

**Textos y poemas**

Adolfo Castañón  
 Pável Granados  
 Carlos Martínez Assad  
 Leda Rendón  
 Juan José Reyes

**Ernesto de la Peña**  
 Poema y texto inéditos

**Vicente Quirarte**  
 Ernesto de la Peña  
 In memoriam

**Margo Glantz**  
 Sobre Frida Kahlo

**Jorge Volpi**  
 Un padre bueno

**Gonzalo Celorio**  
 Sobre Hugo Gutiérrez Vega

**Hernán Lara**  
 Justo Sierra: identidad mexicana

**Julio Ortega**  
 El algoritmo barroco

**Enrique Serna**  
 Sobre Ana García Bergua

**Arturo Menchaca**  
 La partícula de Dios

**Ben Bollig**  
 Sobre Rodrigo Malmsten

**Salvador Gallardo Cabrera**  
 Sobre Alberto Castro Leñero

**Reportaje gráfico**  
 Alberto Castro Leñero

EDITORIAL	3
EL SOL NOCTURNO Ernesto de la Peña	5
LA POESÍA DE ELSA CROSS. ÉXTASIS, DISOLUCIÓN Ernesto de la Peña	9
LA SOMBRA PÓSTUMA DE LOS GRANDES VICENTE QUIRARTE	11
FRIDA KAHLO. DISEMINACIÓN Y AMPLIFICACIÓN Margo Glantz	15
HÉCTOR ABAD FACIOLINCE. EL POLVO QUE NOS IGNORA Jorge Volpi	26
HUGO GUTIÉRREZ VEGA. LA DEVOCIÓN POR LÓPEZ VELARDE Gonzalo Celorio	33
JUSTO SIERRA MÉNDEZ. IDENTIDAD MEXICANA Hernán Lara Zavala	37
ALBERTO CASTRO LEÑERO. CICLO Salvador Gallardo Cabrera	47
<b>REPORTAJE GRÁFICO</b> Alberto Castro Leñero	49
TRES POEMAS Adolfo Castañón	57
EL ALGORITMO BARROCO Julio Ortega	58
DIOS Y LA GEOGRAFÍA Carlos Martínez Assad	68
RODRIGO MALMSTEN. AL BORDE DEL DELIRIO Ben Bollig	71
EL ESPEJO DEL MAR Rodrigo Malmsten	75
EL BOSÓN DE HIGGS. LA PARTÍCULA DE DIOS Arturo Menchaca	77
MIGRACIÓN DE LA LECTURA Leda Rendón	83
<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	87
ANA GARCÍA BERGUA. UNA COMEDIA NOSTÁLGICA Enrique Serna	88
SERGIO RAÚL ARROYO. NAVEGACIONES DE UN ENSAYISTA Juan José Reyes	90
PERDERSE PARA ENCONTRARSE Pável Granados	93
ERNESTO DE LA PEÑA. CHIMALISTAC LÍRICO Edgar Esquivel	96
DIEGO RIVERA EN CUERNAVACA Vicente Leñero	97
PETRONIO PRESENTA AL LICÁNTROPO José de la Colina	98
SOBRE LA TELA BLANCA DEL SILENCIO David Huerta	99
A CIENTO DIEZ AÑOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ Mauricio Molina	101
EL OTRO ARON Christopher Domínguez Michael	102
EL MONJE BUDISTA LEONARD COHEN PERSIGUE LA BELLEZA Pablo Espinosa	103
LA CONTRICIÓN EN BERGSON Hugo Hiriart	107
GUADALUPE GALVÁN. CACERÍA DE LO FUGAZ Guillermo Vega Zaragoza	108
ELEGÍA DEL OLVIDO Claudia Guillén	109
EL CEREBRO EN LLAMAS Y EL PASO DEL TIEMPO José Gordon	110

El Museo Universitario del Chopo  
presenta

Retratos Oseos . Retratos Cárneos  
Dibujos de Alejandro Montoya



Inauguración 21 de noviembre  
hasta el domingo 7 de abril de 2013

@museodelchopo

Amigos del Museo del Chopo

Dr. Enrique González Martínez 10, col. Santa María  
Ta Ribera , Tel. 5546.8490 . [www.chopo.unam.mx](http://www.chopo.unam.mx)



**X** Conferencia Internacional  
sobre Bibliotecas Universitarias

## La Calidad de la Información: Algunas reflexiones

7 al 9 de noviembre de 2012

<http://bibliotecas.unam.mx>

### Conferencias Magistrales

- Cómo garantizar la calidad de la información
- Cómo obtener información de calidad
- Cómo garantizar la calidad de los servicios bibliotecarios

### Mesas Redondas

- Cómo evaluar la calidad en la investigación
- Calidad de la información: evaluación, criterios, indicadores y metodología para su procesamiento
- Cómo determinar la calidad de la publicación académica
- La calidad de los contenidos en instituciones de información
- Efectividad y eficiencia en la oferta de la información
- La formación profesional como un factor determinante

Sede: Auditorio de la AAPAUNAM  
Av. Ciudad Universitaria No. 301  
Ciudad Universitaria  
04510 México, D.F.



Dirección  
General de  
Bibliotecas



A LA VANGUARDIA DEL CONOCIMIENTO

## VOICES of Mexico

Descubra México en  
un recorrido por lo más  
sobresaliente de  
sus manifestaciones  
artísticas y culturales.

La revista  
*Voices of Mexico*,  
editada totalmente  
en inglés, incluye ensayos,  
crónicas, reportajes  
y entrevistas sobre  
economía, política,  
ecología y relaciones  
internacionales.

### Suscripción anual

México: \$140 pesos  
EE. UU.: U.S. \$30 dls.  
Canadá: Can \$40 dls.

Torre II de Humanidades, piso 10,  
Circuito Interior de Ciudad Universitaria,  
México, D.F., cp. 04510.  
Telephone (011 5255) 5623 0308  
5623 0281  
[voices@unam.mx](mailto:voices@unam.mx)  
[www.ciqa.unam.mx/voices.php](http://www.ciqa.unam.mx/voices.php)

ISSN 1607-8142  
ISSN 1607-8142



## Lingüista, políglota, autor de libros como *Las estrategemas*

*de Dios*, traductor de los Evangelios del griego, Ernesto de la Peña (1927-2012) llegó a adquirir el título de sabio. Para recordarlo publicamos un poema inédito, un ensayo sobre la poesía de Elsa Cross, así como una semblanza de Vicente Quirarte.

La valoración de la obra de Frida Kahlo ha ido creciendo con los años hasta convertir a la artista en una figura mitológica. Margo Glantz redescubre aspectos de su pintura y nos otorga un ensayo pleno de alusiones y hallazgos.

En su discurso de bienvenida a la Academia Mexicana de la Lengua a Hugo Gutiérrez Vega, Gonzalo Celorio hace una disertación sobre la obra del poeta y encuentra “una paradoja: la de la inutilidad consustancial de la poesía, gracias a la cual acaba por ser tan necesaria como el pan, el vino y la sal”.

Hernán Lara Zavala, por su parte, reflexiona sobre la importancia de la vida y la obra de Justo Sierra Méndez como uno de los forjadores de la conciencia nacional.

En su famosa *Carta al padre*, Franz Kafka nos ofrece la visión del padre tiránico. Jorge Volpi, al comentar la novela del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, *El olvido que seremos*, destaca, al contrario de lo que ocurre en el texto de Kafka, las bondades de la paternidad.

Los nuevos lenguajes han transformado nuestra idea de la poesía. El estudioso británico Ben Bollig analiza estas tendencias a partir de la obra del poeta argentino Rodrigo Malmsten y además se incluye, a manera de ejemplo, uno de los poemas del autor de *Esqueletos transparentes*.

Dedicamos nuestro reportaje gráfico a la obra de Alberto Castro Leñero, acompañada de un texto del poeta y ensayista Salvador Gallardo Cabrera.

El neobarroco latinoamericano es una de las corrientes más auténticamente liberadoras de nuestra literatura. Julio Ortega explora algunos de sus aspectos en un ensayo de alcances insospechados.

A medio camino entre la crónica y el ensayo, Carlos Martínez Assad reflexiona acerca de Jerusalem y la necesidad de la tolerancia y la multiculturalidad.

Adolfo Castañón nos ofrece una muestra de su producción poética.

En el ámbito de la ciencia, el físico Arturo Menchaca hace un recuento del descubrimiento del Bosón de Higgs, acaso el acontecimiento científico más importante de nuestra era.

Finalmente, la escritora Leda Rendón nos ofrece un repaso por las nuevas formas de lectura a partir del surgimiento de los grandes avances tecnológicos de nuestro tiempo.



V Festival de Poesía  
Las lenguas de América  
Carlos Montemayor



Conducido por las poetas zapotecas  
Irma Pineda y Natalia Toledo  
Invitado especial: Miguel León-Portilla

¡ ASISTE !

Entrada libre  
Cupo limitado

Jueves 11 de octubre de 2012

18:00 horas

Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario

Poetas invitados:

Humberto Ak'abal (Guatemala, maya quiché) - Fredy Chikangana (Colombia, quechua yarakuza) - Lucila Lema Olavalo (Ecuador, kichwa) - María Clara Sharupi (Ecuador, shuar) - Juan Gregorio Regino (México, mazateco) - Miqueo Sánchez (México, zapotec) - Enriquez Lamez (México, totón) - Catalina Sánchez (México, mixteco) - Eduardo Lizalde (México, español) - Hugh Hazelton (Canadá, inglés) - Guy Cloutier (Canadá, francés) - Antonio Miranda (Brasil, portugués)

Informes al 5616 0020 ext. 218 Correo: difupunc@unam.mx  
www.nacionmulticultural.unam.mx lenguasdeamerica.blogspot.mx  
Punc Unam @punc\_unam www.webcast.unam.mx (en vivo)



teatro unam

# UN SUEÑO

de August Strindberg • Dirección: Juliana Faesler

A la manera de un cuento mágico  
y al mismo tiempo como una peregrinación  
los actores recorren diferentes paisajes,  
tiempos y situaciones  
creando momentos de lucidez,  
divertimiento y melancolía.



Teatro Juan Ruiz de Alarcón

<b>Ju</b>	<b>Vi</b>	<b>Sa</b>	<b>Do</b>
20:00	20:00	19:00	18:00

Hasta el 16 de diciembre

11, 12, 13 y 14 de octubre

1, 2, 8, 9, 16, 17, 18, 22, 23, 24 y 25 de noviembre  
no hay función

Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur 3000

Boletos \$150.00. 50% de descuento  
a estudiantes, maestros, UNAM, INAPAM  
y jubilados ISSSTE e IMSS con credencial vigente.

BOLETOS DE TEATRO  
\$30.00



www.teatro.unam.mx

# El sol nocturno

Ernesto de la Peña

*El sensible fallecimiento del filólogo y erudito Ernesto de la Peña deja a las letras mexicanas sin una de sus figuras más notables. A manera de homenaje publicamos un poema inédito del autor, así como un ensayo también inédito sobre la poeta Elsa Cross, seguido de una semblanza de este sabio mexicano, escrita por el poeta Vicente Quirarte.*

*Para mí el sol arde la noche entera  
para mí todo el día cintila la estrella.  
Marina Tsvetáieva*

Ordena con la voz todo el futuro  
abre la simiente, reacomoda las luces, recorre la ciudad  
busca la aurora en la noche profunda  
para encontrar el sol oscuro  
el día sin tiniebla en que vive tu raza,  
tus muertos resucitan y se instaura la música.

O en plena madrugada  
a la sombra insidiosa de una felicidad sin mácula  
comparte el pan y el vino, la mano y el acierto,  
la piel y la sustancia en que se envuelve el júbilo.

Hay que instaurar el entusiasmo  
preservarlo de pie, silencioso y terrible,  
inaccesible y a la mano,  
como guardián de todos los misterios.

Es el momento rígido vecino de la muerte  
de hacer las cuentas con el alma,  
vislumbrar mansamente la vida que se escapa

tener por la cerviz indómita, impotente  
la lozanía inicial, los hallazgos  
el castillo de niebla de una vida  
que se agostó en impulsos  
y cultivó solícita los ardores del sexo  
y prodigándose en gestos apremiados y fervores erróneos.

Deambulo por avenidas ásperas y calles apagadas  
releo las mismas cosas, digo lo mismo  
mis virtudes, mis vicios son apenas las letras  
de algún texto sin final conocido,  
impunes signos de metal oxidado,  
agua pasada por el río que no se detiene,  
agua veloz de rapidez sin meta.

Los recuerdos, disfraces de la nada  
amortiguados, imitan el fuego y ocultan la distancia  
como una mala costra que nos llaga y consuela  
sobrenadan, invitan un festín de piedras extinguidas.

La soledad vesánica invade la vejez llenándola de ecos  
irguiendo la memoria como reducto fiel de la mentira.  
Esta es la edad de despedida, sitial de la nostalgia,  
hospital melancólico para apagar los huesos y detener la sangre.

Pero he vivido con los ojos abiertos y la pasión dispuesta,  
he vivido y mi huella indistinta,  
alguna vez sin sombra y sin temores,  
desafió al fuego elemental, agorero de ruina,  
alguna vez se levantó  
y sus pasos hirieron el camino y le dieron derrota.

Otras, muchas veces, pudo confabular,  
urdir inocentes estambres de albedrío  
y sintió como un eco estelar  
una conspiración celeste  
para elevar su fortuita vehemencia  
y lanzar al espacio, como la clave enérgica del hombre.

Herederero y señor de lo casual, munífico mendigo,  
te fue entregado el mundo ajeno,  
la cordura sensual de las tardes  
y el asombro espontáneo con que se anuncia el sol.  
Acudieron a rescatar tu sombra de la nada naciente  
el verdor de los árboles y el agua férvida del río,  
te abandonó la ninfa y te compró la sangre  
y ante tus ojos mudos y tu piel venidera  
instauró sus quebrantos la alegría  
y su constancia el duelo.

Volátil, errabunda,  
te propició la vida la ausencia y la nostalgia  
e implantó en tus arterias la sal equívoca del odio,  
las turbulencias sacras del amor  
y la facilidad del abandono y el olvido.

Tu presencia banal creó la galaxia  
e hizo estallar sin ruido las estrellas,  
plagó el espacio de huecuras  
y acompasó la danza de la abeja,  
la ponzoña del áspid, la insoportable altura de lo bello,  
el retumbar de la condena, la ausencia larga sin retorno posible  
y las largas cadenas de tu origen.

Munífico mendigo que te otorgas el cosmos  
y te quiebras de amor inopinado,  
de entregas sucedáneas y lealtades fugaces.  
¿Dónde nace lo eterno de tu estirpe  
si tu vigencia es apenas la huella de un instante  
y tu ámbito estelar es menos que la sombra de una sombra?

Pero tienes el don de las palabras  
que asignan su sitio al río y al planeta  
que socavan el cuerpo de la piedra  
y la hacen cintilar en el diáfano polvo que la hizo,  
entras a saco por las venas del tilo,  
te esparces en la doble avenida de los álamos  
y en el júbilo interno de la rosa que vive por su aroma  
y prepara su muerte en las espinas.

De tus sílabas que habitan el misterio  
y proyectan nostalgias al futuro,  
nace este pródigo armazón que funde al caos,  
lo lleva de la mano con la solicitud de la certeza  
y lo trueca en figuras estelares,  
en cabelleras pétreas que surcan el espacio  
y en los canosos árboles del mundo.

Tu origen es de ayer, de hace un segundo,  
cuando el agua sin nombre se negaba a sí misma  
y fluía sin manar en ruido anónimo  
entre la cabellera alquímica del césped.

Las aves ignoraban que su vuelo es el sostén del aire y su sustancia  
el sol ardía de pie sin ser divino ni cortejar al disco de la luna,  
no había futuro la profecía estaba muda  
la raíz daba sabia silenciosa y sin saberse  
persistía en crecimiento.

Has de morir hombre de tribu y de temores  
en un acre momento insospechado se abatirán tus vísceras  
y un viento innominado arrastrará tu polvo  
y ni siquiera un eco recordará tu labio en movimiento  
y tus ojos que miden.  
Se extinguirán los nombres con tu tribu  
se irán por las montañas hacia un recinto no llegado,  
los ancianos, los niños agoreros  
en cuyas venas sobrevive la sangre del origen,  
mansamente, no habitarán la tierra.

El barro, el metal, el íntimo entusiasmo de la piedra  
y el goce vegetal que el viento auxilia  
seguirán sus rutinas,  
prodigándose en una danza silenciosa y ritual  
en una música inaudible.  
Se seguirán viviendo la flor, el átomo y el aire  
hablándose en sigilo, diciéndose secretos que algo mueve.  
Es tan ingenuo el mundo y tan antiguo  
que no siente la envidia y el vicio no lo aqueja,  
la agua del origen no le quitó la vida a nadie  
y el fértil terremoto reacomodó los montes  
mientras el fuego hollaba a los umbrales del cielo.

Vuelve a tu hogar, asíéntate en la nada,  
no hay dolor, ni alborozo,  
ni el lujo de un quebranto,  
ni la amorosa intriga en que sucumbes  
vuelve a tu piel aunque nunca saliste,  
asómbrate de todo, de la puntual codicia  
con que la estrella cambia de colores  
para morirse y revivirse  
en medio del silencio del derrumbe.

Quédate aquí, inmortal fallecido,  
no te percares de tu muerte,  
aunque estés asediado por sus brazos sombríos  
y su cadena inevitable.  
No abandones tu puerto de llegancia,  
el sacrosanto sitio en que el cordaje de tus naves canta.  
No renuncies al vuelo ni a la hondura del agua,  
no dejes viuda la nostalgia, es indigente  
y sobrevive, sobrevive tenaz como un espectro  
porque el amor la necesita  
y le hace falta al sol y a la distancia.

*La poesía de Elsa Cross*

# Éxtasis, disolución

Ernesto de la Peña

El cántico amoroso occidental suele ser egoísta, centrípeto, avaricioso: ¡que nada aleje de mí la certidumbre de la presencia del ser amado!, ¡que nadie se interponga entre nosotros, deseosos de los cuerpos!, que siempre crezca el gozo, y yo en él, Narciso vuelto hacia afuera, hacia el eco en que me oigo y me deleito!

Acostumbra, también, exigir correspondencia: ímpetu especular, desalentadamente se busca en la respuesta para gozarse en sí al disfrutarse en el otro, el que mira a través del reflejo, el que lo complementa al darle apoyo, punto de referencia, báculo de sostén, seguridad de trascendencia...

A veces, mitigan la ansiedad amorosa, la prisa de la búsqueda y la zozobra de no encontrar al ser amado, las esperanzas de la conjunción, de lo que los místicos llaman fruición, goce unitivo, espiral en que asciende, transubstanciándose, hasta el origen erótico supremo, donde se reencuentra, ya transfigurado, en la imagen de Dios, que, para el amante, para el enamorado occidental, es la expresión absoluta, trascendida, del yo que ama.

El ascenso de la voluntad amorosa, la conversión del que ama en el objeto amado es, cuando el correlato es Dios, el supremo instante del reflejo, el éxtasis de la propia presencia en el amado, la anagnórisis, el reconocimiento cabal, el más ambicioso:

*Dentro da sè, del suo colore stesso,  
mi parve pinta della nostra effige,  
perchè il mio viso in lei tutto era messo*

dice Dante en la visión de la Trinidad.

O San Juan de la Cruz que habla de la transformación, la mutación amorosa, erótica, de la amada (el alma, la Iglesia), en el Amado, Cristo:

*¡Oh noche que juntaste Amado con amada,  
Amada en el Amado transformada!*

Creo ver en esos momentos excepcionales de la poesía amorosa de nuestra cultura la última y más sutil consecuencia de la corporeidad helena, que se impuso, pese a todo, sobre la otredad absoluta del Dios de Israel.

Elsa Cross dejó, creo que desde el origen de su labor poética, este paisaje espiritual, esta zona temblorosa en que la duda acecha siempre al enamorado, al que anhela, al que, como dirían los existencialistas, se proyecta hacia adelante porque más allá de él está el objeto del deseo.

Le compete otra visión, la nutren otras remotas inquietudes. Quiero suponer que al emprender la ruta hacia la India, Elsa Cross estaba soltando para siempre las amarras de este mundo, hecho del reflejo y la correspondencia. Y si no fue así, el resultado la condujo, en el mismo proceso de la búsqueda, a una ribera muy lejana, donde no existen las resonancias de ningún egoísmo, donde ha perdido el filo la urgencia y está mellado el prurito del triunfo, concebido a nuestro modo.

Por eso, sus poemas parten de otro universo, un ámbito en que lo emotivo, si es que se puede hablar en estos términos, se resuelve en un encuentro perpetuo, en la satisfacción continua de la identidad. Pero no es la identidad, primaria, maravillosa, que da la fusión de la carne. Tampoco la plenitud de la posesión... sino el equilibrio de ser, al mismo tiempo, lo que posee y lo que es poseído.

Me atrevería a decir que el mundo erótico, alta, profunda, gozosamente erótico del universo poético de Elsa Cross, está muy lejos de los campos en que sacian sus amores los amantes del *Cantar de los cantares*. El amor que persiguen Salomón y la Sulamita, si de ellos habla este poema sexual y refinado, es muy otro. Ellos se bus-

can y dan uno con la otra, se gozan, comparten el engaño de comprender mejor el mundo por el reflejo, por el placer y la emoción compartidos.

En la poesía de Elsa Cross, el amor superior está ya dado y es un amor que se origina en el dios destructor, cuya misión es, en algún caso, imprimir al cosmos la indispensable *mahâpralaya*, la extinción absoluta, el regreso a la fuente, que, quizás, es la nada, pero una nada fecunda, de la nuevamente, en un día de Brahmâ, se gestará, una vez más, el universo.

Encuentro una gran similitud espiritual (y estoy hablando, hipotéticamente de poesía erótica, pero el gran erotismo siempre es cuestión del espíritu) entre los momentos más incendiados del *Gîtâgovinda* y los hallazgos humanos íntegros de los poemas de *Canto malabar*. Porque Elsa Cross proviene en línea directa, sin sospechas de hinduismo nuevo, para parangonar su situación con la de los cristianos nuevos de la España recién apartada del semitismo de árabes y judíos, de la pastora Radha, y los cánticos que entona pueden parangonarse con las estancias que escribió Jayadeva.

Elsa Cross plantea, desde *Pasaje de fuego*, la identidad basal de muerte y vida, la correspondencia íntima, irrenunciable, entre las cosas:

*Así he visto los jazmines primeros  
abrir  
junto a la rosa.*

Identidad paradójica, difícil de percibir para quien no pueda prescindir de la apariencia, toca una nota indeleble para el que verdaderamente sabe oír:

*A su vista no borran límites  
de luz y oscuridad  
los giros simples de la mente.  
Ebria,  
conduce su carro de dragones,  
su danza al fondo del abismo.  
Bebe las pócimas heladas  
—y la siguen turbas  
poniendo en su boca las palabras.*

Y ella misma, peregrina en la ruta que remata en un dios plural, múltiple, inabarcable, simultáneo, no es sino:

*...la que busca  
al dios  
y en todas partes mira  
sus fragmentos.*

Entonces, la búsqueda, la encuesta, pese a sí misma o, mejor dicho, gracias a sí misma, se transforma en el deleite de la fusión incesante, porque el dios, el múltiple, la *Trimurti*, está en todas partes, *es todo* y el recorrer el mundo es ir conociendo a ese ser pluriforme, tremendo y apacible, airado y lleno de mansedumbre, en que se sacian todos los mortales porque se encuentran y se identifican.

Ese dios, así denominado porque el lenguaje no ha inventado un término más denso, se define a sí mismo, con la serenidad de lo cierto, en un pasaje luminoso de la *Bhagavadgîtâ*:

*aham âtmâ gudakesha  
sarvabhûtâshayasthitah  
aham adisca madyam ca  
bhûtanam anta eva ca.*

(¡Oh tú, del cabello espeso! ¡Yo mismo habito en el corazón de todas las creaturas; soy el principio y el medio de los seres y soy también su final!) (*Bhagavadgîtâ*, X, 20).

Y Elsa Cross, postrada ante ese innumerable ser, que se ofrece, se entrega y nos colma en todas las manifestaciones de la naturaleza, y en todos los recodos de la interioridad, dice:

*Quieto el corazón, tablilla rasa  
donde el viento como escriba  
va trazando tus huellas.*

Poesía nacida de la soledad radical, porque es la soledad en donde el todo participa, la de Elsa Cross nos comunica, en un lenguaje que ha contemplado esta visión y la ha llenado de espacios vivenciales, de momentos vividos, la gran realidad de la meditación brahmánica: *Tat tvam asi*: Tú eres eso.

Única en la poesía mexicana, pues no encuentro esta hondura y esta genuinidad en otros linderos, la obra de Elsa Cross tiene la virtud del arte mayor: abre el espacio y lo puebla de imágenes que son, si las vemos de cerca, si las sopesamos, etapas de un prodigioso descubrimiento espiritual. Pero, a diferencia de otros hallazgos característicos de nuestra cultura, es un campo fecundo, fértil, que todos hemos arado y donde hemos sembrado, por el simple hecho de existir, la razón de su permanencia que es, que no podría ser, sino el testimonio del hombre, no su justificación, porque este universo no nace de la culpa, sino del gozo en que la muerte desempeña un papel renovador...

# La sombra póstuma de los grandes

Vicente Quirarte

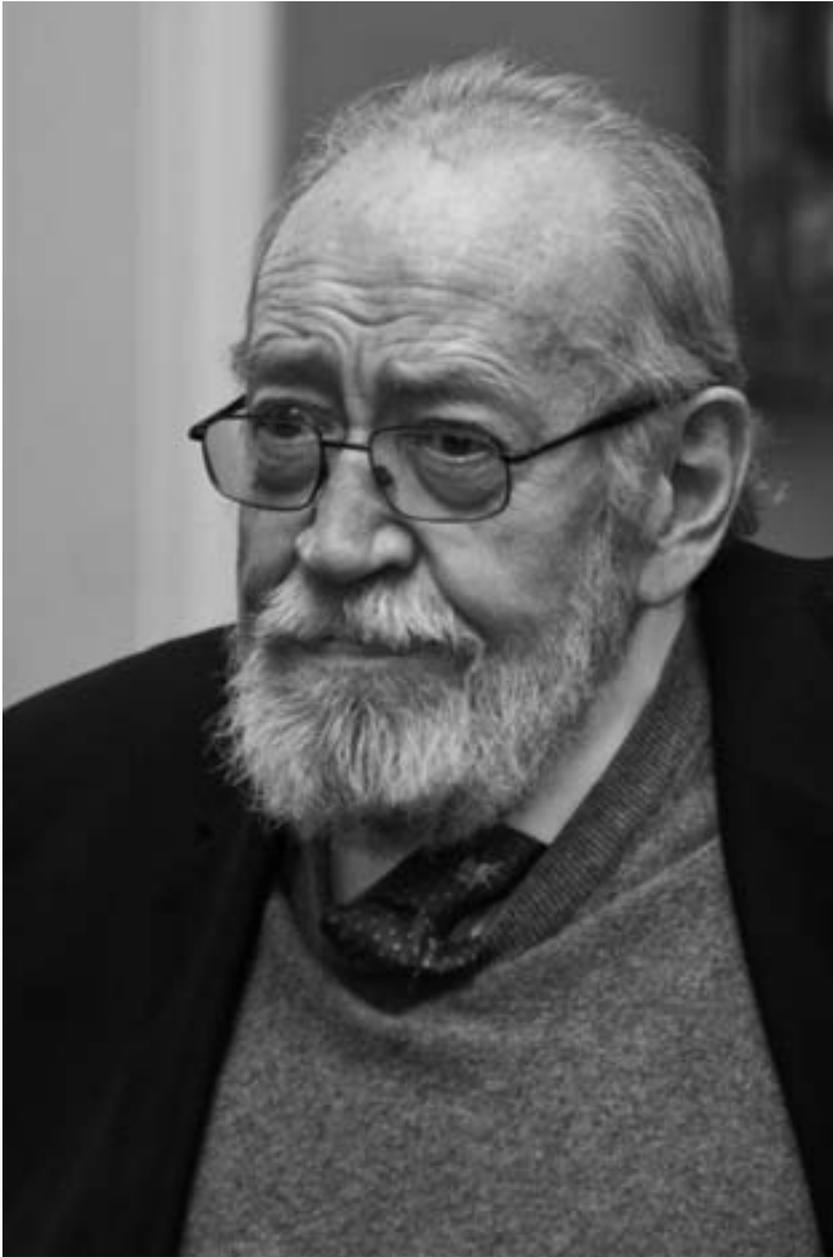
La diversidad de quienes asistieron a despedir a Ernesto de la Peña en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, y la música, que fue una de sus pasiones en vida y que lo acompañó en su tránsito, son prueba del vacío tangible y colectivo que significa la pérdida de una de las mentes más nobles y poderosas de nuestra ultrajada patria. Presentes se hallaban tanto los seres más próximos a su sangre como sus compañeros de la Academia Mexicana de la Lengua, pero sobre todo acudieron espontáneamente a hacer guardia ante su féretro ésos que sin él acaso saberlo eran sus amigos más hondos, sus escuchas en la radio, iluminados por una cultura aliada al hedonismo, al buen humor, al saber que cultivó como nadie y como nadie entregó a los otros.

La música lo recibió y lo acompañó a lo largo del adiós, sólo interrumpida por quienes hicieron uso de la palabra, esa palabra que él cuidó, preservó y limpió como pocos. En una entrevista hecha por Xavier Quirarte en enero de 2012, en el marco de la entrega de la Medalla Mozart, Ernesto de la Peña declaró: “Hasta los peores criminales, los más abyectos, en algún rinconcito tienen algo que vibra al unísono con una nota musical”. Por la unanimidad que supo despertar su larga existencia, era como la música; avasallante y conquistador; un mar en sí mismo, fecundo e interminable.

Ernesto de la Peña nació para estudiar. La sabiduría acumulada lo hizo cada día mejor, pues supo conjugar la erudición con la generosidad y el goce de la vida. La Academia Mexicana de la Lengua tiene entre sus integrantes a especialistas que saben manejar diferentes armas y poseen distintas habilidades. En un capítulo de *Moby-Dick*, Herman Melville habla sobre las diversas

categorías de tripulantes del barco ballenero. Resulta posible el ejercicio de aplicar esta categoría a los integrantes de la Academia y establecer las analogías entre el gaviero, el primer oficial, el primer arpón. Ernesto de la Peña evade cualquier clasificación porque dominaba cada una de las habilidades que el lenguaje exige de quienes lo utilizan, lo estudian, lo moldean, lo transforman. Sentirse parte de una corporación donde él estaba era confirmar el carácter extraordinario de la palabra, pues, como él escribió y demostró: “La lengua y el habla, pese a la distancia y sus exigencias específicas, se dan la mano en ciertos momentos imprevisibles y crean una realidad diferente, inaccesible para la mayoría, difícil para los entendidos e irrepetible por definición”.

Difícil definir con una sola palabra a Ernesto de la Peña. Erudito y humanista fueron palabras a las cuales de inmediato acudieron los medios. Sin embargo, resultaba irónico y hasta ofensivo que una cantidad considerable de periodistas se preguntaran por las obras y los títulos de un escritor que supo ser fiel a sus principios y no a los que impone el mercado que hace de la escritura una mercancía. El otorgamiento del Premio Nacional de Literatura hizo justicia al hombre de letras y al lingüista. El Premio Xavier Villaurrutia, de escritores para escritores, que mereció su libro *Las estrategias de Dios*, fue una confirmación —si tal hiciera falta— de sus aportaciones como creador. Sin embargo, el primer enemigo del escritor Ernesto de la Peña se llamaba Ernesto de la Peña. Su presencia pública en la radio, admirada tanto por melómanos cuanto por quienes gracias a él se convertían en iniciados; su profundo conocimiento de los mitos; su poderoso arsenal lexicográfico que le



Ernesto de la Peña

permitía descifrar el nombre de Dios en más de treinta lenguas; sus traducciones de textos doblemente complejos en apariencia opacan el fulgor de sus libros. Aparentemente porque detrás de cada uno se nota la cartografía espiritual que obliga a una nueva lectura en cada enfrentamiento con sus páginas. Su octogésimo aniversario en 2007 fue motivo para saldar las deudas que el país y sus potenciales lectores tenían con él, cuando el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes dio a la luz los tres volúmenes de su *Obra reunida*. A través de sus numerosas y esenciales páginas, el lector puede navegar en un océano donde el lenguaje fluye con pasión domada, nunca disminuida, gracias a la precisión de los conceptos y a la exigencia con la que cada palabra es obligada a dar todo de sí. Políglota, era igualmente polígrafo, aunque la diversidad de sus formas tiene como eje común el desciframiento de la criatura humana al enfrentarse a la luz del conocimiento. Los dramas mayores de sus personajes en *Las maquinarias espirituales* o

en *Las estratagemas de Dios* tienen lugar cuando deciden o no tienen más remedio que emular al Creador a través de la concepción de mundos alternos y por lo tanto monstruosos. *Mineralogía para intrusos* es un libro ejemplar en nuestra literatura. Con imaginación aliada a la exactitud —difícil alianza—, con visión de poeta y balanza de alquimista, hace la disección de seres y elementos del mundo mineral. Como escribió su gran amiga Margarita Michelena, el libro es “una serie de huraños poemas en prosa, articulados entre sí por las más delicadas bisagras y que en su conjunto relatan una historia al mismo tiempo universal y secreta”.

El volumen I de la *Obra reunida* está dedicada a los *Ensayos*, territorio donde Ernesto de la Peña acudía integralmente a su conocimiento y devoción por la lengua. Afanado en dar a luz exclusivamente libros esenciales, *La rosa transfigurada* es uno de los momentos más altos y deslumbrantes de nuestra prosa. Sólo alguien con un conocimiento tan hondo de las lenguas y las culturas universales; sólo alguien dotado de una sensibilidad tan afinada como la suya era capaz de describir la odisea de la rosa, esa criatura cantada por una legión de autores, ese símbolo de la belleza de nuestra permanencia en la tierra así como de nuestra fugacidad. Ante la convicción de ya no ver ni escuchar a Ernesto de la Peña, sus palabras llegan como consuelo y recordatorio en uno de los múltiples y sabios aforismos que pueden ser extraídos de sus ensayos: “en su brevísima cápsula de belleza se encierra una permanencia hecha de una sola certidumbre indestructible: la de haber vivido”.

En 1997 ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua con un discurso cuyo título fue “La oscuridad lírica”. En esta nueva y necesaria defensa de la poesía —todo ha sido dicho pero como nadie escucha hay que decirlo nuevamente—, De la Peña da una cátedra de las sutiles mas poderosas formas en que el lenguaje es articulado por artífices que lo trastocan y por formas estructuralmente identificables pero al mismo tiempo inexplicables que logran “un misterio verbal irrepetible” y de tal modo nos ayudan a transitar por esa “zona de alta tensión espiritual”.

La altura de la prosa de un escritor como Ernesto de la Peña no se explica si no tuviera alma de poeta. De ahí que sorprendiera doblemente a sus lectores con la publicación de su primer libro de poemas en 2005 bajo el título *Palabras para el desencuentro*, en la colección Práctica Mortal, orientada a editar particularmente libros de jóvenes con una obra sólida. Todo poema, sobre todo si es de amor, se articula para salvarnos del naufragio, más bien, para dar testimonio del naufragio. Nombrar la desesperación es trascenderla. Paradójicamente, los mejores poemas de amor, los que mejor recordamos, son aquellos que exaltan el desencuentro. Hay poetas que fechan sus poemas y ésta es una labor que sirve tan -

to al autor para fijar su bitácora espiritual, como para sus estudiosos. Hay un tercer motivo, y es el de Ernesto de la Peña: al fechar sus poemas, muchos de ellos de hace más de medio siglo, y otros que apenas el año pasado no existían, sorprende la unidad de tono, el viento negro que sopla a lo largo de todo el libro, la luz que en medio del desastre se construye.

Hay hondura, hay reflexión, hay sabiduría conceptual. Pero sobre todo hay desgarramiento, hay pasión, hay entraña. El yo desaparece porque su autor no quiere lamentarse en primera persona sino crear ese yo impersonal y poderoso que da testimonio del más cotidiano y terrible de los combates. “El amor que fue mío y no es de nadie”, concluye el poeta, erguido en medio del naufragio. Debido a este claro sentido de composición, *Palabras para el desencuentro* se ciñe a la exigencia de José Gorostiza, quien pensaba en el poema simbólico, íntegro, que diera cuenta cabal de una idea del mundo: un tema y sus variaciones. El de este libro es el desasosiego ante la certeza de que nada dura, y que el tiempo cobra con saña pero también con galanura, el atrevimiento del artista y del libertino, esos transgresores que comienzan por experimentar con su propio cuerpo y apuestan, al mismo tiempo, el alma. Lo inmediatamente perceptible, desde los primeros versos, es el viril enfrentamiento con los desafíos que la existencia opone a quien se atreve a enfrentarla con lealtad y pasión. El poeta habla con un semejante que es también su hipócrita lector. Al mismo tiempo, quien habla es el amor que increpa al amante y a lo amado. Esta brutal confrontación de energías, donde la sensualidad y el espíritu se enfrentan, evita la confesión personal y logra que la vivencia del yo se transforme en la oración del amante. Lo circunstancial aparece disfrazado gracias a que el autor se vale del simultaneísmo y la transposición de imágenes —aquí Mallarmé; de los poemas en secuencia que examinan un tema desde distintos ángulos —aquí Rilke; del desolado y tierno y furioso amor que no se sacia —aquí Neruda.

Establecer la filiación de *Palabras para el desencuentro* en la historia de la poesía mexicana no es tarea fácil. Como Gorostiza y otros de los Contemporáneos, nuestro autor logra una envidiable uniformidad de estilo y trasciende la vivencia inmediata. Sin embargo, otro de sus méritos consiste en la habilidad para escapar del verso que halla en la retórica consuelo a sus carencias. Cada una de sus líneas es castigada, recortada cuando está a punto de desbordarse. “Es el dolor que aúlla como un loco en el bosque”, escribe Neruda. En la poesía de Ernesto, es el dolor que aúlla con valor, inteligencia y lealtad a las sensaciones que, al atravesar el alma, provocan la aparición de la poesía, la verdadera, única y auténtica poesía, ésa que es siempre inconforme, siempre joven, siempre doliente y siempre hambrienta. La im-

portancia de llamarse Ernesto. *The Importance of Being Earnest*. El poeta es un fingidor, dijo Pessoa. Ernesto de la Peña demuestra que el poeta es un mentiroso que dice la verdad, artífice que hace de sus pasiones un edificio verbal a prueba de los embates del tiempo que a todos habrá de derrotar. Pero ya, nunca, a sus *Palabras para el desencuentro*.

Una de las facetas menos divulgadas de Ernesto de la Peña fue su amor por la bibliofilia y los libros como objetos de belleza. Un día que lo visité en su oficina de Chimalistac, rodeado de libros que asimilaba con esa memoria que no era de este mundo, descubrí en su librero unas encuadernaciones destacables por sus hierros muy bien aplicados en impecables tejuelos, sobre una piel roja igualmente irreprochable. Cuando alabé la encuadernación me dijo que era obra de Mateo González, quien ya para entonces se encargaba también de *desfacer entuertos* de mis libros. Tanto admiraba Ernesto la persona y el trabajo del encuadernador que lo bautizó como san Mateo. A él correspondió hacer la encuadernación artesanal de los quinientos ejemplares de *Don Quijote*, *La sinrazón sospechosa*, cuya edición fue posi-



ble gracias al mecenazgo del galante Javier Quijano Baz, quien decidió hacer al autor ese regalo en homenaje a su octogésimo aniversario. Y si los primeros libros de Ernesto no tuvieron la fortuna de tener una vestidura equivalente a la calidad de su contenido, Jaime Labastida se encargó de hacer una edición con portada serigráfica y dibujos de Felipe de La Torre de *El indeleble caso Borelli*, un libro extraño en la bibliografía mexicana y que despierta el entusiasmo de quienes amamos la luz de la oscuridad gótica. Única novela publicada por De la Peña, está situada en París, en una época no determinada del siglo xx. La densidad de su prosa, el drama interlineado y el sutil y sugerido vampirismo despertado por el protagonista la convierten en una obra perturbadora y provocativa.

Como dijo Jaime Labastida en su alocución de Bellas Artes, Ernesto de la Peña fue un autor tardío. Tal vez por eso escribía con la pasión de un joven, pero un joven al cual complementaban el hombre maduro y sabio. Uno de los últimos trabajos que leyó en la Acade-

mia fue un adelanto de su trabajo sobre Rabelais, un autor tan próximo en él en su espíritu humanista y en su goce por la vida.

A De la Peña no le interesaba quedar bien con nadie sino con el conocimiento que nutre, mejora y saca lo mejor de nuestra especie. De ahí la precisión del juicio de Xavier Quirarte en la introducción a la entrevista antes mencionada: “Ernesto de la Peña es, ante todo, un espíritu generoso y avasallador, como su conocimiento, y dado a la claridad. Escucharlo es atender a un curso intensivo de sensibilidad, tanto, que uno quisiera que hablara hasta el infinito”. Efectivamente, era dado a la claridad en su doble sentido, y por eso nunca dejó de ser el miembro más joven y rebelde de la Academia de la Lengua. Inicialmente formó parte de la Comisión de Lexicografía, que cada quince días se reúne, antes de la sesión plenaria, para examinar los múltiples caminos por los que transita el lenguaje, ese océano, como lo llamó el poeta Fayad Jamis, totalmente creado por el hombre. En esa y en otras sesiones, resultaba un privilegio escuchar el gozo y la erudición que Ernesto sabía unir y comunicar. Cada participación suya en la Comisión de Consultas, a la que se integró en fecha reciente, era una conferencia magistral de filología, tanto cuando rastreaba el origen de una palabra en las numerosas lenguas que manejaba como cuando compartía el gozo que le daba descubrir el doble sentido de las palabras en la institución mexicana del albur.

“Todavía escucho su voz”, dijo Margit Frenk en la primera de las sesiones de la comisión donde ya no contamos con la presencia física de Ernesto de la Peña ni con su invencible sabiduría. Nos era inconcebible, como resultaba para todo México que se estremeció con su muerte, que unos cuantos días antes hubiera recibido el Premio Menéndez Pelayo y hubiera dictado la conferencia magistral “Las realidades del Quijote”. Cada una de sus palabras contenidas en ella es un testamento y una fe de vida. Con ellas terminan las presentes y comienza otra forma de diálogo, otra forma de escucha quien supo que “la inmortalidad artística es la sombra póstuma de los grandes”:

Por paradójico que pueda sonar, la realidad ficcional tiene una vida más duradera que la de los hombres. El Caballero de la Triste Figura y su escudero siguen creando una España más cabal y convincente, de mayor perennidad y vuelo, que la España real. A nosotros, los hombres, bien lo dijo Catulo:

*cum semel occidit brevis lux,  
nox est perpetua una dormienda.*

(... Y nosotros, una vez que se extinga una breve luz, tenemos que dormir una noche eterna). **U**

© Javier Naváez



Ernesto de la Peña en el restaurante San Ángel Inn, 2011

*Frida Kahlo*

# Diseminación y amplificación

Margo Glantz

*El fetichismo en la obra de Frida Kahlo es el tema con el que Margo Glantz explora diversos aspectos de la obra pictórica de la gran artista mexicana. Los trajes de tehuana, el pelo, los zapatos, la sangre, el cuerpo lacerado aparecen en este texto en toda su dimensión simbólica y expresiva.*

I

Durante su vida Frida Kahlo fue construyéndose poco a poco como personaje mítico. Después de su muerte, su fama se fue perfeccionando cada vez más hasta sobrepasar con creces la de su marido, el pintor Diego Rivera. Indudablemente es una de las más mexicanas y la más internacional de nuestros artistas, aunque sea casi imposible definirla pues sobre ella recae la maldición de la fridomanía. Monsiváis la explica: “La fridomanía es una moda, y el concepto Frida Kahlo incluye y trasciende la fridomanía...”<sup>1</sup>

Este dato, reconocido y apoyado en múltiples ejemplos, se ha diseminado y amplificado con rapidez exponencial. Recordemos por ejemplo que en los billetes de quinientos pesos mexicanos (equivalentes a veinticinco euros) el retrato de Frida ha substituido a uno de nuestros más grandes héroes patrios, Ignacio Zaragoza, vencedor de la batalla de Puebla contra los franceses en el siglo XIX; además, ¿cómo podía ser de otro modo?, en la parte de atrás del billete aparece la efigie de su adorado

y famoso esposo, decorando ambos el anverso y el reverso de la misma moneda o más precisamente del mismo billete, en verdad muy manoseado, para unir a los amantes de manera indisoluble como a Francesca y a Paolo en el infierno de Dante.

El nombre de Frida ha sido patentado por su familia y hace unas semanas la cervecería Cuauhtémoc-Moctezuma lanzó al mercado su prestigiosa cerveza Bohemia con la imagen y la firma de la artista mexicana; por otra parte, uno de los modelos que los fabricantes de tenis Converse presentan orgullosamente en el mercado son unos botines con el retrato de Frida en los costados, y recientemente le han atribuido, quizá falsamente, cartas de amor dirigidas a Chavela Vargas.

Sí, no cabe duda, Frida es una reliquia; volví a comprobarlo cuando hace unas semanas, precisamente un lunes, acudí a una cita que amablemente me había concedido la directora del museo que lleva su nombre, situado a unas cuantas calles de mi casa en la calle de Londres en Coyoacán; pensaba que siendo día de asueto podría recorrerlo con tranquilidad y visitar por fin el legendario baño que había permanecido clausurado durante cincuenta años a partir de su muerte en 1954, siguiendo las disposiciones de Rivera, y que cuando se abrió al público en 2008 no quise ver por la enorme cantidad de

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis, “De todas las Fridas posibles” en Gabriela Olmos (coordinadora), *Frida Kahlo. Un homenaje*, Artes de México-Fideicomiso Museo Dolores Olmedo, México, 2004, p. 29.

gente que morbosamente acudió para admirarlo; en esa habitación se encontraban almacenados, junto al retrato de Stalin, numerosos papeles, cartas, fotografías, vestidos regionales, uno de los cuales está lleno de manchas de pintura, rebozos, lavativas, frascos de Demerol y diversos instrumentos médicos, como sus corsés, sus botas, sus prótesis, sus muletas, además de sus adornos y sus joyas, cuidadosamente clasificados y fotografiados en especial por Graciela Iturbide, fotógrafa mexicana de fama mundial.

Para mi sorpresa, los patios, el jardín, las salas principales y hasta la cocina y el vestíbulo estaban repletos de gente vestida a la manera del personal de un hospital, con sus batas blancas y sus guantes de plástico desechables. La directora me esperaba ataviada igualmente con su uniforme médico, como si Frida estuviese a punto de sufrir una nueva intervención de urgencia, una más de las treinta y tantas que había soportado durante su vida.

En el patio, una japonesa, de edad mediana y escasa estatura, vestida con pantalones y blusa de seda y el pelo pintado de rubio, se dedicaba a fotografiar con enorme paciencia y concentración sus aretes, collares, anillos, botines chinos de seda bordados y algunas páginas de su *Diario*. Cada vez que la fotógrafa concluía de fotografiar algo específico desde todos sus ángulos, un equipo de empleados del museo, provisto de pinzas y de los infaltables guantes transparentes, iba extrayendo con parsimonia y solemnidad nuevos objetos. De inmediato recordé mis interminables sesiones con el dentista, cuando las enfermeras van colocando sobre la bandeja situada al lado del sillón de tortura cada uno de los instrumentos punzocortantes con los que mi boca será en breve colonizada. Al lado, un grupo de jóvenes y delgados japoneses fotografiaba a su vez a la fotógrafa que resultó ser la famosa Ishiushi Miyaki, autora de fotos excepcionales: destacan algunas donde se ostentan objetos cotidianos que sobrevivieron a la bomba atómica en Hiroshima: me impresionaron sobre todo los restos de un kimono de tela floreada y desgarrada, los cristales de unas gafas —o quevedos— totalmente calcificados, y un pedazo de dentadura con un resto de encía aún intacta. En un periódico capitalino leí al día siguiente: “Con más de veinte exposiciones individuales en el mundo y por primera vez en México, llega la fotógrafa Ishiushi Miyaki para captar la esencia que dejó Frida Kahlo en sus prendas y objetos personales”.

## II

En realidad ¿quién fue Frida Kahlo, pintora a la que se considera surrealista, por más que ella no estuviera totalmente de acuerdo con esa designación?

“No sabía que fuera surrealista hasta que André Breton llegó a México y me lo dijo. Lo único que sé es que pinto porque necesito hacerlo, y siempre pinto todo lo que pasa por mi cabeza sin más consideraciones”. Y agrega maliciosa: “El problema con el señor Breton es que se toma demasiado en serio”. Irónica, juguetona, continúa: “El surrealismo es la sorpresa mágica al encontrar un león en un ropero, cuando uno estaba ‘seguro’ de hallar camisas”. Y luego, añade: “Utilizo el surrealismo como una manera de burlarme de los demás sin que se den cuenta, y de trabar amistad con los que sí se percatan de ello”.<sup>2</sup>

Como introducción a sus pinturas, Breton escribió un texto para la exposición individual celebrada en Nueva York en la galería de Julian Levy en 1938:

Mi asombro y regocijo no conocían límites cuando descubrí, al llegar a México, que su obra había florecido, produciendo en los últimos cuadros un surrealismo puro, y eso a pesar del hecho de que todo fue concebido sin tener conocimientos anteriores de las ideas que motivaron las actividades de mis amigos y las mías... Este arte aún contiene esa gota de crueldad y de buen humor singularmente capaz de mezclar los raros poderes eficaces que en conjunto forman la poción secreta de México... Lejos de considerar que estos sentimientos componen terrenos vedados de la mente, así como sucede en las zonas de clima más frío, ella (Frida) los expone orgullosamente, con una mezcla de franqueza e insolencia a la vez...<sup>3</sup>

El tono me suena a paternalismo, subraya sin decirlo el tópico favorito de entonces: civilización contra barbarie. En realidad, ella consideraba que la experiencia de 1939 en París había sido un fracaso, en esa ciudad a la que había sido invitada por Breton después de que éste la había “descubierto” al visitar a Trotski en México y quien le había prometido una exposición individual en la capital francesa que no se concretó como se había planeado. Leemos lo siguiente en una carta dirigida al fotógrafo húngaro Nickolas Muray, con quien tuvo Frida un romance intermitente de casi diez años y quien tomó algunas de sus fotos más hermosas:

Cuando llegué los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de... Breton no se tomó la molestia de sacarlos. Jamás recibió las fotografías que enviaste hace muchísimo tiempo, o por lo menos eso dice, no hizo nada, en cuanto a los preparativos para la exposición, y hace mucho que ya no tiene una galería propia. Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota,

<sup>2</sup> Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Diana, México, 1985, p. 221.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 195.



© Archivo Enrique Díaz, Delgado y García

Frida Kahlo, ca. 1949

hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso, y el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas. De inmediato sacó mis cuadros y trató de encontrar una galería. Por fin una, llamada “Pierre Colle”, aceptó la maldita exposición. Ahora Breton quiere exhibir, junto con mis cuadros, catorce retratos del siglo XIX (mexicanos), así como 32 fotografías de Álvarez Bravo y muchos objetos populares que compró en los mercados de México, pura basura; ¡es el colmo! Se supone que la galería va a estar lista el 15 de marzo. Sin embargo... hay que restaurar los catorce óleos del siglo XIX, y este maldito proceso tarda un mes entero. Tuve que prestarle 200 lanas (dólares) a Breton para la restauración porque no tiene ni un céntimo... Bueno cuando hace unos días, todo, más o menos estaba arreglado, como ya te platicué, Breton de repente me informó que el socio de Pierre Colle, un anciano bastardo e hijo de perra, vio mis cuadros y consideró que sólo será posible exponer dos, ¡porque los demás son demasiado “escandalosos” para el público! Hubiera podido matar al tipo y comérmelo después, pero estoy tan harta del asunto que he decidido mandar todo al diablo y largarme de esta ciudad corrompida antes de que yo también me vuelva loca.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 205-206.

Asombra que en una ciudad donde se había producido y exhibido el arte más vanguardista del mundo, un director de galería considerase que la obra de Kahlo era demasiado extrema para ser exhibida allí, a pesar de que ella y su pintura hubiesen sido apreciadas y admiradas por Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Kandinsky, Joan Miró, Pablo Picasso, Max Ernst y algunos otros importantes pintores que se consideraban surrealistas.

¿Podremos concluir entonces que Frida Kahlo era surrealista? ¿O simplemente que fue una surrealista involuntaria?

### III

Algunos críticos piensan que el cuadro intitulado *Lo que el agua me dio* de 1938 es el más surrealista de los que Kahlo pintó. Se dice también que es en realidad uno de sus numerosos autorretratos, aunque sólo se representen en él los dedos de sus pies, con las uñas pintadas de rojo escarlata, apoyados y perfectamente secos en el marco de una tina, para reproducirse después sumergidos en el agua de ese artefacto convertido de repente en un lago, dentro del cual flotan distintas imágenes relacionadas con su vida y varios de sus cuadros. Una curiosa manera de esbozar una autobiografía, soslayando casi



Con Nickolas Muray, foto tomada por Muray, 1939

por completo un cuerpo para privilegiar los pies, los cuales aparecen por lo demás mutilados y por partida doble. Una verdadera sinécdoque, se toma la parte por el todo. Es más, despiadada consigo misma como siempre, uno de los pies aparece deformado y con una herida que atraviesa el dedo gordo del pie derecho: asoció de inmediato, recuerdo un texto memorable de Georges Bataille, disidente del surrealismo, publicado entre 1929 y 1930 en la revista *Documents*, con el título de “El dedo gordo del pie”, para él la parte más humana del cuerpo, “en el sentido de que ningún otro elemento de la corporeidad está tan diferenciado del mono antropoide”.<sup>5</sup> Curiosa asociación pues también para Frida los monos eran esenciales y la acompañan como estos pies en muchos de sus autorretratos, donde suele representarse de cuerpo entero o privilegiando su rostro.

Para Bataille, los dedos de los pies, pero sobre todo el dedo gordo, definen un comienzo, el que resuelve la cuestión que quizá todos, aunque sea de manera inconsciente, nos planteamos: ¿dónde se inicia la corporeidad? Pregunta medular en general pero en este caso especial, en el de la artista de la que ahora hablamos, cuestión de vida o de muerte. La vida circunscrita a la posibilidad de movilidad y de desplazamiento que todo cuerpo humano tiene, o debería tener, y que para Frida

<sup>5</sup> Georges Bataille, *Documents*, introducción de Bernard Noël, Mercure de France, Paris, 1968, p. 75.

fue siempre uno de los obstáculos esenciales. Cuando el contenido de su baño se hizo público, la misma tina o bañera representada en el cuadro que analizo se convirtió de pronto en pieza de museo, objeto de devoción, otra reliquia más, semejante a las espinas de la cruz de Cristo para los creyentes o fridomaniacos.

Me detengo en una foto especial de la serie que tomé, como dije arriba, Graciela Iturbide, quien en un acto de mimetismo especular se colocó dentro de la bañera, junto a la coladera y las llaves o grifos del agua, para retratar solamente sus propios pies en diálogo abierto, paródico y cariñoso con la pintora. Es una foto-espejo, refleja los otros pies, los que Frida pintara en el cuadro que analizo, cuadro entregado a su antiguo amante y querido amigo Nickolas Muray, en pago de una deuda de cuatrocientos dolares que con él había contraído: acto de justicia poética, Muray, reconocido artista en los Estados Unidos, resalta otro de los aspectos de la vida de Kahlo, da cuenta de su efigie tal y como es contemplada por los otros, en realidad, una de las posibles verificaciones de la alteridad, ejercicio muy difícil para ella, reiterado una y otra vez al mirarse en el espejo cuando trataba de descubrir su identidad en su propio autorretrato. Muray, gran fotógrafo húngaro y esgrimista consuetudinario, dejó una enorme cantidad de fotos, entre las cuales destacan casi cerca de cincuenta en donde Frida es el modelo primordial, su musa...

#### IV

Si se compara a Frida Kahlo con Anaïs Nin complace o repugna el narcisismo de esta última aunque el de ambas esté sustentado en su propia imagen y en los fetiches. En Nin es quizás el perfume y el papel con que escribe sus diarios —la exorcisan—; en el de Frida serán los trajes de tehuana, los pies, casi siempre ocultos, pero archipresentes en su vida, como lo acabo de mostrar, y el pelo, al que volveré después. Obviamente, también los vestidos: los vestidos le rehicieron el cuerpo. En el cuadro al que me acabo de referir, *Lo que el agua me dio*, un vestido de tehuana flota solitario en el agua, cerca del retrato de sus padres, colocados sobre un islote, lugar menos inestable que el agua. Pienso, derivó, me gustaría creer que el fetiche más escondido de Frida fueron los zapatos, no los zapatos comunes y corrientes hechos para caminar —*these boots are made for walking*—, no, el de los zapatos finos y delicados con altos tacones de quince centímetros que levantan el cuerpo, las nalgas y la moral, no, éstos, aunque le encantaban, no los podía usar y, si no se usan dejan simplemente de ser fetiches o, a lo mejor me equivoco, vuelvo a hacer una pausa, reflexiono: la definición corriente del fetichismo pretende ser la devoción hacia los objetos materiales. El

fetichismo como una forma de creencia o práctica religiosa en la cual se considera que ciertos objetos poseen poderes mágicos o sobrenaturales, protegen al portador o a las personas de las fuerzas naturales; en este sentido son muy importantes los exvotos, práctica popular que fascinaba a Frida y que imitó a profusión y a los que muy pronto me referiré con mayor atención. Los amuletos también son considerados fetiches. Repito la pregunta: ¿serán los zapatos el fetiche al que más profundamente estaba atada Frida Kahlo? En el famoso museo que antes fuera su casa, la de sus padres, donde se alojó Trotsky y también albergó a la pareja Frida y Diego, pude ver exhibidos entre muchos otros objetos personales un par de zapatos que a mí me parecieron semejantes a los que diseñaba Ferragamo, zapatos de vestir, elegantes y sensuales que probablemente Frida apenas pudo disfrutar, colocados al lado de unos botines chinos, rojos, de seda bordada. Eran zapatos semejantes a los numerosos pares exhibidos en otro museo dedicado a una contemporánea suya: Evita Perón, cuyos trajes y calzado eran refinadísimos, útiles para crear una imagen favorable y propiciar el culto popular; los atuendos y zapatos de Evita se traían principalmente de Europa, confeccionados tal vez especialmente para ella y quizá por Ferragamo. Por eso me llamaron la atención esos zapatos elegantes, totalmente distintos de los que Frida usaba habitualmente para acompañar el tipo de vestimenta que había elegido para representarse en la vida real y en sus autorretratos. Hay un zapato aún más extraordinario, casi obscuro, una prótesis en forma de bota que le cubría hasta la mitad de la pantorrilla, fotografiada por Graciela Iturbide y que Frida debió utilizar cuando a consecuencia de una gangrena le fue amputado el pie derecho, dañado desde la infancia como secuela de una poliomielitis dejándose deformado y más delgado que el otro, pie casi siempre oculto debajo de las amplias faldas de sus vestidos regionales ostentados por ella orgullosamente en algunos de sus cuadros, esos mismos vestidos que en perfecto estado de conservación hoy día se guardan en su museo.

v

De Anaïs Nin decía Henry Miller que era muy singular porque carecía totalmente de conciencia de culpa y porque podía vivir cualquier situación por más inmoral o impropia que pareciera con la más perfecta naturalidad. Creo que puede decirse lo mismo de Frida Kahlo. En Anaïs Nin, sin embargo, el yo revela un narcisismo mucho más exagerado, más vanidoso y menos recatado. Anaïs Nin exhibe un deseo permanente de teatralidad, defecto que podría aplicarse también a la pintora mexicana, baste recordar sus paseos por Nueva York vestida

de tehuana, seguida por una gran cantidad de gente, sobre todo niños, que la miraban como si fuese una extraterrestre: probablemente lo era: venía de México. Imposible imaginar que Nin visitara alguna vez el consultorio de un dentista ¿por qué imposible?, ¿de dónde saco esta idea? Cuando tuve ocasión de verla, ya muy enferma de cáncer, vestida con un traje indio, largo, de terciopelo azul turquesa y una peluca color castaño, sus dientes seguían siendo perfectos, pero en la cintura llevaba, colocado después de la operación de un cáncer en el colon, un ano extranatura.

Si miro los autorretratos de Frida Kahlo creo descubrir una íntima necesidad de reconocerse desde fuera, mucho más genuina que la de Nin o la de aquellos que sólo buscan la fama por sí misma; en Frida advierto más bien la perplejidad de no saber cómo enfrentar su alteridad, cómo salir de sí misma, de ese ensimismamiento, de ese estar encima de sí misma sin interrupción, constantemente, mirándose, retratándose y regalando luego su efigie como lo más preciado de sí misma —como lo único valioso que le pertenece— a quienes ama, a Alejandro Gómez Arias, a Diego, a su doctorcito Leo Schlosser, a Trotsky, a Muray... para luego arrepentirse o no quedar satisfecha y volver a autorretrarse. ¿Fue más genuina Frida, de verdad, más genuina? Vuelvo a hacer una pausa: un diario —y ambas lo escribían— es siempre una indagación, un intento por salir de sí, y no



Con el doctor Juan Farill, foto de Gisèle Freund, 1951

necesariamente un signo absoluto de egotismo, cosa que podría corroborarse aunque pareciera desmentirlo la cantidad innumerable de los autorretratos que Kahlo pintó como en la religión católica se pinta a Cristo. Otras mujeres son y fueron aún más narcisistas que ella, y aquí vuelvo a mencionar a Nin que me ha servido de contraste: cuando era niña, sus tíos le regalaban como a otra amiga mía unas sandalias semejantes a las que calzaba el Niño Dios el día de la Candelaria. Nin materializaba sus deseos pretendiendo eternizar sus memorias, y en ellas es el centro. Escribía diarios, los firmaba con un pseudónimo y los guardaba herméticamente en cajas de seguridad en el banco. Más tarde, esos diarios que, por su misma naturaleza y su intención primera hubiesen debido mantenerse secretos, fueron publicados en vida de la autora, por decisión propia. Luego se convirtieron en *best-sellers* y fueron vendidos como las novelas del marqués de Sade en cualquier supermercado (aunque debo interrumpirme, hacer una digresión y decir que prefiero infinitamente más al marqués de Sade); sus diarios fueron comprados a pesar de haber sido proscritos —ambos, los de Nin y los del divino marqués— hasta mediados del siglo xx. Conocemos la vida íntima de Nin, quien conoció la fama durante las últimas décadas de su vida en forma de libro —novelas eróticas un poco sosas o diarios demasiado azucarados— o embotellada como genio de *Las mil y una noches* en un aroma patentado que lleva su nombre y se agazapa detrás de la oreja de alguna neoyorquina o parisina y sobresalta —empalaga, hostiga— por su fuerte fragancia floral.

Frida fue reiterativa y su acción pictórica literal. Luis Cardoza y Aragón, el poeta guatemalteco, amigo de Kahlo, quien vivió casi toda su vida exiliado en México, dice memorablemente: “Frida, la diosa de sí misma, fue monoteísta”. Su caballete estaba situado frente a un espejo y es así como ella pintaba; cuando tuvo el primer accidente, su madre mandó construir un artefacto especial para que pudiera entretenerse pintando, pues su convalecencia duró más de dos años, durante los cuales apenas podía moverse. ¿Frida se autorretrata para admirarse o para intentar reconocerse? “Pinto autorretratos —afirmó—, porque estoy sola con mucha frecuencia y soy la persona que mejor conozco”. Con su lucidez habitual, Monsiváis comenta:

Ella apunta [en su *Diario*]: “Tú me llueves-yo te cielo” y la metáfora inesperada podría trasladarse a los cuadros, en donde con supremo ímpetu se llueve y se ciela. Como Icelti, “Frida es la que parió a sí misma”, aquella que engendró al personaje único y diverso, la de los autorretratos en donde el narcisismo se anula de tanto hacer sufrir al deleite, en donde la que padece, ama y se rodea de animales, agradece al arte la continuidad radical de su exis-

tencia y grita para obtener la suprema armonía de los restos: “yo soy la desintegración”.<sup>6</sup>

## VI

Y ahora el pelo, sobre todo el de sus trenzas, su bigote y sus cejas, ¿el pelo puede ser un fetiche? Repito, ¿puede serlo?, ¿o sólo lo es cuando se coloca en un guardapelo?, ¿usaría guardapelos Frida? Quizá sólo los trajes de tehuana, las joyas y los exvotos populares que, según Carlos Monsiváis, ella convirtió en objetos laicos, le servirían contra el mal de ojo que la persiguió toda la vida.

La luminosidad del ambiente en las pinturas de Frida se revierte en el cristal de la mirada y la mirada se fija, curiosa, extenuada, en ese espejo que le devuelve un rostro. Rostro particular, enmarcado por una masa capilar, capilaridad extendida y ramificada para decorar las zonas que hubiesen debido permanecer desnudas. El bigote, inusitado en una mujer, o por lo menos depilado en las que lo tienen, brota perfecto, más perfecto aún por la complacencia con que Frida lo reitera en sus retratos, pelo a pelo, sobre el labio superior en convivencia estética y armónica con el cabello que le crece sobre los ojos y se desliza hasta formar una línea continua sobre la nariz. Así, trenzas, bozo y cejas forman un todo: animaliza y embellece y la prueba de ello es la cercanía de Frida, embelesada, con esos changuitos que como su rostro pululan en torno a ella, repitiéndola, espejándola. La proliferación de vegetación tropical en el fondo de sus cuadros, aun en aquellos que pudieran ser más sobrios, es la consecuencia directa de esta exageración que la amplifica. En sus obras hay una gestación y una fertilidad constantes, se diseminan, proliferan los frutos tropicales: sandías, guayabas, pitahayas, cocos, melones, guayabas; los animales domésticos abundan: un venado, los escuintles o perros prehispánicos, un águila, varios monos, muchos pericos; se amplifican el cabello, el color, los tocados, los rebozos, los encajes, los listones, las flores y se producen a granel los autorretratos. La pintura se convierte en fetiche, y ella, la pintora, se vuelve el fetiche de sí misma: Madonna la idolatra, su familia le otorga la categoría de marca registrada y México existe muchas veces en la geografía mental del mundo gracias a Frida.

Frida Kahlo se observa y de su mirada poblada surge el pincel (hecho de pelos de sus cejas) definiendo un yo que nunca acaba de asirse cabalmente, y por lo mismo recomienza sin cesar ante nuestros ojos (y los suyos). Este autorretrato de 1933, mucho más sobrio, una Frida reflexiva, cuyo busto está pintado al óleo sobre una lámina —consejo de Diego Rivera— casi desnuda de

<sup>6</sup> Carlos Monsiváis, *art. cit.*, p. 29.

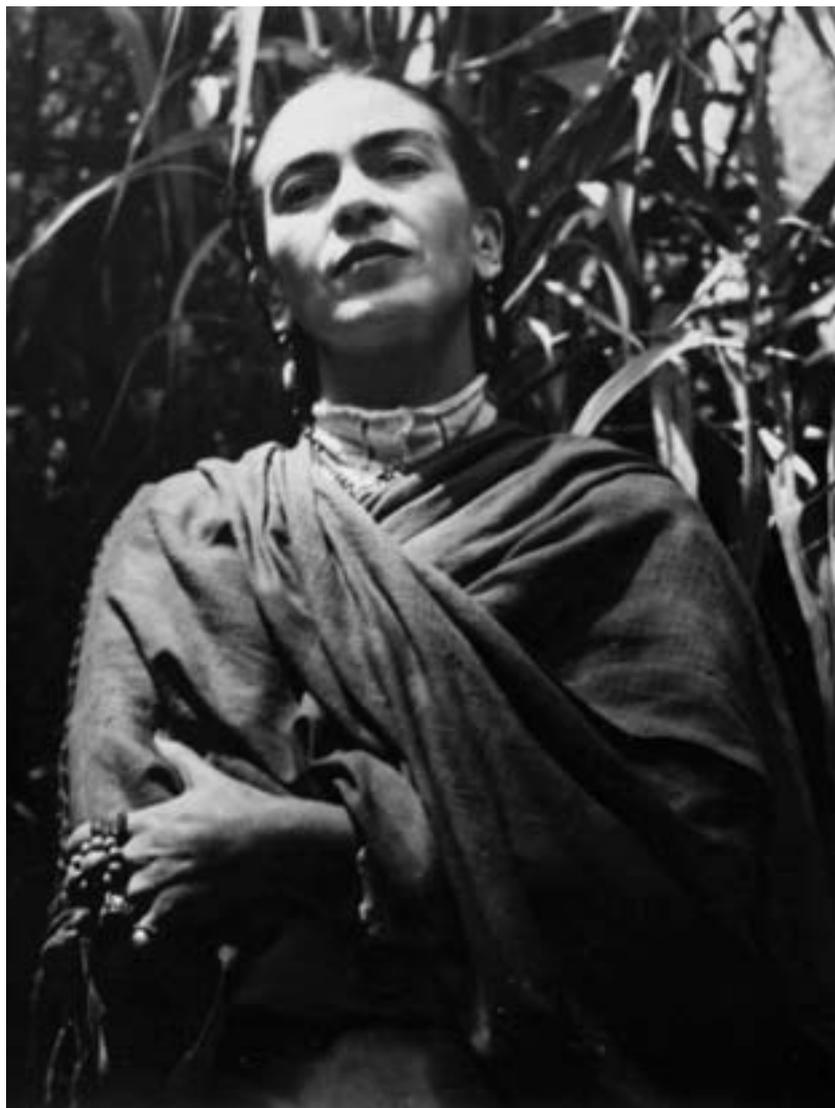
atavíos, un collar de cuentas prehispánicas de jade, redondas e irregulares, color gris burgués, sobre el cuello delicado, amarillento, dejando un espacio razonable entre el escote y el encaje blanco que lo adorna. La mirada plácida, la boca muy bien delineada y el bozo delgado, tenue, las mejillas muy coloradas, los ojos serenos y la ceja unida, cayendo inoportuna sobre la nariz de alas anchas. El pelo alisado, con raya en medio, trenzas muy discretas y un cordón de lana gris rodea su cabeza, rematando esa apariencia de niña buena, un poco triste. Sólo una oreja, de límpido trazo, coronada por una pelusilla sedosa y oscura, parece evocar la sensualidad reprimida.

En 1937 se pinta con el pelo suelto y sin ningún adorno, los cabellos le caen sobre los hombros y el torso se cubre con un huipil oaxaqueño de color rojo y bordado de amarillo; en la cartela cuidadosamente enrollada, como si fuese un pergamino de otros siglos, escribe: “Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen en el espejo. Tengo 37 años —ya tenía cuarenta— y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México”: Su mirada es melancólica, las cejas se montan sobre su frente como si dibujasen un murciélago.

En *El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego y yo y el señor Xólotl*, otro autorretrato, ella aparece cobijada por una estatua y a su vez Frida cobija a Diego bebé con cara de adulto, se repite el mismo huipil rojo bordado de amarillo y de nuevo el pelo le cae sobre los hombros en curioso desaliño, ella que anudaba cuidadosamente cada uno de los listones o cordones con que decoraba su cabello o se esmeraba con fruición a fin de que el objeto —las rosas u otras flores que coronaban su cabeza— combinara con las demás prendas de ropa elegida con delectación. Hayden Herrera, autora de la biografía más completa sobre Kahlo, explica:

Pese a encontrarse sostenida por este múltiple abrazo amoroso, Frida parece completamente sola. Como siempre, mira a los ojos del espectador... Además, la representación de la persona que veía en el espejo era una manera de confirmar su existencia. Pero la duplicación de su yo, ya sea en el espejo o en los autorretratos, no alivia su soledad.<sup>7</sup>

En 1945 se retrata en tonos grises y marrones acompañada de un mono, su perro zoloescuintle y un ídolo prehispánico de la colección armada por Diego Rivera para construir un museo especial llamado luego el Anahuacalli; su huipil es de lana color tabaco con un pespunte blanco muy sobrio; lleva un collar —más bien un yugo: mujer mortificada como las monjas mexicanas del siglo XVIII—, y numerosas cintas se anudan en torno de



Frida Kahlo tres años antes de su muerte, foto de Gisèle Freund, 1951

su cuello enlazándola con su perro, la figura prehispánica y la cartela donde ha inscrito su nombre y la fecha de ejecución del retrato: son cintas de adorno y a la vez cintas asesinas como si quisieran estrangularla. Su cabello es muy negro, adornado con la misma cinta, presagia quizás un intento de suicidio; como de costumbre, resalta el bigote y una pelusilla negra recorre su rostro devastado.

Mencionaré por último el *Autorretrato de pelona* de 1940, donde aparece sentada muy tiesa en una silla rígida —manera común de representación en el retrato popular o en la fotografía. En este retrato rompe con todas sus imágenes anteriores, se ha cortado el pelo que se desparrama por el suelo, ensuciándolo y dándole la apariencia de un campo donde crecen desordenadas raíces de plantas que nunca florecerán; en la cartela, más bien un grafito colocado en la pared o fondo del cuadro, anuncia: “Mira que si te quiero fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero”. Esta violencia contra sí misma se completa con un traje de hombre: el divorcio con Diego ha destruido la frágil identidad que con gran trabajo, tantos peinados y tantos trajes regionales había edificado, lo digo con toda intención, ha edifica-

<sup>7</sup> Hayden Herrera, “*El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego y yo y el señor Xólotl*” en Varios autores, *Frida Kahlo 1907-2007*, INBA-Editorial RM, México, 2007, pp. 312-314.

do su identidad como en las hagiografías las monjas aspirantes a la ascesis edificaban —flagelándose y cortándose el pelo— su imagen de santidad...

## VII

Aunque reitero lo obvio, la maternidad fue uno de sus temas pictóricos fundamentales, tanto en su producción artística como en su vida: basta recorrer los numerosos cuadros donde aparecen embriones, mujeres embarazadas o imágenes de la fertilidad femenina. La maternidad falla porque el cuerpo está destrozado, perforado, dañado para siempre y sólo se produce un aborto (1932, Detroit). La sangre acompaña el acto de parir, producto necesario en cualquier maternidad; abunda sobre todo en los cuadros donde representa su incapacidad para engendrar. Mana de los agujeritos múltiples de la mujer asesinada por su pareja —muy macho—, cuya camisa está manchada de sangre: la vemos desnuda, tirada sobre una cama rústica y aún lleva puesto un zapato. En su cuerpo resaltan “esos cuantos piquetitos” encarnados; prolifera la sangre sobre todo en la pintura llamada *El Hospital Henry Ford*, donde en otro tipo de autorretrato aparece después de un aborto, acostada sobre una cama a la intemperie, tan desnuda e inerme como

la mujer asesinada: las venas, las arterias se multiplican y pasan a formar parte del fondo como paisaje y como materia plástica perfecta, junto a los embriones, las prótesis, la matriz. De nuevo, la maternidad en otro autorretrato sangriento intitulado *Mi nacimiento*, donde con su rostro de adulta se ve a sí misma nacer en el cuerpo de su madre, cuya cara se cubre con un lienzo y donde, según Hayden Herrera, se reproduce en cierta forma la postura de una estatua prehispánica, la de la Coyolxauqui, dando a luz acucillada, aunque en el cuadro la mujer se represente acostada.

La proliferación selvática, capilar, se relaciona con la maternidad, insisto, no resuelta en la vida real, pero sí en los cuadros, ramificándose en los árboles, en los frutos, en la cara, en forma de vellosidades múltiples, resaltados en numerosas de sus obras. En la otra mitad se acumulan los símbolos del progreso: los rascacielos, las máquinas. Veamos también el cuadro intitulado *Mi nana y yo*, que representa a una mujer indígena mitad estatua mitad humana de cuyos senos brota la leche derramada sobre el ropón de una niña con rostro de Frida adulta.

Su mismo traje, el encubridor de los defectos, un traje folclórico, un traje-corsé, quizá provocado y artificial, pero para mí la prenda necesaria y definitiva de esa proliferación, de esa diseminación, de la amplifica-



Con Tina Modotti, 1928

ción que se resuelve en mito. ¿Cómo enmarcar la abundancia y la diseminación? Sólo pueden ser su marco adecuado los encajes, los holanes, los listones enredados entre las trenzas y convertidos en cabellos a punto de ahorcarla, como los brazos jugueteros de los monos que la abrazan; los bordados se multiplican a menudo con ingenuidad; las flores y los frutos determinan el entorno, un entorno pocas veces vacío, fuertemente barroco.

Y sobre los trajes de tehuana puedo adelantar una reflexión: reflexión coloreada y pulcra: la tehuana es quizá la mujer más definida de todas las mujeres mexicanas.

## VIII

Lola Olmedo aparece pintada por Diego Rivera en un cuadro donde su rostro, sus pies y sus manos son frutos, y el trasfondo la duplica, la hace proliferar, el traje de tehuana le otorga una carnalidad perfumada y caliente, propia de esa tierra donde las mujeres visten un traje que las hace a la vez santas (por el halo que irradia el tocado) y lascivas (por la estentórea carnalidad con que el traje las realza). Un traje de tehuana me recuerda a una piña, recuerdo exacerbado cuando se admiran los cuadros de Frida, por ejemplo en su autorretrato cuyo rostro va aureolado por el tocado de las mujeres tehuanas. La pulpa, la carnosidad frutal son sus atributos, amplificados en todas las naturalezas muertas de Frida, siempre eróticas y amenazantes.

En esa carnosidad vegetal traspasada al cuadro no existe la sangre, aunque se anticipe en el color de las frutas y en sus volúmenes tajados como sexos femeninos: sandías, naranjas, melones, cocos con ojos y changos con los ojos llenos de lágrimas blancas, casi nunca transparentes, ¿lágrimas de leche? La sangre aparece de nuevo y de verdad cuando se registra un asesinato o un suicidio, por ejemplo el que representa a la actriz Dorothy Hale, vestida de gala antes de arrojarse del último piso de un rascacielos neoyorquino, cuadro encargado a Frida por Clara Booth Luce, directora del *Vanity Fair* en la década de los treinta, época en la que los Rivera vivieron en Nueva York, y que por supuesto cuando Frida cumplió con el encargo le produjo a la periodista un violento *shock*; como dije antes, cuando se documentan un aborto o un nacimiento, la sangre desborda de la tela, inunda el espacio, invade hasta el marco de la pintura de manera incontenible, y cuando la imagen se duplica y Frida se vuelve verdaderamente un ser doble en su cuadro más reproducido, *Las dos Fridas*, las vemos comunicarse entre sí por una transfusión de sangre. Transfusión a flor de cuerpo y de piel, ¿la sangre trasvasada de los numerosos agujeritos practicados en los cuerpos de las mujeres maltratadas y violadas que pinta Frida en sus exvotos, láminas populares, recuerdos de su infancia?

Quizá podría entenderse esa pulsión por representar la sangre si leemos lo que escribió Alejandro Gómez Arias, el primer gran amor de Frida, al rememorar el accidente sufrido por ambos en 1925:

El tren eléctrico, de dos vagones, se acercó lentamente al camión y le pegó a la mitad, empujándolo despacio. El camión poseía una extraña elasticidad. Se curvó más y más, pero por el momento no se deshizo. Era un camión con largas bancas a ambos lados. Recuerdo que por un instante mis rodillas tocaron las de la persona sentada enfrente de mí; yo estaba junto a Frida. Cuando el camión alcanzó su punto de máxima flexibilidad, reventó en miles de pedazos y el tranvía siguió adelante. Atropelló a mucha gente.

Yo me quedé debajo del tren. Frida no, sin embargo, una de las barras de hierro del tren, el pasamanos, se rompió y atravesó a Frida de un lado a otro a la altura de la pelvis. En cuanto fui capaz de levantarme, salí de abajo del tren. No sufrí lesión alguna, sólo contusiones. Naturalmente, lo primero que hice fue buscar a Frida.

Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda. El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente, gritó: “¡La bailarina, la bailarina!”. Por el oro sobre su cuerpo rojo y sangriento, pensaban que era una bailarina.

La levanté, en ese entonces era un muchacho fuerte, y horrorizado me di cuenta de que tenía un pedazo de hierro en el cuerpo. Un hombre dijo: “¡Hay que sacarlo!”. Apoyó su rodilla en el cuerpo de Frida y anunció: “Vamos a sacarlo”. Cuando lo jaló, Frida gritó tan fuerte, que no se escuchó la sirena de la ambulancia de la Cruz Roja cuando ésta llegó. Antes de que apareciera, levanté a Frida y la acosté en el aparador de un billar. Me quité el saco y la tapé con él. Pensé que iba a morir.

Llegó la ambulancia y la llevó al hospital de la Cruz Roja, que en esa época se encontraba sobre la calle de San Jerónimo, a unas cuerdas de donde ocurrió el accidente. La condición de Frida era tan grave, que los médicos no creyeron poder salvarla. Pensaban que iba a morir sobre la mesa de operaciones.

Ahí operaron a Frida por primera vez. Durante el primer mes no se supo con seguridad si iba a vivir.<sup>8</sup>

Como dije antes, su convalecencia duró dos años, durante la mayor parte de los cuales Alejandro estuvo ausente y durante los cuales Frida empezó a pintar; quizá su primer cuadro importante sea justamente un autorretrato, el de traje de terciopelo, pintado en 1928 para Gómez Arias, cuadro que permaneció oculto en su ca-

<sup>8</sup> Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 52.

sa junto con el retrato que de él también hizo Frida, apenas público hace relativamente poco tiempo.

## IX

Los exvotos o retablos han sido siempre muy populares en México desde tiempo inmemorial, y durante la época colonial el acendrado catolicismo (y superstición) de la población los perfeccionó. Dan cuenta de la necesidad que se tiene de dar gracias a los santos, a Dios o a la Virgen por los actos milagrosos que han sido concedidos. Un milagro sería salvarse de un terremoto, de una caída, de una catástrofe, de una reyerta, de una guerra, de una enfermedad o de cualquier accidente que la vida cotidiana nos depare. También se hacen retablos para pedir un favor o misericordia de la divinidad. ¿Escogió Frida Kahlo esta tradición centenaria para agradecerle a la Virgen o a Cristo el haberla salvado del accidente que Gómez Arias acaba de relatarnos?

Los retablos mexicanos se confeccionaban en lámina y a veces en cartón y se ofrendaban en los altares de las figuras santas que habían concedido el milagro. Muchas veces los pintaban los propios interesados o eran encargados a pintores populares; las figuras toscas y primitivas ilustran el suceso con la mayor economía posible, al tiempo que se añaden las figuras de quienes han sido depositarios del milagro, arrodillados frente a la divinidad, dando las gracias por la misericordia recibida. Además de relatar con imágenes el suceso, se inscribe en la parte superior o inferior del retablo una cartela con una leyenda manuscrita que vuelve a relatar lo acontecido generalmente con mala ortografía y aun peor letra.

Es bien sabido que tanto Frida como Diego Rivera fueron propulsores del arte popular mexicano despreciado por la alta sociedad y por la clase media mexicana antes de la Revolución. En sus murales Diego le dio un lugar preponderante a lo indio y a las manifestaciones de lo popular y fue él quien aconsejó a Frida utilizar en su pintura las técnicas y la tradición del retablo, por eso escribe:

Los de Frida son retablos que no se parecen a los retablos ni a nada más. Colectivo e individual es el arte de Frida, asegura Rivera. Realismo tan monumental que en su espacio todo posee N dimensiones, en consecuencia, pinta al mismo tiempo el exterior, el interior y el fondo de sí misma y del mundo.<sup>9</sup>

Criada en una casa donde se ejercía con regularidad el catolicismo, con una madre practicante y una

<sup>9</sup> Raquel Tibol, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, UNAM (Coordinación de Humanidades), México, 2002, p. 99.

infancia activa en la religión, Frida estaba predispuesta a asimilar el legado y la devoción populares. Pero ella logró infundirle a su arte una dimensión extraordinaria que sobrepasó definitivamente su objeto. Monsiváis reitera:

Algo me queda claro: el personaje de Frida es de una actualidad deslumbrante porque, en lo esencial, ya no es sólo una referencia vivísima a la pintura... ni exalta el heroísmo de la condición femenina. En última instancia, Frida es el símbolo de sí misma, es el semblante en el que el espectador (el lector de la pintura) localiza la aparición que nada tiene que ver con los milagros, es el encuentro de los pinceles y es el amor a la vida en la sala de operaciones. Frida remite a Frida, y esta creación circular la vuelve irreplicable. Allí está la estatua de sí misma, la hija de sí misma, la propagación de los rasgos únicos en la era de la reproducción masiva.<sup>10</sup>

## X

En su riguroso ensayo sobre el cuerpo adolorido (*The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World*), Elaine Scarry explica que:

aunque la capacidad de experimentar el dolor físico es un hecho tan fundamental como la capacidad de oír, tocar, desear, temer o sentir hambre, difiere en principio de cualquier otro estado corpóreo o psíquico por carecer de objeto en el mundo exterior; [y continúa], la pena física es excepcional, permite construir estados somáticos y psíquicos porque carece de objeto, de contexto referencial; tan anómala como el dolor es la imaginación.<sup>11</sup>

Al leerla, me parece que entiendo un poco mejor a Frida y su necesidad de pintar autorretratos, ¿cómo entender el dolor si se carece de objeto perceptible fuera de uno mismo? ¿Lo comprenderá —el dolor— al replicar su imagen en el espejo y luego en el cuadro?

## XI

En 1932 pinta *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, donde literalmente ella lo es, es frontera, vestida con su amplio traje largo de gasa, de color rosa porfiriano y con holanes, el vestido que usaban las niñas bien antes de la Revolución mexicana, su peinado es sobrio a la usanza decimonónica, se ve muy jo-

<sup>10</sup> Carlos Monsiváis, *art. cit.*, p. 29.

<sup>11</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York-London, 1985, pp. 161-162.

ven, seria, respetable, en el cuello el infaltable collar de corales y jade; los brazos cubiertos con guantes transparentes que le llegan hasta los dedos enrojecidos o ensangrentados como el collar y sus mejillas; en la mano derecha, un cigarro encendido, desafiante, rompe con su aparente tranquilidad burguesa; se ha concebido a sí misma como límite, representa dos momentos de la historia contrastada de los dos países, dos tipos de feminidad, el progreso y la civilización frente al pasado indígena; desparramados en el cuadro, como en los frescos de Rivera, numerosas figuras; en la mitad derecha fábricas, máquinas, radiadores, transformadores; en la mano izquierda de Frida una banderita mexicana de juguete —16 de septiembre, mes de la Patria— resalta la naturaleza férax de México, flores y biznagas, un paisaje en ruinas, pirámides, piedras sueltas, el sol y la luna, un relámpago, un ídolo femenino con el sexo tajado (¿y qué otra cosa puede ser un sexo femenino, sino un sexo tajado?, basta leer *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz para comprobarlo). La eterna dicotomía que había de constituirse como paradigma en la primera mitad del siglo xx: barbarie o civilización.

*Mi vestido cuelga aquí* de 1933 reitera los mismos motivos, pero ha desaparecido México y también Frida. Su vestido habitual de tehuana cuelga de un tendedero típico en los patios de las casas y vecindades de su país, está sostenido por dos columnas curiosamente coronadas, orgullosa, heroica, una con una taza de escusado, en la otra, un trofeo de concurso; el océano y al fondo la Isla Ellis, donde tantos emigrantes encontraron su destino, también se dibujan barcos, la orilla de una isla habitada, templos, emblemas, un cartel con el retrato de la actriz de cine Mae West, una iglesia protestante, fábricas y en la columna del lado izquierdo se apoya un niño tocando una trompeta, motivo humorístico sacado quizá de los cómics. Es un cuadro poblado escasamente de seres humanos, desolado aunque soberbio. Frida sufría allí de coyoacanitis, en una carta escribe que como las criadas mexicanas en las casas de algunas de sus patronas no se *halla* en los Estados Unidos. Me parece significativo que en esta proliferación de figuras simbólicas mediante las que representa al país vecino, lo mexicano provenga de ella misma, despojada de su cuerpo, ese cuerpo que parece haber existido solamente cuando lo vestía con sus trajes regionales.

Aunque dentro de otro tipo de representividad, donde lo político y lo histórico parecieran estar ausentes, está su famoso autorretrato *Las dos Fridas*, ya mencionado; fue pintado en gran formato, poco habitual en ella, para la exposición Internacional de Surrealismo organizada por la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor en 1940: el cuadro está dividido en dos mitades, las dos Fridas sentadas, tomadas de la mano, los trajes representan dos épocas de la historia del país, un vestido blan-

co bordado con gorguera, típico de las mujeres victorianas del porfiriato mexicano, la otra reviste, ahora sí, el traje sin cuerpo del otro cuadro recién descrito. El fondo es tormentoso, la sangre se desborda aunque está contenida por una tijera quirúrgica en la mano de la Frida blanca, decimonónica, mientras la otra, la Frida típica o folclórica, nos muestra un camafeo con el retrato de su esposo Diego cuando niño; en ambas figuras el corazón es a la vez el órgano del sentimiento, el corazón herido de los boleros o las canciones rancheras, o el corazón fisiológico, el que regula la circulación sanguínea y por último, el corazón expuesto, el de las víctimas de los sacrificios humanos antes de la llegada de los españoles. Vestida o despojada de sus ropas, en sus pinturas Frida se nos ofrece casi desnuda a la mirada, pero cirquera y lúdica logra exhibir al mismo tiempo y en mágico malabarismo su historia personal, su obsesión con la fisiología del cuerpo humano donde ella es su propio conejillo de indias y asimismo un ejemplo viviente de la historia indirecta de su patria.

Permítaseme terminar con una nota cursi, hoy que hemos casi olvidado lo que eso significa: Frida amaba y recitaba los poemas de Ramón López Velarde, el autor de *La suave patria*, el poema más bello que se haya escrito sobre la Patria, esa patria que paulatinamente se nos desmorona y se difumina ante nuestros ojos. **U**



Pintando un retrato de su padre, foto de Gisèle Freund, 1951

*Héctor Abad Faciolince*

# El polvo que nos ignora

Jorge Volpi

*La figura del padre, siempre contradictoria, ya desde la Carta al padre de Franz Kafka, hasta la noción freudiana del parricidio simbólico, sirve a Jorge Volpi para contrastar la figura del progenitor tiránico con la del hombre bueno en la novela del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, El olvido que seremos.*

I

Querido padre, me preguntaste una vez por qué afirmaba yo que te tengo miedo. Como de costumbre, no supe qué contestar, en parte, justamente por el miedo que te tengo, y en parte porque en los fundamentos de ese miedo entran demasiados detalles como para que pueda mantenerlos reunidos en el curso de una conversación. Y, aunque intento ahora contestarte por escrito, mi respuesta será, no obstante, muy incomprensible, porque también al escribir el miedo y sus consecuencias me inhiben ante ti, y porque la magnitud del tema excede mi memoria y mi entendimiento.

Así comienza uno de los testimonios más lúcidos y estremecedores en torno a la relación —mejor: el enfrentamiento— entre padres e hijos: la larga carta escrita por Franz Kafka en Schelesen, Bohemia, en noviembre de 1919. Más que un reproche o una invectiva, su tono frío y tenso recuerda a un examen. Al explorar el abismo que los separa, el hijo emprende una autopsia del poder encarnado en esa figura severa y distante. Frente a ese hombre ancho y corpulento, que se asume como portador de una verdad única, el joven Kafka se siente irremediabilmente débil y apocado.

“Tú eras para mí la medida de todas las cosas”, escribe, sólo para reconocer su posición marginal: “Desde tu sillón gobernabas el mundo. Tu opinión era la única correcta, y cualquier otra, absurda, exagerada, insensata, anormal”. El hijo se descubre atrapado en un sitio inhóspito, cuyas normas no alcanza a elucidar, porque el responsable de implantarlas —el viejo Kafka— ni siquiera es coherente con ellas:

el mundo quedó para mí dividido en tres partes: una donde vivía yo, el esclavo, bajo leyes inventadas exclusivamente para mí, y a las que, además, no sabía por qué, no podía adaptarme por entero; luego, un segundo mundo, infinitamente distinto del mío, en el que vivías tú, ocupado en gobernar, impartir órdenes y enfadarte por su incumplimiento; y, finalmente, un tercer mundo donde vivía la demás gente, feliz y libre de órdenes y obediencia.

Todo el universo literario de Kafka, de *La metamorfosis* a *El proceso*, parece condensarse en estas líneas: de buenas a primeras, sin ninguna justificación, alguien se descubre en un escenario incomprensible, sometido a acusaciones o condenas arbitrarias, rebajado a la condición de insecto, paria o reo. Con demasiada frecuencia se confunde a Kafka con un escritor fantástico, pero no



© Jordi Sotoca

Héctor Abad Faciolince

existe descripción más realista de la toma de conciencia de un hijo o un ciudadano sometido a una autoridad implacable. La consecuencia es, según el joven K., la pérdida del habla; en un hogar —o una sociedad— donde el desacuerdo está proscrito, la palabra pierde su sentido: “Adquirí una manera entrecortada, tartamudeante, de hablar en tu presencia [...], y aun eso era demasiado para ti, de manera que finalmente me quedé callado, al principio tal vez por terquedad y más tarde porque en tu presencia no podía ni pensar ni hablar”.

En la *Carta al padre*, lo privado y lo público se confunden: la denuncia del hijo se transmuta en la del ciudadano que, ante el silencio que se le impone, combate la tartamudez y recupera el habla. Nada más alejado del joven Kafka —un funcionario flacucho y distraído— que la efigie heroica del disidente, pero, al escribir esta misiva, desmontando el entramado de poder de su familia, se adelanta a quienes muy pronto cuestionarán, desde las ópticas más diversas, el sistema patriarcal propio de Occidente.

Nos hallamos en Bohemia, en 1919, al término de la Primera Guerra Mundial y la carta del joven K. se lee no sólo como un retrato del autoritarismo de su órbita familiar, sino como una anticipación de los regímenes totalitarios que muy pronto se impondrán en el mapa europeo. No es Kafka, por supuesto, el primero en establecer la correspondencia entre padre y nación —los propios términos *Vaterland*, *fatherland* y *patria* ya lo indican—, pero sí uno de los más agudos al revelar los sutiles mecanismos de la opresión, dibujando con analogías y metáforas la lógica del miedo que prevalece en las sociedades donde la posibilidad de contradecir a la autoridad ha sido aniquilada.

Mientras esto ocurre, otro judío de Bohemia, aunque afincado en Viena, también se esfuerza por explicar las relaciones de poder que se hunden en el interior de las familias. Con su interés por escarbar en la “pulsión edí-

pica”, Freud no se aparta del novelista checo: al dibujar —al imaginar— al padre como el tirano que todo hijo necesita derrocar para arrebatarse a la esposa-madre, el psicoanalista justifica, desde los territorios del inconsciente, las revoluciones que se opondrán a la infinita caterva de dictadores que se presentan como figuras paternas.

“Matar al padre” se transforma, a partir de la formulación freudiana, no sólo en un dictado primigenio, sino en un programa político y cultural. Conscientes de que los padres son, por naturaleza, dictadores, no queda más remedio que combatirlos en una guerra que a veces se prolonga de por vida. Toda figura de autoridad —un escritor, un artista, un científico, incluso un psicoanalista— se vuelve blanco de ataque.

El fin de la Segunda Guerra Mundial marca el triunfo de esta agenda parricida, que alcanza su esplendor con las protestas estudiantiles de los años sesenta y setenta. De pronto, la idea de aniquilar al padre se pone de moda: nada más fácil para sobresalir que arremeter contra cualquier figura tutelar. La brutalidad de la *Carta al padre* encarna, de pronto, un anhelo omnipresente, y no tardan en multiplicarse las novelas, memorias y autobiografías que exhiben la forma como sus protagonistas aniquilan a sus padres.

Por eso sorprende tanto una memoria como *El olvido que seremos*, del colombiano Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1959): una *Carta al padre* en la que éste, don Héctor Abad Gómez, un médico liberal y comprometido con la defensa de los derechos humanos, en vez de ser asesinado simbólicamente por su hijo, es asesinado por las fuerzas paramilitares ligadas con el Estado. Este libro no es, pues, una apología de su figura, sino el intento de un hijo por resucitar a un padre que, debido a su tolerancia y bonhomía, y su odio a la discriminación y la barbarie, es el reverso del viejo Kafka. Un padre *bueno* cuyo retrato representa un singular desafío literario.

# HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

*El olvido que seremos*



Planeta

## II

A lo largo de los años setenta y ochenta, Colombia se había convertido en uno de los escenarios más conflictivos del planeta.<sup>1</sup> Al calor de la guerra fría, numerosos grupos guerrilleros disputaban la legitimidad de la lucha revolucionaria contra gobiernos que consideraban imperialistas o espurios; destacaban, entre éstos, las sanguinarias Fuerzas Revolucionarias Armadas de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), nacidos a mediados de los sesenta —y aún en activo—, así como el Movimiento 19 de Abril (M-19), surgido en 1970 y desmovilizado en los años noventa.

Durante la presidencia de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), el Estado colombiano se embarcó en una estrategia de combate frontal a la guerrilla. Sin embargo, la constitución del grupo paramilitar denominado

<sup>1</sup> Véase Alma Guillermoprieto, *Looking for History: Dispatches from Latin America*, Random House, 2007, p. 26 y ss.

Muerte a los Secuestradores (MAS), a principios de 1982, inundó el país con una inusitada espiral de violencia, ahora desplegada tanto por los distintos grupos guerrilleros como por aquéllos veladamente apoyados por el gobierno. Formado por pequeños industriales y finqueros, miembros del cártel de Medellín, antiguos integrantes de las fuerzas armadas y guardias de seguridad privada, el MAS se propuso acabar con los secuestros perpetrados por la guerrilla utilizando todos los medios a su alcance. A un año de su creación, se habían reportado ya doscientos cuarenta asesinatos por parte de sus escuadrones, principalmente de campesinos, líderes sociales y activistas de izquierda.<sup>2</sup>

En 1983, una nueva organización, la Asociación Campesina de Agricultores y Ganaderos del Magdalena Medio (Acdegam), se propuso ofrecer una fachada más o menos legal a los paramilitares. Tras una primera etapa en la que dio vida a instituciones encargadas de promover los valores nacionales y el anticomunismo, a partir de 1985 concentró sus recursos en apoyar las maniobras del MAS.<sup>3</sup> Cuando, a raíz de las conversaciones de paz iniciadas por el presidente Belisario Betancur (1982-1986), ex miembros de las FARC y militantes comunistas crearon el partido Unión Patriótica, la Acdegam y el MAS se empeñaron en eliminar a sus líderes y simpatizantes, empezando por Jaime Pardo, uno de sus principales impulsores, abatido por un sicario el 11 de octubre de 1987.

Poco antes se había iniciado el ascenso de la familia Castaño en la zona de Antioquia.<sup>4</sup> Hijos de un finquero secuestrado y asesinado por las FARC, Fidel y Carlos Castaño organizaron una red de grupos de choque dedicados a combatir a los guerrilleros de la zona; se les acusa de haber ejecutado a unas doscientas personas (otras fuentes hablan de entre cuatrocientas y un mil doscientas).<sup>5</sup> Ansioso por profesionalizar su lucha, Carlos Castaño, alias El Pelao, viajó a Israel y más adelante recibió cursos de Yair (o Jair) Klein, un antiguo militar que, bajo el paraguas de su compañía de seguridad, Spearhead, asesoró a los paramilitares durante los siguientes años.<sup>6</sup> Según apuntó El Pelao en una entrevista, inspirados por las tácticas israelíes contra los palestinos, empezaron a considerar como objetivos militares a todas aquellas personas o grupos que cobijasen o defendían a la guerrilla, lo cual derivó en el asesinato de decenas de activistas sociales y defensores de los derechos humanos.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Peter Santina, "Army of terror", *Harvard International Review*, Winter 98/99, volumen 21, p. 1.

<sup>3</sup> Olga Behar y Carolina Ardilla, *El caso Klein. El origen del paramilitarismo*, Icono, Bogotá, 2012, p. 151.

<sup>4</sup> Mauricio Aranguren, *Mi confesión*, Oveja Negra, 2001, p. 99 y ss.

<sup>5</sup> Mauricio Romero, *Paramilitares y autodefensas 1982-2003*, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI), 2003, p. 38.

<sup>6</sup> Olga Behar y Carolina Ardilla, *El caso Klein*, capítulo V.

<sup>7</sup> Forrest Hylton, *Evil Hour in Colombia*, Verso, p. 68.

Fue justo en ese momento cuando Héctor Abad Gómez fue asesinado en Medellín por un par de sicarios. Abad Gómez había sido profesor de la Escuela de Medicina de la Universidad de Antioquia, fundador de la Escuela de Salud Pública y consultor de la Organización Mundial de la Salud. Retirado de sus labores académicas, se convirtió en un vigoroso activista, cuyas simpatías hacia la izquierda se habían acentuado con los años, aunque jamás dejó de presentarse como demócrata. Con un par de amigos creó el Comité para la Defensa de Derechos Humanos de Antioquia cuando los enfrentamientos entre la guerrilla y los paramilitares se volvieron más cruentos. Aunque la investigación judicial jamás esclareció los hechos, su muerte pareció obedecer a la táctica paramilitar de acabar con todas las figuras contrarias a sus intereses.

Casi veinte años después de su desaparición, el hijo mayor de Abad Gómez, el novelista Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958), se decidió a narrar la historia de su padre en *El olvido que seremos*: un retrato íntimo del médico asesinado cuya fortaleza recae en la sinceridad y la fuerza con las que un hijo recrea la vida de una de las tantas víctimas inocentes que, a lo largo de los últimos decenios, se ha cobrado el conflicto colombiano.

### III

Desde que las distintas naciones de América Latina alcanzaron su independencia, la región ha sido escenario de una interminable serie de conflictos, inevitablemente reflejados en su literatura. Guerras civiles e invasiones extranjeras, levantamientos y asonadas, revoluciones y contrarrevoluciones se sucedieron en su territorio hasta las últimas décadas del siglo XX, dando lugar a una pródiga lista de novelas y relatos. En este escenario tormentoso, Colombia vivió en el siglo XX un largo periodo de inestabilidad que —caso único en el continente— aún no se ha cerrado. No es casual que, para describir las cruentas luchas entre liberales y conservadores entre 1930 y 1953, los colombianos hayan acuñado el término de “La Violencia”, ni que la obra cumbre de sus letras —y de la literatura latinoamericana en su conjunto—, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, sea un recuento fantástico de la sucesión de estallidos sociales padecidos por esta nación.

Desde mediados del siglo pasado, Colombia ha experimentado una nueva “tormenta perfecta” de violencia (aunque ya sin el apelativo); al surgimiento de distintos movimientos guerrilleros de inspiración marxista, se añadió el auge del narcotráfico —con figuras emblemáticas como Pablo Escobar o José Gonzalo Rodríguez Gacha, El Mexicano— y la aparición de los paramilitares. La actividad de todos estos grupos, sumada a las di-

ficiles condiciones de vida de ciudades como Medellín o Cali, generó el predominio de los “sicarios” —elegante nombre latino, derivado de la *sica* o daga usada por los asesinos—: jóvenes de los barrios pobres de estas ciudades contratados por los bandos en pugna para cometer sus crímenes.

Como escribió Alonso Salazar J. en *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*:

el país está bajo la presencia de un fenómeno sorprendente: jóvenes dispuestos a morir, al estilo de los fundamentalistas islámicos o de los kamikazes japoneses. Con la diferencia sustancial de que estos suicidas no obran movidos por un ideal político, ideológico o religioso evidente.

Ellos no sólo están dispuestos a morir en acciones espectaculares, sino que viven una cotidianidad cargada de muerte. Cuando un joven se vincula a la estructura del sicariato sabe que su vida será corta. Muchos de ellos dan, con anticipación, las instrucciones para su entierro. En realidad le temen más a la cárcel que a la muerte.<sup>8</sup>

A partir de los años ochenta, los narradores colombianos se interesaron cada vez más por esta subcultura de *narcos* y sicarios. A *El Divino* (1985), de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1985), la obra pionera, se sumaron dos novelas de gran envergadura: *Leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo, y sobre todo *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo. Centrada en las desoladas vidas de los jóvenes gatilleros de Medellín, señaló el camino para las generaciones siguientes: personajes que no parecen tener otra motivación sino el rencor y la inercia; la reproducción —o, como en este caso, la reinención— de la lengua de los criminales; y un estilo que, gracias a su sequedad y su distancia, exacerba el sinsentido de sus vidas. Poco después, Jorge Franco terminó de definir las convenciones del género al incorporar una figura femenina en un mundo hasta entonces regido por los hombres en su novela *Rosario Tijeras* (1999). Ambas novelas fueron trasladadas al cine: la primera por el belga Barbet Schroeder, en 2000, y la segunda por el mexicano Emilio Maillé, en 2005.

Conforme la violencia del narcotráfico se extendió a otras ciudades latinoamericanas, los escritores de la región se apresuraron a incorporarla en sus textos. En una era dominada por la desconfianza hacia lo político, estas poderosas fuerzas al margen de la ley adquirieron de pronto un aura casi mítica: adolescentes pobres, reclutados por las mafias; hermosas jóvenes utilizadas como moneda de cambio; pistoleros enfrentados sin otra razón que el vacío existencial; héroes y villanos patéticos, con frecuencia intercambiables; un universo do-

<sup>8</sup> Alonso Salazar J. en *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*, Planeta, 2002, p. 148.

minado por el peligro, la imprevisión y la muerte; policías torpes y mal pagados, siempre corruptos; y, por supuesto, unos cuantos capos multimillonarios, capaces de las mayores atrocidades.

Todos estos elementos dieron lugar a una moda de thrillers y culebrones: nuevas novelas de caballería donde nadie sabe por qué pelea; donde, como dice la canción, “la vida no vale nada”; donde los actos de heroísmo son mínimos y extremos; y donde sobrevivir más allá de los cuarenta años es ya una victoria.<sup>9</sup> Esta repentina épica del *narco*, cuyas raíces pueden rastrearse en el *western* y el cine negro, con toques que van de *El Padrino* a *Pulp Fiction*, se ha transformado en un auténtico subgénero en Colombia y México, que ya ha influido en escritores del *mainstream* internacional, como el español Arturo Pérez Reverte, quien retrató a una jefa del narcotráfico en *La reina del sur* (2002), o el estadounidense Dan Winslow, que reseñó una década de combate contra las drogas en México en *El poder del perro* (2005).

Para algunos críticos, la preeminencia del *narco* ha terminado por sustituir al realismo mágico como rasgo distintivo de la literatura latinoamericana a principios del siglo XXI. Pese a los intentos de numerosos escritores latinoamericanos por escapar del exotismo asociado con los niños con cola de cerdo y las mujeres voladoras a la García Márquez,<sup>10</sup> ahora el mundo de los capos y los sicarios parece haber acaparado el universo imaginario en torno a América Latina, ocultando otras manifestaciones que nada tienen que ver con estos temas. Aun así, es posible reconocer unas cuantas obras que escapan a los clichés e intentan abordar el fenómeno desde ópticas excéntricas: *Los ejércitos* (2009), *El ruido de las cosas al caer* (2011) y *35 muertos* (2011), de los colombianos Evelio Rosero, Juan Gabriel Vázquez y Sergio Álvarez, o *Trabajos del reino* (2004) y *Los minutos negros* (2006) de los mexicanos Yuri Herrera y Martín Solares.

Tanto por su carácter memorialístico como por su tono severo y comedido, *El olvido que seremos* no puede inscribirse dentro de la *narcoliteratura*, pero su publicación en 1997, en medio de tantas piezas dedicadas a retratar la violencia criminal de aquellos años, fue percibida como un contrapunto necesario; tanto así como para que, desde su aparición, se haya convertido en el libro de narrativa más vendido por su casa editorial en Colombia.<sup>11</sup> En un momento en que casi todos los relatos se centraban en el brutal y enloquecido universo de los

<sup>9</sup> Véanse, por ejemplo, las exitosas telenovelas colombianas *Sin tetas no hay paraíso* (2006) y *El cártel de los sapos* (2008) o la estadounidense *La reina del sur* (2010).

<sup>10</sup> Piénsese en las experiencias del grupo del *Crack* mexicano (1995) o de la antología *MacOndo* de Chile (1995).

<sup>11</sup> Entrevista con Soraya Peñuela, jefa de relaciones públicas de la editorial Planeta en Colombia, 29 de marzo de 2012.

verdugos, el elogio de Héctor Abad Faciolince a la figura de su padre devolvió el protagonismo a las víctimas.

#### IV

*El olvido que seremos* toma su título de un poema de Jorge Luis Borges que, según cuenta Abad Faciolince en una página de su diario, su padre llevaba en su bolsillo cuando fue asesinado el 25 de agosto de 1987:

Lo encontramos en un charco de sangre. Lo besé y aún estaba caliente. Pero quieto, quieto. La rabia casi no me dejaba salir las lágrimas. La tristeza no me permitía sentir toda la rabia. Mi mamá le quitó la argolla de matrimonio. Yo busqué en los bolsillos y encontré un poema.<sup>12</sup>

El poema en cuestión, al cual Abad Faciolince primero le concede el falso título de “Epitafio”, reza así:

Ya somos el olvido que seremos.  
El polvo elemental que nos ignora  
y que fue el rojo Adán y que es ahora  
todos los hombres, y que no veremos.  
Ya somos en la tumba las dos fechas  
del principio y el término. La caja,  
la obscena corrupción y la mortaja,  
los ritos de la muerte, y las endechas.  
No soy el insensato que se aferra  
al mágico sonido de su nombre.  
Pienso con esperanza en aquel hombre  
que no sabrá que fui sobre la tierra.  
Bajo el indiferente azul del cielo  
esta meditación es un consuelo.

La historia de cómo estos versos de Borges aparecieron en el bolsillo del médico asesinado dio lugar a una serie de artículos del propio Abad Faciolince, luego a una ácida polémica con el poeta colombiano Héctor Alvarado Tenorio y, por fin, a una fascinante crónica, de corte casi policiaco, publicada bajo el título de “Un poema en el bolsillo”, en el libro que Abad Faciolince tituló *Traiciones de la memoria* (2009).

Obsesionado con desentrañar los motivos que llevaron a su padre a copiar estos versos, que por cierto no aparecen en las obras completas de Borges, Abad Faciolince le preguntó a Alvarado Tenorio por su autoría, dado que éste había publicado un artículo en la revista bogotana *Número*, en octubre de 1993, donde recuperaba cinco poemas inéditos de Borges, entre los que se encontraba el que Abad Gómez llevaba consigo el día

<sup>12</sup> Héctor Abad Faciolince, *Traiciones de la memoria*, Alfaguara, Bogotá, 2009, p. 17.

de su muerte. Para su sorpresa, Alvarado Tenorio le contó a Abad Faciolince una historia rocambolesca y al final sostuvo que en realidad él mismo los había escrito imitando el estilo del maestro argentino.

Incrédulo, Abad Faciolince procedió a consultar a una amplia pléyade de expertos borgianos —incluidos sus biógrafos y la propia María Kodama, viuda del poeta—: todos le respondieron, sin dudarle, que el texto era apócrifo. Una vez más, Abad no cedió y se embarcó en una investigación que lo llevó por medio mundo, de París a Buenos Aires y de Mendoza a Medellín. Al cabo de un sinfín de idas y venidas, el autor de *El olvido que seremos* descubrió que su padre había copiado los versos de un artículo publicado en la revista *Semana* del 26 de mayo de 1987, que a su vez los reproducía a partir de una pequeña edición, de sólo trescientos ejemplares, publicada unos meses atrás por la diminuta editorial argentina Ediciones Anónimos con el escueto título de *5 poemas*.

Auxiliado por una fiel ayudante, a quien apoda “Bea Pina”, Abad acabó por descubrir la trama: a principios de 1986, poco antes de que Borges se trasladase definitivamente a Ginebra —donde habría de morir el 14 de junio—, el pintor Guillermo Roux, su esposa, Franca Beer, y el poeta Jean-Dominique Rey visitaron a Borges en su casa de Buenos Aires. Según Jaime Correas, responsable de editar los poemas en aquel número de *Semana*:

Roux hizo unos dibujos de él mientras Rey lo entrevistaba. Al final de la entrevista, Rey le pidió a Borges unos poemas inéditos. Borges le dijo que se los daría al día siguiente, para lo cual Franca volvió sola al otro día. Borges le dijo que abriera un cajón y que sacara unos poemas que allí había. Ella los tomó, hicieron copias, y se los dio. Eran seis.<sup>13</sup>

Como buen detective, Abad no se conformó con oír esta versión y poco a poco consiguió entrevistarse con la mayor parte de los protagonistas de esta historia, entre ellos Roux, Beer y Rey. Al final, quedó demostrado que el poema pertenecía a Borges y que su verdadero título era “Aquí. Hoy”. Alvarado Tenorio nunca reconoció estos hechos, y continuó inventando historias cada vez más confusas, incluyendo una según la cual el sicario que asesinó a Abad Gómez fue quien colocó el poema en su bolsillo. Abad Faciolince concluye:

soy un olvidadizo, un distraído, a ratos un indolente. Sin embargo, puedo decir que gracias a que he tratado de no olvidar a esta sombra, mi padre —arrebatao a la vida en la calle Argentina de Medellín—, me ha ocurrido algo extraordinario: aquella tarde su pecho iba acorazado so-

lamente por un frágil papel, por un poema, que no impidió su muerte. Pero es hermoso que unas letras manchadas por los últimos hilos de su vida hayan rescatado, sin pretenderlo, para el mundo, un olvidado soneto de Borges del olvido.<sup>14</sup>

v

*El olvido que seremos* —ya lo he anticipado— es el retrato de un hombre bueno, de un *padre* bueno, trazado por su hijo casi veinte años después de su asesinato. Desde el principio, Abad Faciolince advierte que no quiere escribir una hagiografía y que espera ser capaz de revelar los claroscuros de Abad Gómez; pese a todos sus esfuerzos, no lo consigue. Pero no porque carezca de talento narrativo —probado en obras tan notables como *Basura* (2000) o *Angosta* (2004)—, o porque sea incapaz de alcanzar la objetividad necesaria frente a una persona tan cercana, sino porque todo indica que, más allá de sus mínimos errores o sus relativos excesos, su padre

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 180.

# HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

## TRAICIONES DE LA MEMORIA



ALFAGUARA

<sup>13</sup> Abad Faciolince, *Traiciones...*, p. 79.

no poseía un lado oscuro. O, si lo poseía —como llega a insinuar el hijo en alguna parte—, quedó confinado a su vida íntima y casi nunca apareció en su desempeño como padre, como médico y como figura pública.

La mayor parte del libro se detiene en esta primera faceta. Como advertí desde el principio, nos hallamos frente a *Carta al padre* inversa a la de Kafka: el testimonio de un hijo que narra con una prosa fluida y tersa su relación privilegiada con un padre excepcional. Poco importa que la mirada que nos transmite sea la del hijo deslumbrado por la sabiduría o el afecto de su padre: Abad Faciolince logra un retrato vivo y luminoso, en el que la ausencia de contrastes no vuelve la narración tediosa ni aburrida. Si *El olvido que seremos* fuese una novela, la eterna bonhomía de Abad Gómez podría haber resultado un tanto cansina; pero nos encontramos frente a un testimonio —y así debe ser leído—, y en esa medida el hecho de que existan hombres con el corazón y la entereza de Abad Gómez no puede sino conmovernos.

*El olvido que seremos* también es un *Bildungsroman*, un relato de formación, que describe la educación sentimental y cívica de Abad Faciolince a partir del ejemplo de su padre. Su mundo infantil es propio de la burguesía latinoamericana del momento: un ambiente dominado por el qué dirán y las buenas maneras, la omnipresencia del catolicismo y la hipocresía de quienes lo practican. Dios, o más bien la religión, marca a los distintos personajes del libro: de un lado están la madre —católica ferviente, sobrina de obispos— y las hermanas, siempre preocupadas por cumplir con los cánones sociales, y del otro el padre, católico *in pectore* y librepensador, azote de los sectores más reaccionarios de la Iglesia, y el hijo que es también su discípulo.

Abad Gómez es un ejemplo para quienes lo rodean: médico siempre comprometido con los débiles y los pobres, luchador social que asimila la prevención de las enfermedades con su tarea como impulsor de políticas de salud pública, defensor de los derechos humanos que antepone sus principios a su propia integridad física. “Para mi papá”, escribe el hijo, “el médico tenía que investigar, entender las relaciones entre la situación económica y la salud, dejar de ser un brujo para convertirse en un activista social y en un científico”. Esta manera de entender la medicina lo lleva a participar en decenas de iniciativas de mejoramiento social, pero también a enfrentarse con las autoridades políticas y académicas de Medellín, de Antioquia y de todo el país, las cuales no dejan de mirarlo con recelo.

La veta familiar del libro alcanza su cumbre con la muerte de Marta, una de las hermanas del narrador, “la estrellita, la cantante, la mejor estudiante, la actriz”. Aquejada de un melanoma, la joven de dieciséis años no tarda en consumirse; la felicidad cotidiana de la familia Abad se resquebraja de pronto, como si fuese un anticipo de

lo que vendrá. A partir de este momento, el libro entra en una fase más sobria y contenida, enclaustrada entre dos muertes. Porque, a partir de la muerte de su hija, Abad Gómez se involucra cada vez más en la acción civil, justo en los años en que el conflicto colombiano se endurece.

“No sé en qué momento la sed de justicia pasa esa frontera peligrosa en que se convierte también en una tentación de martirio”, escribe el hijo en lo más cercano a un reproche a su padre. “Estoy seguro de que mi papá no padeció la tentación del martirio antes de la muerte de Marta, pero después de esa tragedia familiar cualquier inconveniente parecía pequeño, y cualquier precio ya no parecía tan alto como antes”.

Los enfrentamientos de Abad Gómez con las autoridades se vuelven más profundos, más radicales. Primero como presidente de la Asociación de Profesores de la Universidad de Antioquia, y luego como parte del Comité para la Defensa de los Derechos Humanos, el viejo médico ya no se frena en su denuncia de la injusticia y los homicidios perpetrados por los paramilitares (y también por los guerrilleros, aunque a veces los justifique). “Su última lucha fue, pues, también una lucha médica, de salubrista”, escribe su hijo. “Publicaba artículos en los que señalaba a los torturadores y a los asesinos. Denunciaba cada muerte, cada secuestro, cada desaparecido, todas las torturas”. La integridad de don Héctor parecía mantenerlo a salvo de las amenazas, pero los tiempos se hacían cada vez más ominosos. Entre junio y agosto de 1987, decenas de profesores y alumnos de la Universidad de Antioquia fueron asesinados. Los rumores advertían del peligro en que se hallaba, pero él decidió no ceder al miedo y a los chantajes.

El martes 25 de agosto de 1987, por la mañana, fue asesinado el presidente del gremio de maestros de Antioquia, Luis Felipe Vélez. Contrariando las advertencias, don Héctor decidió acudir al velorio, que se celebraba en el sindicato de maestros, acompañado por Leonardo Betancur, uno de sus discípulos, y una extraña mujer que luego desaparecería. Cuando Abad Gómez y Betancur ingresaron en el local en la calle Argentina, dos jóvenes en motocicleta los persiguieron y les dispararon a quemarropa.

Advertidos de la tragedia, su esposa, una de sus hijas, su yerno y su hijo escritor se precipitaron al lugar y rodearon al cadáver. La esposa alcanzó a quitarle la argolla de matrimonio y el hijo encontró en su bolsillo una lista con los nombres de quienes habían sido amenazados de muerte y el poema de Borges: “Ya somos el olvido que seremos”. Un olvido al que estamos todos condenados pero que, gracias a estas tristes y luminosas páginas, nos permite recordar, aunque sea durante unos efímeros instantes, la noble existencia de este hombre bueno. **U**

*Hugo Gutiérrez Vega*

# La devoción por López Velarde

Gonzalo Celorio

*El pasado 11 de septiembre en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, Hugo Gutiérrez Vega pronunció su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, titulado La poesía y la novedad de la patria. En su respuesta a éste, Gonzalo Celorio destaca la devoción de Gutiérrez Vega por el poeta jerezano Ramón López Velarde.*

Jurista, literato y comunicólogo por formación, comediante por vocación y difusor de la cultura por oficio. Maestro universitario en México y en media docena de países de América y Europa, rector de Universidad y defensor, en su momento, de su amenazada autonomía. Periodista y director de suplementos culturales y revistas literarias. Consejero de cultura en las misiones diplomáticas de México en Estados Unidos, España, Italia, Brasil y Puerto Rico; embajador ante Grecia y los países concurrentes de Líbano, Chipre y Moldova; conocedor del griego moderno y de sus poetas. Conversador sabroso e incansable, memorista de picantes versos populares que resuenan en las pastorelas navideñas y amante de boleros, guarachas y rancheras. Narrador oral de supercherías, fabulaciones y sucesos de la provincia de Lagos de Moreno por la que transcurrió su infancia, deslumbrada ya por la poesía de Francisco González León. Poseedor de un inmenso patrimonio poético que brota de su lengua con generosidad y transparencia de ma-

nantial. Y, ante todo, sobre todo, gracias a todo y a pesar de todo, poeta. Poeta fecundo y peregrino, poeta del amor y la memoria, del viaje y de la vida sedentaria, de la amistad y la conversación, de la erudición libresca y del “desmadre, el cotorreo y la chacota”, como dice Marco Antonio Campos; poeta de la devoción a la poesía misma y a los poetas afines que incidieron en la articulación de su propia voz —Yeats, Vallejo, Seferis, Cavafis, Alberti, López Velarde—. Todo eso es, por serlo o por haberlo sido, Hugo Gutiérrez Vega.

En el año de 1965, Rafael Alberti le dedica un poema a Hugo Gutiérrez Vega, a la sazón consejero cultural de la embajada de México en Italia. El poeta gaditano, que habiendo sido marinero en tierra se encuentra desterrado en Roma, se asombra de que en los tiempos difíciles que corren, un poeta treintañero sea capaz de persistir en la construcción del amor con palabras que se lleva el viento cuando al mismo tiempo se condele hasta el grito de la miseria, la impotencia, la desespe-

ranza humanas que el ojo omnipresente de Dios contempla con indiferencia, como lo plasmó el coraje de Picasso en el *Guernica*. Dice Alberti:

Raro es en estos días,  
en estos tiempos ásperos, de hombros  
que se encogen impunes ante la injusta muerte  
cuando parecería  
que el turbión de la sangre y los escombros  
segase al hombre todos los sentidos,  
raro es ver que el poeta en la alta noche  
puede oír el temblor de un corazón desnudo,  
construir el amor a la distancia,  
decir esas palabras que se lleva el viento...  
a la vez que escuchar el gemido del toro,  
la espantada agonía del caballo tundido,  
el grito de la madre  
con la boca sin vida del niño entre los senos  
o el gran ojo de Dios,  
gloriándose, impasible, de sí mismo,  
en tanto que hacia él asciende de la tierra  
el descompuesto vaho de una nada ya inerte.  
Que el buen amor, amigo, y la esperanza  
nunca jamás te dejen de su mano.

Estos versos seguramente fueron la respuesta a los dos poemas que Hugo Gutiérrez Vega, a semejanza del joven porta Franz Kappuz que acudió a Rilke en busca de orientación vocacional, ha de haber sometido al escrutinio de Alberti: Uno, “El viento y las palabras”, en el que se lee:

Sobre los labios la palabra crece  
y encuentra su ascensión.  
Nada podrá callarnos.  
El siglo,  
cárcel gris, inútil agua,  
escuchará la voz:  
monótona caída  
en el silencio  
preñado de poesía.

Otro, titulado precisamente “El mural de Guernica”, que termina con estos versos:

Sólo queda gritar,  
gritar hasta que el viento  
nos muestre una salida.

La respuesta de Alberti equivale a las *Diez cartas a un joven poeta* que Rilke le dedicó a Kappuz, pero tuvo mejores frutos, porque si algo queda claro después de escuchar su discurso, es que a Hugo Gutiérrez Vega no le han dejado de su mano ni el buen amor ni la esperanza, con los que Alberti lo bendijo en sus parabienes.

Desde sus *Poemas del amor joven* hasta sus *Quejas pre-jubilatorias*, su poesía no ha cesado de cantar el buen amor, aquel que en los albores de nuestra poesía loó con agudeza e ingenio el arcipreste de Hita, quien ruega a Dios que le dé la gracia de escribir un libro “que los cuerpos alegre é á las almas preste”. Y no ha perdido la esperanza de que se sacien los anhelos de paz, de serenidad, de solicitud que abrigó López Velarde en su ensayo *Novedad de la patria*.

He dicho que Hugo Gutiérrez Vega es, ante todo, un poeta. Pero es un poeta que no sólo escribe poesía, sino que reflexiona sobre la poesía: su condición, su naturaleza, su finalidad.

Sabe de antemano que no podrá definir lo inefable ni aprehender lo inaprensible, pero encuentra afinidades sustanciales en las voces de numerosos poetas —de Rubén Darío a José Gorostiza, de T. S. Eliot a Derek Walcott, de Eugenio Montale a José Lezama Lima— que han tenido resonancia en la configuración de su propia poética. Entre todas ellas, la más sonora a pesar de su tono menor, la más potente a pesar de su sigilo, la más vigorosa a pesar de su introspección, es la voz de Ramón López Velarde, el padre soltero de la nueva poesía mexicana, como Hugo lo nombra en un poema en el que le habla de usted y le llama “Mi señor Don Ramón”. A esta afinidad dedicaré mis comentarios al discurso que hemos escuchado.

La devoción que Gutiérrez Vega le profesa a López Velarde no se limita a la admiración que tiene por la obra del poeta jerezano. Va más allá de los meros gustos personales y revela su afinidad a ciertas características que Xavier Villaurrutia, en buena medida para inscribir en el canon de la poesía mexicana su propia obra —tildada en su momento de extranjerizante—, consideró propias de nuestra tradición poética: la preeminencia de la lírica sobre la épica, el tono menor, la intimidad, la contención, el rigor formal, la hondura reflexiva. Una tradición que se remonta a los tiempos primigenios del criollo Francisco de Terrazas, que en el siglo XVI intenta escribir un largo poema épico, que sólo perdura por sus contados pasajes líricos; continúa en el siglo XVII con Juan Ruiz de Alarcón, de cuya incipiente mexicanidad se ocupó Pedro Henríquez Ureña, y sor Juana Inés de la Cruz —los dos Juanes de América, como cariñosamente los llamó Alfonso Reyes—; se vuelve propiamente mexicana al comenzar el siglo XX con López Velarde, sigue, según Villaurrutia, con Luis G. Urbina y Enrique González Martínez, poetas del crepúsculo y de la noche respectivamente, y desemboca en los poetas de Contemporáneos —Gorostiza, el propio Villaurrutia y, aunque no lo parezca a primera vista por el colorido tropical y la temperatura de cuarenta grados a la sombra que predomina en su poesía, por el Carlos Pellicer de *Recinto* y *Hora de junio*.



© Javier Nardiz

Hugo Gutiérrez Vega

Hugo Gutiérrez Vega destaca el tono menor de la poesía de Ramón López Velarde, ese tono pudoroso que lo lleva a cantar a la patria con una épica sordina, en voz baja, amorosamente, silenciosamente. En su *Introducción a la poesía mexicana*, donde le asigna a nuestra expresión lírica el color de la perla y la hora del crepúsculo, Villaurrutia señalaba, como uno de los rasgos más notables de nuestra poesía, su tono de intimidad, de confesión, de susurro. “El mexicano es por naturaleza silencioso —dice— ... si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente”. Y así, siguiendo la “partitura del íntimo decoro”, López Velarde le canta a la patria, una patria cercana, donde *el tren va por la vía como aguinaldo de juguetería*, una patria por cuyas calles provincianas que relucen como espejos, *se vacía el santo olor de la panadería*, una patria femenina —niña, joven, madre—, bella, alegre, humilde a pesar de sus riquezas, vestida de percal y de abalorio, cálida, festiva, modesta, recatada, íntima, virtuosa. En fin, una patria suave. Suave patria, cantada, paradójicamente, en tiempos todavía de aspereza nacional. Cierto. En nuestra tradición literaria la poesía lírica ha desplazado a la poesía épica, que no encuentra feliz acomodo en nuestra expresión. Así lo corrobora la magnífica antología *La patria en verso. Un paseo por la poesía cívica en México* que acaba de dar a la imprenta Felipe Garrido, en la que se advierte la propensión velardeana de tratar los temas civiles con timbres líricos. El propio Hugo Gutiérrez Vega, cuando trata de elevar la voz, fracasa:

Ahora, en esta sombra sarcástica  
habitada por pequeños seres  
coludos, cornudos y variopintos,  
me aclaro la garganta  
y busco ese tono mayor

que, de acuerdo con el maestro Chumacero,  
no tienen mis alientos poetizantes.

Lo intento y se me cae,  
me gana la risa  
y la autocompasión lo gana todo,  
pues es una oronda señora  
de narices violáceas  
y enorme culo morado.

Fracasa como fracasó Francisco de Terrazas —ya lo dije— cuando intentó cantar las glorias de la conquista que perpetraron sus mayores. Al poeta criollo, un *junior* de su tiempo, le quedó grande la trompetería guerrera de la épica y dejó inconcluso su ambicioso poema *Nuevo mundo y conquista*. Acaso gracias a esa incompetencia para cantar ajenas hazañas pudo articular refinadísimos sonetos de corte petrarquista que inauguran la tradición lírica mexicana. Y en ese fracaso reside, como en López Velarde, como en Gutiérrez Vega, el triunfo de su lírica.

*La suave patria* es nuestro mayor poema civil, el que guardamos con gran delicadeza en la memoria del corazón, el que aflora entre la lengua y el paladar cada vez que pensamos en la patria, y cuya suavidad acaso nos conmueve más que las aguerridas estrofas, fraseadas en decasílabos heroicos, de nuestro himno nacional, beligerante, sí, pero tartamudo, porque la música, compuesta para versos endecasílabos, nos obliga, cuando lo cantamos, a repetir una sílaba en cada uno de los versos decasílabos con los que lo compuso González Bocanegra. Pero López Velarde no sólo escribió el poema, fechado el 24 de abril de 1921 —menos de dos meses antes de su muerte—, sino que lo hizo preceder de un luminoso y entonces esperanzador ensayo titulado *Novedad de la patria*, que viene siendo el sustento ideológico del flujo lírico de *La suave patria*, y al que Hugo Gutiérrez Vega



retrotrae en su discurso para señalar la vigencia de los postulados que nuestro poeta mayor sostuvo hace casi un siglo, cuando parecía que la Revolución mexicana había llegado a su fin, y que ahora, noventa años después, cuando la paz se ha vuelto a quebrantar, debemos releer y reasumir.

No puedo dejar de mencionar, en este recuento de las afinidades que guarda la poética de Hugo Gutiérrez Vega con la poesía de López Velarde, la importancia de la adjetivación, tan subrayada en su discurso como el elemento en el que reside la originalidad y la fuerza del poema. Y es que el adjetivo no es asunto menor o secundario, como podría pensarse. Y no lo es porque en la poesía, si se me permite una extralimitación que en este foro podría considerarse delito de lesa gramática, los adjetivos son sustantivos. Si, como sentenciaba Vicente Huidobro, “el adjetivo, cuando no da vida, mata”, López Velarde, acaso como todos los poetas, busca el adjetivo brillante, pertinente, original, exacto, que concuerde felizmente con el sustantivo —que le dé vida: “ojos inusitados de sulfato de cobre”, “el viudo oscilar del trappecio”, la “gota categórica”, el “brocal ensimismado”. Sin embargo, a lo largo de su obra, el poeta rebasa este presupuesto de adecuación feliz para disponer del adjetivo con otras finalidades: violentar el sustantivo, apremiarlo, retarlo, subvertirlo, corromperlo, contradecirlo —esto es modificarlo en su esencia para entregarnos, como producto de semejante pugna, una imagen inédita, que ya no procede del descubrimiento afortunado sino de la creación temeraria: “cataratas enemigas”, “fresnos mancos”, “orgía matinal”. Estos adjetivos nombran lo no nombrado: son sustantivos, pues. Xavier Villaurrutia dice que a López Velarde, “como a todo buen poeta, le quedaba el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella salían vueltos a

crear, con la forma inusitada, diferente, que pretendía y muy a menudo alcanzaba a darles. Recobrando una facultad paradisiaca, diose, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas adjetivándolas...”. Gutiérrez Vega alaba la fidelidad a la emoción original en la poesía de López Velarde e implícitamente el rigor con el cual logra que esa emoción primigenia se plasme en el poema. Y es que López Velarde se declaró enemigo de la palabra por la palabra y pronunció, como declaración de principio, la frase que, en mi opinión, es cifra de su poética: “yo anhe-lo expulsar de mí cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos”.

La aportación mayor del discurso de Hugo Gutiérrez Vega reside en una paradoja: la de la inutilidad consustancial de la poesía, gracias a la cual acaba por ser tan necesaria como el pan, el vino y la sal.

Los poetas dijeron versos  
y agitaron sus plumas en el gran salón.

Al día siguiente varias sirvientas  
lucieron plumas de pavo real  
en sus sombreros viejos.  
Ellas opinan que los recitales son útiles  
a la república.

Hugo querido, mucho me honra darte la bienvenida, en nombre de nuestros compañeros, a la Academia Mexicana de la Lengua. Tu palabra, aquilatada e insurrecta, rigurosa y desparpajada en tu poesía; *bazar de asombros* en tu prosa; inagotable y memoriosa en tu conversación, habrá de discurrir felizmente en el seno de la Academia, cuyas tareas, por ser inútiles —y por ende lujosas—, acaso acaben siendo tan necesarias como la extracción de la sal, la crianza del vino y el horno del pan. **u**

*Justo Sierra Méndez*

# Identidad mexicana

Hernán Lara Zavala

*Impulsor de la creación de la Universidad Nacional, antecedente de la actual UNAM, Justo Sierra Méndez fue un hombre profundamente comprometido con la educación y la libertad de prensa. Hernán Lara Zavala traza la genealogía y algunos rasgos biográficos del gran polígrafo mexicano, quien supo incursionar en la poesía, la narración y el ensayo.*

*A Filiberto Cepeda Tijerina*

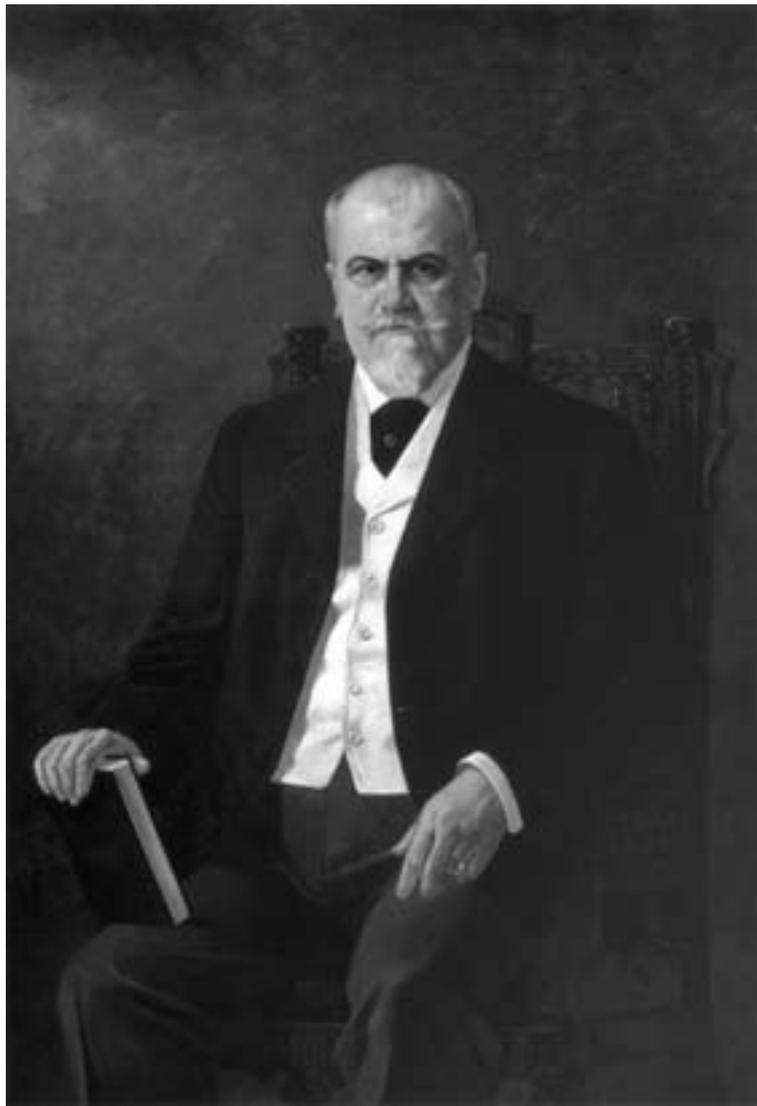
I

Justo Sierra Méndez descendía, por parte de padre y madre, de una gran estirpe política y literaria de la península de Yucatán, aunque él mismo se ufanara de considerarse “hijo del pueblo” como la mayoría de nosotros. Su padre, el famoso Justo Sierra O’Reilly, fundó la novela histórica en México y sus narraciones principales, *Un año en el Hospital de San Lázaro* y *La hija del judío*, constituyen dos obras maestras del siglo XIX que abren el campo de la ficción hacia los derroteros de la novela psicológica y de la novela histórica respectivamente. Sierra O’Reilly nace en Yucatán, en el pueblo de Tixcacaltuyú, el 24 de septiembre de 1814. Su padre fue un sacerdote depuesto del cargo en su parroquia de Valladolid hecho que marcó a Sierra O’Reilly y a su hijo con una suerte de “atavismo religioso” de por vida. Por lo mismo desde muy temprana edad su educación, por recomendación expresa de su propio padre, quedó en manos del presbítero don Antonio Fernández Montilla, con quien creció y quien lo llevaría a vivir con él a la ciudad de Mérida para que estudiara ahí hasta 1825.

“Estudios y viajes —escribe Agustín Yáñez en su perfil de Sierra O’Reilly para las *Obras completas* de Sierra Méndez—<sup>1</sup> por distintos rumbos de la península, por Tabasco y hasta México labraron precozmente su sensibilidad”. Así, en el año de 1818, cuando contaba apenas cuatro años, el niño Sierra O’Reilly sale del pueblo de Hunucmá y al cumplir cinco llega a la ciudad de Mérida donde destaca en los estudios y tiene oportunidad de emprender diversos viajes en los que afloraron su fina sensibilidad, asombrosa memoria, gran curiosidad intelectual, sus dotes de observación y su inclinación natural hacia las letras.

En 1834 Sierra O’Reilly se convierte en bibliotecario del Colegio de San Ildefonso, después de aprobar sus exámenes de teología escolástica y moral y, en 1836, se titula de bachiller de cánones en la Facultad de Derecho Canónico. Duda entre la carrera religiosa y la abogacía y finalmente se decide por las leyes y en 1837 le

<sup>1</sup> *Justo Sierra, Obras completas I, Poesía*, Estudio general, su vida, sus ideas y su obra, Nueva Biblioteca Mexicana, 49, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, UNAM, México, 1991, p. 16.



Leandro Izaguirre, Justo Sierra

conceden una beca eclesiástica para estudiar derecho civil en el Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México. El 12 de julio de 1838 se recibe de abogado poco antes de cumplir los veinticuatro años de edad. Satisfecho con sus logros académicos regresa a Mérida donde se inscribe en la Pontificia Universidad y prepara una tesis con la que se graduaría en 1840 como doctor en derecho canónico y civil. Justo Sierra O'Reilly alterna todos estos años de arduo estudio jurídico con sus ávidas lecturas literarias, filosóficas e históricas. Meses después de haberse doctorado resulta electo juez de la primera instancia en Campeche donde inicia una prolífica carrera de abogado, periodista, literato, filólogo y político, actividad esta última que le acarrearía no pocos problemas en su vida personal.

Junto con sus pininos políticos, el doctor Sierra O'Reilly inicia otra actividad que no abandonaría jamás y que le otorgaría un lugar preponderante en la literatura mexicana. En el año de 1841 funda el primer periódico literario importante de Yucatán: *El Museo Yucateco, Periódico Científico Literario*, que apareció en el puerto de Campeche el 23 de enero y se distribuyó en la ciudad de Mérida dos días después.

De acuerdo con John F. Chruchiank IV,<sup>2</sup> fue Lorenzo de Zavala quien introdujo la primera imprenta y los primeros periódicos en Yucatán, aprovechando que la Constitución de Cádiz de 1812 había concedido “la libertad de prensa”. Esto permitió que Zavala importara una imprenta de Cuba, para “crear y fomentar el espíritu público” y editara *El Aristarco* para difundir sus ideas liberales. Por ello se le conoce en Yucatán como el “padre del periodismo”. En ese mismo tenor fue que Sierra O'Reilly fundó, el primero de enero de 1841, el periódico de marras aun cuando sus cometidos fueran totalmente diferentes a los de Zavala, pues sus compromisos no serían de carácter político sino claramente literarios, como bien lo señala en la introducción al mismo *Museo*:

El deseo de animar a nuestros compatriotas a la afición de las materias literarias nos ha impulsado a presentar este imperfecto ensayo, con la esperanza de abrir el camino que debe perfeccionar el tiempo y el buen gusto. Y aunque para adquirir éste, sea necesaria una constante dedicación, la lectura asidua de los buenos escritores y también algunas circunstancias que más deben a la naturaleza que al arte, hemos creído oportuno excitar la emulación de la juventud yucateca, a fin de ir sembrando paso a paso en sus almas ardientes, las semillas que producen al cabo tan preciosos frutos.<sup>3</sup>

*El Museo Yucateco* tiene una vida de poco menos de dos años, pues su publicación termina en mayo de 1842. Sin embargo, su influencia resultará de suma importancia, no sólo por dar a conocer la obra y juicios sobre autores clásicos de literatura e historia, sino sobre todo porque allí aparecen las primeras letras de un grupo de intelectuales y académicos como Manuel Barbachano y Terrazo, Pantaleón Barrera, Vicente Calero Quintana, fray Estanislao Carrillo, Alonso Aznar Pérez, Gerónimo Castillo Lenar y Juan Pío Pérez. Es también en este periódico que Sierra O'Reilly publica parte de su obra narrativa, como *El filibustero*, *Doña Felipa de Sanabria* y *Los bandos de Valladolid*, además de otros cuentos, leyendas, fragmentos autobiográficos, crónicas, etcétera. En este sentido, Sierra O'Reilly, como fundador y director de *El Museo Yucateco*, crea un antecedente y, lo que es más importante, inicia formalmente su carrera literaria, sobre todo en el género de la narrativa y de la historia en las que publica diversos textos como los que hemos citado al inicio de este ensayo, además de interesantes polémicas sobre libros como el *Chilam Balam* y

<sup>2</sup> Chruchiank IV, “Los intelectuales, los indios y la prensa. El periodismo polémico de Justo Sierra O'Reilly”, *Saastun, Revista de Cultura Maya*, año 0, número 2, agosto de 1997, p. 8.

<sup>3</sup> Citado por Ferrer de Mendiola, *Enciclopedia Yucatanense*, tomo VII, segunda edición, Gobierno de Yucatán, Mérida, 1977, p. 217.

sus cuestionables profecías. Entre su obra Sierra O'Reilly publica allí las primeras "leyendas" que aún no se atreve a clasificar como novelas.

A partir de allí Justo Sierra O'Reilly estará a la cabeza de una serie de periódicos, unos de carácter literario y otros con visos políticos que aparecerán simultánea o sucesivamente: al *Museo Yucateco* del año de 41 y 42 se le empalma *El Espíritu del Siglo* diseñado con un carácter más político y con el fin de apoyar la campaña electoral en la ciudad de Campeche de quien sería su suegro y protector, don Santiago Méndez, para obtener una vez más la gubernatura de Yucatán y combatir también los embates del periódico de la ciudad de Mérida, *El Independiente*, órgano del gobierno de Miguel Barbachano, infatigable rival de Méndez para controlar la península. Esta pugna entre las dos ciudades y los dos líderes políticos para gobernar al entonces estado de Yucatán, que abarcaba toda la península, se prolongará muchos años y será la que propicie, entre otros problemas, la separación de Yucatán del gobierno central en sucesivas ocasiones, la cruenta Guerra de Castas de 1847-1848 y finalmente la escisión de la región de Campeche para convertirse en un estado más de la República mexicana.

En 1845 Sierra O'Reilly dirige otro periódico, el *Registro Yucateco*, donde publica su primera novela por entregas, *Un año en el Hospital de San Lázaro*, así como su novela breve *El secreto del ajusticiado*. Tanto para Sierra O'Reilly como para toda la península de Yucatán 1847 será un año aciago pues el 30 de julio de 1847 Cecilio Chí ataca el pueblo de Tepich y se inicia la Guerra de Castas. Dado que el gobierno de Yucatán se había declarado neutral en la guerra entre México y Estados Unidos, Sierra O'Reilly será nombrado por el gobernador Santiago Méndez como comisionado y agente por parte de su estado con objeto de que, en primera instancia, promoviera que las tropas norteamericanas desocuparan Isla del Carmen y, posteriormente, consiguiera un trato especial para Yucatán en el conflicto bélico y solicitara que el gobierno estadounidense ayudara al pueblo yucateco con armas, dinero y parque en la lucha contra los mayas sublevados. Sólo que a medida que se agravaba la situación en la guerra y los mayas ganaban terreno, ocupando prácticamente cuatro quintas partes de la península, Sierra O'Reilly se sintió en la necesidad extrema de "solicitar la intervención directa de las naciones poderosas ofreciendo el dominio y soberanía del país a la nación que tome a su cargo salvarlo".<sup>4</sup> Y es aquí donde entra su aspecto más polémico y se forja la leyenda negra sobre el papel que desem-

peñó Sierra O'Reilly en este doloroso conflicto. Este aspecto, que forma más parte del hombre político que del hombre de letras, resulta quizás una de las principales razones que han impedido que se reconozca su valor dentro de la literatura mexicana. Hay incluso quien afirma que se trató de un acto de traición a la patria. Pero quien quiera que lea su diario de viaje, que consigna con gran fidelidad y franqueza sus avatares para tratar de ayudar a su región y salvar a los suyos, podrá percibir su legítima angustia y, aunque nada justifica los exabruptos en contra de los indios, es fácil imaginar que en una guerra de tales magnitudes y de violencia extrema por ambas partes, hasta un hombre de la cultura y serenidad de Sierra O'Reilly, totalmente desesperado, estuviera dispuesto a todo con tal de salvar a los suyos y lograr la pacificación de su tierra. Lo que la mayor parte de los críticos de Sierra O'Reilly omiten o pasan por alto es que él era un estudioso y admirador de la cultura maya y así se puede comprobar en los dos volúmenes que escribió con el título de *Los indios de Yucatán*,<sup>5</sup> en donde describe y analiza con gran profundidad y simpatía la influencia de los mayas dentro de la organización social de Yucatán. Tampoco hay que olvidar que él tradujo *Viaje a Yucatán (1841-1842)*<sup>6</sup> de John Stephens y Frederick Catherwood a pocos años de su publicación original, primer estudio arqueológico sobre la cultura y las ruinas mayas. Él mismo era consciente de lo delicado de su intercesión y así se lo comunica a su esposa:

Tales disgustos, tantos sacrificios y contratiempos no serán en balde, ¿no es verdad? Pues bien yo seré calumniado, injuriado y botado a la animosidad de mis adversarios, porque he servido bien a mi patria. Tal es la posición, tal es la pena de quien la sirve con lealtad.<sup>7</sup>

En noviembre de 1848, en plena Guerra de Castas, Sierra O'Reilly publica *El Fénix*, periódico político mercantil que aparece cinco veces al mes e ininterrumpidamente hasta el 20 de octubre de 1851. En este periódico publica su segunda novela propiamente dicha, *La hija del judío*, también por entregas. En 1849 colabora en *El Mosaico*, órgano literario de la Academia de Ciencias y Literatura de Mérida, de la cual fue presidente. En el año de 1852 preside el Congreso Federal donde firma el acuerdo que concede dispensa de exámenes de jurisprudencia a Vicente Riva Palacio. Durante el año

<sup>5</sup> Justo Sierra O'Reilly, *Los indios de Yucatán*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 1994, 2 volúmenes.

<sup>6</sup> John L. Stephens, *Viaje a Yucatán (1841-1842)*, traducción de Justo Sierra O'Reilly, ilustraciones de Frederick Catherwood, FCE, México, 2003, 688 pp.

<sup>7</sup> Justo Sierra O'Reilly, Juan Suárez y Navarro, *La guerra de castas*, Conaculta, Cien de México, México, 1993, p. 53.

<sup>4</sup> Justo Sierra O'Reilly, *Diario de nuestro viaje a los Estados Unidos*, Instituto de Cultura, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida, 1988, p. 154.

de 1854 funge como agente del Ministerio de Fomento de Yucatán y juez especial de hacienda del puerto de Campeche. En el desempeño de este cargo redacta su libro *Lecciones de derecho marítimo internacional*.

El último periódico que publicará don Justo, *La Unión Liberal*, se fundó también en la ciudad de Campeche y sale ininterrumpidamente dos veces a la semana. Sin embargo, el 28 de julio de 1857 ocurre en Campeche un grave suceso que cortaría de manera sustancial la actividad literaria de Sierra O'Reilly. Su casa, ubicada en una de las esquinas de la plaza mayor frente a la Puerta de Mar, punto obligado de reunión para artistas e intelectuales gracias a la riqueza de su biblioteca, de sus archivos y a la proliferación de documentos inéditos relativos a la historia de Yucatán, es asaltada, saqueada y destruida precisamente a causa de las pugnas partidistas en el estado. En efecto, los opositores al gobierno de Pantaleón Barrera —a quien apoyaban Santiago Méndez, su suegro y ex gobernador, y el propio Sierra— se levantaron en armas y se lanzaron contra la casa de Sierra O'Reilly obligando a él y a su familia a abandonar la población. Durante el saqueo se perdieron trabajos inéditos, libros antiguos y muchos de los documentos históricos invaluable que Sierra O'Reilly tan celosa y cuidadosamente había logrado obtener a lo largo de sus muchos viajes e investigaciones.

Este incidente lleva a la familia Sierra a exiliarse para siempre de la ciudad de Campeche y a establecerse en la ciudad de Mérida en una bella casa de la calle 58 (antes la esquina de la Culebra) donde vivió don Justo hasta su muerte en 1861. No obstante el agravio y la pérdida antes referida, comenta Agustín Yáñez, una vez establecido en Mérida, Sierra O'Reilly se retira definitivamente de la política, reconstruye su biblioteca y prosigue sus actividades ahora más de carácter jurídico y académico que literario aunque no por ello su casa deja de constituir el centro de peñas y reuniones literarias. Comparte entonces su saber con nuevos contertulios, meridianos presuntamente rivales que, sin embargo, acuden en tropel: literatos, médicos, militares, curas, científicos, juristas, historiadores y toda suerte de gente inquieta que lo visitan para abreviar de su sabiduría. Por supuesto que en esas circunstancias sus hijos, Justo, Santiago y Manuel se nutrían del ambiente cultural que privaba en casa e imperceptiblemente fueron forjando su carácter.

## II

La madre de don Justo Sierra Méndez, doña Concepción Méndez Ibarra, fue hija del federalista y varias veces gobernador del entonces estado de Yucatán, Santiago Méndez, hombre de férreo temperamento que luchó in-

cansablemente para integrar toda la región del sureste a la República Federal Mexicana y que venció a Santa Anna cuando intentó someter a Yucatán en 1842. Él fue uno de los defensores de los principios del más puro liberalismo. Era, además, excelente administrador, hombre de negocios, ordenado, discreto, gran legislador en cuestiones fiscales e intachable ciudadano que tuvo que afrontar, a la par con Miguel Barbachano, la llamada Guerra de Castas en la que su yerno don Justo Sierra O'Reilly desempeñó una función muy importante para intentar la pacificación de la península con el apoyo de los Estados Unidos, lo cual no pudo lograr. Con malicia sus enemigos solían decir que don Justo no se había casado con “Conchita Méndez sino con la hija del gobernador”, infundió tremendo pues él resultó un marido amoroso, responsable y leal a la mujer que le diera los tres hijos sobre cuya conformación ella ejerció una influencia definitiva. Su famoso *Diario de nuestro viaje a los Estados Unidos* es una prueba de la veneración que le profesaba y cuya dedicatoria dice: “Escríbolo de orden de mi esposa, y en testimonio del fino y profundo amor que le profeso” y páginas adelante le confía: “Sufro mucho pensando en ti, en mis hijos, en papacito, en mi país, en su suerte futura, en mi porvenir, en mi pobreza y en todo lo que me anuncia la fatal posición de nuestro desgraciado Yucatán”.<sup>8</sup>

Como ha dicho Wilberto Cantón: “A nadie sino a ella [su madre] debe el maestro Sierra Méndez la honda ternura que matizó su rebelde juarismo que imantó su positivismo escéptico”.<sup>9</sup> El mismo Sierra, cuando visitó el santuario de Lourdes en los últimos días de su vida, hizo la siguiente evocación materna: “Y aquí tienes cómo yo, hijo de mi tiempo y de mi siglo, pero sobre todo hijo de mi madre, que me amamantó y crió en la creencia en lo sobrenatural como lo más natural del mundo, cada vez que me pongo en contacto con estas manifestaciones tan sinceras como estupendas de la fe católica, resucito en la religión que ella me enseñó...”.<sup>10</sup> Acaso con esta visita al santuario de Lourdes Justo Sierra superaba el atavismo que le acompañó toda su vida y que le venía por línea paterna pero que fructificó en la educación laica.

## III

Don Justo Sierra Méndez nace el 26 de enero de 1848 (cuando su padre se encontraba en Washington haciendo antesala en el senado norteamericano para discutir

<sup>8</sup> Justo Sierra O'Reilly, Juan Suárez y Navarro, *op. cit.*, p. 41.

<sup>9</sup> Wilberto Cantón, *Justo Sierra*, Cuadernos de Lectura Popular, SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1967, p. 11.

<sup>10</sup> Justo Sierra, *Prosas*, Biblioteca del Estudiante Universitario, UNAM, México, p. 200.

la polémica *Yucatan Bill* en el punto más crítico de la Guerra de Castas), en la ciudad de San Francisco de Campeche en el estado y obispado de Yucatán. Lo bautizan en la Santa Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, que con la división de la península se convertiría en la catedral del estado de Campeche. Justo Sierra vive hasta los nueve años una infancia idílica y feliz frente a la poética, serena y amable bahía de la ciudad de Campeche. Asiste al Colegio de San Miguel Estrada, donde es discípulo dilecto de don Eulogio Perera Moreno, que a la sazón era el director y cuyas enseñanzas y ejemplo don Justo jamás olvidaría ni dejaría de agradecer y reconocer.

En agosto de 1857, el niño Justo presencia el virulento ataque que el movimiento independentista campechano lanzara contra su abuelo y su padre, en el que destruyeron la biblioteca familiar. Esa experiencia de vandalismo y violencia seguramente lo marcó de por vida pues la familia se vio obligada a abandonar su natal Campeche para buscar refugio en Mérida. Ahí ingresa al Liceo Científico y Comercial, dirigido por don Honorato Ignacio Magaloni, influencia que también formaría parte importante de su visión de educador. Su padre no viviría mucho más. Continuaba con sus investigaciones y logró terminar el *Código Civil* y el *Código Marítimo* que le encargara el presidente Juárez. Cuando Sierra O'Reilly muere, Justo, el mayor, contaba apenas con trece años de edad. Este segundo revés en su vida permitió seguir el ejemplo de su padre para cum-

plir patriótica y responsablemente con sus deberes, a pesar de las adversidades, reveses o críticas, con estoica resistencia. Agustín Yáñez afirma que a partir de este grave momento de pesadumbre, dolor y asombro comenzaría la verdadera biografía de don Justo y cita: “Cuál obra pudiera yo realizar, cuál gloria conquistar, con cuál empresa avasallar la fama, que fuese capaz de producir en mí una satisfacción semejante al orgullo santo de llevar el nombre que llevo”.<sup>11</sup>

#### IV

En el año de 1861 Justo Sierra Méndez ingresa en el Liceo Franco Mexicano de la Ciudad de México y ya para 1863 inicia sus estudios de jurisprudencia en San Ildefonso y publica sus primeros ensayos. Como lo ha comentado José Luis Martínez,<sup>12</sup> la poesía y la prosa narrativa de Sierra Méndez fueron sobre todo “ejercicios predilectos de la juventud”. Sin embargo, su espectacular debut como orador se dio a los dieciséis años, cuando leyó su disertación sobre “El matrimonio” en la Academia de Derecho Natural del Colegio Nacional de San Ildefonso, todavía en calidad de alumno. Ésta es la imagen que nos da de él en esa época Jorge Hamme-

<sup>11</sup> Justo Sierra, *op.cit.*, p. 31.

<sup>12</sup> Justo Sierra, *Obras completas III, Crítica y artículos literarios*, UNAM, Nota preliminar, p. 6.



El doctor Justo Sierra O'Reilly



Leandro Izaguirre, Doña Concepción Méndez Echazarreta de Sierra O'Reilly



Leandro Izaguirre, *Justo Sierra*

ken: “Joven robusto, grande, de frente despejada, melena de león, ojos de águila... Pues ése es Justo Sierra, el de la voz ruda y potente, como si el trueno habitara en germen en sus pulmones; el de la inspiración grandiosa, como si en su cerebro habitaran en apoteosis las nueve hermanas del consabido coro”.<sup>13</sup> Y en cuanto a su poesía, nos queda el testimonio de Juan de Dios Peza que reconoció con estas palabras publicadas en *El Imparcial* el talento poético de Sierra:

Estaba Justo en la plenitud auroral de la vida; tendría unos dieciséis o diecisiete años, y recitó con ardorosa entonación una oda... Una ovación espontánea, ruidosa, fraternal e inolvidable saludó al poeta que por primera vez hablaba en público; y desde aquella noche su nombre corrió de boca en boca; se le designaba para representar al Colegio en los días grandes de la patria.<sup>14</sup>

Pero todavía mejor es la descripción que le hizo el mismo Sierra a su hermano Santiago sobre el encuentro que tuvo con Ignacio Manuel Altamirano y que me permito citar:

Venciendo mi timidez, que hacía sonreír a Altamirano... hablé con él, me sentí otro... mi nombre trajo a su prodigiosa memoria el de mi padre, me habló de él, me entusiasmó, me cautivó, me hizo suyo... lo soy todavía. Al día siguiente me llevó a una “velada literaria” en la ca-

sa del señor Payno. ¿Qué hombres había allí? La nobleza, la alta nobleza de las letras patrias: Prieto me llamó su hijo con olímpica ternura; Ramírez me dio un consejo o una broma; Payno brindó conmigo; Riva Palacio me habló del porvenir... Y Altamirano, que era allí el niño mimado, me tomaba con tanto ardor bajo sus auspicios, que cuando conté todo esto, exagerándolo un poco, a mis compañeros de colegio les pareció que había yo crecido, y algunos me dijeron adiós como si nos fuéramos a separar para siempre...<sup>15</sup>

Y en cierto modo su apreciación era correcta pues a partir de ese momento se iniciará la brillante, prolífica y polifacética carrera de Justo Sierra Méndez y por lo mismo cabe preguntarse cuál, entre sus tantas aportaciones a la cultura nacional, será la más importante. En el año de 1871 don Justo se recibe de abogado en San Ildefonso y empieza a destacar como jurisconsulto y magistrado. El 6 de agosto de 1874 contrae nupcias con Luz Mayora Carpio en la Capilla del Señor del Claustro, parroquia de Tacuba. En 1877 inicia formalmente su cátedra sobre historia y cronología en la Escuela Nacional Preparatoria, que lo va a proyectar como el maestro que dedicará buena parte de su talento al rubro de la educación nacional.

Además de sus primeros aportes como orador y poeta Sierra Méndez ejerce, igual que su padre, el periodismo y funda un periódico, *La Libertad*, que servirá para que él y su hermano Santiago ejerzan la crítica política y social. Ahí publica él sus “Conversaciones del Domingo” y otros artículos de carácter polémico. Lamentablemente su incursión en las discusiones de la época le causó otro enorme dolor: su hermano Santiago muere asesinado a manos de Irineo Paz —abuelo del poeta Octavio Paz— durante un duelo al que se enfrentaron, pues presuntamente Santiago había llamado “miserable” al ex militar. Ésta es la versión que don Justo nos ofrece de los hechos:

El 27 de abril del año 1880 a las nueve de la mañana, en las cercanías de Tlalnepantla fue asesinado en un duelo mi hermano por el periodista Irineo Paz... La causa del duelo fue un “suelto” (*sic*) publicado en el periódico *La Libertad* por don Agustín Cuenca... y atribuido a mi hermano por el asesino Paz, sugerido por un infame que se llama don Manuel Caballero, según el mismo matador se lo dijo al doctor Martínez, que el día del lance me lo refirió.<sup>16</sup>

Y añade Yáñez:

<sup>13</sup> Justo Sierra, *Obras completas I*, citado por Agustín Yáñez, p. 43.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 79.

Lacerante imagen del remordimiento y del abatimiento, después de resistir varias horas y no atreverse, Justo entra de rodillas, llorando, a comunicar a su madre la tremenda noticia. Con una reacción propia del tipo emocional a que psicológicamente pertenecía, decidió abandonar no sólo el periodismo, sino todas sus otras actividades y amistades; quiso ser por el dolor, un anacoreta, encerrado consigo mismo.<sup>17</sup>

Vale aquí la pena citar lo que Octavio Paz tiene que decir sobre el ominoso asunto en torno a la responsabilidad que su abuelo tuvo frente a la muerte de Santiago Méndez. Cito:

Durante los últimos cinco años de su vida conocí mejor a Irineo Paz... En apariencia nada o casi nada había quedado de aquel joven desbocado; ni en sus comentarios ni en su talante se percibían huellas de sus entusiasmos y de su amor por las conspiraciones y las acciones arriesgadas. Había perdido las ilusiones; la edad y la desaparición de su periódico *La Patria*, confiscado por el general carrancista Pablo González lo había inmovilizado. Y sin embargo... la ironía, rasgo permanente de su carácter, lejos de desaparecer con los años y los descalabros, se había transformado y ahora se manifestaba en breves sarcasmos y en un alzarse de hombros que oscilaba entre la antigua rebeldía y la resignación. Seguía siendo un inconforme y sus silencios eran ceniza sobre brasas. Era lo que había sido siempre: un liberal, un hijo rebelde pero fiel a las ideas de la generación anterior a la suya, la de los hombres de 1857. Aún detestaba a los científicos a los que atribuía el desastroso final de Porfirio Díaz. De Justo Sierra nunca hablaba aunque la simple mención de su nombre instantáneamente oscurecía su semblante. Le pesaba, siempre le pesó, su desdichado duelo con Santiago Sierra, hermano de Justo. Fue un hecho que lo marcó, una herida nunca cerrada.<sup>18</sup>

El hecho es que la muerte de su hermano Santiago a manos de un militar marcó a Justo para siempre alejándolo del periodismo y acaso como una penitencia renunció a la dirección de *La Libertad*. En el año de 1890 Justo Sierra sufre otro golpe moral al fallecer su madre, pues él siente que con ella muere “una fe, una moral, todo eso y otras cosas que no sé decir”. Ya en 1872 había muerto su abuelo Santiago Méndez, otro ejemplo y padre sustituto durante su juventud: “El gran antepasado, el gran abuelo, medalla de agosto perfil romano, incrustada en la epopeya trágica”.<sup>19</sup> Ahora Jus-



T. Sánchez, *Don Santiago Méndez Ibarra*

to se encontraba solo frente a la vida pero sobre todo frente a las responsabilidades de su patria a la que tanto amó. México y el mundo se estaban gestando y él tenía que decidir en qué invertir sus muchos y amplios talentos.

Al releer los *Cuentos románticos* y *Las conversaciones del Domingo* encuentro a don Justo inferior en talento narrativo a su padre, Justo Sierra O'Reilly, cuyos relatos, crónicas, leyendas y novelas muestran un estilo más desparpajado, dinámico y espontáneo, con mayor sentido del suspenso y mucho más convincente, ameno y verosímil que los dulzones cuentos de su hijo.

Claro que Sierra Méndez, qué duda cabe, fue lo que antes se llamaba un “hombre de letras” y que ahora algunos denominan “grafólogo”. Practicó, es cierto, casi todos los géneros literarios aunque, como también afirma el maestro José Luis Martínez: “La historia y la educación fueron las graves preocupaciones del maestro ya formado. El periodismo político y la prosa literaria, en cambio, nacieron con el escritor y lo acompañaron, sin abandonarlo nunca del todo, hasta sus últimos días”.<sup>20</sup> El mismo Octavio Paz, a pesar de la animadversión que sentía contra la familia Sierra, admite que admira a Sierra Méndez, “al educador, al historiador y al ensayista. Lo veo como uno de los pilares que sostienen el frágil edificio de nuestra nación”.<sup>21</sup> Considero que el género ideal de don Justo era la oratoria con ese dejo de solemnidad, erudición y prosopopeya que caracteriza sus mejores piezas, con esa augusta retórica enciclopédica tan

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>18</sup> Octavio Paz, *Obras completas. Miscelánea II*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, México, 2001, p. 144.

<sup>19</sup> Citado por Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup> Justo Sierra, *op. cit.*, III, p. 6.

<sup>21</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 145.

del gusto de los positivistas y científicos intelectuales de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero también es cierto que en la prosa literaria Justo Sierra brilla con luz propia. Su defensa de Juárez fue una obra importantísima en la dignificación de nuestros héroes al consolidarse el México del siglo XIX: “Juárez que hoy es nuestro orgullo y mañana será nuestra enseñanza”, comentó Sierra cuando tenía tan sólo diecinueve años. Don Justo se desempeñaba bien en la crítica literaria y en los estudios donde disertaba sobre sus autores favoritos, pues la elección de temas y de escritores se convierte en espejo fiel del pensamiento y del gusto de un ensayista, así como en las semblanzas y las crónicas de viaje. Ya en otro texto<sup>22</sup> ofrecí mi opinión sobre la obra ensayística de Sierra que, como se ha dicho, fue uno de los géneros en los que mejor llegó a desempeñarse.

V

Justo Sierra Méndez, como su propio padre, forma parte de esas grandes figuras intelectuales del México moderno cuyo espíritu enciclopédico y renacentista pertenece a la estirpe de los hombres de acción capaces de debatir en la tribuna, de escribir sobre nuestra historia y de forjar las leyes del país, así como de crear una obra artística propia y personal y de tomar las armas o de regir los designios de México, tal como lo hicieron sus maestros, preceptores y contertulios Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Vicente Riva Palacio y Guillermo Prieto o su propio padre. Como ellos, sus méritos rebasan lo meramente literario para enclavarse directamente entre los grandes próceres de la historia de México.

Sin duda donde más pesó la presencia de Sierra Méndez fue en el empeño al que dedicó sus más claros talentos para idear un proyecto nacional de educación en todos los ámbitos. Ésa fue la gran misión que se impuso en la vida y que logró consolidar paulatina, consciente, tenaz y vigorosamente con verdadero talento, entrega y pasión. Desde 1881 Sierra Méndez propuso la condición de obligatoriedad de la educación primaria; en el año de 1902 pronuncia un discurso sobre las tareas del Consejo Superior de Educación Pública y en 1905 le otorga a la educación primaria carácter de nacional, obligatoria, integral, laica y gratuita. Su inquietamente se concentraba en las mejoras educativas del país y con cada nuevo logro se imponía metas más ambiciosas y más altruistas. Gracias a él se instauraron los jardines de niños, se pensó en la enseñanza primaria

<sup>22</sup> Hernán Lara Zavala, “Justo Sierra Ensayista”, *Justo Sierra, una escritura tocada por la gracia*, Biblioteca Americana, UNAM, México, 2009, pp. 439-445.

para adultos y se apoyaron los estímulos y la seguridad social para los maestros y la enseñanza secundaria. Por su iniciativa el 18 de mayo de 1905 se crea la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la que fue nombrado secretario por el presidente Díaz. En 1907 se aprueba el Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria, que con tanto ahínco discutió en la Cámara de Diputados. El 15 de agosto de 1908 se promulga la Ley de Instrucción Pública. El 7 de abril de 1910 se crea la Escuela Nacional de Altos Estudios. Como puede observarse, fue un esfuerzo tras otro lo que le permitió a Sierra alcanzar su mayor y más importante mérito: la creación de la Universidad Nacional.

Por eso vale la pena recordar que, después de la Real y Pontificia Universidad de México, la educación superior de este país había quedado primero rezagada y desde al año de 1833 paralizada, debido a las Leyes de Reforma. Cuando Porfirio Díaz decidió crear la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1905 y nombró a Justo Sierra como su secretario, se inició una serie de cambios fundamentales en el país, pues Sierra empieza a insuflar “un alma nacional”<sup>23</sup> al sistema educativo a través de sus brillantes ideas y de sus novedosos proyectos. Para ello apela a la tolerancia, a la educación laica, a la libre discusión de cátedra y al empleo del método científico para realizar estudios e investigación en el país. Se trataba de enseñar a investigar y a pensar investigando. Sierra percibió, como nadie, que había que “mexicanizar” el saber para que aflorara debidamente el carácter nacional y único de la sociedad. Así, el 26 de abril de 1910 crea el proyecto de refundación de la Universidad e inaugura las escuelas de Jurisprudencia, Medicina, Ingeniería, Bellas Artes y Altos Estudios. Pero lo más impresionante es que el día 22 de septiembre de 1910, a escasos cincuenta y ocho días del estallido de la Revolución mexicana, se inaugura la Universidad Nacional de México como parte de las festividades del centenario de la Independencia. Mucho se ha discutido el hecho de que don Justo negara y mandara deruir la Real y Pontificia Universidad de México pero vale la pena recordar lo que dijo en su discurso inaugural para entender en toda su dimensión los alcances de sus brillantes ideas. Don Justo no negaba los méritos ni la aportación de la Real y Pontificia, no, lo que buscaba era la adecuación de esa Universidad, creada durante la Conquista y la Colonia, para que pudiera transformarse y adaptarse a los nuevos tiempos después de realizadas la Independencia y la Reforma:

¿Tenemos una historia? No. La Universidad mexicana que nace hoy no tiene árbol genealógico; tiene raíces, sí, las tiene en una imperiosa tendencia a organizarse que

<sup>23</sup> Wilberto Cantón, *op. cit.*, p. 23.

revela en todas sus manifestaciones la mentalidad nacional y por eso apenas brota del suelo el vástago... Si no tiene antecesores, si no tiene abuelos, nuestra Universidad tiene precursores, el gremio y el claustro de la Real y Pontificia Universidad de México no es para nosotros el antepasado, es el pasado. Y sin embargo, la recordamos con cierta involuntaria frialdad; involuntaria, pero no destituida de emoción ni interés. Nació en la conquista, cuando no tenía más elementos que aquellos que los mismos conquistadores proporcionaban o toleraban; hija del pensamiento del primer virrey, el magnánimo don Antonio de Mendoza, y del amor infrangible por el país nuevo del santo padre Las Casas, no pudo venir a la luz sino cuando fueron oídos los votos del Ayuntamiento de México, ardientemente secundados por otro gran virrey que mereció de sus coetáneos el sobrenombre de Padre de la Patria. A corta distancia de este sitio se erigió una gran casa blanca, decorada de amplias rejas de fierro vizcaíno, a orillas de uno de esos canales que recorrían en todas direcciones la flamante ciudad y que, pasando frente a las casas del marqués (hoy Palacio Nacional), corría a buscar salida por las acequias que cruzaban, como en los tiempos aztecas, la capital de Cortés. Los indígenas que bogaban en sus luengas canoas planas, henchidas de verduras y flores, oían atónitos el tumulto de voces y el bullaje de aquella enorme jaula en que magistrados y dignidades de la Iglesia regenteaban cátedras concurridísimas, donde explicaban densos problemas teológicos, canónicos, jurídicos y retóricos, resueltos ya, sin revisión posible de los fallos, por la autoridad de la Iglesia.

Nada quedaba que hacer a la Universidad, en materia de adquisición científica, poco en materia de propaganda religiosa, de que se encargaban con brillante suceso, las comunidades, todo en materia de educación, por medio de selecciones lentas en el grupo colonial.<sup>24</sup>

Sin el menor rencor Sierra muestra el más genuino interés de transformar al país para que alcanzara identidad y madurez. Lo que propone frente a la Real y Pontificia es un nuevo concepto de universidad basado ya no en el México colonizado sino en una institución de educación superior que atendiera las nuevas condiciones por las que atravesaba el país y apoyara la evolución científica y social que imperaba en el mundo, insistiendo sobre todo en el carácter nacional, laico, gratuito e independiente del Estado en la búsqueda de democracia y libertad:

No puede, pues, la Universidad que hoy nace, tener nada en común con la otra; ambas han fluido del deseo de los representantes del Estado de encargar a los hombres de

alta ciencia de la misión de utilizar los recursos nacionales en la educación y la investigación científicas, porque ellos constituyen el órgano más adecuado a estas funciones, porque el Estado ni conoce funciones más importantes, ni se cree el mejor capacitado para realizarlas. Los fundadores de la Universidad de antaño decían: “la verdad está definida, enseñadla”; nosotros decimos a los universitarios de hoy: “la verdad se va definiendo, buscadla”. Aquellos decían: “Sois un grupo selecto encargado de imponer un ideal religioso y político, resumido en estas palabras Dios y el rey”. Nosotros decimos: “Sois un grupo



Justo Sierra, litografía publicada en *Los Ceros*, México, 1882



En *México Gráfico*, México, 1890

<sup>24</sup> Justo Sierra, *Discurso inaugural de la Universidad Nacional*, Pequeños grandes ensayos, UNAM, México, número 23, p. 24.



Caricatura de *Tric-Trac*, México, 1903

en perpetua selección, dentro de la substancia popular y tenéis encomendada la realización de un ideal político y social que se resume en democracia y libertad”.<sup>25</sup>

Acaso con la creación de la Universidad Nacional Justo Sierra se liberaba del atavismo familiar que heredó de su padre como hijo de sacerdote y que seguramente influyó en sus ideas y lo llevó a contemplar la religión como algo falible y quizá demasiado humano. Pero la inteligencia de Sierra no lo llevó a dogmatismo alguno sino a apreciar el universo con los ojos fríos de un científico: “Un Dios distinto del Universo, Un Dios inmanente en el Universo, un Universo sin Dios”.<sup>26</sup>

## VI

En 1911, con la Revolución en pleno, Justo Sierra deja la Secretaría de Instrucción Pública y vuelve modestamente a impartir su cátedra de historia en la Escuela Nacional Preparatoria. El 27 de mayo de 1912 Porfirio Díaz se embarca a Europa en el *Ypiranga*. El 7 de junio de 1912 Madero entra a la Ciudad de México y poco des-

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 35 y 36.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 44.

pués nombra a Justo Sierra Méndez Ministro y Embajador Plenipotenciario en España, aunque antes le había insistido en que se quedara como Secretario de Instrucción Pública, puesto que él declinó con mucha elegancia, humildad y sabiduría para permitir nuevos cauces en el gobierno revolucionario. No debemos olvidar que en 1900, cuando don Porfirio planeaba una nueva reelección, Sierra tuvo los arrestos para escribirle: “Hoy —crea usted señor, a mi honrada franqueza—, hoy el gran grupo del país que piensa sobre estos asuntos, grupo profundamente inactivo, pero no sin perspicacia, desearía que la reelección no fuese forzosa” porque “significa hoy la presidencia vitalicia, es decir, la monarquía electiva con disfraz republicano”.<sup>27</sup> Ese mismo año Sierra visita el Santuario de Lourdes y escribe una conmovedora carta a su hija que ha sido interpretada como un adiós a la vida y la aceptación de los principios religiosos que le inculcó su madre. Don Justo Sierra Méndez muere el 13 de septiembre de 1912 en España y la noticia conmueve a propios y extraños. El traslado de su cadáver en el trasatlántico *España* tuvo la solemnidad y el reconocimiento internacional sólo comparables al que tendría pocos años después Amado Nervo.

El rey de España decretó que se le rindieran honores de teniente general del ejército. A su paso por La Habana hubo una manifestación silenciosa y se entregaron cinco ofrendas florales. Cuando el féretro llegó a Veracruz una manifestación popular lo acompañó hasta el Ayuntamiento y Madero mismo, con todo su gabinete, le rindió homenaje. Fue la Universidad de La Habana la que declaró a don Justo Maestro de América e invitó a otras muchas universidades latinoamericanas a secundar la idea. Justo Sierra Méndez, Héroe Blanco de México, como lo bautizara Wilberto Cantón, es una de las grandes figuras latinoamericanas de todos los tiempos. Sus motivos fueron siempre de carácter noble, puro y desinteresado y sus acciones jamás estuvieron relacionadas con hechos de sangre o malicia. Justo Sierra Méndez fue una suerte de santo de la educación y de la formación de la identidad del México moderno. Fue quien marcó los derroteros de nuestra educación pública con talento, genio y visión a futuro. México entero, Latinoamérica y la gente de habla hispana le rendimos hoy un justo —como su nombre— homenaje al hombre que, a cien años de su muerte, nos brindó uno de los grandes tesoros que han permitido el crecimiento y la búsqueda de la igualdad de oportunidades y de la democracia en nuestro país. **U**

<sup>27</sup> Citado por Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 143.

Conferencia leída en la ciudad de Campeche durante la Feria Nacional del Libro 2012, con motivo de la conmemoración de los cien años del fallecimiento de Justo Sierra Méndez.

# Alberto Castro Leñero

# Ciclo

Salvador Gallardo Cabrera

Lichtenberg escribió que las reseñas son “una especie de enfermedades infantiles que atacan más o menos intensamente a los libros recién nacidos”. Pero cuando se trata de un libro de arte, esas enfermedades parecen no dar nunca en el blanco, balbucean, se pierden por las ramas. Discursos a-paralelos a las imágenes, sesudas exégesis empotradas en alguna teoría de moda, analogías, pre-textos, interpretaciones psicoanalíticas u orientaciones que buscan situar las obras en un determinado contexto histórico, creaciones poéticas forjadas desde las imágenes, diálogos con las obras, referencias de autoridad canónica: los recursos torcidos de lo subsidiario, de las resonancias y los ecos, de los campos de imantación, de los detritus. Enfermedades contagiosas, como la viruela, que hinchan las obras a las que aluden. Enfermedades que no se adivinan, que buscan escapar de la representación, entramadas en los estratos discursivos, brotando siempre en las comisuras de una imagen o de un concepto. Enfermedades curatoriales que prescriben pautas institucionales, de consumo y actúan en los tejidos comerciales. Enfermedades derivadas que raspan, borran, rodean para tratar de crear un dislocamiento en el mundo instituido. Y cuando el libro en cuestión es un artefacto construido como un intercambiador, los recursos subsidiarios se traslapan, se pisan la cola desplazándose uno a otro, alejándose cada vez más del movimiento de la espiral.

¿Cómo se crea un libro-espiral como *Ciclo* (Conaculta/Pitahaya editores, 2012)? “La idea”, dice Alberto Castro Leñero en la conversación con David Huerta que sirve como umbral al libro, “es reunir una serie de imágenes de mis obras y darles una estructura; la selección presenta un corte diagonal respecto a la temporalidad, el ciclo nos remite a la forma circular, tiene principio y fin, una línea curva que llega a encontrarse con su punto de partida. Cuando el cierre del círculo se desplaza podemos hablar de una espiral. Tal vez ésta sea la forma más precisa para describir el proceso creativo. En el caso de este libro las obras, los capítulos, no siguen un orden cronológico, más bien tratan



Odradek, 2003

de crear un catálogo de variables que pueda marcar una suerte de musicalidad”.

El trabajo conceptual que impulsó a este libro conlleva una toma de posición respecto a su configuración como objeto. Hay toda una industria cultural que gira en torno al libro de arte diseñado para las *coffee tables*. Pseudolibros intercambiables, repletos de imágenes, ampulosos, estériles, hechos para deslumbrar y ser olvidados

al minuto. *Ciclo* es un objeto trabajado con pasión y esmero; las fotografías no nos presentan imágenes ensimismadas o en vías de canonización, sino acontecimientos creciendo, brotando. De ahí esas fotografías con movimiento que enlazan varias obras con los pasos de los observadores; las hojas desplegadas que dan aire a la estructura en espiral, y los textos que están situados como puntos de fuga de las imágenes.

El libro tiene nueve capítulos: Opuestos, Complex, Vuelta prohibida, Memento, Intercambiadores, Elementos, Redes, Tondos, Lleno-vacío. Variables móviles, intersecciones, series engarzadas sin centro, grupos con vínculos evanescentes, troceados, abiertos por todos los extremos; no fijan recorridos, no regulan lecturas, intercambiador que no existe fuera de lo que relaciona, irradiaciones de una obra a otra, resonancias de un grupo a otro. Trayectos que el propio artista hace entre sus obras: “Puedo hablar de una actitud distinta hacia la pintura: en la primera etapa existe un predominio representativo de la figura humana, posteriormente, en mi trabajo actual, el cuadro se convierte en un campo, desde luego regido por la forma, pero los sucesos que aparecen pueden tener diferentes connotaciones y diferentes procedencias; la forma se convierte en una abstracción que puede ir de ida y vuelta a la forma o la figura”.

En *Ciclo* podemos asomarnos a los espacios pictóricos, escultóricos y los proyectos públicos que ha creado Alberto Castro Leñero y, a la vez, adentrarnos en las distintas densidades técnicas y matéricas de esas obras: “En mis primeros cuadros trabajaba con un fondo de acrílico aplicando después pintura al óleo, aunque experimenté también en otros soportes y otros materiales como la serie de piezas trabajadas sobre catres. En esa época mi obra tenía un carácter representativo y la volumetría la lograba con los recursos pictóricos tradicionales. Ahora uso resinas y pigmentos, la superficie se va enriqueciendo en capas y las formas quedan atrapadas, inmersas, las transparencias se suman y la superficie da una sensación líquida... La figura, el volumen de los cuerpos lo lograba con luces y sombras, colores oscuros y blancos matizados, trabajaba con espátula y pinceles. Ahora el color tiene presencia como materia en sí y no tiene tanto una función representativa; la pintura la trabajo en forma horizontal, en el piso, la tela se encharca con la pintura líquida, las capas se superponen y crean un caldo de eventos”. El arte del siglo XX quería mostrar su proceso, cómo estaba construido. Algunos artistas llegaron a sostener que el proceso era más interesante que el resultado. En nuestros días, los procesos y los resultados se imbrican más y más.

*Ciclo* hace una espiral en más de cuatro décadas de trabajo creativo de Alberto Castro Leñero. Una trayectoria múltiple, de gran fuerza. Un trabajo apasionado para fortalecer la realidad.



Braquia, 2012



Figura invertida, 2012

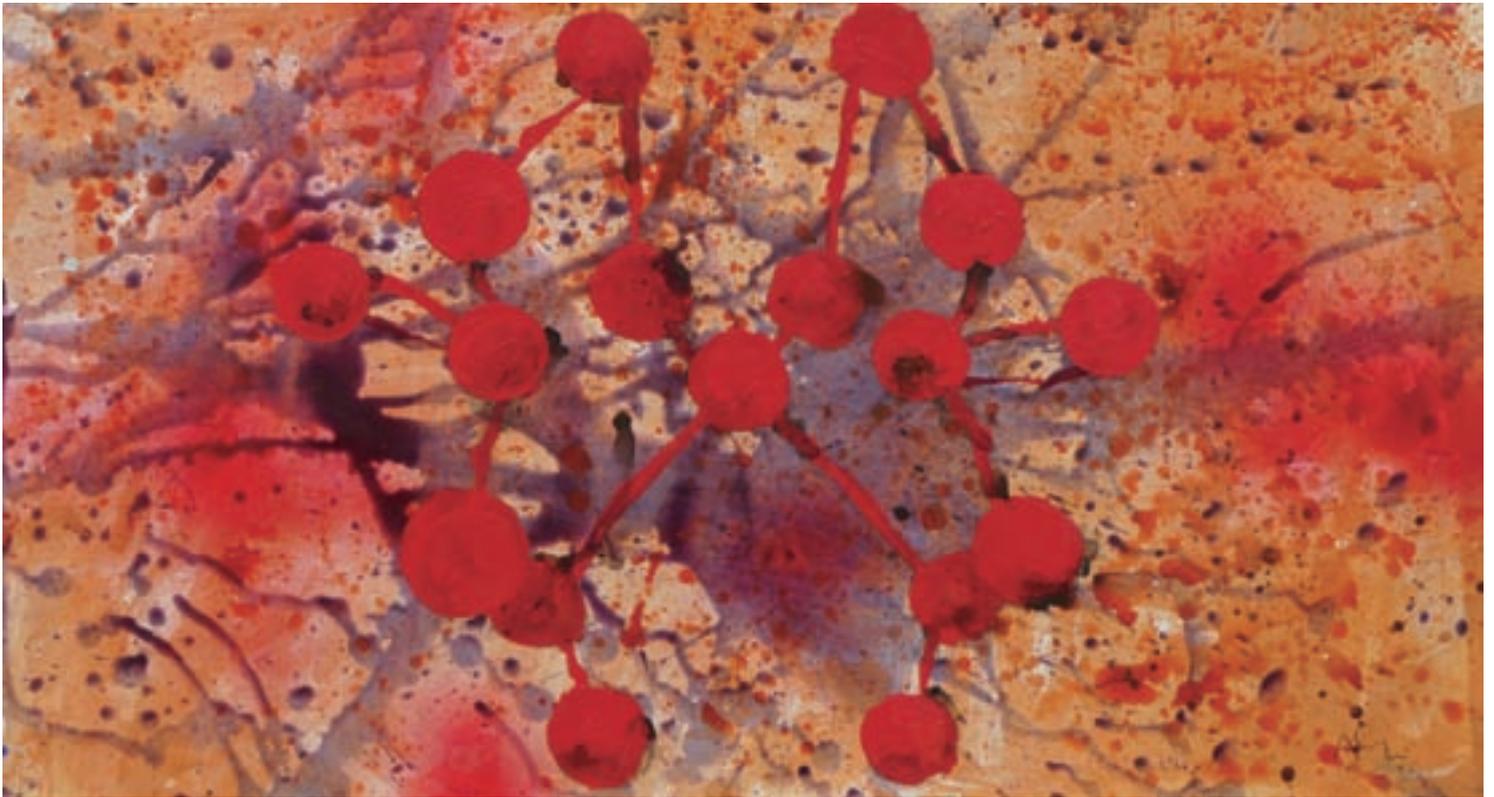


Alberto  
Castro Leñero

< *Doble*, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, 2008



*La marcha de la muerte* (díptico), acrílico sobre tela, 202 x 350 cm, 2012



*Estructura roja*, tinta y acrílico sobre papel, 59 x 33 cm, 2004



*Complex I* (9 módulos), acrílico sobre tela y madera, 180 x 480 cm, 2003

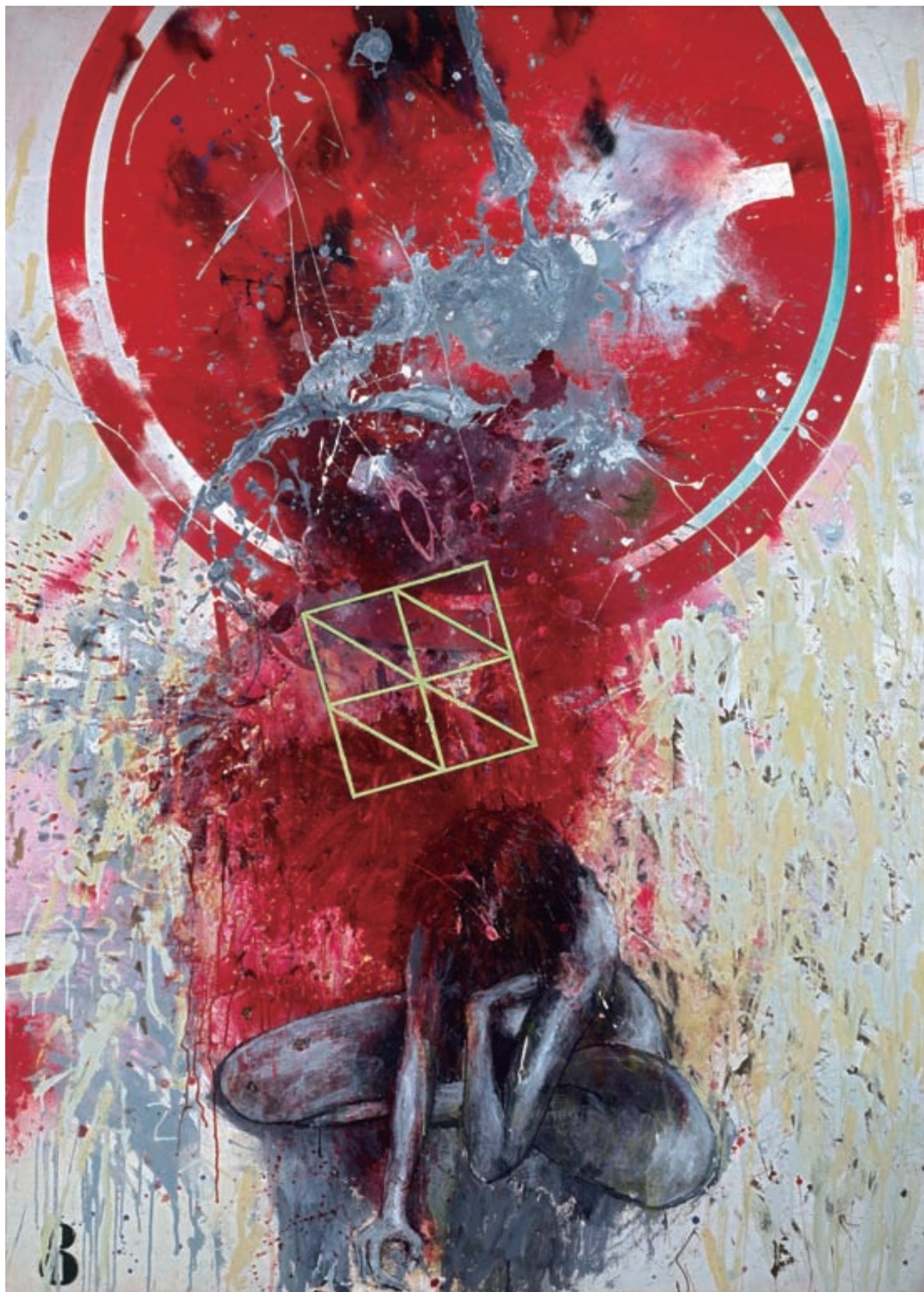




*Nave*, bronze, 34 x 38 x 11 cm, 2012



*Cubo*, bronze, 18,5 x 18 x 18 cm, 2012



*Gran círculo rojo, mixta sobre tela, 210 x 150 cm, 1980*

# Tres poemas

Adolfo Castañón

## CONSEJOS PARA EL ERRANTE

No tardes demasiado en volver  
Regresa cuando todavía  
el sol en las bardas  
te pueda traer  
hacia tu propia playa

No tardes demasiado  
el camino  
    el recuerdo de la casa  
        la nostalgia de la puerta  
son una constelación tan fugaz  
como este doble arco iris  
    que abrió  
        puertas al milagro

## A LA ORILLA DEL MAR DE LAS IGUANAS

Durante la primera mitad de su vida, la hembra del coelurosario —iguana gigante de cola hueca— se reproduce furiosamente y llega a tener hasta veinte veces camadas de crías que a su vez, al llegar a la madurez, se entregan a la reproducción con igual furia que sus progenitores; cuando ya no pueden reproducirse, ni tienen que velar por la sobrevivencia de sus crías, pasan las horas y los días emitiendo un monótono canto de celebración de sus descendientes y de los descendientes de sus descendientes... En ciertas fechas del año, las viejas iguanas de cola hueca se reúnen para entonar una especie de canto colectivo que suena a lo lejos como el ruido de una tempestad marina.

## DOS GRADOS AL AMANECER

Al amanecer dos jóvenes escalan la montaña. En la cima, sentados sobre el suelo de piedra, espalda contra espalda, ululan como el viento, se mecen y cierran los ojos. Poco después, se tienden uno junto al otro, tocándose apenas la punta de los dedos. En ese momento, la montaña ya no puede disimular más, y un leve temblor sacude la tierra.

# El algoritmo barroco

Julio Ortega

*Las raíces autoritarias, xenófobas y sexistas de la lengua española, en todos sus confines, son bien conocidas. Julio Ortega, en este espléndido ensayo, recurre a la intrusión siempre oculta o francamente reprimida de diversas fuentes lingüísticas —el árabe, el hebreo, las lenguas indígenas— para ofrecernos un panorama de la literatura en nuestra lengua rico, diverso y en constante transformación gracias al recurso del barroco.*

Estas reflexiones parten de una pregunta: ¿por qué para escribir poesía en español hay que empezar expulsando al español del lenguaje poético? Documentando y explorando tal cuestión, sólo en apariencia paradójica o irónica, se busca aquí sustentar una hipótesis: hay una tradición poética atlántica que no se resigna a la representación configurada por la lengua natural, y hace de su expulsión el acto poético por excelencia.

Pienso que hoy podemos asumir, sin alarma, que no sólo contamos con veinte literaturas nacionales, a un nivel; y a otro nivel, con una literatura latinoamericana, una española, y varias literaturas peninsulares en otras lenguas; sino que, en otro plano, contamos también con una interactividad trasatlántica, donde la comunicación, por un lado, y la textualidad, por otro, se suceden y alternan. Un espacio crea al otro y éste a otro más, inclusivo y compartimental. Así, la presuposición crítica y la actualidad creativa de este poliglotismo se reconfigura de acuerdo a su capacidad crítica del presente. Esa lengua plural (que media entre lenguas originales, peninsulares y americanas) es el piso en construcción de la cultura trasatlántica en la que hemos sido formados. Ésta es una lengua puesta al día por la

literatura, por la genealogía de una conversación que sólo puede darse como un evento actual. Se escribe en el presente, en la orilla incierta de la lengua misma; pero se lee en el futuro, proyectando espacios. Si la literatura es una puesta en crisis del tiempo presente, sus apelaciones tienen que ver con la futuridad, una palabra que finalmente ha entrado al *Diccionario* de la Real Academia. Cada escritor que renueva el espacio poético en español y cada encrucijada decidida por la poesía son apuestas radicales por recomenzar los debates de un diálogo bien planteado.

Diré algo sobre estas fracturas, donde la veracidad es la materia emotiva del discurso, que desencadena la poesía, cuyo proceso de construcción levanta el *habitus* de la crítica en tránsito. Morar, recordó Heidegger, es habitar pero al mismo tiempo construir esa morada. No se trata, sin embargo, del ser sino del tránsito de estar. Tampoco del origen sino del proceso. Creo que la poesía tiene esa función o esa vocación: hacer lugar. Empieza, por lo mismo, verificando el horizonte de su certidumbre verbal.

De la tradición cada nuevo escritor retoma un autor ejercitado en renovar las formas. No lo agobia ninguna



César Moro

ansiedad de influencias, no inventa a sus precursores; despliega un proceso abierto: inventa a sus lectores. Nuestros grandes poetas han sido los de mayor inventiva. De modo que la tradición no es, en español, un museo ni un archivo; y sólo es una morada porque está siempre en construcción. Se trata de un espacio dentro de otro, de una figura acotada que se concibe desde otra, que la incluye. En un primer enmarcamiento, por ejemplo, a los peruanos nos ha tocado no sólo ser lectores sino practicantes de Vallejo, de modo que nuestra noción de la poesía es la de una demanda superior a nuestras fuerzas. Con Vallejo, inevitablemente tenemos que volver a la lengua (cuestiona la gramaticalidad de un mundo malarticulado); al habla actual (introduce la variación expresiva, inmediata y abrupta); y al espacio de reinscripción (fractura los protocolos consagrados); y, así, el lector reorganiza la distancia que hay entre las funciones de la lengua natural y el lenguaje forjado por la poesía. Uno, por lo mismo, concluye que con Vallejo la lengua natural no sólo es puesta en crisis sino incluso tachada como idioma común. Es descontada en tanto mapa del mundo y en tanto sistema comunicativo por una escritura que se produce, más cierta, en la materia emotiva del lenguaje que es el poema. Vale la pena recordar que en la mentalidad andina, un espacio (“cancha”) postula otro espacio, al que incluye (“cancha-cancha”), alterno y complementario, desplegado como su conceptualización. Alto y bajo, dentro y fuera, serial y diferencial, este modelo —explorado y postulado por el quechua/español de la obra de José María Arguedas— anuda, desata y redistribuye funciones



José María Arguedas

y significaciones cuyo proceso articulatorio es una figura dialógica.

Hace poco en Madrid alguien dijo, de un personaje político, que era “gallego en el peor sentido de la palabra gallego”. Me llamó la atención esta declaración pesimista no en los gallegos, que inventaron buena parte de la intimidad del español moderno, sino en el lenguaje común, que subdivide a España estereotípicamente y convierte al otro en una caricatura. Es una declaración que demuestra una tipología antimoderna, probablemente característica del siglo XVIII. El escritor Javier Marías, a propósito de esta frase, muy debatida, recordó en su columna de “El Semanal” de *El País*, que en España se dice que los catalanes son ahorrativos, los andaluces relajados, los castellanos rotundos, etcétera, y concluyó que ello es una demostración del humor español.

Pensé, por mi parte, que la atribución a la cultura popular de una sabiduría mundana se remonta al refranero, pero también al malentendido: los refranes de Sancho, en la irónica versión cervantina, prueban, más bien, que a veces lo que pasa por mundanidad popular puede ser estereotipo; y peor aún, prejuicio, cuya licencia es una suerte de “agujero negro” del lenguaje. Este uso del lugar común produce un habla profusa, tautológica y reificada, que deja de ser parte del pensamiento y se revela como osatura ideológica. En cada uno de nuestros países esta servidumbre de la lengua no ha hecho sino acrecentarse. Aun cuando los signos de la modernización mejoraban la tecnología comunicativa, el acceso educativo y los derechos civiles, el lenguaje acusaba el costo menos cuantificable pero no menos elocuente, el



Claribel Alegria

de la regresión del lugar del otro. Lo demuestra la prensa amarilla, la televisión de cotilleo, la radio energúmena y la creciente violencia del espacio comunicativo en Internet. La falta de regulaciones y responsabilidades en la ideología del mercado, irónicamente, intensificó la violencia de los poderes reciclados y la mala distribución informativa.

La solución tampoco pasa por imponerle al *Diccionario* de la RAE la eliminación de la acepción insultante de “gallego”. En la edición en línea, ese diccionario consigna una sola acepción derogativa: “5. adj. *C. Rica*. tonto (falto de entendimiento o razón)”. Advierte la entrada que ha sido “enmendada”. Y ya una nota explica que este diccionario no refrenda el sentido discriminador de algunos términos sino que se limita a consignar ciertos usos. Me temo que los diccionarios del español terminarán siendo los de una lengua que reconoceremos pero que no hablaremos. O que hablan los extranjeros. Julio Cortázar, que fue extraordinariamente sensible a las connotaciones del habla, dijo que el diccionario era un “cementerio” donde cada nombre difunto tenía su definición como lápida. No se trata, claro, de los diccionarios, sino de la pesadumbre ideológica que transparentan. Tal vez el mejor sería aquel que lo incluyera todo, y no sólo en la gruesa celebración de humor grotesco de Camilo José Cela. En ese diccionario ideológico, verificaríamos: “Hombre libre: ciudadano que ejerce sus derechos”; “Mujer libre: descarriada”.

El español probablemente es la lengua con más carga de tradición autoritaria, con más peso de ideología

conservadora, y con mayor incidencia de las pestes ideológicas del machismo, el racismo y la xenofobia. En el uso, estamos eximidos de dar la fuente de verificación: su validación tiene al yo como centro de autoridad (“Porque lo digo yo”, anuncia un puño en la mesa). Subyace a esta producción la noción de que la identidad se construye en contra y a costa del otro, y no necesariamente en el diálogo. Aparentemente, está demostrado que las lenguas son más complejas (herméticas) en su área de origen y más sintéticas (comunicativas) cuanto más se expanden. El español se formó como una magnífica suma de regionalismos peninsulares (la patronímica y la toponimia son derivaciones y marcas fascinantes), donde dejan huella el gallego, el vascuence, el catalán; y, pronto, el árabe, el hebreo, sus derivados mutuos, y, enseguida, el inquietante repertorio americano, cuyo despliegue será la materia que aliente en el barroco. Lo ultramarino siempre desmintió a lo ultramontano en esta lengua, tan histórica que sólo en la literatura es plenamente nuestra.

Cabe ahora adelantar que este linaje autoritario se podría entender a partir del hecho de que el español es una de las pocas lenguas que no pasó por la Reforma. Más bien, racionalizó la Contrarreforma: justificó la expulsión de árabes y judíos, y muy probablemente fue víctima de su propio nacimiento moderno en la violencia. El recientemente descubierto Juicio de Colón así lo demuestra: la violencia ocupa la subjetividad y devora al sujeto colonial y a su empresa. Es una lengua que ha vivido casi toda su vida bajo imperios absolutistas y una religión proveedora de buena conciencia. El español fue más bien impermeable, a pesar de algunos casos ilustres y trágicos, y rehusó la modernización del siglo XVIII. Fuera de breves momentos liberales o republicanos, padeció la extraordinaria arbitrariedad de sus dictaduras. Entre la república democratizadora y el autoritarismo, prefirió a éste. Hay que recordar que los últimos treinta años son el periodo más largo que ha vivido España, y por lo tanto la lengua española, de libertades civiles y autocríticas. Por eso, la metáfora de la tipología regional de las identidades como práctica deportiva corresponde, más bien, al mal humor, y a un uso de la lengua que no ha conocido la autocrítica.

Recordemos que casi todos los grandes escritores españoles han padecido la cárcel o el destierro por su uso del español. San Juan de la Cruz y Fray Luis de León estuvieron presos por haber traducido pasajes de la *Biblia* o por sostener que la *Biblia*, después de todo escrita por Dios, podía tener una traducción mejorada de la vulgata. En el expediente del juicio a Fray Luis de León, su acusador (un colega de Salamanca) lo llama “el hebreo Fray Luis de León”. La historia de la traducción y los traductores es un sensible capítulo de la modernidad cautelada del lenguaje español. Las ordenanzas que regulan el trabajo de los traductores en el Nuevo Mundo

revelan la suspicacia sobre su función, y el problema más interno de un sistema de validación que carecía de otras verificaciones que la autoridad, la fe y la censura. La gran traductora mexicana de la Conquista, doña Marina, la Malinche, en lugar de ser consagrada por la historia como una heroína de lo moderno fue descartada como traidora. Desde el siglo XIX su nombre designa el favor por lo extranjero. Y “Los hijos de la Malinche”, en el famoso ensayo de Octavio Paz, no son los nuevos sujetos bilingües (mediadores del futuro) sino los hijos de una violación (condenados de origen).

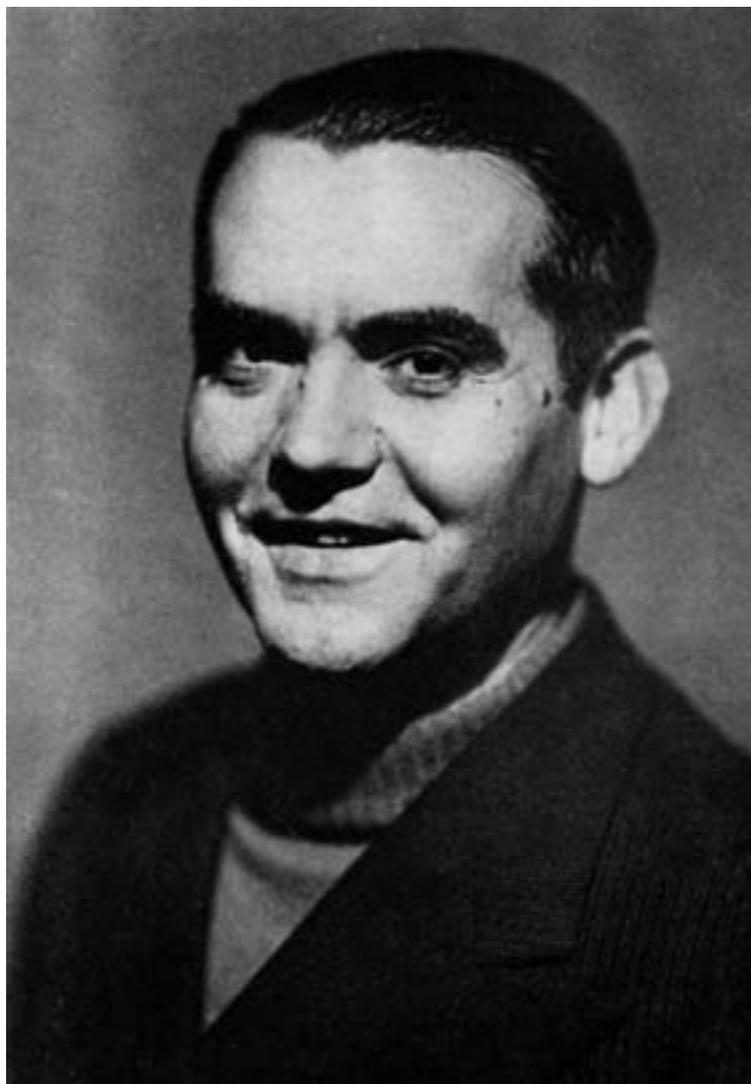
¿Cómo escribir, entonces, desde la tradición antimoderna y la prohibición autoritaria? Solamente escribiendo mejor, replegando el lenguaje sobre sí mismo, explorando la materialidad de los signos, cifrando en la hipérbole los términos contrarios. Pero, antes, es preciso abandonar la dicción y la prosodia protocolares. El escritor tendrá que reconstruir el territorio de la lengua como un espacio imaginario más grande que el lenguaje literal y menos asertivo que el discurso de autoridades.

Garcilaso de la Vega se mudó al italiano. Góngora se afincó en el latín. Cervantes buscó su propio idioma en el género de la novela como el primer espacio relativista del lenguaje dominante. Garcilaso se inscribe en la gran tradición que formaliza el humanismo, el petrarquismo, que actualizó a los clásicos, bebió de Dante y Cavalcanti, asumió el neoplatonismo y forjó el *dolce stil novo*. Con Garcilaso tenemos el extraordinario ejemplo del primer español internacional, ya no regional sino abierto al mundo, capaz de renovar radicalmente la poesía castellana.

Desde la poesía, pero también desde la crítica, Petrarca había inventado la filología como el arte de restituir la memoria literaria del lenguaje. Llamamos hoy “nostalgia crítica” a su modelo de lectura: al restaurar manuscritos de la Antigüedad clásica, que en la Edad Media habían sido descartados como paganos —se usaban los textos clásicos como material de relleno para la encuadernación de los libros—, rescató la memoria contra la arbitrariedad de la historia, para la inteligencia humanista. Estableció la retórica de Quintiliano, un hispano-romano, adelantado del paradigma de la mezcla, del español ganado desde el humanismo. De los papeles de Quintiliano dice Petrarca que estaban “menguados y lacerados”. Su labor es reconstruir la memoria no como texto fundador ni como objeto fetichista sino como una fuente del porvenir. Y reunir y establecer los textos clásicos se hace más urgente en una época aciaga y mercantil, que detestaba. Curiosamente, Petrarca le escribe cartas a los clásicos y les dice: Ustedes vivieron en una época magnífica, en cambio yo vivo rodeado de comerciantes y farsantes. Éste es el otro acto humanista que la literatura instaure contra la barbarie autoritaria: la conversación, que su amigo Boccaccio convierte

en dispositivo del relato. Escritor es aquel que convoca las voces del tiempo en el diálogo constitutivo de la comunidad de la letra. Garcilaso, en esa escena, conversa con Petrarca; y Boscán proseguirá la conversación del malogrado amigo, comentándolo como si le tomara la palabra. El Inca Garcilaso retomará, a su vez, esa conversación para dialogar con León Hebreo y con las cartas de Petrarca; y otro tanto hará Rubén Darío, devolviéndole la palabra a Garcilaso. Alfonso Reyes nos demuestra, luego, que la literatura es una conversación dentro de otra conversación; y Borges, que uno no deja de conversar con Cervantes.

El Inca Garcilaso de la Vega, que eligió su nombre para honrar a su pariente, el príncipe de los poetas, no sólo a su padre, tuvo en su biblioteca varios libros de Petrarca. En otra parte he tratado la importancia de esa filiación, a propósito de la escena filológica central de sus *Comentarios reales*. Cuenta allí que un fraile prominente de la catedral de Sevilla ha recuperado del incendio de Cádiz, por la invasión inglesa, los manuscritos del historiador peruano, el padre Valera. Recibió, nos dice, los papeles “rotos y menguados”, exactamente como Petrarca. Evidentemente, reapropia este principio de valor de los textos salvados de las fauces de la histo-



Federico García Lorca

ria, de su bárbara violencia, para construir la memoria, su Libro, que en este caso será un modelo del mestizaje. El Inca Garcilaso se propone, además, dar ejemplo: las semillas de España crecen en Indias en gran abundancia, nos dice, porque Indias es de una fertilidad extraordinaria gracias a la tierra, que recibe estas semillas y produce unos frutos deliciosos y gigantes. Cuenta que ha visto un rábano que no podían abrazar varios hombres, y que probó de ese rábano. Este modelo de una naturaleza no acabada, como pensaba la religión medieval, sino en proceso de hacerse, se hace mejor gracias a la mezcla. Porque la mezcla va a ser el espacio de modernidad que América introduce en el español. No la ortodoxia, no el monólogo, no el autoritarismo, sino la tolerancia, la apertura, y la novedad de un principio de articulaciones, que es capaz de reespacializar el mundo con el lenguaje. Este paradigma de la mezcla se transforma en un modelo cultural, porque la mezcla va a ser también producto del sistema del intercambio, y la construcción de la esfera pública. El mestizaje no es solamente étnico sino, sobre todo, cultural. Es un sistema de información que articula una nueva lectura del pasado para contradecir el presente de violencia y postular un porvenir más democrático, diríamos hoy, más abierto e inclusivo. También por eso Cervantes quiso ir dos veces a Indias, porque entendía que en América el español estaría libre de la prohibición y la censura de España. Si mundo significa limpio, Nuevo Mundo significó el lenguaje de lo nuevo como nueva limpieza.

Góngora, lo sabemos, acude al latín para forjar la sintaxis que hoy celebramos como barroca. El Barroco aparece justamente como un fenómeno nuevo de la percepción: alterno a la perspectiva geométrica, la figuración circular del Barroco ya no privilegia la racionalidad del sujeto que controla el campo de la mirada, sino que suscita la materialidad de la inmanencia, la mirada incorporadora, que es parte de ese mundo haciéndose en los sentidos. Es la exuberancia del Nuevo Mundo lo que excede el campo de la mirada, y privilegia la función del conocimiento y la experiencia. Pero el Barroco no existiría sin el oro, la plata, los pájaros, el chocolate, la piña, el tabaco, las raíces y los frutos que dejan su traza en el espacio de la representación y en la sintaxis de las incorporaciones. Cuando Colón, en su *Diario*, dice que ha visto en una isla del Caribe el árbol frondoso que llama palma, acude a un oxímoron para describirlo: nos dice que era de una “disformidad hermosa”; las palabras no le sirven para describir este árbol que se sale del campo de la visión; sus ramas y hojas no pueden ser controladas por la perspectiva. Es, nos dice, hermosamente horrible. Se trata de la primera semilla del Barroco.

Esta ampliación de la mirada produce una representación del mundo como materia gozosa. El sujeto de la posesión, cuyo conocimiento pasa por el saber de

ver y probar, emerge en los cronistas, sobre todo en los que recorren el Caribe. Una y otra vez testimonian: “yo comí de la piña”, “yo probé de esta fruta”. Oviedo se burlaba de Pedro Mártir, quien nunca había estado en Indias y no había comido una piña. El erudito encargaba piñas pero todas le llegaban mal. La piña fue el emblema del Barroco, el recreo de la naturaleza como artífice barroquizante. En cambio, Felipe II, que tenía una curiosidad callada por este fruto, recibió una piña, la puso en su mesa, la contempló, y decidió no probarla. Gracias a la religión, no necesitaba conocer nada nuevo y debe haber temido era un producto del demonio.

Góngora vuelve del latín con una nueva sintaxis. Ya no es la sintaxis acumulativa y expansiva, sino una sincrética, donde las palabras mismas adquieren una suerte de tensión, sensorialidad, exotismo y materialidad, que no habían tenido. Es probable que Góngora tampoco hubiera forjado esa nueva sintaxis sin el espacio alterno de las Indias. Si el latín le permite la tersa concentración de la materia poética, Indias interpola entre los viejos nombres los nuevos objetos. Góngora cita varias veces a las Indias en sus poemas; pero como observó Alfonso Reyes, más allá de las referencias puntuales: en su poesía asoma el Nuevo Mundo en la sensorialidad del exotismo.

Quien más remite a las Indias y estaba más alerta a sus noticias es Cervantes, el escritor del Siglo de Oro que pone a prueba su lenguaje desde nuevos espacios críticos de la lengua. La novela le permite interpolar lugares alternos, y el teatro le permite barajar los tiempos (México y Sevilla) como espacios simultáneos. Había leído los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, cuyos escenarios parece glosar en el *Persiles*. Pero, sobre todo, su experiencia de cautivo, de otras gentes y lenguas, y hasta su misma condición social, y origen converso, debe haberle hecho concebir el espacio de las Indias más como alterno que ajeno. No sólo porque dos veces intentó mudarse a América sino porque sabía que la mezcla era la metáfora más creativa, por más moderna, de un pensamiento erasmista, tan crítico como relativista.

En *Don Quijote*, uno de los personajes más fascinantes es Ricote, un moro que vuelve a España disfrazado y dice que ha recorrido el mundo. Don Quijote le pregunta cuál es el lugar donde mejor se ha sentido, y Ricote dice que Alemania. Ésta es una de las mejores ironías de Cervantes. Don Quijote le pregunta por qué, y Ricote contesta que allí uno puede opinar lo que quiera y a nadie le importa. Irónicamente, los espacios interpolados cotejan las prohibiciones españolas. Además, el nombre Ricote es el de un pueblo murciano que fue fecundo gracias al trabajo de los árabes. Por lo demás, el *Quijote* es siempre otro *Quijote*, como demostró diligentemente Pierre Menard. Y entre esas lecturas, la de Carlos Fuentes, el narrador de mayor inventiva cervan-



César Vallejo



Nélida Piñón

tina entre los escritores de vocación atlántica, nos devuelve al principio: leer el proyecto quijotesco de cambiar el lenguaje para cambiar el mundo.

Cervantes no podría haber ignorado la cuestión del lenguaje español. En la segunda parte, Don Quijote llega a Barcelona y va a conocer a su madre, la imprenta. Nos dice Cervantes que en la puerta se lee: “Aquí se imprimen libros”. La ironía no se nos escapa: “aquí” está de más, no se los imprimen en otra parte; “se imprimen” está igualmente de más, porque no se dibujan o copian, se imprimen; y “libros” sale sobrando porque de ellos se trata. La ironía alcanza a cierta tendencia redundante y perifrásica de la lengua española. ¿Hay otro nombre para este lugar? “Imprenta,” naturalmente. Pero Cervantes no lo usa, deliberadamente, para ilustrar su irónica crítica del lenguaje. Se ha repetido que Sancho representa el refranero y su sabiduría popular, pero tenemos que reconocer que muchas veces también representa la redundancia y lo literal. Tal vez la saturación sentenciosa del sentido común, que es una comedia del habla en Sancho, sea también una sutil crítica del uso y sobreabuso de la profusión y perifrasis de una lengua que termina perdiendo a sus referentes en el circunloquio. Cuando Don Quijote es condenado, después de una derrota, a volver a su pueblo, sabe que no puede haber peor castigo que ése, volver al pueblo natal, volver a la Mancha, cuyo nombre lo dice mejor el olvido. La mancha viene de la palabra árabe para “lugar seco”, y lo seco es lo literal: la repetición, esa claustrofobia del

lenguaje. La pesadumbre de la lengua literal radica en que refrenda y confirma las evidencias, porque es incapaz de imaginar su transformación. La referencialidad cruda y elemental no trabaja para construir la morada de un lenguaje capaz de rehabilitar el mundo. Por eso, cuando vuelven Don Quijote y Sancho, muy melancólicos, a su pueblo, el amo le dice a su escudero: “¿y si nos hiciéramos pastores?”. Esto es, ¿y si nos cambiáramos de libro y nos metiéramos en una novela pastoril? Seguirían en el discurso abierto por el relato y no tendrían que regresar a la Mancha. Otra irónica refutación cervantina del lenguaje sin horizonte.

No menos importante para esta lectura del *Quijote* es que, a pesar de su humilde género, viene directamente del mundo humanista, de la tradición crítica de Petrarca. Sólo que siendo una comedia de la letra, Cervantes debe situar la novela en el mercado, donde compra un manuscrito, por amor a los papeles menguados y rotos, que está en árabe y debe hacer traducir. Si bien la novela hace este traslado irónico y propiamente novelesco, tiene un propósito que es fundamental al humanista: enseñar a leer, demostrar que el lenguaje leído acrecienta nuestra humanidad, y humaniza también el espacio siempre contrario, hecho por la “prosa del mundo”. Por eso, creo que el héroe de la novela es Sancho Panza, el hombre analfabeto. La novela debe enseñarle a leer a Sancho, a través de un maestro tan loco que ha asumido el mundo imaginario como literal. Y, al final de la novela, vemos que Sancho ha aprendido a leer. Lo



José Miguel Ullán

demuestra con elocuencia en el episodio de la Ínsula, cuando como supuesto gobernador lee cada caso que juzga como si se tratara de una novela italiana. Revela ser un buen lector analítico: juzga, decide y no se equivoca. Sancho ha aprendido a leer y Don Quijote le encomia su sabiduría. Por eso cuando están volviendo a su pueblo, esta posibilidad de seguir en el discurso, aunque sea en una novela pastoril, es una proyección de otro espacio alterno y salvaticio, ya que lo literal, como sabemos, representa lo muerto.

Pero, volviendo a la poesía, debemos considerar el caso de Rubén Darío, cuya obra, siendo modernista, no sólo ocurre en un lenguaje paralelo al de la lengua general, sino que su arte es la permanente sustitución de un lenguaje por otro. Es, de hecho, el primer lenguaje poético que libera al español de su tradición naturalista.

Darío, no sin escándalo, abandonó el español y se pasó al francés. Pero no se trataba de mero “galicismo”, sino que fue a la poesía simbolista francesa para recuperar su música, y volver, luego, al español y ensayar todas las formas de su tradición métrica, desde la Edad Media hasta su desangelado presente. No solamente fue el más grande poeta de la lengua sino el poeta que más formas prosódicas del español utilizó. Darío, naturalmente, volvió a Garcilaso. Garcilaso había descubierto la naturaleza sonora de la lengua española, que como han dicho algunos poetas es la más próxima al latín. El español tiene un sonido vocálico, absorto y resonante que Darío exploró mejor que nadie. Desterrado en una isla del Danubio, el poeta Garcilaso había escrito: “Danubio, río divino”. Rubén Darío escribió: “Juventud, divino tesoro”, que es exactamente la misma fórmula apelativa, pero, sobre todo, es la misma celebración de la calidad sonora del español, en ambos versos de sutil juego vocálico simétrico, reverberante en uno, abismado en el otro.

Borges, lo sabemos, se fue al inglés y volvió de mejor humor, sucinto y lacónico. El hecho es que sin el inglés no sería el mismo. Encontró en el inglés una concisión, diríamos, elocuente de la frase capaz del sobrentendido y el sesgo irónico; así como una estética del fragmento y la agudeza. Una especie de minimalismo *avant la lettre*, que le permitió hacer que la inteligencia y la emoción formaran parte de la misma expresión. Cervantino de modo decisivo, su “Pierre Menard, autor del *Quijote*” postula una teoría crítica basada plenamente en la lectura operativa, liberada del fantasma biográfico. Menard escribe el mismo *Quijote* porque entiende que es otro *Quijote*, el suyo, rescrito al ser leído. Borges implica en esa operación la noción actual de que clásico es el libro que se actualiza en el presente de nuestra lectura, vivo en el tiempo del lenguaje. La tesis postulada se sostiene en la idea de que la naturaleza humana, más que parecida a los sueños, se parece al lenguaje, del que estamos hechos, desde que aprendemos a leer hasta que nos abandona. Una broma cervantina sobre el lenguaje es la que hizo cuando declaró que de chico había leído el *Quijote* primero en inglés y sólo después en español. Algunos críticos dieron la broma por literal y, sin ironía, dedujeron la superstición moderna de que siendo bilingües adoptamos la lengua de prestigio. Menos predecible es recordar que Borges adapta los juegos verbales de paradoja barroca. En este caso, bastaba recordar que Byron, quien escribió su *Don Juan* para combatir el aburrimiento del inglés de su tiempo, había dicho que Shakespeare se lee mejor en italiano.

Otros poetas, como César Moro, escribieron en francés. También Vallejo introdujo algunos rasgos del francés en su poesía. De un lugar lleno de gente se dice en francés que está “lleno de mundo”. En tanto hablante nuevo del francés, al igual que César Moro, Vallejo gustaba de esas paradojas de humor involuntario que suscitan las lenguas al cruzarse. En un poema de *España, aparte de mí este cáliz*, dedicado a la Guerra Civil española, Vallejo canta la muerte de un miliciano, y concluye: “Su cadáver estaba lleno de mundo”. Era un muerto de una dimensión cósmica.

Vallejo fue quien más radicalmente puso en duda el uso de la lengua española. Quiero escribir, dijo, pero me atollo, porque no hay cifra hablada que no llegue a bruma y no hay pirámide escrita sin cogollo. Esto es, tengo mucho que decir pero no puedo escribirlo porque para hacerlo tendría que usar el lenguaje, que es sucesivo y requiere de un orden; además, escribir un poema exige un centro y una unidad verbal. Esa condena del poema a la naturaleza del lenguaje le impide escribir. ¿Cómo escribir sin utilizar el lenguaje? Escribiendo mal, responde en *Trilce*, desde los bordes de la incongruencia y el patetismo. Y se propone, en consecuencia, una poética de la tachadura: borra las conexio-

nes referenciales y produce un habla orgánica y desnuda, de cruda emotividad, con la que levanta una aguda crítica de la representación, esto es, de la pérdida material del mundo en el lenguaje. En esta poesía extrema, el lenguaje español se piensa a sí mismo residualmente y, al mismo tiempo, forjándose como imagen viva del mundo.

Lorca había explorado las formas leves y circulares del poema arábigo, donde fluye el habla como tiempo verbal y traza arabesca en su corriente. Y en *Poeta en Nueva York* demostró su honda coincidencia con Vallejo al propiciar la fuerza orgánica del habla frente a la escritura. Aleixandre acudió al lenguaje asociativo del sueño en el escenario freudiano. Ociosamente, sus críticos creyeron que era mejor su poesía “comunicativa”, cuando es superior la que disputa la racionalidad de una comunicación sobrecodificada. Nicanor Parra abrevó de las matemáticas y la filosofía inglesa del lenguaje para desmontar la lírica como derroche expresivo y recobrar la ironía de la dicción popular como saber común. José Lezama Lima regresó a las fuentes del Barroco para convertir al poema en el espacio ceremonial de un lenguaje que se debe a la fecundidad de la imagen. Carlos Germán Belli ha forjado un barroquismo hecho de tecnicismos, habla coloquial y formas clásicas cuyo claroscuro es escena del deseo. Lorenzo García Vega ha trazado variaciones extremas de asociacionismo figurativo y a la vez geométrico, donde el lenguaje es una red en el vacío, una impecable sustitución prodigiosa del mundo. ¿Y cómo no interrogar la composición rutilante de Jorge Eduardo Eielson, cuya lengua española viene de la plástica, del arte performativo, que otorga a las palabras una figuración creativa de nuevo rango, de esplendor objetivo y libertad sin tregua?

José-Miguel Ullán abre las palabras por dentro para dibujarlas como otro idioma, más libre y lúdico, capaz de rehacer la misma escritura del mundo como una exposición universal de los poderes del grafismo. Julia Castillo pule sus poemas como huesos sin tiempo, conjuros grabados en la geografía verbal despejada, gracias a lo oscuro cifrado. Reina María Rodríguez trama la fluidez circular del habla como un mapa del mundo afectivo; Juan Carlos Flores se debe al genio del arte de la sorpresa aleatoria, capaz de darle forma a la incertidumbre; Arturo Carrera, al ritual barroco inherente al habla que nos habita; Coral Bracho, al poema como instrumento generativo sin explicaciones, evento puro. Estos poetas, entre varios otros, han demostrado la insondable creatividad del español cernido por el coloquio y abierto por la textualidad, capaz de decirlo todo de nuevo en un despliegue de combinatorias, tramas y entramados de la voz, la imagen, el grafismo, y la acción poética de una escritura en pos de un referente de liberaciones mutuas y espacios en construcción. La poesía,

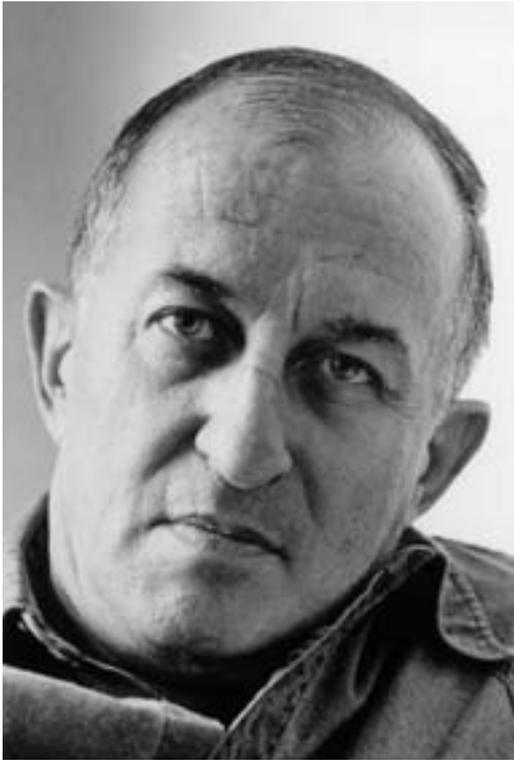


José Emilio Pacheco

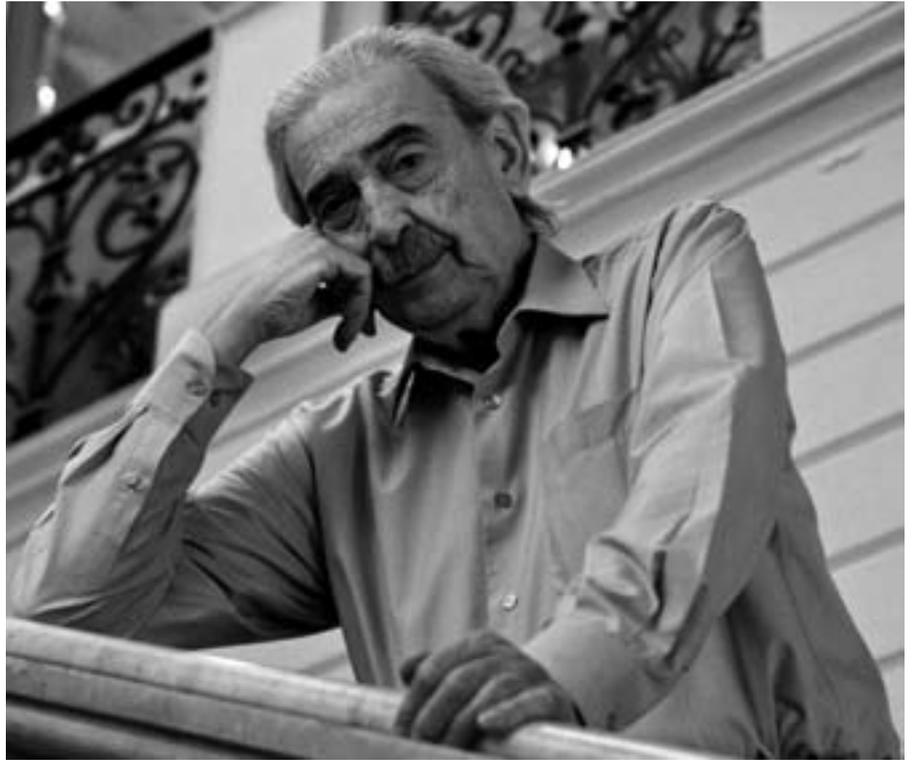
por lo demás, no ha cesado de buscar la reverberación del habla temporal, cuyo modelo latino de vivacidad oral y cuya estirpe angloamericana de inmediatez apelativa se han hecho pauta de enunciación, duración emotiva y agudeza dialógica desde la fresca dicción de Ernesto Cardenal, la transparente imagen de Claribel Alegría, el coloquio introspectivo de Fernández Retamar, la entrañable melancolía de Juan Gelman, la noble claridad de José Emilio Pacheco, el brío gozoso de Antonio Cisneros, y el barroco callejero de Roger Santiváñez...

En la novela, Juan Goytisolo ha reivindicado una y otra vez la narrativa de invención, que no ha dejado de ensayar, poniendo en entredicho las representaciones dominantes, el casticismo anacrónico y la trivialización del mercado literario. Julián Ríos es quien más lejos llevó el desmontaje de la lengua narrativa española, en una práctica de ruptura hecha con ingenio y humor, cuyas consecuencias subvertoras comprobamos hoy en la última novela española, de vocación trasatlántica, gracias a Borges, y postnacional, gracias a Goytisolo. Diamela Eltit, por su parte, ha explorado espacios marginales donde la palabra de los otros cuestiona la ocupación de lo público, haciendo del espacio literario una restitución de emplazamientos a la vez poética y política, esto es, dialógica. En ninguna literatura como la chilena de este siglo se disputa la inteligibilidad del espacio como lugar (drama fantasmático de las clases), pérdida (casas arruinadas por la historia), desértico (descentrado y vaciado), y deshabitado (ocupado por el mercado). El espacio se torna político: la evidencia del malestar irresoluble de la comunidad extraviada por los poderes sin turno.

Fue un narrador peruano de poderosa persuasión poética, José María Arguedas (1911-1969), quien al hacer hablar al español desde el quechua demostraría que las lenguas regionales tienen todavía mucho que hacer no sólo en los valores de su propia independen-



Juan Goytisolo



Juan Gelman

cia sino en el espacio cultural de la compatibilidad, esa capacidad de articulación de la cultura andina y la lengua quechua, cuya sintaxis se despliega creando el espacio de una epistemología de trama aleatoria. Propongo designar a esta sintaxis incorporatriz como un *algoritmo barroco*. Un principio de apropiación y desplazamiento que no borra a los términos sumados, sino que negocia el lugar de cada forma en la dinámica de su ocurrencia, desplegada hacia el futuro.

Ante el dilema de en qué lengua escribir, Arguedas optó por hacerlo en un español dentro del cual resuena el quechua como matriz, traducción, substrato y proyecto bilingüe. No es la suya una lengua mixta sino una lengua interpolada, donde la mezcla es una huella pero sobre todo un espacio en construcción o, mejor aún, un espacio en invención. En *Los ríos profundos* (1968), como Cervantes en el *Quijote*, Arguedas cuenta el aprendizaje que hace el hablante de una nueva lengua para ejercer la suya propia. La comunicación plena del mundo natural es el modelo de su lengua quechua, y la comunicación conflictiva de su mundo social es la jerarquización que impone el español, al que confronta, asedia y hace suyo. Si en el Perú un hombre no puede hablar libremente con otro, dadas las extraordinarias estratificaciones arcaicas, en el trayecto de los conflictos ocurre que el español aprende quechua y el quechua habla español. La novela, se diría, está escrita en un idioma que nadie habla: no está escrita sólo en español, pero tampoco solamente en quechua. Está contada en un español enunciado desde el quechua. Es, así, un lenguaje poético que inventa a su lector futuro. Porque es el idioma que los peruanos hablaríamos si fuésemos

bilingües. Una comunidad políglota ocupa el futuro como su origen.

¿Qué tienen en común el quechua y el catalán, el aymara y el gallego, el guaraní y el vascuence, el mapuche y el bable? El español, digo yo, como lengua mediadora. Las lenguas que promedian con el español pueden atravesar su genealogía autoritaria y, liberándolo de la burocracia y los poderes restrictivos, pueden recobrar su horizonte crítico en el plurilingüismo que nos suma. Nada sería menos moderno que condenarnos al monolingüismo. La literatura que hace esta varia familia, a pesar de traumas y trampas del pasado que insiste en repetirse, es ya una comunidad futura. En la historia cultural iberoamericana, la literatura ha sido siempre una utopía comunicativa.

En el siglo XIX, la filología había sido la disciplina que acompañó al Estado nacional. Gracias a ella, cada país europeo encontró un texto fundador para darse lugar en los orígenes de la formación del Estado. Andrés Bello nos devolvió el *Cantar del Mio Cid*, del que fue uno de sus primeros editores alertas. Desde Londres, donde tuvo como interlocutor a Blanco White, pensó que los latinoamericanos necesitábamos que España tuviese un texto fundador para que fuese una civilización moderna y nuestro punto de referencia. El cantar del Cid había sido considerado un texto bárbaro, pero Bello demostró lo contrario: era la trama de una métrica refinada, que venía de la memoria culta del Romance. Que la filología pudiese ser una historia verbal del porvenir no es menor proeza del humanismo políglota de Bello, Darío, Alfonso Reyes y Borges, que en los nombres vieron no sólo el objeto sino su escenario, no sola-

mente el sujeto sino su libertad. Borges practicó una historia posterior de la lengua, no la de los orígenes, que son otro discurso, sino de la simultánea concurrencia del lenguaje, que Octavio Paz concebía como la ciudadanía contemporánea. Borges, se diría, ha desfundado los orígenes españoles, liberando a su literatura más viva de las obligaciones regionales, las hablas topológicas y las biografías que sustituyen a la obra. No en vano los narradores y poetas de este siglo español han hecho suya la inteligencia inventiva del operativo destructor borgiano, y buscan hacerlo todo de nuevo.

Alfonso Reyes debe haber ejercitado la primera gran suma atlantista, pero no como una mera enciclopedia niveladora sino como una permanente diferencia, hecha del lado del futuro, que en su prédica siempre es liberal y, a veces, prudentemente radical. Por eso dijo que Fernando de los Ríos, al salir de la cárcel, lucía una sonrisa “más liberal que española”. La sonrisa, advirtió, no requiere discurso. Reyes nos hizo conversar con griegos y latinos para mejorarnos la actualidad. Pero hoy podemos apreciar mejor su trabajo precursor por hacer de Brasil parte de la figura americana de las sumas modernas, a pesar de que le tocó la turbamulta conservadora que llegó a tachar su embajada de “comunista”. Escribió crónicas, cuentos y poemas, incluso artículos de información básica, durante su laborioso plazo de diplomático afincado en Río de Janeiro. Ese asombro gozoso precede a los trabajos de Emir Rodríguez Monegal por hacer de la literatura brasileña contemporánea una orilla sin fronteras, de tránsito mutuo y mutua inteligencia. Paralelos son los trabajos de Haroldo de Campos por convertir a la traducción en otra forma de conversación celebratoria. La discusión brasileña sobre el lugar de Gregorio de Matos en esa literatura (si correspondía al siglo XVII o se debía a su descubrimiento moderno) la zanjó Haroldo postulando un comienzo textual: el Barroco como un desplazamiento del origen. Gran traductor de todas las lenguas que quiso leer, asumió el presente como un tiempo sin comienzo ni final, como una pura geotextualidad políglota y feliz. Coincidió, a sabiendas, con Lezama Lima, otro enciclopedista antienciclopédico, con su tesis de que el modo de representación americana se debe al Barroco, a la plena madurez de esta lengua.

Quisiera argumentar que la cultura brasileña, desde la poética de la antropofagia modernista y las sagas de la migración de Nérida Piñon y Moacyr Scliar, hasta la destreza de su actual poesía, de vasos comunicantes con la hispanoamericana, ha ido construyendo lo que será uno de los horizontes literarios de este siglo: el dialogismo español/portugués, ese otro bilingüismo en marcha, cuya fuerza política y vocación multilingüe bien pueden levantar uno de los espacios literarios del futuro, que entre nosotros es siempre la parte salvada de la historia. Dada la globalización del mercado y sus servi-

dumbres, ese territorio cultural se afirma como promesa compatible. A la hipótesis en construcción de un *algoritmo barroco* la lección brasileña agrega su horizonte antitraumático y su tradición de futuro. Brasil será el espacio americano que este siglo pruebe la existencia de América Latina.

No hace sino confirmar estas correspondencias de espacios en construcción interpolada, el hecho de que el extremo inclusivo, esa figura de la retórica que prodiga la lectura atlántica, esté también en juego, este siglo, en Cuba. Uno de los países más pequeños de la humanidad del español, donde todas las fases de lo moderno fueron ensayadas, se debe por entero a su cultura histórica y artística, que es paralela a la brasileña (excepcionalistas, barrocas, hechas de la mezcla, atlántica una, lusitánica la otra); y cuya alegoría literaria está animada por la misma certidumbre poética del futuro que alienta en la generación de *Orígenes* y la del modernismo brasileño. Esos polos de corriente alterna se nos aparecen como dos espacios de textualidad prodigiosa, incluyentes de África y Asia; y, contra los pronósticos ideológicos, decisivos a la hora de compartir las apuestas del lenguaje más crítico, el más creativo.

Montaigne se había mostrado deseoso de participar en esta conversación trasatlántica. Pensaba que el descubrimiento del Nuevo Mundo era una aventura humana mayor, y contrató a unos marineros que habían estado en el Caribe para que le narrasen su odisea. Pero concluyó que eran malos informantes y peores conversadores. Melancólicamente, se imaginó conversando con Platón.

Escribió Montaigne lo siguiente: “siento que Licurgo y Platón no los hayan conocido [a estos pueblos americanos] porque esas naciones sobrepasan las pinturas de la Edad de Oro [...]. Es un pueblo, diría yo a Platón, en el cual no hay ricos ni pobres [...]. Las palabras mismas que significan la mentira, la envidia [...] les son desconocidas”.

Es extraordinario que pensara que al revés de los idiomas europeos, donde estas palabras le resultaban prominentes, fuesen desconocidas en los lenguajes americanos. En esa alteridad atlántica veía una conversación por hacerse.

Quisiera proponer que pensemos en la literatura trasatlántica como el intento de reconstruir la plaza pública de los idiomas comunes, desde la perspectiva de un humanismo internacional y a partir del modelo de la mezcla, que sigue siendo el principio moderno por excelencia. Esta construcción de espacios inclusivos pasa por el cuestionamiento radical del lenguaje autoritario, para retomar en su plena actualidad dialógica la civilización de la voz desnuda, que postulaba Levinas como la certidumbre ética. La crítica del lenguaje, que es nuestra genealogía del futuro, nos permitirá conjurar el monstruo ideológico que asola nuestra lengua. **U**

# Dios y la geografía

Carlos Martínez Assad

*Sin duda, Jerusalén es la ciudad que abarca no sólo el pasado sino también el futuro. Carlos Martínez Assad traza una crónica, al mismo tiempo poética y política, de un lugar cuya dimensión abarca el pluriculturalismo y la multirreligiosidad como aspectos utópicos y civilizatorios necesarios para la cultura contemporánea.*

Jerusalem, Jerusalem y sus calles y sus rosas. Me hablaste con embeleso de una de las ciudades más antiguas pero no recuerdo si mencionaste sus rosas y las hay enormes y pequeñas, gruesas de pétalos o apenas con unos cuantos. Su gama de colores va del rojo escarlata al carmesí, del rosa pálido al coral, del amarillo al naranja. Las blancas abundan y están por todas partes; símbolo de la perfección, fueron plantadas allí porque encierran el misterio religioso del monoteísmo judío, cristiano o musulmán; ¿acaso en su diversidad no buscan lo mismo: explicar los diseños del Creador?

La tradición remite al comienzo con Abraham, el profeta errante, adorador del sol en su primera edad, convencido pronto de la existencia de un Ser supremo. Conoció a Faraón quien —sabemos— se prendó de la belleza de su esposa Sara. Cumplió la promesa de llevar a su pueblo a la tierra prometida y engendró a dos hijos: Ismael, cuyos herederos serían los pueblos árabes, e Isaac, quien engendró a Jacob y éste a doce hijos simiente de las tribus de Israel. La tradición bíblica, sin embargo, tiene que confrontarse con la historia social y política de la región del Medio Oriente y explica por qué fue albergue de tanto fundamentalismo.

En Jerusalem la colina más visible fue la del mítico Monte Moria, el elegido por Abraham para sacrificar a su hijo Isaac. Y como al parecer la toponimia es destino, en el 962 antes de nuestra era se levantó allí el tem-

plo para resguardar, en su *Sancta Sanctorum*, el Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley que Dios entregó a Moisés en Sinaí, en el transcurso del éxodo de Egipto. La historia ya la conocemos. Para su proyecto Salomón recurrió a la amistad de su padre David con el rey Hiram de Tiro, quien puso a su disposición a los mejores artesanos y orfebres, así como el tesoro máspreciado de la región: los cedros de Líbano. Con ellos cubrieron todas las paredes del templo y con encinos construyeron sus puertas. Dice el *Cantar de los Cantares*: “De maderas del Líbano se ha hecho el rey Salomón su pabellón. Las columnas las ha hecho de plata; el artesonado de oro; los asientos bordados de púrpura y recamados de ébano”.

Fue destruido por Nabucodonosor cuando logró conquistar Jerusalem y condujo a los judíos, debilitados por las pugnas internas, al exilio en Babilonia:

Reconforta Adonai a los enlutados por Sion, y por la destrucción de Jerusalem. Reconforta a la ciudad desolada y enlutada, consueta a la ciudad en ruinas. Sus hijos no están, sus residencias están destruidas, su gloria desaparecida y ella está abandonada por sus pobladores.

También se sabe que algunas partes del templo después fueron restauradas por Herodes, llamado El Grande, para otra vez convertirse en escombros. Con la cristianización de lo que fuera el imperio romano —con

Roma comenzó en Medio Oriente el colonialismo que siglos después siguieron los ingleses—, el lugar fue abandonado y convertido en basurero porque para los cristianos lo más importante era el cercano Santo Sepulcro que alojó a Jesús por unas cuantas horas antes de la ascensión a los cielos.

Las rosas contrastan con la idea de Jerusalem *Ez Zeytouneh*, “la ciudad de los olivos”, como también se le identificó. No hay viajero que haya escapado a la atracción de la mezquita del Domo de la Roca, imagen que en el mundo de las paradojas identifica a la ciudad antigua, con su perfecta forma geométrica siempre en la alineación ideal desde cualquier perspectiva para la mirada deslumbrada por el reflejo de los rayos del sol. Fue la primera construcción de la nueva prédica que nació por esa región del mundo: el islam. ¿Cuántos de sus adeptos viven en Israel?

Se trató de honrar con esa construcción el lugar que, desde los lejanos desiertos árabes, Mahoma eligió para su ascenso al cielo de apenas unos segundos, donde —luego de descubrir el séptimo velo— pudo encontrarse con Dios, quien le reveló el Corán y de cuya presencia pudo gozar acompañado por Adán, Moisés, Abraham, el rey David, Jesús y el arcángel Gabriel; ¿hay una representación más abigarrada de las religiones de la región?

Entre 688 y 691 fue construida esa mezquita, llamada Qubbet as-Sakhra, según un modelo de Abd al Malik, y la maqueta a escala fue de tal perfección que

afortunadamente alguien decidió conservarla. La construcción rodeó el lecho rocoso de su interior identificado con los acontecimientos fundacionales de las dos religiones. Con sus columnas traídas de Bizancio, con los colores de la naturaleza del ocre al amarillo de reluciente mármol, se integraron también elementos cristianos.

Cuando en 1187 Salah Ed Din reconquistó la ciudad —después de que había permanecido bajo el dominio cristiano durante casi un siglo—, hizo retirar la cruz dorada que se había hecho colocar en lo alto de la mezquita y la restituyó por la media luna. Con toneladas de rosas, pues se requieren tres para confeccionar un litro de su esencia concentrada, hizo limpiar con agua perfumada palmo a palmo las impurezas del Monte Moria.

En este espacio circundado por la historia, pese a las fricciones de la imposición del Estado las rosas se adhieren a las bardas que rodean a la ciudad antigua, la más disputada, dándole un aliento de quietud, como si el tiempo se detuviera. Conmovido por el *Kotel* (algún sentido debe tener que al muro occidental le llaman “de los lamentos”), me asombra el santo sepulcro, para hundirme en el vértigo de la religiosidad aprehendida. Entre las rosas surge la historia del centro del mundo por los lugares santos de las tres religiones que alberga. No son necesarias las señales si he crecido entre sus indicaciones. Se llega por la Vía Dolorosa perdida en el Zoco, el mercado rebosante de mercaderías (camisetas con le-



El Domo de la Roca

yendas en hebreo, el domo dorado en acuarelas *naïf* coronadas por caracteres árabes, rosarios cristianos de madera perfumada de rosas...), y de pronto se debe torcer en un estrecho callejón para ingresar por un pasillo oscuro por el que se llega a una breve explanada. Apenas un parpadeo y se está en la antesala de la basílica erigida por Helena, la madre del emperador Constantino, para resguardar el que fuera el efímero Sepulcro de Cristo, como se escribió en los Evangelios. El ingre-

so lleva a la oscuridad contrastante con el intenso sol de mediodía. Dentro, al acostumbrarme a la penumbra, apenas puedo distinguir la afamada pero humilde lápida al ras del piso rodeada, y apenas visible, entre cientos de manos que quieren tocarla.

La construcción presenta varios niveles y estilos, entre ellos los agregados que debieron hacerse en la época de los cruzados. Contrario a lo que podría suponerse, la gente deja escapar sus emociones y grita y se mueve y llora y toma fotografías: ¿podría suceder de nuevo que Jesús apareciera para lanzar a los mercaderes del templo? Los turistas van y vienen en hordas. Sin lograrlo, monjes franciscanos buscan mantener el orden.

Aquí los cristianismos se encuentran: armenios, copios, etíopes, siríacos y griegos ortodoxos, porque el antiguo sultán del imperio otomano concedió a cada una de estas denominaciones el cuidado de una parte de la Basílica del Santo Sepulcro.

Es una experiencia perturbadora no solamente por la espiritualidad sino por el contraste con los otros centros religiosos que, se dice, se instalaron allí por la fuerza de atracción del desierto. La calma de la explanada de las mezquitas permite escuchar los trinos de los pájaros que aprovechan cualquier rendija para refugiarse en la mezquita de Al Aqsa. Las palomas se detienen a posar sobre los escalones hasta que vuelan con el trajinar de los varones que corren descalzos a realizar sus abluciones en la hermosa fuente antigua.

En el muro de los lamentos, ¿y por qué no de las plegarias?, éstas combinan la contrición con los cortejos festivos de grupos que danzan y cantan, acompañados por flautas y tambores que envuelven la convivencia entre adultos y menores que viven el judaísmo, el ritualismo de una boda o de un *bar-mizba*, entre la rigidez de sus estructuras y las opciones personales.

En el centro de la cristiandad el barullo es mayor y ya es mucho decir cuando se clama a Dios frente a ese gran muro, tan sólido como la tradición cultural que resguarda. En Jerusalem, la espiritualidad de las diferentes religiones se vive en espacios de difícil demarcación —¿al igual que la realidad que los envuelve?—, porque conviven con distancias de apenas unos cuantos metros. ¿Cuáles son los límites de la identidad de ser israelí-judío, israelí-musulmán e israelí-cristiano? En Israel parece negociarse todo menos las jurisdicciones religiosas. La ciudad no deja a nadie indiferente. A los más de sesenta años de Israel, ¿cuántas familias viven separadas por ser parte de las culturas que las religiones auspiciaron?, ¿la celebración podría mostrar con orgullo que la convivencia en el mundo que inventó la multirreligiosidad y el multiculturalismo es posible? ¿O en el futuro continuaremos frecuentando la sentencia de Ambrose Bierce, que las guerras son la manera que tiene Dios de enseñarnos geografía? **U**



El Muro de los Lamentos, parte del Templo de Salomón



La explanada de la mezquita en la cima del Monte Moria



La dormición de María

Rodrigo Malmsten

# Al borde del delirio

Ben Bollig

*La búsqueda interdisciplinaria de la poesía moderna queda de manifiesto en la obra del autor argentino Rodrigo Malmsten, quien se expresa utilizando diversos lenguajes artísticos. A través del apoyo de Elia Espinosa y David Wood, investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, presentamos el texto del crítico británico Ben Bollig sobre este artista y un poema que forma parte de su trabajo Esqueletos transparentes.*

*La neige d'été  
sur mon visage froid  
les sables du temps s'inondent des corps*  
Rodrigo Malmsten

El poeta y antropólogo Néstor Perlongher escribió a principios de los noventa un importante artículo sobre la poesía contemporánea en Argentina, en el cual empleó la frase “el boom secreto” de la poesía. Bajo este título, intentó describir el surgimiento de grupos, poetas y publicaciones que habían aparecido como resultado imprevisto del violento fin de la militancia organizada durante los años setenta. Como producto de la clausura de las opciones políticas de esa década y efecto de las necesarias tendencias a cierta autocensura, bajo una dictadura paranoica y homicida, emergió una escritura hermética y casi manierista, con cierta presencia del llamado “neobarroco cubano” de Lezama Lima y evidencia de un redescubrimiento del barroco del Siglo de Oro de don Luis de Góngora: un neobarroco rioplatense, digamos, cuyos nombres más destacados incluyen a Osvaldo Lam-

borghini, al escritor uruguayo Roberto Echavarrén, y al mismo Perlongher. Esta escritura, en abierta rebelión tanto contra la poesía llamada “social” o de compromiso político de los sesenta como contra el psicoanálisis lacaniano, intentó dar presencia al cuerpo, a lo físico, a los placeres, los deseos, los sonidos y los flujos del cuerpo, en la sustancia del poema. Recopilado en la antología, o en palabra de sus compiladores, la “muestra” *Medusario* (1996), el neobarroco se convirtió en tendencia continental, difusora de la filosofía del francés Gilles Deleuze, y abanderada de las diferencias de elección sexual, estilo de vida, y razas o etnicidad.

El espíritu del *boom* se mantuvo durante los años noventa, pero emergieron otros modos de escribir, nuevas pautas estéticas, y en particular una nueva mirada realista, en la llamada poesía *objetivista* o “del noventa”, cuyo órgano más importante de difusión fue el *Diario de poesía*. Escritores como Daniel García Helder y Martín Gambarotta le quitaron de su poesía toda metáfora, y todo adorno, hasta que aun el adjetivo o el adverbio se llegaron a considerar excesivos. La importante anto-



Rodrigo Malmsten

logía, *Poesía en la fisura* (1995), incluyó poemas con un fuerte enfoque cotidiano, pero sin la subjetividad romántica encontrada en la llamada poesía “comunicativa” o “social” de los sesenta y setenta, mejor ejemplificada quizás en la poesía de Mario Benedetti. Se puede identificar en las poéticas de los noventa cierta reacción contra el barroquismo, durante una época en que en vez de la rigidez heteromilitar o heteroguerrillera, el principal enemigo era el exceso del flamante sistema neoliberal, encabezado y encapsulado en la figura de un presidente multimillonario aficionado de los autos Ferrari y las modelos de alta costura.

Si las repercusiones micropolíticas de la dictadura de los setenta funcionaron de forma quizá perversa, como precursor o hasta impulsor de la poesía de los ochenta y noventa, la crisis político-financiera de 2001 y sus efectos en la esfera cultural —cierre de editoriales, falta de recursos para organizaciones culturales, contracción del mercado editorial— serían el correlato de la llamada “poesía actual”. Nuevamente se habla de un *boom*, aunque esta vez para nada secreto: mucho se ha escrito sobre el alza de la producción poética en los últimos años y de las ventajas del género bajo condiciones de *shock* económico. La poesía no implica una infraestructura; los poetas, a diferencia de los novelistas, no piden megacontratos para editar sus obras; los poemas circulan dentro de pequeños grupos prestándose con facilidad a las nuevas formas de circulación, por ejemplo, la sala chat, la página web o el blog.

Otro elemento que con frecuencia resalta dentro de los circuitos de la poesía actual es la importancia del diseño y la artesanía, con libros hechos a mano, con dibujos propios o de artistas-colaboradores. Por ejemplo, la revista *Plebella*, importante sitio de debate sobre la producción poética actual y dirigida por la escritora Romina Freschi, además de sus llamativas tapas, incluye *flip-*

*books* y otros trabajos del artista Eduardo Zabala. Por otra parte tenemos la revista *El niño Stanton* que ofrece a sus lectores fotos firmadas y otras pequeñas obras de arte. Más allá de sus características como obra impresa, la poesía actual posee fuertes conexiones con el performance, por medio de la incorporación de elementos multimediáticos, música, baile y otras formas de corporalidad. Así, se podría afirmar que la práctica poética se desenvuelve dentro de una serie de actividades que podríamos llamar activismo cultural. Quiero citar dos ejemplos, para ilustrar estas observaciones.

Primer ejemplo: la producción de Washington Cucurto, seudónimo de Norberto Santiago Vega (Buenos Aires, 1973). Cucurto trabaja en la editorial Eloísa Cartonera, organización que combina la actividad de los ubicuos cartoneros porteños con diseño, edición y venta de libros artesanales, y en la Casa de la Poesía. Su obra exhibe características formales del neobarroco —sintaxis exuberante, promiscuidad y atrevimientos léxicos— y se concentra en la cultura popular baja, callejera y cumbiantera, en particular, como una reacción crítica contra el desarrollismo contemporáneo.

El segundo poeta, Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968), es director del innovador museo del Puerto Ingeniero White, proyecto que combina actividades educativas, comunitarias y culturales. Su poesía, en particular su primera colección, *Poesía civil* (2001), responde a una imprecación de Theodor Adorno: no sólo escribir con la industria moderna como tema, sino igualarla. Por ello, encontramos en su obra una minuciosa exposición de las tecnologías y las condiciones político-económicas que subraya el carácter épico de la experiencia cotidiana del trabajo. Como Cucurto, Raimondi demuestra su innovación como poeta, y que sin innovar, la tradición se convierte en kitsch de un día a otro. Simultáneamente, su trabajo como activistas culturales pone de relieve la importancia de la poesía dentro de una serie de prácticas de resistencia política.

Rodrigo Malmsten forma parte de una nueva generación de poetas argentinos, nacidos en los años setenta; más allá del antes citado Washington Cucurto, cabe mencionar como otros representantes de esta nueva promoción a Fabián Casas, a Gabriela Bejerman y a Martín Rodríguez. A pesar de la enorme variedad de sus obras, estos escritores tienen en común una profunda formación en las tradiciones poéticas nacionales e internacionales, cierta distancia respecto a las dicotomías y sectas que dominaron la poesía de los ochenta y noventa, y una fuerte tendencia provocadora, contra los estilos oficiales, y contra la zona de confort donde puede residir la poesía lírica. Comparten, de cierto modo, una resistencia contra el mismo lirismo; en el caso de Cucurto en el empleo de una serie de seudónimos, personajes y fachadas que lindan con lo absurdo; o en el caso de Bejer-

man por su presencia multimediática, en vivo, en disco, y en línea. En el caso de Malmsten, la inestabilidad de la voz, sus cambios de posición, género y forma dejan al lector en la posición del público de una obra de Antonin Artaud, rodeado, inseguro, amenazado. Su obra expresa y presenta una serie de rupturas y abismos, cortes en los poemas y riesgos para las voces oídas.

Malmsten recupera la figura del artista, y de una obra que funciona como *Gesamtkunstwerk*: todas las artes juntas. Es actor, director, escritor y productor de obras de teatro e instalaciones, pero sus trabajos en distintos géneros no entran en cajones separados —su teatro es poético, y sus poemas emplean una serie de técnicas teatrales. Hay que mencionar aquí la presencia de la poesía del gran dramaturgo alemán Heiner Müller, en la producción poética de Malmsten.

El primer poemario de Malmsten, *Esqueletos transparentes*, fue editado en 2009 en Buenos Aires por Mansalva, uno de los más importantes difusores de la nueva literatura argentina, y sello de escritores ya establecidos como Arturo Carrera, y los más nuevos, como Diego Memet. Dijo Juan Lezcano de este poemario:

Cada poema de *Esqueletos transparentes* es como un parlamento dramático escrito para la escena, porque en sus páginas se escucha una voz que declama los versos, con ese retintín que resuena en el libro igual que lo haría entre las gradas de un teatro. La poesía de Malmsten es *dark* y barroca, y busca una sensibilidad nueva. Sus lectores ideales podrían ser jóvenes *emos*, con sus caras empolvadas de blanco y sus pelos que se derrumban como catedrales góticas sobre sus andróginos rostros. Porque leer este libro también es perderse en el teatro del cuerpo, para verlo a Rodrigo Malmsten desenterrar, como un sepulture-ro shakespeariano, el hueso de la poesía, una y otra vez.

Las observaciones de Lezcano son de mucho valor, ya que vinculan la obra de Malmsten con el estilo como arma política, como señala el sociólogo británico Dick Hebdidge en su libro sobre el punk, *Subculture. The Meaning of Style* [*Subcultura. El significado del estilo*], en el cual subraya las provocaciones y “ruidos” de las nuevas tribus urbanas como rebelión contra la armonía ensordecadora del consenso cotidiano. Además, esbozan una línea a la obra de Roberto Echavarren, importante poeta del neobarroco, y en cuya obra ensayística se ha estudiado la relación entre teatro, rock y lo andrógino. Cabe subrayar el tema de la ambigüedad sexual en la poesía de Malmsten: de cierto modo, escribe desde una posición de neutralidad, que pasa por una serie de experiencias corporales y sentimentales que a veces aparecen en voz masculina, a veces femenina.

Otro crítico, Facundo Di Genova, dice de *Esqueletos transparentes*:

Ahí lo veo a Rodrigo Malmsten, saliéndose con la suya una vez más, haciendo imposible lo posible. Lo veo, lo escucho, lo leo. Qué me pasa no sé. Está ahí, como diría Steiner, en lo más hondo del caos primitivo, sintiéndose cómodo en él. Es papel ahora Malmsten, es carne imposible. Es un vivo muriente, Malmsten, astuto y tonto. Muere en la suya haciendo imposible lo posible. Renace, muere, y vuelve a renacer. Está loco. Se sale con la suya una vez más. Me gusta. Es música.

Di Genova nos ofrece una línea de fuga a otra tradición, esta vez teatral, en vez de musical: la tradición del surrealista-disidente, el francés Antonin Artaud, y su escritura del riesgo, del teatro del cuerpo y de la voz, y de la posibilidad de perderlo todo por el arte. Los temas del cuerpo, el sexo, el género y la violencia están muy marcados en *Esqueletos transparentes*, de forma sumamente provocadora.

Un elemento de mucha importancia en la obra de Malmsten es lo multimediático. En septiembre de 2010



Esqueletos transparentes



Esqueletos transparentes

presentó en Bruselas una instalación, *Femme-Eau-Enfant/Vrouw-Water-Kind* [Mujer/Agua/Niño]. Quizá su trabajo más conocido, la obra de teatro *Kleines Helnwein* (2001), emplea las obras del controvertido artista plástico Gottfried Helnwein, colaborador del músico Marilyn Manson, no sólo como tela de fondo, sino para profundizar su investigación de la violencia que reside en el corazón de la sociedad actual. La obra ganó una larga lista de premios, le mereció el título de *enfant terrible* en la prensa nacional e internacional y fue calificada de “fascinante y repugnante” por representantes de la prensa porteña, que dijo también que “ofrece una visión pesimista y hasta apocalíptica de su país y de la sociedad en general”. Pero más allá de estos comentarios periodísticos, veo en la obra un complejo diálogo con la tradición teatral; hay un cierto toque del grotesco criollo en esta obra, no necesariamente en su versión cómica de los años treinta, sino en la revisión que hace Griselda Gambaro de la tradición grotesca argentina, en obras como *Los siameses*, o en su obra casi imposible de poner en escena, *Información para extranjeros*, en los dos

casos un grotesco político, de crítica social. Además, Malmsten es uno de los autores contemporáneos que dan nueva significación a la tragedia jacobea con su corporalidad, hipérbole y extraordinaria violencia, una tradición a la que contribuyó hasta William Shakespeare, como en la poca producida y ultraviolenta *Titus Andronicus*. La controvertida dramaturga inglesa Sarah Kane, que se quitó la vida a los veintiocho años, en su *opera prima*, *Blasted*, intentó examinar la conexión entre lo que lleva a los hombres a cometer actos de violencia, y las guerras y crímenes de lesa humanidad a escala internacional. A pesar de la escandalizada reacción de la crítica inglesa a una obra que pone en escena violaciones, asesinatos y la profanación de cadáveres, después de su muerte la reputación de Kane ha ido creciendo, en particular fuera de Inglaterra. En Alemania y en América Latina, su obra ha tenido bastante influencia. Kane observó que “el teatro no tiene memoria, por eso es el más existencial de los artes... vuelvo con la esperanza de que alguien en algún cuarto a oscuras me muestre una imagen que se grabe en mi mente”. Las imágenes de Malmsten sí se graban en la mente, no sólo por la fuerte carga visual, sino por los variados efectos sonoros, la multiplicidad de voces, como coro griego para el siglo XXI.

Otro importante aspecto de su obra es la presencia de distintas formas literarias: por ejemplo el empleo del haiku en *Esqueletos*, escritos todos en francés; su versión plurivocal de la poesía lírica, con un llamativo uso de las mayúsculas; o toda una serie de elementos teatrales. La metáfora en Malmsten es otro campo experimental, una forma de transición de la experiencia al cuerpo y del cuerpo al arte plástica, como en este ejemplo: “EN ESE LUGAR / DONDE HOY SE INSCRIBE EL INFINITO / CON EL CUELLO DEL SOL RECIÉN CORTADO” (*Esqueletos*, p. 48).

Por más obvio que parezca, cabe destacar la presencia de Malmsten en Bruselas, donde vive y trabaja. Como muchos argentinos, Malmsten vive lejos de su tierra; a pesar del éxito de sus primeras obras teatrales, Malmsten se vio obligado a salir de su país para trabajar y producir como artista. Éste es otro movimiento que marca a las letras argentinas, una tendencia diaspórica que data de los primeros años de la independencia, e incluye textos fundacionales, como *El matadero* de Echevarría, y que aun en la época posdictatorial sigue vigente. Se puede subrayar un movimiento entre países, entre géneros, en los dos sentidos de la palabra, es decir, como en inglés, *gender* (masculino o femenino) y *genre* (género literario), y entre idiomas, en la obra de Malmsten.

Una versión anterior de este texto fue editada en la revista *El extremo sur: Confines*, Chubut, Argentina, julio de 2011.

# El espejo del mar

Rodrigo Malmsten

Observan  
huelen  
sospechan  
giran  
tocan  
besan  
esconden  
aniquilan  
velan  
entrechocan  
amenazan  
vigilan  
liberan  
develan  
entierran  
desiertan  
contornan  
mueren  
lloran  
lamentan  
adulteran  
entremezclan  
socavan  
atormentan  
aspiran  
disuelven  
sustraen  
gritan  
sulfuran  
ornamentan  
ahogan  
apedrean

señalan  
hunden  
condenan  
fracturan  
alejan  
humillan  
escucho  
respiro  
recuerdo  
aniquilo  
acaricio  
huelo  
disuelvo  
aterro  
destruyo  
encierro  
respiro  
ahogo  
huyo  
navego

Para que el vuelo del pájaro sea sobre el espejo del mar  
en tiempos de la memoria

laberintos

muros

silencios

donde mi cuerpo dorado se extingue  
en su propia profundidad

*El Bosón de Higgs*

# La partícula de Dios

Arturo Menchaca

*Uno de los descubrimientos más relevantes de los últimos tiempos en el ámbito de la física es sin duda el del Bosón de Higgs. El físico Arturo Menchaca, investigador del Instituto de Física, nos explica la relevancia de este hallazgo y sus implicaciones para la comprensión del universo.*

El pasado 4 de julio científicos del Centro Europeo de Investigaciones Nucleares (CERN) anunciaron el descubrimiento de una nueva partícula que “podría” ser el llamado Bosón de Higgs, conocido popularmente como “la partícula de Dios”. Tal noticia logró las primeras planas de los principales diarios en el mundo, incluso en México, a pesar de la efervescencia postelectoral. Pero, ¿qué es un bosón?, ¿a qué se dedica el CERN?, ¿cuál es la significancia de este descubrimiento?, ¿cómo se gestó su búsqueda?, más aún, ¿por qué una comunidad característicamente agnóstica recurre a un alias divino? Responder a esas preguntas es el propósito de este artículo.

Empezaremos por entender qué es un bosón. Para ello es necesario repasar brevemente la visión que hoy se tiene sobre la estructura de la materia. En una historia que ha durado más de un siglo, los físicos han construido un exitoso marco teórico que denominan Modelo Estándar (ME). Brevemente, éste se basa en el concepto de que la materia está compuesta de partículas, que interaccionan entre sí a través de las cuatro fuerzas fundamentales, llamadas: gravitacional, electromagnética, fuerte y débil. Imaginemos, por ejemplo, a un átomo del elemento hidrógeno, que es el más sencillo y abundante de la naturaleza. Las partículas que lo componen son dos: un electrón y un protón (que actúa como núcleo).

Ambas se encuentran unidas por la fuerza electromagnética. Como sucede con cualquier sistema que se encuentra ligado de esa manera, hace falta una cierta energía para separar a las partes que forman este átomo, misma que se recupera cuando los volvemos a juntar. En este ejemplo, tal energía toma la forma de un fotón, que es el cuanto del campo electromagnético. La herramienta matemática que se utiliza para describir estos fenómenos se denomina Electrodinámica Cuántica. Un flujo de fotones es precisamente la luz que le permite a usted leer estas letras, y si para ello está utilizando una computadora, otro flujo de electrones es el que permite que ésta funcione.

En el lenguaje de los físicos, el fotón es el bosón de norma que transmite al campo electromagnético. Otro ejemplo de campo que podría parecer más sencillo es el gravitacional, mismo que garantiza que usted se mantenga, digamos, con los pies en la tierra. Sin embargo, desde el punto de vista teórico, ese campo ha resultado ser el más difícil de cuantizar, es decir, de formular de acuerdo con la mecánica cuántica. Además el gravitón, que sería el bosón de norma del campo gravitacional, aún no se ha podido detectar.

Las otras dos fuerzas fundamentales, la fuerte y la débil, sólo son perceptibles en la escala nuclear. Como

	Fermiones			Bosones
Cuarks	$u$ arriba	$c$ encanto	$t$ cima	$\gamma$ fotón
	$d$ abajo	$s$ extrañeza	$b$ fondo	$Z$ bosón z
Leptones	$\nu_e$ neutrino electrónico	$\nu_\mu$ neutrino muónico	$\nu_\tau$ neutrino electrónico	$W$ bosón w
	$e$ electrón	$\mu$ muón	$\tau$ tauón	$g$ gluón
				$H$ bosón de Higgs

Fig. 1. El Modelo Estándar. Los fermiones se dividen en seis cuarks y seis leptones. Los cuadros de la columna derecha representan a los bosones fundamentales, incluido el de Higgs. Ilustró: Dulce M. Aguilar (IFUNAM)

su nombre lo indica, la primera es la más intensa y es responsable de la atracción que ejercen entre sí los componentes de núcleos que podríamos llamar complejos. Me refiero a aquellos que están compuestos de más de un protón, más un número variable de neutrones. Estas últimas partículas, como su nombre lo indica, son eléctricamente neutras, aunque en otros aspectos son muy parecidas a los protones. Cabe agregar que la mayoría de los núcleos atómicos en la naturaleza tienen un número de neutrones que es parecido al de sus protones. Si, en alguna circunstancia (por ejemplo, al explotar una estrella), se llega a crear un núcleo en que se viole esta simetría entre el número de protones y de neutrones, es precisamente la fuerza débil la que se encarga de transformar unos en otros, para restablecer el mencionado equilibrio. Un ingrediente adicional es que tanto los protones como los neutrones están constituidos por otras partículas denominadas cuarks. En general, se ha descubierto que hay seis tipos (o sabores) de cuark (ver Fig. 1), aunque cuatro de ellos sólo aparecen al interior de partículas altamente inestables. El bosón de norma responsable de mantener unidos a los cuarks se denomina gluón, mientras que la fuerza débil es transmitida por dos tipos de bosones, denominados  $w$  (cargados eléctricamente,

y los hay de ambos signos) y  $z$  (que son eléctricamente neutros). Una particularidad de los bosones de norma del campo débil es que tienen masa. Es decir, ni el fotón, ni el gluón, ni el gravitón poseen esta propiedad. Cabe agregar que, en general, la propiedad que distingue a los bosones es el espín, cuyo símil clásico es un movimiento de rotación sobre sí mismo, como el que produce el ciclo día-noche en la Tierra. Sin embargo, aquí se trata de una característica de origen cuántico, razón por la cual posee un valor particular (cuantizado). Así, el espín de los bosones de norma es cero, o un múltiplo entero del espín del fotón, mientras que el resto de las partículas elementales tiene espín semientero (es decir, múltiplo de la mitad del asociado al fotón), lo que las identifica como fermiones. El comportamiento estadístico de los bosones, comparado con el de los fermiones, es tan diferente que el mundo de lo elemental está claramente separado en esos dos tipos. A este punto es importante aclarar que un sistema formado por un número par de fermiones constituye un bosón. Es decir, los bosones de norma son sólo un subconjunto de esta familia, aunque ciertamente se trata del más fundamental.

Otra peculiaridad de los cuarks es que nadie ha podido, ni podrá, aislar a uno de ellos para estudiarlo in-

dividualmente. Esto se explica argumentando que los cuarks poseen una propiedad adicional, denominada color, que no les gusta mostrar. Es justamente la fuerza fuerte quien garantiza que el color se mantenga como una propiedad interna de las partículas hechas de cuarks, llamadas hadrones, palabra cuya raíz significa fuerte. Por cierto, hay otro conjunto de partículas elementales que incluye al electrón, que no son sensibles a la fuerza fuerte, denominadas por ello leptones, al que volveremos más adelante.

Una peculiaridad de los constituyentes más elementales de la materia es que cada partícula (electrón, cuark, etcétera) tiene asociada otra partícula cuyas propiedades son idénticas, salvo una. Para aquellas que poseen carga eléctrica, la diferencia es el signo de esa carga. El ejemplo más sencillo es el electrón, cuya partícula asociada se llama positrón, porque el signo de su carga es opuesto al del electrón. Lo sorprendente es que cuando un electrón y un positrón interactúan, en determinadas condiciones se aniquilan entre sí, y se generan dos fotones que viajan en direcciones opuestas. En este proceso lo que se conserva no es la masa, sino la energía. Más interesante aún, la aniquilación resulta ser reversible: en determinadas condiciones, a partir de fotones con suficiente energía, se pueden producir pares electrón-positrón, cuark-anticuark, etcétera.

Volviendo a los cuarks, la manera en que se combinan, para formar mesones (hechos de un cuark y un anticuark) o bariones (hechos de tres cuarks, como el protón y el neutrón), es tal que sus colores siempre se cancelan. ¿Cómo se logra esto? Al igual que los tres colores fundamentales, al mezclarse, producen el blanco (ausencia de color). En el caso de los mesones, resulta que el color de los anticuarks es negativo, es decir, se cancela con el de los cuarks. La herramienta matemática que se utiliza para describir estos fenómenos se denomina Cromodinámica Cuántica. En ella el gluón (que tampoco tiene masa) aparece como mensajero de la fuerza fuerte.

Hemos ignorado hasta aquí a un conjunto muy importante de partículas elementales, los denominados neutrinos, que carecen de color y de carga eléctrica, y cuya masa es tan pequeña que a la fecha ha resultado imposible de medir. Por ser insensibles a la fuerza fuerte, pertenecen a la categoría de los leptones. Las otras dos partículas elementales de esta categoría que resultan ser idénticas al electrón (en cuanto a sus propiedades electromagnéticas), pero que son más masivas que éste, se denominan muón y tauón. El muón es una partícula inestable cuya masa es intermedia (es decir, mayor que la del electrón, pero menor que la del tauón), y es el vestigio más fácil de identificar de la radiación cósmica en la superficie terrestre. El tauón es el leptón más masivo e inestable que se conoce. También se ha observado que la fuerza débil permite determinar, de mane-

ra clara, una relación muy íntima entre cada uno de los tres leptones cargados y un tipo específico de neutrino. Así es como sabemos que hay tres tipos de neutrino (electrónico, muónico y tauónico).

Como ya se mencionó, una diferencia notable entre los bosones de norma es que unos tienen masa, y otros no. Hace cincuenta años, cuando el ME estaba en construcción, se encontró que la formulación utilizada implicaba que ningún bosón de norma tuviese masa, lo que contradecía a la fenomenología de la fuerza débil. Una solución para este problema fue propuesta (entre otros) por el británico Peter Higgs en 1964, quien planteó la existencia de un campo de fuerzas (el Campo de Higgs) omnipresente que interactúa con todas las partículas (en particular con los bosones  $w$  y  $z$ ) provocándoles una inercia (masa). Una manera coloquial de ilustrar este fenómeno, que adaptaré al folclor mexicano de estos días, es imaginar que las partículas son como políticos que se mueven en una sala llena de posibles votantes (ver Fig. 2). Antes de la llegada del político (cuadro 1), los votantes (que representan al campo de Higgs) llenan el salón de manera uniforme. Sin embargo, al entrar, el candidato es de inmediato rodeado por sus simpatizantes (cuadros 2 y 3), haciendo su marcha más lenta, como si hubiese engordado (es decir, adquirió inercia). Si al mismo salón ingresa un político menos popular (cuadro 4), éste será rodeado por menos simpatizantes, por lo que avanzará más rápido, es decir, adquiere menos inercia (masa) que el otro candidato.

El ME fija todas las propiedades del Bosón de Higgs, menos su masa, aunque hipótesis plausibles la ubicaban entre los 120 y los 180  $\text{GeV}/c^2$ . Estas unidades hacen uso de la famosa ecuación de Einstein  $E = mc^2$ , reescrita como  $m = E/c^2$ , donde la energía se expresa en múltiplos del electrón-Volt, abreviado eV. Un eV es similar a la energía de los fotones que iluminan la página que está usted leyendo, que para la física de las partículas elementales ésa es una cantidad muy pequeña, siendo más adecuado como unidad el giga electrón-Volt (o GeV), que representa mil millones de veces más energía. Como referencia, la masa de un protón es cercana a  $1 \text{ GeV}/c^2$ , mientras que la masa de un electrón es dos mil veces menor que eso.

El Bosón de Higgs tiene espín (y carga eléctrica) cero, y tampoco tiene color. Es decir, sólo interactúa a través del campo débil (además del gravitacional), lo que hace más difícil su identificación. La partícula reportada el 4 de julio por los grupos del CERN tiene una masa de  $125 \text{ GeV}/c^2$ .

Antes de abundar sobre la relevancia del descubrimiento es importante describir el laboratorio en que se generó la noticia de su posible descubrimiento: el CERN. Estas siglas corresponden al nombre de la institución en el idioma francés: Conseil Européen pour la Recher-

che Nucléaire. Este organismo internacional fue fundado en 1954 por doce países y hoy participan en ella otras veintiocho naciones, denominadas países no-miembro, entre los cuales se encuentra México. La UNAM, el Cinvestav y la BUAP se encuentran entre las principales instituciones mexicanas involucradas. Esta participación es financiada, en gran parte, por el Conacyt a través de un convenio. A nivel mundial hay doscientas veinte instituciones que tienen científicos involucrados en los diversos proyectos de este gran centro. En el CERN se han realizado numerosas investigaciones que han merecido varios Premios Nobel; sin embargo, para la gente común el CERN es conocido últimamente porque allí se inventó la famosa red cibernética denominada World Wide Web (www), cuya creación ha revolucionado indiscutiblemente las comunicaciones humanas. El CERN está ubicado en la frontera franco-suiza, al norte de Ginebra, y posee varios aceleradores de partículas, unas especies de poderosos microscopios para observar la materia en su escala más pequeña. Desde hace tres años ahí opera el famoso LHC (Gran Colisionador de Hadrones), que es el acelerador más grande del mundo, y cuyos haces de protones alcanzan hoy una energía de 7 TeV (1 TeV = 1000 GeV), o sea casi cuatro veces más poderoso que su antecesor, el Tevatrón del Laboratorio Fermilab, ubicado cerca de la ciudad de Chicago, en Estados Unidos. Estos 7 TeV representan, sin embargo, apenas la mitad de la capacidad de diseño del LHC.

El programa científico inicial del LHC incluyó, entre otros proyectos, confirmar (o rechazar) la existencia del Bosón de Higgs. También se espera que permita poner a prueba la Cromodinámica Cuántica, así como buscar partículas predichas por teorías que van más allá del ME, como la Super-Simetría, la Materia Oscura, los minihoyos negros, los strangelets, el monopolio magnético, etcétera.

El LHC (Fig. 3) tiene instalados, a lo largo de su trayectoria circular de veintisiete kilómetros, cuatro instrumentos principales, denominados ALICE (A Large Ion Collider Experiment), CMS (Compact Muon Solenoid Experiment), LHCb (LHC-Beauty) y Atlas (A Toroidal Lhc Aparatus). Por cierto, es en ALICE donde trabaja el mayor número de miembros de la UNAM, institución que también mantiene un convenio con el CERN. En Atlas y CMS, que son los más relevantes para la física del Bosón de Higgs, también colaboran mexicanos. Estos dos detectores gigantes tienen programas científicos parecidos entre sí, pero en ellos se utilizan diferentes configuraciones experimentales. Es de los investigadores de estos últimos detectores de quienes provino el anuncio del 4 de julio sobre el descubrimiento de una partícula que podría ser el Bosón de Higgs. En esos detectores también se buscan las partículas que compondrían la denominada materia oscura, además de evidencias de la exis-

tencia de nuevas dimensiones, predichas por las teorías de cuerdas.

Poco después de iniciar sus operaciones en septiembre del año 2008, el LHC causó una gran expectativa mundial para, un mes después, causar una gran decepción al sufrir un desperfecto que mantuvo suspendidas sus operaciones durante más de un año. Luego de reiniciarlas, a fines del año 2009, la prensa mundial publicó una serie de notas desconcertantes especulando, por ejemplo, sobre la posible creación (en el LHC) de un hoyo negro que desaparecería a la Tierra. Más aún, hubo quien elucubró que las fallas técnicas eran causadas por el propio Dios, quien se oponía al funcionamiento del LHC, para evitar así que los humanos descubrieran su gran secreto (el Bosón de Higgs). Cabe mencionar que un hoyo negro es un fenómeno astrofísico que ocurre cuando colapsa una estrella con una masa (al menos) tres veces más masiva que nuestro Sol. Para entender cuantitativamente por qué la creación de un hoyo negro en el LHC es imposible, se requieren números tan grandes que resulta útil utilizar la notación científica. He mencionado que en las colisiones del LHC hay energía suficiente para crear siete mil protones. Este número se puede también escribir como  $7 \times 10^3$  (es decir, 7 veces  $10 \times 10 \times 10$ ). Ahora bien, un gramo de hidrógeno contiene  $10^{23}$  protones, es decir, un 1 seguido de 23 ceros. Por otra parte, la masa del Sol (que está compuesto casi de puro hidrógeno) es  $10^{33}$  gr (un 1 seguido de 33 ceros). Es decir, para crear un hoyo negro se requieren, al menos,  $3 \times 10^{56}$  protones (un 3 seguido de 56 ceros). Es, por lo tanto, absurdo imaginar que en el LHC se pueda crear un hoyo negro macroscópico. Más aún, nuestro planeta es bombardeado regularmente por partículas provenientes del cosmos, algunas de las cuales han mostrado tener energías  $10^{10}$  veces mayores a las que produce el LHC. Es decir, el hecho mismo de que usted viva para leer estas líneas, demuestra que, para suerte de todos nosotros, hay un problema serio con la hipótesis de que en el LHC se produzca un fenómeno que destruya a la Tierra. Sobre el celo del Señor para mostrar sus secretos prefiero no pronunciarme.

A estas alturas cabe preguntarse: ¿pero qué tan relevante es descubrir el Bosón de Higgs? Imagínese por un momento que las partículas que constituyen a nuestro universo careciesen de masa. En tales condiciones, tampoco habría gravedad, ni galaxias, ni estrellas, ni planetas, etcétera. Por lo tanto, entender el origen de esta propiedad es tan importante para la ciencia que, aunque sea de broma, los propios científicos (característicamente agnósticos) han concedido a Dios ese designio. Sin embargo, es importante enfatizar que la noticia emitida por el CERN el 4 de julio pasado es cauta en mencionar que la partícula es sólo “consistente” con el Bosón de Higgs, y que queda mucho trabajo pendiente para confirmar, sin lugar a dudas, que se trate de esa partícula. Pero ese

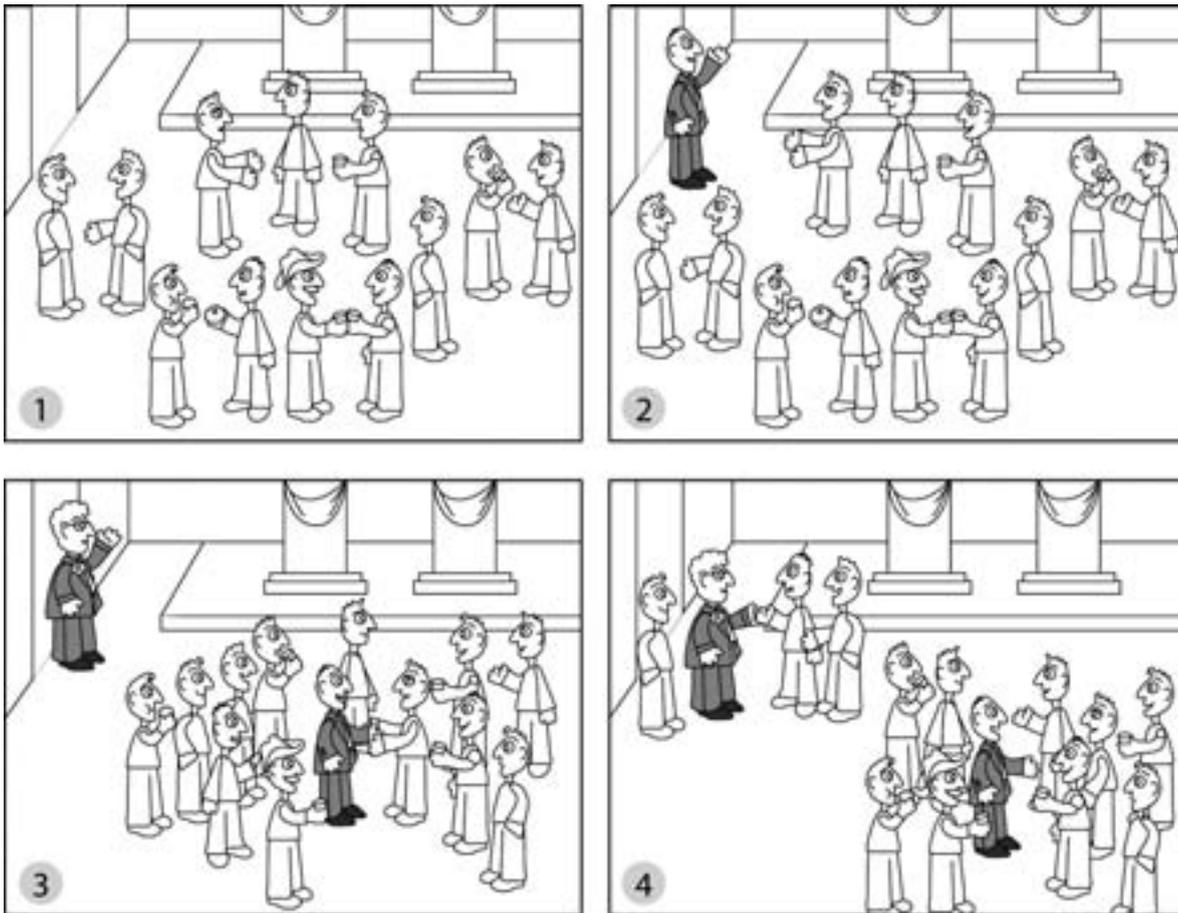


Fig. 2. Representación del mecanismo de Higgs en cuatro actos. Primer acto: el campo de Higgs, uniformemente distribuido. Segundo acto: aparece una partícula, inicialmente sin masa. Tercero: la partícula adquiere masa, mientras aparece una segunda partícula. Cuarto: la segunda partícula adquiere menos masa. Ilustró: Dulce M. Aguilar (IFUNAM)

trabajo no será fácil, ni inmediato. La evidencia de hoy se basa, primero, en que la partícula recién descubierta tiene una masa que sería consistente con la predicha para el Higgs. Lo otro que se ha observado son algunos de los modos en que la nueva partícula decae, pues se trata de un objeto tan inestable, que sería imposible de observar directamente con las técnicas actuales. Para entender el esquema de decaimiento (es decir, qué tan probable es cada modo) se utilizan las predicciones del propio ME, mismas que hasta ahora se parecen a lo observado. Sin embargo, debe agregarse que los modos más importantes de decaimiento aún no se han podido medir. En un caso (la producción de pares de cuarks fondo-antifondo), porque el ruido que generan otras partículas presentes en las interacciones es mayor que la señal buscada. En otro caso (como la producción de pares de tauón-antitauón), porque lo observado hasta ahora es menor a lo predicho. La respuesta a esto último, sin embargo, es que (después de todo) los modelos sólo son eso, modelos. Cabe agregar que la teoría de un Bosón de Higgs único es sólo una alternativa posible dentro del ME.

Mientras las medidas continúan y la “higgsteria” aumenta, es interesante describir el contexto humano en que se gesta cualquier descubrimiento científico, y en particular éste en que la humanidad ha invertido diez mil millones de dólares, o sea, 2 por ciento de la deuda externa de México. Naturalmente, no es que México deba

poco (aunque algunos así lo piensen), sino que para obtener resultados tan benéficos para la humanidad, como la WWW, los países avanzados están dispuestos a invertir sumas considerables, que después recuperan con creces (tan sólo Google Inc. vale hoy doscientos mil millones de dólares). Sin embargo, como ocurrió con el viaje de Colón cuando la duración de su primer viaje sobrepasó a lo estimado, para el CERN la búsqueda del Bosón de Higgs no ha estado exenta de amenazas de amotinamiento por parte de algunos países miembros. Tal es el caso de Austria, quien en 2009 amenazó con retirarse. Más recientemente, ante la crisis europea, otros países miembro han dilatado y/o reducido su participación. Una iniciativa reciente del CERN fue crear un nivel especial de membresía para ciertos países, como México y Brasil (país que ya la ha solicitado). Tal medida ha sido interpretada por algunos como un intento por paliar las circunstancias económicas actuales, si bien la postura oficial del CERN es la de negar categóricamente que pudieran estar pasando por una crisis financiera. Otro síntoma de nerviosismo por parte del CERN es que en fechas recientes el laboratorio parece haber relajado un tanto el rigor de sus anuncios científicos. Por ejemplo, en diciembre de 2011 se emitió un resultado espectacular, del cual se tuvo que retractar meses después. Me refiero al aparente descubrimiento de neutrinos que viajarían a velocidades ligeramente superiores a la de la luz,

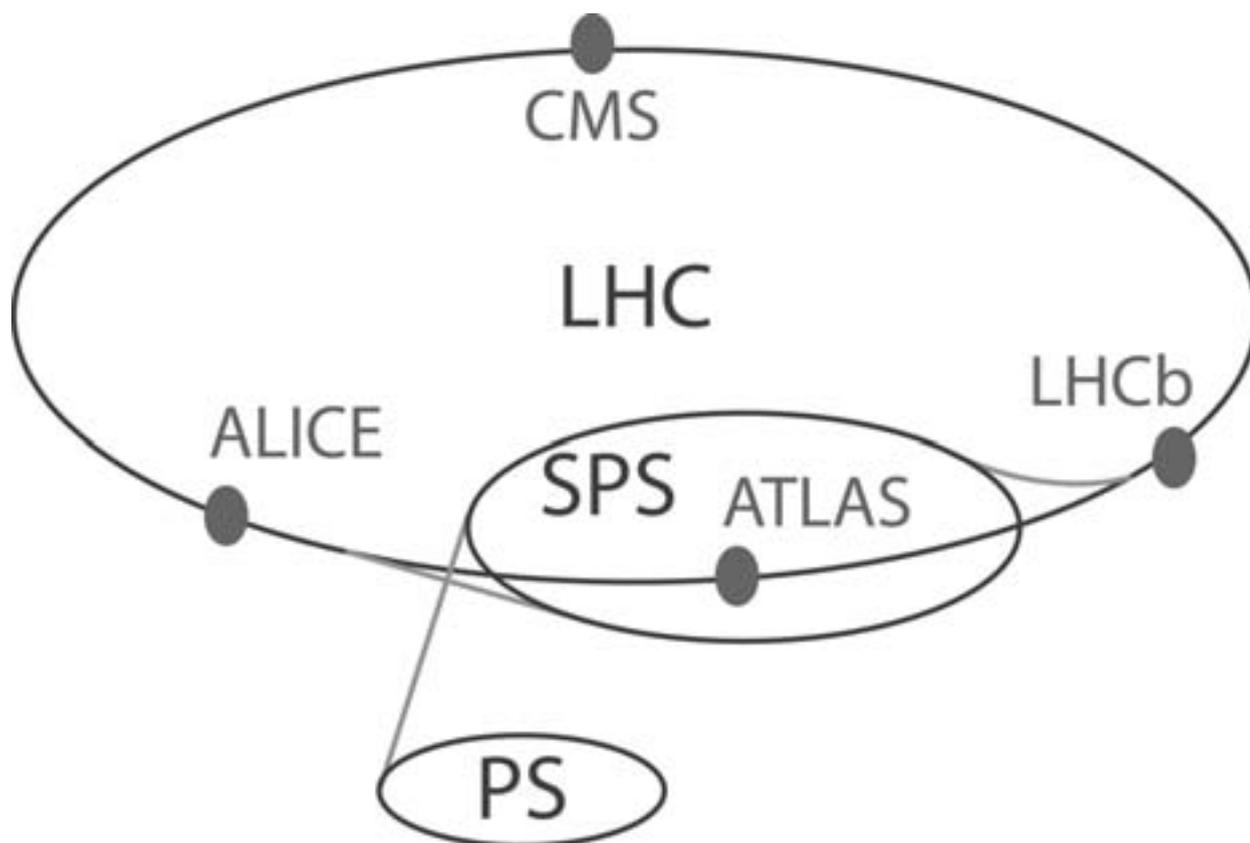


Fig. 3. Ilustración de tres aceleradores del CERN: el Proton Synchrotron (PS), que inyecta al Super Proton Synchrotron (SPS), que finalmente inyecta (en ambas direcciones) al anillo del Large Hadron Collider (LHC). A lo largo del perímetro (27 km) de este último se encuentran cuatro grandes experimentos. Ilustró: Dulce M. Aguilar (IFUNAM)

y que contradice las predicciones de uno de los pilares de la física: la teoría de la relatividad especial de Einstein. Una acción mediática anterior, no menos complicada, fue organizar prematuramente la inauguración del LHC en septiembre de 2008, e invitar a representantes gubernamentales del más alto nivel (originalmente a los propios jefes de estado), aun cuando ese acelerador no pasaba todas las pruebas. Como ya se mencionó, días antes del evento el LHC sufrió una grave falla que implicó que durante la ceremonia el acelerador estuviese ya detenido. El anuncio mismo del “posible” descubrimiento del Bosón de Higgs podría ser comparable con el anuncio (afortunado, pero erróneo) por parte de Colón, de haber llegado a la India. Un detalle curioso y revelador es que, a pesar de las protestas airadas de Peter Higgs (que es un ateo declarado) sobre achacarle su partícula a Dios, pareciera ser el CERN quien no objeta el sobrenombre, posiblemente por el impacto mediático que tiene el mantener entre los coautores a la mismísima divinidad.

Otro aspecto humano del “posible” descubrimiento del Bosón de Higgs es el debate sobre su verdadera relevancia para la ciencia y la humanidad. También se pregunta si será distinguido pronto, tal vez este mismo año, con un Premio Nobel. No pocas notas de prensa a nivel mundial equiparan ya a este descubrimiento con la teoría de la relatividad de Einstein, o con la doble hélice de Watson y Crick, cuyos impactos para la humanidad han sido indiscutiblemente enormes. ¿Será que una partícula tan elusiva como el Bosón de Higgs llegue a tener tanta influencia en nuestra vida cotidiana?

Hay que admitir que tal cosa es difícil de asegurar por el momento. Tampoco hay que olvidar que, de acuerdo a la evidencia actual, la materia que explica el ME (multiplicada por  $c^2$ ) no representa ni el 5 por ciento de la energía del universo, mientras que otro 25 por ciento lo constituye la llamada materia oscura, y el 70 por ciento restante es la llamada energía oscura.

En todo caso, ¿a quién se le otorgaría este Premio Nobel? Resulta natural pensar en el propio Peter Higgs, y en ese sentido se ha expresado, por ejemplo, su célebre compatriota Stephen Hawking. Sin embargo, es de justicia imaginar que los líderes de los experimentos del Atlas y CMS esperen, al menos, compartir tal honor. Pero, ¿se podrá otorgar un Nobel a un “posible” descubrimiento?, o habrá que esperar hasta el final de una historia que podría llegar demasiado tarde para Peter Higgs (de ochenta y tres años) y, por qué no decirlo, para el propio CERN. Cabe mencionar que en el Tevatrón (cerrado hace un año por falta de financiamiento) hubo grupos experimentales que dedicaron su vida a la búsqueda del Higgs, y que sin duda aún sueñan con algún reconocimiento. Por cierto, el cuark “cima”, la penúltima pieza fundamental para el ME, fue descubierto en el propio Tevatrón. Sin embargo, los experimentos que llevaron a tan importante descubrimiento no obtuvieron (hasta ahora) un Premio Nobel, pues se juzgó que se trataba de algo demasiado “predictible”. Como dice el bolero de E. Pacheco Ojeda: “no hubo sorpresa alguna cuando te vi”. ¿Caerá sobre el Bosón de Higgs la misma maldición? Sólo Dios sabe. **U**

# Migración de la lectura

Leda Rendón

*Las transformaciones en la difusión del conocimiento y la lectura que han surgido a través de Internet han tenido un impacto muy poderoso en nuestra manera de concebir la cultura y la conciencia. La escritora Leda Rendón explora en este texto algunos de los aspectos torales de esta mutación.*

Estamos siendo testigos de una parcial migración de la conciencia. Alessandro Baricco apunta en su libro de ensayos *Los bárbaros*, al hablar de la distribución del vino que “el alma se pierde cuando se dirige hacia una comercialización en auge”.<sup>1</sup> Se podría también decir que el espíritu cambia de habitáculo. Ahora, por ejemplo, se encuentra —en su mayoría— en la red: condenado a la velocidad y al estímulo permanente; antes estaba en los libros, el cine, la televisión, entre otros, que promovían, hasta cierto punto, una idea de profundidad y voluntad. Hoy el *surfing* cibernético se ha convertido en el deporte favorito, en su práctica encontramos todo lo que antes estaba disperso en diferentes soportes o tecnologías intelectuales. La fragmentación es nuestro delirio, y “una nueva idea de experiencia y una nueva idea de civilización, reestructuración mental y arquitectónica”<sup>2</sup> nace y cuestiona los paradigmas de la cultura del esfuerzo. Se dice que ya no leemos libros completos, es suficiente con el resumen en algún blog o en Wikipedia.

La era Gutenberg ha llegado a su fin, afirman muchos, ya nadie lee, aseguran. Pero eso es mentira, una de las pruebas es que el año pasado se superaron las ventas de libros impresos por las de *ebooks*, es decir, las personas siguen comprando textos sólo que en otros so-

portes. El libro, ya sea digital o impreso —hasta ahora la más perfecta de las tecnologías del pensamiento—, enloquece a las masas cuando hablamos de James Paterson, que según la revista *Forbes* ganó el año pasado noventa millones de dólares y Stephen King treinta y nueve millones, de acuerdo a esta misma publicación. Otros como Janet Evanovich y John Grisham obtuvieron ganancias por encima de los veinticinco millones. Esto quiere decir que la gente sí lee, y lee mucho, además de libros: mensajes de correo electrónico, textos colgados en Twitter, chismes de Facebook, entre muchos otros, pero sus lecturas son oblicuas. Esto sucede quizá porque, como escribe Baricco, el libro es un “nudo por donde pasan secuencias originadas en otras partes. Una especie de transmisor nervioso que hace transitar sentido desde zonas limítrofes, colaborando en la construcción de secuencias de experiencias transversales”. Así la idea de una experiencia más amplia se privilegia: hay periódicos que venden películas, libros y aviones de juguete; películas que venden libros, muñecos de acción y ropa. Tenemos acceso a información gratuita que merca con nuestros delirios y nos hace comprar todo tipo de mercancías: zapatos, lentes, ropa interior y sexo. Al final siempre se trata de conseguir la mayor cantidad de dinero y acumular poder.

La sospecha de que las máquinas y las herramientas de trabajo forman parte del cuerpo humano parece ser una constante en la historia. Los individuos experimen-

<sup>1</sup> Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, Anagrama, Barcelona, 2012, p. 46.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 118.

tan sueños de fusión con ellas. La película *Matrix* es sólo un ejemplo. Y los estudios sobre la plasticidad del cerebro revelan que en efecto las herramientas que utilizamos forman parte de nuestro mapa mental —investigaciones en monos así lo demuestran—. <sup>3</sup> La correspondencia entre Friedrich Nietzsche y el compositor Heinrich Köselitz es reveladora al respecto; a través de ella encontramos un poco de claridad en nuestra situación de conexión permanente. Los amigos hablaron de cómo se modificó la escritura del filósofo con el uso de una máquina de escribir cuando ya estaba perdiendo la vista, su estilo cambió: se volvió más estricto y telegráfico.<sup>4</sup>

“Hasta puede que este instrumento os alumbre un nuevo idioma”, le escribió Köselitz en una carta, señalando que en su propio trabajo, “mis pensamientos, los musicales y los verbales a menudo dependen de la calidad de la pluma y el papel”. “Tenéis razón —respondió Nietzsche—. Nuestros útiles de escritura participan en la formación de nuestros pensamientos”.<sup>5</sup>

Al leer esta correspondencia una pregunta surge de inmediato: ¿cómo es ahora nuestra forma de leer, escribir y pensar? Sabemos que dependemos de las herramientas de trabajo para afinar nuestra mente. Pareciera que necesitamos “exocerebros”<sup>6</sup> que nos permitan comunicarnos con el mundo, porque el nuestro —cubierto por un exoesqueleto— está incompleto. De alguna manera estas herramientas, producto de la cultura, nos hacen telépatas: sabemos lo que el otro desea o piensa por el lenguaje, y qué es la red sino un lenguaje multimodal. El cerebro, dice Roger Bartra, es insuficiente y necesita de extensiones. El antropólogo mexicano lo explica así:

Es como si una parte del metabolismo digestivo y sanguíneo ocurriese artificialmente fuera de nosotros. Podríamos contemplar, plastificadas, nuestras tripas y nuestras venas enganchadas a un sistema portátil de prótesis impulsadas por sistemas cibernéticos programados. Esto ocurre en los *ciborgs* de la ciencia-ficción y en los experimentos realizados en primates, los cuales, gracias a un electrodo implantado, han logrado controlar mentalmente una conexión cerebro-máquina para mover a distancia un brazo robot.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Las investigaciones sobre la plasticidad del cerebro son muchas; los científicos que han hecho los más grandes descubrimientos son: William James, Santiago Ramón y Cajal, J. Z. Young, Michael Merzenich, James Olds, Eric Kandel, entre otros.

<sup>4</sup> Paráfrasis del libro *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* de Nicholas Carr, Taurus, México, 2011.

<sup>5</sup> Nicholas Carr, *ibidem*, pp. 31-32.

<sup>6</sup> Concepto extraído del libro de Roger Bartra *La conciencia y los sistemas simbólicos*, FCE, México, 2012.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 24.

Primero fue la invención del lenguaje —producto de la cultura—, ahora éste se ha ampliado, siempre gracias a la tecnología, y toma diferentes formas en Internet: fotografía, video y sonido. En la red todo busca producir estímulos para convertir a los usuarios en *yonkies* de la información o el juego. El *voyeurismo* y la interacción sexual entre usuarios es cada vez más grande: “...una de cada cuatro veces, cuando alguien escribe una palabra en un buscador, esa palabra está relacionada con sexo y pornografía”.<sup>8</sup> Ahora las posibles recomensas se encuentran en ella: mancha voraz y prótesis de la modernidad. Pero no sólo Bartra habla de la cultura como una extensión del cerebro, el neurólogo Joseph LeDoux nos dice en su texto *Sinaptic Self* cómo biología y cultura “hablan, en realidad, el mismo idioma, y en última instancia ambas surten efectos en la mente y el comportamiento mediante la conformación de la organización sináptica del cerebro”.<sup>9</sup>

Nuestro ser está incompleto y experimentamos zozobra si no hay dispositivos como el lenguaje y la red que nos permitan comunicarnos con otros seres humanos. Sólo podemos disfrutar algo si lo compartimos. Paradójicamente el uso de las nuevas tecnologías parece promover el autismo: cada uno con su propio teléfono o computadora personal está en su océano lúdico-informacional, navegando por la superficie mientras colecciona experiencias. Un nuevo tipo de inteligencia surge de la conexión y el acceso permanente a la información, pero está muy alejada de la memorización y la profundidad. El nuevo tipo de cerebro que se construye privilegia la capacidad para relacionar conceptos o ideas, y como podemos revisar información de todo el mundo y en todos los idiomas, descubrimos rasgos similares y nos reflejamos en los pensamientos de seres amorfos cuya esencia está catalogada en unos y ceros.

Es normal que haya opiniones diversas cuando aparece una nueva tecnología del pensamiento. Baricco apunta que con la aparición de las novelas hubo también basura impresa; ¿por qué nos extraña que la haya en la red? En 1600 el escritor inglés Barnaby Rich dijo de los libros: “una de las grandes enfermedades de nuestro tiempo es la proliferación de libros que abruma a un mundo incapaz de digerir la abundancia de materias ociosas que todos los días se dan a la imprenta”.<sup>10</sup> Con esta afirmación es claro que frente a una nueva tecnología el contenido banal puede proliferar, pero está en nosotros encontrar dentro de la podredumbre joyas que nos permitan avanzar. Es verdad que “los bárba-

<sup>8</sup> Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>9</sup> Nicholas Carr, *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>10</sup> Nota tomada del libro de Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, *op. cit.*, p. 103.

ros”, como nos llama Alessandro, experimentamos una enorme nostalgia por el pasado e intentamos a toda costa prescindir del alma, lo cierto es que ella siempre encuentra un lugar para habitar.

Esta forma diferente de navegar por el mundo invade los salones de clase, los espacios públicos e íntimos. La red es necesaria para casi todo. Si uno quiere cualquier tipo de información la primera idea es ir a Google —el oráculo moderno—. Cuando hablamos del buscador más popular hay que hacer un paréntesis, porque no se puede entender el ciberespacio sin él, ya que conoce nuestros patrones de búsqueda mejor que nosotros mismos: “Google se dedica, literalmente, a convertir nuestra distracción en dinero”.<sup>11</sup> De acuerdo a la empresa, la información es una mercancía útil que puede y debe ser extraída con la eficiencia de una maquiladora.<sup>12</sup> Pero el proyecto más ambicioso de este monstruo de la modernidad es digitalizar todos los libros del mundo, así la información estaría siempre disponible y, sus inventores, acumularían el poder. Pero existe todavía el problema de los derechos de autor que difícilmente se sorteará. Finalmente, lo que busca la empresa es la espectacularidad, así habrá más clics. Con este buscador surgen en los jóvenes y adultos de todo el mundo formas diversas de coleccionar los datos y de vivir. La memoria ya no es necesaria. Y esto va de la mano de diversos estudios en los que se demuestra que la lectura en red condena a los usuarios a un bajo nivel de comprensión de lectura y acumulación de datos. Pero sabemos que si el cerebro ya no utiliza su memoria de trabajo para este tipo de tareas, seguramente —gracias a la plasticidad del cerebro— servirá para hacer otro tipo de trabajos, como ser capaces de relacionar información de forma inédita.

En este sentido, el libro *Internet y competencias básicas* que coordina el profesor Carles Monereo es muy claro en cómo introducir en las aulas técnicas para encontrar esa información que debería tener como centro la búsqueda de la verdad. Esa “verdad” sólo se puede encontrar a través de la catalogación sistemática de la información, el contraste y el criterio personal. En este mismo sentido han surgido numerosos textos que pretenden alfabetizar a la población en la evaluación de sitios web. Encontramos, por ejemplo, la conferencia “Acerca de rupturas y continuidades en la lectura” de Emilia Ferreiro, “La competencia digital e informacional en la escuela” de Manuel Area Moreira, “Leer y escribir literatura fuera del aula” de Daniel Cassany, texto en el que reflexiona sobre las prácticas vernáculas de los alumnos lejos del salón de clase. En la colección



Textos e Hipertextos encontramos trabajos de Ysabel Gracida Juárez y Carlos Lomas, *Las TIC en la escuela, nuevas herramientas para viejos y nuevos problemas* de Daniel Goldin, Marina Kriscautzky y Flora Perelman y el *Manual de redacción para profesores e internautas* de José Carlos Arana, entre muchos otros, que intentan crear conciencia acerca de la importancia de conocer a fondo nuestra principal herramienta de trabajo: la web.

Artistas como H. R. Giger y Max Ernst han alimentado con sus pinturas el sueño tecnológico del hombre, cuya aspiración máxima ha sido construir inteligencias artificiales capaces de imitar y superar el pensamiento humano. Por desgracia, esto parece imposible: somos animales únicos, criaturas extrañas arrojadas al mundo con apenas unas cuantas habilidades, por eso creamos dispositivos que nos ayudan a sobrevivir. Los inventores de Google —Larry Page y Sergey Brin— han hecho grandes esfuerzos por inventar un algoritmo y así su red de información —Google— logre tener pensamiento, es decir, que sea capaz de crear una idea propia. Sin embargo, apunta Baricco: “Lo que está en la red, por muy grande que sea la red, no es el saber. O, por lo menos, no *todo* el saber”.<sup>13</sup>

Sin embargo, en la literatura transformada en imagen y sonido: el cine, las máquinas son más humanas que los hombres. Ejemplo de ello es HAL 9000, la computadora de *2001: Odisea del espacio* (1968) dirigida por Stanley Kubrick, *Yo robot* (2004) de Alex Proyas, filme

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>12</sup> Paráfrasis de: Nicholas Carr, ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 102.

en que la computadora tiene una conciencia moral más elaborada que los propios hombres, *Moon* (2009) de Duncan Jones en la que el ordenador GERTY es la versión femenina de HAL. También está toda la saga de *Alien* en la que los *ciborgs* viven como seres humanos —no son ni malos ni buenos—. De ese modo también llega la fascinación por *Abre los ojos* (1997), *Dark City* (1998), la trilogía de *Matrix* (1999, 2003).

Deseamos un mundo incorpóreo, perseguimos *el olvido*.<sup>14</sup> Queremos, mediante la red, vivir el vértigo de la velocidad. Pedimos a gritos experiencias rápidas y significativas que nos hagan coleccionar fragmentos de mundo.<sup>15</sup> La experiencia del cine, la televisión y la radio atrapan en una ansiedad caníbal que rebasa al individuo. Pocas veces dejamos de saltar de un punto a otro. Pero de verdad, ¿hemos dejado de leer libros impresos? A diferencia de Nicholas Carr, que asegura que cada vez le cuesta más trabajo la lectura profunda y la concentración prolongada, hay peces<sup>16</sup> que pasan de un estado a otro de la conciencia sin ningún problema. Es decir, nuestra alma no sólo está en la red; también está en algunos libros, pinturas, melodías y en la televisión. Es por eso que esta época en que la inteligencia se perfila diferente —algunos dicen que superficial— no eliminará aquello que la define o, como bien apunta Baricco, aquello que se vea impulsada a conservar, ya que “los lazos que no queremos romper, las raíces que no queremos perder, las palabras que queremos seguir pronunciando y las ideas que no queremos dejar de pensar... todo lo que se salve no será de ninguna manera lo que mantuvimos a salvo, sino lo que dejamos que mutara, para que se transformara él mismo en un tiempo nuevo”.<sup>17</sup>

Para que se operen cambios en las costumbres alimenticias, artísticas, etcétera, es necesaria la tecnología. Así, por ejemplo, la historia del arte no habría sido la misma sin la perspectiva o la cámara oscura. Tampoco el acceso al vino hubiera sido global sin la invención primero de la luz eléctrica y después del aire acondicionado. En suma, la historia de la humanidad no podría entenderse sin sus tecnologías del pensamiento; mucho menos sin la del libro. Entonces, ¿por qué aterrata tanto la llegada de Internet? Hay que esperar a ver qué pasa. Muchos estudios hablan de que la lectura en la red es dañina, ya que no permite a los usuarios retener información que después se podría utilizar para una

tarea en el mundo concreto pero lo cierto es que surge la pregunta obligada: ¿es necesario retener la información que está en la red? Para qué si puedes acceder a ella en cualquier momento. Lo que habría que entender es que nuestra computadora forma parte del cuerpo: es como un brazo más. Somos una especie que busca la conexión permanente con otros. Deseamos leer sus cerebros. Cómo podemos hacerlo: primero el lenguaje, después los libros y ahora la red. Así la tecnología se convierte en la prótesis de la civilización.

Condenados a desaparecer, queremos dejar huella a toda costa con el uso de las redes sociales o con la posibilidad de ser un cronista periodístico. Hemos convertido nuestra vida privada en un espectáculo público. Deseamos un reconocimiento inmediato. Compartir es la palabra clave. La voz de los usuarios se ha democratizado a tal punto que puede competir con los medios masivos de comunicación. El disfraz es la mejor herramienta para comunicarse en esta zona libre. Nuestro espíritu de coleccionistas ha evolucionado. Finalmente la nada nos espera del otro lado, pero si nuestra alma está en los objetos que moldearon nuestra mente es posible que en ellos radique el paraíso que tanto hemos buscado en otro lado. Somos los arquitectos tanto de la vida objetiva como de la vida simbólica, que quizá sea lo más parecido al paraíso que imaginamos. Hay quien experimenta la fantasía de que algún día las máquinas y nosotros seremos uno, o en palabras de Carr: “La conexión *es* el pensamiento... *es* el yo”.<sup>18</sup>

Si la hipótesis de este texto resulta cierta nos convertiremos en los seres eternos que tanto hemos añorado. Imposible compartir la argumentación fatalista que hace Nicholas Carr respecto al uso de la red, pues el estadounidense nos visualiza como zombies cibernéticos. Es mejor inclinarse a lo que Jerzy Skolimowski apuntaba en su película clásica de 1978 *The Shout*; en ella el alma de las personas se encuentra en una cosa personal, siempre extraña. Casi parecido a los objetos que devuelven la noción de realidad en el filme *Inception* de Christopher Nolan. Quizá suceda como apunta el filósofo francés Jean Baudrillard: “A cierto nivel de maquinización, de inmersión en la maquinaria virtual, deja de haber distinción hombre/máquina: la máquina está en los dos lados del interfaz. Quizá ya sólo seamos su propio espacio, el hombre convertido en la realidad virtual de la máquina, su operador en espejo”.<sup>19</sup> **U**

<sup>14</sup> Concepto tomado del libro *Los bárbaros*, *op. cit.*

<sup>15</sup> Ideas tomadas del libro *Los bárbaros*, *op. cit.*

<sup>16</sup> Metáfora muy utilizada por Alessandro Baricco, *idem*.

<sup>17</sup> Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>18</sup> Nicholas Carr. *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, *Pantalla total*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 204-205.

# Reseñas y notas



Ana García Bergua



Enrique Serna



Leonard Cohen



David Eagleman



Felisberto Hernández



Alma Velasco

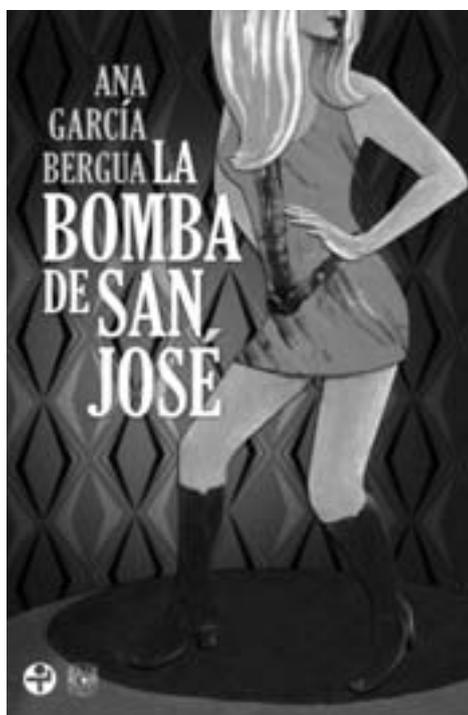
# Ana García Bergua

## Una comedia nostálgica

Enrique Serna

Si los novelistas muchas veces ignoramos cuál es la motivación secreta que nos anima a inventar un mundo ficticio, el crítico que trata de adivinar las intenciones de un autor se expone a invadir los terrenos de la quiromancia o el tarot. Pero como las impresiones de una lectura son, a fin de cuentas, lo que deja una huella más honda y duradera en la imaginación, un comentarista de libros no puede renunciar a compartirlas, sin pretender, por supuesto, haber leído la mente de un escritor o conocer sus obsesiones mejor que él mismo. *La bomba de San José* de Ana García Bergua me ha dejado la impresión de ser una novela escrita bajo el influjo de la nostalgia, no precisamente de lo vivido, sino del vértigo existencial experimentado por los adultos jóvenes de los años sesenta, que la autora apenas pudo entrever cuando era niña. Nostalgia de una Ciudad de México más habitable y humana, pero también de una época de euforia iconoclasta, en que los ventarrones de libertad derrumbaban estilos de vida, instituciones sociales y patrones de conducta que nuestros abuelos creían eternos. Si Xavier Villaurrutia sentía nostalgia de la muerte, Ana García Bergua siente nostalgia de lo que no le tocó vivir, y quizás escribió esta novela para vivirlo a trasmano. Pero lo más admirable de su trabajo no es la minuciosa y atinada reconstrucción de una época, un talento que ya había mostrado en *Púrpura* (la historia de un joven *gay* de los años treinta), sino la sutileza con que explora la influencia de esa atmósfera sociocultural en la intimidad de la pareja protagónica, formada por el publicista Hugo Valdés y su esposa Maite.

Con una mezcla de humor y melancolía, García Bergua narra la paulatina ruptu-



ra de un matrimonio malavenido en una época donde el autoengaño y la resignación fatalista ya no son opciones válidas para nadie. Tanto Hugo como Maite han caído en el tedio conyugal. Todavía los une el cariño pero han comenzado a cansarse de una convivencia fraternal más o menos inocua. Las tentaciones que conlleva la libertad los arrastran en un vendaval que los aparta cada vez más, pero sobre todo en el caso de Maite, esa búsqueda de nuevas emociones es al mismo tiempo un proceso de aprendizaje. Percibo una disparidad en el tratamiento de ambos personajes, pues aunque el peso de la novela recae en ambos, y sus voces narrativas se intercalan en una estructura contrapunteada, la vida interior de Maite es mucho más intensa, matizada y compleja que la de su marido, cuya obsesión por la actriz tica Selma Bordiú, la bom-



Ana García Bergua

ba de San José, lo vuelve un personaje un tanto monomaniaco. Mientras él persigue inútilmente a una mujer inasible y escurridiza, no tanto por amor sino por un afán de robustecer su orgullo viril, Maite rompe con la moral conservadora en que fue educada, se abandona a una pasión malcorrespondida, se levanta del tropiezo con ayuda de sus amigos homosexuales, comienza la ruta hacia la independencia económica y se abre camino en la vida para no tener que depender de ningún hombre. Hasta las ambiciones artísticas de Hugo, un redactor publicitario que sueña con ser guionista de cine, quedan un tanto eclipsadas por los éxitos profesionales de Maite. Los cambios socioculturales de los años sesenta no afectan demasiado a Hugo, un macho a la vieja usanza, que se corre parrandas de varios días sin volver a casa. Es Maite quien resulta be-

neficiada por ellos, pues la naciente liberación femenina ya no la obliga a soportar esos ultrajes con la abnegación de sus madres y abuelas. Más cerca de la ironía inglesa que del esperpento español, García Bergua tiene un grado de empatía con los personajes ridículos que la aleja de la sátira inmisericorde. Con un poco más de ponzoña, Hugo se hubiera podido convertir en una figura grotesca, pero quizás el miedo a deshumanizarlo disuadió a la autora de cargar demasiado las tintas en este retrato del donjuanismo frustrado.

Como los personajes de *La bomba de San José* frecuentan el mundillo cultural y farandulero de los años sesenta, no es difícil para cualquier lector más o menos informado identificar a los personajes de la vida real que García Bergua entremezcla con sus entes de ficción. El carácter insular de ese reducto de libertad, inserto en un país más bien conservador, sojuzgado por un régimen autoritario y podrido, queda en evidencia cuando Hugo y la Rana, su compañero de oficina, caen en las garras del político Jerónimo Velasco, hermanastro del presidente y antiguo tapado que había sido amante de Belén Bordiú y tampoco se resigna a perderla. La película que Velasco produce en el inmenso jardín de su mansión, secuestrando a Hugo y la Rana, para obligarlos a escribir un guión estúpido y lleno de lugares comunes, enfrenta a los personajes con la cara más sórdida de la política mexicana. La coexistencia de la modernidad, representada por los círculos intelectuales y artísticos del país, con un orden político intolerante y arcaico, donde el estado de derecho no existe, la opinión pública está sobornada y el poder se ejerce a balazos, no es objeto en la novela de una crítica explícita, pero el ácido humor con el que García Bergua exhibe ese flagrante desfase tiene quizás una mayor eficacia expresiva que un tratamiento serio del tema. De hecho, el escritor-funcionario Adolfo Cortina, un dandy de gusto exquisito que frecuenta las altas esferas de la política, y escribe novelas de crítica social sin tocar al gobierno con el pétalo de una rosa, funciona en la novela como un personaje bisagra que une ambos mundos. Los actores de cine, los directores de teatro experimental, los coreógrafos y los escritores en ciernes podían jugar a ser libres,

mientras se los permitiera el gorila agazapado en la sombra, que en cualquier momento podía acabar con la fiesta de un manotazo. Por su radiografía de nuestro pasado, *La bomba de San José* resulta entonces una novela menos ligera de lo que parece. Como los buenos comediógrafos, García Bergua jamás abandona un engañoso tono de frivolidad, pero siempre pincha en el nervio que duele. **U**

---

Ana García Bergua, *La bomba de San José*, UNAM-Dirección de Literatura/Ediciones Era, México, 2012, 341 pp.



© Sonia Meridi



© Sifra Guez

# Sergio Raúl Arroyo

## Navegaciones de un ensayista

Juan José Reyes

I

No es verdad que cuando uno lo tiene delante, esté uno —como quiere la señorita secretaria— frente al “etnólogo Sergio Raúl Arroyo” porque, si bien es del todo cierto que este personaje hizo cumplidamente los estudios de las tiras de materias, es sin duda mucho más que un “etnólogo”, un especialista en determinadas realidades. Tampoco es sólo un museógrafo ni un curador, aunque se las sepa todas de los correspondientes asuntos. Hace también trabajos puntuales e imaginativos que ya quisiera la mayor parte de nuestros críticos de arte pero no es nada más un crítico. He conversado con él muchas veces, ya sin la mediación de la señorita secretaria, y puedo imaginármelo dando clases, cosa que ha hecho reiteradamente, desatando y tejiendo ideas imprevistas y sin falta tentadoras con asombroso poder de articulación. Lo vi, por primera vez, en el Museo Nacional de Antropología, en la apertura de la exposición egipcia que él mismo promovió y organizó. Aquella noche “dijo unas palabras”, como se dice, y me llamó la atención que no mentara el nombre de la señora Sahagún, esposa del entonces presidente y ahí paradita, sólo al comienzo con una sonrisa. Dio agradecidamente, en cambio, Sergio Raúl los nombres de cada uno de los que habían contribuido en la factura de aquella muestra magnífica. No pasaron muchas horas cuando me enteré de que había decidido dejar el cargo de director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, antes de que expresara aquellas palabras. Lo lamenté porque a todas luces él era una excepción en el menos que gris elenco del foxiatio. Le comenté todo esto poco después y, más que cortésmente, me contó que des-

de hacía años venía leyendo lo que yo publicaba. Nos hicimos amigos.

Muy pronto le pedí colaboraciones para la revista *Cultura Urbana*, de la UACM. De inmediato respondió positivamente y luego luego también remitió su primer texto. No tardó mucho en buscarme para decirme que necesitaba hacer algunas correcciones. Entonces comencé a conocer otro aspecto central de su modo de trabajo: no sé si sea un perfeccionista pero tengo claro que tarda mucho en quedar enteramente satisfecho con lo que ofrecerá a los lectores. A aquellas correcciones siguieron varias otras, y la historia se ha repetido con cada uno de los ensayos que nos ha venido entregando para aquella publicación.

Este afán de pulirlo todo en ocasiones me ha parecido excesivo, por más que siempre lo haya visto con respeto e inclusive admiración. Estoy cierto de que los ensayos de Sergio Raúl Arroyo parten de la continua y pobladísima navegación de una enorme cantidad de datos y de redes conceptuales, además de una infrecuente destreza en la escritura. Por ello pienso que el autor escribe con profundidad y elegancia a la primera, siempre con fluidez en esas largas frases en las que suele brillar una adjetivación precisa. No habrá duda, creo, de que por tanto, y no sólo por sentido de responsabilidad sino por puro buen gusto, a Sergio Raúl Arroyo le gusta releerse, ser el primero de los testigos de su esmero y de sus luces abundantes. De ahí que no tarde nada en descubrir que tal cosa podría estar dicha mejor si se la dijera de estotra forma, o en caer en cuenta de que falta un dato, alguna mención, un leve guiño al lector.

Hace poco tiempo la revista *Cultura Urbana* pudo extender el campo de sus actividades y allí nacieron frutos preciosos: li-

bros de tres autoras de primera línea —tres ya consagradas y una cuarta en vías de serlo—. Me refiero a Bárbara Jacobs, Mónica Lavín, Ana Clavel y a Rowena Bali. Entonces los integrantes de *Cultura Urbana* le pedimos material para un libro suyo a Sergio Raúl Arroyo. De inmediato, animado y generoso, accedió el autor, y nos pusimos a trabajar. Por su parte él procedió a reunir el material iconográfico y nos orientó en lo relativo a los derechos de reproducción de las imágenes. Desde luego, empezó asimismo a corregir los textos que había reunido y publicado aquí y allá, en revistas diversas (una de ellas, la nuestra). Hubo largas sesiones con Juan Pablo de la Colina, el diseñador, quien de modo directo se coordinó con la editora, Rowena Bali. Tuvo que pasar un par de años, o más, para que, una vez organizada la imprenta y reordenadas otras cosas, podamos contar ya con la edición de este libro, que tendrá que servir como el recomienzo de la colección bibliográfica de *Cultura Urbana*.

II

Una red de finas líneas corre, gira en el luminoso entramado de *Un lugar en el sol*. Tal vez halla una línea principal: es la del tiempo. El autor ha dispuesto frente a nosotros un variado abanico de miradas. Mira representaciones prehispánicas del cuerpo. Mira la Piedra del Sol de los mexicas. Mira, junto a un extraño y más que probable espectador, piezas egipcias expuestas en la ciudad de Berlín. Mira la mirada volcánica y pitagórica del pintor cubista Juan Gris. Viaja luego su visión a ser clara compañía del fotógrafo naturalista Carl Lumholtz quien desde los ojos de la esperanzada ciencia y

los caminos del progreso retrató con ternura y fuerza, objetividad y fe buena, a los personajes de pueblos originarios de ese México que ha quedado siempre insuficientemente conocido: mujeres, hombres, niños, puestos de pie en aquel centro ubicuo de una realidad solitaria en la que todos hacen comunidad, de veras. Mira después el autor el “gran entramado histórico” que forma el Fondo Casasola, esa obra prodigiosa que revela, por decir lo menos, amplias parcelas de dos mundos: el de numerosos aspectos de las técnicas fotográficas y su destino periodístico y el de México, desde la frontera del siglo XIX y el XX hasta bien entrado este último. Conocedora de que la realidad de todos los días no es una sola, esta misma mirada se detiene en otro campo del periodismo, y Sergio Raúl Arroyo observa y revisa la figura y la obra de John Heartfield, el fotomontajista alemán que vivió entre distintas erupciones: la de las vanguardias de comienzos del siglo XX, la del nazismo, la de la Guerra Fría y su atmósfera plomiza... Sus trabajos, auténticas obras de arte aun cuando muchos estén integrados en objetos de corte utilitario (publicaciones: diarios, revistas, libros), manifiestan la multiplicidad de realidades y de miradas a la vez que la necesidad de fijar lo inaprensible. De esta forma del arte poblada de referencias en su aparente sencillez, la mirada va a trazar, con certeza crítica y sensibilidad entera, “cuatro imágenes de Mariana Yampolsky”, la fotógrafa estadounidense que pudo ver con insólita belleza, con severa transparencia rostros y paisajes mexicanos, en especial del campo. Las imágenes dibujan una biografía en la que se cruzan la curiosidad, el instinto, una laboriosidad inagotable, la precisa sobriedad. Arroyo recuerda los probables orígenes arqueológicos, las indudables raíces estéticas de Mariana (quien tuviera como maestra a Lola Álvarez Bravo) y la necesaria mexicanidad de la artista. Mira después la inteligencia del autor la obra del artista mexicano Óscar Guzmán, un fotógrafo digital. Hay aquí una verdadera revelación. Las composiciones de Guzmán sirven tal vez mejor que las otras para que pueda verse cómo el tiempo no sólo es relativo sino que bien puede fundirse con el espacio. Al verlas, uno *tiene* —si se me permite el verbo—

que recordar a Dalí. Me refiero al trazo es-tético, geométrico (una geometría perfecta y a la vez irregular) que hace posible que uno mire cómo los objetos, las estructuras, los cuerpos han quedado suspendidos. Sombras y luces dan vida al silencio pero también al rumor de piedras y metales. El tiempo y el espacio se han hecho una entidad sola, y en ocasiones el espectador tiene delante ejemplos perennes del arte surrealista. Intemporalidad y atemporalidad, dice Sergio Raúl Arroyo al ver estas piezas de la Ciudad de Gálvez, como ha bautizado Guzmán a su creación. El artista habría creado un puente entre las dos condiciones. Lo asombroso es que uno pueda verlas y que ese puente posea tan inquietante belleza. Concluye la segunda estación del viaje de la mirada en la obra en trance perpetuo de renovación y fin de John Baldessari, creador de piezas visuales que irían en contra de la sola mirada apelando a interpretaciones que penden de lo intelectual y lo físico.

### III

*Un lugar en el sol* comienza cuando se mira el cuerpo según lo vieron y recrearon artis-

tas de culturas prehispánicas. Comienza entonces esta zigzagueante navegación permanentemente enriquecida. Es la travesía de la sensibilidad. El autor hace un “elogio del cuerpo” mirando todos los rincones, las zonas secretas del arte con que los indios representaron la corporalidad. De esto brota la pregunta por los orígenes de aquellas representaciones, las intenciones de los pueblos y sus artistas. ¿A qué respondía aquella belleza irrepetible? El cuerpo sería aquí, de nuevo, un puente, ahora entre la realidad en fuga y el cosmos, entre lo diminuto y lo inmenso, entre el instante evanescente y la eternidad adivinada. Todo el libro de Sergio Raúl Arroyo lanza sobre la mesa la ecuación, una tirada de dados que fatalmente desemboca a lo imprevisto y a sus propias búsquedas. Con la sección “El laberinto de la vida cotidiana” concluye el libro. Es cierto: hay un laberinto en este trajín diario, y es tanto el trajín, y son tantas las imágenes deleznable a las que nos someten los canales tecnológicos, que hemos dejado de mirar lo más a la mano, o lo más a la vista. Etnólogo como es, el ensayista se pone a deambular por la Ciudad de México para ver con calma figuras de indígenas con que se ha tratado de hacer homenaje a aquellos





# Perderse para encontrarse

Pável Granados

Más que una novela o una biografía, *Me llaman la tequilera* es una escritora, Alma Velasco, interrogando la voz de una mujer legendaria, Lucha Reyes. Para perseguirla, para no dejarla ir, Alma se vale de todos los recursos posibles. En este libro habla la propia cantante, ya muerta, en un monólogo que va dirigido a sí misma; hay escenas fundamentales de su vida recreadas narrativamente, diálogos que pretenden quitarle a Lucha el obsesivo sufrimiento al que estamos acostumbrados, para hacer de ella un personaje que disfrutó la vida quizá más de lo que generalmente aceptamos y más de lo que la sociedad de su tiempo estaba dispuesta a permitirle a una mujer. Hay asimismo una especie de *collage* con recortes periodísticos, y una voz omnisciente que va aclarando el contexto en el que vivió la cantante. Y una técnica que es un homenaje a la radionovela, al documental, pero también juega con los puntos de vista pues adquiere diversas perspectivas para acercarse al mismo personaje. Entre ellos, el más notable es el monólogo: un soliloquio seguramente sin espectadores, una voz fuertemente arraigada en sí misma, un puño apretado que sostiene toda su existencia y que va desgranando sus propias vivencias. Es una voz que va dando cuenta de sí desde una perspectiva definitiva. Basta de especulaciones, parece decir. Esta voz a la que tanto tiempo hemos perseguido, que tantas veces se nos ha desvanecido entre las manos, que tantas veces ha pinchado con fuerza en nuestros espíritus y al percatarnos de ese dolor repentino sólo hemos visto una niebla que rápidamente se disuelve, esa voz que tantos años ha revoloteado alrededor de nosotros, de pronto, es como si en esta novela dijera: *me voy a detener un instante,*

*pero sólo uno, a rendir cuentas sobre mí, para luego persistir en lo de siempre, que es cantar.* El monólogo es la obertura y el hilo conductor:

Nunca me gustaron las preguntas... cállense todos... Pasa que de repente sientes que el hilo se hace delgado... muy delgado... el alma deja de comer... ése es el momento, te vencen las ganas de perderte, de irte lejos de lo que te duele... A veces piensas en tu niñez llena de roturas, en los amores torcidos, arruinados tantas veces, en los hijos que ya no tuviste en el vientre... y un día, ya no quieres pensar en nada... las ilusiones se te vuelven hilachas... y esa sensación de soledad, de ya no servirle a nadie, ni a ti misma... me hastían las adulaciones inútiles... y cuando las luces del escenario se apagan, la burbuja de la magia se revienta y te llevas otra vez... otra vez más... el cuerpo cansado a la habitación sola, arrastrando memorias de pesadilla, pedazos de ti, como un espejo roto que en mala hora... y que si los quieres juntar nomás te rasgan. Morir es como una promesa: ya no vas a volver a llorar... nunca... nunca...

Porque se tiene que elegir: o se vive o se ve vivir, pero es casi imposible seguir los dos caminos. Alma Velasco plantea a ese personaje que optó por vivir, que se decidió por la volatilidad, porque es posible la plenitud, es cierto, pero se tiene que sacrificar todo al instante. Y Alma ha escuchado la voz de Lucha con constancia, como el psicoanalista escucha a su paciente: para escuchar lo que dice además de todo lo que dice. Alma, cantante profesional, se ha dado cuenta de que el primer componente de la voz de Lucha es el gozo, la actitud triun-

fal, la satisfacción de poseer una voz que mana como una fuente. No debió de ser fácil, Alma Velasco debió de haber hecho corajes y tragado bilis. Lucha debió de haber cantado por gusto, y no haber perdido nunca la oportunidad de lucir su estilo, de compartir generosamente su repertorio. Muy probablemente al grado de sacrificar su propia salud. La frase *Perderse para encontrarse*, en el caso de Lucha era completamente cierta, pues fue su manera de renacer y de convertirse en la voz que era como un fénix salido de sus cenizas. Y el suicidio... bueno, digamos que no pudo renacer por segunda vez. O que renacer en su caso es un término completamente distinto, pues estar aquí escuchándola, dialogando con ella es otra manera de saberla presente. Además, el suicidio es una apuesta, contrariamente a lo que se piensa, buscar el suicidio es apostar con la vida, lanzar una moneda al aire porque uno quiere vivir, pero quiere saber si la vida lo necesita, si las leyes que están detrás del azar están del lado de uno, es lanzar la moneda al aire y decirle a la vida: sálvame. En el caso de Lucha no fue así. La moneda cayó del otro lado. Del lado que silenciaba una vida. Es bastante fácil demostrar la existencia del destino: de no existir todos seríamos libres para hacer lo que quisiéramos. Y el destino evita precisamente todo eso. Y para entender lo que seguramente pasó en Lucha se debe de escuchar con ella esa voz que a los artistas les dice: *ven, estás llamado a...* No sabría decir de dónde proviene esa voz, pero sé que la escuchan todos los artistas, incluidos los mediocres, y los cuales trabajan con la misma obstinación pero con distinta paga por parte del porvenir. El caso de Lucha Reyes es distinto porque la cele-



Alma Velasco

bridad por alguna razón también ha opacado su vida. Lucha no es dócil en casi ningún aspecto, se eriza si se le quiere acariciar, pero es aun más difícil a la hora de entregar su verdad. Quizá por esa proclividad a vaciarse en el instante, a una falta de conciencia en su propia importancia o por una fe en la perennidad de la vida, pero Lucha parece llenar imponentemente el momento, como si no tuviera orillas. Su voz era una especie de promontorio desde donde se puede apreciar mejor la canción de su tiempo, ya que el punto más alto siempre fue ella. Ascendió, ascendió, llegó a un esplendor, y de pronto: silencio. O no: más bien, una voz independiente de una persona. Pero, ¿y la persona? Ésa es la que no se entrega, la que por alguna razón sigue siendo un misterio. Y miren qué es lo que hace Alma Velasco: decide construirla por medio del lenguaje, por medio del interrogatorio minucioso a su voz y a su estilo. Eso está en el libro, eso lo podrán saber: que la voz se fue en dos ocasiones, primero en su infancia, y luego en Alemania, después de una infección (o de una formación de nódulos). Los objetos no hablan por sí mismos, hay que interrogarlos porque las preguntas los violentan y los hacen decir cosas que de otra manera no podrían articular, como que una pregunta amolda los objetos y les va dando forma de respuesta. Ni siquiera una voz

dice nada si no se le cuestiona. Así que Lucha pasa con su interpretación arrasando a los que la escuchan. Hay que decirle: *Demente*. Insisto en esto, aunque parezca obvio cuando se lea: que Alma se concentra largamente en hacer la biografía de una voz, no nada más en su poseedora. Renace de una infección y crea un estilo. Un estilo nada sencillo, y prácticamente sin antecedentes precisos, un estilo que equivale a cantar a grito abierto —el término se lo escuché al arquitecto Fernando González Gortázar, quien también dijo—: “Es un estilo cuidado, pulido. Un estilo difícil y virtuoso”.

El estilo llama a su repertorio. Y Lucha, creadora de una manera de cantar, una manera de irrumpir en el espacio musical, necesitaba un repertorio que no estaba escrito. Comenzó interpretando las mismas canciones de duetos como Ray y Laurita, luego: canciones todavía sin una personalidad propia, con muy poco encanto. Pero el género se tenía que ir forjando, creando su propia manera de ser. La canción ranchera es un invento de la ciudad, un canto a lo que quizá nunca fue, es decir, la descansada vida de la provincia. Se añora sólo porque nunca se le volverá a ver. Y se le inventa. La canción ranchera es una visión del campo hecha desde los cafés de la Ciudad de México, desde los estudios de la XEW. Y va inventando no sólo una geografía fantástica, sino

una forma de ser. La fórmula se va haciendo compleja y va perfilando un carácter, como si sólo ahí cupieran la nacionalidad y sus símbolos. Pero lo curioso es que de ahí sólo se hayan extraído ciertas enseñanzas, como el complejo de inferioridad, como si estas canciones al alejarse de las características normadas de la mexicanidad fueran menos auténticas. Lucha no tuvo complejo de inferioridad, eso no se asoma ni en su vida ni en su música. No fue sólo un canto a la tragedia y a la autodestrucción, como muchas veces parece serlo. La felicidad también tiene parte en su vida y en su repertorio. Todas sus interpretaciones son lucha de contrastes porque, en su caso, la carcajada se parece al aullido. La canción ranchera desde entonces y hasta ahora no ha pasado de los límites que le impuso la voz de Lucha Reyes: no más alegre ni más desgarrada. Pero curiosamente sólo se le han extraído moralejas pesimistas. Sólo se le ha derivado un mexicano que alaba al campo y odia la corte, que convierte en tragedia su vida cotidiana y que sólo se satisface en la autodestrucción. Pero Lucha va bastante más allá de eso, porque con la misma fuerza interpretativa se carcajea tanto que llora. Para ayudar a su estilo, fue haciéndose de un repertorio creado fundamentalmente por Pedro Galindo (*El herradero, Cuquita, Tú dirás*), Alfredo D’Orsay (*La tequilera*), Felipe Bermejo (*El corrido de Chihuahua*), Manuel Esperón (*Ay, Jalisco, no te rajés*), Pepe Albarrán (*¡Ay, mamita!*), Severiano Briseño (*Caminito de Contreras, Los tarzanes*), Gilberto Parra (*Por un amor*), Charito Ortega (*Tu chinampa*), Fidel A. Vista (*La mensa*). Curiosamente, no está incluido Pepe Guízar, ajeno completamente a esta voz. Y estaba Manuel R. Piña, el autor de *Pobre changuita*, todo un mural de la ideología, el humor y el léxico de los años treinta:

No te hagas rosca ni te hagas la  
[interesante,  
ni me presumas de lo que tú nunca has  
[sido,  
pobre changuita, cuatro meses te he  
[tenido  
bien vestida y bien polveada,  
con naguas de pura seda  
y tus zapatos de charol.

Y hoy ¡ja jál!, y hasta me río y me carcajio,  
Y hoy ¡ja jál!, ay, por esa changa tan  
[malora,  
y ahora sí hasta el bocado se me atora  
de pensar en lo que cuestan  
los zapatos y las medias  
y zapatos de charol.

Hoy ya no quieres ir al cine de a peseta  
pos porque dices que allí va gente pelada,  
pobre changuita, ora sí estás amolada,  
no te acuerdas prieta endina  
que fregabas la cocina  
siendo gata del patrón.

Todo en Lucha Reyes tiene aroma del estreno, todo provoca una sensación inaugural, todo aparenta ser una escenografía recién puesta para la admiración: Guadalajara, Tlaquepaque, Chihuahua, Sonora. Sin duda, con sus caciques y sus limitaciones, el México de entonces está más cerca de la utopía que el de hoy. Musicalmente, la construcción de la canción ranchera tuvo un camino más o menos directo hacia el mariachi, aunque muchos de los acompañamientos de Lucha fueron hechos por la orquesta de Armando Rosales, sostenidos por el salterio y el piano. Con su muerte, Lucha dejó las bases de un género que estaba por construirse. *Por un amor* es un momento de la derrota, un muro que no tenía más allá: Lucha y su vida quedaron del otro lado de esta canción, derrotadas. Pero la música ranchera siguió su camino: Manolita Arriola, la Torcacita, Juanita Escoto, María Luisa Bermejo, Guadalupe la Chinaca... Sólo volvió a aparecer otra voz con una personalidad comparable hasta diez años después, cuando Lola Beltrán comenzó su carrera. Pero Lola fue una cantante deudora de Lucha, una continuadora. Cómo no grabó Lucha las canciones de Agustín Lara, cómo no conoció a José Alfredo Jiménez. Lucha dejó de pertenecer a ese mundo musical poco antes del alemanismo, de la modernidad urbana. Fue contemporánea de Jorge Negrete, un poco menos de Pedro Infante, quien apenas unos años más tarde grabó el primer bolero con mariachi, en 1949. Pero Lucha, en 1940, grabó un “bolero ranchero”, *Pensando en tí*, con la orquesta de Manuel Esperón, así que hay mucho en ella de precursora. Cla-

ro, hay mucho de promesa trunca, y de fin de una época, porque el estilo de Lucha tiene mucho que ver con la concepción escénica del teatro de revista. Pero también con un género impuesto por el gobierno de Cárdenas, quien impuso un mínimo porcentaje al jazz en la radio mexicana para favorecer la música nacional. Su inexistencia fue otra de las razones para crearla. Al morir, en 1944, terminó una etapa. Y ella fue precipitándose al olvido, tuvo una etapa de desconocimiento. Pero no sólo le ocurrió a ella, ha sido un fenómeno de toda una manera de concebir la música, la interpretación, el acompañamiento y la composición. Seguramente resurgirá; ya este día es una muestra de ello. Lucha es, junto con muy pocas cantantes mexicanas, una representante de un país, como lo pueden ser Billie Holiday, Marlene Dietrich o Edith Piaf. ¿Será que algo se marchitó al morir ella? Es algo que de cualquier manera revive al volver a escucharse su voz grabada. Pero algo que está más allá, del lado de la nostalgia, algo que no nos toca, sí se ha apagado, su tiempo se quedó sin ella, y ella fue quedando atrás, algo que es el estilo de una época pasó con Lucha. Casi puede decirse como epitafio a su voz y a su tiempo:

Quieren morir tu ánima y tu estilo,  
cual muriéndose van las cantadoras  
que en las ferias, con el bravío pecho,  
empitonando la camisa, han hecho  
la lujuria y el ritmo de las horas.

No todo ha sido comprensión. Alma me preguntó hace poco: “¿Qué tiene Lucha Reyes que nunca se entrega del todo a los que la buscan? ¿Por qué siempre hay que estar asediándola?”. En su novela, Alma reconstruye, con base en evidencias, la vida de Lucha. Le da voz, le da un mundo. Nos la reintegra. Lucha y la relación con su madre. Lucha y la tentación de la muerte. Lucha y la esterilidad. Lucha y los fracasos amorosos. Pero también: Lucha y la alegría de cantar. Lucha y el alcoholismo como un placer ambivalente. *Me llaman la tequilera* es una imaginación fundada, es decir: un ejercicio también de especulación. Porque se han hecho ejercicios de “invención” pura, como la cinta *La reina de la noche* de Arturo Ripstein, quien ha

confesado no haberse interesado en el personaje. Afirma el director:

No desmitifico, sino mitifico más la figura de una cantante no demasiado conocida en México, recordada. En realidad, la historia que se cuenta en esa película es la de la mamá de Lucha Reyes. Hasta que nos encargaron esta película, que es otra de las de encargo, nos pusimos a ver quién era. Lo que nos pareció más interesante es la mamá de Lucha Reyes, este amor tan desconsolado que hace que la madre le pida a la hija que, para el sosiego de ambas, una muera. El acto supremo del amor, llegar al recuerdo.

Todos los que estamos aquí esta noche teníamos una cita desde hace muchos años. Definitivamente no se dijo en 1944: nos vemos en sesenta y ocho años. Pero Lucha dejó pendiente una cita. En mi caso estoy aquí, porque me pasaron la estafeta. Mi abuelo me heredó su admiración desmedida por Lucha. Todos los domingos, en su carro, escuchábamos un *cassette* en el camino a su pueblo, Villa del Carbón. Cuando tenía dieciséis años, él la conoció en Los Cocoteros, el centro nocturno del Hotel Waldorf Astoria. Mi abuelo trabajaba como ayudante de cocinero. Todas las noches le servía su primer tequila antes de que ella saliera a cantar. Y ella le regaló una foto a colores, autografiada, que él toda la vida conservó. Si yo lo vi contento fue con la música de Lucha. Bueno, también triste. Llego aquí con una estafeta, he dicho, la abro y está desmoronada por dentro. No hay palabras en la admiración que he heredado, así que yo mismo me he tenido que construir la mía. Que esté yo entre los selectos nombres a los que Alma dedica esta magnífica obra, me emociona. Pero también me hace pensar que la amistad y la admiración que sintió mi abuelo, ese joven de 1938, por Lucha Reyes, ha llegado a su meta, es decir, a esta noche en que se la entrego íntegra. **U**

Alma Velasco, *Me llaman la tequilera*, Suma de Letras, México, 2012, 400 pp.

# Ernesto de la Peña

## Chimalistac lírico

Edgar Esquivel

Lo cotidiano era verle ahí. Socavo los hechos reales al invocar la memoria personal pero la escena es ésta: Ernesto de la Peña llegaba a media mañana vistiendo *tweed* y chaleco, libro en mano y a veces bastón; entraba en la casona de Chimalistac, barrio señorial del sur de la Ciudad de México —sede del Centro de Estudios de Ciencias y Humanidades de la Fundación Telmex— sintiéndose uno más de los jóvenes universitarios que ahí gozábamos de un espacio para trabajar y porfiar en el lúdico aprendizaje. Aquello fue una suerte de hogar diurno, entreacto del trajín de las aulas convencionales de los distintos centros educativos a los que pertenecíamos y que se convirtió para muchos de nosotros, asiduos visitantes con derecho de piso, en una alternativa de edificante convivencia multidisciplinaria.

En el ir y venir de los días el maestro De la Peña fue decididamente atento y sonriente, saludaba a quien se le cruzara, caminaba despacio por los pasillos donde se desplegaban mesas con computadoras repletas de papeles y libros. Debajo de su prominente barba blanca y expectante mirada que reflejaba su curiosidad por los hechos y los dichos del mundo, que ya era digital, despachaba en su estudio-oficina dispuesto a vérselas con palabras e ideas, atender pendientes comunes o preparar alguna de sus conferencias, cápsulas para los medios o los cursos que de vez en vez nos impartió: griego, latín, iniciación a la ópera, religión, orígenes de la filosofía. Podíamos ser unos cuantos ahí sentados frente a él, pero su atención era generosa: mientras limpiaba sus anteojos o nos corregía en el modo de formular preguntas explicaba símbolos y declinaciones, contaba alguna anécdota sobre la esencia del latín; hablaba con devoción de Homero, Sócrates, de los Evange-

lios, tal vez Caruso o Toscanini, Goethe y Wagner, siempre Wagner. Lo cierto es que compartimos muros y horas con un humanista de pura cepa. De don Ernesto solamente nos separaba su asombrosa biblioteca que resultaba ser también *nuestro* acervo para consultas y divertimento. Incluso disfrutábamos de otro de sus tesoros: una espléndida colección de acetatos de ópera y música clásica.

Un momento decisivo para mí fue la tarde en que sentado alrededor de una docena de atentos espectadores nos reveló lo que para él era uno de los encantos secretos de *En busca del tiempo perdido* de Proust. El carácter y la estructura narrativa del célebre texto tenían para él una lógica especial (además del innovador manejo de situaciones y el tiempo en los personajes) que se derivaba evidentemente de la posesión que él tenía de los idiomas (los estudio para leer literatura en su habla original, decía), dando por resultado una explicación incisivamente técnica, pero no por ello menos emotiva, al instante de mostrarnos lo que consideraba un delicioso descubrimiento: mucho de las formas de la escritura alemana había en Proust. El largo aliento de

los párrafos, la secuencia poco interrumpida y sinuosa de las oraciones o la recurrente develación del sentido de las palabras hallada sólo al final de cada fragmento eran, según don Ernesto, propios de la narrativa germana. ¿Cómo y por qué arraigaron en el referente de las letras francesas?

Movía las manos al hablar y con efusiva convicción de que esa peculiaridad era en sí misma asombrosa no reparaba en que ese detalle de erudición, socializado ante un auditorio no especializado, hizo mella en nuestra percepción sobre la literatura. Nos adentró en sus terrenos al advertirnos sobre el hecho de que si la poesía nos enunciara —a los hombres— en tiempo y espacio mayores la “herrumbre que amenaza” nuestra dialéctica esencial sería menos dolorosa. De la composición de las palabras hay un desprendimiento sensorial que nos libera y vertebra, donde el atractivo de la vida es justamente su indefinición. Lo imprevisible yace en la literatura, el lenguaje, la palabra, la razón misma.

Desconozco en qué medida hay una regla o tendencia en estas circunstancias, pero hoy me lo parece así: el hecho de recordar una convivencia cercana y en mucho privilegiada con uno de los últimos pensadores mexicanos —auténtico y pleno— del siglo xx, delinea la vasta y terrible dimensión de su ausencia. Puede afirmarse que la orfandad de su saber y compañía, así como de sus temores y expectativas, es propia de quienes le escuchamos con interés pero incluso en los escépticos hay pérdida. De cualquier forma habrá secuelas en su premisa de que leer el mundo es conocerlo, pensarlo y sentirlo desde otras estrategias que, en pulcro silencio, humanizarán de nuevo la alteridad aprovechando la “obscuridad lírica” que nos resta. **u**



Libros de Ernesto de la Peña en el Centro de Estudios de Ciencias y Humanidades de la Fundación TELMEX

# Lo que sea de cada quien

## Diego Rivera en Cuernavaca

Vicente Leñero

El relato era impactante, doloroso. Se titulaba *El sótano* y había sido escrito por Lini M. de Vries, una norteamericana de origen holandés que residió un tiempo en Xalapa. No era un libro de ficción sino de memorias, aunque en la colección *ficción* de la Universidad Veracruzana lo publicó Sergio Galindo en 1959. El propio Sergio me obsequió un ejemplar advirtiéndome que las buenas conciencias xalapenses habían repudiado el libro con severidad y escándalo.

Me estremeció asomarme —a través de una prosa austera, simple— a la infancia de esa Lini M. de Vries masacrada por una madre que la llamaba puta desde niña, que la abofeteaba de continuo, que la encerraba en el sótano de una carbonera repleta de ratas, que la obligaba luego a trabajar en fábricas insalubres mientras la chiquilla soñaba en huir para convertirse en enfermera. El libro ya no lo decía pero lo consiguió finalmente, y como enfermera voluntaria militó con los republicanos españoles durante la Guerra Civil en el frente del río Jarama.

Eso lo supimos Estela y yo cuando conocimos a Lini en Cuernavaca, sorpresivamente. Daba clases de inglés y español junto con Betsie Hollants en el CIDOC de Iván Illich, durante los años sesenta.

La sojuzgada adolescente de *El sótano* se había convertido en una sesentona colmada de energía; vital, simpática, siempre vestida con esa ropa de nuestro folclor indígena. No parecían quedarle huellas de su infancia y ella misma nos contó lo que después escribió en un segundo libro sobre sus experiencias en la Guerra Civil —*España 1937. Memorias*— también publicado por la Universidad Veracruzana.

Luego de la derrota republicana, Lini se instaló en Nueva York. De ahí salió hu-

yendo del macartismo y se exilió en México como refugiada de guerra en 1949.

Además de sus clases en el CIDOC, Lini vendía piezas de vestir muy escogidas —blusas, vestidos, faldas— de esa ropa que ella misma usaba con orgullo. Tenía una pequeña tienda en la enorme casona donde vivía, en la calle de Humboldt, cerca del centro de Cuernavaca. La construcción existía desde los tiempos de Malcom Lowry, y en esos años sesenta —¿o desde siempre?— estaba convertida en una hospedería para turistas, casi todos norteamericanos jubilados. En la casona en lento deterioro se respiraba un aire *art déco* de los años veinte en muebles que se alternaban con equipales, con sofás y sillones de cuero que seguían siendo cómodos a pesar de su edad, con tapetes y adornos escasos.

Lini nos llevó una tarde a conocer la hospedería y ahí nos sorprendió ver de repente, sobre un grande muro enalado, un conjunto de pinturas a color trazadas por aquí y por allá sin orden preciso. Una de ellas parecía copiar el célebre Zapata con caballo del mural de Diego Rivera en el Palacio de Cortés.

—¿Y eso qué es, Lini? —preguntamos con asombro.

—A esta casa vino a vivir Diego Rivera, de 1927 a 1930, cuando pintaba su mural. Son trazos suyos, ¿los reconocen? Aquí bosquejaba lo que iba a pintar después en el Palacio de Cortés.

Con ojos desorbitados, Estela y yo repartíamos miradas a las figuras grotescas, tachoneadas, corregidas en el muro de cal.

—Éste es un tesoro del arte mexicano, Lini. Nada tan emocionante como ver los borradores de Rivera.

—Lo sabemos.

—Podrían llevarse a un museo, no sé. Ahora hay muchas técnicas para salvar pin-



Diego Rivera, 1946

turas así y trasladarlas adonde uno quiera, al mismo Palacio de Cortés en un lugar especial. Son parte de la obra.

—Los dueños ni lo piensan.

—¿Por qué?

—Porque les desbaratarían su casa, nada más imagínense.

—Desmontan el muro y luego construyen otro, cuál problema. Vale la pena rescatar las figuras. Parece como si las hubiera pintado ayer. ¿Nadie las conoce?

—Los turistas que se hospedan aquí.

—¿Ningún experto?

—Los dueños quieren conservar ese recuerdo de Diego. Se las obsequió.

—Es una pena que se queden aquí.

—A mí no me parece —dijo Lini, con un gesto definitivo.

Nunca supimos qué pasó.

En los años noventa —muerta Lini en 1982— Estela y yo fuimos a buscar la casona de Humboldt. Nos desorientamos tratando de encontrarla. Ya no existía. La habían derrumbado para construir un edificio de oficinas del gobierno de Morelos.

Los maravillosos monigotes de Diego Rivera desaparecieron seguramente durante el derrumbe. **u**

# La página viva

## Petronio presenta al licántropo

José de la Colina



Luca Cranach el Viejo, *Hombre lobo*, 1512

*Persuadí a un huésped de la posada para que me acompañase en el viaje a Capua. Era un soldado brioso como el fuego. Nos largamos cuando cantó el gallo y aún brillaba una clara luna. En el camino, nos detuvimos a descansar en un paraje donde había unas tumbas y el soldado se apartó a hacer sus necesidades mientras yo me entretenía en cantarrear y en leer las lápidas. Miré hacia mi compañero y vi que se desvestía, ponía sus ropas junto al camino, se orinaba en ellas y se transformaba en lobo. Yo apenas podía respirar, me sentía como si estuviera muerto. Después, el hombre, ya hecho un lobo todo él, aulló largamente y corrió a meterse en el bosque. Temblando de espanto, intenté recoger sus ropas, pero se habían petrificado; y, enarbolando mi espada, caminé hasta llegar a la casa de campo de mi amante Melissa, quien, viéndome entrar fatigado y todavía tembloroso, se extrañó de verme llegar a tales horas y me dijo:*

*—Si hubieras llegado hace apenas un momento, habrías podido ayudarnos. Un lobo entró en el corral e hizo una matanza entre nuestros animales. Logró escapar, pero no sin que un criado nuestro lograra atravesarle el cuello con una lanza.*

*Después de oír esto ya me fue imposible dormir.*

*Al día siguiente emprendí el camino de vuelta, y, al pasar por el sitio entre las tumbas sólo vi en el suelo las ropas petrificadas y unas manchas de sangre.*

*Cuando llegué a la posada, encontré al soldado tumbado como un buey en un camastro. Un médico le curaba la gran herida de lanza que le había traspasado el cuello. Supe entonces que mi compañero de la noche anterior era un hombre-lobo.*

*—Nos has puesto los pelos de punta, Nicerote —dijo Trimalción—, pues todos sabemos que eres hombre que nunca miente.*

Petronio, *Satiricón*, versión de Andrés Marceño.

\*\*\*

La historia del licántropo, contada por Nicerote a sus compañeros en el llamado festín de Trimalción, está en uno de los mayores capítulos entre los que han quedado del *Satiricón*, la novela atribuida a Gaius Petronius Arbiter (¿...?–64 d.C.). Es quizás el primer cuento escrito sobre el *lycanthropus* de los romanos, o el *hombre-lobo* y el *lobizón* de los españoles, o el *loup-garou* de los franceses, o el *werewolf* y el *wolfman* de los ingleses, es decir: el *homo lupus*, el temible ser transitivo de ida y vuelta entre el ser humano y la bestia. El monstruo, nacido de los relatos orales en torno a la fogata cavernaria y aldeana, pasó a la pluma del romano árbitro de elegancias y orgías de la corte de Nerón para reaparecer luego en la literatura fantástica de diversas lenguas, de varios autores y niveles y para finalmente (¿finalmente?) hacer carrera en el cine, donde, gracias a secuelas y *remakes* y a la magia de las mutaciones visuales, se hizo

hermano y rival de otros monstruos terroríficos y populares: Nosferatu, alias Drácula, el monstruo de Frankenstein, la Momia andante y el gigantesco gorila prehumano King Kong (el cual tiene de singular, entre aquéllos, el no haber derivado de una leyenda y una literatura previas, sino el haber sido inventado en/para el cine).

El *Satiricón*, novela realista, costumbrista y satírica, no sólo es anticipadora de la narrativa picaresca española y de la literatura libertina europea sino además —gracias al breve episodio del *homolupus* inserto en el libre argumento— precursora de los géneros de fantasía y terror de la narrativa literaria y la cinematográfica.

El acaso primer relato escrito acerca del hombre-lobo es un muy adelantado ejemplo del género fantástico por cuanto éste requiere que lo insólito, lo sobrenatural e inverosímil se entretaja en un ámbito tratado narrativamente como natural, cotidiano, verosímil.

Petronio desarrolla el caso de licantrópía con un mismo biengraduado pulso narrativo y manteniéndose en el nivel de la crónica de la vida real. Lo cuenta con algún circunstancial detalle vulgar o brutal (el soldado que “hace sus necesidades” y luego, herido, yace tumbado en el catre “como un buey”), pero lo cuenta sin escándalo de la razón, en el modo como ha ido narrando sin escándalo moral las andanzas truhanescas y prostibularias de Ascilto y Encolpio a través de la fastuosa y podrida sociedad neroniana. Así, el injertado minicuento fantástico acerca de un personaje lateral, ese temible y compadecible monstruo mutable en cruenta bestia y retornable a la condición humana, late con una misma sangre narrativa en el cuerpo vivo del *Satiricón*. **U**

# Aguas aéreas

## Sobre la tela blanca del silencio

David Huerta

La novela póstuma de Antonio Alatorre (1922-2010), *La migraña*, es pariente cercanísima, por su título, de un ensayo de Oliver Sacks titulado originalmente *Migraine* y retitulado, en la traducción al español, *La jaqueca* (mi ejemplar es de Alianza Editorial, del año 1985). Es como si al hacer esa sustitución (“jaqueca” en lugar de “migraña”) no se hubiera tomado en cuenta un hecho palmario, para quienes han padecido una u otra: son muy diferentes, y la migraña tiene rasgos propios y distintos de los de la jaqueca —más complejos, más numerosos—. Esto mismo puede decirse de otra manera: la novela póstuma de Antonio Alatorre es *tocaya* de un libro de Oliver Sacks. Son libros homónimos y afines, en suma. Uno y otro echan mano de los recursos de los géneros respectivos en los cuales se inscriben, cada uno, con claridad: el ensayo de divulgación científica-médica, clínica (Sacks); la novela de evocaciones con ciertos aires o armónicos de *Bildungsroman* (Alatorre). Leer un libro para entender el otro no tendría sentido; desde luego, leer los dos es lo más recomendable: son libros de hombres geniales y a su manera se comunican pero no se explican recíprocamente. En mi caso, se trataba de releer *La jaqueca* o *Migraine*, de Sacks; de leer por primera vez, como lo hecho ya, la novela de Alatorre: sé de algunos conocidos, lectores privilegiados del manuscrito preparado cuidadosamente, morosamente, a lo largo de muchos años, de varias décadas, en una vieja máquina Olivetti, la legendaria herramienta del taller de Alatorre.

La etimología, la historia y la forma de la palabra “migraña” son interesantes: resulta el vocablo de una deformación de la fórmula descriptiva “hemicrania”, es decir: la mitad del cráneo, pues esa aflicción ocu-

pa, invade o afecta exclusivamente un solo hemisferio de la cabeza (del *cráneo*, como se puede ver en la palabra misma). Las descripciones de Alatorre podrían figurar como una larga cita, realmente espectacular, y hasta muy útil —quiero decir, clínicamente útil—, de libros de medicina, o bien de ensayos de divulgación como los de Oliver Sacks. Sé de primera mano cuánto valoran los médicos —y cuánto les sirve para su trabajo— una buena descripción hecha por los mismos pacientes.

La novela de Alatorre es un relato límpido, sin fisuras, escrito sin dudas ni titubeos. Parece ondular como un organismo submarino y, al hacerlo, visitar ágilmente muchos ángulos de las situaciones descritas por el narrador: el texto se mueve sobre la superficie y a diferentes profundidades, contra un diorama memorioso hecho de evocaciones a veces micrométricas; es como si todo ocurriera en una especie de cámara lenta, por el cuidado de las minucias con el cual se dibujan escenas y percepciones. Al mismo tiempo, la narración se dirige sin pausas, con un ritmo y una cadencia bien calculados, hacia su desenlace: un final abierto, al cual se ha llegado como por medio de una serie firmemente concatenada de hechos, rasgos circunstanciales, notas psicológicas, armónicos de la vida mental y emotiva del protagonista.

La vida en una comunidad religiosa —el “seminario de Tlalpan” — está recreada en la novela de Alatorre con tintas sobrias, sobre todo en la primera parte; pero esa sobriedad desaparece en cuanto el encierro monástico entra en curso de colisión con la sensibilidad exacerbada de Guillermo, el protagonista, un muchacho prácticamente en estado de inocencia. Frente a la comunidad de los adolescentes devotos, la

soledad microcósmica de Guillermo, un “mundo abreviado y puro”, se revela violentamente, en toda su complejidad, con la aparición laberíntica de la migraña, amasijo sensorial auténticamente avasallador. La migraña es una especie de estado propiciatorio durante el cual el joven sabe que por unos momentos su ser todo se situará, de modo relampagueante, dentro de una realidad paralela, sin rostros, sin discursos, sin teología, sin contactos, impersonal y a la vez abismal dentro de su mente y sus nervios —un pozo insondable de irisaciones y destellos casi dolorosos, de tan intensos.

No creo exagerar si señalo en esta novela una ilustración parcial del viejo tema de las “edades del hombre”. Aquí se abordan dos de esas edades: la adolescencia o el fin de la infancia y la primera juventud; quedan fuera de su ámbito la madurez adulta —aun cuando desde esta edad, la adulta, se hacen las evocaciones— y la vejez. El



nacimiento de un hombre joven gracias al asalto refulgente de la migraña significa, en estas páginas, también el nacimiento de *un ateo*: el sacerdote católico en ciernes del seminario de Tlalpan se transforma en un descreído absoluto. Esto no lo dice con todas sus letras *La migraña*, pero lo deja ver con suficiente claridad: apunta a esa “experiencia religiosa” —para decirlo en los términos de William James— consistente, en el caso del relato de Alatorre, en una experiencia conducente a *abandonar radicalmente* la religión, la de los dogmas, la de la cerrazón espiritual, la de la *fe del carbonero*. El otro tema es el nacimiento de un cuerpo diferente para un mismo individuo, experiencia común de quienes maduran y, además, tienen consciencia de esa transformación: no solamente el cuerpo de un hombre joven contrastado con el cuerpo adolescente, sino más específicamente el cuerpo de un homosexual; de nuevo: ese nacimiento no está explicitado en la novela de Alatorre pero en sus páginas ese tema está como grabado en filigrana para quien desee verlo. Las escenas del baño en el seminario, en la parte final del libro, son lo bastante diáfanos, me parece, para llegar a esta interpretación.

Los malos entendidos ante *La migraña* están a la vista y servidos para lecturas parciales, equívocas, de mala fe o sencillamente impacientes. El enorme filólogo, el crítico agudo y sensibilísimo, el maestro sabio, el lector deslumbrante llamado Antonio Alatorre se nos aparece póstumamente como novelista: ¿está su novela a la altura de su prestigio formidable en otros campos de la literatura? Me temo lo siguiente: para muchos, este relato será, en el mejor de los casos, una obra menor junto a los vastos estudios históricos, críticos y filológicos, zona sin duda central de su legado intelectual y literario. Y sin embargo, habrá lectores, como yo, para no ir muy lejos, a quienes este libro de poco menos de cien páginas nos parezca una obra acabada, admirable, valiosa.

En la página 81 de *La migraña* di con esta frase: “sobre la tela blanca del silencio”, endecasílabo bien modulado, yo diría perfecto: ¿cómo no pensar, al leer ese microprograma prosódico en la novela de Alatorre, en sus increíblemente vastos conocimientos de la poesía en lengua española y en su gusto exquisito para leerla, dárnosla

a leer, enseñarnos a valorarla? No podría jurarlo —y por lo demás es algo imposible de demostrar o probar—, pero tengo esta muy viva impresión: al escribir el pasaje donde aparece este verso, Antonio Alatorre está entero en una especie de plenitud holográfica: a partir de esas once sílabas se trasluce su personalidad intelectual —como sucede, también, con los versos de Miguel de Cervantes engastados a menudo en su prosa (léanse estos dos heptasílabos dichos por la pastora Marcela en el capítulo 14 de la Primera parte: “Fuego soy apartado / y espada puesta lejos”).

Al escribir “sobre la tela blanca del silencio”; al arrancarle al escenario populoso de la memoria una serie formidable de imágenes y sensaciones —los trances migrañosos, las erizadas cuasi alucinaciones desencadenadas por esa “aflicción común” (Sacks)—; al explorar sin concesiones ni complacencias ni engaños la vida de su personaje, Antonio Alatorre le dio cauce a un arraigado deseo de escritura y combatió de la mejor manera posible una tentación —quizás una obsesión de muchos años—, un deseo vivido seguramente con lucidez: cedió a esa tentación para derrotarla, según el consejo de Oscar Wilde. Escribió su novela.

Gran lector de poesía, supo encontrar en ella, en la poesía, ilustraciones de la experiencia central de su novela o *noveletta*; así, por ejemplo, en el número 12 de la revista *Paréntesis*, de la cual fue colaborador, en un ensayo titulado “Palíndromos y retrógrados”, Alatorre comentó así un puñado de versos del poeta argentino Bernardo Schiavetta (nacido en Córdoba en 1948; véase en el recuadro la cita con esos once versos):

Es un poema que se sostiene en sí mismo, escrito en impecables endecasílabos. Puede parecer *misterioso*, surrealista, pero para mí no lo es, sino, al contrario, muy realista: describe con toda precisión lo que son esos fosfenos que yo padecí en mi monástica y neurótica adolescencia. Y su circularidad evoca el antiquísimo palíndromo de los tormentos infernales: “In girum imus nocte, ecce et consumimur igni”.

Este formidable palíndromo latino —dice Alatorre en el pasaje dedicado a ese artificio— “describe la suerte de las mariposillas nocturnas dando vueltas y vueltas en torno a la llama de la vela hasta que se quedan en ella, o bien la suerte de los demonios y los réprobos, que ‘giran’ en torbellino, en una noche eterna, entre las llamas del fuego que nunca se apaga” y agrega, entre paréntesis: “Se lee al derecho y al revés, y de nuevo al derecho y de nuevo al revés, *ad infinitum*”. Al comentar, más adelante, los endecasílabos de Schiavetta, se olvida, empero, de las mariposillas nocturnas y sólo retiene los “tormentos infernales” evocados por el palíndromo; acaba de mencionar su adolescencia “monástica y neurótica” —debió añadir “migrañosa”—. La adolescencia en un seminario de Tlalpan es igualmente migrañosa y neurótica para Guillermo, el protagonista del relato póstumo de Alatorre.

*La migraña* vivirá su vida y encontrará sus lectores. No sé si es una obra menor, en el sentido menos interesante de esta expresión (quizá lo sea en el sentido deleuziano-guattariano); en mi lectura se fue desplegando pausadamente como una exploración tenaz de la mente, del cuerpo y de los nervios.

En el cielo de los ateos, Antonio Alatorre seguirá recordando Autlán, el seminario de Tlalpan, sus amistades literarias, sus polémicas, sus clases universitarias. Seguirá siendo el conversador deslumbrante, el conferencista consumado y el escritor tan admirado y tan amado por tantos de nosotros, sus lectores fieles.

Las páginas de esta breve novela están lejos de ser su testamento. No sé si Alatorre dejó un testamento. Sé, en cambio, cuánto le debemos y le seguiremos debiendo. **U**

Las páginas de esta breve novela están lejos de ser su testamento. No sé si Alatorre dejó un testamento. Sé, en cambio, cuánto le debemos y le seguiremos debiendo. **U**

*fosfenos*

Bernardo Schiavetta

miríadas ardiendo en las tinieblas  
son débiles fulgores tras los párpados  
son galaxias son fuegos de artificio  
son centellas son chispas son pavesas  
son fuegos de Santelmo son cocuyos  
son luciérnagas NO no son luciérnagas  
no cocuyos ni fuegos de Santelmo  
ni pavesas ni chispas ni centellas  
ni fuegos de artificio ni galaxias  
son débiles fulgores tras los párpados  
miríadas ardiendo en las tinieblas

# A ciento diez años de Felisberto Hernández

Mauricio Molina

Se cumplen ciento diez años del nacimiento del escritor uruguayo Felisberto Hernández, uno de los autores más secretos y excéntricos de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Felisberto, y perdóneme por llamarlo por su nombre y omitir su apellido, ya que la frecuentación de sus libros así me lo impone, pertenece a la estirpe de los raros de la literatura latinoamericana, como Macedonio Fernández en Argentina, Juan Emar en Chile o Francisco Tario en México.

Náufrago de nuestra modernidad fantasma, Hernández habitó su islote y puso las antenas en la dirección adecuada. Habitante del islote montevideano, Felisberto parece descender de toda una estirpe de autores uruguayos en los que la rareza parece ser el signo fundamental. Pienso en el conde de Lautréamont, el legendario autor de los *Cantos de Maldoror*, Julio Herrera y Reissig, Juan Carlos Onetti o ya más recientemente en nuestro amigo Eduardo Milán.

Pianista profesional, Felisberto tocaba en cines, daba pequeños conciertos y aun-

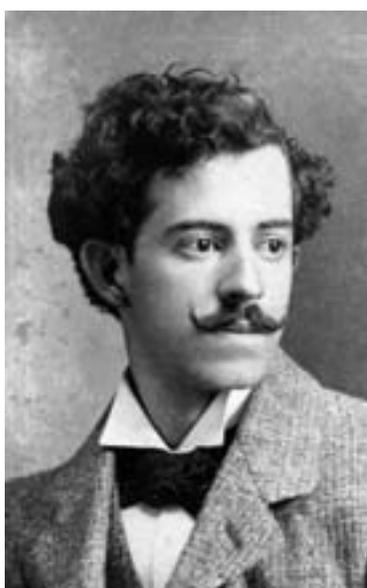
que tardíamente llegó a ser considerado un virtuoso de su instrumento, vivió trabajosamente de su profesión.

No sabemos si tocaba el piano tan raro como escribía. Felisberto hizo de la extrañeza una estética. Su escritura, como la de Kafka, tiene la rara textura de las manías: es el artífice que elabora sus creaciones y trabaja en la oscuridad anónima, alejado de la mirada de los otros.

El mundo femenino fue su ámbito favorito de indagación poética, la mina de donde sacó algunos de sus cuentos más brillantes (*La casa inundada*, *El acomodador*, *Menos Julia*, *El cocodrilo*, etcétera). Al igual que su estilo, sus personajes femeninos son al mismo tiempo anticuados y modernos. Sus mujeres siempre están vestidas como para ir al teatro, nunca se sabe si como espectadoras o como actrices. Felisberto era un fetichista consumado: la ropa femenina —desde los vestidos antiguos hasta las medias— le provoca una curiosidad minuciosa, a menudo perversa, pero siempre impregnada de humor y gracia.

Este gusto barroco y posmoderno por el disfraz y la alteridad femenina alcanzó su culminación en *Las Hortensias*, novela de setenta páginas que, pese a su brevedad, es uno de los textos más soberbios de la literatura de nuestro siglo. Años antes de que muñecas inflables infestaran los aparadores de las *porno-shops* holandesas o londinenses, Felisberto había descubierto sus inquietantes posibilidades imaginarias y eróticas. En México Juan José Arreola, con sus muñecas *Plastisex*, nos otorgaría su propia versión de esta imagen.

Gracias a la prosa de Felisberto —sugestiva, irónica, poética— la trama simple del relato (un hombre que se enamora de una muñeca) se va convirtiendo en algo que va mucho más allá de lo tragicómico para explorar algunos de los fantasmas secretos de la modernidad. Más allá de la rareza esencial de Felisberto habría que buscar, en su lectura siempre placentera, su actualidad radical, aquello que lo emparenta con lo mejor de la literatura hispanoamericana —y más allá. **U**



Felisberto Hernández



# La epopeya de la clausura

## El otro Aron

Christopher Domínguez Michael

En *Algunas letras de Francia* (Veintisiete Letras, Madrid, 2009), de Adolfo Castañón, libro que me ha instruido tanto aun antes de existir en esta edición, releo la reseña de *Los modernos*, de Jean-Paul Aron, la crónica del medio siglo dominado por el gusto teórico de París. Editor, también, de la versión española de *Los modernos* (FCE, 1988) que tradujo Tomás Segovia, Castañón acompaña su ensayo de una breve entrevista con Aron (1925-1988), filósofo francés que adquiriría una pasajera celebridad por haber sido la primera víctima del sida en exponer públicamente la enfermedad, entonces considerada privativa de los homosexuales, de la que moriría no mucho después. Al revelar, al mismo tiempo, su enfermedad y su preferencia erótica, Aron deseaba enmendarle la plana póstuma a Michel Foucault, quien habría muerto de sida, en 1984, sin asumir ni su homosexualidad ni su enfermedad.

Desde aquellos años, cuando editamos *Los modernos* en el Fondo de Cultura Económica, no había vuelto a abrir el libro de Aron, una crónica mundana, insisto, en el mejor sentido de la palabra. Su autor asume que el suyo es un viaje alrededor de un ombligo, vueltas en círculo dadas por él mismo desde la condición secundaria, de marginalidad y de pertenencia, a la vez, que le daba ser sobrino de Raymond Aron, el ilustre liberal. Suma de reseñas literarias bien engarzadas y panorama autobiográfico apenas sutil donde Aron disfruta y lamenta la endogamia en la que vive y en la que morirá, *Los modernos* abunda en trazos penetrantes. La crónica da inicio cuando la Liberación, pintada como una ola que retrocede hacia el mar, deja ver, en la arena al Colegio de Sociología, la institución informal que, según Aron, fue la verdadera fuente del pensamiento francés que tenía en Sar-



Jean-Paul Aron

tre y después, en los postestructuralistas, más a sus voceros y a sus publicistas que a sus auténticos inspiradores. Casi todo se originaba en Bataille y en Blanchot. Interroga Aron el “frenesí militante” que poseía a los intelectuales —nunca como entonces tan cómodos bajo el imperio de la autodefinición— y algarabía cuyo clímax ocurre, durante la guerra de Argelia, con el Manifiesto de los 121. La acción pública, la movilización política que se subraya en *Los modernos*, fue, desde Voltaire y a lo largo de dos siglos enteros, menos un lujo que una tarea ordinaria para el clan literario francés.

Se burla un poco Aron (pues en *Los modernos* se asume que su rebeldía es fatalmente clánica) de la popularidad de Jean Genet, casi mandado a hacer por un diseñador de modas: golfo como Villon, presidiario como Sade, vagabundo en la estirpe de Rimbaud y esteta en la clave de Mallarmé. Cursi, agregaría algún otro lector, como una duquesa que enviudó tarde, sin disponer del debido tiempo para amargarse. Condena Aron la afectación de lo sórdido, “esas celebraciones paródicas que practican con la crueldad y la muerte el juego sofisticado de las bellas letras”.

En *Los modernos* se lee cómo la teoría, esa facundia donde el simulacro sustituye a lo real, gracias a Lévi-Strauss, Barthes, Robbe-Grillet, Althusser, Derrida y Lacan, se adueña de la universidad y de la literatura. Un público de pequeños letrados —del extenso proletariado intelectual dirían, auto-

críticos, los nihilistas— se prenda de sus maestros y los sigue más allá de París. La revista *Tel Quel* ejercerá de policía privada de los mundanos, dice Aron, de toda una generación que tiene su canto de cisne en mayo de 1968 y se compone de analistas y analizados, maoístas, antipsiquiatras, feministas. Son los neófitos (y neofilicos) que creen que consumir teoría es revolucionario. Jean-Luc Godard también resulta ejemplar al confundir la creación y la crítica.

Y a principios de los años setenta, plomo. A esa multitud le llega la jubilación en plenitud, institucionaliza sus saberes en la nómina universitaria y hace la cura del duelo con el doctor Lacan, el sol de invierno que cae entonces sobre la cultura francesa. Falta aún el epílogo californiano escrito por Derrida, en el cual ya no hay ningún significado y ningún referente: todo es lenguaje, concluye Aron. Y así se extingue ese aparatoso siglo francés, que en 1984, cuando aparecen *Los modernos*, ya vio pasar su última y fugaz alegría con la elección presidencial de François Mitterrand. Me queda por hacer, agregó, la comparación entre *Los modernos*, de Aron y *Los modernos* (1988), de Alan Rudolph, la película sobre Anaïs Nin y Henry Miller en el París de los años treinta.

No dejaba de reconocer Aron que aquella época, más allá de la nueva novela, la antropología estructural, la música serial, el psicoanálisis lacaniano, la crítica textual, le propuso a la literatura, al menos, dos grandes escritores, en el sentido amplio, dieciochesco de la palabra: Foucault y Barthes, muy por encima de su público y de sí mismos. Y Jean-Paul Aron no se inmuta cuando Castañón le comenta, en *Algunas letras de Francia*, que es un poquitín provinciano creer que “los modernos”, en general, hayan sido por definición aquellos parisinos. **U**

# El monje budista Leonard Cohen persigue la belleza

Pablo Espinosa

Ésta es la historia de un hombre que persigue la belleza.

Comienza el 21 de septiembre de 1934 en Montreal, en el momento del alumbramiento. Su madre, Masha Klinitsky, y su padre, Natham Cohen, provienen de familias inmigrantes de ascendencia polaca y lituana. Natham fallece cuando Leonard tiene nueve años y éste, guiado por su intuición, realiza un ritual íntimo: toma de la recámara de su padre una de sus corbatas y junto a un papel donde le escribe pensamientos, la entierra en el jardín de la casa.

Desde entonces el asombro lo conducirá en pos de la belleza en forma de palabras.

El niño Leonard casi cae en éxtasis cuando escucha, durante las lecciones comunitarias, los textos talmúdicos como los generadores de sus primeros deslumbramientos.

En las sesiones corales, lo que llama su atención es la sincronía, la prosodia, el vasto sistema de vasos comunicantes que se tiende ante sus pies, sobre las cabezas de los otros niños, alrededor de la amplia sala de enseñanza y el giro de esos cantos, plegarias, el esplendor etéreo de todo aquello lo pone en órbita para siempre.

Su intuición lo guía ya, de manera franca, en la observación del mundo antes de que pueda formular palabras.

Palabras, palabras, palabras, dice José Carlos Becerra: “el mundo cabe en una palabra porque el mundo no es una palabra / ninguna mirada está consigo misma, / ninguna palabra volverá sobre sí misma, / yo las reúno al azar, las disperso, / las tengo un rato en las manos como objetos tortuosos o puros, / las miro más de cerca, ya no las veo / o veo a través de ellas y entonces ya no hay palabras”.

Las palabras, ¡ah, las palabras!

Son la herramienta maestra de Leonard Cohen para descifrar el mundo, narrar la vida, despertar el asombro y trascenderlo todo.

El universo de las palabras gira alrededor del sol del entendimiento, de entender al otro, de darse a entender, de generar y obtener conocimientos.

Por eso las palabras que utiliza Leonard Cohen son diferentes siempre: sencillas, lineales, ordenadas en delicada, elegante poesía, si se trata de una canción; sublimes, etéreas, refulgentes, si es un poema el que está en cuestión; abigarradas, rombas, angulosas, hirsutas, si se trata de una novela de juventud donde el *free jazz* es un reflejo exacto de esa prosodia tan locuaz, en libertad.

Narrativa, poesía, prosa meditativa, canción, novela son los territorios que transita Leonard Cohen con un pasaporte que le permite traspasar en cualquier momento las fronteras de esos géneros, sobre todo porque el salvoconducto ostenta en su portada un título no honorífico sino real de toda realidad y elevada realeza: Leonard Cohen, poeta.

Trashumante, vago, aventurero, prometeico, milamores, aprendiz, errante pero nunca errático, los distintos nombres que recibe durante sus innumerables viajes conforman su retrato: un vasto mural pintado, dimensiones colosales, sobre la piel de un hombre en realidad diminuto, flaco, hirsuto y espartano.

En su más reciente disco, *Old Ideas*, canta: “Me encanta platicar con Leonard / ese deportista y pastor / Es un flojonazo / que vive en un saco con corbata / ...y que pronunciaría palabras sabias / como lo hace un mono, o un visionario / aunque sabe que en realidad no es nada / más que un pequeño invento producido en un laboratorio... / Camino a casa / me voy sin dolor / en algún momento del mañana / hacia donde

todo es mejor / que nunca / al otro lado de la cortina / y ya sin el saco y la corbata que vestí”.

Imagen, obra y acciones de Leonard Cohen lo disparan del entorno: una figura singular, una obra única. El parangón con Bob Dylan es automático pero la mera comparación lo ubica en un plano diferente si nos atenemos al efecto que sobre las personas tiene la obra de estos dos gigantes: Dylan encandila, mientras Cohen magnetiza.

La mera ubicación geográfica natal propicia en Cohen una vida más apegada a la realidad que la condena de *megastar* que sobre el Dylan titán de la metrópolis cayó desde temprano, y que lo obliga a vivir de incógnito por mucho y se ponga guantes de box en un gimnasio verdaderamente popular del Centro Histórico de la capital mexicana durante una de sus visitas, o bien sea detenido por la policía cuando una vecina reportó a “un anciano mal vestido, de aspecto de vagabundo, en actitud sospechosa” por las calles de Miami.

Montreal, el monte real, en cambio, hace del niño Leonardo un habitante natural del anonimato y al mismo tiempo de las querencias del barrio, el terruño, los lugares más queridos, los vericuetos caminados, sudados, besados y soñados todos los días.

Un pequeño parque, unas canchas, una guitarra callejera. Toda esa era dorada la condensa el viajero del tiempo la mañana del 21 de octubre de 2011 en Oviedo, España, cuando recibe junto a Riccardo Muti y otras luminarias el Premio Príncipe de Asturias y a pesar de no ser el único, fue la figura central y su discurso conmueve, emociona, enaltece:

“Hoy que soy un hombre mayor —dijo el poeta— me doy cuenta de que no he dicho gracias por todo lo que he recibido, así que hoy vengo aquí a agradecer a todos por-

que cuando era adolescente y anhelaba una voz, Lorca me permitió hallar una voz propia, dentro de los estrictos límites de la dignidad y la belleza”.

La belleza, siempre la belleza.

Y contó entonces el poeta en Oviedo aquella tarde de su adolescencia en el pequeño parque y jardín que fue desde su infancia donde un joven tocaba aires flamencos en su guitarra, rodeado de muchachas, y el pequeño Leonard le pidió le diera clases de guitarra y así fue: en la primera sesión el aprendiz fracasó, en la segunda y en la tercera logró aprender una progresión de seis acordes y para la cuarta sesión el joven maestro flamenco no asistió.

Para saber la causa de su ausencia, Leonard consiguió el número telefónico de la pensión donde aquel joven se alojaba: el desconocido se había suicidado. “No supe más de él, ni por qué llegó a Montreal ni por qué salió de España ni por qué se suicidó. Lo que sí sé—dijo en Oviedo Leonard Cohen— es que esa progresión de seis acordes es la base de toda mi música, toda. Y hoy doy las gracias a ese joven y a todos quienes me han ayudado a encontrar mi voz”.

La voz y la palabra: la belleza perseguida.

Un aspecto de la persona de Leonard Cohen motiva a las masas a adorarlo, envidiarlo en secreto, dictar sentencias blandas

o fulminantes: su acercamiento a la belleza femenina.

Le dice a su biógrafo y traductor al español Alberto Manzano en el libro *Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen* (Ediciones Alfabet):

“Me pusieron el sambenito de mujeriego. Y como digo en uno de los poemas, ‘mi reputación de mujeriego fue un chiste que me hizo reír con amargura las diez mil noches que pasé solo’. Como si fuera el único hombre que se ha sentido así por las mujeres. Como si fuera la única persona que ha establecido una profunda conexión con el sexo opuesto. He de reconocer que hubo un periodo de mi vida en que mi única obsesión era ganarme los favores de las mujeres. Sin embargo, algunas de las cosas más interesantes y probablemente la mayoría de las cosas que he aprendido de mí mismo y de otras personas ha sido fruto de aquel periodo obsesivo”.

Una de esas mujeres fue Janis Joplin. Fue en el legendario Hotel Chelsea, que en realidad fue un centro cultural pues ahí se alojaban y/o se reunían las mentes más brillantes, los cuerpos fulgurantes, las ideas y el pensamiento más altos y profundos.

La historia de amor duró sólo una noche y quedó para la eternidad en la canción que escribió y canta Leonard Cohen:

“Te recuerdo bien en el Chelsea Hotel / Hablabas con tanto arrojo y dulzura / haciéndome una mamada en la cama destendida / mientras las limusinas esperaban en la calle... / Eras famosa, tu corazón una leyenda / me dijiste que preferías a los hombres guapos / pero que conmigo harías una excepción / Y apretando el puño por los que como nosotros / estaban oprimidos por las formas de la belleza / Te arreglaste un poco y dijiste: ‘¿Qué más da? / Somos feos, pero tenemos la música”.

La belleza. Somos feos, pero tenemos la belleza.

Tenemos la música. Tenemos la poesía.

Un hombre que persigue la belleza que la leyenda urbana lo quiere como un hombre que persiguió a las bellezas.

Para Leonard Cohen belleza es sinónimo de verdad, de respuesta, de sentido a la existencia.

Busca, indaga, persigue.

Encuentra:

En medio de uno de esos periodos de sequía, aridez, mente infértil, que a todo humano atacan, Leonard conoce a Kyozan Joshu Sasaki, Roshi, quien será su maestro zen.

Al principio desesperado, errátil, ingresa al monasterio Mount Baldy Zen Center para toparse con la pared: acostumbrado a otros rigores, no soporta las caminatas descalzo en la nieve, los golpes de vara en la espalda durante las meditaciones, las dietas y todas las reglas del monasterio. Y huye.

Pero regresa, para que su maestro Roshi le diga todo lo que el aprendiz necesita escuchar para saber que es nadie, que es una persona, que no es Leonard Cohen sino una persona, y entonces ya no es nadie.

Se ordena monje budista. Y remprende el camino. La meditación es una práctica cotidiana, el camino de la vida del maestro Leonard Cohen, su secreto a voces como sobreviviente de la era de los caídos en los altares laicos de la belleza: Janis, Jimi, Bonzo, Jim, *et al.*

Y mientras vive encerrado en el monasterio budista, su antigua representante, Kelley Lynch, enamorada y al sentirse abandonada, a pesar de que Leonard estableció los límites luego de una cortísima temporada de compartición sexual, se fue con los ahorros del monje: más de cinco millones



Leonard Cohen



de dólares. Leonard interpone una demanda, que gana pero ella vuelve a huir y luego resguardada en custodia en espera de la sentencia definitiva pero antes, despechada, había sometido a Leonard al infierno del acoso, cargo que el poeta añade a la demanda. Ella insulta, amenaza.

El poeta que persigue la belleza, perseguido.

Pero está sereno. En el camino.

Antes, a principios de la década de los ochenta, en el sur de Francia se había integrado a una caravana para un estudio a profundidad del Talmud, la obra del poeta místico hindú Kabir, además de los salmos del Rey David.

Como resultado, escribe *El libro de la misericordia* (*Book of Mercy*, 1984), donde mezcla zen y judaísmo, en una colección formidable de textos salmódicos.

Así lo confiesa el poeta: “Tenía mi guitarra y estaba estudiando diversos textos religiosos. Pero no realicé el estudio de manera escolástica. En realidad, sólo estaba buscando consuelo. Y lo pedía de corazón, mediante oraciones. A veces uno se encuentra con la espalda contra la pared, sin nada que decir, y el único idioma que puedes utilizar es el lenguaje de la oración. De modo que escribí este libro de salmos con ese espíritu”.

Como Leonard es un viajero del tiempo, esta historia no es lineal, de manera que ahora estamos en 1961, cuando publica *La caja de especias de la Tierra* (*The Spice-Box of Earth*) con un recibimiento a la medida:

“místico, profano, obsceno, sarcástico, osado” son algunos de los epítetos de bienvenida para el poeta, quien por cierto todavía no grababa ningún disco.

Con sus compañeros de estudio, adolescente, se tomó completamente en serio el oficio de poeta. Largas sesiones de comida, bebida, discusiones literarias, críticas, tallero entre ellos, dieron como resultado poemas tan hermosos como el que inicia así: “Hay hombres / que deberían tener montañas / para eternizar sus nombres en el tiempo”.

Porque, sopesa el poeta, las lápidas de los sepulcros no son lo suficientemente altas ni verdes y los hijos se alejan para perder el puño que la mano de sus padres parecerá siempre.

“Yo tuve un amigo: / vivió y murió en absoluto silencio / y con dignidad, / no dejó libro, ni hijo, ni una amante que le llorara. / Tampoco es esto una canción fúnebre, / sino sólo el nombre de esta montaña / sobre la que camino, / fragante, oscura y delicadamente blanca / bajo la pálida niebla. / A esta montaña le impongo su nombre”.

Como Música y Poesía son hermanas gemelas, el tránsito del oficio de poeta hacia el oficio de cantor de poemas (aeda, era nombrado así, aeda, en la antigua Grecia) estaba zanjado una vez que comprendió el sonido del silencio, cuando escribió *Regalo*:

“Me dices que el silencio / está más cerca de la paz que los poemas, / pero si como un regalo / yo te ofreciera el silencio / (porque yo sé lo que es el silencio) / tú dirías /

Esto no es el silencio / es otro poema / y me lo devolverías”.

Fuentes nutricias: el erotismo, el *hard bop*, las montañas, las mujeres, los pensamientos de los hombres, la prosodia, la dislocación de la prosa para formar montañas de colores y hacer brincar los temas como luciérnagas en el amanecer.

La publicación especializada *Kirkus Review* documenta así la trascendencia de la novela *Hermosos perdedores* (*Beautiful Losers*, 1966):

“Fusiona la sexualidad con la espiritualidad, lo místico con lo profano, lo poético con lo obsceno... una invitación a jugar la ruleta rusa con una pistola fálica”.

En esta novela, Leonard Cohen hace música con las palabras, *free jazz* con los párrafos, convulsiona, alucina, revuelca al lector en un relato fascinante, salvaje, salvajísimo.

El juego de espejos pone ahora al autor en su natal Canadá de los años sesenta, para enseguida dibujar un caleidoscopio a velocidades astronómicas, sin que nada se mueva, sin que crujan las montañas, cuando en realidad todo gira, las montañas se derrumban y del vórtice del torbellino vuelve a nacer todo en el párrafo siguiente.

El erotismo es una fuente de sabiduría, plantea en la novela, sin jamás hacerlo explícito, es una fuente inagotable de conocimientos. La sexualidad, completamente explícita en estas páginas, nos lleva a la sabiduría y la sabiduría nos devuelve al misterio del amor y del deseo.



# A través del espejo

## La contrición en Bergson

Hugo Hiriart

Distingamos. Puedes decir (1) “me arrepiento de haber venido a x, el lugar está horrible y la voy a pasar mal”; fallaron tus cálculos y previsiones, pero de ahí no pasa, es un “arrepentimiento mundano”. Pero también puedes decir (2) “me arrepiento de haber hecho x, no debí hacerlo, soy una bestia”; ése es el “arrepentimiento moral”, el que aquí nos interesa. El segundo tiene que ver con obligaciones de conducta, con imperativos morales; el primero, no. De aquí en adelante siempre que se diga “arrepentimiento” se entiende “arrepentimiento moral”.

¿En qué consiste el arrepentimiento?, ¿cómo analizar la experiencia? La teología dice que es una forma de “pesar”, de “dolor” moral. Es, se dice, “pesar por el pecado en sí mismo (que recordamos haber cometido: la memoria es esencial a la acción que describimos), en oposición al simple remordimiento, que no es más que temor de sus consecuencias”. Tal vez se comience con remordimiento, si se destila aparece el arrepentimiento, quién sabe, el mecanismo no está claro.

Ni tampoco la experiencia misma. Porque si bien en el arrepentimiento hay pesar, también es cierto que hay en él cierta liberación. ¿De qué? De la infección que produce la culpa no confesa, oculta, puede ser. El arrepentimiento te permite situar la vergüenza y la culpa, y así dimensionarlas. Porque lo que está ahí, sin nombre ni identidad, dentro de ti, se agiganta y te tiene en sus manos. Al nombrarlo lo dimensionas, ya no te invade. Aunque, hay que pagar la culpa. ¿Puede haber arrepentimiento sin penitencia? Bueno, el pesar de la acción culpable es forma inicial de penitencia.

Pero ¿cuál es el camino del arrepentimiento?, ¿cómo llegas a arrepentirte?, ¿por qué puedes no arrepentirte?

En *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, última monografía de Bergson, pue-

de leerse un notable análisis del arrepentimiento en términos no religiosos, sino más bien de psicología sociológica, si podemos hablar así. Vamos a exponerlo. Con eso cumpló, juzga tú si es o no atinada, más allá de toda duda, la descripción.

“Generalmente, la angustia moral es una perturbación de las relaciones entre el yo social y el yo individual”. Famosa distinción sociológica: el yo social o, mejor, los yos sociales son los que te engastan en las relaciones con los demás: eres hijo, padre, maestro, alumno, empleado, esposo, amigo; a cada uno de esos roles corresponde un yo social. Todos son universales, esto es, hay diferentes ejemplares, hay muchos hijos, padres, maestros, etcétera. En cambio tu yo individual, íntimo o particular es sólo tuyo, es el que te hace único e irrepetible, persona humana. La distinción es conocida; la aportación de Bergson es aplicarla al análisis de los sentimientos morales como el arrepentimiento. ¿Cómo lo hace?

Bergson analiza el arrepentimiento de un “gran criminal”. No es, desde luego, temor al castigo (en ese caso no sería remordimiento). El criminal quiere ocultar su crimen, pero tiene, dice, “angustiosa sensación de haber descuidado algún detalle que la justicia hallará como dato revelador”. Pero el criminal, con esto, no quiere tanto evitar el castigo como borrar el pasado y “hacer como si el crimen jamás se hubiera cometido”. Si nadie sabe de x, no existe x. Hay algo de pensamiento mágico aquí. Trata pues de suprimir el crimen al suprimir todo conocimiento sobre él, pero no puede porque su propio y autobiográfico conocimiento persiste dentro de él y no puede ser aniquilado y “este conocimiento lo empuja cada vez más fuera de la sociedad en cuyo seno pensaba mantenerse borrando las huellas de su crimen”. La sociedad lo estima todavía (porque no se ha podido establecer su

culpa), pero no precisamente a él, sino a otro hombre que él era (antes del crimen), pero que ya no es. Su yo está dividido. Y él, en su verdadero yo, se siente aislado entre los hombres, más aislado de lo que podría estar en una isla desierta.

Aquí entra un punto crucial: si confesara su crimen se reintegraría a la sociedad a la que pertenece. Sería tratado como se merece, sería castigado, pero sería situado junto a ellos, los otros humanos. Ésta es la fuerza, sostiene Bergson, que impulsa al criminal a entregarse. A veces, sin llegar a tanto confiesa su crimen a un amigo o a una persona honesta, “adentrándose en la verdad, si no a los ojos de todos, sí al menos de alguien”, y añade hermosamente: “se reincorpora a la sociedad en un punto, por un hilo”.

Tal es el análisis no religioso que hace Bergson de las fuerzas que se mueven dentro de nosotros en la hora crepuscular del arrepentimiento. Me parece brillante. Dostoievski, tan conocedor de estas cosas, lo analiza de otro modo. Para él es más bien cosa de ver o no ver. El pecado se esconde y no lo vemos. Raskolnikov mata a hachazos a dos mujeres, y, por asombroso que parezca, no se da cuenta de lo que ha hecho. Está intoxicado por sus propios razonamientos, como buen nihilista, y no identifica sus acciones. Hasta que la buena Sonia lo pone delante de su crimen y lo obliga a mirar. “¿Qué has hecho?”, resuena famosa e insustituible, la exclamación. Con este ver te adentras en la verdad y ahí está, esperándote, el arrepentimiento. Porque éste es, ante todo, un encuentro, a veces violento, con la verdad de lo que has sido.

Bueno, ahí hay dos versiones, una laica, otra religiosa, del arrepentimiento. ¿Pueden conjuntarse? No parece fácil, aunque tampoco imposible, pero eso ya no lo podemos tratar porque aquí dan término estas notas. **U**

# Guadalupe Galván Cacería de lo fugaz

Guillermo Vega Zaragoza

En 1948, con apenas quince años de edad, Susan Sontag escribió en su diario: “La poesía debe ser: exacta, intensa, concreta, significativa, rítmica, formal, compleja”. Ésta es una de las más sensatas y completas definiciones de poesía que me ha tocado leer porque abarca los diversos aspectos que deberían observarse en el hecho poético.

Este hallazgo ha coincidido con el reencuentro con la poesía de Guadalupe Galván (México, 1973) a través de su nuevo poemario *Sólo la música*. Dueña de una voz pulida y distintiva, la autora nos ofrece su libro más “personal”; aunque cabría preguntarse: ¿es que hay poesía que no sea “personal”? ¿el poeta puede hablar desde otra “persona” que no sea él mismo?

En sus anteriores libros (*Niebla del día*, *La Casa Azul*—que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Enriqueta Ochoa 2004—y *Vals*—al alimón con Brian Allen—), Galván desarrolló una mirada propia, pues, aunque parezca una obviedad, es una poeta que mira, que aprehende lo que ve a través de las palabras, pero no sólo eso, sino que para esa mirada las cosas del mundo siempre son algo más; para ella las cosas son siempre otras cosas.

En el tránsito de estas primeras obras, Galván fue afilando su mirada poética, se fue haciendo más precisa, más exacta—como quería la Sontag—. Además, desplegó una poesía de atmósferas, a través de elementos concretos que van apareciendo continuamente en sus poemas: la niebla, los árboles, las aves, la luna, el mar, la noche, los senderos, el viaje, y que van construyendo los espacios que habitará para que suceda el milagro de la poesía: la poeta se conmueve y nos conmueve a través de lo que mira.

Con la lectura de *Sólo la música* se puede entender que esos logros no eran más

que la preparación para estos 75 poemas que nos enfrentan a la experiencia personal de la poeta ante la muerte de sus progenitores. Desde las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, el tema ha permeado en toda la poesía española, transitando de la elegía al lamento desgarrador. Esto último no sucede con Galván. En su lugar, hay un permanente extrañamiento, un esfuerzo por asir los elementos del mundo que le ayudan a explicarse—y explicarnos— el fenómeno doloroso de la muerte.

Como alguna vez señaló Octavio Paz, “expresar lo instantáneo no es menos arduo que describir la eternidad”. En sus anteriores obras, Galván trató de apresar el instante, pero en *Sólo la música* busca describir la eternidad que se inicia con la muerte. En aquellos primeros poemas se exigió una ardua disciplina compositiva que llegó a dominar con perfección. Era lo que se necesitaba para emprender la cacería de lo fugaz. No obstante, para acometer el fenómeno inclemente de la muerte es necesario aprehenderse de otros recursos. Para enfrentarse a lo eterno se requiere dominar a las bestias que son las emociones, controlar su fuer-

za, impedir que se desboquen por efecto del dolor y la zozobra.

En poesía, para alcanzar la libertad—para merecerla—, primero hay que rendirse ante las exigencias de la forma. Guadalupe Galván ha cumplido con este *dictum* y *Sólo la música* es su libro más libre, porque necesitaba esa libertad para enfrentarse al material que la realidad le impuso para armar estos poemas, fluctuantes, contundentes, que abordan los diversos momentos de la historia personal y familiar, el desconcierto, la estupefacción ante lo inevitable: “Ella es demasiado grande para contener esa muerte tan pequeña”.

En cuanto a su estructura, los poemas se van decantando poco a poco. No sólo hay un ritmo interno de los poemas sino que el conjunto de la obra establece su propio ritmo de lectura conforme nos introducimos en ella. En ningún momento *Sólo la música* es un poemario empapado por lamentos desgarradores. Más bien, hay leves susurros que se dejan oír, como en sordina, en el gran paisaje de tristeza y desamparo en el que nos deja la muerte de los padres. La autora no se permitió ni una pizca de sentimentalismo y ha preferido trocar su dolor en verdadera poesía.

*Sólo la música* no es un libro cómodo, como no lo es ninguno de los que ha escrito Guadalupe Galván. Su lectura exige concentración porque cada poema exhibe una complejidad que es necesario desentrañar. No a todos gusta lo complejo, pero la verdadera belleza—la que vale la pena tratar de aprehender en el arte de la poesía—siempre es compleja, nunca se nos entrega fácilmente. **U**



Guadalupe Galván, *Sólo la música*, Literal, México, 2012, 108 pp.

# Río subterráneo

## Elegía del olvido

Claudia Guillén

En diversos foros se ha discutido sobre qué tan viable es integrar dentro del discurso narrativo el contexto del narco y sus secuelas. En lo personal me parece casi imposible que los escritores hagan a un lado lo que han palpado en su entorno cotidiano, y si se trata de hacer buena literatura cualquier espacio es viable. Como un ejemplo de esta afirmación se encuentra la novela *36 toneladas* de Iris García Cuevas, editada bajo el sello Ediciones B. Esta autora guerrerense también ha incursionado en el género cuentístico con *Ojos que no me ven, corazón desierto*, así como en la dramaturgia con la obra de teatro *Basta morir*. Y con ésta, su primera novela, fue finalista de los premios literarios de La Semana Negra de Gijón, España, en 2012. Se trata, pues, de una joven autora inquieta y eficaz que le interesa retratar la realidad desde distintos géneros.

*36 toneladas* no es la excepción dentro de las obsesiones temáticas de García Cuevas; se trata de un relato realista que transita los submundos que se gestan alrededor de la corrupción y el narco. Acapulco y Chilpancingo, Guerrero son los escenarios donde se desarrolla la mayor parte de la historia. Y conforme la trama avanza desfilan personajes de muy distinto perfil a los que la autora les da voz desde la primera persona para ir construyendo la memoria del protagonista, al tiempo que les otorga una fisonomía humana que los muestra vulnerables ante las adversidades que se les presentan en la vida. Es decir, uno de los grandes aciertos de esta novela es que no sólo integra el tema del narcotráfico y la corrupción sino también habla de esos personajes que habitan esas realidades “oscuras” sin dejar a un lado sus conflictos personales que los hacen seres individuales y no un colectivo perteneciente a este mundo de la violencia.

De igual forma, dentro de la estructura del discurso narrativo, García Cuevas echa mano de la segunda persona para crear esa conciencia que persigue al protagonista. La dota para despertar en él una sensación opresiva que lo increpa y, en ocasiones, lo lleva al límite de tal manera que logra arrinconarlo para recuperar esa memoria de lo que pasó antes de despertar en un hospital, teniendo como único testigo de su pasado a un hombre que cubre sus ojos con unas gafas oscuras.

Dentro de esta búsqueda de Roberto, Carlos, Ignacio o Pablo —son los nombres que utiliza el protagonista mientras encuentra su propia identidad—, vamos conociendo las subtramas que son como una suerte de coro que va dando pie para conocer pequeños trozos de la historia a partir de la experiencia de los demás personajes, quienes se refieren al mismo acontecimiento que representa el conflicto de la novela: la desaparición y reventa de treinta y seis toneladas de cocaína y las muertes que se suscitaron a partir de estos hechos.

Si bien el oficio literario de Iris García Cuevas logra que cada uno de los personajes se vincule a través de estos sucesos también es cierto que gracias a él logra un *extra*, pues recrea a cabalidad esas vidas que son diametralmente distintas y por demás interesantes. Me explico: la autora con una gran pericia narrativa crea un cosmos que logra no sólo mantener la tensión del relato hasta sus últimas páginas sino, también, construye un claro mosaico de las actitudes humanas, más allá de que sean hombres o mujeres, oficiales del ejército o profesores de literatura, periodistas o funcionarios de la procuraduría. Así, las subtramas de *36 toneladas* procuran una fuerza contundente al relato pues en ellas se contradice el



discurso sobre los sucesos que desencadenaron el conflicto.

De esta forma, la historia se va desatando a partir de sucesos que cobran verosimilitud por la forma en que se narran. Los escenarios, apenas dibujados, retratan la vida en los bajos fondos de estas ciudades del estado de Guerrero. No falta, dentro del mismo discurso narrativo, la tradición popular a partir del corrido de “Simón Blanco”. Ni la mención a la guerrilla de los setenta y el papel de los maestros dentro de ésta. O la muerte como una forma natural de coexistir en estos días cargados por la violencia.

A lo largo de los quince capítulos que conforman *36 toneladas*, la narración fluye vertiginosamente como lo requiere un thriller que avanza sin reparos para atrapar al lector e incluirlo en estas historias de vida y muerte, de amor y desamor. Asimismo, la línea temporal está fragmentada y crea el efecto de un recuerdo trastocado a partir de las miradas de los demás personajes que cimientan una narración francamente fuerte y directa la cual logra una estética de lo real y de la muerte a partir de las conductas impredecibles del ser humano.

Con esta primera novela, Iris García Cuevas se consolida como una narradora implacable y a la vez humana que es capaz de encontrar la belleza en los mundos de la violencia que cuentan con un subtexto al que normalmente esquivamos la mirada. **U**

Iris García Cuevas, *36 toneladas*, Ediciones B, México, 2011, 162 pp.

# El cerebro en llamas y el paso del tiempo

José Gordon

El choque era inminente. Circulábamos en el Periférico. A la persona que manejaba se le trabó la dirección. Yo iba en el asiento del lado del conductor. El ruido de la suspensión sobre el camellón nos avisaba que estábamos ante lo incontrolable. De pronto empecé a ver todo en cámara lenta: los arbustos se dibujaban cuadro por cuadro. En frente estaba el tronco grueso de un árbol en el que nos íbamos a detener, a estrellar. El instante se ensanchaba para dar cabida a una serie de reflexiones que parecían imposibles en tan corto tiempo: ¿sería el final? Todo dependía del azar, del posible lugar del impacto del auto. Mi cuerpo se ajustaba a la inminencia del choque con micromovimientos que respondían ante las variaciones en cámara lenta que iban a decidir todo. Estaba asombrado ante la forma en que se estiraba el tiempo y mi percepción parecida a la de un samurái posmoderno.

Algo similar le ocurrió al neurocientífico David Eagleman. Cuando tenía ocho años se cayó del techo de su casa. Su sensación era que la caída nunca terminaba. Incluso recordaba un pensamiento en medio del desplome que le rompería la nariz: “Así ha de haber sentido Alicia cuando cayó en el agujero del conejo”.

Esta experiencia fue clave en su exploración científica. Eagleman es el director del Laboratorio de Percepción y Acción del Baylor College of Medicine. Entre otros estudios, se ha dedicado a registrar cientos de historias en las que se reportan momentos críticos que amenazan la vida. Un hilo común: el tiempo parece estirarse.

Eagleman plantea que este tipo de situaciones enfoca la atención y produce el disparo de muchas neuronas en el cerebro que permiten más detalles sensoriales. Los



David Eagleman

recuerdos parecen durar más tiempo. Dice Eagleman: “El cerebro entra en llamas cuando usted está cayendo. Se establece una memoria más densa”.

Esto tiene que ver con un fenómeno llamado El Efecto Bicho Raro (Odball Effect). Eagleman lo muestra en su laboratorio: enseña la imagen de un zapato viejo de color café que se repite en la pantalla de una computadora. Ocasionalmente aparece una imagen distinta: una flor (el bicho raro). Cuando se pregunta sobre el tiempo que cada imagen estuvo en la pantalla, se tiene la impresión de que la imagen de la flor (que apareció muy pocas veces) cuando lo hizo duró más tiempo. El cerebro le presta más atención y enfoque a lo que es extraño. Eso distorsiona la sensación del tiempo. Dice Eagleman en una conversación con Burkhard Bilger: “El tiempo es esta cosa elástica. Se estira cuando realmente enciendes el cerebro. Sin embargo, cuando dices: *Me pasó esto. Es justamente lo que esperaba*, entonces se encoge”.

Por eso, lo inesperado es importante para vivir la vida con más intensidad y detalle. Eagleman, además de ser el autor de varios libros sobre neurociencia (el más reciente se titula *Incógnito. La vida secreta del*

*cerebro*), es también escritor de cuentos. En el libro *Suma. Cuarenta relatos de la vida futura*, el primer texto plantea un ejercicio inquietante: “Después de la muerte uno revive todas sus experiencias pero se barajan con un nuevo orden: todos los momentos que comparten una cualidad se agrupan en una misma categoría”.

Así, empieza una enumeración fría de lo que hemos hecho: durante dos meses seguidos manejas en la calle en donde te estacionas frente a tu casa; durante siete meses continuos tienes relaciones sexuales; durante treinta años te duermes sin abrir los ojos; experimentas todo lo que te ha dolido de golpe; por seis días seguidos te cortas las uñas; durante seis meses miras comerciales en la televisión. Toda la vida queda clasificada ordenadamente, incluso el momento en que uno se pregunta qué pasaría si los episodios de la vida estuvieran entremezclados, entremezclados y pudiéramos “experimentar el gozo de saltar de un suceso a otro como un niño que brinca de un lugar a otro en la arena ardiente”.

Aparecería el bicho raro de lo inesperado que enciende al cerebro y estira la intensidad del tiempo. **U**

---

REVISTA DE LA

# Universidad de México

---

PROGRAMA EN  
El Canal Cultural de los Universitarios

Nueva temporada



conducen

IGNACIO SOLARES Y  
GUADALUPE ALONSO



SÁBADO 20:30 HRS.  
LUNES 16:00 Y 21:30 HRS.

SKY 255  
CABLEVISIÓN 411



# eumex – EUCOLÓGICA

*Aprovecha la promoción  
que eumex tiene para ti,  
si eres **EMPRESA VERDE***



**EMPRESA  
SOCIALMENTE  
RESPONSABLE**