentes etapas que ha vivido la publicación. En sus páginas han colaborado varias generaciones de intelectuales, artistas y científicos mexicanos y extranjeros que hicieron que se convirtiera en un referente central para el estudio de las fuentes literarias, académicas e intelectuales del México contemporáneo.

El caso de la *Revista de la Universidad de México* es notable porque es la única publicación que ha sabido acoplarse al ritmo cambiante y dinámico de la realidad cultural del país. Su vigor renovado y su capacidad de adaptación se debe, fundamentalmente, a que sus objetivos están íntimamente ligados a la vocación y la razón de ser de nuestra Universidad Nacional: la educación, la investigación científica y la difusión de la cultura entre toda la población.

Su más reciente etapa, que en estos días cumple diez años, con el maestro y escritor Ignacio Solares como director, inició en 2004, cuando se fusionó con otra de las publicaciones de la UNAM (*Los Universitarios*, fundada en 1973). La exigencia de estar a la altura de su prestigiosa tradición obliga a equilibrar la solidez, el rigor y el compromiso universitario, por lo que en su nueva etapa se retomó el camino de ofrecer materiales literarios y gráficos de relevancia académica y artística. Así, la *Revista* se mantiene con una gran vitalidad, gracias a la integración de plumas de destacados investigadores, académicos, escritores y periodistas. Autores como Vicente Leñero, José de la Colina, Hugo Hiriart, Adolfo Castañón, David Huerta, Christopher Domínguez, Rosa Beltrán y Pablo Espinosa, entre otros, comparten páginas con nuevos escritores que se están forjando un nombre a través de cuentos, poemas, ensayos, reseñas y artículos, que ponen a consideración de los lectores de la revista.

Además, en pleno siglo XXI, enfrentamos una realidad nueva: la tecnología digital. La gran cantidad de información que nos llega diariamente, a todas horas, a través de los medios electrónicos, hace más compleja la labor de las publicaciones culturales, lo que nos ha obligado a renovarnos.

La primera versión de la página digital, en la época en que ha sido dirigida por el maestro Solares, se puso en línea en 2006. En un análisis de esa etapa realizado por Lizbeth Luna González, publicado en agosto de 2008 en la *Revista Digital Universitaria*, se puede encontrar un “retrato” de esa primera incursión digital con las siguientes características: índice en versión web, artículos basados en una preselección, reportaje gráfico y videos (originales), a través de los cuales los autores y los artistas plásticos aportaban una lectura o un comentario acerca del artículo que habían publicado en la versión impresa, así como seis artículos en versión HTML y todos los contenidos de la revista en formato PDF.

Durante cinco años, la versión digital de la *Revista de la Universidad de México* se mantuvo sin cambios. Sin embargo, se vio la necesidad de actualizar y enriquecer tanto en materia tecnológica como en sus contenidos a la publicación. Cabe destacar que desde 2006 se encuentran a disposición de la comunidad universitaria y del público en general las ediciones completas en formato digital de todos los números de la nueva época



Lo que sea de
cada quien...

Vicente Leñero

Lo recuerdo en nuestro
departamento de avenida
Cuauhtémoc arrancando del
carrito de bebé a mi hija Estela
de un año para...



SECCIONES



de la revista, de 2004 a la fecha. Es decir, 120 ediciones, con 3,410 artículos de 778 autores.

En 2012, se decidió que la versión digital de la revista no fuera una simple trasposición de la edición en papel, sino que fueran ediciones “hermanas”, que se complementaran y se enriquecieran mutuamente. Para lograr este objetivo, el equipo de la *Revista de la Universidad de México* ha contado con el apoyo de la Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de Información y Comunicación (DGTIC) de la UNAM, encabezada por el doctor Felipe Bracho, y en especial del Departamento de Publicaciones Digitales al frente del actuario Guillermo Chávez, para desarrollar una nueva interfaz con elementos gráficos dinámicos en cada una de las secciones del sitio; presentando todos los contenidos en versión HTML y no solo en formato PDF, con una breve información sobre el autor y con enlace a otras publicaciones del mismo, *widgets* para redes sociales y una opción de impresión directa dentro de cada artículo; una ventana para la consulta de video entrevistas, material exclusivo que no se ofrece en la versión impresa; un enlace para la descarga de la edición digital móvil en formato *epub*; una ventana para la consulta de los programas que la *Revista de la Universidad de México*, en colaboración con TVUNAM, realiza mensualmente; menús de suscripciones a redes sociales y a la versión impresa, y uno más para recibir, vía correo electrónico, las novedades de la última publicación digital, además de contar con *banners* para publicidad y sitios de interés.

En cuanto a ingeniería, se ha introducido el gestor de contenidos Open Journal Systems de Public Knowledge Project, que facilita la indexación en Google Scholar, da mayor visibilidad e indexación en directorios de pu-

blicaciones de la red, y permite mayor interoperabilidad en el intercambio de metadatos.

A partir del lanzamiento de la nueva versión digital, en junio de 2012, en ocasión de la publicación del número 100 de su época actual, aprovechando el potencial de las redes sociales, se ha logrado ampliar explosivamente la difusión de los contenidos de la revista, sobre todo entre los lectores más jóvenes, que no están habituados a publicaciones culturales de este tipo. Así, se ha tenido un crecimiento exponencial de visitantes. De acuerdo con el contador de visitas del servidor de la UNAM, en enero de 2008 se tuvieron 4,736 visitas mensuales. En diciembre de 2013, la cifra se había elevado a 104,935 visitas al mes, es decir, un promedio de 3,385 accesos diarios, lo que nos coloca como una de las publicaciones culturales más leídas del país.

Esto ha sido posible no solo por la novedad de la versión digital sino por las oportunidades de promoción de contenidos que ofrecen las redes sociales como Facebook y Twitter, donde la revista tiene más de 170,000 “amigos” y casi 30,000 “seguidores”, respectivamente.

Para mediados del año 2013, la *Revista de la Universidad de México* inició el proceso de digitalización de su acervo histórico, a fin de poner a disposición del público a través de Internet las ediciones publicadas durante el periodo de 1930 a 2003, el cual se encontraba solo en formato impreso. Fue un proceso arduo, que demandó un intenso trabajo de equipo, ya que la meta era digitalizar más de 660 ediciones, cerca de 12,500 artículos, de más de 4,800 autores. La revista no contaba con el respaldo en físico de todos los números. Faltaban años completos de las primeras décadas. Se inició entonces un proceso de búsqueda de las ediciones fal-

tantes, en bibliotecas públicas, en las llamadas librerías de viejo y a través de las redes sociales, con lectores que donaron generosamente sus ejemplares. El objetivo se cumplió en tiempo y forma.

A partir de ahora, cualquier persona, desde su computadora, puede consultar en forma gratuita este enorme caudal de información cultural, que hasta entonces se encontraba escondido en los anaqueles de las hemerotecas.

En el acervo digital —navegando por las ediciones en formato PDF o utilizando el buscador interno de la página—, los estudiantes, investigadores y público en general, nacional e internacional, encontrarán verdaderas joyas de la historia cultural y literaria de nuestro país. Por ejemplo, en la primera época de la revista, muchos de cuyos ejemplares eran prácticamente inconseguibles, de 1930 a 1939, hay colaboraciones de Alfonso Reyes, Antonio y Alfonso Caso, Jesús Silva Herzog, Vicente Lombardo Toledano, Mariano Azuela, Arturo Uslar Petri, Eulalia Guzmán, Salvador Toscano, Julio Ruelas, José Gorostiza, Genaro Estrada, Rubén Salazar Mallén, José Alvarado, Pedro Henríquez Ureña, entre otros.

También podrán encontrar el primer fragmento de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que se dio a conocer en

1955, y el primer cuento de Gabriel García Márquez publicado en México (“La siesta del martes”) en 1960. Hallarán las colaboraciones de Carlos Fuentes como crítico de cine en 1953, así como caricaturas realizadas por él sobre personajes como Alfonso Reyes, Vasconcelos, José Luis Martínez, Jaime García Terrés, entre otros. También están las colaboraciones de Octavio Paz que después formarían parte de su libro *Corriente alterna*; los primeros textos de crítica de José Emilio Pacheco, la polémica entre Carlos Monsiváis y Jorge Ibargüengoitia, que provocó que este dejara la crítica teatral. De igual modo, la revista en sí misma es un catálogo de los diversos estilos de la historia del diseño editorial en México; por ejemplo, las portadas diseñadas por Vicente Rojo.

En suma: en las páginas de la *Revista de la Universidad de México* se encuentra una buena parte de la historia literaria y cultural del país en el siglo XX y el XXI.

Paralelamente, el equipo del Departamento de Publicaciones Digitales de la DGTIC desarrolló una aplicación (*app*) de la *Revista de la Universidad de México* para ser utilizada en dispositivos del sistema iOS de Apple, en computadoras de escritorio, lap-tops, teléfonos iPhone y tabletas iPad. Esta aplicación se realizó con el apoyo de la Coordinación de Innovación y Desarrollo de la UNAM y pronto estará a disposición de la comunidad universitaria y el público en general en la App Store de Apple.

Por último, queremos agradecer las facilidades que nos otorgaron la Hemeroteca Nacional de México, a través de la directora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, la doctora Guadalupe Curiel Defossé y a la coordinadora de la HNM, la doctora Marina Garone, así como la Biblioteca de México “José Vasconcelos” del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dirigida por el poeta Eduardo Lizalde, quien nos permitió el acceso a la biblioteca personal del escritor, historiador, diplomático y bibliófilo José Luis Martínez. También queremos rendir un homenaje póstumo al maestro Guillermo Tovar de Teresa, quien donó generosamente los ejemplares iniciales de la revista, de 1930.

Durante estos diez años, con la dirección del maestro Ignacio Solares, la experiencia de poner al día una publicación cultural con tanta historia como la *Revista de la Universidad de México* ha sido ardua. El principal reto ha sido adecuar su perfil definido y tradicional al nuevo rostro digital, para hacerlo más atractivo al público joven, que es el principal usuario de Internet. Gracias al esfuerzo y al trabajo en equipo ha sido posible avanzar con pasos firmes. El objetivo siempre ha estado claro: lograr que los contenidos de la revista lleguen a la mayor cantidad de lectores posible, a fin de extender los beneficios del arte, la cultura y la ciencia a toda la población. Como universitarios que somos, con eso estamos comprometidos. **U**



Revista de la Universidad de México, nueva época, núm. 1

La ruta de Rufino Tamayo

Beatriz Espejo

Una visita de la cuentista y ensayista Beatriz Espejo a la casa de Rufino Tamayo da pie a una conversación —que hasta hoy había permanecido inédita— en la que el gran pintor oaxaqueño comenta sus diferencias con los principales exponentes de la generación anterior, como Rivera y Siqueiros, así como sus consideraciones sobre el color y las formas, sobre el arte prehispánico y el muralismo.

El día anterior había caído una tromba sobre la Ciudad de México y no pude llegar con la puntualidad que siempre procuro al callejón de San Ángel donde vivían Olga y Rufino Tamayo. Así pues debo de haberme tardado una hora por el tránsito imposible cuando todos los coches elegían Avenida Revolución rumbo al sur de la ciudad. Llevaba un pequeño automóvil y un vestido pegado a la espalda del sudor que me causaba la angustia de los embotellamientos. Por fin pude estacionarme y tocar la puerta. Olga me abrió con cara de pocos amigos sin aceptar mis disculpas; argüí que venía desde el poniente y había librado una travesía que a cualquiera dejaría exhausto, pero me interesaba esa comida porque el maestro había aceptado prologar un libro mío sobre pintura mexicana, en tres tomos, que publicarían Comermex y Editorial Armonía (se trataba de un regalo de Navidad y el volumen quedó en el reino de lo privado). Kena Moreno, siempre eficaz, había arreglado la entrevista y estaba parada detrás de la anfitriona haciéndome cara de ya verás lo que te espera. Y me esperó. Sin preámbulos Olga dijo en tono altisonante:

—Mira, chiquita, como llegaste tarde se te pasó la hora del tequila y vamos rápidamente a la mesa para que

no se eche a perder la comida —asentí con un movimiento de cabeza y apenas saludé tímidamente, quizás un poco cortada por la augusta presencia de Tamayo que a pesar de sus años seguía siendo un hombre apuesto, de alta estatura erguida con una cabellera blanca completa y dejándole a su mujer decir y desdecir.

La casa, sin considerarse una residencia del otro mundo, tenía un encanto especial, diseñada con gusto cierto, para cumplir las necesidades de una familia sin hijos (de manera que no era muy grande) y se arreglaba con sillas de palo en el comedor pintadas de rosa mexicano. Sin embargo, en casi todas las paredes había cuadros, grandes cuadros de Tamayo, y eso le prestaba el lujo del arte que apenas puede describirse. No recuerdo aún cuál fue el primer plato; sí el segundo, un pollo en salsa de perejil con piñones realmente exquisito. Pregunté la receta después de alabarlo y Olga me contestó inmutable:

—¿Cómo piensas que voy a dártela si no se la di a Martha Chapa que también me la pidió?

Acto seguido se puso a llorar como Magdalena por la noticia de que se había muerto una amiga y tales desastres nos dejan desarmados ante las pérdidas y la idea de que nuestro mundo se despuebla de seres cercanos.



Rufino Tamayo en Nueva York, 1941

Pero ver llorar a nuestra anfitriona encima del platillo principal resultaba desconcertante y nadie tragaba bocado. Tamayo estaba como piedra calcinada de Yagul sin proferir palabra ni dejar que lo calentara el sol del mediodía que entraba por una ventana. Kena empujó su plato discretamente y nos veíamos incómodas, desconcertadas en medio de tanta desolación. Ella abría los ojos como diciéndome algo que las buenas maneras no le permitían expresar. Yo los bajaba disimulando el mensaje.

Tampoco recuerdo el postre. Sí el café de olla con piloncillo; pero ninguno iniciaba conversaciones que vinieran al caso. En eso sonó el teléfono: Georgina, la mujer de Fernando Benítez, invitaba a Olga. Proponía encontrarse en algún lugar cercano. Rauda, Olga aceptó y evitando preámbulos y explicaciones nos dejó “en nuestra casa” dispuesta a desaparecer casi por encantamiento. Un poco antes de irse se volvió hacia mí y me dijo.

—Chiquita, hálame de tú porque me caes muy bien —¿cómo se hubiera portado de haberle caído mal?

Kena aprovechó el momento y huyó diciendo que su tía Lucero estaba en el hospital y había quedado de verla. Le volaba el bonito saco que llevaba puesto como si una ráfaga de aire fresco se lo levantara. Y “A ver qué haces”, aconsejó incrédula y presurosa.

Me quedé a solas con Tamayo. Parecía haberse quitado una coraza de encima, por fin habló y escuché el sonido de su voz.

—Bueno —dijo—, empecemos la entrevista y el prólogo aunque las palabras no son mi fuerte. Yo le digo lo que pienso y usted lo escribe respetando mis ideas y mis términos. ¿Comenzamos?

—Maestro, ¿fue usted uno de nuestros primeros artistas que coleccionó arte prehispánico?

—Tengo necesidad de aclararle algo. No pertenezco a esa generación aunque muchos aseguran que soy el único que queda de los muralistas llamados Los Cuatro Grandes. Mire: cuando Diego Rivera regresó de Europa, yo tenía 18. Así que hay una diferencia muy grande entre ellos y yo. Todavía Siqueiros se acercaba un poco más a mí; sin embargo, me llevaba algunos años. Pertenzo pues a una camada distinta e incluso estoy contra lo que ellos hicieron. Pretendían una Escuela Mexicana que se gastaba a pasos agigantados. Su intención era aislarse del resto del mundo. Yo, al revés, considero que somos de lo grande y que nos tocó nacer en lo chico. Explicándome mejor, le diré que la cultura es universal y no debemos trabajar para México sino para el mundo. ¡Por favor, eso aclárelo bien!

—Sin embargo, mi pregunta iba dirigida a otra cosa...

—No hice colecciones. La colección que nosotros, Olga y yo, donamos al Museo de Oaxaca, la compramos cuando íbamos a inaugurarla. Nunca hemos sido dueños de ninguna colección, ni de la que integra el Museo de Oaxaca ni de la que integra el de México. Las compramos para esos propósitos porque entonces se vendían las cosas públicamente. No había problemas en tal sentido. Así que se enteraron los vendedores y vinieron a ofrecernos piezas.

—¿Y eran caras?

—Sí, pero no como ahora. Las escogimos hace unos veinte años. Diego sí hizo una gran colección desde que vino de París, en épocas que se adquirían maravillas a precio de regalo. Los indios llegaban bien surtidos a venderlas baratísimas. A mí ya no me tocó esa época. Generalmente las obras se toman como arqueología y se exponen como arte. Por eso el Museo de Oaxaca se llama de Arte Prehispánico.

—¿Le gustan a usted los murales prehispánicos?

—¡Claro que sí! Mi obra se propone continuar nuestra tradición. No quiere decir que intente traer de vuelta lo que se hizo hace muchos siglos. Quiero continuar un plan artístico. Nuestra cultura incluida en la universal.

—Algunos hallazgos del muralismo prehispánico aparecen en sus pinturas.

—Porque sigo las corrientes mexicanas. Tuve la fortuna de trabajar mucho tiempo en el Museo de Arqueología. Ahí me interesé en nuestra evolución plástica.

—Y de las culturas antiguas, ¿cuál le interesa más?

—Varias, por ejemplo, la olmeca, la mixteca, la maya. Pero en general me interesan todas las culturas del México precortesiano. Hay muchas diferencias entre nuestro arte y el de otros países. Pongamos por ejemplo Egipto, donde siempre las figuras llevan los pies de lado, aunque el personaje permanezca de frente. Se repi-

te una misma simbología o hallazgo. En cambio aquí, el hecho de que el territorio estuviera dividido en muchos reinos prestó riqueza a las variedades de cada región. Interpretaban de distinta manera los elementos naturales. Por eso no me interesa particularmente el arte zapoteco, como pudiera pensarse, sino todas las distintas formas de expresión. Pongamos por caso los murales de la Huasteca. Sus figuras son largas y las aztecas al revés, chatas; en otras partes anchas, en otras, angostas. Y eso da muchas posibilidades para concretarlas en la plástica actual. Las aprovecho para continuar la tradición pero conservo visiones del momento. Es importante. No copio, intento corresponder a mi tiempo.

—¿Cuál era la técnica del muralismo?

—Algo parecido al fresco. Surgió en la prehistoria. No representa ninguna novedad. Se hace con cal y arena. Se llama fresco porque tiene que pintarse esa pasta estando fresca. Seca ya no pega la pintura. Por eso se elabora en pedazos, lo demás se continúa al otro día y suelen no coincidir los colores y se remienda la parte restante, aunque al secarse sea más subido un color que el otro. Hay veces que se nota claramente el parche. He trabajado poco el fresco porque no me interesa; me parece una técnica superada. Ahora se usan los acrílicos que se ponen en una pared y pegan. El que sequen rápidamente resulta una ventaja; uno puede pintar y pintar encima evitando que se noten las enmiendas.

—Sin importar esto, su primer mural fue al fresco...

—En el Conservatorio. Actualmente ya no es lo que hice porque lo repintaron. Tenía algunas pequeñeces que arreglar y nombraron a una señorita que se dio vuelo en la superficie entera... Demuestra el descuido existente en México para cuidar nuestros valores. Por ejemplo en Francia, donde se preservan tanto las obras, se ruega a los visitantes que usen zapatos especiales antes de recorrer los museos o que tengan especial precaución y respeten la línea de las cintas protectoras sin pisar la punta de un tapete... Ahora se me presentan problemas con el mural llamado *Homenaje a la raza*. Es una india con canasta de flores y siempre ha estado en Bellas Artes. Lo acaban de prestar a una exposición. Regresó desprendido de la punta de un panel. Sencillamente le metieron unos clavos en el mero centro de la obra. ¡Hágame el favor!

—¿Le interesan los códices?

—Claro. Nomás que niego que eso alcance los valores pictóricos. Eran ilustraciones; dibujos con líneas negras que rellenaban coloreándolos. No es pintura propiamente dicha. Lo mismo podría decirse de la cerámica. También eran decoraciones. Carecen de la belleza específica de la pintura. Una decoración de un jarro es muy hermosa pero se trata de cosas distintas.

—De ahí la diferencia de algunos dibujantes que se le ponen al brinco.

—Yo no busco pelea.



Olga y Rufino Tamayo en Puerto Rico, 1957

—Usted ha evolucionado mucho en el color. Al principio no parecía el mismo. Hay artistas que sienten haber llegado a su meta. En su caso específico, su paleta es muy diferente a la que usaba durante los primeros años de su creación.

—Y tal vez lo sean mis dibujos.

—Por ejemplo, cuando pintó *Homenaje a Juárez* o *El estudio del artista* usaba tonos más apagados.

—Puede decirse que tengo dos paletas aunque el término es obsoleto porque ahora nadie usa paletas. Digamos mejor que tengo dos maneras de colorear. La brillante se debe a que en mi niñez, hasta los 17, viví entre frutas. Se dice que atendía un puesto de naranjas en el zócalo de Oaxaca. En realidad mi familia tenía lo que se llaman encomiendas: manejaba cosechas por furgones. Viví entre plátanos, melones, guayabas. Y eso quedó en mi mente. De allí que haya cambiado los colores apagados por los brillantes. Tengo siempre presentes las frutas entre las que crecí.

—Acepto sus explicaciones, aunque a decir verdad usted inventa colores, como un mago dueño del arcoiris, inverosímiles. Parece que los saca de un encantamiento.

—Porque usted sabe que el pintor mezcla tonos hasta descubrir matices distintos de los que otros usan...

—En el arte prehispánico hay una simbología muy clara que de alguna manera pasó al arte mural.

—Para algunos muralistas sí. Conmigo no. Mi pintura es muy simple. Capto personajes, animales, objetos carentes de significado. Simplemente me interesan las formas y los colores. No así los temas. Por eso en mis cuadros puede verse una figura, dos; pero no están ha-

ciendo nada. Me interesan los problemas de las composiciones, los contornos y las luces.

—Y, con todo, usted ha captado muchas veces el hombre frente al infinito.

—De una manera muy simple. No intento profundizar literariamente. Pinto a un hombre frente al infinito. Nada más. No hay sentidos secundarios ni trato de resolver problemas metafísicos. Simplemente mi personaje está frente al infinito y no quiere decir nada más. Los otros muralistas se preocupan por problemas revolucionarios o políticos. Retratan personas que se matan por un ideal, tratan de darnos cursos de historia.

—Y usted se vale de la poesía...

—Es distinto. Soy poeta. La poesía interviene en otras artes aunque sean ajenas a la palabra.

—¿Para usted pintar es un gozo?

—Mitad y mitad. Es un gozo porque es lo que me gusta. Nací para eso. Por otra parte, sufro porque se me presentan inquietudes serias. Representan una lucha continua. A veces no logro resolverlas y ello me enfurece. Le pongo un ejemplo elemental, una imagen muy gastada: las señoras sienten placer al parir un hijo pero padecen los dolores del parto.

—¿Y de dónde viene ese gusto por la vida que suelen transmitir las imágenes de sus telas?

—De lo mexicano. Somos seres contradictorios. Las borracheras nos ponen felices y al mismo tiempo no importa demasiado la muerte. Hay canciones que dicen “la vida no vale nada”. En esa vitrina hay calaveras de azúcar con nombres encima. La vida es para gozarla pero la muerte es tan importante como la vida. Y además todo es música. Terminé algunos cuadros que lo recuerdan...

—El primero que me viene a la memoria es *Músicas dormidas*... ¿Esa exaltación que ha hecho usted de las sandías viene de sus primeros años?

—Sí, la suya es una deducción simple. Ahí tiene lo que le estaba diciendo. En las pinturas de las cuevas no hay temas sino objetos, animales, hombres que están flechándolos. Pero están resueltos de manera formidable. Eran poetas esos tipos. El muralismo prehispánico me interesa pero no tanto porque la preocupación por los símbolos es muy marcada aunque no se sepa qué quieren decir. Luego los colores eran muy limitados; en Teotihuacan las serpientes tienen la misma decoración: rojo, azul, verde. No mezclaban el color... Ahora, si usted quiere podemos ir a mi estudio para enseñarle cómo preparo mis cuadros.

Y a su estudio fuimos. Parada junto a él me quedé muda viendo fondear de blanco un lienzo y trabajarlo con un largo pincel. Viendo a un artista de noventa años con la vitalidad de un joven que se embarca en la primera tarea que le dará fama.

Nacido en 1899 en la ciudad de Oaxaca, Rufino Tamayo se inscribió a los 18 en San Carlos y a los 20 ya

pintaba e investigaba por su cuenta. En 1921 lo designaron jefe del Departamento Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología y la oportunidad fue muy importante, según sus propias declaraciones. Luego ocupó la jefatura del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública. En 1933 le encomendaron el mural de la Escuela Nacional de Música. Se distanció de otros muralistas pensando que buscaban un “pintoresquismo” y no una esencia. Así veía como principio irrevocable que la estética debe predominar sobre lo demás. Procuraba conducir al espectador hacia una penetración profunda de la realidad. Y abordaba su obra como una idea poética que unificara el conjunto.

El mural del Conservatorio ocupa el cubo de la escalera y un tramo del segundo piso. Realizado en colores tierra, característicos de aquellas tareas iniciales, su punto de interés radica en su concepción armónica. Allí, con nubes plumizas e hinchadas, hay varias imágenes ingravidas, extasiadas, metáfora de las sensaciones más finas. En el centro una mujer enorme abraza un instrumento para su auditorio compuesto por otra mujer desnuda. La pared izquierda retrata a una cantora más auxiliada por un angelito proxeneta que le dicta palabras al oído. Surgen pentagramas, llaves de sol, instrumentos musicales —las guitarras tan caras a Tamayo— y una orquesta femenina cuyos componentes tocan flautas, levitan, no obstante su apariencia colosal. Lo representado se liga, se enlaza y de una secuencia pasa a la siguiente en perfecta sucesión de contrapuntos.

Poco después Tamayo vivió indistintamente en México y Estados Unidos donde le encargaron la decoración de la Hillyer Art Library (Northampton, Massachusetts). En septiembre de 1952 terminó el primer tablero de Bellas Artes y doce meses después el segundo. Daba relieve a las esencias de nuestra nacionalidad. En el Museo de Bellas Artes de Dallas concluyó *El hombre*. Ya entonces usaba vinilos sobre tela. Lo demuestran sus espléndidas realizaciones de Sanborns Reforma y del Hotel Camino Real, titulada precisamente *El hombre frente al infinito*. En el Museo Nacional de Antropología con *La lucha del día y la noche* recurre a un colorido apenas creíble por su originalidad. Sus figuras son dos fuerzas antagónicas y afines, el jaguar y la sierpe que recuerdan además nuestros mitos ancestrales.

Las opiniones que me dio para el prólogo que puse a su consideración no están recogidas aquí. Encabezan el libro al que me referí antes. Esta pequeña entrevista quedó perdida entre mis archivos. Me pareció interesante dar a conocer un hallazgo inesperado sobre un creador tan distinguido, quizá menos grande que los otros tres aunque magnífico. Descubrió nuevas rutas a nuestra plástica, antecedió a varios valores y abrió puertas al grupo de los cincuenta.



Rufino Tamayo

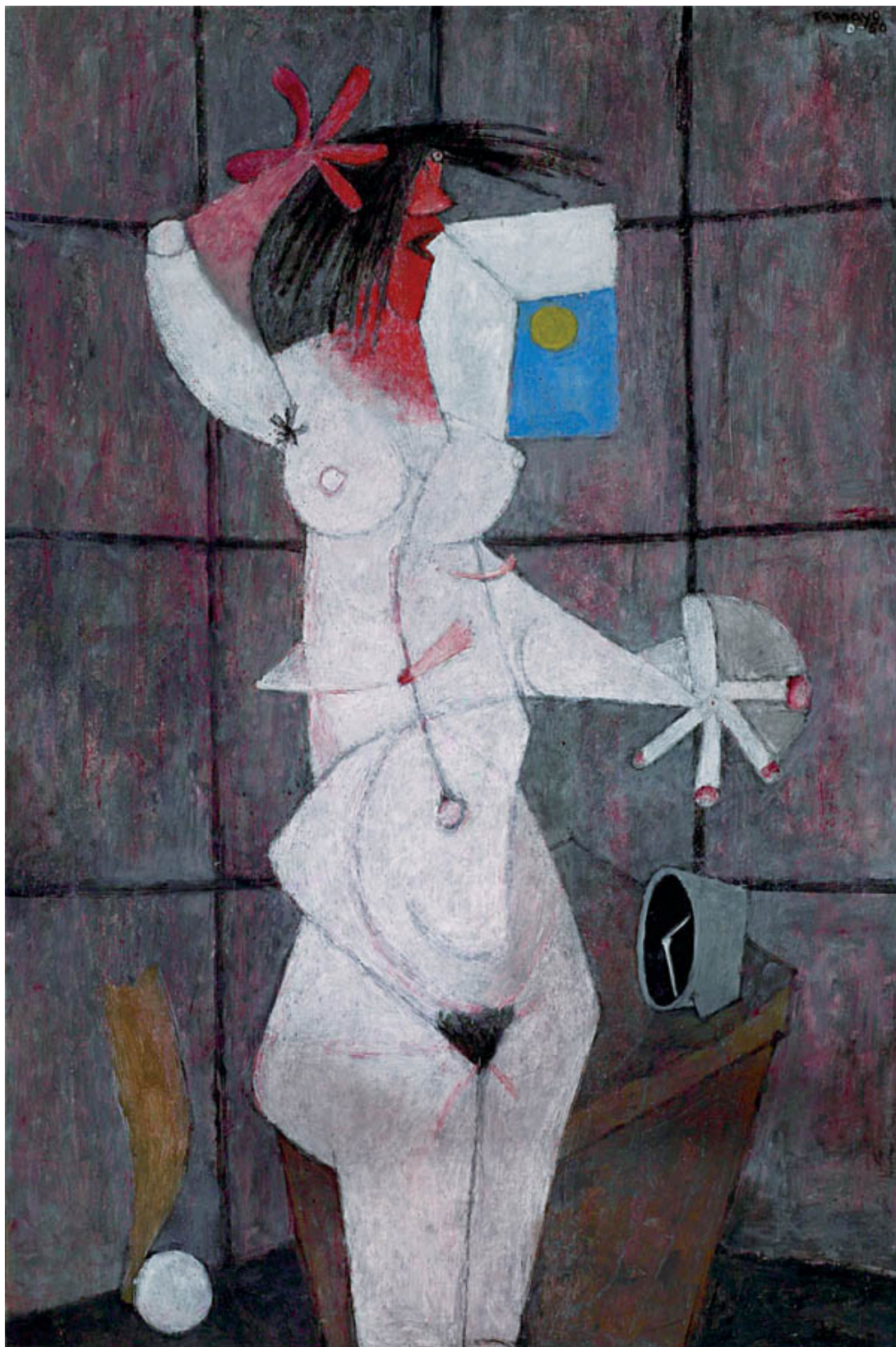


Figura blanca desnuda, 1950



Hombre que canta, 1950



Luna de miel, 1943



Desnudo blanco, 1943



Desnudo en blanco, 1976



Figura, 1967



La luna llena, 1945

Nostalgia por José Emilio

Elvira García

José Emilio Pacheco falleció el pasado 26 de enero. Hablamos de un poeta mayor de la lengua española, de un narrador ya clásico, ensayista y traductor que hizo de la labor intelectual un ministerio. Elvira García, Adolfo Castañón, Fernando Serrano Migallón, Hernán Lavín Cerda, Angelina Muñiz-Huberman y Miguel Ángel Flores asisten a estas páginas para dejar constancia de su devoción y agradecimiento a José Emilio, de quien reproducimos un par de páginas originales sobre la construcción de los ejes viales y que en su momento entregó a Elvira García.

Era 1978. En el Distrito Federal, una noticia indignaba a buena parte de sus habitantes: su ciudad capital cambiaba de piel. Se talaban árboles, se angostaban anchos camellones, palas mecánicas arrancaban gráciles palmeras. Eso ocurría en las colonias Del Valle, Narvarte, Roma e Hipódromo Condesa. Por igual sucedía en otros rumbos más lejanos y menos arbolados. La idea de Carlos Hank González, entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, era hacer una obra de ordenamiento vial: trazar una retícula, atravesar la ciudad de un extremo a otro, de norte a sur, de oriente a poniente, con 34 ejes viales que servirían para darle un respiro temporal a la vialidad, pero privilegiando, como siempre, al auto, rey de nuestras calles. En su gobierno, Hank se propuso crear 17 ejes pero solo terminó 15. Hoy existen 31.

La intervención urbana con ejes viales era de las más importantes e impactantes para nuestra capital metropolitana después de las realizadas desde los años cuarenta y hasta los sesenta, por una sucesión de arquitectos

y urbanistas como Mario Pani Darqui, Alejandro Prieto Posadas, José María Gutiérrez Trujillo, José Luis Cuevas, Pedro Fernández Miret, Pedro Ramírez Vázquez y tantos otros que, con su ejército de pasantes e ingenieros, levantaron, cada uno en su tiempo, los multifamiliares Nonoalco Tlatelolco, Benito Juárez y Miguel Alemán, las Unidades Kennedy e Independencia, entubaron el río La Piedad, trazaron el Viaducto Miguel Alemán y el primer tramo del Anillo Periférico. Esas obras miraban a un futuro que nos alcanzó muy pronto: la explosión demográfica. De una capital que albergaba una población de dos millones 234 mil 795 habitantes en 1950, éramos para finales de los setenta más de seis millones en el Distrito Federal. Entre más habitantes que aquí se asentaban, más crecía el número de automóviles. Por eso, cuantos más años pasan, más fantástico e increíble resulta imaginar, a principios de los sesenta, al presidente Adolfo López Mateos —amante de las mujeres y de los autos— salir en su deportivo para

correr por las mañanas a más de cien kilómetros por hora, sobre su creación, el Anillo Periférico. Hoy quien transita por esa vía, siente que vuela cundo va a más de cuarenta por hora.

Pero en 1978, el plan maestro de ejes viales pretendía ordenar y hacer fluir el tránsito automotor. Para lograrlo, arrasaría con antiguas hermosas casas, ensancharía calles y avenidas, cerraría otras, reduciría o desaparecería camellones, arrancaría cientos de árboles y palmeras, despojaría a niños y adultos del placer de jugar y caminar en sus antiguas y anchas banquetas.

Tres millones de toneladas de cemento caerían sobre la ciudad. Residencias, parques y camellones serían devorados por el asfalto. Mucha gente perdió sus propiedades, indemnizados con míseros pesos por las autoridades capitalinas.

A pesar de la dimensión de esos cambios que atentaban contra la belleza y la ecología de nuestra capital, pocas personas salieron a protestar. Sí lo hicieron residentes de las colonias Del Valle, Narvarte y también de la Condesa, que no estaba de moda ni era lo que es hoy: una vitrina para ser visto.

Hoy todavía recuerdo a niños, jóvenes y adultos tomados de las manos formando una cadena de brazos alrededor de palmeras y árboles; eran sus árboles y sus palmeras que crecieron a la par de ellos. Querían protegerlos de los trascabos y las palas que mostraban su fauces dispuestas para la destrucción. En los diarios aparecieron desplegados de protesta que firmaban artistas e intelectuales. Hubo marchas por algunas avenidas y camellones; también dibujos realizados por niños se pegaban sobre árboles y paredes de casas y edificios. Esas personas hacían pública su inconformidad con el proyecto que Hank González retomó de aquel que, en los años treinta, ideó el urbanista Carlos Contreras.

En 1979, haciendo como que no escuchaba la protesta ciudadana, Hank inauguró esos 15 primeros ejes viales: 133.5 kilómetros de asfalto, con los cuales este Distrito Federal empezó a ser, en términos viales, una ciudad rectilínea. Al concluir su encargo, Hank se fue a casa, a atender sus negocios. A sus espaldas se cuchicheaba un sobrenombre: “Gengis Hank”, por su poder destructor.

Por aquel tiempo, yo colaboraba en la sección Cultura de la revista *Proceso*, sección que estaba a cargo de Vicente Leñero, dueño de un espléndido olfato periodístico. Con él planeé un reportaje con testimonios que hicieran evidente la inconformidad de muchos ante esa decisión. Entre los ciudadanos que me regalaron su opinión figuraba el escritor José Emilio Pacheco.

Como sabemos, en esa época el poeta se negaba rotundamente a ser entrevistado. Mis ruegos para lograr ser la excepción a la regla resultaron en una alternativa

que surgió del siempre dulce, humilde y sencillez José Emilio Pacheco: él mismo me escribiría su opinión en un breve texto. Y lo hizo.

Pero, siempre agobiado por el exceso de trabajo y los libros por leer, el autor de “Inventario” se retrasó en la entrega del dichoso texto; y ya no pude incluirlo en el reportaje. Pese a ello, fui a recoger el escrito. Aunque parezca antediluviano, en ese tiempo no existía el fax, mucho menos Internet y los periodistas nos trasladábamos hasta las oficinas de nuestro medio para entregar nuestros escritos. José Emilio me dejó el suyo con Elenita Guerra —la eficiente y ya fallecida secretaria de don Julio Scherer.

Ese texto es un nostálgico, indignado y amoroso ensayo de una cuartilla y media, acerca de cuánto le duele la destrucción de su colonia, la Condesa y nuestra ciudad. Fue escrito sobre papel revolución y... ¡a máquina!, que era nuestra única herramienta de trabajo. Antes de las dos hojas que contienen el ensayo, hay una nota en la que el poeta me ofrece una disculpa por el retraso en la entrega y me suplica que, si me resulta demasiado extensa su respuesta, la excluya en su totalidad y devuelva el documento a Elenita, para que “ella me haga el favor de guardármelo”.

Nunca lo devolví. Hoy ya no recuerdo exactamente la razón. Estoy casi segura que, como nos ocurre a los periodistas, otro reportaje, otra entrevista, me hizo olvidar por completo esa súplica. El periodismo es flor de un día. Y los periodistas vivimos con pasión las fechas previas a “ese” día. Después, nos distanciamos, nos desapasionamos cuando esa pieza periodística camina su propia vida, en la prensa, la radio o la tele. Allí termina el breve ciclo de cada pasión periodística. Así habrá ocurrido con esas tres hojas amarillas, que se fueron amarillando más y más con los años y que guardé entre mis folders marcados con la leyenda: “documentos por devolver”.

José Emilio Pacheco no está más entre nosotros. No se asomará más por la ventana de su casa en la colonia Condesa, no caminará más por esas sus calles cada día más cambiadas, no se angustiará ni indignará más por este país tan devastado en todos los órdenes.

Pero quienes admirábamos, leíamos, seguíamos y amábamos su obra, no nos repondremos en largo tiempo de su ausencia. Para mí, cada temporada de su “Inventario”, en las páginas de *Proceso*, era de aprendizaje; un gozoso curso intensivo de todo: historia, literatura, geopolítica, visión del mundo.

Hoy, simbólicamente le devuelvo a José Emilio Pacheco su texto, a través de las páginas de la *Revista de la Universidad de México*. El original lo seguiré guardando entre mis papeles cargados de nostalgia.

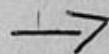
Toda protesta o queja por la destrucción de la Condesa debe partir de un hecho: la diferencia entre la molestia y el horror. A pesar de todo lo que padecemos sus habitantes, comparados con las mayorías de la ciudad y el país aún formamos parte de la élite privilegiada, aunque estemos en el último escalón.

La historia no escrita de la Condesa es la historia de la clase media mexicana que tuvo aquí uno de sus reductos quintaesenciales. Entre la miseria de Tacubaya y la opulencia de Las Lomas, la Condesa fue poblada por gente que tenía la esperanza de cambiarse a Jardines del Pedregal y el miedo de regresar a Tacuba o a la Villa. Nunca fue notable por su belleza pero desarrolló cierta unidad estilística a partir de un apaciguamiento de la arquitectura "colonial-californiana" --esto es, la idea que ~~los~~ ^{MONTEAMERICANOS} ~~americanos~~ se habían forjado de las construcciones virreinales--, estilo que alcanza su autoparodia en barrios como Polanco y Narvarte.

A su humilde manera, la Condesa fue grata y habitable durante cerca de cuarenta años. Un gueto modesto y cómodo al que no llegaba la realidad del país. Los pobres parecían tan lejanos como los ricos en esta tierra de nadie, a medio camino entre el violento pasado y el porvenir que invariablemente se presentaba como el momento en que cada familia mexicana tendría su casita propia y su coche.

El circuito interior hirió de muerte a la Condesa. En menos de un año Hank González la exterminó para siempre. Gracias a él la Condesa se encontró al fin con su destino mexicano y rápidamente se convirtió ~~en~~ como la ciudad toda, en la hija de Calcuta y Naucalpan.

Hank taló árboles y esperanzas de salvarse de ^{un} ~~un~~ desastre urbano que ^{ya} ~~no~~ tiene remedio. La Condesa es parte de un cuerpo agonizante.



Se acabó la antigua vida comunitaria; la vieja tranquilidad fue reemplazada por la aventura mortal de cruzar calles partidas por los ejes viales, y ^{por} el tormento de aturdirse hasta la psicosis con el estruendo que se ^{PROLONGA} ~~continúa~~ desde la cuatro de la mañana hasta las doce de la noche.

Obras hechas, anacrónica, irracional o críminalmente, en beneficio del transporte individualista en automóvil (y, por supuesto, en provecho de los contratistas y las grandes empresas en la santa alianza para la corrupción gobierno-iniciativa privada) se vuelven ahora contra aquellos mismos a quienes anteriormente privilegiaron. Afectan hasta la raíz las existencias individuales, y están por verse en julio los primeros resultados políticos de todo esto.

La crítica sólo puede hacerse en tiempo presente: el poder tiene el monopolio del futuro. Hank González nos pide que esperemos. En vano: hoy todos saben que esta ciudad no tiene salida. Es el retrato del gran fracaso mexicano y una de sus expresiones más elocuentes.

José Emilio Pacheco

PARA LA ENCUESTA DE ELVIRA GARCIA
POR CORTESIA DE ELENITA

Muy estimada amiga:

Con disculpas por la involuntaria tardanza, le dejo con Elenita mi respuesta. Le hago nada más una súplica: si le resulta demasiado extensa y no puede publicarla completa, exclúyala en su totalidad y devuélvale el texto a Elenita para que me haga favor de guardarlo.

Muchas gracias. Un saludo afectuoso de su amigo

José Emilio Pacheco

Alineamientos

Adolfo Castañón

No hay más que una cuestión: saber lo que uno vale. Pero para eso hay que dejar a un lado a Sócrates. Para conocerse, hay que actuar, lo cual no quiere decir que uno pueda definirse.
Albert Camus, *Carnets II*, 22 de septiembre de 1937, p. 959 de la traducción española

Veo a José Emilio Pacheco en una foto de Rogelio Cuéllar que se reproduce como portada de *La Jornada Semanal* (Nueva época, número 62, 19 de agosto de 1992, con motivo del retrato que le hace Elena Poniatowska: “José Emilio Pacheco: náufrago en el desierto”. Se ve a un hombre sentado a una mesa, en desorden, llena de libros, en un estudio igualmente atestado. La imagen recuerda alguna foto de Carlos Monsiváis en su escritorio y quien también parece surgir como un travieso saurio del pantano de papel. “Una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr”, dice Carlos Monsiváis refiriéndose a sí mismo en su autobiografía, ¿no cabría trasladar esta definición ambiental a José Emilio Pacheco? En la foto de Pacheco por R. C. con dificultad se alcanzan a reconocer algunas portadas: la de la reedición de *Puertas al campo* de Octavio Paz en las prensas de la UNAM; la del libro en francés de Elisabeth de Fontenay sobre Diderot y la de un tomo de las *Obras completas* de Alfonso Reyes (¿el XIV, con *La experiencia literaria*?). El artículo de Poniatowska está dedicado al autor de la sección “Inventario”. El retrato es desde luego una semblanza literaria y moral de Pacheco pero también un cuadro del ambiente literario y cultural de la Ciudad de México en los años cincuenta y sesenta, cruzado por personajes como Fernando Benítez y Jaime García Terrés —los dos jefes de José Emilio Pacheco en su juventud— y de Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Elías Nandino... Traza Poniatowska un paisaje del letrado que representa, por así decir, las entrañas de la foto antes descrita: la identidad de Emilio se dibuja como un rostro inscrito e inserto en un coro o en una red: una portada más de un libro entre otros.

El rostro de José Emilio Pacheco Berny —ese rostro de niño aplicado con lentes, súbitamente sorprendido por la madurez— es el de un palimpsesto: igual que la cara de su estilo. Siempre fiel a sí mismo, siempre en im-

perturbable constante movimiento. Pero, ¿quién es José Emilio Pacheco? ¿Se esconde algo —¿qué?, ¿quién?— detrás de su estilo impersonal y personalísimo, detrás de la sintaxis y su rostro? Se diría que la de José Emilio Pacheco es la cara no del hombre rebelde sino la del hombre revuelto, traducción más afín a las raíces y al francés que la corriente que pone al hombre de Camus más cerca de la rebeldía que de la re-vuelta. Hombre que, para ser fiel a sí mismo, cambia de cara como varía el tiempo las estaciones.

Hombre que encara a la circunstancia para medirse con ella, hombre que se descara abismándose en las doloridas semejanzas con el animal, hombre de silencio a veces y de reveses, de obra poética y narrativa que vuelve una y otra vez sobre sus pasos, como el animal que vuelve al lugar de la herida o como si supiera que se hace camino al andar... de regreso de una infatigable caminata de la nostalgia. No extraña que se encuentre en este lector del *Eclesiastés* y de los libros de Isaías una profunda sensibilidad histórica: sensibilidad para lo profundo que se hace historia. Sensibilidad a los signos frágiles y leves de lo cotidiano, al remolino de polvo suspendido en la luz, a los sucesivos cambios o mudas de piel que protagoniza la serpiente urbana de la cual el poeta es el notario —no olvido que su padre lo fue— y el cantor, el cronista y el agonista: el hombre revuelto y calladamente rebelde, el que encara y se descara al denunciar la historia.

“Qué pasaría de mí si entrara en esta mente y me encontrara en donde estoy, como soy, aquí que fui a los veinte años?

“En tantísimos años sólo llegué a conocer en mí mismo la cruel parodia, la caricatura insultante —y nunca pude hallar el original ni el modelo” (“Camino de imperfección”, p. 39).

Palimpsesto: texto que se sobrepone a otro, texturas que se enciman, oda que encara a la oda y produce anti-odas, parodias. La conciencia que de la parodia tiene la prosa vuelta verso, el verso envuelto en prosa, el poeta y prosista desvelado por la ilusión de transformarse en obra, de transfigurar las caras de sus vueltas en Rostro (“No le parece justo que vuelva Cristo y actúe como di-



José Emilio Pacheco

cen los Evangelios”, p. 38) es dolorosa e intensa. El sueño o el espejismo de la obra se le impone al poeta como una experiencia agobiante, dolorosa, que raya en lo imposible. Sabe que del tronco de la obra solo sobreviven las astillas; reconoce desde su cautiverio que no hay otra ofrenda que la de la auto-fagia y que la comunión se cifra en el sacrificio, en la auto-inmolación, sobre todo cuando está a punto de denunciarse a sí misma, a un pelo de descarrarse: “Por crearme muy zorro caí en la trampa [...] me estoy royendo la pata y, aunque en pedazos, voy a salir de la trampa”.

Poema a poema, página a página, letra por letra, esta víctima ejemplar de un sí mismo lírico y secular parece haber decidido subrepticamente no tanto ser cristiano como imitar a Cristo, no tanto ser franciscano sino sufrir fraternalmente con el bestiario y aun con el mobiliario velando, volteando el rostro hacia el escepticismo. Bestiario y mobiliario: animalia y parafernalia. La energía animista recorre como una ráfaga los corredores y estancias de esta obra poética que se brinda al mundo como materia del convivio y... se sabe ella misma ofrendar.

“Llegamos tarde al banquete de las artes y letras occidentales como describió nuestro clásico. Recogimos las

sobras, nadie lo niega. Pero con el ingenio de los que no tienen ni dónde caerse muertos no ha estado nada mal lo que hemos hecho por ellos”.

Poesía impersonal o de lo no personal, la de Pacheco se mece al compás de la tradición clásica. No le teme al lugar común: lo vindica y reivindica, le quita la máscara de lo cosificado y alienado para restituirle al canto de la palabra pulida su condición prístina. Y el lugar común por excelencia en la calle o la plaza: la ciudad. Poeta y prosista de la ciudad y de su “mar de historias”, memorialista de la ciudad, José Emilio Pacheco es desde la prosa y el verso un jardinero que cultiva el cuento de la ciudad, “The talk of the town”, la leyenda de esa ciudad cuyos arqueológicos estratos componen en cierto modo el tejido mismo de su memoria. “Caminante, no hay camino, se hace camino al regresar”, infatigable y sin sosiego, el sujeto elocuente, el sujeto tácito que mira la tierra y el aire de su propia obra y de la ciudad misma está lejos de caer en un ingenuo narcisismo. Se pierde y se descubre a sí mismo. “Y me encontré a mí mismo en una esquina del tiempo. No quise dirigir la palabra en venganza por todo lo que me ha hecho con saña y me seguiré de largo y me dejó hablando solo con gran resentimiento por supuesto”.

¿Qué se habrá hecho a sí mismo este sujeto para merecer tal venganza? ¿De dónde proviene su resentimiento? ¿Con quién se descubre?

El fracaso, el desastre, la calamidad, la infinidad, la muerte, la agonía, la devastación: la ruina, “Los elementos de la noche” —título de su primer libro— son voces que recorren como heladas ráfagas las salas y pasadizos de esta substancia en obra profética. Al lamentarse como Jeremías, fustigar como Isaías, al inscribir con fuego como Juan o Ezequiel, al burlarse o aburrirse como Baudelaire, Pacheco está buscando detrás o debajo del lenguaje una palabra profética. Palabra de profeta de la cual no se siente digno, palabra de profeta que le pesa dolorosamente como un cepo en la nuca; palabra de profeta con la cual transforma disimuladamente el agua en vino, la piedra en pan. Pero sobre todo la suya es la palabra de la revuelta y del respeto, la voz que sabe que debe contener la lengua diez veces antes de soltar un juicio. Y sin embargo esta obra está erizada de juicios explícitos e implícitos, donde la memoria valora, enjuicia y arma los silogismos que permiten razonar la segunda naturaleza, es decir, la costumbre. En la plaza y en la calle, en el mercado o en la biblioteca, Pacheco pone en contacto y fricción uso y vicio, costumbre y abuso. El viejo consuelo de la gregariedad que vuelve menos áspera la búsqueda de lo Otro cuando otro nos

acompaña, infunde a la obra de Pacheco abnegación. Resignación. El que escribe y se lee, se re-escribe y el que lo hace vuelve a firmar: re-signa, vuelve a poner los signos en rotación.

Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face.

Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face.

Albert Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951, p. 26.

A quien piense que Pacheco es un hombre rebelde en el orden metafísico expuesto por Albert Camus, habrá que remitirlo a un provechoso ejercicio: leer la obra poética barajándola con las traducciones, invitarlo a armar un castillo en movimiento incluyendo poema a poema tramos de traducción. Pues, ¿no es el traductor el que hace o da un *volte-face*?

Este dar la media vuelta: dar *volte-face*, este cambio súbito está en la escritura de Pacheco incluido, entrañado desde su origen, pues ese es el movimiento mismo de la palabra: irse haciendo escritura de la circunstancia, lugares del tiempo: lugares comunes que componen una red de ecos urbanos locales, enredados con otra en palabras, signos, alusiones a su propia interior —y desconocida para el autor— Calzada de los Misterios.

En el caso del traductor, el cambio, la aproximación es constitutiva del gesto escrito que va avanzando a tientas por el camino del lenguaje que es en rigor el carcelero y el verdugo, el ejecutante de ese cautivo en jaula de aire que se extenúa de agobio y alivio: de dolor en el dolor, de dolor a dolor. “Se hunde mi patria: asistiré a su ruina” [Anacreonte, por José Emilio Pacheco].

El hombre rebelde [révolté], ¿debe llevar su rebeldía hasta vencer homenajes (aceptándolos) y salir indemne del baño de honores?

Cuando dice “mi patria”, el poeta se refiere a sí mismo. El deber del poeta es asistir a la ruina, dar cuenta escrupulosa, hacer un *inventario* del desastre, una historia universal de la destrucción a través de la sastrería lírica y prosística, lira y prosaica, bibliófora y prosódica entre traducción, poema, diario, memorial alucinante desde la región mexicana, esa historia universal de la destrucción: Al poeta-profeta, la Ciudad se le cae a pedazos del cuerpo escrito, la Ciudad le duele en sus animales cautivos y en sus calles destruidas, en sus leyendas y en sus olvidos, le duele en el olvido que crece como marea invisible sobre las cosas, le duele en el tiempo perdido, no en el suyo, sino en el de la Ciudad que se malbarata y devasta en la cantidad. Contra ese tiempo perdido de la Ciudad y desde el lugar donde nace el olvido, el lector escribe poemas, ensayos, traducciones, lector pertinaz: lector pertinente. Pacheco es un lector que no se calla y que hace de ese no callarse el lugar de

su discurso. Escribir desde donde ya no se calla, desde donde el silencio ya no es posible.

El hombre de la revuelta —más que el hombre rebelde— empieza por ser alguien indignado, es decir, alguien que ha sido tocado en su propia dignidad hasta el punto de enderezarse y erguirse hacia la palabra —por ejemplo, cuando se maltrata a un animal. Así lo dice explícitamente el narrador de *Las batallas en el desierto* de Pacheco.

Esa dignidad susceptible, vulnerable, abierta a la historia yergue a Pacheco con su aire de modestia, de un momento a otro, a una dignidad profética: la charla libre y casi sonriente, casi trivial, sobre la Ciudad se galvaniza en profecía y decepción en el teatro de la memoria y ahí está otro de los motivos de la vocación literaria de Pacheco: se escribe por dignidad.

Para no dejar que pasen sin voz las voces que nos han acompañado. *His master's voice*: la voz que está escuchando el perro de la RCA es la de la música y lo que escucha el poeta las voces maestras reproducidas una y otra vez en el disco palimpsestuoso de la tradición.



Con Cristina Pacheco

© Rogelio Cuellar

Paralelamente a su obra poética, José Emilio Pacheco ha desarrollado un “Inventario” de varios miles de páginas. Ese mítico inventario representa como el otro yo de José Emilio, quien nació por cierto bajo el signo géminis: esa obra amorfa e imponente se yergue en la noche de la memoria mexicana como una catedral o una pirámide.

Esa otra obra lo acompaña: lo sigue acaso como sombra o una criatura. Se despierta en la noche, trata de escribir poemas para olvidar ese hervidero de palabras que se desborda en poemas. Ese texto publicado y sin embargo impublicable —por deseo expreso del autor— es como su gólem: la criatura que se escapa de las manos de su creador y adquiere una vida propia.

Por último, ¿no sería posible leer todos los poemas y compararlos con las traducciones y considerarlos en conjunto, para lograr una idea poética amplia del mundo conceptual en que navega y deriva la constelación que convenimos en llamar José Emilio Pacheco?

La historia de la poesía puede ser contada como la de los encuentros y desencuentros del hombre y la ciudad: podría decirse que el poema y la polis que han nacido y se han desarrollado juntos, desde los tiempos remotos de la fundación de la ciudad y de la invención de la escritura. Y, antes, el canto primitivo, el canto errante fue como el solar en que se asentaba la identidad de la tribu y del clan. En los tiempos nuevos de América, la grandeza de la ciudad y la plenitud de las letras fueron de la mano, como es evidente en el poema de Bernardo de Balbuena *Nueva grandeza mexicana*.

La letra saluda y salva la ciudad; la elogia y la redime. Letra suele significar corte: la literatura alcanza su esplendor en la poesía cortesana, en el poema sedentario que propende a ser barroco. La ciudad moderna que conoce el tranvía y el teléfono, el cine y la radio, la TV y la red de Internet es una ciudad desdoblada, duplicada, deformada y puesta fuera de sí. Esta urbe tentacular y enemiga de las buenas costumbres se identifica con Babel y se distingue radicalmente del pueblo y la aldea provincianos.

El sentimiento de desesperanza y decepción que transmite la ciudad no es privativo en modo alguno de José Emilio Pacheco: lo comparten otros poetas de su generación como Homero Aridjis, Jaime Labastida o autores mayores que él como Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde o Efraín Huerta —con cuyas cuerdas desgarradas y enojadas la obra de Pacheco tiene tantas cosas en común—. En Pacheco esa decepción tiene un lado agobiado y desesperanzado, una carga que podría decirse (para echar mano de la expresión de Albert Camus) de “rebeldía metafísica” ante la situación claustrofóbica de alguien que se siente prisionero del “círculo de la carne”, terminología de la vida misma, encarcelado entre las fechas de nacimiento, muerte y cautiverio de una trama cósmica a la que a su vez el poeta presta sentimien-

tos de dolor y aflicción. A Pacheco, la ciudad le da horror; el fracaso de la historia le parece irreversible; la creación le parece movida no por el amor sino por el odio; su pluma parece movida por la necesidad de desahogar el agobio y la opresión. Parece Pacheco estar desleyendo en cada línea una revelación abominable: será interesante intentar reconstruir —para comprenderlo mejor— la situación interior, la carrera de relevos y los mecanismos de transmisión y transferencia que van del cuerpo del ciudadano José Emilio Pacheco Berny al cuerpo escrito del sujeto elocuente que se manifiesta como en cautivo del lenguaje y que vemos vivir —leemos, oímos vivir— como un ser deszumado ante sí mismo en la medida en que se vive en incesante conflicto, arrepentimiento, remordimiento ante el espejo del lenguaje y de la obra. Si se intentase reconstruir a través de la fauna y del sentimiento urbano-humano de Pacheco, con cierta figura espiritual, una cierta fisonomía religiosa, se desprendería probablemente la imagen de un profeta sobresaltado ante la idea misma de haber sido elegido como tal, incómodo ante esa dignidad trascendente que no ha solicitado pero que le ha caído encima como una fatalidad. No será Pacheco un profeta del Antiguo Testamento sino más bien un padre habitante del desierto interior, una suerte de sacerdote gnóstico —un fiel extremista de Abraxas— que ha entrado en los secretos de la trascendencia y ha podido comprobar que la creación es una criatura informe, infectada congénitamente por un estigma que la compone y descompone, así en el plano natural como en el sobrenatural. Pero ese sacerdocio, ese oficio profético tiene sus reglas y una de ellas es la axiomática de la representación: el poeta, como Sísifo, ha de cargar una y otra vez la lápida que terminará por caer de sus hombros, una y otra vez habrá de bajar al infierno en una suerte de itinerario prometeico cuya experiencia Pacheco comparte con algunos de esos poetas antes mencionados, en particular con Jaime Labastida. Si el poeta es un hijo de Prometeo, no se puede dudar en que se vive como testigo embarazado y embarazoso de una misión: la de decir, la de ser el dicente, maledicente o bien-dicente, el cantor que una y otra vez juega a los dados y lanza el cubilete de las palabras consciente de que una jugada no cancelará la fortuna sino antes bien prolongará y prorrogará el espíritu del juego cuyo agente y paciente es él mismo. Este oficio de decir las cosas es sin duda uno de los más grandes y delicados pues que merodea y envuelve el oficio del actuar conscientemente y del callar a sabiendas.

Una figura como la de José Emilio Pacheco lleva a preguntarse acerca de si el escritor debe y puede ser o no un buen lector. Y a preguntarse antes: ¿qué es un buen lector?, ¿qué es un buen escritor?, ¿es posible que un buen escritor sea un buen lector? A juzgar por este ejemplo, sí.

Una lectura permanente

Fernando Serrano Migallón

Escribir es un privilegio, no sólo el acto creativo que luego se publica y multiplica el diálogo, originalmente diseñado para funcionar entre pares, sino el hecho de convertir el pensamiento y la voz en signos gráficos aptos para guardar la memoria. Hay algo mágico en la escritura, por eso las culturas la han idolatrado y temido; al que escribe se le mira diferente, como si conociera un arcano distinto, como si supiera otras artes que vencen el tiempo, como si tuviera en la punta de su pluma la capacidad para hacernos felices o hacernos pasar por el aro del sufrimiento. Por eso en su momento el poeta francés Stéphane Mallarmé dijo que el poeta era el custodio de las palabras de la tribu; por eso a países como México, que siempre han admirado a sus escritores y que hoy los necesita más que nunca, la muerte de esos guardianes los conmueve profundamente.

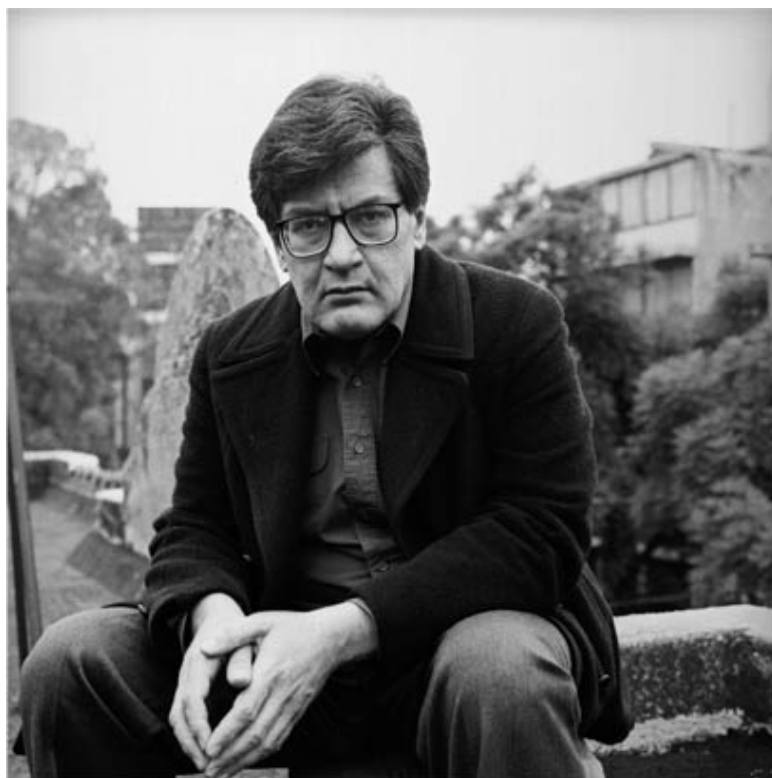
Qué grato sería que siempre que dispusiéramos de espacio para escribir, diéramos cuenta del paso del tiempo, de sus enseñanzas y de sus alegrías; qué grato sería siempre hablar de los amigos y de la forma en que nos han hecho un mundo más amable. No siempre puede ser; es lamentable tener que unir las grafías para decir algo que preferiríamos no tener que mencionar nunca: José Emilio Pacheco nos ha dejado. En su pluma él encarnó la idea de una conciencia temporal más allá del tiempo; desde el principio de su obra lírica decía, no sin malicia, “no me preguntes cómo pasa el tiempo”, porque su paso es inevitable y su literatura una muestra de ese transcurrir constante.

En cierta manera lo que nos hace humanos es tener esa conciencia del paso del tiempo, de saber que la condición inaceptable e inexplicable de la muerte tiene que ser aceptada como una cuestión natural, pero a la vez transformada en un diálogo con los muertos, como ya había dicho Quevedo hace cuatrocientos años. Ojalá no tuviéramos que decir que José Emilio Pacheco ha muerto, particularmente ahora que más lo necesitamos, a él

como a otras plumas prudentes, valientes e inteligentes; ojalá que no tuvieran que ser ahora los años en los cuales, como un mal designio, parece irse marchando la generación que nos mostró la universalidad y buena factura de nuestras letras; es cierto, alguna vez tenía que ser, pero no ahora que estaba en madurez de su expresión y de su genio. Así, a partir de la sencilla forma de decirlo, se ha marchado el amigo, se ha ido el poeta, y nos vamos quedando sin aquella generación en la que confiábamos como en nuestra voz y nuestra conciencia.

El poeta del paso del tiempo ya no está entre nosotros, pero lo sigue estando en su literatura. Ese diálogo hay que mantenerlo vivo, sigue siendo el guardián de las palabras de la tribu desde ese otro lado, y nosotros debemos seguir escuchándolo. Pacheco no fue un poeta de la torre de marfil, hizo periodismo muy brillante —recuérdese su actividad como editor en los años sesenta en la revista *Estaciones*, en *Diálogos*, en “La cultura en México”, sus constantes colaboraciones en la *Revista de Literatura Mexicana*, en la *Revista de la Universidad de México*—. Su columna “Inventario” queda ya como un clásico de la investigación y la divulgación de la literatura y se constituye como un diario público de sus lecturas, sus intereses y sus ideas. Pacheco nunca desdeñó el trabajo menos vistoso del reseñista, el ratón de biblioteca, el corrector de pruebas, y con el tiempo sus lectores fuimos entendiendo que para él —y ahora, para nosotros— esa labor tiene la importancia y la altura de sus mejores poemas.

Pacheco trabajó hasta el último momento; su “Inventario” final, publicado el día de su muerte en la revista *Proceso*, sobre su amigo Juan Gelman, fallecido apenas unos pocos días antes, quedará como una obra maestra, una carta de despedida a un amigo que fue, sin quererlo, la despedida de sí mismo, canto a la amistad y el respeto entre creadores. Gabriel Zaid, al comentar la columna “Inventario”, ha dicho con pertinencia que Pacheco



creaba contactos inesperados, que unía temas, autores, asuntos que no parecían relacionados y que, agrego yo, cuando él los relacionaba nos parecía ya evidente esa relación. ¿Cuántos temas absolutamente inesperados nos dejó sobre la página para ver si alguien se anima a seguirlos? Y con generosidad y absoluto desprendimiento, sin ningún afán de propietario o terrateniente literario. No podríamos entender nuestra literatura sin sus trabajos antológicos —sobre el modernismo, el siglo XIX, *Poesía en movimiento*— y sin sus traducciones.

A ello hay que sumar su actitud ante los lectores: le gustaba ser leído y reconocido por el público, en especial por los lectores jóvenes, aunque supiera que puede ser un espejismo; en varias conferencias y ensayos se preguntaba, por ejemplo, sobre el destino de Eduardo Mallea, el escritor argentino considerado en los años sesenta el más grande novelista de ese país y parecía bajar la voz al preguntarse: ¿Quién lee hoy a Mallea, quién se acuerda? Y le gustaba ser leído no por la vanidad del hombre público, sino porque más allá de su escepticismo ante el mundo, Pacheco siempre confió en la literatura.

Los habitantes del D. F. no podemos vivir la ciudad de la misma manera después de haber leído a Pacheco. En ella encontró el escenario no sólo de amores juveniles y nostalgia cotidiana sino también el de un universo mítico, con innumerables y posiblemente infinitos estratos de índole mitológico: nuestro pasado indígena, nuestra ansia de futuro, nuestras innumerables y asombrosas síntesis culturales. Supo ver en los sucesivos mestizajes una enorme fuente de riqueza expresiva y tuvo el tino de ser un hombre sin dogmatismos, que anteponía siempre el respeto a las diferencias, a las ideas contrarias,

afirmando una vocación por el diálogo inteligente, por la conversación entre amigos. Y en ese concepto de la amistad aceptaba a todos sus lectores sin distingo alguno.

Nos rescató una ciudad completa, múltiple, conflictiva, esta en la que millones vivimos, y la convirtió en personaje central no solo de su afamada y hermosa *Las batallas en el desierto*, sino en toda su prosa y en toda su poesía, letras hechas en los márgenes de la urbe y del espacio interior de sus habitantes; nos devolvió a las cosas sencillas de la poesía, con la que construyó enormes edificios de reconfortante amplitud y magníficas vistas al universo. Se fue y, en conjunto con otros constructores de nuestra literatura que ya nos han dejado, enriquecen la historia de nuestras letras y hacen, de muchos modos, más rico nuestro acontecer cotidiano.

Tal vez como resultado del amor por el país y la ciudad —hay un poema en que lo deja claro, “Alta traición” — Pacheco quiso hacer de su poesía una especie de sismógrafo emocional, sentimental e intelectual, avisarnos de lo que pasaba, advertirnos de las desgracias y proponernos una manera de sobreponernos a ellas. Nunca pensó que su voz individual, ligada a su persona, se desligaba de las circunstancias que le permitían al yo ser un nosotros.

Supo también darse cuenta de las tentaciones totalitarias que se escondían bajo la tierra, de los peligros que asechaban a un régimen dominante durante varias décadas, y desde las esferas aparentemente descontextualizadas de la literatura supo observar y ser un crítico punzante de su tiempo, ese presente, del que, otra vez, no me preguntes cómo pasa el tiempo, cómo se vuelve pasado, sino en todo caso cómo se vuelve futuro. Pacheco se sorprendía todos los días de saber que *Las batallas en el desierto* había pasado de ser una novelita secreta a ser un *best-seller*, adaptada a la pantalla grande, leída por los adolescentes, con constantes reediciones. Y la sentimentalidad del texto se contrapone con la disección, hecha con afilado bisturí, de los impulsos fascistas que había descrito en *Morirás lejos*.

Si su literatura le trajo el afecto y el cariño de los mexicanos la calidad de su escritura le granjeó también fama internacional; recibió los más importantes premios en lengua española y sus libros se tradujeron a diferentes idiomas. En Colombia, en Argentina, en España, en Perú, en Cuba, en Venezuela era leído con fervor y atención. La reacción ante su ausencia en la prensa internacional es prueba de ello.

Los historiadores, por ejemplo, nos hemos beneficiado de su actitud y sus hallazgos. Sabía localizar y compartir un dato concreto y proponer una nueva interpretación de hechos esenciales de nuestra historia, en una época —la Revolución mexicana, por ejemplo— en que las letras y la política estuvieron íntimamente ligadas. Su afecto y admiración por Alfonso Reyes le llevó

a escribir páginas espléndidas sobre el polígrafo regiomontano y como él practicó una enorme cantidad de géneros y formas expresivas.

Quiero hacer mención expresa de sus traducciones: una de sus últimas obras es su exhaustiva, obsesiva revisión de su versión de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot. Ya la primera versión, publicada hace veinte años, fue muy elogiada y Octavio Paz señaló que era insuperable. Pacheco, como si quisiera contradecirlo, decidió superarla él mismo. En las semanas anteriores a su muerte algunas publicaciones habían dado a conocer partes de la nueva versión y se había creado una gran expectativa por su aparición en libro. No era la primera traducción de Pacheco que llamaba la atención muchos años antes; su versión del *De Profundis* de Oscar Wilde, la *Epistola in carcere et vinculis* había sido muy elogiada.

Cuando un escritor de la talla de Pacheco se pone a traducir nos dice claramente que la literatura es de todos y que, por lo tanto y como quería Lautréamont, la escribimos entre todos. Él, Pacheco, solo sirve de escriba. Es conocida una anécdota que no le gustaba recordar pero que es claro ejemplo de su generosidad como hombre de letras: preocupado por el plazo de entrega que tenía su maestro Juan José Arreola con un editor, tomó al dictado algunos relatos, lo que ahora conocemos como el *Bestiario*, del escritor de Zapotlán el Grande.

Entre los innumerables textos escritos a su muerte, tengo el atrevimiento de sumar estas palabras, movido por la admiración y el agradecimiento al poeta. Pacheco nos había acostumbrado a no creerle cuando nos decía que estaba enfermo. Cómo quisiéramos no creerle aho-

ra que ha fallecido, pero la muerte no admite incredulidad en la misma medida en que siempre nos resulta increíble. Y es que la muerte siempre nos deja un poco más solos.

A José Emilio se le cita, desde luego, pero sobre todo se le lee mucho; es una voz a la que nos acostumbramos y que nos hacía bien en momentos como estos en que la cultura se siente sola en su ausencia. José Emilio Pacheco fue una gran persona, un gran ser humano, un hombre bueno en el sentido de Antonio Machado, como recordó Enrique Krauze en sus palabras de despedida en El Colegio Nacional.

Hay lugares comunes que el lenguaje inventa para colmar cosas difíciles de expresar; recurrir a ellos es correr en auxilio de fórmulas probadas que bien aciertan en señalar lo que cuesta mucho decir: que la obra de José Emilio Pacheco, aun sin su presencia, lo hace permanecer siempre; que lo homenajearemos constantemente en el futuro, cuando nuevas generaciones de lectores se estremecan con sus libros; que es y será siempre un protagonista de la historia de nuestras letras. Todo eso es hablar en justicia y, sin embargo, nada nos compensa de su ausencia, de su sencillez, de esa bonhomía que no confiaba en su propia fama y no se la creía, en su sinceridad amable por la que los honores se deslizaban hacia el pasado con una velocidad inusitada; de la ausencia de su inteligencia aguda y su sensibilidad poética. Lo decía Cristina Pacheco y ahora nosotros con ella: habremos de aprender a hablar en presente de alguien que ya no está, pero sin duda hablaremos mucho de él, en presente y para siempre.



© Rogelio Cudillur

Los poetas no mueren

Hernán Lavín Cerda

I

¿El que se va no vuelve aunque regrese? Vaya uno a saber. Sospecho que los poetas que aún emergen desde el fondo del alma hacia la piel, como José Emilio Pacheco, no se mueren: únicamente resucitan. De cualquier modo, surge la incertidumbre y de improviso, a media voz, una voz cada vez más tenue, uno se pregunta: “¿Quién le dio vida a la muerte?”. El autor de obras fundamentales para el desarrollo de la poesía latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, entre las que se encuentran *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), acababa de escribir y enviar a la revista *Proceso* su colaboración habitual bajo el título de “La travesía de Juan Gelman”, sobre el poeta que falleció recientemente en la Ciudad de México. Una vez más, volvemos a utilizar las palabras: “Los poetas de verdad, como José Emilio Pacheco, no se mueren nunca: únicamente resucitan”. De cualquier modo, uno tiene derecho a preguntarse: ¿Qué sucede, cómo es posible, qué significa esto, hacia dónde vamos? Sin duda que la pregunta es inútil, pero no por ello dejamos de formular esa antiquísima pregunta: ¿Hacia dónde vamos, qué significa todo esto, cómo es posible, qué sucede? ¿Hay una escalera por ahí? ¿Para qué sirve al fin una escalera? Sin duda que la pregunta puede sonar al inolvidable Eugène Ionesco. A José Emilio Pacheco también se le ha vuelto muy difícil caminar, aun dentro de su casa. Caerse de uno mismo en uno mismo, entonces, ya no es un fenómeno imposible. Todos nos caemos o nos caeremos alguna vez, por fuera y también por dentro. Su muy querida esposa Cristina, también dedicada al ejercicio del periodismo y la literatura, dice que José Emilio se movía con dificultad en el interior de la casa. De pronto vino la caída y esa pérdida, incluso, del habla. No volvió a recuperarse. ¿Se fue de este mundo, acaso, sin saber que se nos iba? Pero no para siempre. Allí quedan sus obras, su integridad y fortaleza ética (valor fundamental), su magnífico ejemplo.

En 1971, luego de obtener el Premio Vicente Huidobro en Santiago de Chile por el libro de relatos *La crujidera de la viuda* (1971), vine por primera vez a la Ciudad de México. Fue el poeta Efraín Huerta quien me obsequió algunos libros que aún conservo en mi biblioteca. Entre ellos, *Ladera Este*, de Octavio Paz, y *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de José Emilio Pacheco. Dos obras esenciales, sin duda. Otro poeta fundamental para el desarrollo de nuestra literatura en Latinoamérica, Enrique Lihn, quien fuera uno de nuestros maestros en Chile y quien había nacido en 1929, fue el primero que nos habló elogiosamente de Pacheco. Cuando hablábamos con José Emilio, siempre nos preguntaba por Enrique Lihn. Recuerdo que Pacheco fue uno de los miembros del jurado que otorgó el Premio Casa de las Américas 1966 al libro *Poesía de paso*, de Lihn. Los otros miembros de aquel jurado también fueron de muy alto nivel: Jorge Zalamea, Gonzalo Rojas y Pablo Armando Fernández. José Emilio Pacheco dice en la solapa de aquella edición de la Casa de las Américas que Enrique Lihn desarrolla un acento muy original

en el contexto de una tradición que modifica y enriquece. Testimonio de una experiencia singular en el mundo del hombre, este libro concilia lo íntimo y lo colectivo, lirismo y prosaísmo, pasión y reflexión. De ahí la unidad en su diversidad y el que estos poemas —ya sean descriptivos, amorosos, políticos— tengan poca semejanza con lo que ahora se escribe en nuestro idioma. El “espacio vivido” de cada hombre no se ajusta a las palabras que otros concibieron, por precisas que sean. Y sin embargo —parece decirnos entrelíneas— más que un momento de ruptura, el nuestro ha de ser un periodo (crítico) de examen y aprovechamiento de la herencia poética nacional y continental, incorporada a nuevas situaciones y otras necesidades.

Sin duda que estas palabras constituyen un proyecto poético de aquellos años. José Emilio Pacheco se refiere a Lihn, pero también a sí mismo. *Poesía de paso* se publica en mayo de 1966 en La Habana, y *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se edita en la Ciudad de México en agosto de 1969. Este libro entrañable está dedicado a Cristina y tiene un epígrafe que dice mucho por venir de quien viene: Ernesto Cardenal. Ese poeta y sacerdote nicaragüense estableció contacto con algunos poetas de habla inglesa, luego de conversar largamente con el inolvidable José Coronel Urtecho. Cardenal tuvo su periodo romántico-modernista y luego se alejó de ese camino. A su modo, Pacheco también experimentó esos cambios, y qué decir de Enrique Lihn y de Nicanor Parra, entre otros. Observen y escuchen estas líneas de Cardenal que Pacheco inserta como epígrafe general de su obra de 1969 publicada por la Editorial Joaquín Mortiz: “Como figuras que pasan por una pantalla de televisión y desaparecen, así ha pasado mi vida. / Como los automóviles que pasaban rápidos por las carreteras / con risas de muchachas y música de radios... / Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos / Y las canciones de los radios que pasaron de moda”. En estas líneas podemos apreciar que ya no existe la estética romántico-modernista que tanto valoraba los sentidos figurados a partir del uso de la metáfora. Sin embargo, el ritmo no desaparece. Hay un acercamiento a ciertas líneas de desarrollo que podemos ver en la poesía anglosajona.

Y ya que estamos en esto, quiero detenerme en aquel poema que José Emilio Pacheco titula “Declaración de Varadero” (Cuba), en el centenario de Rubén Darío. Hay un epígrafe del propio liróforo celeste, aquel inolvidable poeta modernista, tomado de su texto “Armonía”: “La tortuga de oro marcha sobre la alfombra. / Va trazando en la sombra / un incógnito estigma: / los signos del enigma / de lo que no se nombra. / Cuando a veces lo pienso, / el misterio no abarco / de lo que está suspenso / entre el violín y el arco”. Y José Emilio Pacheco escribe y a través de sus palabras podemos ver cómo aquellos poetas de la década del sesenta van abriéndose hacia otras alternativas. No me resisto a transcribir su texto en verso libre: “En su principio está su fin. Y vuelve a Nicaragua / para encontrar la fuerza de la muerte. / Relámpago entre dos oscuridades, leve piedra / que regresa a la honda. // Cierra los ojos para verse muerto. / Comienza entonces la otra muerte, el agrio / batir las selvas de papel, torcer el cuello / al cisne viejo como la elocuencia; / incendiar los castillos de hojarasca, / la tramoya retórica, el vestuario: / aquel desván llamado ‘modernismo’. / Fue la hora / de escupir en las tumbas. // Las aguas siempre se remansan. / La operación agrícola supone / mil remotas creencias, ritos, magias. / Removida la tierra / pueden medrar en ella otros culti-

vos. / Las palabras / son imanes del polvo, / los ritmos amarillos caen del árbol, / la música deserta / del caracol / y en su interior la tempestad dormida / se vuelve sonsonete o armonía / municipal y espesa, tan gastada / como el vals de latón de los domingos. // Los hombres somos los efímeros, / lo que se unió se unió para escindir / —sólo el árbol tocado por el rayo / guarda el poder del fuego en su madera, / y la fricción libera esa energía. // Pasaron, pues, cien años: / ya podemos / perdonar a Darío”.

II

Ya estamos en la Ciudad de México y podemos ver el desarrollo en plenitud de José Emilio Pacheco, tanto en la poesía en verso y en prosa, así como en el ensayo y la narrativa. Un artista infatigable y múltiple en sus registros. Lo repetiremos siempre: un auténtico y fiel artista de la palabra en su dimensión estética. Pudimos apreciar sus obras a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Iba de la novela al relato y al ensayo, aunque su ombligo materno era la Poesía. De ahí parte y hacia ella vuelve todo. Amaba y amó siempre a su país, aun cuando su amor era a menudo una especie de llaga viva. En este sentido, ¿cómo olvidarnos de la imagen y el legado de José Revueltas? Amor y dolor por México. Un intelectual a cabalidad que tiene la virtud de no olvidarse de los otros. No lo decimos ahora que ya no está entre nosotros. Lo cierto es que lo dijimos desde siempre. Me tocó verlo junto a los estudiantes en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde ya no cabía ni un pobre alfiler, para decirlo con un lugar común que tal vez esté a la altura de la significativa pobreza de los alfileres. (Pido perdón por esta referencia no muy afortunada).

Recuerdo aquella vez que me obsequió uno de sus bellos libros, *La arena errante*, publicado por Era en 1999. Fue durante la Feria Internacional del Libro en Guadalajara. En sus páginas puede apreciarse la madurez. Escritura reflexiva y muy humana. Veamos, a modo de ejemplo, su poema “Edades”: “Llega un triste momento de la edad / en que somos tan viejos como los padres. / Y entonces se descubre en un cajón olvidado / la foto de la abuela a los catorce años. // ¿En dónde queda el tiempo, en dónde estamos? Esa niña / que habita en el recuerdo como una anciana, / muerta hace medio siglo, / es en la foto nieta de su nieto / la vida no vivida, el futuro total, / la juventud que siempre se renueva en los otros. / La historia no ha pasado por ese instante. / Aún no existen las guerras ni las catástrofes / y la palabra *muerte* es impensable. // Nada se vive antes ni después. / No hay conjugación en la existencia / más que el tiempo presente. // En él yo soy el viejo / y mi abuela es la niña”.

Cómo me recuerda su sensibilidad más reciente a la de Émile Cioran o a la de Nicanor Parra y, ¿por qué no decirlo?, a la de mis pequeños libros *Neuropoemas* (Santiago de Chile, 1966) o *Cambiar de religión* (Santiago de Chile, 1967). Lo cierto es que estábamos en una temperatura semejante. ¿Quizá porque habíamos nacido en el mismo 1939, aquel año de la guerra mundial? Observen lo lapidario de su texto “En el camión de la basura”, que pertenece a su libro *Como la lluvia* (Editorial Era y El Colegio Nacional, 2009): “En el camión de la basura todo se va: / Los objetos inútiles, los envases de plástico, / Las ruinas de la vida, los tributos desiertos / Pagados a la muerte de los días, / Los papeles, las cartas que ya nunca / Volverán a escribirse / Y las fotos de ayer. // Todo lo nuestro está hecho / Para acabar en la basura”. ¿De qué podemos presumir, entonces? Como ustedes ven, la función de un verdadero poeta es dinamitar los falsos orgullos y la estupidez humana. Nada es para siempre, amigos. Ni la palabra siempre es para siempre. ¿Entendido? ¿Estamos o no estamos? ¿De qué podemos presumir, entonces? ¿No me hagan reír a lo bruto porque a Vuestro Inseguro Servidor se le caen los dientes que ya casi no tiene! La verdad es que José Emilio Pacheco venía, viene y vendrá siempre de vuelta. Hay que atreverse a atreverse, pero con conocimiento del oficio. Sospecho que siempre fue un verdadero artista de la palabra. Un poeta total y a toda hora, minuto a minuto, mientras escribía y mientras dejaba de escribir. Es decir nunca, es la pura verdad, casi nunca. Por supuesto que amaba a su país y también le dolían en lo más profundo del alma los dolores de México, ese México Nuestro de cada día.

No me resisto a la tentación de transcribir varios poemas brevísimos de José Emilio Pacheco. Aparecen en ese estupendo volumen *Como la lluvia*. Pero permítanme, un poco antes, tocar la cuerda de lo insólito en su poema “Realidad virtual”, que aparece en el volumen *La arena errante*, un título que surge de aquella escritura de Federico García Lorca: “...la arena errante se pondrá amarilla”: “Hay que decirlo aunque se ría la gente: / la realidad virtual fue inventada en México, / en la colonia Del Valle, / alrededor de 1950. // El telescopio de mi primo Juan / —un juguete comprado / de segunda o tercera mano en La Lagunilla— / era capaz de reinventar la luna / como base de ovnis y morada / de criaturas de otra galaxia. / Dibujaba marcianos de tres cabezas / en donde ahora sabemos que todo es piedra. // Ya en el colmo del misticismo, / descubrió el cielo en Venus / y el infierno en Saturno”. Los poemas que se agrupan bajo el título general de “Astillas” son breves y muy desnudos. Van directo al mentón. Ganan la batalla por nocaut o la pierden sin misericordia. He aquí algunos de ellos. “Fundaciones”: “Cuando se funda una ciudad / Lo primero que erigen / Son los lugares del poder: / El palacio, la sede del comercio, / El Mercado, la iglesia,

los cuarteles, / El tribunal, la cárcel y el patíbulo. / En seguida levantan / El burdel, el panteón y el matadero”. “Cortesía”: “Qué amable el ogro. / Con su garra impune / Me destrozó la cara. / Después de cercenarme la yugular / le dijo a mi cadáver: ‘Perdóneme’”. “Consejera del aire”: “Cada vez que me creo importante / Llega la mosca y dice: ‘No eres nadie’. ‘A los poetas griegos’: ‘Sí, Cavafis: / Dondequiera que vaya llevaré la ciudad. / Sí, Seferis: / Dondequiera que voy me sigue hiriendo México’. ‘Quevediana’: ‘Mayo se fue / Y junio no ha llegado. / Hoy se está cayendo / Y se acabó el pasado’. ‘Canción’: ‘Aún te sigo abrazando en esa canción / Que a veces de repente vuelve a escucharse: / La más cursi, la más vulgar, / La más bella canción del mundo’. ‘Pabellón de incurables’: ‘Sombrió este teatro del dolor, / La vida cruel, absurda, inexplicable’. ‘Ciudad de México’: ‘Paso por el lugar que ya no está, / Me abandono a lo efímero, me voy / Con las piedras que adónde se habrán ido’. ‘Plegaria’: ‘Dios que estás en el No / Bendice esta Nada / De la que vengo y a la que regreso’. ‘El fin del mundo’: ‘El fin del mundo ya ha durado mucho / Y todo empeora / Pero no se acaba’.

Sin duda que a José Emilio Pacheco le afectaba la realidad del mundo. No veía cercano el alumbramiento de un mundo más fraternal y amoroso, donde el hombre no sea el lobo del hombre, con el perdón de los lobos que no siempre son como los pintan. La crueldad humana parece no tener límites en este mundo de ambiciones y desigualdades donde reina la inclemencia. Nuestro muy querido poeta cuya vida y obra mereció un amplio y significativo reconocimiento más allá de los límites de la República Mexicana se fue de este mundo después de escribir acerca de la vida y la obra de Juan Gelman. Y uno entonces se pregunta: ¿Qué significa todo esto? Y aunque suene a una sensibilidad enfermi-za, ¿por qué se nos están muriendo los poetas cuyas obras constituyen el canto libérrimo de la otra voz, para decirlo al modo de Octavio Paz? ¿Vendrán tiempos mejores? Por ahora, ¿indigencia no solamente moral? Vámonos, por el momento, recordando los versos de José Emilio Pacheco en su poema “De sobra”: “Al planeta como es / no le hago falta. // Proseguiré sin mí / Como antes pudo / Existir en mi ausencia. // No me invitó a llegar / Y ahora me exige / Que me vaya en silencio. // Nada le importa mi insignificancia. / Salgo sobrando porque todo es suyo”.

Como habría dicho Pablo Neruda, José Emilio Pacheco fue cayéndose desde la piel al alma, tal vez sin percibir del todo la profundidad de la caída. ¿Una caída hacia la Nada donde sólo se escuchan, gota a gota, los latidos del Arte de la Resurrección? No lo sé. Tal vez nadie lo sabe, todavía. Todo está por verse y el inolvidable José Emilio habita casi inmóvil, aunque no del todo, en las dimensiones luminosas del Misterio.

La muerte pasea

Angelina Muñiz-Huberman

A la memoria de José Emilio Pacheco

La muerte, que no existe, pasea
No existe porque no es nada
No existe porque no vive
No existe porque carece
No existe porque ausenta

No existe por insuficiencia
No existe por vacío
No existe por elipsis
No existe por falta
No existe por error
No existe por desprevenida
No existe por defectuosa
No existe por negadora
No existe por supresora
No existe por acabada
No existe por repetitiva
No existe por partida
No existe por descreída

No existe porque no es original:
común y corriente, sin novedad
sin palabra, sin inteligencia
sin advertencia, sin derecho
sin fortuna, sin propiedad
sin nada que aportar.

El fin de todas las cosas
que acaso veredes.

El mundo como ágora

Miguel Ángel Flores

En el mundo de los analfabetas funcionales, los libros tienen cada vez más un alcance limitadísimo. Después de medio siglo de desarrollo económico y su concomitante clase media, después de medio siglo de insistir en los discursos sobre la importancia de la lectura y del gasto en educación pública y privada, los tirajes de las novelas siguen siendo, en su mayoría, de mil ejemplares; la poesía ha sufrido un destino peor: ha descendido a las catacumbas.

Sin su presencia en el periodismo José Emilio Pacheco no habría alcanzado el reconocimiento que logró en vida, pero su mayor hazaña es el hecho de que ese reconocimiento fue fruto del periodismo cultural y no el político. Aunque tenía claro que no se puede disociar la producción cultural del entorno político y adoptó el bando de quienes escriben como un servicio a los lectores y hacen de sus escritos un ágora donde conversan el autor y sus receptores, nunca escribió con la intención de orientar al Príncipe y así ganar canonjías. El poder representa una comedia de equivocaciones y engaños, de simulaciones y medias verdades, o verdades completas. Los políticos tienen sus principios pero, como dijo con punzante ironía Groucho Marx, si éstos no se adaptan a la circunstancias, los puede cambiar por otros, sin la menor inhibición, sin el menor escrúpulo. Desemascarar a los gesticuladores era uno de los propósitos de Pacheco.

La higiene de nuestras acciones empieza por honrar nuestro medio de expresión, si nuestro oficio es el de hacedores de textos.

El periodismo siempre estuvo en el centro de atención de José Emilio Pacheco. Su velocidad de lectura y su interés por cuanto lo rodeaba, sumado a su prodigiosa memoria, se traducían en una sólida erudición en asuntos literarios, políticos, históricos; su capacidad de comprensión y síntesis le permitía procesar la información y entregar al lector los datos esenciales de una lectura; su talento para armar una nota sin perder de vista dónde se ubicaba el centro de interés de los lectores y la

importancia del dato le conquistó una multitud de ellos. A esto habría que agregar el fino sentido del humor que siempre daba en el blanco.

Desde sus inicios, José Emilio se ocupó de reseñar la actualidad literaria, y más ampliamente la cultural. Todo empezó en la revista *Estaciones* y terminó en la revista *Proceso*. El doctor Elías Nandino, que a su práctica profesional añadía su vocación por la poesía, dio muestras de enorme generosidad y de auténtico interés en cuanto a la difusión de la literatura, al dar vida, con sus propios medios y la escasa publicidad que lograba contratar, a la ya mítica *Estaciones*; en sus páginas creó una sección, “Ramas nuevas”, la cual puso en manos de dos jóvenes con aspiraciones literarias: José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. Pacheco empezó a escribir la mayor parte de las reseñas bibliográficas y a ocuparse de una sección intitulada “Ecolio de revistas”. Más tarde ambos se pasaron, “con armas y letras”, al suplemento “México en la Cultura”, suplemento cultural fundado por Fernando Benítez. Y allí continuaron, sobre todo Pacheco, reseñando la actualidad bibliográfica. Para entonces José Emilio había adquirido gran destreza en ese género. Sus reseñas cumplían con las reglas que las deben sustentar: informar sobre el contenido de un libro y destacar sus valores, y señalar con cortesía, de la que nunca se apartó Pacheco, sus puntos débiles: decía el autor de *Las batallas en el desierto* que nunca estuvo en su ánimo empañar el triunfo de un autor o hacerle más amargo su fracaso. La medida, sostenida con un sólido conocimiento de los temas que ocupaban su atención, distinguía su trabajo periodístico.

Al calor de la amistad con Jaime García Terrés, que siempre le tuvo gran aprecio por su reciedumbre ética, amplia cultura y excelente prosa, José Emilio se incorporó al cuerpo de redacción de la *Revista de la Universidad de México*. En 1960 inició su columna, que sería la madre de todas sus columnas, “Simpatías y diferencias”, que mudó su nombre a “Calendario” en “La Cultura en México”, el suplemento de *Siempre!*, donde habían encon-

trado hospitalidad Fernando Benítez y sus colaboradores cuando Ramón Beteta, director del periódico *No vedades*, los expulsó por su simpatía con la Revolución cubana. Cumplido su ciclo en “México en la Cultura”, Pacheco fue invitado por Julio Scherer García para enriquecer la página editorial del *Excelsior*. En el suplemento cultural de este periódico, “Diorama de la Cultura”, dirigido primero por Pedro Álvarez del Villar y luego por Ignacio Solares, la última página dio cabida a una columna llamada “Inventario”, que aparecía anónima, como había sucedido con “Calendario”. José Emilio seguía el mismo guión de sus otras columnas: contenido misceláneo en ocasiones, notas necrológicas, comentarios de libros y autores de actualidad, traducciones de poemas breves, notas curiosas de la política y la ciencia y, siempre que la ocasión lo ameritaba, Pacheco clavaba el dardo de la ironía o señalaba con fino humor la estulticia, sobre todo, de quienes hacían alarde de su ignorancia o imprudencia. Eran los años de la guerra fría, de la feroz respuesta de los grupos internacionales de poder ante la descolonización de África y Asia, de la encarnizada lucha en la arena de la propaganda política de norteamericanos y soviéticos, con su moral trasnochada. México vivía una dinámica vida cultural en un medio autoritario que prohibía inocentes obras de teatro, intentaba campañas de desprestigio contra escritores desafectos al régimen, reprimía con violencia innecesaria las muestras de descontento social y surgían nuevos autores con propuestas novedosas tanto temáticas como técnicas. Se examinaba en forma más profesional nuestro pasado reciente en la política y las letras.

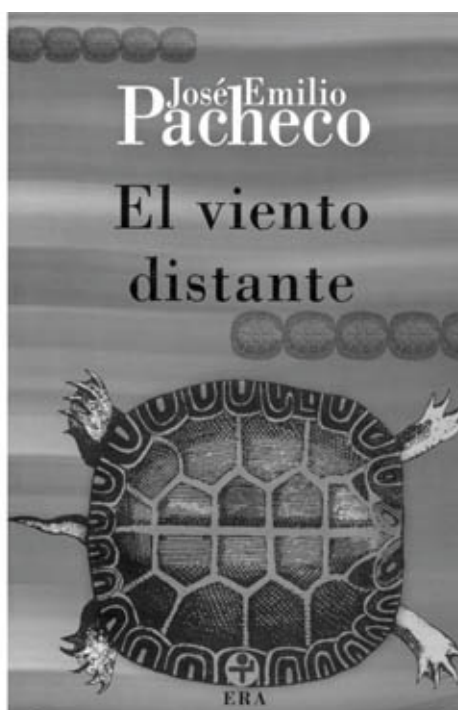
A todo estaba atento José Emilio y todo lo registraba, armado con una erudición sorprendente y una prosa directa y precisa, con giros que revelaban su dominio de la técnica narrativa: sabía atrapar al lector y mantener su atención. Inventaba diálogos de sombras a partir del profundo conocimiento de las obras de los interlocutores ya fallecidos, que resultaban didascálicos y asombrosos. Sus columnas con temas monográficos eran verdaderos ensayos que no prescindían de la amenidad. La suma de los Inventarios puede ser leída como una enciclopedia de cuanto sucedió en la vida de José Emilio en el ámbito público. O pueden ser leídos como una suma de voces que configuran el rostro de una época. “Inventario”, ya en las páginas de *Proceso*, es la consumación de un estilo irreplicable en el género de la columna periodística. Si Novo escribió en las páginas de los periódicos la crónica de la vida en México, a José Emilio debemos haber enriquecido esa crónica desde el ángulo cultural.

Una vez más habrá que insistir en la precocidad de José Emilio y en su gran energía intelectual. La prosa, las glosas y los comentarios de la columna “Simpatías y diferencias” corresponden más a las características de un escritor maduro que a las de un joven de 22 años que parece saberlo todo a tan temprana edad. Al inaugurar esta columna se ocupa de André Malraux a propósito de su visita a México; resume los momentos estelares de su biografía: su participación en la revolución china de los años veinte, su membresía en el Comité Mundial Antifascista y en la liga contra el antisemitismo; menciona que es autor de libros capitales en la literatura con-



© DGCS / UNAM

El rector de la UNAM, José Narro, acompañado de José Emilio Pacheco



temporánea y le reprocha al hombre maduro que le haya dado la espalda a su pasado para convertirse en un inofensivo museógrafo imaginario. Una biografía en miniatura sin desperdicio. Luego se ocupa de Cesare Pavese en ocasión del décimo aniversario de su suicidio; recibe elogios por haber escrito las novelas más valiosas de su generación, entre ellas *El diablo en las colinas*, y destaca el hallazgo de una novela inédita, *Fouco grande*, cuyo tema es el suicidio de la heroína, una hermana mayor de la Lolita de Nabokov, la niña angelical y diabólica que resultó la perdición de Humbert. El siguiente tema es la noticia del premio que recibió el aún no célebre Martin Luther King por su lucha contra el racismo; en esta nota se advierte el tono humanista de Pacheco que siempre lo distinguió. El devorador de información no solo se entera de los avatares de la política extranjera, es un lector constante de la revista *Cuadernos*, que dirigía Germán Arciniegas, en cuyas páginas, ante la reciente muerte de Alfonso Reyes, recoge los testimonios de sus colegas, figuras contundentes de otros tiempos: Octavio Paz, el mismo Germán, Mariano Picón Salas y Eugenio Florit; este último considera “la obra de Reyes como uno de los espectáculos más impresionantes que las letras castellanas pueden ofrecer al mundo en lo que va del siglo”. Después lee en la revista *Esquire* el “demoledor” comentario del crítico-crítico, como le llama él, de Dwight McDonald, preclaro ejemplo de los grados de estulticia a que llegó la propaganda anticomunista. Dwight desmascara a Sergio Eisenstein, un embozado cineasta homosexual, lo que es fácil de advertir pues en *Iván el Terrible* la presencia femenina es nula. Escribe Pacheco: “a la luz de este criterio, no sabemos si ingenuo o irónico, convendría revisar las buenas intenciones de películas de guerra (que transcurren en submarinos, junglas o desier-

tos) en las cuales la única mujer es la *script-girl*”. En *L'Express* lee Pacheco sobre los bajos índices de lectura en Francia, donde las novelas son leídas por 72 por ciento de mujeres y un 51 por ciento de hombres, y se pregunta José Emilio: “¿Alguien se explica a los best-sellers?”. Después se ocupa brevemente de dar noticia sobre la traducción de un cuento de Juan Rulfo en la revista *Chelsea* y le parece tendencioso que se mencione el que haya recibido dos veces la beca del Centro Mexicano de Escritores.

Posteriormente, lee en el *Mercurio de France* un artículo de Georges Markov acerca de las relaciones entre Joyce y Gide, quien se mostró indiferente ante la novela *Ulises*, no hizo el esfuerzo de comprender cuanto representaba como innovación, a pesar de que el autor francés siempre reconoció en el irlandés a un hombre de gran talento. Da noticia luego de que en la colección La Croix du Sud, de Gallimard, acababa de aparecer la traducción al francés de *L'ombre du Caudillo*, hecha por George Pilement, la gran novela de Martín Luis Guzmán. Y concluye su columna citando a François Mauriac, a propósito de Jorge Luis Borges, cita tomada de su libro *Mémoires intérieures*: “Mi conocimiento del autor argentino Jorge Luis Borges viene de ayer lo mismo que de hoy. Es demasiado pronto para decir algo de valor, mas esa lectura nos ha dado a los escritores franceses de mi generación la singular imagen de que casi todos somos muy torpes”.

Asombroso. Tenía 22 años de edad. Era 1960. Había repasado la actualidad mundial y la había condensado en unas cuantas cuartillas. Y así siguió hasta la penúltima semana de enero del 2014.

A él se le podrían aplicar las mismas palabras con las que calificó a Malraux: ser nadie para ser todos los hombres. **U**

Reseñas y notas



Aharon Appelfeld



Carson McCullers



Rafael Pérez Gay



El infierno de la perfección

Julio Patán

Ah, la afición por los hombres fuertes. Los latinoamericanos la tenemos muy asimilada, un poco debido a que los dictadores suelen tener éxito de taquilla en todas partes y, otro poco, o mucho, porque en este continente inventamos una versión enmascarada del autoritarismo, una forma digamos mestiza, puesto que se incorpora al poder por vías democráticas pero opera con un estilo de mando ejercido a dedo: el populismo, tal vez la más marrullera de las formas de ejercer el gobierno y por eso la más difícil de desactivar. Una forma de gobierno que se repite incansablemente, como un noviazgo codependiente, desde la primera parte del siglo XX, para configurar una nómina de maestros del folclor bananero que va del claramente fascistoide Perón a sujetos engañosamente *progres* como Omar Torrijos, Evo Morales y Daniel Ortega, pero sobre a todo Hugo Chávez, que sin duda le dio un nuevo significado al término.

Esto lo entiende cabalmente Rory Carroll, el insidioso, detallista e inteligentemente sobrio corresponsal de *The Guardian* que pasó varios años en la Venezuela chavista y salió con las plumas limpias para contarlos. Y lo que cuenta es desolador. Las cifras grandes, *macro* —disculpas por el horror de terminarlo— las conocíamos por la prensa, lo mismo que la historia de Chávez, espléndidamente biografiado por Alberto Barrera y Cristina Marciano en *Hugo Chávez sin uniforme* y por Enrique Krauze en *El poder y el delirio*. La aportación de Carroll es, sobre todo, de índole periodística. Lo que hace el irlandés es lo que todo buen cronista: deambular incansablemente por el territorio retratado, un territorio que se parecería al Apocalipsis si este pudiera tener origen en una mente tan desorbitada y a la vez tan elemental como la de Hugo Chá-

vez, y si no fuera porque los miles de millones de dólares petroleros tirados a la basura no han servido para cimentar una economía sólida o una ciudadanía dueña de sus destinos monetarios, y sí para regar de dinero una interminable reserva natural de ineptitud y corrupción administrativas a fin de disimular un poco el desastre subyacente.

Carroll visita costosísimas plantas industriales abandonadas sin haber trabajado; recuerda lugartenientes que vivieron libres de peligro bajo el manto cómplice del comandante hasta que este decidió que era útil sancionar su corrupción para defenestrarlos políticamente; cuenta su aparición en el inverosímil *Aló presidente*, el famoso programa de televisión protagonizado por el teniente coronel en sesiones maratónicas; sitúa y contextualiza la oleada de influencias castristas en Venezuela; recuerda con espanto el total de adeudos con China, impagables para un país donde toda la producción, hasta la petrolera, va en picado, y se acerca a los radicales que consolidan las bases de apoyo chavista, esos contingentes en teoría espontáneos que conforman el músculo, la cara intimidatoria, de un sistema autoritario que sin embargo no puede abrirse de capa como dictadura.

Carroll avanza sobre los pasos de Ryszard Kapuściński, el elogio más obvio pero también más justo que se le puede hacer. Como hizo el polaco con los regímenes del Sha de Irán y de Selassie, el irlandés escanea las ruinas de un país conformado a imagen del supremo líder, un país asimismo estridente, desmesurado e inviable, aunque lejano a los excesos de crueldad de los otros dos. En esa medida, su libro, más allá de las fronteras venezolanas, suena a resumen de época, a cierre de capítulo. Habla de una manera radical y alucinante de entender lo

político y lo social que da toda la impresión de entrar en fase terminal —hasta que se recicle otra vez, claro— con la muerte prematura de Chávez y el ascenso al poder de Nicolás Maduro, su hijo idiota, los arrebatos de Evo Morales, que gobierna con leyes racistas un país que ni siquiera es mayoritariamente indígena, o la enésima salida del clóset de Daniel Ortega, un cleptómano y abusador sexual que no es libre de sospechas de estalinismo.

Es, *Comandante*, uno de los dos libros cruciales sobre el fenómeno del autoritarismo que publicó la editorial Sexto Piso el año pasado. El otro es nada menos que *Muss. El gran imbécil*, de un autor maldito dueño de evidentes aptitudes literarias y también notables concesiones a la sensiblería, Curzio Malaparte, que en cambio metió las alas en el lodo del fascismo italiano, y el pico, y la cabeza, y chapoteó sin cerrar los ojos hasta que fue represaliado y se trató de reciclar como un antifascista, él, que fue cercanísimo al *Duce*, ideólogo del movimiento y beneficiario del aparato de Estado fascista. De esa historia truculenta y contradictoria, justamente, nacen los dos textos que componen este libro de altos vuelos, un verdadero hallazgo editorial que sin embargo conviene leer con plena conciencia de quién y cuándo lo escribió.

Una vez caído de la gracia del patibulario Benito, Malaparte alcanzó sus cuotas literarias más altas. A ese desengaño debemos *Caput*, *La piel* y *Teoría del golpe de Estado*, es decir, tres referentes centrales de la literatura alrededor del fascismo italiano y del autoritarismo en general, y *Muss*, una obra fragmentaria que Malaparte empezó a escribir en los años treinta para dejarla ya en los cincuenta, cuando su desilusión con el *Duce* era patente y su necesidad de un la-

vado de cara, imperativa. Esto explica no solo su carácter fragmentario y discontinuo, sino también la bipolaridad de las opiniones e incluso de las emociones vertidas en sus páginas. El autor transita de la falsa compasión al odio antes de llegar a la compasión verdadera, pero sobre todo transita del amor al amor despechado de un modo que a veces roza la pasión erótica no asumida, como le gustaba a Mussolini, en la lógica habitual del dictador-macho cabrío.

Pero si Malaparte es bipolar en las emociones, es también decididamente lúcido en su disección del fascismo; si su testimonio es en verdad digno de interés en cada línea, su análisis suele ser brillante. Al ex fascista, al periodista de propaganda —fue director de *La Stampa*— a quien no le temblaba el pulso a la hora de abandonarse a la escritura militante de derecha dura, al militarista, debemos términos tan certeros para definir una dictadura como “técnica de la divinidad artificial”. Cómo tanta lucidez desembocó en tanta fe, o viceversa, es difícil de entender. Lástima, porque enten-

derlo nos permitiría desentrañar uno de los misterios centrales del autoritarismo: su capacidad de seducción.

Esa lucidez, paradójicamente, se difumina en *El gran imbécil*, un texto unitario y sobre todo mucho más claramente crítico, incluso despiadadamente crítico, instalado de plano en el registro de la sátira. Lo que en Carroll es lucidez y distancia con el poder y en *Muss* lucidez sin distancia, aquí es rabia disfrazada de razón. Pero la rabia también enseña. El desmarque irónico de Malaparte, centrado en la fabulación de que *Muss* llega con su ejército a la ciudad de Prato para sufrir el desprecio más descarnado por parte del pueblo al que antes despreció, habla mucho más de Malaparte en sí que del fascismo o de Mussolini, y con él de las relaciones demasiado convenientes, otras veces demasiado apasionadas, con frecuencia plenamente acríicas, de los intelectuales del siglo XX con las dictaduras.

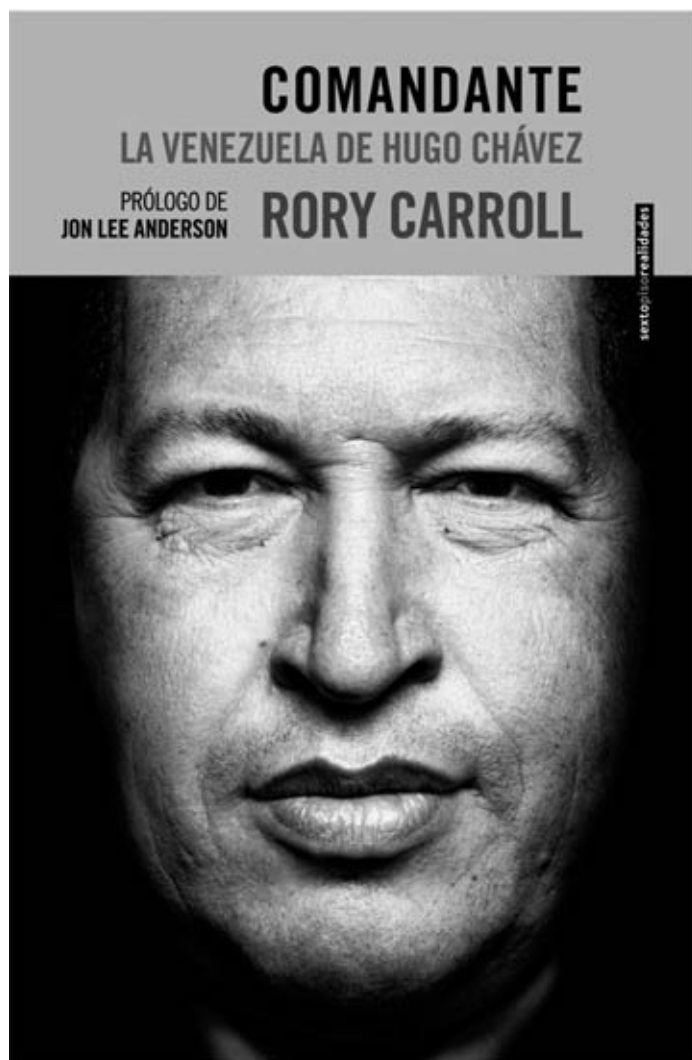
A su modo, el de Malaparte es también un libro que suena a cierre de capítulo, de

capítulo histórico. Si el llamado socialismo real, el de raigambre marxista, conserva incluso hoy cierta pátina de legitimidad en ciertos contextos, los otros totalitarismos, los de anclaje nazi-fascista, llevan décadas sin ofrecer un intelectual respetado en el *mainstream*. Malaparte, como Jünger, pertenece a esa estirpe.

El mayor de los respetos a los editores de Carroll y Malaparte. Se requiere un ojo avezado y un temple decidido, dada la crisis de lo cultural, para traer dos títulos como estos a nuestra lengua. Contienen, nada menos, el tuétano del último siglo y fracción de utopismo, porque eso, el infierno que nace de nuestro afán de perfección, es en el fondo lo que retratan estos libros desoladores y magníficos. **u**

Rory Carroll, *Comandante. La Venezuela de Hugo Chávez*, traducción de A. L. Tobajas y M. Tabuyo, Sexto Piso, México, 2013, 334 pp.

Curzio Malaparte, *Muss. El gran imbécil*, traducción de Juan Ramón Azaola, Sexto Piso, México, 2013, 152 pp.



Israel a cuatro voces, de Silvia Cherem

Respuestas desde el dolor y la esperanza

Francisco Prieto

Silvia Cherem es una periodista que logra lo que pocos: mostrar lo que define a un tiempo, a una circunstancia, plasmar estados de ánimo, atmósferas y circunstancias, darnos, en suma, lo más verdadero de una persona, de un hecho social, y no lo prescindible. Decía Ortega y Gasset que si uno quería conocer lo más falso de una época, que leyese los periódicos. Esto no se aplica al periodismo de Cherem. Ella parte de una sólida cultura general así como de una información exhaustiva sobre el personaje al que va a entrevistar; ha analizado los periodos históricos que le tocó vivir así como el círculo de familia —“Pues yo soy el Señor, vuestro Dios, el Dios fuerte y celoso, que venga la iniquidad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación...” (Éxodo, xx, 5)—, va siguiendo la evolución de su obra, de su pensamiento y, en lo que toca a la forma, procura casi no hacer sentir su presencia de modo que las preguntas son breves y las repuestas, envueltas en la musicalidad del habla del entrevistado, provocan en el lector la sensación de estar asistiendo a una confesión dentro de una conversación. Nunca un fiscal, Cherem hace que el otro se confíe y entre en un soliloquio que nos va entregando el alma.

Israel a cuatro voces, las de Grossman, Oz, Yehoshúa y Keret, no es, no, la voz de Israel, sino una muestra de voces israelíes con las que la autora experimenta una connaturalidad profunda y que muestra, en cada una de ellas, el peso de la otredad en la cultura judía contemporánea y, por lo mismo, la raíz democrática de un Estado que ha preservado la pluralidad no obstante haberse desarrollado al filo del agua, o sea, en peligro. Son, por otra parte, israelíes nacidos en Israel cuya lengua es el hebreo, ya no el yidish y/o una lengua europea o norafrí-

cana del territorio donde hubieran nacido o se hubieran desarrollado. De cualquier manera, su ascendencia europea es próxima y sus ancestros, los judíos de Europa, contribuyeron de un modo decisivo en la conformación de las culturas europeas. En rigor, Europa es la resultante de la tradición grecolatina dinamizada por el llamado judeocristianismo. Pero el cristianismo que convierte a los pueblos europeos es, en esencia, deudor de la Escritura hebrea. Nadie que no asuma la tradición de Israel es un cristiano verdadero. ¿Es necesario recordar que Jesús nació judío, habló como judío y la palabra de los profetas, especialmente de Isaías, estaban presentes en sus palabras? Todo esto viene a cuento porque en su escritura los cuatro escritores entrevistados por Silvia Cherem hablan a partir de una tradición que les viene desde el Libro, el libro que hizo posible la supervivencia de un pueblo que careció casi dos milenios de territorio en una perspectiva material porque, en realidad, la presencia de los judíos aquí y ahora rebasa cualquier explicación psicosociológica y refiere a lo sobrenatural. Y en esto la cristianización de los pueblos europeos, que es la que le da identidad última a Europa —que fue anterior a las naciones europeas—, fue, también, la judaización de Europa. El antisemitismo, en suma, es uno de esos absurdos que muestra la fragilidad de la razón, la irrupción de lo irracional. Como dijera don Quijote, la razón de la sinrazón que a mi razón se hace. Pues bien, los cuatro escritores de Israel vivos en el libro que presentamos hoy son, por un lado, reveladores de una realidad viviente que es la cultura israelí en el momento presente y, si bien tres de ellos provienen de una tradición europea —la de los askenazíes—, el otro, Yehoshúa, proviene de esos hebreos del nor-

te de África cuya tradición mediterránea ha sido otra, lo que no impide los vasos comunicantes, pues, como enseñara Éliane Amado Levi-Valensi, entre tú y yo, por encima de ti y de mí está la Verdad, y esa Verdad para ellos reside en la convicción de preservar al pueblo de Israel y hacerlo dando constancia de un mandato del Levítico:

Tú amarás a tu prójimo como a ti Mismo.
Yo soy el Eterno.
Le trataréis como a un hermano...
Amarás
Como a ti mismo al Extranjero que viva
Entre vosotros...
Porque vosotros habéis sido extranjeros
En el país de Egipto.
Yo soy el Eterno, vuestro Dios.

Dicho de otra manera, esa verdad presente en esos cuatro escritores refiere al espíritu ecuménico. Véase, si no, cómo el pensamiento de los judíos europeos del siglo xx revela la complejidad de la otredad que se vuelve una constante del pensamiento filosófico. Scheler y Buber, Bergson, Fromm, Jabés, Levinas...

Y no sólo la tradición centroeuropea judía da cuenta de esa contribución a la construcción de Europa sino, asimismo, esa otra tradición sefardí inseparable de la más fina espiritualidad europea de la que Fernando de Rojas y la conversa Teresa de Ávila dan buen testimonio.

Diferentes tradiciones y carismas de las que provienen los israelíes y que han venido produciendo un complejo universo presente en el Estado de Israel gracias a un diálogo siempre vivo que ha sido posible en la instauración de una democracia que da constancia del paso de la Ilustración. Inmerso en el Medio Oriente, con una len-

gua de la que se saben cocreadores y que es en más de un sentido deudora del árabe, esos autores israelíes escriben desde un contexto específico del que saben, como narradores que son, que tienen que dar cuenta de él, pero se saben, también, descendientes de la gran literatura europea, no una circunscrita a alguna de las naciones europeas específica. Este universalismo que se finca en la realidad concreta vivida recuerda la de aquellos rusos que irrumpieron con una vitalidad asombrosa en el escenario literario de Europa como años más tarde lo harían los novelistas iberoamericanos. Descendientes de padres y abuelos que supieron de la existencia del mal, que se vieron inmersos en lo demoníaco, a diferencia de los iberoamericanos y en una medida menor de los rusos, los escritores israelíes no pueden ceder a la trivialidad, a ese espíritu de ligereza que se ha apropiado de tantos escritores de hoy; son conscientes de que no pueden aislar su propia problemática de la del mundo circundante, que como sus ancestros tienen que vivir atentos al otro y a los otros sabedores de que el otro detrás de una sonrisa puede esconder un odio feroz, que el saludo puede ser tan solo la preparación para dar un golpe artero, inesperado. Aun un escritor joven e irreverente, lleno de humor, como Etgar Keret, no escapa a esto. Como escribe Silvia Cherem:

En la poderosa voz de Keret, en sus metáforas literarias y cinematográficas [...] hay dinamita pura. Proliferan los caracoles que sorben el cerebro, las pócimas para el desencanto, los agujeros de soledad, los hoyos y recovecos para intentar abrir puertas inesperadas. La rebeldía irreverente que mina sin contemplación cada una de las apologías con las que se ha construido la identidad israelí.

Amos Oz y David Grossman pelearon para defender el derecho a la existencia del Estado judío pero no se dejaron confundir en un nacionalismo pueril, en un fundamentalismo criminal; vieron a los otros a los ojos, se confrontaron con los otros y confrontaron a los suyos, dieron sentido al objetivo sin sentido del suicidio de una madre devorada por el silencio, de la muerte en el frente de un hijo comprometido con el destino de su pueblo que no era, sin embargo,

un joven que no advirtiera las virtudes de los otros; Grossman, Oz y también Yehoshúa tuvieron que lidiar con el silencio de sus ancestros porque, Vallejo lo dijo, hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé, golpes como el del odio de Dios, y el que ha experimentado el silencio de Dios cuando la Shoá se vive condenado a no hablar porque, ¿cómo es posible comprender tanta iniquidad, tanta destrucción, tantos despojos de un pasado que cobraría sentido en el proyecto de vida de cada quien, y un proyecto que segaron para siempre, reencuentros que ya no se pudieron dar, espacios que nunca más se habrían de recuperar? Esos hombres tienen un sí mismo que no se puede diseccionar y para ello el Libro tiene también una repuesta: hay que seguir adelante, no mirar atrás, no desfallecer, porque uno

se convertiría en una estatua de sal petrificada. Le dice Amos Oz a Silvia Cherem:

En las librerías israelíes, mis libros y los de otros autores nacionales se ubican en el rubro de Siporet [prosa narrativa]; no existe la categoría Ficción. A diferencia de otros países en donde al escritor se le considera una persona que entretiene a su público —porque hasta a Shakespeare o a Balzac así se les veía—, en la tradición judía ancestral un escritor es un profeta. Ello resulta una carga enorme; sin embargo, al escribir literatura, sí tengo un serio compromiso con la verdad. Con las múltiples verdades.

David Grossman, por su parte, califica a Israel de milagro: “Milagro —le dice a Silvia Cherem— es un término religioso y yo soy un ateo, pero sólo en este contexto lo uso porque no hay un término más puntual”. Y le dice también que “Israel fue creado literalmente de las cenizas [...] Gente que fue arrollada por la historia, humillada hasta lo más íntimo, fue capaz de regenerarse, de recrear el hebreo y rescatar la herencia judía para fundar un país democrático con agricultura, industria, ciencia y tecnología de altos vuelos...”.

Yehoshúa da, en fin, un testimonio bellísimo de un humanismo para el siglo XXI:

El conflicto ha permitido alimentar mi literatura; no he tenido que inventarles enfermedades fatales a mis personajes ni someterlos a accidentes de tráfico; el drama que vivimos está a flor de piel. Pero estoy un poco cansado del conflicto, de la realidad nacional que nos rebasa, del antisemitismo, del odio. Estoy tocado por el fuego amigo y por el fuego de los enemigos. Por las muertes sin sentido. A ratos pido una tregua. Como escritor, como ser humano...

En este desierto del amor y de la conciencia moral que padecemos, *Israel a cuatro voces*, de Silvia Cherem nos hace presente que solo desde el dolor se vislumbra la esperanza, que solo dejándose la piel se alcanza la vida perdurable de la poesía. **U**



Silvia Cherem



Silvia Cherem S., *Israel a cuatro voces, Conversaciones con David Grossman, Amos Oz, A. B. Yehoshúa, Etgar Keret*, Khálida Editores, México, 2013, 209 pp.

El abrigo de Proust

Pável Granados

Podemos saber mucho acerca de los objetos. Por ejemplo, su antigüedad, las técnicas con que fueron fabricados, su estilo artístico, su utilidad o, incluso, quién los construyó. Pero sabemos bastante menos cuando los ponemos en relación con sus dueños. Las cosas, entonces, se vuelven avaras, y dejan ver poco de su vida interior. Las interrogamos con impotencia, y ellas no responden a nuestras dudas. Como no muestran ningún afecto a sus dueños, quizá les parezca extraño el apego que les profesamos. Hay objetos que sobreviven de otros tiempos, y los miramos asombrados porque nos acercan al siglo XVIII, al Renacimiento, o quizás a Grecia, pero ellos, absolutamente ajenos a los tiempos que representan —y también a nosotros— no comparten nuestro entusiasmo. La escritora Lorenza Foschini, en su gran admiración por Marcel Proust, visitó el museo Carnavalet, en París, y obtuvo el permiso para contemplar el abrigo del novelista. Sí, el mismo abrigo que lo acompañó por años, el abrigo de nutria que lo envolvía suavemente para aislarlo del mundo. Los conservadores del museo pusieron frente a ella una caja de cartón. La abrieron, y, envuelto en papel de seda, se encontraba el legendario abrigo. ¡Debe de tener una gran historia! Y la tiene, efectivamente. Qué ganas de preguntársela. Pero los objetos no muestran mucho interés en hablar con nosotros. El abultado abrigo se habría despertado trabajosamente, entre el olor a naftalina y a alcanfor, solo para asombrarse del interés que suscita. Regresaría de un sueño profundo, quizá para decir: “Los acontecimientos de ustedes no son los míos”, y volver a dormir. Y tendría razón. Las vidas de los objetos están hechas de las vivencias que les otorgamos. Nos acostumbremos, al leer a Proust, a concebir los

objetos como vehículos para revivir vivencias del pasado, como si algo de él se les hubiera quedado adherido. La magdalena que se remoja en el té y que comienza a contar la historia escondida en ella. Sin embargo, dirigirnos a las cosas para que nos cuenten sus propias vivencias es algo un poco alejado del mundo de Proust. En alguno de los volúmenes de *En busca del tiempo perdido*, el narrador afirma que los lugares en donde hemos pasado nuestros momentos encierran los espíritus de las personas, de ahí que nos sintamos atados a ellos e incapaces de liberarnos. Por eso hay que volver a decirles a esos espíritus: “Sean libres”, pues esa acción también nos libera. Quién sabe qué prefieran, finalmente, las almas. Si estar presas en estos objetos o no. La autora escuchó la historia de Jacques Guérin, un joven que, una vez hace muchos años, en 1935, entró a una librería y preguntó si había algo de Proust. Sí, casualmente... Unos minutos antes había llegado una persona a ofrecer algunos documentos, los muebles y la biblioteca de Proust. Guérin era el dueño de los Parfums d’Orsay, lo que le permitía comprar todo tipo de documentos y de antigüedades. Siguió, entonces, la pista y pudo desentrañar la madeja familiar de los Proust. El hermano menor, Robert, el famoso médico, acababa de morir, y Marthe, su viuda, decidió, casi de inmediato, deshacerse de las cosas de su famoso cuñado. Todo lo que quedaba lo pudo obtener Guérin, gracias al ropavejero de la familia. Pero madame Proust estaba impedida para comprender el talento literario de Marcel, estaba lejos de admirarlo, incluso le aterraba saber que el nombre de su familia andaba por todos lados. Si alguien le decía: “Su cuñado era un genio”, ella respondía escandalizada: “¡Pero si sus libros están llenos de



mentiras!”. Así que quemó muchos papeles, cartas, fragmentos... Guérin salvó lo que pudo y, al final de sus días, hizo una importante donación al museo Carnavalet. Naturalmente, este abrigo es una de las piezas más notables. Todo va muy bien. La autora incluso nos invita a visitar el museo, en donde vivió un tiempo Madame de Sévigné. Nos imaginamos una grata visita, aunque nos adviertan que el abrigo se halla en un estado tan lamentable que no se expone entre los demás objetos de Proust. Luego viene una bibliografía muy precisa y muy útil. Pero al final nos espera un posfacio que nos recibe carraspeando académicamente. Lo que acabamos de leer no es un anecdotario, una bola de chismes. No. Por el contrario, se nos explica que buscar la vida de un autor es un ejercicio inútil y hasta reprobable. La obra está por encima de la vida. La obra se basta a sí misma y es inútil husmear en la vida del autor. ¿Por qué alguien tan inteligente como Guérin se dedicó a algo tan pedestre como coleccionar anécdotas y objetos? La respuesta debe de ser algo elaborada, por ejemplo: “Lo hizo para conjurar el tiempo”. Bueno, sólo me refiero a este posfacio por si desean abandonar la lectura del libro antes de llegar a este regaño dirigido contra la libre curiosidad biográfica. **U**

Lorenza Foschini, *El abrigo de Proust*, traducción y posfacio de Hugo Beccacece, Impedimenta, Madrid, 2013, 144 pp.

El menú de Campbell

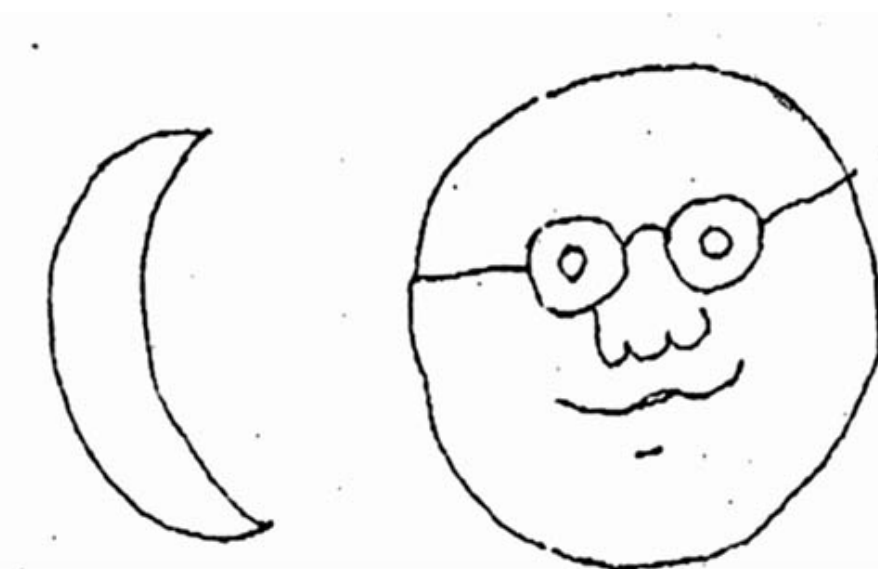
Hugo Hiriart

El texto que viene a continuación vio la luz hace ya 19 años en *La Jornada Semanal* que hacían Juanito Villoro y Ricardo Cayuela. El mundo era diferente en aquellos días: No pululaban los celulares, dominándolo todo con cámaras y Twitter, por ejemplo, ni el sangriento horror de la guerra inepta incendiaba este sufrido país. Y, en lo que viene al caso, podíamos con alegría ver venir a Federico Campbell de pronto en la calle, darle un abrazo y oírlo hablar, siempre informado (periodista al fin), cordial y sutil. No, ya no está, el dragón fatal se lo llevó a los cielos. Le diré como los clásicos: Espérame, hermano, allá voy yo también, y vamos a encontrarnos y vamos a continuar la conversación que acá abajo nunca interrumpimos.

Creo que en esta desolación revivir el viejo artículo sobre un libro de Federico puede enriquecer el bálsamo del recuerdo que ahora precisamos. El escrito pues da comienzo así:

¿Por qué adoptó Campbell la forma de diario literario para su libro *Post scriptum triste*? La respuesta más obvia es porque esa forma le da toda la libertad del mundo. Pero esta respuesta es muy parcial. ¿Para qué quiere Campbell toda esa libertad? Se dirá que para hacer lo que le da la gana. Pero en arte nunca podemos hacer lo que nos da la gana. Si así fuera, pintar, escribir o hacer canciones sería lo más fácil del mundo, y estas actividades no son nada fáciles, todas tienen su chiste.

Entonces, ¿para qué eligió esta forma? Una respuesta mejor puede ser esta: Campbell la eligió porque le permite fragmentar. Lo fragmentario es una categoría artística. Una mano esculpida por Rodin es fragmentaria, el pedazo nos remite imaginariamente al todo, que en este caso es la escultura completa, el cuerpo al que pertenece esa ma-



Campbell por Hiriart

no. Se establece así un juego imaginativo. En el caso de la mano separada, el tránsito al cuerpo entero es muy obvio, pero el juego puede complicarse mucho cuando los fragmentos remiten a temas literarios. Digamos también que el arte de lo fragmentario es moderno: dudo que un escultor del Renacimiento hubiera podido entender una mano separada como una escultura completa y acabada.

El menú que ofrece el cocinero mental Federico Campbell en sus platillos fragmentarios es muy variado. Va de la confesión personal o un cálido perfil de Juan Rulfo a los laberintos de la identidad personal, pasando por las citas aisladas (que en este caso no son adorno, sino parte estructural del libro), aforismos, crítica minuciosa de varias novelas, sin dejar de lado reflexiones sobre el poder, tema monomaniático, como se sabe, de nuestro autor.

El fascinante, pirandelliano y muy filosófico tema de la identidad personal es, en mi opinión, el que más brillante desarrollo tiene en el libro. Las citas están muy bien elegidas. Como aquella de la esposa de Johnny Weissmuller cuando dice: “no estaba loco, simplemente él era Tarzán”. Cómo se agradece siempre una buena cita; en ella, y en los aforismos mil veces deliciosos, puede verse el poder de lo fragmentario. Quiero añadir algo al tema de Weissmuller y la identidad personal. Es una imagen que tiene algo de pavoroso:

Weissmuller murió en un manicomio de Acapulco, y ahí, poco antes, en las noches, se oían alaridos que eran, a partes iguales, grito desafiante de Tarzán desde una liana y aullido desgarrador de loco furioso.

La historia del hombre que podía ser Pedro Infante, oportunamente asociada a la comedia de Pirandello *Como tú me quieres*, es una joya y merece un desarrollo mayor. Uno de sus méritos es que está en el filo del cuchillo y no podemos saber si es cierta, o es invención de las mentes febriles de Carmen y Federico. Y así debe estructurarse, como una historia en la que, como en la realidad, sabemos muy poco de su verdad o falsedad.

Me parece que este relato es la cima del libro y me atrevo a señalarle a Federico que ésa, la mezcla de realidad y ficción, de periodismo y literatura, las dos actividades a las que se ha consagrado, es su vía franca. Quiero decir, si consigue mantener la realidad de esas páginas (y las dedicadas a Fernando Jordán y al Che Abente) a lo largo de más de 150 cuartillas, de seguro va a escribir una obra maestra.

Quiero terminar mencionando la que es, para mí, la mayor virtud del libro. Me refiero a que se trata de una conversación literaria, y todos aquellos a los que nos sigue deleitando el viejo arte de hablar de literatura, lo disfrutamos como un banquete. Sí, es como platicar con Federico. Con eso lo digo todo. **u**

Los raros Rituales

Rosa Beltrán

Invento posturas, repito un mantra mientras bajo y subo con las piernas abiertas y vuelvo a una misma palabra, me concentro. Por poco tiempo. No alcanzo a pronunciar el siguiente OM cuando oigo un chiflido de los que los hombres lanzan a las mujeres, en este caso con clara intención irónica, quizás un trabajador. Otro hombre con su hijo y dos perros pasean; el hombre, al verme, llama al niño con desconfianza, el dueño de la casa frente a la que estoy se detiene en su auto, me observa, decide si debe llamar a vigilancia o no. Pero basta con que me incorpore, me sacuda el pasto de la ropa y me retire con gesto indiferente, para que todos respiren y vuelva la calma. Ya no está haciendo “cosas raras”, qué alivio. El hecho convencional es lo que nos une. No el acto cotidiano, sino el acto convencional. Aunque no tenga un sentido trascendente. Aunque nos paralice y ha-

ya asesinado algo, no sabemos qué. Frente al sentimiento profundo de la palabra repetida para sí, del movimiento para uno, el gesto que nos incorpora a la tribu es vital. Pero ¿qué son los ritos propios que descubrimos con la edad? Ese montón de hábitos que se vuelven manías a las que no podríamos renunciar. ¿Asideros a qué?

En cambio, el ritual convenido y vacío pero repetido por miles, nos hace pertenecer. Los hago asentir; la gente me sonrío. Compongo una narrativa legible. La trama sin historia.

Pero aún si aceptara —cosa que sería imposible para quien sea— renunciar a cualquier rito de mi invención y me amoldara a los hábitos y prácticas de una época y una edad, ¿cuánto tiempo podría seguir practicando ese acto gestual sin ser vista con suspicacia? Hay ritos que habiendo sido convencionales en esta ciudad se han vuelto

exóticos. Como caminar, por ejemplo. Pasear, sin el apremio de llegar a un punto por necesidad. La poesía y las crónicas modernistas de principios de siglo que hablaban del *flâneur*, ese imán andante que iba acumulando experiencias al tiempo que sumaba pasos es un animal en franca extinción. Ese uso del cuerpo y del tiempo libre es uno de los tantos rituales que probablemente en un tiempo no lejano no volveremos a experimentar los que aquí vivimos, a riesgo de ser vistos como extraños. Otros más: la conversación sin tele de por medio, en las noches, las visitas a amigos y parientes por las tardes, las tertulias en cafés. Los contactos sin mediación de pantallas. De los rituales a punto de extinguirse hay uno que pronto definirá a una generación. El hábito de leer periódicos en papel. La crisis de la prensa ha sido un tema recurrente en diarios estadounidenses (Murdoch) y es-



pañoles (AEDE y PRISA). En ambos casos se habla de “malos tiempos”, de caídas de ingresos, reestructuraciones y ajustes. Recetas para escapar de la debacle, una de ellas, la fusión de la versión digital y la prensa escrita. Suena lógico, incluso conveniente. El gasto de papel es antiecológico e inútil y si a eso se suman las muchas secciones vacías de contenidos el dispendio resulta inaudito.

Pero el medio no sólo es el mensaje, sino la forma en la que experimentamos el mensaje. Internet exige velocidad, no rigor. La morosidad es un lujo que los medios digitales no se pueden dar. Los lectores son —seremos— más superficiales y al mismo tiempo más informados. En prensa, se habla de la inoperancia de los editoriales de fondo y el hábito de la “rumia” de noticias como un hecho inevitable, dado que muchas se replican a través de los distintos formatos cuando se vuelven # (*hashtag*). Entre los rituales por desaparecer hay uno sobre el que me gusta preguntar a las generaciones más jóvenes: estar en silencio a solas. Si esto parece, como hábito, raro, bastará con detenerse a pensar que eso es lo que se necesita para leer. Sin uso de multipantallas. Pero ¿por qué sin uso de multipantallas?, puede alguien preguntar. De acuerdo, entonces hablemos de que está a punto de extinguirse la forma de lectura de la era Gutenberg, tal como la llegamos a conocer.

Y en cambio, se han ganado y se ganarán nuevos rituales. “Elecciones a la carta” las llama Lipovetsky. Que cada quien se haga un menú personal a cada paso, con sus gustos personales, sus convicciones e idiosincrasia útiles para cada momento, antes de que llegue el instante que sigue. “*My own personal Jesus*”, como dice la canción. Una religiosidad pagana que puede (o no) incluir alguna o varias ideas de Dios. Cristales, signos del zodiaco, artistas de cine y televisión, tatuajes y ferretería en el cuerpo y el rostro y estampas de santos en la bolsa, todo cabe en la nueva conformación mística donde nadie nos quemará —en las democracias del neoliberalismo, cuando me — en su inquisición particular.

Lectura incesante: correos electrónicos, Facebook, Twitter; sustitución del género epistolar a cambio de acceder a amigos que se cuentan por miles. Llamadas telefónicas (muchas) a muchos o repetidas

veces a uno o a pocos, pero llamadas en número creciente (vean sus pagos de celular y compárenlos con los de años anteriores). Envío de imágenes y consumo de éstas a través de los distintos medios. Un hábito creciente de viajar ligero (restricciones de equipaje, tabletas) y de viajar más. Movilidad incesante. Ver el mejor cine en tu casa aunque el mejor cine no incluya la oferta de las cintas que no llegan a exhibirse ni venderse ni distribuirse nunca, salvo en festivales y de forma ocasional.

En este nuevo contexto, el coleccionismo adquiere un papel central. Hay una suave exigencia de la era del consumo global que nos impele a la colección. Nos hemos vuelto coleccionistas: de amigos, de men-

sajes, de *e-books*, de música, de paraderos (números telefónicos, direcciones electrónicas de personas y de sitios). Mucho de lo mucho en lo que nos movemos se vuelve “favorito”.

Nos queda el consuelo, en esta inmensidad ritual, de saber que no podemos morir mientras la colección no esté completa. Mientras los asideros personales crecen y nos volvemos extraños a otros sólo durante el instante previo a que ese ritual se vuelva obsoleto, nuevas formas de adecuación son adoptadas por multitudes que son ellas mismas durante un suspiro.

Ese es el sentido de coleccionar. Aplazar la muerte y mientras coleccionamos, confirmar que estamos vivos. **u**



Lo que sea de cada quien Dónde vais Monsiváis

Vicente Leñero

A sus espaldas vi a Juan Rulfo y a Carlitos Monsiváis salir por el elevador del restaurante del hotel Majestic donde me daban una cena por el premio de cuento universitario 1958 del que Rulfo había sido jurado. El festejo lo organizaba la Escuela de periodismo Carlos Septién García dependiente entonces de la Acción Católica.

Rulfo oteó sin moverse el paisaje dominado por altos dirigentes de la mochería y murmuró a Monsiváis:

—Esto huele a incienso.

—Sí —dijo Monsiváis—. Vámonos.

Y pusieron pies en polvorosa sin enterarse de que los escuché.

Aunque éramos de la misma generación —él cinco años menor que yo— nunca fui amigo de Monsi, como lo cariñeaba su pandilla de seguidores. En poco tiempo se fue convirtiendo en un cronista de excepción; escribía dondequiera con sarcasmo, con valentía, con una prosa emperifollada: la crónica era su fuerte. Octavio Paz lo calificó de “escritor ocurrente” durante un esgrima de artículos entre ellos, pero él trataba de ser como Salvador Novo: intelectual y frívolo a la vez: compartía su presencia con los talentosos picudos lo mismo que con los protagonistas del espectáculo. Aunque zahería a Azcárraga llamando a la televisión “la caja idiota”, una noche me lo encontré en casa de Ernesto Alonso durante una cena, chacoteando con puros televisos.

—¿Tú aquí?

—Igual que tú —respondió mastican-
do la risa.

Fue muy celebrada su actuación como Santaclos en una película sobre los cuentos de Carballido, y se vanagloriaba de ser una autoridad en el cine mexicano de la época de oro, cuando jugaba trivia con

Carlos Fuentes y José Luis Cuevas ante la admiración de la concurrencia.

De lo que no sabía era de teatro; sin embargo, eso sí, enviado por Jaime García Terrés, regañó en la *Revista de la Universidad de México* a Ibargüengoitia por haberse burlado de dos obritas de Alfonso Reyes que Juan José Gurrola montó en la Casa del Lago. Ibargüengoitia lo detestó desde entonces.

Gracias a su don de ubicuidad era frecuente encontrárselo en mesas redondas, en inauguraciones, en conferencias. Nos saludábamos de gesto a gesto, nada más; nunca sostuvimos una conversación.

Por fin me sorprendió:

—Acabo de leer *Los periodistas* —me dijo en las oficinas de *Proceso*—, qué tal si nos tomamos un café.

Qué honor, pensé. Carlos Monsiváis había leído un libro mío y quería comentarlo. Al cabo de tantos años íbamos a compartir una charla de igual a igual, quizás un desayuno. Existía yo para él. Qué honor.

Nos citamos en un Vips de Insurgentes a las diez de la mañana.

Fui puntual. Lo esperé en la barra por aquello del desayuno planeado y yo le pediría elegir mesa: ¿junto a la ventana?, ¿atrás?, ¿donde nadie nos interrumpa?, ¿aquí cerca?

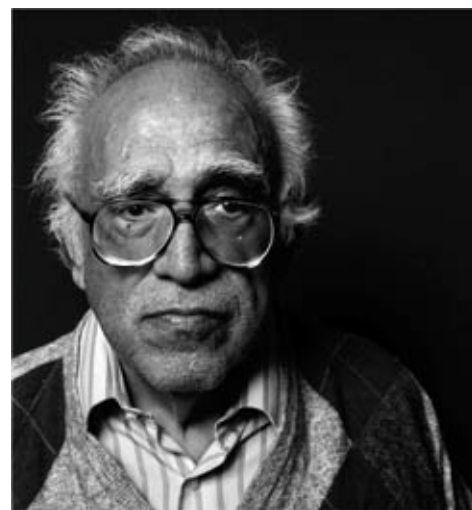
Llegó tarde, desde luego, con la cabeza gacha y mascullando frases que no entendí, con los labios tropezándose en ruidos.

Prefirió quedarse en la barra, ¿de momento?, mientras tomábamos el café. Pidió el suyo, estaba muy caliente.

—Leí tu libro el otro fin de semana, como te platicué...

Obvio: después de un reconocimiento —que aún no aparecía— debía llegar necesariamente un pero.

—Pero me pareció muy injusto lo que dices de Benítez.



Carlos Monsiváis

Al relatar el golpe a *Excelsior* que nos hizo abandonar Reforma 18, yo narraba un episodio que me chismeó Miguel Ángel Granados Chapa porque yo no fui convocado. Cuando unos días después del atraco, Fernando Benítez consiguió que Echeverría se reuniera con Julio Scherer y sus más cercanos colaboradores (Becerra Acosta, García Cantú, Granados Chapa, Hero Rodríguez Toro...) en busca de una imposible negociación. Describí a Benítez, es cierto, con el sarcasmo que me había contagiado Miguel Ángel en su relación: un Benítez grandilocuente, petulante, que ganseaba al avanzar como guía, que no ocultaba en ningún momento su febril echeverrismo. Eso molestó a Monsi y era el motivo de su regaño.

—No puedes burlarte así de Benítez —se retorció Monsiváis— después de todo lo que ha hecho por nosotros, por nuestra generación. No hay derecho.

Me exalté de inmediato:

—¿Por nosotros? En mi vida de escritor yo no he tenido nada que agradecerle a Benítez. Al contrario.

Ahí empezó y ahí terminó la plática.

Monsi soltó la cucharita sobre la barra y salió a la calle irritadísimo.

Me quedé un rato más en el Vips, para terminar mi café y pagar la cuenta. **u**

Aguas aéreas

De casi intolerable fulgor

David Huerta

para Martha Lilia Tenorio

El Aleph de Borges es un objeto conjetural de una exactitud imposible y vertiginosa. Tal y como lo describe en el cuento homónimo, el universo está ahí en su totalidad, como depositado mágicamente dentro de una minúscula esfera tornasolada, al alcance de casi cualquier mirada (en la fábula, el Aleph está escondido): no propiamente presente, sino solamente (¡solamente!) *visible*, según se colige de las descripciones ofrecidas ahí por “Borges”, protagonista y narrador de la historia. Todas y cada una de las presencias mundanales pueden verse en el Aleph, “sin superposición y sin transparencia”; es decir: no una encima de la otra ni una a través de la otra, sino en una especie de casi inconcebible simultaneísmo, de espejeante abigarramiento, de populoso frenesí.

Así, parecidos al Aleph, se me aparecen en la lectura y en la relectura los *conceptos* de la poesía gongorina: minúsculas esferas tornasoladas —a veces no tan pequeñas— de una exactitud imposible. Imposibilidad del Aleph y su simultaneísmo conjetural; curiosa imposibilidad de ver —propiamente *ver*— lo cifrado en los conceptos gongorinos: los llamamos imágenes por convención, por inercia, e *imágenes* es una palabra convocante de lo visible —pero no aquí, pues las imágenes gongorinas deben ser discernidas no con los ojos de la cara o con los ojos de la mente sino con el *entendimiento*, según dictado de Baltasar Gracián. Y sin embargo: ahí está el cuento maravilloso del poeta argentino, un objeto real, tanto como puede serlo la literatura, la incesante literatura; ahí están los prodigiosos poemas del andaluz don Luis de Góngora y Argote, poblados por esas criaturas verbales llamados *conceptos*.

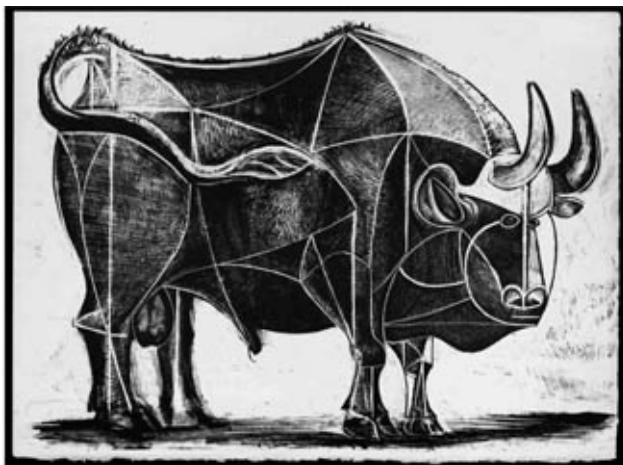
Una y otra vez debemos aclararlo: En el ámbito de la poesía, los conceptos no son

las “ideas de los filósofos” o cualquier formulación semejante, de orden teórico o especulativo; son artificios retóricos puestos al servicio de la expresión. De Baltasar Gracián a Mercedes Blanco, pasando por los preceptistas italianos del Renacimiento, esta noción ha sido explicada varias veces y a esas explicaciones debemos recurrir para no equivocarnos o errar el tiro, como les sucede a menudo a los “críticos profesionales”. Pues se equivocan esos críticos y, sobre todo, los autores de librillos brutales de historia literaria cuando les comunican a los estudiantes inermes esta barbaridad: “Quevedo, poeta conceptista: *ideas*. Góngora: poeta culterano: *forma*”. En ocho palabras hay por lo menos tres o cuatro errores (el primero es la insinuación de superioridad poética de Quevedo, imposible por donde se le vea); una de las principales equivocaciones es ésta: el mayor poeta conceptista de nuestra lengua es Góngora y ahí están los análisis dedicados a él por el principal expositor del conceptismo, Gracián, cuya autoridad en ese territorio es difícil de negar. (No es imposible hacerlo, sin embargo: hay quien, como Antonio Carreira, pone en duda, por ejemplo, el buen oído del tratadista jesuita, limitación difícil de remontar en el momento de juzgar la exquisita prosodia, la métrica y la versificación gongorinas). La *Agudeza y arte de ingenio* consagró a Góngora como el mayor artífice de conceptos.

Las ideas comunes o filosóficas, entonces, *no son* los conceptos. Busquemos ahora su ser, su definición, su funcionamiento. Para Gracián, en la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), el concepto es “un acto del entendimiento que expresa [el original dice *exprime*] la correspondencia que se halla entre los objetos”. Si solamente nos quedáramos con esas palabras no llegaríamos lejos: son

una posible definición de la noción de *metáfora*. El concepto, sin embargo, de acuerdo con las exigencias de Gracián, es mucho más: en cualquier caso, es una supermetáfora. La *Agudeza* todo lo complica, en buena hora: los conceptos se vuelven ahí cada vez más complejos, más enredados, más laberínticos. Contienen más y más, conforme Gracián los teoriza y los ejemplifica (la *Agudeza* es, entre otras cosas, una antología de textos barrocos y clásicos).

A un lado de la palabra *concepto* hay otras palabras no menos importantes: “ingenio”, “agudeza”. Esas palabras van tejendo el discurso gracianesco —teórico, crítico, no preceptivo sino analítico—, a veces muy difícil de seguir. Están, además, las palabras equivalentes en otras lenguas europeas: *pointe*, en francés; *wit* en inglés; *Witz*, en alemán. Una palabra muy hermosa y expresiva en español es *sak*: ¿no decimos del ingenioso, del ocurrente, del maestro en el juego de palabras: “tiene salero”? Así, podemos decir, ante la poesía conceptista, llena de agudezas, esto: estamos frente a la “poesía de la sal”. Obsérvese cómo la palabra *pointe*, en francés, se corresponde por su sentido con la “agudeza” gracianesca, vocablo de uso corriente para enmarcar o encomiar los frutos del ingenio. Carlos Bousoño ha señalado el meollo del lenguaje literario, de los procedimientos poéticos: lo llama “ruptura del sistema”. Un ejemplo: alguien pregunta si un hombre está casado; la respuesta: “No, es feliz”. El sistema dicta, normativamente, una sola de dos posibles respuestas: está casado, está soltero. La respuesta ingeniosa es una “ruptura del sistema”, una aguda sorpresa: esa persona “es feliz”. Hay algo muy tenuemente subversivo en todo esto: desde el punto de vista político, la frase “ruptura del sistema”



Pablo Picasso, *Toro*, 1945

resulta alarmante —casi una invitación subversiva a hacer estallar el *status quo*. En un ensayo fundamental, “Góngora y el concepto”, Mercedes Blanco —especialista, además, en la *pointe* y en Baltasar Gracián— hace esta observación:

La libertad del ingenio... tiene los efectos que para Freud caracterizan al *Witz*: dar momentáneamente acceso a fuentes de placer que la interiorización de las normas han hecho impracticables.

La historia editorial del tratado de Gracián es complicada y no lo es menos la lectura y la comprensión de su libro. Yo sigo y seguiré leyendo mi literatura gracianesca y *auroral*: los tratados del jesuita y los trabajos eruditos, históricos y críticos, sobre esa obra, de Aurora Egido y de su colega mexicana y tocaya, Aurora González Roldán.

He aquí un concepto gongorino: el toro del principio de las *Soledades*, sobre el cual ha escrito un ensayo deslumbrante el estudioso Sigmund Méndez. Sin entrar en demasiadas complicaciones —y los seis versos iniciales, estacionales, del poema las tienen en abundancia—, podemos citarlos y luego recoger aquí la prosificación del maestro de gongoristas, Dámaso Alonso:

Era del año la estación florida,
en que el mentido robador de Europa,
media luna las armas de su frente
y el Sol todo los rayos de su pelo,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas...

Es decir, según la “paráfrasis explicativa” de Dámaso Alonso, como la llama Carreira:

Era aquella florida estación del año en que el Sol entra en el signo de Tauro (signo del Zodíaco que recuerda la engañosa transformación del Júpiter en toro para raptar a Europa). Entra el Sol en Tauro por el mes de abril, y entonces el toro celeste (armada su frente por la media luna de los cuernos, luciente e iluminado por la luz del Sol), traspasado de tal manera por el Sol que se confunden los rayos del astro y el pelo del animal, parece que pace estrellas (que de tal modo las hace palidecer ante su brillo) en los campos azul zafiro del cielo.

Era la primavera: en términos informativos, con esas tres palabras bastaría. Góngora las transforma, las ennoblece, las colma de agudeza, de ingenio. Veamos; intentemos ver.

El toro es por lo menos tres entidades: 1) un dios olímpico; 2) ese mismo dios, transformado —metamorfoseado, digamos, para no olvidar la fuente ovidiana— en un animal soberbio (un toro blanco y con mechones rubios-dorados sobre el testuz); 3) un conjunto de estrellas en cuya configuración los antiguos quisieron o decidieron “ver” un toro. Góngora presenta esas tres entidades *simultáneamente*: “sin superposición y sin transparencia”, como un Aleph.

Hay diferencias entre lo dicho por Borges en su cuento de la calle Garay y la escena primaveral de Góngora, desde luego: pero el simultaneísmo es muy similar; sobre todo por ese rasgo constructivo, digamos: todo se ha hecho “sin superposición y sin transparencia”, simultáneamente —al mismo tiempo están ahí el toro blanco y dorado, el dios transformado (“mentido”), la

constelación. Leo Spitzer veía ahí, además, el emblema de Tauro: ♂. Hay aquí astronomía, astrología y mitología; hay magia, poderes sobrenaturales; hay una precisión temporal: cronografía poética. Es decir: es posible darle cierta exactitud calendárica a la escena: no se trata de cualquier día de primavera, sino de un momento entre el 22 de abril y el 21 de mayo. Hay un acorde extraordinario de la Tierra y el Cielo, el día y la noche, las flores y los luceros, los colores y la penumbra. La imagen gongorina, el artificio gongorino, constituye una supermetáfora: un concepto complejo. Un Aleph poético: esos seis versos forman una de las innumerables esferas tornasoladas de las imágenes gongorinas.

Ese toro estaría inspirado, además, en los muy reales toros vistos por don Luis de Góngora —gran observador de los animales, de la naturaleza toda— en el campo andaluz, quizá no lejos del huerto de don Marcos en donde el poeta cultivaba la mexicana flor de la maravilla.

Toros, objetos mágicos: en el argentino y en el cordobés, ambos geniales, son esferas tornasoladas de casi intolerable fulgor, como leemos en el cuento maravilloso, puesto aquí en relación con el mayor poema de nuestra lengua.

* * *

La dedicatoria de estos apuntes está inspirada por un reciente libro gongorino y novohispano publicado con el sello de El Colegio de México. Pero eso, con ser de una enorme riqueza intelectual, no es todo: únicamente es lo relacionado con la poesía de don Luis Góngora y Argote (¡únicamente!).

El 4 de noviembre de 2013 fue posible conocer una porción considerable de las pesquisas de Martha Lilia Tenorio en torno de Luis de Góngora y Jorge Luis Borges: le dieron tema para una conferencia extraordinaria dictada en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el marco de un coloquio —organizado por estudiantes— para conmemorar los 400 años de las *Soledades*. Por esas dos razones, el libro y la conferencia, estas paginitas están dedicadas a ella. Y por la admiración y por el honor de la amistad. **U**

La epopeya de la clausura

Introducción a Diderot, I

Christopher Domínguez Michael

Hijo de un maestro cuchillero notable en la manufactura de instrumentos quirúrgicos, al cual le debió varios disgustos y su curiosidad por la medicina, Denis Diderot (1713-1784), el genio de la *Enciclopedia*, cumplió tres siglos de haber nacido el pasado 5 de octubre de 2013. De sus enemigos al que mejor conozco es a Barbey d'Aurevilly, quien en realidad argüía que Diderot era demasiado inteligente para decir lo que pensaba y pensar lo que decía: en realidad, lo hemos interpretado equivocadamente. Condenándolo, Barbey lo salva.

No es fácil hablar mal de él: hizo de todo y nada de ello resultó superfluo, ni como filósofo (la calidad de su materialismo, según entiendo, ya no está en duda) ni co-

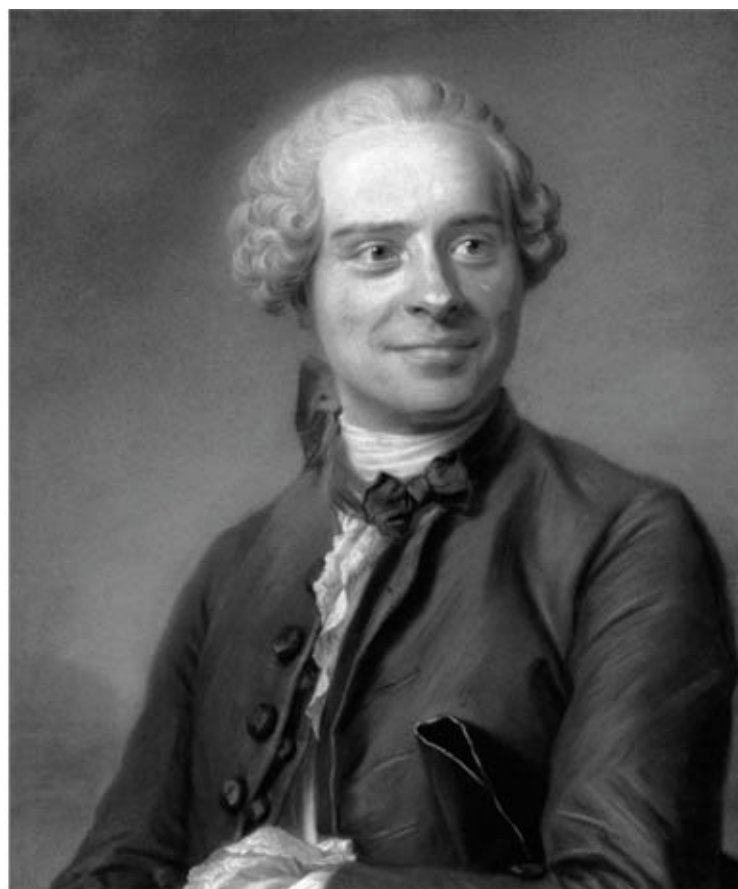
mo crítico de arte (profesión que inventó), ni como el narrador más cercano a nosotros entre sus contemporáneos. Sólo él y Laurence Sterne habrían entendido, tras hacernos preguntas incómodas y recibir algunas explicaciones indispensables, al teatro y a la novela del siglo xx y lo que va del siglo de su tricentenario. Con todo y sus 6,000 artículos tan polémicos en la *Enciclopedia*, a Diderot, en contraste con Rousseau y Voltaire, nadie parece odiarlo ni maldecirlo. Sin haber dejado a sus hijos en el hospicio y sin tener manchado su expediente de antisemitismo, a Diderot ni siquiera se le reprocha su irreligiosidad. Había quien se santiguaba al escuchar el nombre de Voltaire (yo todavía tuve un amigo devoto,

neocatólico, que lo hacía) y Rousseau (a veces en compañía del mismísimo Platón) siempre aparece citado cuando se habla de los orígenes del totalitarismo.

El crítico André Billy, al hacer compilar su obra hace medio siglo, anunciaba a sus lectores que de la disputa con Rousseau, a quien tanto quiso, Diderot sale bien librado. Junto a Rousseau (enfermo, solitario, paranoide y taciturno, ave de mal agüero), el autor de *El sobrino de Rameau* (1761) aparece como el más sanguíneo de los hombres, desbordándose en la plática, en la amistad y en la confidencia. Y Voltaire siempre está demasiado lejos y muy arriba; Diderot lo desprecia porque es rico. Aunque hubiera sido imposible que él lo pensase con esas



Denis Diderot



Jean d'Alembert

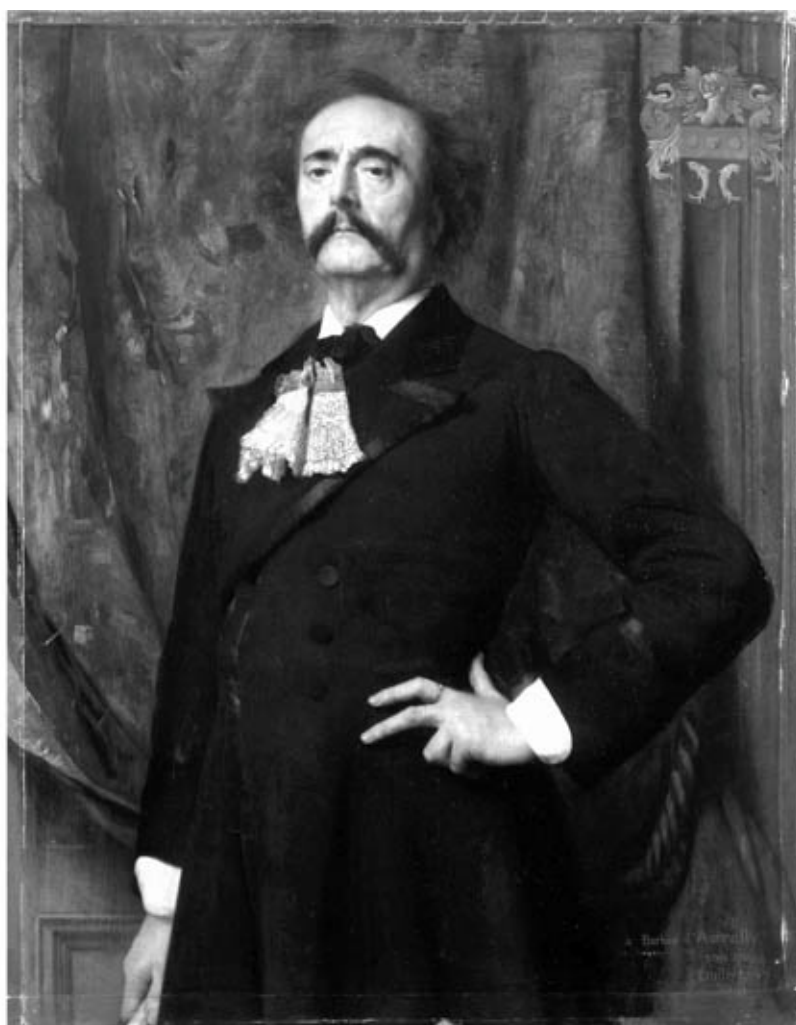
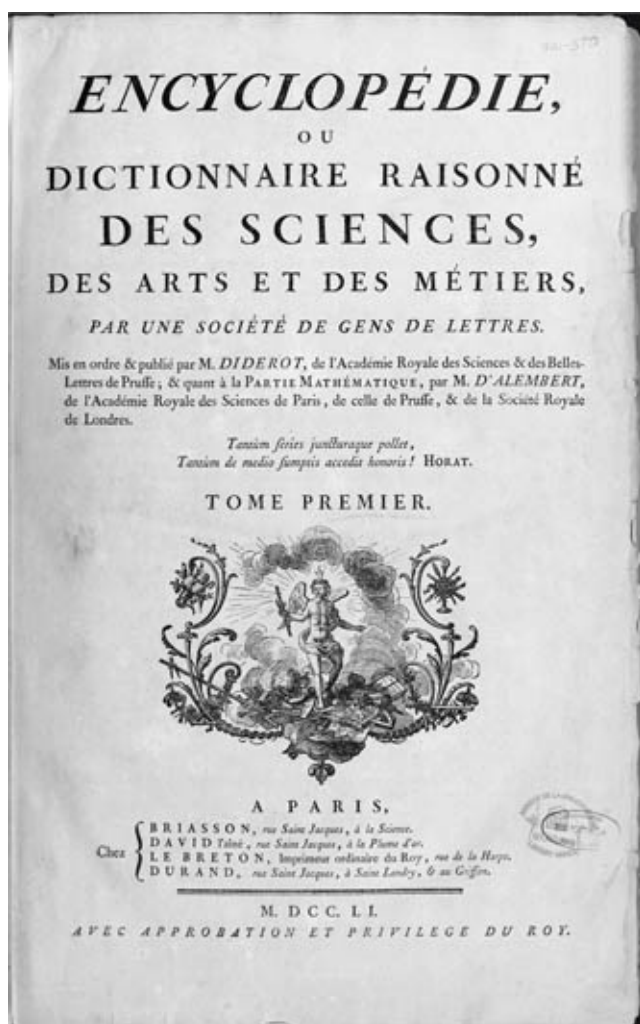
palabras, el patriarca de Ferney es demasiado *ancien régime* para el gusto de Diderot, ciudadano sin ser plebeyo y a la vez súbdito temeroso no de Dios sino de los poderosos que aliviaban su conciencia con Voltaire.

Pero a Diderot, hombre pobre y cordial cuyos grandes lujos fueron las mujeres, Denise, su hermana; Sophie Volland, su amante; madame de Vandeuil, su única hija y la emperatriz de todas las Rusias, Catalina II, nadie lo odia. En su caso se aplica la efectiva excusa castellana: si tuvo sus pecados de conciencia y sus errores libertinos, éstos fueron, no suyos, sino los de su época. Así que de Diderot se puede hablar con tranquilidad, con algo de envidia porque su posteridad algo tiene de paradisiaca. No son demasiados los paparazzi a las puertas de su domicilio. ¿En el cielo, en el infierno? ¿Purgatorio? Gracias a Arthur M. Wilson, su biógrafo insuperado desde que diese fin a su obra en 1972, sólo sé que en la villa de Langres donde nació Diderot, al este del hexágono, quitaron el gran crucifijo de la plaza de Chambeau, donde estaba su casa fami-

liar y pusieron una estatua del Dionisio de los modernos, obra de quien esculpió la Estatua de la Libertad, cerrada por falta de financiamiento público justo en los días de la celebración del natalicio del filósofo.

Se negó el joven Diderot a seguir el oficio paterno de los cuchillos y se hizo tonsurar como abate de calzón negro, sin la sotana reservada a los prelados pero disfrutando de beneficios eclesiásticos, ajeno a las órdenes sagradas. Todo esto a la edad muy precoz, incluso entonces, de los catorce años, lo cual indica que a la familia le urgía heredar la lucrativa canonjía de un tío en la catedral de Saint-Mammès. La operación se malogró, pero quien sería el librepensador más ardiente, después quiso ser jesuita porque estudiaba con los de san Ignacio, de tal forma que ha de ser autobiográfica esa página de *Jacques el fatalista* (1773) donde habla de la melancolía sufrida por los jovencitos de ambos sexos que buscan escapar de la excitación a que los somete la Naturaleza soñando con la voz de Dios, presente aunque muda, en los silenciosos refrigerios del convento. A este amante de Lucrecio,

dispuesto a espantar a todos los dioses del mundo, siempre lo conmovieron las procesiones. Pero todos sus planes, como el de hacerse jesuita o el de casarse con una mujer sin dote, se enfrentaron a la oposición de su peor enemigo, su padre. Al parecer el viejo cuchillero era jansenista, la áspera e integrista escuela rival de los jesuitas y no quería Didier, el padre, ver aumentar la nómina negra con una sotana más, la de su propio hijo. Luego su padre, en 1743, lo hizo encerrar en un convento para evitar ese mal matrimonio. Eso y más, nos explica Wilson, hacían los padres con sus hijos en el Antiguo Régimen: bastaba la orden paterna para hacer encarcelar a un vástago rebelde pero éste, como Diderot pensó en hacerlo, podía hacer arrestar a su progenitor si se negaba a ejecutar la herencia familiar. Escapándose a París se logró casar con Anne-Toinette, sin que papá Diderot se enterara, no oficializándose el matrimonio hasta que Denis Diderot cumplió los treinta años. Así lo mandaba la ley. Casados al fin, habiéndolo hecho por amor, fueron muy infelices. **U**



Barbey d'Aurevilly

Claudio Abbado: el arte de la quironomía

Pablo Espinosa

Todo comenzó cuando escuchó el fluido sanguíneo, el tam tam del corazón y la polifonía completa del cuerpo humano, cuando estaba en el vientre de su madre. A esa sinfonía fantástica se sumó la armonía del teclado: ella fue maestra de piano y llenaba las habitaciones de alumnos. Siempre se sumaron más y más: su padre fue violonista y a su casa acudían sus amigos, con la sencilla alegría de hacer música juntos. Cuando nació, le resultó del todo familiar ese mundo de sonidos que había escuchado desde el vientre materno, entreverada tal algarabía sonora con el fluir de la vida interior de su madre.

La suya era *La Casa de la Música*, como habría de titular, muchos años después, su hijo Daniele Abbado un filme de animación, a partir del libro homónimo, donde Claudio cuenta su vida.

Claudio Abbado (1933-2014). Un músico que cambió el curso de la cultura. Un antes y un después. Su importancia tiene la medida de la historia, es decir que el reconocimiento irá creciendo junto al paso de los años. Hoy, sin embargo, se sabe ya que es uno de los gigantes de la historia.

Todo comenzó una mañana del primer año de la última década del siglo XX cuando llegó al podio titular de la Filarmónica de Berlín, para sustituir a Herbert von Karajan y se dirigió a los músicos de la siguiente manera:

Buenos días, para todos ustedes soy Claudio.

La frase cayó como balde de agua helada sobre los músicos, que no tardaron mucho en entibiarla: había nacido, con ese abracadabra, la nueva era: el tiempo de la democracia porque había muerto, con esas palabras inesperadas para esos señores acostumbrados a obedecer sin chistar, la era del

director de orquesta dictador, fúrico, veleidoso, tiránico, temible, figurón.

Dicen que existen seres con cuyos actos escriben la Historia. Abbado lo hizo borrándola:

Ensayo de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven. En el pasaje La Tempestad, el timbalista le tunde tupido a los tambores, demasiado. Abbado lo deja hacer; cuando termina el episodio detiene la música y se dirige a él:

—¿En los últimos tres compases hay un *diminuendo*, no?

—Nein, aquí dice “siempre *fortissimo*” —replica el percusionista, blandiendo frente a su cara la *particella*.

Claudio sonríe. Resuelve:

—Bien, vamos a hacer dos compases *fortissimo* y el tercero *diminuendo*.

Pide una goma de borrar y deja la partitura tal y como Beethoven la escribió.

Ese episodio marca, documenta, el cambio de era: el sonido de la Filarmónica de Berlín cambió en ese momento.

Los 35 intensos, productivos, bellos, revolucionarios años en los que Herbert von Karajan esculpió su imagen hierática, dirigiendo con los ojos cerrados, inventó los conciertos grabados en video, construyó una leyenda, fueron borrados en un instante: Karajan, adepto a la espectacularidad, el truco, la ganancia, alteró el original de Beethoven y en la partitura puso “siempre *fortissimo*, nunca *diminuendo*” para lograr un sonido más salvaje, más impactante, más explosivo.

Pero eso no es lo que quería Beethoven, argumentó Abbado. Los músicos, dijo, estamos al servicio de la música. No debemos tomar ventaja de nuestras posiciones ni sacar provecho de lo que no es nuestro. La música es de todos —esgrimió— y juntos asumimos la misma responsabilidad.

Orquesta y directores —decía Claudio— han añadido adornos, cambios, pareceres distintos a los del compositor en el transcurso de los años. Es menester regresar al manuscrito original y a las intenciones que plasmó el autor en vida. Respetar las ideas del compositor nos lleva a encontrar cada vez cosas nuevas, más profundas, en las sinfonías que creíamos conocer muy bien: la relación de los *tempi*, más rápido o más despacio, *il tempo giusto*.

Karajan logró la inmortalidad con versiones discográficas maravillosas. Vivió más horas dentro de los estudios de grabación que en las salas de concierto. Luego de fungir como gozne entre la era de los directores dictadores, pues él cultivó, pese a las críticas, una bonhomía que lo acercó a sus músicos, construyó una segunda vida legando toneladas de música grabada en discos compactos.

Con Claudio Abbado, mientras tanto, la democracia había iniciado. Desde entonces los integrantes de la orquesta toman las decisiones de la mano de Claudio, no del “Maestro”, como acostumbraban antes. “Yo también me equivoco. Todos nos equivocamos. Lo más estúpido —argumentaba Claudio— sería decir: lo sé todo, instalarme en lo que digo aunque sepa que no tengo razón, porque soy la autoridad. Me perdería de las buenas ideas de los demás. En la vida, lo más importante es escuchar: escuchar a los otros, escuchar con los otros, escucharnos entre nosotros, escuchar música”.

Escuchar con los otros. Así lo aprendió desde antes de nacer. En La Casa de la Música siempre había personas, risas, música. El estudio de Michelangelo, su padre, fue su fascinación: entraba a hurtadillas cuando su padre hacía música con sus amigos y también cuando su padre escuchaba música.



Claudio Abbado



ca en un tocadiscos. Claudio, muy niño, imaginaba y calculaba la cantidad de músicos que podrían caber en ese artefacto, el tocadiscos, de donde salía la música que ellos hacían allí dentro.

Con una sonrisa regresaba a su dormitorio y en sueños veía cómo salían los músicos desde el tocadiscos. Magia. Es magia, decía.

Todo comenzó el 26 de junio de 1933, cuando nació.

Y todo comenzó cuando tenía siete años de edad y sus padres lo llevaron al primer concierto de su vida, que resultaría definitivo. “Desde los balcones de arriba veía salir a los músicos a escena, de la misma forma como los miraba en sueños, cuando salían del gramófono”.

Antonio Guarneri (1880-1952) a la batuta. En el programa: *Nubes, Fiestas y Sirenas*, de otro Claudio: Debussy. En el instante en que sonaban las *Fêtes*, la parte central, recuerda Claudio, “pude ver muy claramente cómo la música cobraba vida, como por arte de magia. En ese momento decidí ser director de orquesta. Cuando regresé a mi casa, escribí en mi diario: algún día yo también voy a hacer esa magia”.

La magia: Claudio está sobre el podio, la cámara de la memoria del cerebro nos lo muestra, porque así es la mente, en distintos momentos de su vida con una mano derecha que termina en la batuta y la mejor mano izquierda de la historia de la dirección de orquesta.

Al revisar el documental *The Art of Conducting*, constatamos que el uso de la mano izquierda es otra recuperación cul-

tural que debemos a Claudio Abbado. Los directores anteriores a Wilhelm Furtwängler (1886-1954) utilizaban la mano izquierda de maneras asombrosas: cobras, coralillos, boas, cisnes, saetas, abalorios y siempre esas figuras fulgurantes producían sonidos semejantes a los movimientos que les dieron vida.

Eso es parte de la magia, dice Claudio: “cada movimiento que hacemos los directores, cada gesto, cada sonrisa, ceja arqueada, ojos abiertos o cerrados, brazos girando o lanzados como dagas, cada vez que la batuta hace un giro diferente, eso produce un sonido distinto, nuevo. Eso es la magia”, confirma Claudio.

La magia: Claudio hace un mudra con la mano izquierda. Sus dedos largos se extienden aún más. Sus dedos izquierdos ahora hacen una suerte de mandala que sube, baja, avanza, retrocede. Danza. Parece zurdo de tan vehemente su lenguaje izquierdo. En realidad es ambidiestro. Dos veces diestro. Dos brazos izquierdos, dos derechos. Cuadriescio, pero no cuadrado sino rómbico, elíptico, poliédrico, fascinantes sus movimientos como los de los cristallitos de colores que observamos dentro de un caleidoscopio. Claudio Caleidoscopio Abbado.

Quironomía: el arte de utilizar las manos para indicar los contornos generales de la melodía, esa suerte de mnemotecnica melódica a través de la cual también se sugiere el ritmo, desde la historia antigua hasta el siglo xv, cuando se decidió dirigir la polifonía indicando los tiempos fuertes con un gesto hacia abajo y los tiempos débiles

con uno hacia arriba y después con un bastón (que Lully golpeaba desagradablemente contra el piso, como ruidoso y áspero metrónomo) y luego con un cucurucho de papel, como lo hacía Beethoven.

Claudio dirigió toda su vida de memoria. Mediante el corazón, de acuerdo con el término en inglés: *by heart*. Durante los ensayos, utilizaba versiones de las partituras en forma de libros, que hojeaba con una rapidez asombrosa, de manera muy particular: tomaba las esquinas inferiores derechas de las páginas con los dedos índice y pulgar, de atrás para adelante en el orden del libro.

Ubicaba de inmediato la página en cuestión, emitía las correcciones pertinentes con la delicadeza de caballero que le caracterizaba y continuaba con el ensayo. Sus interrupciones eran pocas, sus indicaciones precisas. Cada pausa una sonrisa.

Sonrisas: Claudio sonreía sobre el podio y hacía sonreír a sus músicos. En los momentos graves, solemnes, su gesto era hierático. En los climas, un volcán su faz, cruzado por huracanes y el grito mudo que salía de su boca era el golpe del timbal, el estallido de los platillos, el ronroneo del gong y el delicado tintineo del triángulo. Todo eso al mismo tiempo.

El primero que logró la hazaña, corrió el riesgo y cometió la audacia de dirigir de memoria fue Richard Wagner. Más adelante, Hans von Bülow construyó su leyenda con esa audacia consumada.

Dirigieren, Taktschlag en alemán; *Direction*, en francés; *Conducting*, en inglés; *Dirigere, Concertazione*, en italiano.

Claudio políglota: en el documental *El silencio que sigue a la música*, del cineasta Paul Smaczy, se desarrolla el siguiente diálogo, al término de una cena con el actor suizo-austriaco Maximilian Schell (8 de diciembre de 1930-1 de febrero de 2014):

— Ser director da una sensación de poder —reta Maximilian.

— Si uno piensa lo que es hoy el poder —revira Claudio luego de negar con la cabeza mientras el actor hizo su primer enunciado—, yo diría que no tiene nada que ver con la música.

— El poder es un concepto abstracto —afina Schell—. El poder significa simplemente dominar a los demás. Por ejemplo, a Mefistófeles le gusta domar a los demás. Una mujer puede ejercer poder sobre un hombre o viceversa. Esto no tiene que ver con las relaciones de poder en la política —hace por su causa el actor, mientras sonríe con malicia, su sonrisa flotante entre nubes de humo de su habano.

— Yo asocio siempre el poder con la dictadura —resume Claudio.

— ¿Y qué hay del poder de la música sobre la gente? —lanza Max, cediendo sus dos torres por un alfil de Claudio.

— Ah, eso es otra cosa.

— ¿Cómo le llamarías? —sonríe Max.

— Amor, respeto, comunicación, tolerancia. Para mucha gente, la música es una de las cosas más importantes de la vida. Es parte de la vida. Y en ese caso nada tiene que ver con el poder.

Fin de la partida.

La familia Abbado ha sido muy querida, toda. Sus seguidores inclusive tomaron el nombre común de “los Abbadiani”, como un club de fans, en reconocimiento a la bonhomía, coherencia, amabilidad de esa familia, contraria a Mussolini, al fascismo, a la injusticia, al antisemitismo. La madre de Claudio apoyó a los partisanos antifascistas en Italia y ayudó a judíos a escapar hacia Suiza. Fue encarcelada por adoptar a un niño judío.

Cuando Claudio tenía 12 años, hizo una pinta afuera de su casa: “¡Viva Bartók!”. No tardaron en llegar los agentes de la Gestapo: tocaron a la puerta de la casa de los Abbado: “venimos a arrestar a ese partisano no Bartók”.

De adulto, diría que su única posición política era ser antifascista.

La familia Abbado: Marcello, hermano mayor de Claudio, dio clases en el Conservatorio Giuseppe Verdi, del que después fue director. Roberto, hijo de Claudio, se convirtió en director asociado a la St. Paul Chamber Orchestra, en Minnesota. Daniele, hijo de Claudio con su primera esposa, Giovanna Cavazzoni, es director de escena de ópera. Misha Mullor-Abbado, su hijo con la violinista rusa Viktoria Mullova, es bajista de jazz en Londres.

En el documental *La magia dei suoni*, su amigo el arquitecto Renzo Piano sopesa: “tenía el equilibrio exacto entre lucidez y locura” y celebra “su extraordinaria capacidad de concentración”.

La magia del sonido: Claudio está frente a una orquesta monumental y un coro enorme y solistas. *Réquiem* de Verdi: su mirada abarca a todos y cada uno de los músicos. Cada sonido está en el dominio de su concentración. Levanta el dedo índice y suena una explosión de música. Lleva el dedo índice a los labios y el silencio es absoluto.

La quironomía, el arte de hacer sonido con las manos de Claudio Abbado ostenta una clave evidente: la manera como dibuja círculos en el aire tiene un eje: su dedo cordial izquierdo, a la manera de las bailarinas de ballet clásico, al igual que dibuja un balón imaginario entre las palmas de sus manos.

Sin Claudio, dijo en ese mismo filme su amigo el compositor Luciano Berio, “la música en Italia sería muy pobre, sería retórica, cosa vana”.

El amplio documental *L'altra voce della musica*, filmado por Helmut Failoni y Francesco Marini, narra los viajes que realizó Claudio Abbado por Venezuela durante dos años y su visita a Cuba, donde el entonces ministro de Cultura, Abel Prieto, lo condecoró.

El trabajo social de Claudio Abbado se caracterizó por su elegancia: para el concierto en La Habana, Claudio se percató de que no tenía los instrumentos suficientes, entre ellos el arpa. Solamente se ve en pantalla a Claudio agradeciendo “la gran generosidad de la Filarmónica de Berlín en enviar los instrumentos”, sin mencio-

nar lo obvio: él pidió ayuda a su antigua querida orquesta.

En Venezuela, Claudio dirigió en muchas ocasiones a la Orquesta de la Juventud Bolivariana. Entre otras obras, dejó versiones majestuosas de la *Quinta* de Mahler y la *Novena* de Beethoven. También perfeccionó la formación como director de orquesta del joven Gustavo Dudamel. En Venezuela fue curado, mediante medicina alternativa, del cáncer que le diagnosticaron en 1989, cuando tuvo que abandonar la titularidad de la Filarmónica de Berlín.

Sobrevivió 14 años al cáncer de estómago.

No dejó de hacer lo que más le gustó: hacer música, crear la magia del sonido: *zu Spiele*.

Nunca perdió el dominio de su cuerpo generando magia. El cáncer lo consumía pero él no se doblegó, hasta que supo que ya era el momento y clausuró su última orquesta: la Orquesta Mozart, la última que hizo con jóvenes.

Su amigo Simon Rattle, su sucesor en la Filarmónica de Berlín, confió lo que le dijo Claudio: “Simon, mi enfermedad fue terrible, pero los resultados no han sido tan malos: siento que de alguna manera escucho desde el interior de mi cuerpo, como si la pérdida de mi estómago me hubiera dado oídos internos. No tengo palabras para expresar qué maravilloso se siente eso. Y estoy agradecido con la música, que me salvó la vida tantos años”.

Amaba trabajar con jóvenes, decía, “porque ellos aún no están arruinados por la rutina. Con ellos puedes hacer cosas locas, arriesgar nuevos rumbos, caminar. Les dices: hagamos esto y responden de inmediato: va, y se avientan al agua”.

Claudio sonrió sobre el podio hasta el último compás. La magia de sus movimientos culminaba siempre como la de un atleta, como Lionel Messi culmina una gambeta harto complicada y el último latigazo es un movimiento apenas perceptible que hace cimbrar el organismo entero. Magia.

Claudio Abbado trascendió a los 80 años el lunes 20 de enero de 2014.

Cerró el círculo: lo último que escuchó fue lo primero: el fluido sanguíneo, el tam tam del corazón y la polifonía completa del cuerpo humano. **U**

La página viva

Lo que vio Helguera a través de los ojos de un perro

José de la Colina

FRAGMENTO DE CINTA

...visto todo como a través de los ojos de un perro. Imágenes decoloradas, más bien en blanco y negro, transcurriendo en cámara lenta. Parece de madrugada en estos sembradíos, aunque muy bien podría ser un ocaso gris. Visto todo el campo inmenso a través de los ojos de un perro, que muy bien podría ser una vaca. Las espigas se doblan al paso del viento, pero en el mismo ritmo soñoliento. Se menean las imágenes vistas desde el perro porque camina; porque esto se mueve... Y de nuevo se fijan relativamente al detenerme frente a una campesina que lleva unas cubetas con agua. Mira hacia nuestro campo visual perruno; nos mira fijamente con sorpresa y horror. Deja lentamente las cubetas sobre el suelo y con el rostro perplejo retrocede poco a poco, sin dejar de mirarme. Se toca el delantal con las manos blancas y balbucea algo que no se oye. (Nada se oye en realidad). Sigue retrocediendo y creo que yo también camino, hacia ella, conforme retrocede. Llegamos hasta una casa pobre, cerca del molino abandonado. Jala la puerta, al fin un poco más rápido, y ya sin mirarme, gesticula desesperadamente mientras se encierra. Quedo solo, inmóvil. Me tiento la cara. Debo ser un monstruo.

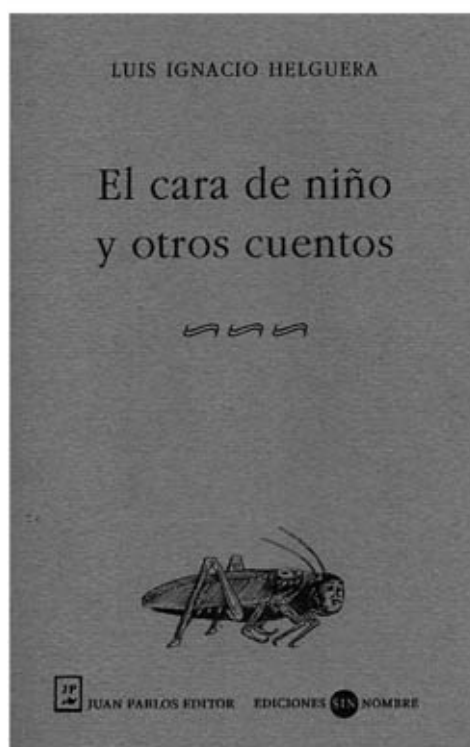
Luis Ignacio Helguera,
Murciélago al mediodía,
Editorial Vuelta, México, 1997

Con su fina caligrafía de aes y oes abiertas, el extraordinario prosador miniaturista que además de gran ajedrezófilo y fino musicólogo fue Luis Ignacio Helguera (México, 1962-México, 2003), me dedicó *Murciéla* -

go al mediodía, uno de sus acostumbrados pequeños libros (y no digo “librito”, pues podría sonar despectivo y se trata de todo lo contrario), y anotó que era “el mismo libro de



Luis Ignacio Helguera



siempre —como Aloysius, ¿te acuerdas?— pero, ay, con qué diferentes resultados”.

Ese “te acuerdas” se refiere a Aloysius Bertrand, el autor de *Gaspard de la Nuit*, el “pequeño libro” que formalmente inauguró, según Baudelaire, el género del poema en prosa. Quizá Luis Ignacio, tan adverso a los que llamaba “textotes”, evocó el hecho de que solía agradecerme públicamente que yo le hubiera dizque descubierto a Bertrand, Schwob y Ramón (Gómez de la Serna). La verdad es que nunca le creí la halagüeña “declaración”, pues sabía cuán tempranamente había sido él un fino lector, y que además había tenido de maestro a Juan José Arreola, también miniaturista, y uno de los más grandes prosistas de la literatura mexicana.

Dice Helguera haber escrito “el mismo libro de siempre”, y esto lo entiendo en el sentido de que en cada uno de los suyos solía reinsertar algunos textos ya presentes en sus anteriores publicaciones, ya fuese en libros o ya en revistas. Pero este “Fragmento de cinta” no parece, por su continuidad narrativa y su detallismo, ser de los textos acostumbrados por Luis Ignacio. Se diría que habría anotado ante la pantalla de cine una secuencia de alguna película fantástica y de horror (¿quizá la portentosa *La máscara del demonio*, de Mario Bava?) y que añadió su identificación final con el personaje que mira: el perro que resultará “un monstruo” y que podría haber surgido tanto de una película como de una pesadilla. Pero, sea cual sea la fuente de la página aquí reproducida con su visual detallismo, con el atento y casi tranquilo ritmo narrativo inicial, con la derivación a un tono enteramente subjetivo en el que se manifiesta definitivamente un yo, el dizque fragmento adquiere una intensa vibración de página viva. **u**

Carson McCullers: perpetua iniciación

Edgar Esquivel

Recientemente he pensado mucho en la vida. He reflexionado sobre muchas cosas como, por ejemplo, el motivo de que se nos haya puesto en la tierra. La muerte inesperada de la escritora norteamericana Carson McCullers (el 19 de febrero de 1967 festejó su último cumpleaños, el número 50) no impidió que su obra continuara como legado donde se abreva de una literatura que da cuenta del misterio que yace en la primera (y quizás única) apropiación del mundo. Los testigos y cómplices que ambientan la verdad soterrada que es el fin de la infancia son confusiones y angustias, nunca ideas: puñado de emociones que cumplen, a través de frases con música e historias cortas de pesares oscuros u observación dilatada, el propósito de diseñar una escenografía básica de la comedia humana, aquella donde se representa un diálogo entre soledad y corazón. *Los recuerdos infantiles poseen una extraña cualidad volandera, y zonas de oscuridad rodean los espacios de luz. Los recuerdos de infancia son como velas encendidas en una hectárea de oscuridad,* piensa la protagonista de “El orfanato”, una niña convencida de que las carencias de los huérfanos que lo habitan impregnan de modo sombrío lo mismo paredes y patios que los escasos fragmentos de vida de cada uno de esos pequeños seres. Pero el terror da paso a la fascinación una vez dentro porque los niños distinguen dos capas de realidad: la del mundo, que se acepta como una inmensa confabulación de todos los adultos; y la no reconocida, la escondida y secreta, la profunda.

Son constantes en los cuentos de McCullers (poética de la introspección, escritos de personalidad grácil) la incertidumbre y reticencia al cambio que implica el crecer (biológica, emocionalmente), dado que no hay más alternativas al momento de per-

der tal sitio de privilegio —la niñez— para admirar o fustigar lo que permanece alrededor. No se madura por convicción. En “Así”, relato poderoso, es otra niña la que sobrelleva con estoicismo y horror los cambios de Marian, su hermana mayor, al grado de que la rebeldía manifiesta es el apego a la certeza de lo infantil: *Me alegro de*



tener trece años, de llevar calcetines y de hacer lo que me apetece. No quiero crecer más si es para convertirme en otra Marian. Pero no sucederá. La declaración de principios es irrevocable: *Me siento sola —es cierto—, pero no me importa. Sé que no hay manera de quedarme en los trece años toda la vida, pero sé que nunca dejaré que nada me cambie en absoluto, sea lo que sea.* La adolescencia duele porque supone el fin de nuestras virtudes originales y el arranque de las nostalgias.

No dejó de sorprender a Graham Greene, en descargo también de McCullers, el hecho

de que hay un periodo en que carecemos de pasado y solo importa el presente: “es en aquellos años tempranos donde yo buscaría la crisis, el momento en que la vida cobró un nuevo sesgo en su itinerario hacia la muerte”. Cuando la proximidad del porvenir toca nuestra puerta guardamos un silencio fúnebre. En el cuento “Sin título”, Andrew Leander huye de casa después de experimentar que el deseo se acumula, es cotidiano y explota, es mujer que aguarda sin alevosía ni tiempo en una cocina, y que ante ello él solo antepone debilidad e impulso. Antes de ser adultos uno solo desea para sí todas las aventuras imaginables, y Andrew *se estaba haciendo hombre y no sabía qué era lo que le esperaba. Y siempre tenía hambre y siempre le parecía que algo estaba a punto de suceder. Y lo que sucediera le parecía que iba a ser terrible y que iba a destruirlo.*

Al viento, lo suyo. Y junto a la muerte —sobre todo los decesos que se suceden como cascada— acaso no se encuentra situación más caprichosa que ese instante en que comienza la madurez, condición en la que la apertura de luces y sombras de la existencia personal, de un mundo que debe y exige ser privado, sobreviene de la inconsciencia rota que derrama, sin contención posible, su sustancia trágica (la realidad). Es entonces que los sueños o la fabulación se tornan en ritos de iniciación perpetua que nos enfilan hacia la aludida plenitud vital. En la infancia —continúa Greene— todos los libros son textos de adivinación que nos hablan del futuro e influyen en él. Entonces no es errando preguntarnos, una y otra vez, como seguro hizo Carson McCullers, si sabemos cómo debería empezarse el amor: no pocas veces bastan un árbol, una roca y una nube como señales de color de ese viento lejano. **U**

Cada perro tiene su día *de Ramón Córdoba*

Ejercicio de terapia literaria

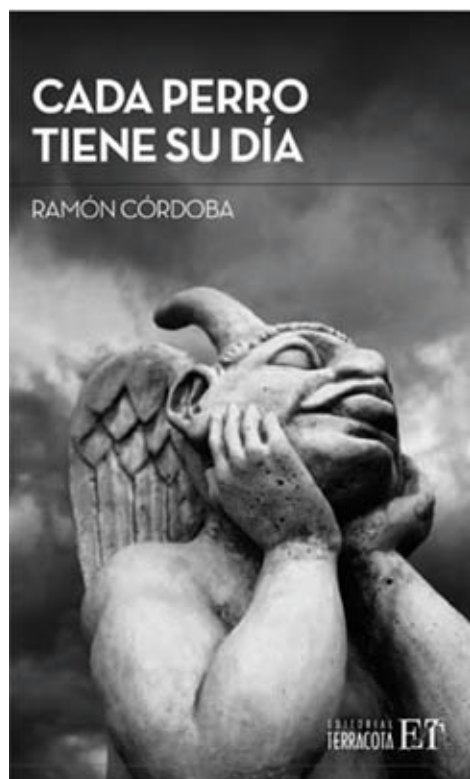
Rafael Luna Rosales

Tan sólo quería matarla, no que sufriera.
Ramón Córdoba

Ya está a la venta en librerías la nueva novela de Ramón Córdoba, *Cada perro tiene su vida*, diario de campaña compuesto por textos que recrean los apuntes de las reflexiones y aventuras de un drogadicto, reconstruidos y leídos desde el palimpsesto y la abstinencia, mientras trabaja como albañil restaurando la azotea de su casa. Así, a la manera de *Rayuela*, cada lector puede revolver los textos, ordenarlos a su gusto—incluso reescribir la novela—sin que en su conjunto pierda la intensidad ni la sutil y amarga ironía con que el personaje relea su pasado.

Si ya desde su primera novela, *Ardores que matan (de ganas)* (Plaza y Janés, 2009), Ramón Córdoba hacía gala de una visión de mundo cínica y lúcida, en *Cada perro tiene su día* el humor se queda a un lado para dar lugar a un proceso de revisión y catarsis, representado en la alegoría de liberar su terraza de “recubrimientos imbéciles y decadentes” sin perder su “ingenua pedantería”, como decía Emmanuel Carballo.

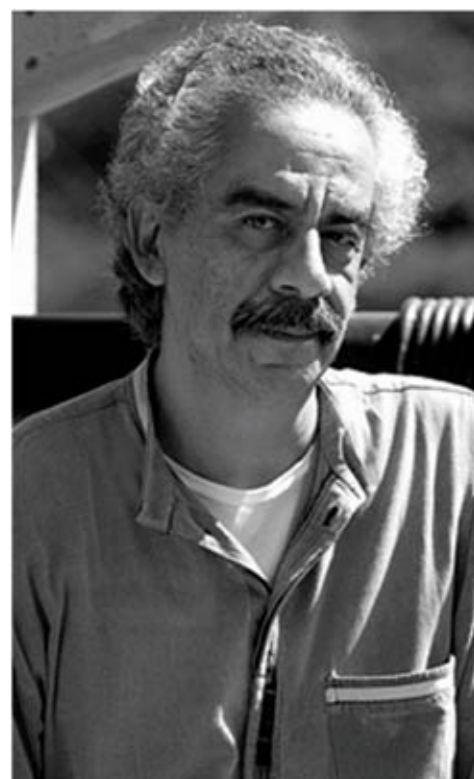
Y es que si de algo se vale Ramón Córdoba para construir su novela es de un divertido juego de intertextualidades en el que se asume, como decía Fuentes, heredero de tres mil años de literatura, a los que habría que sumar cien años de cine y cincuenta años de rock. Algunos son explícitos, como *Pulp Fiction*, *Scarface*, *Dirty Harry* o Lou Reed; otros, los que hay que encontrar, como a Wally, son más interesantes. Podemos comenzar por el *leit motiv* de la novela: William S. Burroughs describe *Naked Lunch* como las notas tomadas durante “la Enfermedad y el delirio”, brutales, obscenas y repugnantes por necesidad.



Así es *Cada perro tiene su día*; como *The Soft Machine*, es “una extensión matemática del álgebra de la necesidad más allá del virus de la droga”, la revisión del pasado adicto sin culpa, conmiseración ni falsos pudores.

Asimismo, esta novela dialoga de manera clara con *Bajo el puente*, la delirante novela de Teseo Fournier (Arte PoC Editorial, 2011). Ambas comparten esa sensación de estar en la vida como quien se mete sin pagar a un cine; en algún momento alguien les dirá que no pueden estar aquí, que se tienen que salir; la droga y el alcohol son esas puertas de salida que los regresan adentro; no hay salida, ni más allá; esto es todo lo que hay.

Y así, gracias al amor, encarnado en un ángel salvador, el personaje entra en un proceso de rehabilitación-resurrección que le permite elaborar esta revisión de su pasado, metaforizado en la tarea de liberar de escombros la azotea; así, en la medida en que transcurre el relato, se va sobreponien-



Ramón Córdoba

do a la resaca y al pavo frío, “con disciplina persistiendo, insistiendo, perseverando”, y desaparecen el impermeabilizante, el cemento, los alambres y la cal, hasta que queda el limpio enladrillado. Pero como dijo Benedetti, nadie se libra del mal; viene la lluvia, que encharca la azotea, y las irresistibles ganas de disparar diábolos a las palomas; habrá que barrer el agua encharcada para devolverle al enladrillado su aspecto fresco y limpio; sólo así estará preparado para el amor.

Publicado con el apoyo del Programa de Estímulo a la Producción de Libros (INBA, CONACULTA), *Cada perro tiene su día* es uno de esos libros que el lector ama u odia en la medida en que descubre caras de sí mismo que por sabidas, ignoradas u ocultas, no podemos soslayar: buen ejercicio de terapia literaria. **U**

Ramón Córdoba, *Cada perro tiene su día*, Editorial Terracota, México, 2013, 192 pp.

Río subterráneo

La geografía de mi hermano

Claudia Guillén

Normalmente los escritores merodean los mismos espacios o personajes para desgajarlos, poco a poco, casi de manera imperceptible y de esta forma mostrarlos desde los más recónditos puntos de vista, en cada uno de los relatos que llevan a cabo. Existen varios ejemplos que han poblado las páginas de célebres obras literarias. Un autor como Rafael Pérez Gay, por ejemplo, ha consolidado su oficio como escritor al lograr notables piezas tanto en la crónica como en el cuento y la novela.

Quienes nos hemos acercado a la narrativa de Pérez Gay sabemos que en sus libros encontraremos un constante eje temático: la memoria de la Ciudad de México a través de sus escenarios. Y con la reciente aparición de *El cerebro de mi hermano* retoma el ejercicio de hurgar en la fisonomía de esta gran urbe para dotarla de ciertas características, que parecieran repercutir en los personajes como una fuente natural de las catástrofes humanas. La ciudad, pues, decae como sus habitantes. Pepe, el hermano del narrador que en este caso es el mismo Rafael Pérez Gay, durante años fue presa de una enfermedad cruel que lo fue disminuyendo hasta dejarlo en una situación de total fragilidad. Si bien la experiencia de esos años de diagnósticos fallidos y continuas visitas a los médicos es parte de la trama de esta crónica, de igual forma es cierto que el también autor de *Nos acompañan los muertos* toma a la memoria de las viejas batallas que se daban entre aquellos hermanos al relatar la gran pasión por la literatura, de ambos, y que los unió hasta el último momento. Es decir, esta pasión se transformó en una suerte de puente sólido que dejó a un lado los trece años de edad que separaban el nacimiento de uno y otro.



Pepe fue el primogénito de una familia compuesta por cinco hermanos. Esta familia aprendió a salvar sus diferencias pues lo que ocurría cotidianamente en casa era semejante a vivir en un espacio donde cada uno tendría que blindarse para esperar la “aventura” del día siguiente.

Es cierto que la familia Pérez Gay Abreu era un poco atípica y, quizá, peculiar. Los hombres que la integraban parecían personajes sacados de algún relato de humor y melodrama. El padre, don Pepe, vivía en un mundo alterno como si el pasado fuera su único asidero. Era terminante en tanto a la decisión de hacer una cita con el dentista; sin embargo, recurría a ciertos engaños para quitarse la presión familiar: se ponía botones blancos en donde faltaban los dientes para simular y ratificar, por qué no decirlo, que no necesitaba de un dentista para que su dentadura se mostrara completa y blanca. Por su parte, Pepe, el primogénito, entabló una constante pugna con su padre, y que los llevaba a escenificar plei-

tos dignos de cualquier novela rusa. La madre se presenta como la eterna mediadora entre padre e hijo, según nos comparte el narrador, quien, desde el lugar que ocupa el hermano menor, observaba aquellas escenas para que, más adelante, se integraran en su imaginario y rescatarlas de la forma más entrañable, echando mano de un gran sentido del humor —otra de las constantes en la literatura de Pérez Gay—, quitándole peso al legítimo reclamo con ese pasado que experimentaron mientras avanzaba la enfermedad que causaría la muerte de Pepe.

Conforme el relato avanza reconocemos algunas rutinas totalmente desaparecidas en la cotidianidad de aquellos años setenta: en el aeropuerto de la Ciudad de México se podía ver cómo los viajeros subían por una escalinata al avión y se despedían con un movimiento de mano. Páginas más adelante, reconocemos al doctor José María Pérez Gay como el gran divulgador de Musil, Broch, Kafka, Kraus, Canetti, Benjamin, entre otros. Pues sabemos que en las penúltimas décadas del xx, estos autores notables en la literatura occidental no habían sido traducidos al español. Entonces el doctor Pérez Gay se dio a la tarea de traducirlos a nuestra lengua como una prueba más de su gran pasión por estos pensadores y por la literatura.

Temas muy variados se entrecruzan en la crónica de *El cerebro de mi hermano*; sin embargo, se dan paso sin estorbarse para recrear la geografía del hermano mayor. Y gracias a la gran eficacia de la narración podemos remitirnos a una corriente de conciencia en donde la memoria del narrador se torna en un ejercicio literario ejemplar. **U**

Rafael Pérez Gay, *El cerebro de mi hermano*, Seix Barral, México, 2013, 141 pp.

Aharon Appelfeld

Escribir desde lo oculto en el silencio

José Gordon

El novelista Aharon Appelfeld vive en las afueras de Jerusalén. Me recibe en su casa en un cuarto que fue alguna vez un garaje y ha sido adaptado como una biblioteca. Tiene 81 años. Su rostro redondo es afa-ble. Usa una gorra europea que remite a su origen en la ciudad rumana, ahora ucraniana, en la que nació también el poeta Paul Celan. Fueron amigos. Sus destinos quedaron marcados por la tragedia del Holocausto y la búsqueda de la expresión literaria. Al valorar la obra de Appelfeld, Philip Roth dice que se trata de “una voz que se origina en una conciencia herida que se ubica en algún lado entre la amnesia y la memoria”. Me encuentro con la mirada que corresponde a esa voz. Detrás de los lentes están escondidos los ojos de un niño fuerte y vulnerable que lo ha visto todo.

—Sus novelas tienen que ver con mirar y tocar al otro en situaciones extremas. Esto se vincula con su infancia. ¿Podríamos hablar de ello?

—Verá, amigo mío, si me permite llamarlo así.

—Sí, por favor.

—Yo nací en una ciudad llamada Czer-nowitz, una ciudad pequeña pero muy especial. Había dos preparatorias con enseñanza en latín y una gran universidad. En la ciudad había alrededor de 60,000 habitantes y más de la mitad eran judíos. Así que era una ciudad con cultura. No pude observar la cultura de la ciudad a profundidad porque vino la guerra cuando yo tenía ocho años y medio. Mi madre fue asesinada inmediatamente por los alemanes y mi padre y yo fuimos deportados a un campo de concentración. En el campo me separaron de mi padre y estuve a punto de morir por la falta de agua y de comida. Los jóvenes iban a trabajar. Los niños y los ancianos

sólo nos quedábamos acostados. Los ancianos iban muriendo. Fue en 1941 antes de la industria de matar al pueblo judío. Después vino Auschwitz, pero yo escapé del campo durante una noche porque los cercos no estaban electrificados. Estuve en un bosque. Ahí me encontré con un grupo de criminales que me adoptaron. Esa fue mi primera escuela. En casa apenas había terminado el primer año de primaria. Estuve con ellos dos años. Así que aprendí mucho sobre la vida, sobre el odio y sobre el amor. Aprendí de todo.

—Y tuvo que ocultar su identidad.

—Por supuesto. Nadie sabía que era judío. Era rubio, hablaba bien ucraniano, podía expresarme, pero mantenía la boca cerrada para no decir nada porque tenía un acento extraño. Sólo escuchaba las órdenes de los criminales: hacía exactamente lo que me ordenaban que hiciera pero jamás hablaba ni una palabra.



Aharon Appelfeld

—Tuvo que ocultar todo y de esta manera también aprendió a observar. De eso dependía su supervivencia.

—Sí, exactamente. Desarrollé una manera de observar a la gente. ¿Es buena? ¿Es mala? ¿Cómo es? Escuchaba y observaba todo el tiempo. Esto es algo que me ayudó a convertirme en escritor. Aprendí a no hablar. A hablar lo mínimo. El grupo de ladrones de caballos comerciaba con todo tipo de mujeres, las llevaban de un lugar a otro. Era una compañía muy cruel.

—Eso no deja espacio para la idealización, pero al mismo tiempo descubrió que había residuos de piedad y compasión incluso ahí.

—Sí.

—¿Cómo es eso?

—Por un lado, eran crueles, era una sociedad cruel. Pero por otro lado, tenían algunos sentimientos sobre los seres humanos, sobre las mujeres, sobre el amor.

—¿Sobre Dios?

—También sobre Dios. Dios era muy importante. Eran asesinos, pero aun así algunos estaban conectados con la metafísica.

LA RECUPERACIÓN DE LA PALABRA

—Y hubo un tiempo para aprender a expresarse, para comunicar lo vivido, pero eso era muy difícil. En el libro *La escritura o la vida* Jorge Semprún, sobreviviente de Buchenwald, dice que ese es un dilema muy poderoso, porque como artista no hay que reprimir la memoria, pero al mismo tiempo eso es peligroso.

—Es verdad. Era, antes que nada, un problema psicológico para mí. Cuando vine a Israel, por muchos años estuve totalmente desorientado. Recuerdo un día en que esta-

ba sentado después de haber comido. Me dije: “Soy huérfano. No tengo padres. No tengo una lengua. No tengo un hogar. No tengo mi calle. Así que seré un huérfano permanente. De ahora en adelante seré un huérfano permanente”. Entonces tomé una pluma y escribí el nombre de mi padre, el nombre de mi madre, los nombres de mis abuelos, el nombre de mi pueblo. Hice una larga lista. De pronto, comprendí que no era huérfano. Ellos están conmigo. Esto fue una revelación para mí. Ellos no están conmigo, pero existen. Los tengo. Son parte de mí. Creo que esta fue mi primera revelación. Tenía entonces 15 o 16 años. Cuando vine a Israel tenía 13 años. Así que los tengo, están conmigo. No estoy solo. Y llegaron lentamente. Tuve que recuperarlos. Y eso es en realidad lo que estoy haciendo al escribir. Recuperarlos.

—Y de esta manera usted conoció a grandes maestros que le ayudaron a entender lo que estaba haciendo con su obra. Conoció a Agnon, a Martin Buber, a Gershom Scholem. Háblenos de estos encuentros y de cómo alteraron su obra y su vida.

—Verá, yo fui afortunado. Para muchos no fui tan afortunado pero, a partir de este momento, fui afortunado. Conocí buenas personas, personas extraordinarias, artistas, eruditos y pensadores que fueron mis maestros en la universidad y fuera de la universidad. Buber, Scholem y Agnon vieron mis primeros manuscritos. Me alentaron. Ellos, de una manera intuitiva, entendieron que tengo algo que decir, que soy un artista, que hablo acerca de mi mundo interior. Y me ayudaron. Scholem y Buber solían editar mis cuentos.

—El *Ich Und Du*, el *Yo-Tú* que aprendió con Martin Buber, lo incorpora en relatos que pueden aparecer en la vida real. Por ejemplo, en la novela *Flores de sombra* existe la sensación de que usted realmente está dentro de la otra persona y la otra persona está dentro de usted de tal manera que es algo metafísico.

—Sí, sí. De alguna manera interioricé lo que aprendí de Martin Buber, sin duda. Él era un maestro, incluso más que un maestro. Era un mentor. Pero tenía que darle mi forma. Verá, mi experiencia en la vida me enseñó a observar, a escuchar a las personas. Y uso las palabras generalmente



Aharon Appelfeld y José Gordon

con amor por la gente, porque durante todas mis experiencias —aun de niño— la gente me ayudó. Incluso los criminales, que eran gente terrible, me salvaron, me ayudaron. Me enviaron a hacer cosas terribles. Pero de alguna forma, me amaban. Al principio, antes de ser adoptado por estos criminales, fui adoptado por prostitutas. Yo tenía 8 o 9 años y estaba en una casa de prostitutas, escuchando todos los sonidos cuando hacían el amor. Ahí, voluntaria e involuntariamente, aprendí mucho. Aprendí el lenguaje corporal. Provengo de un hogar de la pequeña burguesía donde no había amor carnal. Se ocultaba. Aquí había amor carnal, yo lo veía. Especialmente por las noches, lo veía.

—Y ellas lo protegían.

—Me protegían, claro. Así que era una especie de entendimiento mutuo, de ayuda mutua. Y lo que es muy interesante es

que aprendí a no juzgar. No juzgo a las personas. Trato de entenderlas. Amo a los marginados. Mientras más marginados, son más auténticos. No hay camuflaje. Hay franqueza. Ellos son lo que son. He estado con los marginados y amo a los marginados, los adivinos y las prostitutas, sí, los marginados.

—Aprendió a ver el buen corazón que existe ahí.

—Sí, siempre. A todos los que sobrevivieron en el Holocausto alguien los ayudó a sobrevivir. Sobreviviste porque alguien en un momento de honda desesperación te dio un pedazo de pan. Te dio una palabra bondadosa.

—Todos parecen enfocarse en la maldad que había y por supuesto usted no la evade, la mira de frente. Realmente ve la maldad. Pero al verla hay una tendencia a olvidar que también hubo piedad y compasión.

—Exactamente.

—¿Cuáles fueron los problemas al tratar de comunicar este mundo cuando publicó sus primeras novelas? Vargas Llosa diría que algunos escritores —aunque no estén en estos márgenes de la sociedad de los que usted habla— tienen el problema de que deben modular la realidad porque si la narran tal cual es increíble. Supera a la imaginación. Es más de lo que la imaginación puede soportar o entender. Así que debe haber una estrategia para que el escritor pueda transmitir esto.

—La estrategia es simplificarla. Ir a los sentimientos básicos. Quitar emociones que no son necesarias. Idealizaciones que no se necesitan. Sentimentalismos que no se requieren. Solo lo básico: sed, hambre, debilidad. Solo los sentimientos básicos: el amor, la añoranza. Uno no puede extinguir el fuego. El fuego existió y fue muy fuerte, pero puedes tomar un poco de distancia del fuego. No escribo sobre los campos de concentración porque en ellos uno perdía el 70 u 80 por ciento de su personalidad. Uno ya no es un ser humano. Solo es un animal que quiere comer, que quiere beber. No lidio con esto. Escribo sobre el gueto donde aún había vida. Una vida terrible, difícil, pero aun así vida. En el bosque era una vida terrible, pero era vida. Me ocupo de las áreas donde los hombres aún son seres humanos. Pueden ayudar y quieren ayudar.

—Y esto no destruye su corazón. En cierta forma, tiene que ver con lo que Paul Celan escribió sobre la leche negra del alba que tenían que tomar. ¿Cómo hizo para no envenenarse?

—Porque siempre me he encontrado con alguna persona que no está envenenada. Siempre he encontrado gente que no está envenenada. Siempre he encontrado un hombre que me ha dicho una palabra bondadosa. Que ha tratado de ayudarme. Y esto conservó mi integridad. Mi humanidad.

—Me gustaría que nos contara una historia que refleje este encuentro con otras personas al nivel profundo de la literatura que usted trata de expresar —Appelfeld se interna en su mundo por unos instantes. Está en una región entre la amnesia y la memoria. Las palabras despiertan:

—En un edificio en París, en una calle cualquiera había una niña que no era ju-

día. Tenía cinco años. En la casa de enfrente vivía una familia judía con un niño de cinco años. Jugaban juntos. En 1941, se llevaron al niño a un campo de concentración y la niña —que no era judía— preguntaba: “¿Dónde está? ¿Dónde está Jack? ¿Por qué no está aquí?”. Los padres le dijeron cualquier cosa, pero ese niño de cinco años, Jack, permaneció en su corazón. Ahora ella tiene más de 70 años. Y ese es su problema. Tenía un amigo cuando tenía cinco años y ahora sabe exactamente qué fue de él porque investigó. Incluso consiguió la lista de las personas que fueron asesinadas en Auschwitz y el nombre de él está en la lista. Y ella acude a mis libros porque en mis libros encuentra a un niño de cinco años de edad.

—Finalmente, quiero leerle algo que me gustaría que comentara. Usted dijo: “La verdadera literatura se ocupa de lo que está oculto en el destino y escondido en el alma humana. Existe en los reinos metafísicos”.

Tal vez ahí está la esencia de su literatura, de su obra.

—Verá, amigo mío. ¿Cómo vemos a los seres humanos? Esa es la pregunta. ¿Cómo los vemos? ¿Los vemos como polvo? ¿Como nada? ¿Como algo que te va a torturar? ¿O los vemos con su humanidad? Todos tenemos debilidades. Todos tenemos faltas. Todos tenemos algo que no es perfecto, cuando menos algo que no es perfecto. ¿Cómo encontrarte a ti mismo en ellos? ¿Cómo estar cerca de ellos? No soy una persona ideológica. No soy una persona política. Jamás he participado en la política. A través de las personas, a través de mi experiencia, he obtenido una visión de lo que es un hombre y probablemente de lo que debe ser un hombre. Así que no es un programa que tenga. Nunca es un programa. Son solo algunos seres humanos que llegaron a mí, los conocí, los confronté y ellos me dieron algo que va más allá de la ideología. Va más allá. Es humanidad. Tengo hambre de humanidad. **U**

Flores de sombra

En la novela *Flores de sombra* (Galaxia Gutenberg, 2012), Aharon Appelfeld narra la vida judía dentro de un gueto que ya sabe cuál va a ser su destino. La madre de Hugo, un niño de once años, trata de salvarlo por todos los medios posibles. Para que no lo deporten al campo de concentración le pide ayuda a Mariana, una amiga católica de infancia. Ahora es una joven que por azares de la vida trabaja en un burdel. Ella acepta ocultar a Hugo en su habitación. En las noches, dentro de su escondite, mientras los oficiales y soldados nazis son recibidos por Mariana, Hugo escucha los sonidos de la sexualidad y la violencia.

De manera magistral, Appelfeld describe la toma de conciencia que tiene Hugo. Se entera al mismo tiempo de lo que significa un burdel y del genocidio que sucede en esos días; a la vez, se dibuja un poderoso vínculo de afecto entre la prostituta y el muchacho. Ello desemboca en la iniciación sexual de Hugo.

Al terminar la guerra ocurre una especie de idilio en ruinas. Por fin son libres. Sin embargo, Mariana sabe que esos días de felicidad están contados. Mariana es apresada junto con todas las prostitutas que sirvieron a los nazis. Es condenada a muerte. Hugo trata de buscarla. Los guardias se ríen de él. Entonces se da cuenta de lo que ha ocurrido: “Solo ahora, con retraso, comprendía que Mariana había adivinado lo que iba a pasar, y con gran exactitud, aunque entonces, en la verde calma que los rodeaba, sus palabras habían sonado a una mezcla de fantasía y temor. Una vez le dijo de forma muy explícita: ‘Si me matan, no me olvides. Eres la única persona en el mundo en quien confío. He plantado en ti una parte de mi alma. No quiero abandonar este mundo sin dejarte algo mío. Oro y plata no tengo, toma mi amor y guárdalo en tu corazón, y de cuando en cuando dite a ti mismo: *Una vez existió Mariana, fue una mujer a quien hirieron gravemente, pero no perdió la fe en Dios*’”.