

Textos y notas

Hernán Bravo Varela
 Ana García Bergua
 Josu Landa
 Adriana Malvido
 Carlos Martínez Assad
 Aline Pettersson
 Héctor Tajonar

Luis Villoro
 Entrevista inédita

Rolando Cordera
 Sobre Luis Villoro

Eduardo Matos Moctezuma
 El decir de las piedras

Álvaro Uribe
 La ficción y la forma

Ignacio Padilla
 Santa Elena en ayunas

Pablo Espinosa
 Sobre Carlos Montemayor

Agustín Monsreal
 Siete breveridades

Adolfo Castañón
José Pascual Buxó
 Vigencia del libro

Jorge Gaspar
 Albores de la historia

José Solé
 Entrevista

Jorge Ruiz Dueñas
 Poema

Reportaje gráfico
 Carmen Parra



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

Roger Bartra
Rosa Beltrán
Juan Ramón de la Fuente
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Vicente Quirarte

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 136 | JUNIO 2015

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: Grupo Infagon

Portada: Carmen Parra, *Caja museo Historia Natural VI* (detalle), 1993

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

	EDITORIAL	3
ENTREVISTA INÉDITA CON LUIS VILLORO. CONDICIÓN ÉTICA DE LA UNIVERSIDAD	Arfaxad Ortiz	5
LUIS VILLORO. ESTADO FUERTE, INCLUSIÓN Y DEMOCRACIA	Rolando Cordera Campos	10
EL DECIR DE LAS PIEDRAS	Eduardo Matos Moctezuma	17
LA FICCIÓN Y LA FORMA	Álvaro Uribe	25
SANTA ELENA EN AYUNAS	Ignacio Padilla	28
EN MEMORIA DE CARLOS MONTEMAYOR	Pablo Espinosa	34
CARMEN PARRA. METAMORFOSIS	Héctor Tajonar	37
	REPORTAJE GRÁFICO	41
	Carmen Parra	
BAJO LAS NUBES DE ÜSKÜDAR	Jorge Ruiz Dueñas	49
SIETE BREVERIDADES	Agustín Monsreal	50
EL ALIENTO Y LA PALABRA	José Pascual Buxó	56
UNA GESTA SILENCIOSA	Adolfo Castañón	59
EL CORAZÓN EN LOS ALBORES DE LA HISTORIA	Jorge Gaspar H.	64
JOSÉ SOLÉ. EL TEATRO ES LA VIDA	Silvina Espinosa de los Monteros	72
OCHO DÉCADAS DEL PALACIO	Carlos Martínez Assad	77
RUBÉN BONIFAZ NUÑO. EL VISIONARIO DE LOS VENCIDOS	Hernán Bravo Varela	82
	RESEÑAS Y NOTAS	85
UNA PROPUESTA HEREJE	Adriana Malvido	86
TOMAS TRANSTRÖMER. POETA TRANSLÚCIDO	Aline Pettersson	89
DIETRICH RALL. VIVIR CON GANAS	Josu Landa	91
LA CIUDAD DE VICENTE QUIRARTE	Ana García Bergua	93
LA CIUDAD INTERIOR	Rosa Beltrán	95
PAUVRE LELIAN	José Ramón Enríquez	97
TEORÍA DEL "MU"	Ignacio Solares	98
LITERATURA EN POTENCIA	Sergio González Rodríguez	100
EL CRISTAL SABIO Y LA PLEGARIA FIEL	David Huerta	102
DEL PASO A SUS OCHENTA AÑOS	Christopher Domínguez Michael	104
GÜNTER GRASS (1927-2015)	Mauricio Molina	105
RETRATO DE FAMILIA EN ESPAÑA	José de la Colina	106
ANA LUISA CALVILLO. LA PRISIÓN MÁS FUERTE	Guillermo Vega Zaragoza	107
EL HOMBRE QUE NO CONOCEMOS	Claudia Guillén	109
ANTONIO LAZCANO. FRANKENSTEIN Y EL ORIGEN DE LA VIDA	José Gordon	110

GRANDESMAESTROS

UNAM.mx



¿De qué hablamos cuando hablamos de género?

La Coordinación de Difusión Cultural, invita al curso que impartirá la

Dra. Marta Lamas

24, 31 de agosto y 7 de septiembre de 2015, de 17 a 19:30 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ

Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas
5622 7070 y 5622 6605 • grandesmaestros@unam.mx

Cuota de recuperación: \$1,000* • **CUPO LIMITADO**

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.

*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier institución educativa, ex alumnos, trabajadores de la UNAM y jubilados con credencial vigente.



www.grandesmaestros.unam.mx
www.descargacultura.unam.mx

¿cómoves?

Revista de Divulgación de la Ciencia • UNAM



Búscala cada mes en puestos de revistas y locales cerrados



La **ciencia** te mueve



Suscríbete • 12 números \$300 Informes: 56 22 72 97 www.comoves.unam.mx

CASA DEL LAGO
JUAN JOSÉ ARREOLA
arte • medio ambiente
UNAM

CURSOS Y TALLERES DE VERANO 2015

3 agosto a 6 septiembre

Ajedrez • Artes visuales • Cine • Danza • Ecología
Fotografía • Historia del arte • Literatura • Música
Teatro • Video • Software • Yoga

En este periodo se amplía la oferta de talleres para niños de 6 a 12 años

Inscripciones: Martes 9 - Sábado 27 junio

Horarios: Martes a viernes, 9:00 a 15:00 y 16:00 a 19:00 h
Sábados, 9:00 a 15:00 h

Pago único mensual

Descuentos con credencial vigente: 25% a estudiantes de nivel medio superior, licenciatura y posgrado, trabajadores y profesores de la UNAM
50% adultos mayores de INAPAM

Bosque de Chapultepec
Primera sección
México, D.F.
T. 5553 6318 / 62
5211 6086 / 94/94 ext. 227 y 234

www.casadellago.unam.mx

f Casa del Lago

t @casadellago



MICRÓFONO ABIERTO | LO QUE SE LEE CON EL OÍDO

Escuchar al otro
cual si fuera un libro.

No hay competencia,
hay un micrófono disponible
y tres minutos para compartir.

24 JUNIO 2015 | 18:00 HRS. | ENTRADA LIBRE

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

www.chopo.unam.mx

@museodelchopo

Protagonista de la filosofía mexicana del siglo xx, Luis

Villoro dejó no sólo un caudal necesario de escritos de investigación y reflexión sino también el ejemplo de un compromiso docente. Como revela en una entrevista concedida a Radio UNAM en 2002, el inquieto y exigente pensador desarrolló una larga trayectoria en las aulas, a la par de una visión muy definida sobre la “condición ética” de la máxima Casa de Estudios del país. Al mismo tiempo, como señala Rolando Cordera Campos, varias pautas de la reflexión política de Luis Villoro siguen teniendo una vitalidad y una capacidad de cuestionamiento de indudable resonancia actual.

Eduardo Matos Moctezuma ofrece un recorrido exegético por tres maravillas de la escultura prehispánica: la Piedra del Sol, la Coyolxauhqui y la Tlaltecuhltli. En su acucioso análisis de esta tríada sorprendente, el arqueólogo —quien lo presentó en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua— hace vivir de nuevo la fascinación que provocan, más de cinco siglos después, la maestría y sensibilidad de los anónimos artistas precortesianos.

Cuatro nombres de altísima importancia en el amplio espacio de la literatura mexicana contemporánea se ven congregados en esta entrega de la *Revista de la Universidad de México*. Por un lado, tenemos la evocación crítica del novelista Fernando del Paso —quien acaba de cumplir ocho décadas de vida, en abril pasado— escrita por Christopher Domínguez Michael. Por otra parte, Carlos Montemayor, de cuyo fallecimiento se cumplieron cinco años, comparece en nuestras páginas a través de la recordación entusiasta de Pablo Espinosa. De igual modo, el nuevo libro de Vicente Quirarte *Fundada en el tiempo* es el tema de los textos de Ana García Bergua y Rosa Beltrán. Para cerrar con broche de oro, Álvaro Uribe comparte sus reflexiones en torno a la narrativa realista, en un ensayo leído en la recepción del Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores que mercedamente fue conferido en abril pasado a su novela *Autorretrato de familia con perro*.

También un cuarteto de poetas se hace presente en este número: Paul Verlaine, la figura mayor del simbolismo francés, en una breve evocación de José Ramón Enríquez; Ramón López Velarde, a través de un libro luminoso de ensayos de Fernando Fernández comentado por David Huerta; el poeta sueco Tomas Tranströmer, Premio Nobel de Literatura 2011, revisitado por su traductora al español, Aline Pettersson; y Rubén Bonifaz Nuño, el inolvidable autor de *Fuego de pobres*, quien es el asunto de un ensayo de Hernán Bravo Varela.

Incluimos también textos de creación de Agustín Monsreal, Ignacio Padilla y Jorge Ruiz Dueñas, y nuestro reportaje gráfico presenta obra reciente de Carmen Parra, con el comentario erudito de Héctor Tajonar.

**Junio
estelares**



observatorio

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

Martes: 21:00 h.
Retransmisión: domingos · 21:00 h.



El Ciclo: Cine griego

Tres cintas fundamentales de la cinematografía griega.

- 6-Jun *Ifigenia* de Michael Cacoyannis (1977)
- 13-Jun *Los cazadores* de Theo Angelopoulos (1977)
- 20-Jun *El apicultor* de Theo Angelopoulos (1986)

Sábados 22:00 h.



El mundo real: Todavía hay esperanza

La lucha por la sobrevivencia y la convivencia humanas desde la perspectiva de cuatro documentalistas internacionales

- 5-Jun *Paz y justicia*
- 12-Jun *El paraguas* de Beatocello
- 19-Jun *La historia* de Greenpeace
- 26-Jun *Puntos calientes. Primera parte*

Viernes 21:00 h.
Retransmisión: domingos · 0:00 h.



Navegantes

ÚNETE A NAVEGANTES, SUBE TU VIDEO
Y SÉ PARTE DE LA NOTICIA CULTURAL

Regístrate en:
navegantes.unam.mx
y manda tu historia

@navegantes_tv

/NavegantesTV

Consulta nuestra página: www.tvunam.unam.mx



20^o Festival Internacional de Cine para Niños

(...y no tan niños)



La matatena

¡veinte
a disfrutarlo!

del 3 al 8 de
agosto de 2015

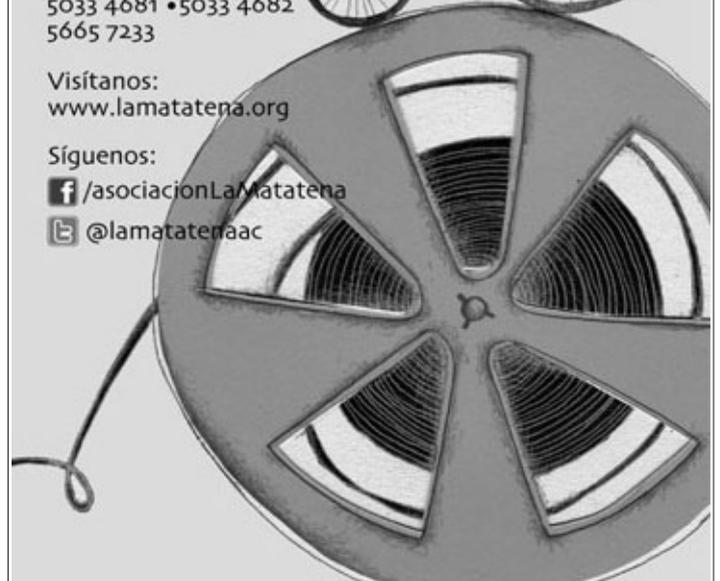
- Cineteca Nacional
- Sala Julio Bracho CCU
- Faro de Oriente
- Universidad Autónoma Chapingo



Llámanos:
5033 4681 • 5033 4682
5665 7233

Visítanos:
www.lamatatena.org

Síguenos:
f /asociacionLaMatatena
@lamatatenaac



Entrevista inédita con Luis Villoro

Condición ética de la Universidad

Arfaxad Ortiz

En 2002, Radio UNAM realizó una serie de cápsulas radiofónicas con miembros distinguidos de la comunidad universitaria, uno de los cuales fue el filósofo Luis Villoro, fallecido en marzo de 2014. En ese ciclo, el autor de Creer, saber, conocer habló de su experiencia como universitario y el papel de la UNAM en la sociedad mexicana con Arfaxad Ortiz, profesor de las FES Aragón y Acatlán.

¿Cómo fue su época de estudiante en nuestra Universidad y la experiencia con sus maestros?

Mis primeros estudios de licenciatura en la Universidad fueron en la Escuela de Medicina, donde estuve tres años, pero sólo presenté exámenes en los dos primeros. Después de esos dos años en que presenté exámenes en Medicina, yo entré ya de una manera convencional, digamos, a la licenciatura de filosofía.

¿Por qué llegué a medicina primero? Porque a mí me interesaba muchísimo la filosofía, que es la disciplina de la cual me ocupo actualmente, pero pensaba que la filosofía era un asunto personal y que no era una profesión, sino un preguntar constantemente sobre ciertas cuestiones de las cuales difícilmente tenemos respuesta, y que debería hacerla por mi cuenta, leyendo cosas.

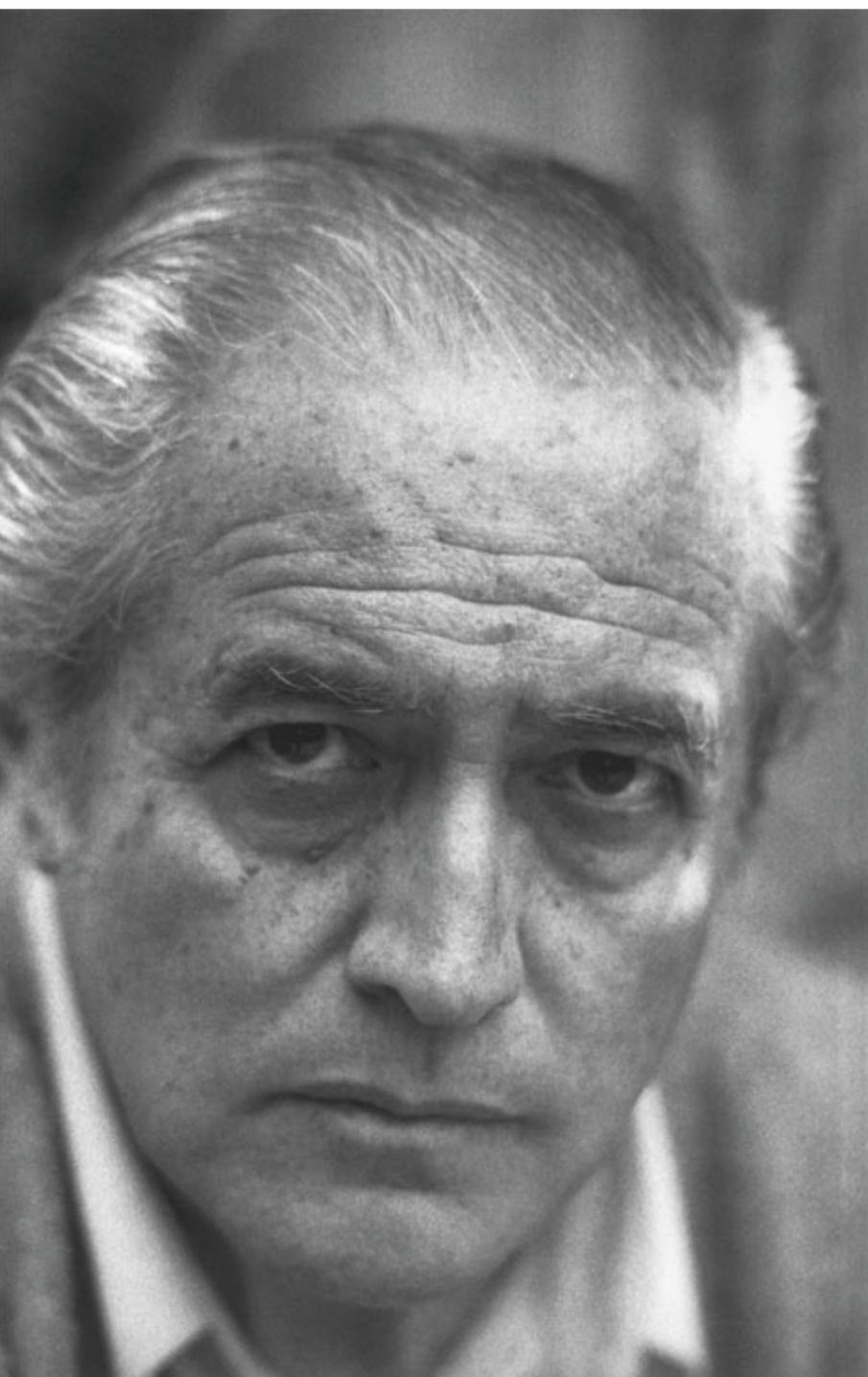
Entonces desde la preparatoria yo leía muchísimas cosas de filosofía. Me importaba mucho por eso, pero pensaba que era, repito, una reflexión que no aterriza-

ba en un conocimiento empírico, en un conocimiento de la realidad. Y dentro de los conocimientos empíricos, me interesaban varias ciencias, pero, sobre todo, me interesaba la biología; entonces, por eso, llevé medicina porque en aquella época no había una carrera de biología.

No había ciencias biológicas en la Facultad de Ciencias, sino que había que cursar medicina para luego hacer una especialización en ciencias biológicas. Al cabo de dos años de la carrera de medicina, empecé a darme cuenta de que no era posible hacer las dos cosas al mismo tiempo: la reflexión filosófica por una parte y la carrera de medicina por la otra. Exigían demasiado tiempo las dos. Tenía que tomar una decisión, que me costó mucho trabajo, pero la tomé al cabo, de dejar la medicina y dedicarme a esta disciplina abstracta, fuera de la realidad, como yo pensaba entonces, pero fascinante, que es la filosofía.

Otro distinguido universitario, el doctor Ruy Pérez Tamayo, dijo que la medicina es la profesión perfecta porque es solamente estudiar, estudiar y estudiar. Me imagino que la filosofía es también estudiar, estudiar y estudiar.

Así es, estudiar y estudiar y además reflexionar por cuenta propia. Qué bueno que mencionó usted el nombre de Ruy Pérez Tamayo. Un distinguido fisiólogo, patólogo y médico. Además, es un hombre que se ha preocupado mucho por problemas filosóficos y ha escrito sobre filosofía de la ciencia, concretamente. Ha escrito mucho sobre ideología y su relación con las ciencias de modo que es una persona en la que se puede ver una cierta comunidad entre una preocupación científica estricta, en este caso dirigida a la medicina, y una reflexión filosófica.



Luis Villoro, 1990. Fotografía de Rogelio Cuéllar

Pero cualquier ciencia, pienso yo —la medicina o cualquier otra—, en la medida en que se pregunta por los fundamentos de esa ciencia, por las bases, esa ciencia se convierte en filosofía. Entre la filosofía y las ciencias no hay esta división radical que algunos piensan. Todo pensamiento riguroso en la medida en que pregunta por los principios en que se basa —los fundamentos y los fines últimos de ese pensamiento—, en esos dos extremos, está haciendo ya preguntas filosóficas.

En un artículo suyo dice: “Cada quien vela por el bien del todo, de la misma manera que por su bien personal, cuando todo sujeto ve una conectividad [...] de todo lo deseable para el todo entonces no hay distinciones entre el bien común y el bien individual, la asociación se ha convertido en una comunidad”. En este punto, ¿se puede hablar del concepto de comunidad universitaria?

Es un problema muy serio. El sentido de las universidades, desde que nacieron en la Edad Media hasta la actualidad, es el de una comunidad. Una comunidad de personas libres que deciden abrazar un mismo fin para todas ellas, y hacer de ese fin colectivo un fin que dé sentido a su vida personal.

Esto es una comunidad. El fin colectivo de una universidad es fundamentalmente el conocimiento. Obviamente, no tanto en su aspecto de ciencia, como en su aspecto de sabiduría de vida, que son dos cosas ligadas al conocimiento. El conocimiento no es sólo una ciencia estricta como sí lo es en muchos campos, sino también es una sabiduría de saber cómo vivir, tanto en lo personal como en lo colectivo.

Pero volvamos al asunto. El ideal, lo que da sentido a una universidad, es esta constitución comunitaria hacia un fin común, pero la universidad también está en tensión, entre este ideal y la necesidad de un servicio, que da satisfacción a necesidades personales, de crear buenos profesionistas, de ganar dinero, incluso, y esto no tiene nada de malo; es absolutamente normal que así sea. Servir a la sociedad, tener aprecio por sí mismo, tener respeto por los demás, dentro de la sociedad. Todo eso lo da la profesión, la actividad para la cual la universidad prepara.

Entonces, la universidad es una asociación que está en perfecta tensión entre su espíritu comunitario, en el cual se percibe un fin común, que es el fin del conocimiento, y su necesidad de dar servicio a intereses particulares de las personas que reciben la información y la educación.

Esta tensión crea muchos problemas dentro de la universidad, y por eso esta pregunta es muy pertinente. Muchísimos de los problemas que tiene la Universidad constantemente se deben a esta tensión, pero no podemos aquí hablar de todo este tema; tardaríamos mucho. Es evidente que, por ejemplo, en nuestra universi-

dad, la Universidad Nacional Autónoma de México, y en todo el sistema de educación superior en el país, se vive esta tensión. Tensión que puede manifestarse en preguntas como esta: ¿qué debe ser una universidad? Una institución puesta al servicio de los intereses particulares de los alumnos, de tal manera que los prepare para servir a la sociedad y realizarse a sí mismos dentro de unas relaciones de trabajo. En ese sentido, la Universidad está cumpliendo un fin dentro del mercado de trabajo. ¿Ese debe ser únicamente el fin de la Universidad? ¿O, al revés, el fin debe ser colaborar al adelanto, al conocimiento de la verdad, de la ciencia, a la investigación científica; por lo tanto, a la realización de una vida dedicada al conocimiento?

¿Cómo percibe, cómo le toma el pulso a nuestra Universidad? ¿Cómo la ve?

La veo como una institución privilegiada en la sociedad nacional, que cumple valores superiores como ninguna otra. Otras personas y yo hemos dicho que, por su función de búsqueda del conocimiento objetivo, válido con independencia de cualquier interés de poder, la Universidad cumple una función indispensable en la vida de la sociedad, como sede de la racionalidad crítica frente a todo sistema de poder.

Este valor objetivo, y el ejercicio de la crítica racional, tienen una función indispensable en toda sociedad y, desde luego, por otra parte, para cumplir esta función se necesita de unos poderes establecidos y de condiciones para seguir estos objetivos sin la coacción de los intereses particulares, económicos, políticos o sociales.

¿Cómo veo ahora la Universidad? La veo en una situación muy difícil porque para cumplir este objetivo, desgraciadamente, se está enfrentando con una corriente que no sólo es de nuestro país, sino de muchos otros, que pretende someterla a una función muy concreta: cumplir las necesidades de las relaciones de trabajo en la sociedad, es decir, para hablar con términos menos abstractos, la Universidad tendría que ser un factor de desarrollo económico o un factor de poder político, cualquiera de las dos cosas.

En muchos países, las universidades han sido puestas bajo la vigilancia del poder político, que ha pretendido que cumplan exclusivamente una función dentro de una estructura y un sistema. Esto ha sucedido en todos los regímenes autoritarios, en todas las dictaduras, por ejemplo, en Argentina, Chile, en algunos momentos en Brasil, en Uruguay. Las universidades fueron terriblemente perjudicadas por la voluntad de los gobiernos de someterlas.

Y, desde luego, no hablamos de los países totalitarios, como la Unión Soviética o la Alemania de Hitler, por supuesto, pero además aún en otros países, donde la democracia funciona mejor, también hay ahora la

tendencia de considerar que las universidades deben ser un instrumento para los intereses del desarrollo y la producción, para los intereses del mercado económico. Por lo tanto, el Estado no tiene que estar sosteniéndolas financieramente, sino que deberían estar financiadas en gran medida por las empresas que tienen los intereses de prevalecer en el mercado. Esto es una tendencia muy viva actualmente y que la UNAM, entre otras universidades públicas, enfrenta constantemente; es un peligro enorme. Si esta tendencia prevaleciera, las universidades habrían muerto. Esto no es el sentido de la universidad y tendríamos que buscar otro tipo de comunidades.

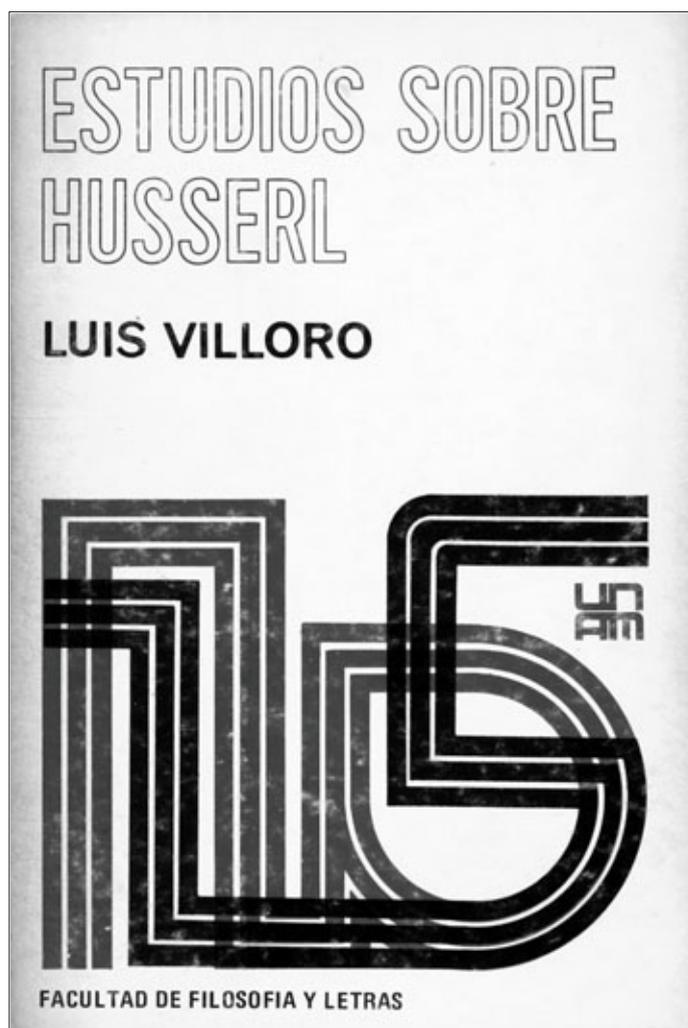
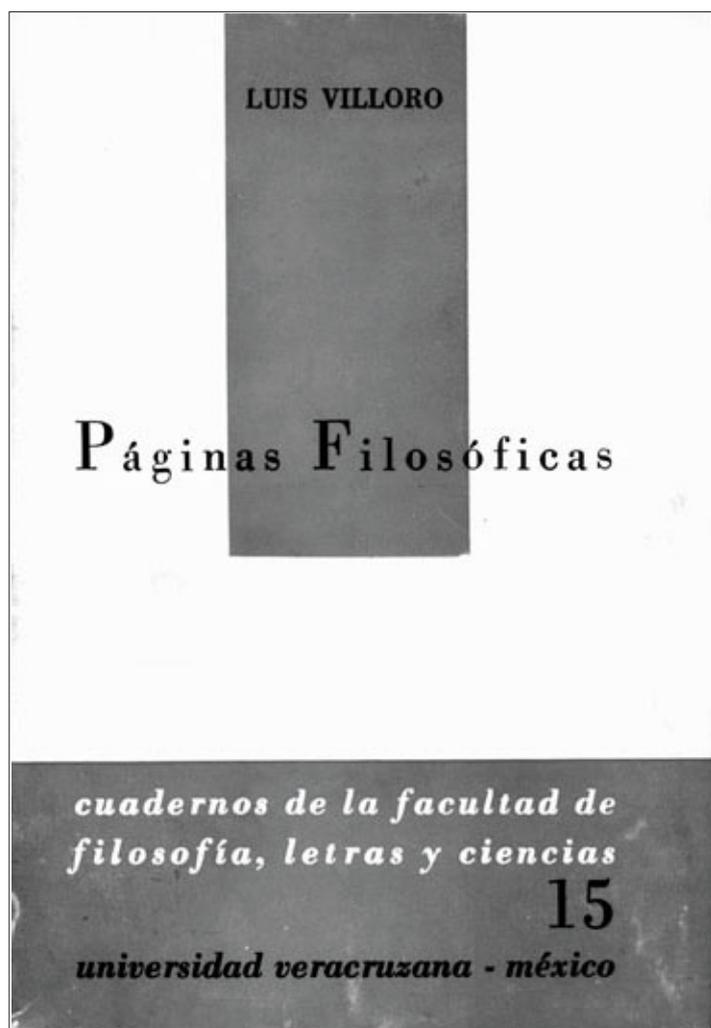
Usted grabó un disco compacto para la UNAM en la serie Voz Viva con fragmentos de algunos de sus trabajos; eso nos habla del valor de la palabra para comunicar el conocimiento filosófico. ¿Cómo fue esta experiencia?

No fue demasiado atractiva para mí, porque yo estaba acostumbrado y sigo estando acostumbrado a la utilización de la palabra, bien por escrito —en la cual tiene uno mucho tiempo, se suda y tranquilamente se corrigen las frases, se pueden volver a hacer, muy espaciosamente, sin que nadie lo perturbe a uno— o bien la comunicación oral en la clase, que me interesa muchísimo. Me gusta mucho platicar con los alumnos. Bueno, yo soy medio rollero. Nuestra deformación profesional es el rollo. Pero después me callo y empiezo a platicar con los alumnos y esto es extraordinario. La filosofía es diálogo, desde Sócrates hasta ahora.

La enseñanza universitaria tiene que ser un diálogo frente a frente. Un diálogo personal. Pablo González Casanova afirma (y yo lo comparto totalmente): “es indispensable para la educación universitaria perder el miedo a hablar. Los alumnos tienen mucho miedo a hablar, les da pena, les da miedo incluso hacer preguntas”. Pero añadía: “también es necesario perder el miedo a oír”. La enseñanza universitaria consiste en eso: en la capacidad de hablar y de escuchar alternativamente, y cuando se pierde este diálogo, la palabra pierde su atractivo humano más grande.

Hablaba de esos diálogos con los alumnos que a usted le enriquecen mucho. ¿Qué percibe en sus alumnos, en sus inquietudes y metas?

Hay de todo, como ustedes saben perfectamente. Hay unos que vienen nada más a dormir. Otros, a ver si sacan una calificación para tener mejores posibilidades de éxito en la vida, económicamente. Pero el buen alumno, el que realmente está allí, es aquel que está siempre perplejo. Les cuento una anécdota que ustedes quizás hayan oído: el filósofo Ludwig Wittgenstein fue a tomar clases, cuando era joven, con Bertrand Russell, filósofo notable que enseñaba en Cambridge. Wittgenstein esta-



ba entre los alumnos de Russell (era muy callado, tenía miedo de hablar), pero en cierta ocasión algún amigo le preguntó a Bertrand Russell: “Maestro, ¿y quiénes crees tú que son tus alumnos más inteligentes, o los mejores, los que tienen más capacidades para la filosofía?”. Y Russell dijo: “Bueno, pues, no sé, hay uno que nunca dice nada, pero sé que es una gente que tiene mucha capacidad para la filosofía”. “Pero, ¿cómo, maestro Russell, si dice usted que nunca dice nada? ¿Le ha escrito a usted algo?”. “No, no me ha escrito ningún trabajo, nunca dice nada, no sé, pero estoy seguro de que es realmente inteligente y es capaz de ser un buen filósofo”. “Pero, ¿cómo sabe usted eso?”. “¡Lo sé porque cada vez que yo digo algo que resulta dudoso o perplejo, pone una cara de darse cuenta, abre los ojos y se despierta y se da cuenta!”.

Eso es lo que usted preguntaba. Pienso que hay algunos alumnos, afortunadamente muy a menudo, en las clases que yo doy, que abren los ojos y se asombran cuando se dice algo dudoso, sorpresivo intelectualmente. Y esto en nuestra Universidad es muy frecuente. Hay muchísimos alumnos magníficos que luego se pierden. ¿Por qué? Porque desgraciadamente no tenemos las posibilidades en nuestra sociedad de estarlos ayudando todo el tiempo a que se dediquen exclusivamente a la ciencia, a la reflexión, al conocimiento y existen necesida-

des materiales íntimas. Hay que vivir, hay que tener un empleo, y no siempre es posible.

Conozco magníficos alumnos y de pronto me los veo detrás de un escritorio en la Secretaría de Educación Pública haciendo un trabajo burocrático, o me los encuentro en un banco, como empleados. Es digno ser empleado de banco, es digno ser burócrata en la Secretaría de Educación Pública, pero las suyas son vocaciones para el conocimiento desgraciadamente truncadas. Eso da mucha tristeza. Pero en cambio da muchísima satisfacción cuando ve uno a estos muchachos que siguen.

¿Qué nos recomendaría precisamente para perder ese miedo a hablar y a escuchar?

La única manera en que podemos solventarlo es con dos cosas. Primero, con una capacidad de no tomarnos demasiado en serio; si tenemos tanto miedo de hacer una pregunta, es porque tenemos mucho miedo de quedar mal. ¿Qué van a pensar de mí, que soy un imbécil, que soy un tonto, que no sé hablar bien? ¿Qué va a decir el maestro? O, ¿qué van a decir mis discípulos? Perder la noción de tomarse demasiado en serio es una actitud ética. La ética consiste en tomar el mundo en serio, en tomar a los demás en serio, pero en yo no tomarme demasiado en serio. Esto es una condición ética.

Y, segundo, es lo que los filósofos actualmente usan mucho en ética: el reconocimiento. Si una persona tiene la capacidad de ser reconocido, puede sentirse un poco más seguro, y con un poquito menos miedo de meter la pata. Ser reconocido supone unas relaciones humanas de fraternidad, de solidaridad. Esto es lo que falta mucho en las sociedades modernas: el reconocimiento recíproco, desde el hogar hasta la gran sociedad.

¿Cuáles serían algunas de las características o virtudes que debería tener un universitario, tanto el alumno, el maestro? ¿Cómo debería ser un universitario?

Es una pregunta difícil; no puedo dar lecciones en esto. Cada quien tiene que encontrar la respuesta en su propia libertad y manera de ser, pero podría adelantar quizás algo, como una simple sugerencia, como una opinión entre muchas otras.

Un universitario es una persona, se supone, que ha elegido la educación superior para regirse por sí mismo, es decir, tiene la voluntad de pasar de regir su vida por los otros a regir su vida por sí mismo. Cuando una persona empieza una educación superior, generalmente, la mayoría de sus decisiones y sus creencias están marcadas por lo que otros le dicen y le muestran. Su situación, tanto en sus creencias como en sus decisiones, suelen estar determinadas por lo que otras personas le han dicho, desde la familia, la educación que ha tenido desde la infancia, la sociedad.

Esta es una situación que Kant llamaría “heterónoma”. La universidad es el lugar donde se puede pasar de una vida regida por la heteronomía a una regida por la autonomía. Es el lugar donde el individuo puede empezar a pensar por cuenta propia. Puede pasar de creer lo que los demás le han dicho a buscar lo que debe creer porque está en su descubrimiento de la verdad o de la propia razón. Reflexionar por la propia razón es empezar a creer en lo que mi razón me dice, en cuál es mi verdad.

Esto es exactamente lo que hizo Sócrates. Por eso se considera a Sócrates el primer fundador no sólo de la filosofía, sino también de una manera de razonar que da lugar a la ciencia.

No estoy hablando solamente de la filosofía, sino de cualquier ciencia: un médico, una persona que estudia física o ingeniería en la universidad debe ir rigiendo sus creencias por lo que él en su razón cree que es lo verdadero, o lo probable o lo posible. Un buen médico no es el que acaba pensando que toda su ciencia consiste en lo que le han dicho los manuales; es aquel que puede reflexionar por sí mismo sobre lo que cree que es la verdad racionalmente.

La universidad es el espacio donde una persona puede darse cuenta de cuáles son los fines que determinarán su buena vida, su plan de vida. Ese es el fin de la educación universitaria. **U**

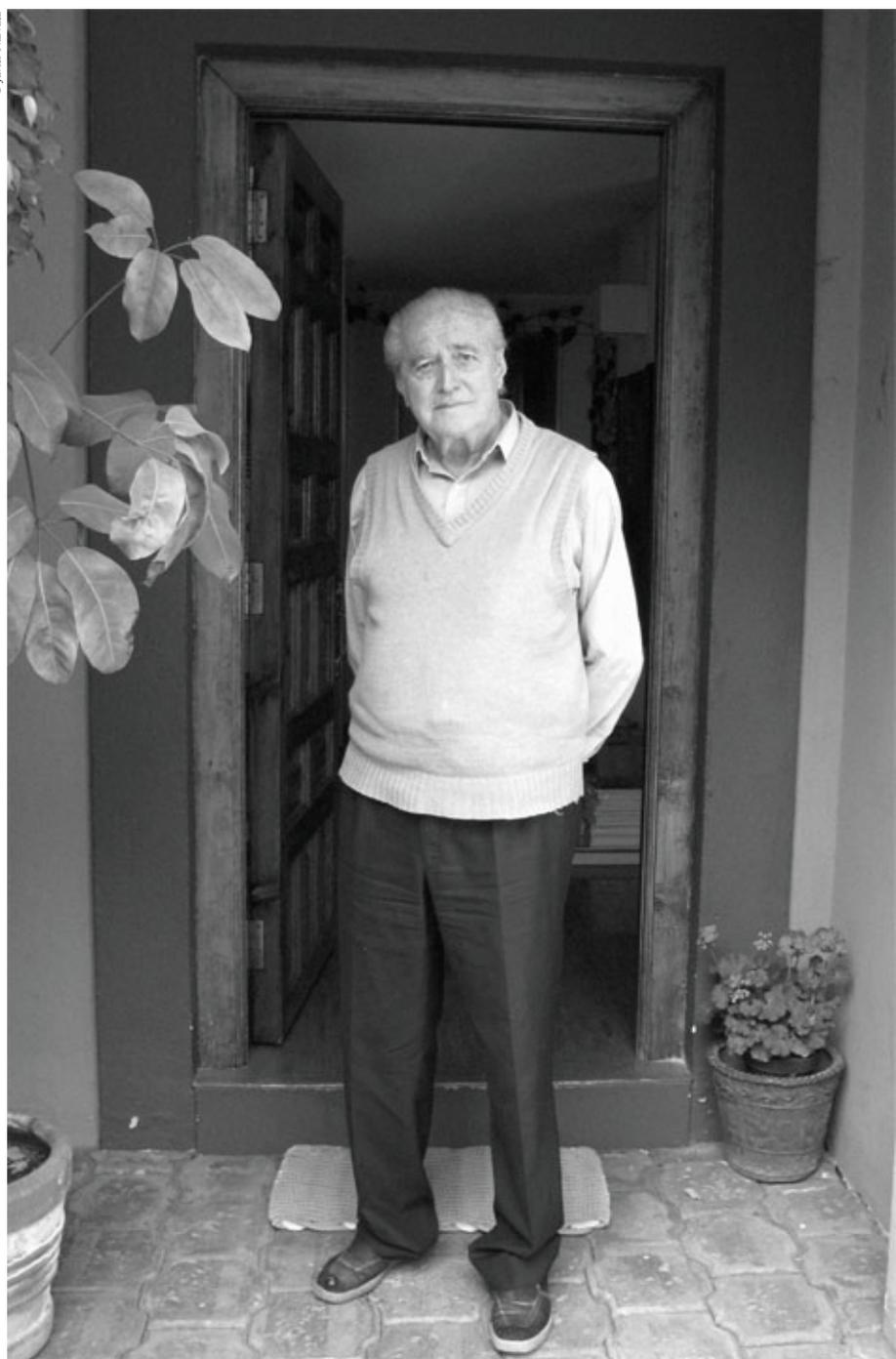
Usted escribió: “En una comunidad, cada individuo se considera al servicio de una totalidad que lo rebasa y en ella su vida alcanza una nueva dimensión de sentido”. Para usted, maestro, ¿qué le significa ser universitario, maestro, investigador, en su caso, emérito?

Dentro de la vida personal, dentro de los fines que uno ha elegido, que dan sentido a la vida, están los fines colectivos: la organización de una vida más digna, más conforme a la justicia, que se acerque más al conocimiento, a la verdad. ¿Qué asociación humana hay en este mundo superior a la universidad en la persecución de estos fines colectivos? Yo creo que no hay ninguna; por eso la universidad nos da un sentido de vida muy apreciable.

¿Usted está satisfecho de ser universitario?

Muchísimo, claro.

© Javier Narváez



Luis Villoro

Estado fuerte, inclusión y democracia

Rolando Cordera Campos

A un año de su fallecimiento, el filósofo Luis Villoro ha sido objeto de recordaciones agradecidas y entusiastas de sus colegas, alumnos y lectores. Varios de los temas que el pensador trató en sus obras con una postura crítica y profundamente ética siguen siendo de una reflexión vigente y hasta perentoria para la sociedad mexicana, como demuestra Rolando Cordera Campos.

El título de este trabajo nos remite a varios “trilemas” pero no se trata de un oxímoron. Más bien, plantea un desafío: formular combinaciones conceptuales y políticas difíciles pero inevitables en el salvaje mundo nuevo de la globalidad en crisis. En todo caso, me permito citar en mi favor a nuestro querido y siempre extrañado homenajeado:

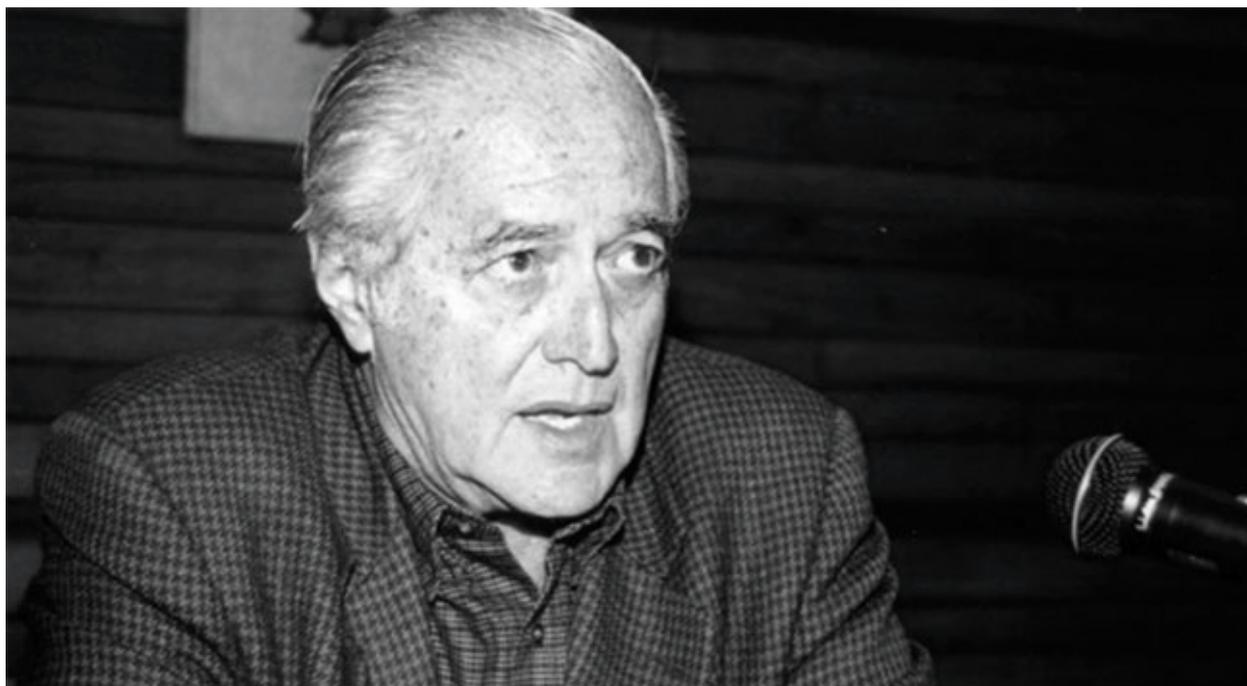
Eliminar la exclusión —sostenía Luis Villoro— es la única manera de alcanzar la equidad. Y la equidad es la marca de la justicia. En ese punto el Estado no podría ser neutro. Corregir las inequidades derivadas de situaciones históricas anteriores, compensar las desigualdades que genera la competencia en el mercado, avanzar hacia la igualdad de oportunidades para todos: ésa sería la función primordial de un Estado que pretendiera pasar de la asociación a la comunidad. Para ello tendría que ser un Es-

tado fuerte; pero su fuerza sólo derivaría de una democracia participativa donde nadie quedara excluido.¹

1

Agradezco al Colegio Nacional y los organizadores de estas jornadas, en particular al ministro José Ramón Cossío la honrosa invitación. Convocados por el tema del indigenismo en México (en mi caso, algunos aspectos socioeconómicos), recordaremos al querido y admirado Luis Villoro, el filósofo comprometido con la

¹ Luis Villoro, “De la libertad a la comunidad”, conferencia dictada en la Cátedra Alfonso Reyes, en el ITESM, Monterrey, 15 de octubre de 1999 en http://www.estepais.com/inicio/historicos/106/1_propuesta_de%20la%20libertad_villoro.pdf.



Luis Villoro

nación y sus habitantes, con la nación mexicana profunda; con la verdad, el conocer y el saber.

Villoro fue un hombre que hizo de su vida un permanente esfuerzo intelectual. Su capacidad y su forma metódica le permiten ocuparse de un gran abanico de intereses y reflexiones que van de la historia a la política; del problema de “el otro” —“la otredad”— a la ética; del estudio del lenguaje y los conceptos —verdad, ideología, justicia y libertad— al indigenismo. Su incansable reflexión sobre el saber y el poder le llevaría al “neozapatismo” y, desde ahí, a una reflexión profunda en torno a la búsqueda de la democracia comunitaria como un componente sustantivo del proceso de emancipación humana.

Su inquietud “por hacer de la filosofía una reflexión más auténtica que pudiera intentar dar respuesta o plantear mejor los problemas que atañen a la sociedad” lo lleva a “asomarse a las grandes líneas que habían dirigido nuestra historia. Una que a mí me parecía esencial —agrega— era la relación de los pueblos indígenas con los descendientes de los occidentales que los conquistaron; me pareció que el indigenismo era una vía muy clara, a través de toda la historia y la cultura de México, para justamente buscar ahí los motivos de reflexión filosófica importante, asunto que intenté con *Los grandes momentos del indigenismo*”.²

Comenzó su trayectoria estudiando a los primeros defensores de los indios para más tarde llegar a ser uno de los principales interlocutores de las naciones originales en nuestro territorio. Sus trabajos iniciales, como *Los*

grandes momentos del indigenismo (su tesis de licenciatura) y *La revolución de Independencia, un ensayo de interpretación histórica* fueron cruciales para la formación de una generación que buscaba el regreso a los principios fundadores de la nación.

Estos trabajos, sin duda alguna, rompieron las ataduras simplistas y retóricas que predominaban sobre nuestro pasado. No creo equivocarme si digo que en buena medida la clave de la trascendencia de la vida y obra de Luis Villoro está en su capacidad pedagógica para ser portavoz de los más humillados por la injusticia y la desigualdad. También, en su aproximación reflexiva al indigenismo, ¿cuál es, se preguntaba el filósofo ya desde los lejanos años cincuenta, el ser del indio que se manifiesta en la conciencia mexicana?

Este es un cuestionamiento que busca desentrañar en *Los grandes momentos del indigenismo* al reflexionar en torno al papel que tienen las concepciones ideológicas; Luis Villoro se empeña en superar una conciencia falsa en relación con el indio, no en el sentido de que no se hubiese visto la realidad del indígena, sino en tanto que se interpretaba con premisas conceptuales que deformaban la realidad. Así, para el filósofo resultaba claro que al tratar de aprehender la realidad con un aparato conceptual particular se le disfrazaba y, en ese sentido, las concepciones indigenistas son “alteradas” ya que no es que comuniquen una historia imaginaria, sino que cuentan una historia disfrazada.

Rescato unas líneas de su magnífico discurso de ingreso al Colegio Nacional que ilustra su permanente interés por lo otro: “La filosofía es la actividad disruptiva de la razón y ésta se encuentra en el límite de todo pensamiento científico. La filosofía no es una profesión, es una forma de pensamiento, el pensamiento que traba-

² Rolando Cordera Campos, *Volver con la memoria. Conversaciones con intelectuales, políticos y hombres de la ciencia, el arte y la cultura del siglo XX*, Cal y Arena, México, 2009, p. 293.

josamente, una y otra vez, intenta concebir, sin lograrlo nunca plenamente, lo otro, lo distinto, lo alejado de toda sociedad en la que la razón esté sujeta. Lo otro, lo nunca alcanzado, buscado siempre en la perplejidad y en la duda, es veracidad frente a prejuicio, ilusión o engaño, autenticidad frente a enajenación, libertad frente a opresión”.

II

Gracias a semblanzas como la de Juan Villoro, su hijo, y de Guillermo Hurtado, uno de sus destacados discípulos, fino filósofo de México, podemos acceder de una manera muy cercana, cálida y sentida al hombre de ideas y de convicciones, al estudioso de las relaciones entre el pensamiento y las formas de dominación, y atisbar su profundo respeto por lo otro.

Escribe Juan:

La gira zapatista de 2001 tuvo una escala singular en Nurió, Michoacán. Ahí se celebró el Congreso Nacional In-



Luis Villoro, José Gaos y Alejandro Rossi

dígena. Asistí con mi padre porque quería verlo en acción ante las sesenta y dos etnias que presentaban proyectos muy diversos [...]. Durante décadas, mi padre ha sido saludado por ex alumnos cuyos nombres no ha podido retener. A todos les responde con una sonrisa y los ojos brillantes por una abstracción feliz [...]. Esta actitud se repitió mil veces en el Congreso Nacional Indígena.

Para las sesenta y dos comunidades era “el profesor”, “el filósofo”, “don Luis”, “el anciano venerable” [...]. El estudioso de fray Bartolomé de Las Casas, Vasco de Quiroga y Francisco Xavier Clavijero encontraba en los hechos un mundo que durante décadas sólo había formado parte de sus libros. Los indios lo rodearon. Tenían los pies abiertos y endurecidos por el trabajo en los barbechos. Se produjo un momento de condensación. Recordé el primer contacto de mi padre con el mundo campesino.³

Prosigue, aunque más bien precede este relato, Guillermo Hurtado, quien bosqueja⁴ varios retratos. Un primer momento:

Un niño alto y delgado cruza junto con su madre el patio central de una hacienda [...] se aproximan a un grupo de peones que los esperan con el sombrero en la mano y la cabeza agachada.

[...] todos me saludaban, dice don Luis, con una gran devoción porque yo era el patroncito, era yo el niño de la patrona. Uno de estos indígenas se acercó a mí con gran reverencia, me tomó la mano y me la besó, esto fue para mí una impresión verdaderamente terrible, que un viejo calentado por el sol que está haciendo las faenas del campo más duras viniera a mí, un pobre chamaco que no tenía nada que ver con él, y viniera a mí, y con un rasgo de respeto me besara la mano.

Para mí fue una cosa a la vez terrible, insultante en el interior de mí mismo y de un respeto último, grandísimo para este individuo, para este viejo. Éste fue un rasgo que se me quedó grabado en toda mi vida y (yo creo que mi libro) *Los grandes momentos del indigenismo en México* [...] obedece a este rasgo que yo tuve en ese momento.

III

De principio a fin el tema indígena nos remite siempre a la cuestión nacional. A pesar de los afanes, muchas veces apresurados, de un peculiar cosmopolitismo, dicha cuestión nunca ha quedado resuelta del todo. La impronta globalista que dominó el fin del siglo XX y que

³ Juan Villoro, “Mi padre el cartaginés” en http://editorialorsai.com/revista/post/n1_villoro.

⁴ *Revista de la Universidad de México*, número 49, México, marzo de 2008.

entre nosotros fue festinada como el arribo a una nueva modernidad, se volvió con la crisis global y nuestra persistencia en un estancamiento económico ya secular, un islote sin tierra firme. Una aspiración perdida en el torbellino de una globalización epidérmica. Por esto y más, no es exagerado proponer hoy que, como nación, nuestra debilidad y nuestras mayores flaquezas se resumen *en* y provienen *de* la perversa relación con los pueblos indios.

En nuestro trayecto histórico se ha pasado, en diferentes momentos, del exterminio a diversas maneras de integración; de la exclusión a las políticas paternalistas. Primando, quizá, la idea de que una nación homogénea sólo lo es si tiene una sola cultura, una sola lengua. Como Estado nacional, no hemos sido capaces de procesar y asumir que el fundamento de la integración nacional no radica en la noción de homogeneidad, sino en la aceptación de la diversidad como característica inherente de la sociedad.

Desde este mirador, todavía un eslabón perdido en la cadena de nuestra formación como nación, puede afirmarse que la situación de marginación, desprecio y sumisión que viven los pueblos originarios no es el resultado de su fragmentación o su dispersión espacial, sino de nuestra organización política, social, económica e ideológica. Y sí, racial, siempre puesta bajo la alfombra. De aquí el gran reto, asumido por Villoro en los últimos tiempos de su vida, de la transformación del Estado en clave multicultural y plurinacional.

Si hubiera que decirlo en una nuez, las comunidades indígenas magnifican y condensan la marca histórica de nuestro país: la desigualdad. Una brutal herida que cruza territorios y mentalidades; condiciones de vida, acceso y dotación de servicios básicos. Como apuntaba Arturo Warman: la diferencia cultural y la desigualdad devinieron en un binomio perverso. “Muchos fueron los rasgos diagnósticos, mejor dicho los pretextos, que se utilizaron para aprovechar y de paso explicar la desigualdad y su persistencia: color de la piel, religión, lengua extranjera o lengua nativa, forma de vida calificada con diversos grados de salvajismo o de barbarie”.⁵

Y aquí seguimos. A pesar de que nuestra Carta Magna define a la mexicana como una nación pluricultural y multilingüe,⁶ o de la relevancia actualizada que ha cobrado el debate sobre la cuestión indígena en el país, todavía no hemos sido capaces de generar los consensos ni los mecanismos apropiados para reducir la profunda desigualdad social y económica que agrede a los

⁵ Arturo Warman, “Tradicición y modernidad”, conferencia en el Coloquio Los Grandes Cambios de Nuestro Tiempo: La Situación Internacional, América Latina y México, México, 1992.

⁶ De acuerdo con el Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales, en México hay 68 agrupaciones lingüísticas, las cuales se dividen en múltiples variantes.

indios y que, como sabemos, se extiende a todo el territorio y el alma nacionales. Sólo así, en franco y sostenido embate contra la desigualdad, podrá reducirse la pobreza y erradicarse el racismo y la permanente discriminación de que son objeto.

IV

Pasemos revista a algunos datos recientes: la numeralia de nuestra vergüenza que debería informar el memorial de nuestros descontentos. De acuerdo con la definición de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, se considera indígenas a las personas que pertenecen a un hogar indígena, en el que el jefe o jefa, cónyuge o algunos de los descendientes es hablante de alguna lengua indígena; también a quienes dijeron hablar alguna lengua indígena y que no pertenecen a estos hogares.⁷ Así, de acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2010, la población indígena representa 16 por ciento del total de la población (18.1 millones).

Uno de los rasgos fundamentales de la población indígena es su diversidad y pluralidad; de acuerdo con la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, también con datos de 2010, de las 32 entidades federativas sólo en cuatro no había pueblos indígenas: Aguascalientes, Baja California Sur, Nuevo León y Zacatecas; y de los 2,452 municipios, sólo en 32 no se identificó presencia de indígenas.

Datos del INEGI indican que las diez entidades con mayor porcentaje de población indígena son Yucatán (51.4), Oaxaca (45.9), Chiapas (33.4), Quintana Roo (32.7), Campeche (21.3), Hidalgo (21.2), Guerrero (18.1), Puebla (18.1), San Luis Potosí (13.9) y Veracruz (13.5). No hay, como sabemos, ninguna correspondencia entre este poliedro demográfico y la conformación actual de la representación política y el ejercicio del poder constituido. De aquí arranca, tal vez, el velo de nuestra ignorancia étnica y racial.

De acuerdo con el Coneval,⁸ el porcentaje de población indígena en condiciones de pobreza sigue siendo muy elevado; en 2008 el porcentaje era de 71.1; en 2010, subió a 74.4 y en 2012, bajó un poco para quedar en 72. También en 2012 siete de cada diez indígenas estaban en pobreza, mientras que para los no indígenas la relación es de cinco de cada diez.

⁷ Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval), “La pobreza en la población indígena en México” en http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/INFORMES_Y_PUBLICACIONES_PDF/POBREZA_POBLACION_INDIGENA_2012.pdf.

⁸ Coneval, “La pobreza en la población indígena en México” en http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/INFORMES_Y_PUBLICACIONES_PDF/POBREZA_POBLACION_INDIGENA_2012.pdf.

Si se revisan los datos de los municipios considerados indígenas, el porcentaje de la población en situación de pobreza extrema es de 50; en tanto que en los municipios con moderada y escasa presencia indígena, los porcentajes son de 20.4 y 7.9.⁹

En relación con el bienestar económico, el mismo Consejo reporta que en 2012 casi ocho de cada diez hablantes de lengua indígenas (77.9 por ciento) y más de siete de cada diez personas residentes en hogares indígenas (74.7 por ciento) tenía ingresos inferiores a la línea de bienestar (no contaban con recursos para satisfacer sus necesidades alimentarias y no alimentarias).¹⁰ Asimismo, la mitad de la población hablante tiene ingresos inferiores al costo de la canasta básica alimentaria, en contraste con 17.9 por ciento de población no hablante.

En 2012, el ingreso medio per cápita ascendió a 3,190 pesos mensuales, pero para los hablantes indígenas y la población en hogares indígenas fue apenas la mitad del promedio nacional (1,487 y 1,667 pesos, respectivamente). Debido a la fuerte disparidad en el ingreso percibido por los hablantes de lenguas indígenas y la población en hogares indígenas, sin conexión precisa con el desempeño económico general del país, se impone el despliegue de acciones y medidas extraordinarias dirigidas a disolver los núcleos primarios del rezago y la desigualdad que lo acompañan. “(Se hace necesario), propone el Consejo, seguir generando acciones que les permitan [...] participar con mayor equidad tanto en los mercados laborales como en el incremento de la productividad de su actividad económica independiente”.

Lo anterior es, sin duda, indispensable. Sin embargo, hay que reconocer que es en los mercados locales, laborales y de bienes y servicios donde se ubica el germen serial del bajo ingreso y la alta concentración. Se trata de mercados reducidos y altamente segmentados, de cuya dinámica se obtienen ganancias desproporcionadas que en un alto grado se fugan a otras regiones y actividades, drenando las posibilidades de un mejor uso local del excedente generado. Esta alta concentración se da la mano con formas de dominación política y coordinación social también altamente concentradas y condensadas en diversas modalidades de caciquismo que se reproducen a través de los usos y las costumbres más arraigadas.

En términos del perfil de pobreza y carencia social y económica el mismo Consejo destaca que, con base

⁹ Los indicadores que considera el Consejo para la medición multidimensional de la pobreza, son: ingreso corriente per cápita, rezago educativo, acceso a los servicios de salud, acceso a la seguridad social, calidad y servicios básicos en la vivienda, acceso a la alimentación y grado de cohesión social.

¹⁰ El contraste del ingreso respecto a la línea de bienestar, junto con la carencia en alguno de los derechos sociales, anota el Coneval, ayuda a identificar a las personas en pobreza. Cuando el ingreso es inferior a la línea de bienestar mínimo (LBM) y las personas padecen tres o más carencias sociales, se les considera pobres extremos.

en cualquier criterio de pertenencia étnica que se utilice para definir la población de estudio, siempre se asocia la pertenencia étnica con mayores niveles de precariedad que los de la población total. Asimismo, destaca que conforme los rasgos étnicos se vinculan de manera más estrecha con criterios estructurales como el habla, la precariedad se acentúa.

Esta situación se puede ver tanto en relación con los derechos sociales como con el ámbito económico, cuya conjunción arroja datos como los siguientes: en 2012, tres de cada cuatro personas que hablaban alguna lengua indígena y poco más de siete de cada diez integrantes de hogares indígenas estaban en pobreza. En contraste, alrededor de la mitad de la población que no se considera indígena y de la que, a pesar de hablar lengua, no se considera indígena, estaba en niveles más cercanos a los de la población total (45.5 por ciento). Asimismo, los niveles de carencias sociales, que denotan condiciones de mayor vulnerabilidad son, asegura el Consejo, notoriamente mayores entre la población indígena hablante.

“La serie de desventajas sociales que las y los indígenas acumulan como resultado de procesos sistemáticos de exclusión y discriminación limitan sus oportunidades de participación en espacios críticos del desarrollo, como la educación, la salud o el mercado de trabajo formal. Ello profundiza a tal grado su situación de precariedad que la transmisión de ésta entre generaciones pareciera haberse vuelto normal, tanto como la brecha histórica de desigualdad que aleja a la población indígena de la que no lo es”.¹¹

v

La diversidad y pluralidad de la vida indígena, de donde emana su riqueza cultural, no siempre ni de la mejor manera han logrado reflejarse en los discursos o las propuestas políticas para el desarrollo de los pueblos y las regiones donde habitan. Tampoco la desigualdad y la discriminación que históricamente les han condenado, parecen tener correspondencia con la urgencia con la que merecen ser atendidas. La pobreza y extrema pobreza que sufren personas y comunidades indígenas lejos están de resolverse con abstracciones o ideologías, tampoco con el simple aprovisionamiento de bienes y servicios públicos.

Para garantizar la superación de la pobreza es indispensable que la población indígena tenga fuentes de in-

¹¹ Coneval, “La pobreza en la población indígena en México”, 2012 en http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/INFORMES_Y_PUBLICACIONES_PDF/POBREZA_POBLACION_INDIGENA_2012.pdf



Luis Villoro con Federico Álvarez y Adolfo Sánchez Vázquez, 2002

greso permanentes, derivadas de trabajos productivos vinculados con el desarrollo de las capacidades y vocaciones productivas de la misma población y de sus regiones. También, tener acceso seguro a regiones y mercados cercanos donde sea viable desplegar sus capacidades y destrezas laborales y acercarse productivamente a puntos locales. En última instancia, las propias etnias deberían tener una formación educativa que las habilitara para migrar a otras regiones o países en mejores condiciones para apropiarse de técnicas económicas superiores.

La discriminación y la exclusión social, así como la pobreza que padecen las comunidades indígenas tienen determinantes históricos, multidimensionales y multiculturales. Resolver esta situación exige de un gran compromiso del resto de la sociedad que pueda a su vez convertirse en auténtica política de Estado, por su durabilidad y por su apertura a las más variadas formas de participación social.

México puede todavía apostar por una senda virtuosa de desarrollo, inclusión, democracia e igualdad, cuyo primer paso implica asumir, como lo dijera Luis Villoro, que los propósitos de equidad social, junto con los de estabilidad y crecimiento, son parte indisoluble de una política constitucional —y no sólo normal o de ocasión— que se quiera democrática. Estos objetivos deben contemplarse integralmente y, en todo caso, su secuencia y prioridades de inicio postularse como provisionales.

Entre los retos más importantes está ciertamente el impulso a opciones productivas que se traduzcan en el incremento y permanencia de las fuentes de ingreso de la población indígena. Superar su rezago profundo implica no sólo acciones consistentes en materia de asis-

tencia y protección social sino, como se dijo, garantizar el despliegue de las potencialidades económicas de las comunidades y familias indígenas a través de la generación de fuentes de ingreso monetario y no monetario. La idea sería transitar de una política meramente asistencialista a otra de desarrollo, en la que los programas del ámbito productivo pudieran mostrarse como una opción principal. Actualmente sólo 7 por ciento de los programas sociales vigentes se orientan a las actividades productivas.

Por otro lado, hay que advertir que el apoyo directo y la protección inmediata no pueden desecharse ni desdesharse. La labor de asistencia es indispensable para forjar esquemas de protección social efectivos. Buscar su superación por un pretendido enfoque productivista puede equivaler a tirar el agua sucia de la bañera junto con el niño.

Si nos referimos al desarrollo tenemos que hablar de libertad, cambio social y aprendizaje democrático. El libre desarrollo de los pueblos y comunidades indígenas debe ser entendido como la capacidad que tengan de ser sujetos de las decisiones que les son propias en los ámbitos económico, político y sociocultural. Por ello la relación del Estado mexicano con la diversa sociedad indígena tiene que contemplar la construcción de puentes renovados de entendimiento, de nuevos equilibrios políticos que involucren a todos los actores nacionales.

Como se anotó, configurar un nuevo pacto social exige incorporar a los indígenas a las dinámicas del desarrollo nacional, pero desde sus propias plataformas y visiones, demandas y necesidades. Desde abajo y hacia arriba, como llegó a plantearlo Villoro en su visión de un nuevo Estado-nación. En el caso de los grupos étnicos

de nuestra nación, el pacto social que reclama un nuevo curso de desarrollo debe verse también como un nuevo pacto nacional.

Como Villoro sostenía:

El Estado-nación moderno impone un orden sobre la compleja diversidad de las sociedades que lo componen. En la heterogeneidad de la sociedad real debe establecer la uniformidad de una legislación general, de una administración central y de un poder único, sobre una sociedad que se figura formada por ciudadanos iguales. De allí que el Estado debe borrar la multiplicidad de las comunidades sobre las que se impone y establecer sobre ellas un orden homogéneo.¹²

La nueva nación habría de fundarse en una Constitución cuya revisión impone pensar su arquitectura de otra manera.

Impulsar decididamente una sociedad con equidad, cohesión social e igualdad de condiciones y oportunidades implica que las políticas, en particular la social, sean enfocadas a la erección de una sociedad de derechos (económicos, sociales, políticos, culturales, ambientales) dirigida a cerrar las brechas sociales. Hacer universal y efectivo el ejercicio de los derechos sociales de todos los mexicanos, a través del acceso garantizado a satisfactores básicos como seguridad social, empleo, educación, vivienda, alimentación, debería ser el faro de un nuevo curso para el desarrollo nacional. Y, para ello, no se requiere sofocar o soslayar la diversidad sino potenciarla.

La reducción de las brechas que han separado a la sociedad mexicana (desde las comunidades hasta sus regiones sigue siendo hoy, en pleno siglo XXI, no sólo una deuda histórica sino fundamentalmente de justicia. Todos los pasos que en este sentido sean dados deben también verse como una oportunidad para que los diseños de desarrollo y de un Estado nacional configurado para *nacionalizar* la globalización, sean anchas avenidas por donde transite un nuevo curso, basado en un nuevo pacto social, que reconoce en su pluralidad su identidad.

La complejidad social y la diversidad cultural y regional, como reto e incentivo, han acompañado la evolución política de México desde que los liberales derrotaron a la reacción interna y a la intervención extranjera y se propusieron ser modernos y cimentar un Estado nacional. Con esta construcción se afirmó la gana constitucional de ser laicos, de convertir en responsabilidad estatal la educación de los ciudadanos y, por lo menos en algunas de sus minorías más sensibles, se reconoció que el país quedaría trunco como proyecto nacional de

no encarar sus extremos sociales. Y no sólo desde el mirador escondido e invisible, “disfrazado”, diría Luis Villoro, de la cuestión indígena.

La nación mexicana requiere visiones de largo plazo para recuperar el crecimiento económico y hacerlo sostenido para convertirlo en un desarrollo a través de una consistente justicia social. Esta visión de largo plazo para la economía tiene que asumir, sin dilación, la centralidad de la igualdad como requisito para alcanzar un desarrollo robusto y para la superación progresiva, pero sistemática, de la pobreza. La equidad y la remoción sostenida de la pobreza deben ser ya los criterios más rigurosos de evaluación de México como proyecto nacional, un proyecto en donde todos quepan.

Un Estado plural —decía Villoro— supone tanto el derecho a la igualdad como el derecho a la diferencia. Igualdad no es uniformidad; igualdad es la capacidad de todos los individuos y grupos de elegir y realizar su plan de vida, conforme a sus propios valores [...] En lugar de buscar la homogeneidad, respetar por igual las diferencias. Un Estado plural [...] tendría que asegurar la equidad a toda minoría étnica, pero también religiosa, racial o de preferencia sexual. Porque no entendería “igualdad” como uniformidad en un solo patrón, sino como trato semejante a todo lo diferente. Eso es equidad [...].

La principal meta del Estado se vuelve a adelantar hacia una meta: la igualdad de oportunidades y la cooperación entre todas las culturas, comunidades e individuos [...]. Ésa es la equidad, es el signo de la justicia.¹³

El mejor homenaje que podemos hacer a Luis Villoro, el filósofo preocupado siempre por *el otro*, es volver una y otra vez al indigenismo. “Creo que el indigenismo —nos decía en una inolvidable entrevista para la serie Memoria de Calidad, del Canal 22—, tomado como problema de la relación entre dos culturas completamente distintas en sus orígenes, sigue siendo nuestro problema”.¹⁴

Alrededor del tema se ha debatido lo que llamamos “el modelo de país”, el tipo de organización política, de convivencia, que en una sociedad plural y multiétnica puede darse. Al respecto, nuestro admirado y querido pensador mexicano insistía: no es posible concebir un futuro para el pensamiento indigenista sin la participación de los propios indios. Entonces, tal vez, el indigenismo dejaría de serlo y la comunidad nacional estaría en condiciones de reconocerse en sus varios rostros. **U**

¹³ Luis Villoro, “Del Estado homogéneo al Estado plural”.

¹⁴ Rolando Cordera Campos, *op. cit.*, p. 293.

¹² Luis Villoro, “Del Estado homogéneo al Estado plural” en http://envia.xoc.uam.mx/tid/lecturas/Unidad%20II/Villoro_estado.pdf.

Texto leído en el Homenaje a Luis Villoro realizado en El Colegio Nacional el 10 de marzo de 2015.

El decir de las piedras

Eduardo Matos Moctezuma

Artistas anónimos dejaron su impronta indeleble en la piedra, que así se transformó en obra de arte. Tres esculturas expresan la visión del mundo de los antiguos pobladores del Valle de México: la Piedra del Sol, la Coyolxauhqui y la Tlaltecuhтли, como señala el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua.

Cinco personalidades han ocupado la silla XV. El primero de ellos fue don José María Vigil, quien fuera segundo bibliotecario y cuarto director de la Academia durante el lapso que va de 1881 a 1909. Le siguieron don Balbino Dávalos, don Agustín Aragón, don Daniel Huacuja y el último fue el recordado don José Moreno de Alba, distinguido lingüista y filólogo a quien tuvimos el infortunio de perder el 2 de agosto del año 2013. El ocupar hoy la silla XV conlleva para mí una enorme responsabilidad, ya que muchos fueron los aportes de sus ocupantes y en particular del doctor Moreno de Alba, anterior director de esta Academia y quien estuvo al frente de la misma durante varios fructíferos años. Ocupó también la dirección del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y fue miembro correspondiente de diversas academias como la cubana, norteamericana, guatemalteca y nicaragüense. A él se deben destacadas investigaciones que lo llevaron a recibir, entre otros merecimientos, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la rama de lingüística y literatura en el año 2008. A todos ellos dedico mis palabras de ingreso.

Quiero hacer extensivo mi agradecimiento a quienes me propusieron como candidato para ingresar a esta corporación: a la doctora doña Concepción Company

Company, al doctor don Miguel León-Portilla, quien además aceptó responder mis palabras, al doctor don Fernando Serrano Migallón y a todos los miembros de la Academia Mexicana de la Lengua, que con su voto unánime hicieron posible que hoy estemos reunidos en este recinto en donde el pasado y el presente se conjugan como parte de nuestra historia.

El lenguaje, la palabra, el decir que busca expresar en el pasado el pensamiento y el sentir del hombre que fue, ya de manera oral o escrita, ya con pictografías o en obras plenas de simbolismos, en fin, en cualquiera de sus formas, viene a constituirse en singular medio de comunicación a través del cual se transmiten las más variadas formas del pensar humano que nos permiten penetrar en el pasado y en el presente, en la realidad y en los mitos, en lo visible y lo invisible, en arcanos insondables que esperan ser leídos para revelarnos su contenido y transformarse, así, en historia.

Hoy voy a acudir a tres expresiones pétreas que fueron elaboradas por un mismo pueblo: el mexica. Las tres esculturas a que haré referencia tienen un común de-

nominador: son portadoras de antiguos pensamientos; van más allá del tiempo de los hombres para irrumpir en el ámbito de los dioses. Desde esta perspectiva son intemporales, como los dioses mismos. Son los mitos los que nos remontan a los comienzos del tiempo y el espacio, a luchas ancestrales en donde los dioses, beligerantes a veces, benévolos en ocasiones, dan paso a través de sus acciones a diversos actos de creación y destrucción, de nacimiento y muerte, de principio y fin, que son otras tantas expresiones del hombre mismo. El hombre, creador por excelencia, ha puesto en manos de los dioses su propio poder creador. Así, los dioses son una extensión del hombre y es por ello que aman y odian, gozan y sufren, nacen y mueren...

Los tres ejemplos a los que acudo son de suyos conocidos. Representan al Sol, la Luna y la Tierra, trilogía sagrada unida entre sí que encierra mucho del universo de aquel pueblo que rindió culto a los astros y que los deificó de manera tal que sus atributos quedaron plasmados en diversas expresiones artísticas. Para hacer posible su interpretación y leer los datos de que son por-

tadores estos documentos de piedra es necesario acudir a la arqueología, las fuentes históricas y la historia de las religiones, todo ello inmerso en la estética presente en su contenido. Recordemos que mientras en ellas el indígena veía mitos y dioses, los frailes veían demonios. Rescatemos el pensar de los primeros...

LA PIEDRA DEL SOL

Hallada el 17 de diciembre de 1790 en la Plaza de Armas de la Ciudad de México con motivo de las obras que ordenó realizar el segundo conde de Revillagigedo, fue trasladada y empotrada en la torre poniente de la Catedral en claro contubernio con los ángeles cristianos, pese a ser considerada como piedra de sacrificios según las palabras del segundo arzobispo de la Nueva España don Alonso de Montúfar, quien a mediados del siglo XVI había mandado enterrarla en el mismo lugar en donde había permanecido tirada después de la Conquista, es decir, cerca de la esquina sureste de la Plaza Mayor y de



Piedra del Sol

la acequia que por allí pasaba. ¿Cuáles fueron las razones que llevaron a tan ilustre personaje a tomar esa determinación? La respuesta nos la brinda el dominico fray Diego Durán, cuando señala en su *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*: “De donde, el ilustrísimo y reverendísimo don fray Alonso de Montúfar [...] mandó enterrar [la piedra], viendo lo que allí pasaba de males y homicidios, y también a lo que sospecho, fue persuadido a mandarse quitar de allí, a causa de que se perdiese la memoria del antiguo sacrificio que allí se hacía...”¹

La Piedra del Sol es el monumento más estudiado, sin lugar a dudas, a lo largo de más de dos siglos de haber sido encontrado. Al estudio inicial emprendido por don Antonio de León y Gama,² quien la consideraba útil para la astronomía, la cronología y la gnomónica, además de pensar que pudo haber funcionado como reloj, le siguió el trabajo de Alejandro de Humboldt publicado en su *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, en donde el sabio alemán lo compara con diversos calendarios de otros tantos pueblos.³ A partir de aquel momento fueron muchos quienes nos sentimos atraídos por la magnitud de su presencia. Los nombres de Alfredo Chavero, Ezequiel Ordóñez, Enrique Juan Palacios, Hermann Beyer, Alfonso Caso, Roberto Sieck Flandes, Doris Heyden, Carlos Navarrete, Cecilia Klein, Rubén Bonifaz Nuño, Michel Graulich, Ariane Fradcourt, Felipe Solís y yo mismo, entre muchos más, no pudimos evadir el interés que despertó en nosotros el preciado monumento que nos llevó a realizar análisis que nos dicen de su carácter marcadamente solar.

Para comprender mejor lo que la escultura representa, veamos las diferentes facetas por las que pasa el sol en su transcurrir por el firmamento. Son tres los momentos en los que el Sol, Tonatiuh, pasa a lo largo de este recorrido: primero, como Huitzilopochtli, el joven guerrero que es parido por la tierra en el oriente para elevarse por el cielo acompañado de guerreros muertos en combate o sacrificio que entonan cantos de guerra. El oriente representa el rumbo masculino del universo. Al llegar al mediodía da paso al Sol del centro, cuyo rostro es, precisamente, el que emerge en la parte central del monumento. Tiene un cuchillo de sacrificios que sale de la boca. Su contraparte en sentido vertical es el inframundo pero al mismo tiempo sirve de parteaguas entre el este y el oeste. Después se transforma en

el Sol del atardecer, el sol descendente, Tzontémoc, que será acompañado por mujeres guerreras muertas en el primer parto indicadoras del rumbo femenino del universo. Es aquí donde el sol será tragado por la tierra para pasar al inframundo. Se establece así el continuo movimiento del astro expresado de tres maneras diferentes conforme al atributo que le corresponde en cada uno de sus pasos por la bóveda celeste. Pero ya en el interior de la tierra va a alumbrar el mundo de los muertos y va a revestir un aspecto importante, pues estamos ante un rito de paso por medio del cual la matriz de la diosa convertida en inframundo o Mictlan será el lugar en que se genere el sol que será parido cada mañana. A esto parece referirse el *Códice Borgia* cuando en una de sus láminas muestra al gran Sol Nocturno, al que haremos alusión más adelante.

Ahora bien, el movimiento que ocurre desde el orto hasta el ocaso va a cobrar presencia en la forma de la pirámide que obedece a este movimiento constante con una línea oblicua que asciende para llegar a su parte más alta, en donde se da la conjunción del hombre con la divinidad por medio del sacrificio, para luego descender de manera paulatina hacia el poniente. Esto lo vemos con mayor presencia en aquellos edificios que por sus características representan el centro del universo, llámense Pirámide del Sol o el de la Serpiente Emplumada en Teotihuacan; o los Templos Mayores de Tenochtitlan y Tlatelolco, por ejemplo. Orientados con su fachada principal viendo hacia el poniente; asociados al sacrificio y a la fertilidad; con una enorme plataforma que los circunda y con su simbolismo de montañas sagradas que se ubican sobre la cueva que lo mismo significa lugar de donde nacen pueblos como la entrada al mundo de los muertos, estas construcciones van más allá de la pura presencia de un templo para convertirse en centro universal para el pueblo que las erigió. Es el centro fundamental en que se unen los niveles celestes y el inframundo y de allí parten los cuatro rumbos universales. Es el centro de centros, en donde convergen las distintas fuerzas del universo. Más aún, es el lugar en donde se expresan algunos de los mitos que nos remontan a *illo tempore*.

Pero hablemos del contenido de la escultura. En ella vemos la aprehensión del tiempo mexica. En sus relieves se expresan mitos cosmogónicos como el de las edades o soles, que vemos presentes en los cuadretes que rodean el rostro central de la piedra que representa a Tonatiuh, el Sol. Fueron cuatro los soles por los que pasó el mundo en los que los dioses intentaron crear al hombre y el alimento que había de sustentarlo. Diferentes versiones existen acerca del orden en que acontecieron estas edades, pero tanto en la *Leyenda de los soles* como en la Piedra del Sol vemos que el primero fue el “Sol de Viento” (si seguimos a la inversa las manecillas del reloj), el cual fue arrasado por el aire y aquellos seres

¹ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, Editora Nacional, México, 1951, 2 tomos.

² Antonio León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*, edición facsimilar, INAH, México, 1990.

³ Alejandro de Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Imprenta y Librería de Gaspar Editores, Madrid, 1878.

creados se convirtieron en monos y su alimento fue el *acecentli* o maíz de agua. El siguiente Sol fue el “4 Lluvia” de fuego en que todo se quemó y los seres se volvieron guajolotes; su alimento fue, según la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*,⁴ el *cincocopi*. Le siguió el “Sol 4 Agua” y se dice que hubo 52 años de inundación que todo lo destruyó y los hombres se convirtieron en todo género de peces. Finalmente, tenemos el “Sol 4 Jaguar”, durante el cual los hombres fueron devorados por las fieras y su alimento eran bellotas de encina. Esta es, pues, la concepción que el mexica tenía del devenir del universo. Ahora bien, el conjunto mencionado junto con el rostro central forma a su vez el símbolo *Ollin* (movimiento) que denota el cambio constante a que está sujeto el mundo y que corresponde al Quinto Sol, momento en que se logrará la presencia plena del hombre nahua y el alimento que lo sustentará: el maíz.

Rodean estas cuatro edades o soles un círculo que contiene los veinte días del calendario mexica, es decir, que expresan un mes. Deben leerse, al igual que los cuatro soles, a la inversa de las manecillas del reloj y comienza con el día *Cipactli*. Rayos solares en forma de triángulos surgen del astro para alumbrar la tierra. Le sigue una banda con pequeños cuadros con la figura de quincunces o cinco elementos que indican el centro. De ella también salen rayos solares. Finalmente, y rodeando completamente al sol, están las dos serpientes de fuego que lo envuelven y que a su vez lo transportan por el firmamento del oriente hasta el poniente. Esto hizo pensar a don Alfredo Chavero que la posición de la piedra debió de ser horizontal y no vertical como se nos presenta. Creo que tiene razón. Por otra parte, los colores ocre y rojo con que estuvo pintada la escultura en su mayor parte determina de manera significativa su carácter ígneo, solar. Un glifo “13 Caña” se encuentra en el lugar de donde arrancan las dos serpientes de fuego, el que puede tener dos acepciones: referirse a la fecha de su elaboración en el año de 1479, lo que nos remonta al gobierno del *tlatoani* Axayácatl, quien gobernó Tenochtitlan entre 1469 y 1481, o indicar el surgimiento del Quinto Sol como leemos en los *Anales de Cuauhtitlan*: “en este año 13 *acatl* nació el sol que hoy va creciendo; que entonces amaneció y apareció el sol de movimiento, que hoy va creciendo, signo del 4 *ollin*. Este sol que está, es el quinto, en el que habrá terremotos y hambre general”.⁵ Lo anterior augura que este Sol, en el cual hoy vivimos, también habrá de desaparecer.

Todo lo anterior me llevó a decir acerca de esta escultura:

⁴ *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, Porrúa, México, 1965, Sepan Cuántos..., 37.

⁵ *Anales de Cuauhtitlan* en *Códice Chimalpopoca*, UNAM, México, 1975.

Hemos transitado a través del tiempo para encontrarnos frente a un monumento que es el tiempo mismo, el tiempo petrificado. No de otra manera podemos referirnos a esta escultura en que el artista anónimo que la esculpió dejó grabada de manera prodigiosa toda la cosmovisión de un pueblo adorador del Sol. Cuatro fueron los soles o edades por las que había pasado la humanidad antes de su creación definitiva. Fueron cuatro intentos en que la lucha entre los dioses dio paso a cada una de las creaciones para, a su vez, ser destruida e iniciar el combate cósmico con el que, poco a poco, se iba perfeccionando la obra de los dioses. Esta acción de creación-destrucción, esta concepción dialéctica de un universo que se expresaba a través de la dualidad y en constante cambio y transformación quedó plasmado en la piedra con el surgimiento del Quinto Sol, el Sol del hombre nahua, el *Nahui-Ollin* que cobraba forma magnífica en esta piedra que, a poco más de doscientos años de haber vuelto a surgir, aún se resiste a entregarnos todo su contenido ancestral. Capricho de los dioses, dirán unos; medianía de los sabios, diría yo, pues la piedra resiste el tiempo y los embates de quienes quisiéramos penetrar en sus misterios pétreos y nos quedamos detenidos, absortos, en el umbral de lo desconocido.⁶

COYOLXAUHQUI, LA LUNA

Encontrada casualmente por obreros de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro en la madrugada del 21 de febrero de 1978 en la esquina de las calles de Guatemala y Argentina, este monumento nos muestra su carácter lunar por medio de la figura femenina de una deidad muerta, desmembrada y decapitada, cuyo cuerpo tiene un movimiento impresionante atrapado dentro de un círculo que más que limitar, concentra.

La lectura de esta representación no puede hacerse sin tomar en cuenta todo el contexto en que fue hallada. Ubicada en la plataforma que sostiene al Templo Mayor del lado de Huitzilopochtli, la escena nos transporta al mito que nos dice de cómo la diosa de la tierra en su faceta de paridora de dioses, Coatlicue, hacía penitencia en el cerro de Coatepec. Un día tomó un plumón blanco y lo guardó en su seno, quedando así embarazada. Cuando sus otros hijos se enteraron de aquel embarazo misterioso se indignaron y acordaron ir a Coatepec para matar a su madre. Encabezados por Coyolxauhqui, la luna, y los cuatrocientos *huitznahuas*, las estrellas del sur, conforme a la interpretación de Eduard Seler, marchan en escuadrones para cometer el matrici-

⁶ Eduardo Matos Moctezuma, *La Piedra del Sol*, México, 1990. También puede verse Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís, *El Calendario azteca y otros monumentos solares*, Azabache, México, 2004.



Coyolxauhqui, la luna

dio. No tomaron en cuenta que quien estaba en el vientre de su madre era, ni más ni menos, que el dios solar y de la guerra, el belicoso Huitzilopochtli. Este es avisado de lo que pretenden sus medios hermanos y se prepara para nacer y combatirlos. El portento ocurre y el dios solar es parido por el oriente por su madre la tierra armado con la serpiente de fuego o *xiuhcōatl*, que puede interpretarse como el rayo matutino que habrá de eclipsar a la luna y las estrellas. Con ella ataca a sus enemigos y el fratricidio se cumple. Veamos como lo dice el mito en traducción de Miguel León-Portilla:

Luego con ella hirió a Coyolxauhqui,
le cortó la cabeza,
la cual vino a quedar abandonada
en la ladera de Coatépetl,
montaña de la serpiente.
El cuerpo de Coyolxauhqui
fue rodando hacia abajo,
cayó hecho pedazos,
por diversas partes cayeron sus manos,
sus piernas, su cuerpo.
Entonces Huitzilopochtli se irguió,
persiguió a los 400 Surianos,
los fue acosando, los hizo dispersarse

desde la cumbre del Coatépetl, la montaña de la
[culebra.

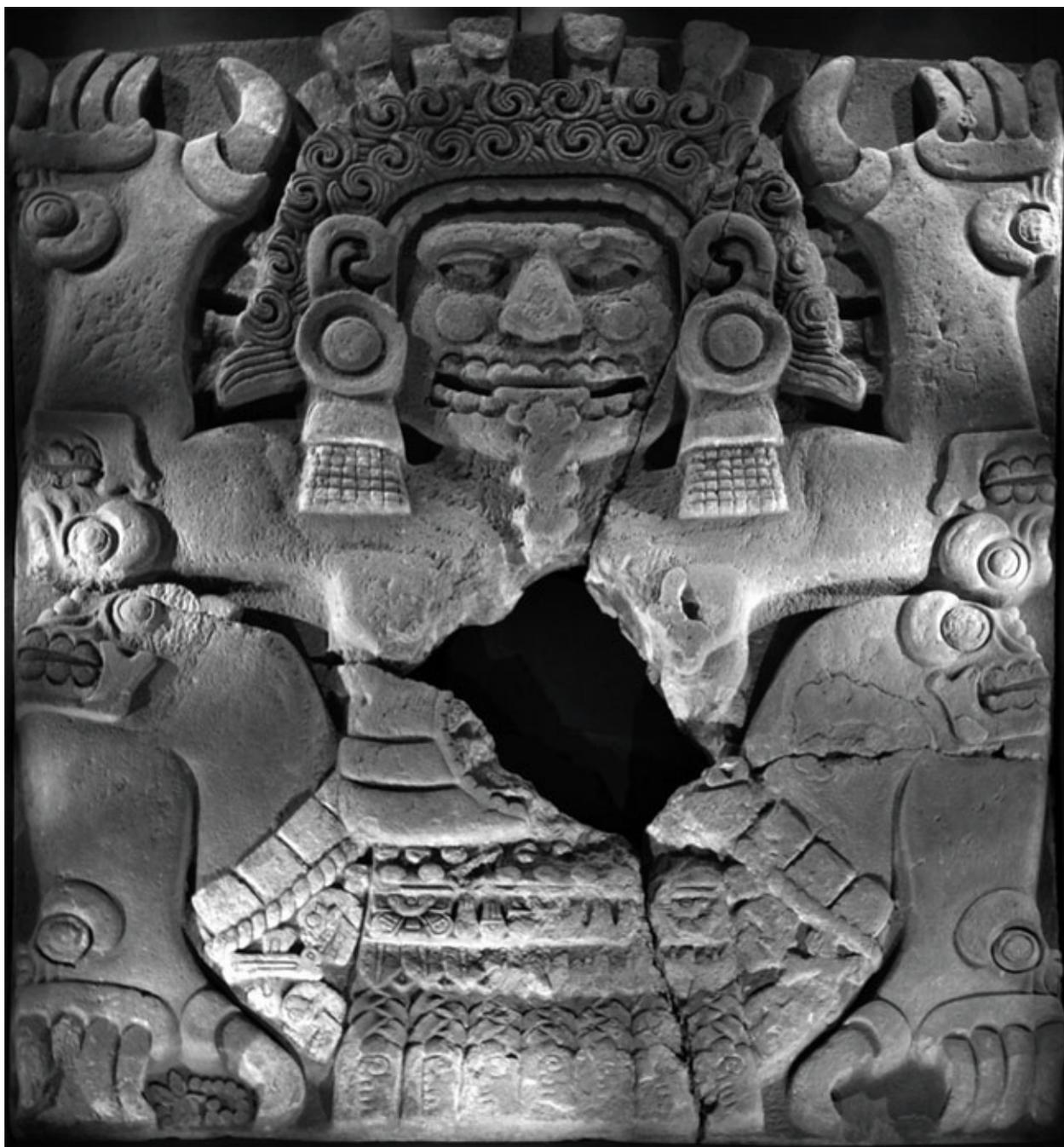
Y cuando los había seguido
hasta el pie de la montaña,
los persiguió, los acosó cual conejos,
en torno a la montaña.
Cuatro veces los hizo dar vueltas.
En vano trataban de hacer algo en contra de él,
en vano se revolvían en contra de él
al son de los cascabeles
y hacían golpear sus escudos.
Nada pudieron hacer,
nada pudieron lograr,
con nada pudieron defenderse.
Huitzilopochtli los acosó, los ahuyentó,
los destrozó, los aniquiló, los anonadó.

Pero, ¿por qué se le representa como mujer, decapitada y desmembrada? La mujer se identifica con la luna porque el ciclo por medio del cual se va transformando dura más o menos lo mismo que el ciclo menstrual. Además, las fases propias de la luna al transformarse de luna llena a cuarto menguante y cuarto creciente la presentaban, a los ojos humanos, como una figura factible de desmembrarse a diferencia del sol, que permanece intacto.

to en todo su recorrido. Por otra parte, la luna desaparece del firmamento durante tres días en que muchos pueblos consideraban que moría para volver a resucitar. Tiene, además, el color de las conchas y caracoles con un tono nácar y bien sabemos que tanto la luna como conchas y caracoles se identificaban con la fertilidad. Más aun, la existencia del calendario lunar de 260 días basado en el movimiento del satélite corresponde, en términos generales, al ciclo que dura el embarazo en la mujer. Habría que añadir su relación con el conejo que se observa en la luna y su asociación con el pulque y la fertilidad. No es raro, pues, que diversas religiones asocien a la mujer con los poderes de la noche, la fertilidad y en particular con la luna, llámese Isis, Selene o María. Coyolxauhqui no fue la excepción. Su carácter nocturno y su cuerpo destrozado después de la batalla contra el sol ascendente Huitzilopochtli es muestra del diario

combate entre los dos astros del que salen triunfantes los poderes diurnos, masculinos, en una sociedad en que estos valores tienen presencia determinante. Otro tanto ocurre con los eclipses, en donde una vez más se da el enfrentamiento entre ambos dioses.

Pero atendamos algo más de esta escultura. Impresiona su grandiosidad relevada por el movimiento que ofrece el cuerpo, encerrado en un círculo que, como dijimos, no limita sino que concentra. Brazos y piernas dan un sentido de rotación como si fueran aspas que imprimen movimiento y las que, por cierto, guardan un equilibrio impresionante junto con la cabeza y el cuerpo. Sin embargo, cada miembro, cada elemento labrado adquiere una presencia autónoma. Ninguno se destaca más que otro. El escultor anónimo bien se cuidó de mantener ese equilibrio entre el todo y las partes para lograr ante el espectador el efecto deseado: la muer-



Tlaltecuhli, la tierra

te en guerra y la derrota de los símbolos nocturnos en la imagen de la deidad lunar...

Veamos la impresión que provoca en un espectador de nuestros tiempos el mito actualizado en el Templo Mayor:

Sin la ayuda protectora del enigma, la visión es insoponible: a pleno sol, la luna muerta; ahí, desnuda, abierta sin pudores ni secretos. De la revelación del misterio nace la tragedia. La piedra me apedrea, me aplasta, me sofoca. De cara a Coyolxauhqui muerta, me agobia la evidencia y sólo encuentro redención y escapatoria en la belleza: por no sé qué prodigios, este cuerpo desbaratado vive a pesar de su muerte contundente, no porque no haya muerto del todo, sino porque no ha muerto para siempre: vendrá la noche y la luna recobrará el misterio descifrado y yo, acaso, la respiración perdida.⁷

Una adenda final: la pieza, colocada al pie del cerro templo del lado dedicado a Huitzilopochtli, que representa al mítico cerro de Coatepec, era el lugar de la inmolación de múltiples cautivos de guerra y esclavos en la fiesta de Panquetzaliztli, dedicada al dios solar y de la guerra, durante la cual se conmemoraba el combate entre ambas deidades. Así, quienes serían inmolados subían en ringlera pasando primero junto a la diosa decapitada y desmembrada para, finalmente, llegar a la parte alta en donde los sacerdotes repetían lo que el dios solar había hecho conforme al mito: la víctima capturada en combate era sacrificada y su corazón ofrendado al numen a la vez que su cuerpo era arrojado por las escaleras para caer sobre la escultura de Coyolxauhqui, en donde se le desmembraba por quienes lo habían hecho prisionero.

Lo ocurrido en el cerro de Coatepec se repetía año con año. Era la manera de preservar la memoria de un acontecimiento de enorme importancia para el pueblo mexica por medio del cual se recordaba que lo que había ocurrido durante el peregrinar de este pueblo al enfrentarse con bandos antagónicos, se convertía en lucha entre dioses y la manera en que su dios solar y de la guerra había nacido para el combate, de ahí que el mexica asumiera que su destino fuera también el de combatir. Era la manera de justificar teológicamente la conquista militar tan necesaria para la economía mexica...

TLALTECUHTLI, LA TIERRA

Corría el año 2006. Nuestras excavaciones se habían extendido hacia la parte frontal del Templo Mayor de

Tenochtitlan. En la mañana del 2 de octubre de aquel año nuestra sorpresa fue mayúscula al enterarnos de que se había hallado una enorme escultura de piedra volcánica que a poco supimos representaba a la diosa de la Tierra, Tlaltecuhli. Su hallazgo lo hicieron miembros del Programa de Arqueología Urbana (PAU) y su investigación la encomendé a Leonardo López Luján, quien se dio a la tarea de conjuntar a un equipo de especialistas para poder, de esta manera, enfrentar lo que ante nosotros se presentaba.

La labor paciente de arqueólogos y restauradores fue develando la esencia de la escultura. Al quitar las capas de tierra que la cubrían quedó desnudo ante nosotros el cuerpo de la diosa pintado de amarillo. Pronto advertí que el pelo de la deidad no le correspondía, sino que al parecer traía colocado sobre su cabeza el cabello de un sacrificado, como lo indicaba el corte de la piel, aunque se han planteado otras posibilidades.⁸ La posición de los brazos levantados y con enormes garras se asemejaba a otras tantas expresiones de los dioses asociados a la tierra y al inframundo. Las piernas, abiertas en posición de parto, tenían en la garra derecha un glifo 2 o 10 Conejo. El primero guarda relación con los dioses del pulque, en tanto que “10 Conejo” puede referirse tanto a la entronización como *tlatoani* de Ahuizotl en 1486 como a su muerte en el año 1502 —como indica López Luján—, fechas entre las que se erigió la etapa constructiva en que se encontró la escultura.

¿A qué obedecían tan singulares características? Lo primero que hay que recordar es que esta deidad posee dos maneras de representarla: por un lado, en su versión masculina; por la otra, en versión femenina. Esta última es la que tenemos a la vista. También es necesario advertir que la mayoría de las veces la deidad no se expone a la mirada del común, sino que permanece oculta, ya sea labrada debajo de otra escultura o colocada boca abajo, pegada a la tierra, como corresponde a la deidad a la que representa. Además, no hay que olvidar que no se conoce templo dedicado a su exclusivo culto ni se le consideró en ninguna de las fiestas mensuales en que se le rinde reverencia a otras deidades, aunque sabemos de ciertas ceremonias a ella dedicadas. La enigmática deidad tenía una función importante: era la devoradora de los hombres, por un lado, y del Sol mismo cada tarde en que el astro es tragado por ella, de ahí la enorme boca que le permite cumplir con su misión y que en este caso sorbe un chorro de sangre que proviene de su interior. Las piernas abiertas son preámbulo del parto por medio del cual el individuo muerto o sus esencias serán enviadas a su lugar de destino: el sol, si

⁷ Gonzalo Celorio, *Material de lectura*, UNAM/Dirección de Literatura, México, 2013, p. 13.

⁸ Leonardo López Luján, “Tlaltecuhli” en Eduardo Matos Motezuma y Leonardo López Luján, *Escultura monumental mexica*, Fundlocal/Fundación Conmemoraciones 2010/Conaculta, México, 2009.

era guerrero; al Tlalocan, si había muerto en relación al agua o al Mictlan si cualquier otra forma de muerte lo hubiera alcanzado. Varios códices nos muestran a la diosa engullendo el bulto mortuorio de diversos individuos. Este carácter de devoradora/paridora, de muerte y vida, se acompaña de algo importante: el rito de paso o de transición que el personaje devorado tiene en el interior de la diosa para ser, finalmente, parido para ir a su destino. En la lámina 39 del *Códice Borgia* tenemos un relato que nos dice de esto:

Porque allí, en medio del patio hundido,
está acostado el enorme Sol Nocturno,
que canta y vive, y que es como una parturienta.
Su cuerpo es la oscuridad inmensa, devoradora,
con ojos y dientes en las articulaciones,
con manos y pies de jaguar, con poder de naual.⁹

Las anteriores palabras dedicadas al Sol del inframundo parecieran una descripción cabal de Tlaltecuh-tli. Es la conjunción de tierra y sol, de madre e hijo, en donde este adquiere la posición de la madre poco antes de ser parido por ella.

Cabe señalar que al igual que el sol y la luna, la tierra también tiene varias versiones que se aprecian en distintas representaciones de acuerdo a las funciones de la diosa. Así, la Coatlicue encontrada en 1790 es la Madre de Dioses, decapitada y de cuyo cuello cercenado emergen dos serpientes a manera de chorros de sangre que, al unirse en la parte alta de la pieza, forman un rostro. Las manos han corrido igual suerte y de los muñones manan cabezas del ofidio. En otra imagen que ha llegado hasta nosotros se le ve con el rostro parcialmente descarnado. Invariablemente lleva su falda entretejida con serpientes de donde deviene su nombre. Por otra parte está Cipactli, especie de animal fantástico que habita en las aguas primordiales con cuerpo escamoso y de la que se ha dicho que tenía muchos ojos y bocas. Es la tierra creada por los dioses pero también es el comienzo de la numeración, de los días. Existen otras deidades femeninas como Toci, asociadas a la tierra y la fertilidad, y que junto con otras imágenes componen el grupo de las diosas matronas.

Atendamos ahora al significado de la Tlaltecuh-tli encontrada aquel 2 de octubre, pieza excepcional que se constituye en la de mayor tamaño hallada hasta ahora dentro de la escultórica mexica. Se localizó frente al Templo Mayor muy cerca de un edificio circular identificado como el Cuauhxicalko, excavado por los ar-

⁹ *Códice Borgia, Los templos del cielo y de la oscuridad*, edición de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/FCE, Madrid/Viena/México, 1993, pp. 225-226.

queólogos López Luján y Barrera Rodríguez y sus respectivos equipos de colaboradores, del que se dice que era lugar de enterramiento de varios tlatoni como Axayácatl, Tízoc y Ahuizotl. Corresponde a la sexta etapa constructiva del Templo Mayor, es decir, cuando Ahuizotl gobierna Tenochtitlan, como quedó dicho. El *tlatoni* era considerado el Sol y así lo comentan algunos escritos en que se hace alusión al tema. Veamos como ejemplo las palabras que se dicen al momento de ocurrir la muerte de Chimalpopoca, tercer soberano mexicana, y se necesita nombrar a su sucesor, según el libro de fray Diego Durán: “haced cuenta ó mexicanos, que por breve tiempo se eclipsó el sol y que se oscureció la tierra y que luego tornó su luz a la tierra: si se oscureció México con la muerte de vuestro rey salga luego el sol: elegid otro rey...”.

Al morir el Sol-*tlatoni*, este va a ser devorado por la tierra al declinar por el poniente. La posición de la diosa con su cabeza ubicada hacia ese rumbo del universo y su enorme boca es prelude de la función que va a ejecutar. Al ser devorado pasa a las entrañas de Tlaltecuh-tli, en donde ocurre la transformación por medio de la cual se dará a luz por el oriente al nuevo Sol, ahora en la figura del sucesor de Ahuizotl, Moctezuma II. Lo anterior no es fortuito: en el *Códice Telleriano-Remensis* vemos estos pasos.

PALABRAS FINALES

Hemos tratado de penetrar en el posible simbolismo que encierran tres expresiones del mundo mexica. Todas guardan relación entre sí por medio de mitos ancestrales. De ellas destacan aspectos fundamentales como son el tiempo, la guerra, el sacrificio, la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, la luz y la oscuridad, la fertilidad, el movimiento, el renacimiento, en fin, aspectos que han sido preocupación de la humanidad por siglos y siglos y que para el mexica representaban aspectos esenciales expresados por medio de los mitos y estos, a su vez, plasmados en esculturas que son documentos que tienen su propio lenguaje.

No está dicha la última palabra. Nuevos hallazgos y nuevas interpretaciones habrán de agregarse a lo antes mencionado ya para refutar, ya para aseverar lo expresado. Por lo pronto, conformémonos con haber hecho una lectura de las piedras y pretender entrar en su contenido ancestral. Los sabios antiguos depositaron en ellas su concepción del universo. Los artistas anónimos que las esculpieron dejaron su impronta indeleble en la piedra transformada en obra de arte. Es el legado del pasado que se convierte en presente y perdura hacia el futuro.

Es, simplemente, el decir de las piedras... **U**

La ficción y la forma

Álvaro Uribe

Con la novela Autorretrato de familia con perro, el narrador Álvaro Uribe se hizo merecedor del Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2014. En su discurso de aceptación, el autor, quien cuenta con una fructífera y elogiada trayectoria en los terrenos de la narrativa y el ensayo, planteó una reflexión sobre las formas realistas de la ficción.

Cualquier libro, siempre que tenga o aspire a tener forma artística, es susceptible de tantas interpretaciones cuantos lectores se asomen a él. Todas son válidas, aunque no todas resulten igual de inteligentes. Una de las lecturas más curiosas para mí de la novela premiada hoy dictaminó hace unos meses que se apega demasiado a los hechos reales. Al conocer esta opinión, para no llamarla acusación, me pregunté cómo puede tacharse de realista un relato, o un enjambre de relatos, donde —entre muchos otros quebrantos a las costumbres fijas de la realidad— habla un perro. Me pregunté, en otras palabras, qué es el realismo. Y por qué suscita en ciertas mentes refinadas tal escozor, cuando no desprecio. Intentaré resumir algunas de mis respuestas.

Por falta de espacio y de certezas metafísicas, me abstengo de definir positivamente la realidad. Diré tan sólo que, para algunos lectores ingenuos, lo real es —en una frase simple— todo lo que está fuera de los libros. Y agregaré, no sin candidez, que temo ser uno de esos lectores. La realista, desde mi perspectiva crédula, no es una escuela o corriente narrativa menos artificiosa que las otras. No busca, ni de casualidad encuentra, una transcripción exacta de los fenómenos reales. Por el contrario: el realismo es la más artificial de las maneras de narrar.

O díganme ustedes si les parece muy natural que el narrador de una historia, sin tener ninguna participación en ella ni siquiera como testigo, sepa todo lo que piensan y sienten y sueñan sus protagonistas. Y que conozca también todo lo que les ha ocurrido a estos en sus pobres o ricas existencias. Y que narre en el tiempo pasado lo que sabe y lo que conoce, como si ya hubiera sucedido, pero finja a la vez que el desenlace de esa narración, que él contempla de cabo a rabo desde su omnisciencia, lo sorprende tanto o más que a los personajes. Imposible, ¿verdad? Y, sin embargo, de tales convenciones inverosímiles está hecho el realismo. Y el resultado de respetarlas al pie de la letra es que el lector —al menos este lector literal que soy— no olvida nunca que lo que trae entre manos es un libro. No la realidad, no la vida misma, sino un artefacto de tinta y papel, o una pantalla con manchas de luz y de sombra, que intenta ser su remedo.

Esta es —comprimida hasta la desfiguración— la tesis que el gran narrador realista Henry James sostuvo, a fines del siglo XIX, en una polémica amistosa con el gran narrador de aventuras fantásticas Robert Louis Stevenson: que la ficción —alega James— es un trasunto de la realidad. Pero Stevenson le responde terminante: la ficción no se restringe a la prosa narrativa, sino

que campea asimismo en la poesía, sin excluir la lírica; y la literatura no está hecha de emociones, ni de sentimientos, ni de ideas, ni siquiera de acciones, sino de palabras: sólo palabras. Los libros —concluye Stevenson— no imitan a la realidad; los libros imitan el discurso, el habla.

Si se acepta este lúcido apunte —y yo lo acepto sin reparos— resulta que el realismo —ya sea de corte psicólogo, como lo practicó James, o bien naturalista, como lo desarrolló Flaubert— reproduce la plástica absolutamente irreal de un hombre o una mujer irreales que nos cuentan, con irreal conocimiento de causa y efecto, las historias irreales de otros hombres y mujeres no siempre más reales que los narradores. Lo que nos interesa y nos cautiva y nos maravilla en las grandes novelas realistas de Tolstoi o de Zola, o en las del heredero de ambos, Mario Vargas Llosa, no es su pretendido apego a la realidad, sino su perfecta y autosuficiente irrealidad.

Sabedor de que estos magnos ejemplos me son inasequibles, yo he explorado otras maneras menos monumentales, menos imparciales de narrar. O, para vol-

ver a Stevenson: de reproducir el habla. En ninguna de mis novelas hay un narrador omnisciente. O, si parece haberlo, la autoría de las páginas escritas en tercera persona del singular, conforme a los preceptos del realismo tradicional, puede atribuirse a uno u otro de los personajes, que es o quiere ser escritor. Por lo demás, la narración suele orquestarse como un concierto y también desconcierto de voces múltiples que brindan cada una su propia versión de la historia.

O para decirlo con una analogía plástica: si los grandes maestros de la narrativa realista hacen cuadros inmensos, pintados con gruesos pinceles o incluso con brocha gorda, yo hago miniaturas delineadas morosamente con pincel de una sola cerda. Y cada una de esas miniaturas pasa a formar parte de un mosaico que voy armando pieza tras pieza para proponer un panorama siempre fragmentario, siempre trunco, siempre parcial de la historia que quiero contar. Supongo que la condición de novelista mosaiquero me viene de mis inicios literarios en el cuento. Y sospecho que en el fondo sigo siendo un cuentista, extraviado desde hace un par de décadas en el territorio inabarcable de la novela.

A menudo se me califica de estilista. Agradezco el calificativo, que suele identificarse con un elogio, pero no deja de causarme cierta perplejidad. En una novela como *Autorretrato de familia con perro*, donde una docena de personajes distintos comparecen ante el lector para hablar o escribir con sus propias palabras acerca de la protagonista ausente, me pregunto cuál de esas voces diversas es la mía. ¿La de la sirvienta? ¿La de la peinadora? ¿La del cirujano plástico? ¿La del contador? ¿La del perro? Ni siquiera la prosa del personaje-novelistas corresponde con fidelidad a la que yo emplearía en un ensayo, pues la cargué con algunas ampulosidades para hacerlo un tanto aborrecible. Hace poco recordé en un periódico que a finales del siglo XVII, en su discurso de recepción en la Academia Francesa, el conde de Buffon declaró que “el estilo es el hombre mismo”. Pero si esa elegante frase quiere decir algo, lo que dice es que todos somos fatalmente estilistas. Buenos o malos: es otra cuestión.

También se ha comentado, a veces en tono de reproche, que mis novelas tienen mucho de autobiográfico. No voy a negar que escribo, sobre todo, acerca de lo que soy. Pero lo que soy no se reduce a lo que experimento en carne propia. Soy además lo que pienso, lo que siento, lo que imagino, lo que sueño, lo que recuerdo, lo que olvido. Soy lo que me sucede con otras personas, lo que otras personas me cuentan de sí mismas, lo que me cuentan de otras personas que conozco, lo que me cuentan de otras personas que no conozco ni quizá conoceré jamás. Soy, en gran medida, lo que leo. Y, por supuesto, lo que veo en el cine. Y la música que escucho. Y los cuadros y esculturas que contemplo. Y los edifi-



Henry James

cios por los que transito. Y lo que me llega por la televisión. Y lo que aprendo en Internet.

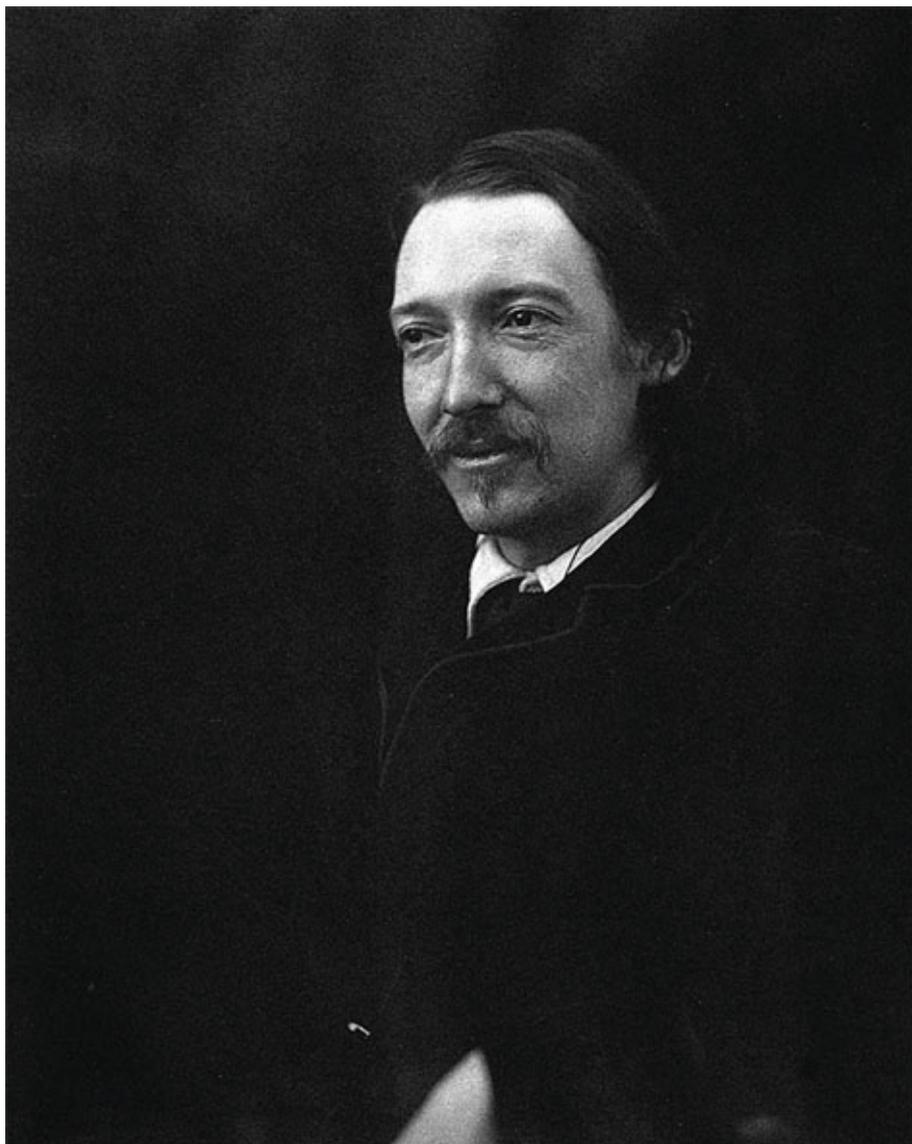
Todo eso, todo, es la materia de mis libros. Aunque he escrito cuentos fantásticos, y novelas históricas o casi, y una biografía literaria, no sería exagerado afirmar que soy un autobiógrafo serial. Y que, sin compararme en modo alguno con Flaubert, todos mis personajes son yo. No en balde les advierto a propios y extraños que cuiden lo que me cuentan, pues tarde o temprano se usará en su contra.

Mis parientes cercanos han sido, como era de preverse, víctimas reiteradas de mi enojosa tendencia a apropiarme de las vidas ajenas. En el célebre principio de *Anna Karenina*, Tolstoi anota sin preámbulos que las familias felices no tienen historia. La mía sí la tiene. Para ser franco, tiene muchas. Y yo no he cesado de saquearlas con aviesos propósitos literarios. Hurgué en la veta paterna de esas historias familiares en *El taller del tiempo*, publicada en 2003. Exploto la veta materna, y además la canina, en *Autorretrato de familia con perro*.

Dos condiciones debieron darse para que yo me aventurara a escribir esta novela. La primera, esencial, fue concebir o descubrir su estructura. Todos, sin excepción, tenemos historias familiares. Todos, salvo acaso algunos políticos y otros delincuentes, tenemos o tuvimos madre. La trama de mi relación con la mía me persiguió, como a todo el mundo, desde siempre. Pero lo importante al poner manos a la obra no era la historia misma, que comparto en mayor o menor grado con el resto de la humanidad, sino encontrar o inventar una manera adecuada, una manera única, una manera artística, de contarla. Ese hallazgo o esa invención equivalen para mí a la experiencia reveladora e inmediata que los poetas llaman inspiración. Lo demás es trabajo.

La segunda condición fue circunstancial, pero no menos decisiva. Yo no hubiera podido escribir, menos aun publicar, esta novela en vida de mi madre. No digo que por puro egoísmo literario la empujé a morir, ni que desearé su muerte. Tampoco digo que un escritor no deba ser capaz de todo, incluso de matar a su madre, con tal de producir un buen libro. Pero yo no soy ese escritor. Para emprender una obra, prefiero esperar a que la emoción se enfríe y sedimente, como aconsejaba el cuentista uruguayo Horacio Quiroga en su famoso decálogo.

Acostumbro fabular, tergiversar, alterar la historia si conviene a mis intenciones narrativas, cambiar el nombre y la cara y hasta el temperamento de un personaje si las palabras con que los describo no suenan bien. Sin embargo, por mucho que haya de todo esto en *Autorretrato de familia con perro*, estoy seguro de que mi madre se hubiera sentido aludida al leerla. Aludida y vejada. Y yo no habría deseado lastimarla más de lo que ya nos lastimábamos al margen de la literatura. Y no habría sabido cómo explicarle que todo en una novela se vuel-



Robert Louis Stevenson

ve ficticio. Y que la ficción fundada en hechos reales no está sólo ni siempre en los hechos. Pues la ficción está asimismo en la forma. Comienza y termina en la forma.

Una última observación, de índole medio cabalística. A principios de 1994, para consagrarme de plano a los libros, tanto propios como ajenos, me separé del servicio exterior y me instalé quién sabe si permanentemente en México. Desde entonces he publicado seis novelas, tres volúmenes de ensayos personales, una biografía literaria y otras cosas no tan definibles. Cuando yo era niño, la cifra de 21 años que comprende este periodo significaba la mayoría de edad. Quiero pensar que el premio que hoy recibo con júbilo cierra un ciclo de mi vida adulta como escritor y abre otro que espero menos inmaduro. Quiero pensar que, al premiarme, los jurados me dicen con su generosa lectura de mi obra más reciente que, hasta ahora, no he perdido el tiempo.

Por esta razón, y las que antes sugerí, y varias otras que dejo pendientes, concluyo mi ensayo discursivo o discurso ensayado con una de las palabras más humildes y a la vez más pródigas en sentidos de la lengua española: gracias. **U**

Santa Elena en ayunas

Ignacio Padilla

“Cada mago tiene su descendencia en la encarnación de un dragón”, se afirma en el siguiente relato de Ignacio Padilla, en el que, con un manejo borgesiano de la erudición fantástica, se traza una esquiva genealogía de dragones y hombres que va del profeta Daniel, los Reyes Magos, la madre del emperador Constantino, hasta Federico Barbarroja y un soldado de la Segunda Guerra Mundial.

REYES I, 1-15

Humeaban todavía las casas y las calles de Colonia cuando un soldado británico halló en unas minas de carbón las reliquias de los Santos Reyes Magos. Días atrás los aviones de la Royal Air Force habían herido con catorce bombas incendiarias la catedral que conservaba los sagrados huesos desde el siglo del enorme Federico Barbarroja. Cuando al fin entraron a saco en la ciudad, los ejércitos aliados contemplaron su estropicio, maldijeron la chamusquina de torreones y capillas, y temieron en lo más íntimo que sus bombas hubiesen pulverizado el famoso relicario que guardaba los despojos de los tres monarcas bíblicos. Ignoraba el invasor que los fieles de Colonia, habituados desde hacía tiempo a la maldición viajera de aquellas reliquias, las habían escondido antes del bombardeo en la mina de Westfalia donde fue a encontrarlas el soldado inglés. Días más tarde, por instrucción expresa de los altos mandos militares, los restos soberanos serían devueltos a su nicho templario en las deshonradas riberas del Rin.

Pocos saben hoy en día que las reliquias rescatadas de ese modo y en ese entonces no corresponden a los cuer-

pos de los Santos Reyes Magos. Años más tarde, terminada esa guerra y emprendidas muchas otras, en una reunión de veteranos del frente continental, el mismo soldado inglés anunció a sus camaradas que los esqueletos que ahora reposaban en las criptas de Colonia pertenecían en realidad a tres húsares caídos en Crimea, los cuales habían sido desenterrados por las tropas aliadas en su urgencia por restañar las heridas infligidas a los ciudadanos alemanes. Dijo también el veterano británico que las reliquias por él halladas en la mina de Westfalia eran otras, que se trataba más bien de fósiles de reptiles alados así de grandes, cada uno coronado con una tiara de carbunclos del tamaño de avellanas: así los había encontrado él en el laberinto minero y así los había entregado a sus superiores, que al verlos decidieron conservarlos reemplazándolos por fraudulentos huesos humanos que se encuentran todavía en la capilla sexta de la catedral renana.

Nada añadió esa tarde el soldado inglés a su estrambótica denuncia, ni era necesario que lo hiciera: de cualquier modo nadie o casi nadie le creyó. Al terminar su discurso, el veterano apenas recibió el asentimiento desganado de sus camaradas, los más de ellos sordos y ad-

vertidos, en parejas circunstancias, de que al Escuadrón 315 lo habrían secuestrado los ovnis y que el cerebro del general Rommel palpitaba todavía, con sus sueños de victoria y sus estrategias brillantes, en los sótanos de algún laboratorio soviético.

Que se sepa, nadie tampoco se ha tomado aún la molestia de confirmar lo dicho aquella tarde por el menguado veterano, no digamos de rastrear el auténtico destino de las osamentas reptiles que se supone fueron halladas por él en la mina carbonífera de Westfalia. La curia alemana, por su parte, lo niega todo y se resiste todavía a que se abra el relicario de Colonia para hacer las experiencias o desmentidos que más vengan al caso.

DRAGONES I, 30-38

Mucho se ha escrito —y más queda aún por escribirse— sobre los dragones que han poblado el mundo y la imaginación fascinada de los hombres desde el principio mismo de los tiempos. Así, por ejemplo, en la versión siríaca de la *Carta del Preste Juan*, los dragones son tricéfalos y tienen calidades de diversos animales, bien como que encarnan el absoluto de la enormidad y la pluralidad del Mal. Estos dragones o sierpes aladas habrían merodeado en otros tiempos los osarios y los patios de la infame Babilonia, donde dicen que vivió también el valiente Daniel, profeta hebreo y visir de magos en la corte tumultuosa del rey Nabucodonosor.

Este profeta Daniel fue además un conocido domador y matarife de dragones. De ahí que se le asocie muchas veces con el temerario San Jorge y otras veces con los Santos Magos de Oriente, de los que el propio Preste Juan —como sugiere Otón de Freising— habría heredado el Imperio de las Tres Indias, vestigio probable de Babilonia La Grande, no menos poblada de hechiceros, profetas y dragones.

El dragón más famoso de esa misma Babilonia se apellidaba Mushghu. Su cuerpo de elefante tenía escamas a modo de arrugas; en su lomo torrea una giba de camello o dromedario, y sus patas delanteras se dice que eran pezuñas de alazán lavado. Sólo sus tres cabezas, anguladas en extremo y con bocas de muchos dientes, delataban su condición reptil. La efigie del dragón Mushghu en actitud rampante y con fauces flamígeras adorna en abundancia la puerta de Ishtar y algunos otros edificios de lo que ahora queda en pie de la desdénada Babilonia.

De ese dragón Mushghu se ha dicho que primero fue visto en sueños por el propio rey pagano Nabucodonosor, y dicen que era sólo una alegoría de los tres grandes dominios del mundo entonces conocido: de África venía el memorioso elefante, de Asia el almenado dromedario, y de Europa el caballo alazán. Por ór-



Rafael Sanzio, *San Jorge y el dragón*, 1504-1506

denes de Nabucodonosor, los magos babilonios habrían materializado con su alquimia aquel dragón que su rey antes había soñado. Pero una vez que los magos hubieron dado cuerpo y carne a aquella bestia, esta se rebeló contra ellos y se dio a asolar a los propios babilonios, y no hubo entonces capitán osado ni hechicero sabio capaz de reducirlo a su condición primera de ser simbólico o soñado. En mitad de aquel desastre, el rey Nabucodonosor mandó decapitar a sus propios hechiceros y acudió en cambio a las artes de un esclavo israelita llamado Daniel, quien sometió al dragón atacándolo con conjuros y bolas de grasa con cabello de mujeres hebreas que eran, junto con él, esclavas en Babilonia. A partir de entonces el dragón domesticado por el profeta Daniel protegió tanto a los hebreos cautivos como a sus amos babilonios, y el hebreo Daniel entró por la puerta grande de la gracia del contentadizo Nabucodonosor.

Otro viejo texto persa habla asimismo de un gran ejército de magos y guerreros babilonios que vencieron a los escitas guiados por el profeta hebreo Daniel. Estos magos, proclama el texto, cabalgaban sobre una legión de reptiles alados que algo tenían de elefantes, camellos



Andrea Mantegna, *Adoración de los Reyes Magos*, 1498



Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, 1456-1460

y caballos. No es del todo improbable que esas bestias generosas sobrevivieran al profeta hebreo y a su rey pagano, surcando cielos orientales por largos y pacíficos años hasta que Babilonia se abismó multiplicándose en las Tres Indias dudosas del también dudoso Preste Juan.

REYES II, 16-32

Mal harían los obispos de Colonia en mostrarse afrentados por el robo de una joya santa que también ellos habían robado tiempo atrás. El destino a veces, según el buen discurso de esta historia, nos cobra en vida presente las ofensas de nuestros antepasados: si los celosos alemanes vieron reemplazadas sus reliquias y anublada su ciudad con bombas incendiarias debió de ser porque sus bisabuelos saquearon antes Milán y robaron esas mismas reliquias a los ceñudos milaneses.

Cualquier domingo podríamos convocar a los renanos y recordarles que el asalto a la noble ciudad de Milán ocurrió mucho antes de que los aviones británicos se desaguasen sobre Colonia, mucho antes de esa y otras guerras, en tiempos de su cavernoso emperador Federico Barbarroja. Convendría advertir a los alemanes que los milaneses eran por aquel entonces guardianes de los huesos de los Santos Reyes Magos, y que estos últimos no estaban todavía dentro de un relicario ni en la apacible entraña de una catedral frondosa, sino en tres sarcófagos guardados a su vez en un cajón de mármol dentro de la cripta de San Eustorgio, santuario mucho más modesto que sus futuras residencias en la augusta Colonia o, si hemos de creer al veterano inglés, en los sótanos profanos de la CIA.

Un día de tantos los milaneses del siglo X debieron de ofender de algún modo a Dios y al puntilloso Fede-

rico Barbarroja; o acaso sólo encendieron su ambición, que no debía de ser poca a juzgar por sus muchas conquistas y batallas. Lo cierto es que el emperador germano saqueó la ciudad de Milán y midió con su espada a cuantos se opusieron a su imperial antojo. Los milaneses, verdad sea dicha, defendieron flojamente su ciudad: dos días solos tardaron los aguerridos prusianos en reducir el ducado milanés y sus campos excedentes. Aconsejado por el belicoso obispo de Colonia, que lo acompañaba en sus guerras, Federico Barbarroja exigió a los derrotados lombardos que le entregasen de inmediato las reliquias de los Santos Reyes Magos. No sirvió a los milaneses argüir que el receptáculo de mármol solamente contenía los restos de tres santos menores, tediosos y más bien locales: porfió el obispo codicioso, amenazó Federico, y cedieron por fin los milaneses cuando el Emperador Barbarroja ordenó alzar la pesada losa del padrón que custodiaba la caja con los tres sarcófagos.

¿Cuál sería la sorpresa de los invasores prusianos cuando vieron que el receptáculo marmóreo de Milán estaba vacío? ¿Cómo no imaginar los suplicios que impuso y la rabia con que el obispo exigió razón de las sacrosantas osamentas? No sabemos cómo los prusianos dieron finalmente con las reliquias de los reyes; sabemos, en cambio, que ni el obispo ni los sarcófagos llegaron intactos a la noble Colonia: el primero murió en los Alpes intoxicado por una rara fiebre; los segundos se arruinaron en el paso de las huestes alemanas por la ruta de los Cárpatos. El Emperador Barbarroja dispuso entonces que los santos restos fuesen pasados a un modesto baúl de viaje, donde hicieron el resto del camino hasta Renania.

Así fue como los santos huesos acabaron en la capilla sexta de la catedral de Colonia, guardados y sellados en un relicario que forjó para ellos Nicolás de Verdún a

golpe de cincel e insomnio. Aquella fue la última gran obra del legendario maese artesano: todavía se le tiene por la más alta y lavada de cuantas forjaron los orfebres góticos. En ese relicario reposaron durante siglos las reliquias de los Santos Reyes Magos o, si hemos de creer al veterano inglés que los halló en las minas de Westfalia, ahí reposaron hasta el siglo XX tres esqueletos serpentinos recamados en carbunclos grandes como avellanas.

DRAGONES II, 40-58

Junto al relicario de los reyes o dragones en Colonia estuvo también por muchos siglos el manuscrito del *Actuum Afligemense*, hoy perdido. Conocemos su contenido, sin embargo, porque en él se inspiró Hildesheim para escribir su incontestable *Historia Trium Regum*. Por ambos textos sabemos que Santo Tomás, apóstol polvoriento e incrédulo, expulsó demonios en Oriente y cristianizó a tres viejos sabios que por entonces reinaban sobre los vestigios de la antigua ciudad de Babilonia.

Cuenta el cronista Hildesheim que Santo Tomás, en sus viajes para evangelizar a persas y medos, conoció a tres ancianos nobles que habían visitado tiempo atrás las tierras primordiales de Israel, cercanas al mar. Aquellos viejos claramente recordaban una estrella que los había guiado hasta un recién nacido bajo el cetro de Herodes Agripa, y así se lo contaron al apóstol peregrino cuando llegó a sus dominios. Tomás, por su parte, escuchó el relato de los viejos reyes con más asombro que paciencia, y llegado el momento contó a estos la parte que a él tocaba relatarles de esa misma historia: les contó lo que había sido de aquel niño en el pesebre; les habló de una infancia milagrosa en Nazaret y de una oscura penitencia en el desierto; les describió el rabioso mar de Tiberiades domesticado y de la ofensiva cruz del Gólgota; y les relató por último la noche larga en que él mismo, extenuado en una casa de Emaús, ya no tuvo que hundir la mano en las llagas de su Maestro para reconocer que este había resucitado de entre los muertos según las escrituras. Los ancianos sabios escucharon conmovidos a Tomás, reconocieron en Jesús al recordado niño del pesebre, y admitieron la Salvación que hacía mucho sembrara en ellos la estrella prodigiosa de Belén. Tomás entonces los ungió obispos de aquellas tierras aún plagadas de dragones y partió después hacia su martirio en las faldas del nevado Anangaiapur.

Ungidos por el apóstol, los tres sabios gobernaron sus naciones con plegarias, ingenio y justicia hasta que también a ellos les llegó la hora de la muerte. Como no tenían progenie, buscaron en sus lebrillos un heredero hasta encontrarlo en un cabrerizo humilde cuyo nombre original desconocemos. Sabemos sólo que aquellos viejos reyes lo bautizaron con el nombre de Juan en ho-

nor al Evangelista, de quien Tomás les había dicho que fue el discípulo más amado del Nazareno.

A este mismo Preste Juan, primero de su larga estirpe y de su nombre, legaron los Santos Reyes Magos todas sus posesiones y casi todos sus secretos. En su historia, el cronista Hildesheim enumera caseríos techados de jade, chozas como palacios, populosas granjas con gusanos de seda, tierras alucinantes y un espejo elevado en una torre que abarcaba el orbe entero. Hildesheim cita, además, un ejército glorioso en elefantes, dromedarios y caballos.

Otro descolorido escrito del siglo XIII niega que el Preste Juan heredase ejércitos tales sino tres dragones de los que siglos atrás, en esa misma Babilonia, había domesticado el profeta hebreo Daniel. Y Dios dijo en sueños al Preste Juan que en esos tres dragones habitaban ahora los espíritus encarnados de sus maestros, los providentes Reyes Magos, por lo que el Preste Juan quiso llamar a sus dragones Ghaspart, Maelchior y Belazar.

Aquellos dragones sobrevivieron a muchos otros prestes, todos ellos poderosos y todos ellos llamados Juan. Por fin un día los tártaros arrasaron y humillaron las Tres Indias. Los espíritus de los Santos Reyes Magos, por boca de los dragones cuyos cuerpos ahora ocupaban, advirtieron al último de los prestes que no se resistiese al Gran Khan ni enviase contra él a su único hijo. Pero el Preste Juan no hizo caso de los advertimientos de sus lúcidos dragones: se resistió a los tártaros del Gran Khan, acabó enterrando a su hijo y perdió para siempre su imperio de esmeraldas, leyes y portentosos espejos.

Se esfumaron, pues, las Tres Indias. Abatido por sus faltas y enlutado por su hijo, el último de los prestes entregó sus dragones al Gran Khan, quien los hizo sacrificar en una roca donde aún están las huellas de sus cuerpos y las manchas de sus sangres. El Preste Juan, muy viejo ya, rescató los cuerpos de los santos dragones, los coronó con tiaras de carbunclos y los hizo conservar en tres sarcófagos. Estos sarcófagos, tocados por un anillo dorado que los ceñía como si fueran uno solo para que nadie osara separarlos, se mantuvo a buen recaudo junto al templo de Daniel hasta el día en que vino a llevarselos Santa Elena, madre de Constantino. Fue ella, acusa Hildesheim, quien llevó aquellas reliquias a Bizancio y metió los tres sarcófagos ceñidos en el inmenso receptáculo de mármol que siglos después sería profanado por Federico Barbarroja en Milán.

REYES III, 33-41

Fuentes de la época aseguran que cuando Federico Barbarroja vio el padrón que contenía los huesos de los reyes en el templo de San Eustorgio, pensó que se trataba de un solo sepulcro reservado a un descomunal gigante.

Nostálgicos y arrinconados, los sarcófagos reposaban, como he dicho, en su cajón grandísimo de mármol proconesio cubierto por una losa también de mármol. Dentro estaban los reyes en sus cuerpos de dragones, esquivos desde entonces a miradas europeas, inaccesibles al gusanaje de aquel suelo remoto y sangrado por tribus bárbaras y jinetes de melena espesa. El receptáculo medía dos metros de alto por cuatro y medio de largo por cuatro y medio de ancho, y tenía, dicen las fuentes, una mirilla o ventana pequeña que delataba su carácter de relicario primitivo y más bien asiático. En el seno de aquel enorme cubo, los tres sarcófagos monárquicos estaban unidos por un anillo festoneado en oro de Arabia que prevenía a los forasteros imprudentes contra cualquier intento de separarlos.

Los abatidos milaneses tenían en sus anales muchas historias sobre cómo aquella mole sepulcral habría llegado hasta ellos: la versión menos insensata quería que la propia Santa Elena, madre del emperador Constantino, hubiese dispuesto que en Milán reposara la sacra pacotilla que ella misma habría ido a arrebatar a los antiguos terragales babilonios. Otra versión cuenta que el receptáculo, los sarcófagos, su anilla de oro y los huesos sacros fueron primero llevados por la santa emperatriz a Constantinopla, donde los espectros de los Reyes Magos suspiraron durante siglos por los ríos esmeraldinos y los espejos clarividentes de las Indias del Preste Juan, donde primero se les había enterrado. Y quién sabe si en aquellos fantasmas, serpentinos o humanos, palpitaba desde entonces la sospecha de que todavía les esperaban muchos avatares, y que su fangoso abrigo bizantino no era sino una escala más en su peregrinación por todo lo extendido y dilatado del orbe.

Como quiera que haya sido, es sabido que un día visitó Constantinopla un hombre llamado Eustorgio, famoso ya por su estentórea voz en los concilios contra los arrianos, y más de una vez citado por Agustín de Hipona y su maestro Anselmo. El hombre aquel volvía ahora a solicitar la bendición del emperador Manuel para que le permitiese ser ungido obispo de Milán. Desconocemos ahora las virtudes retóricas de Eustorgio, o qué chantaje habrá podido hacer al emperador Manuel, o qué tesoro habrá ofrecido para cebar sus arcas. Lo cierto es que, además de la bendición imperial, el buen Eustorgio recibió la ofrenda del receptáculo sagrado que Guillermo de Newbury describiría más tarde como *un lío de mármol, huesos y nervios con un cerco de oro uniéndolos entre sí*.

No alcanzaron, con todo y todo, ni el buen discurso ni los dones de Eustorgio para que el emperador Manuel le ayudara también a trasladar los sarcófagos hasta la ciudad de Milán. De algún modo el santo hombre consiguió en Bizancio un claudicante carro de bueyes, en el cual hizo cargar la mole con los sarcófagos y sus

dragones. Luego emprendió su viaje por los perpetuos Balcanes, guiado siempre, según dicen los cronistas, por la misma estrella que cuatro siglos atrás había arrastrado a los santos Reyes Magos hasta Belén de Judá.

Vadeó Eustorgio ríos suevos y eslavos, se rearmó contra los herejes arrianos y compartió pan ácimo con nestorianos y maonitas; en su carreta de desusada carga debió sortear Eustorgio las encrucijadas de los Cárpatos, donde enfrentó la espada herrumbrosa de un bogomilo y los venenos de las zingaras y las caderas de una odalisca bosnia. Cuando pasaba ya por los bosques transilvanos le salió al paso un lobo grandísimo y fibroso, acaso el mismo que esperó después a Dante en los umbrales del Infierno. Arremetió el lobo a uno de los robustos bueyes del santo; defendió al otro Eustorgio con el trueno de su látigo y las imprecaciones de su fe, puede que también con blasfemias. Dice Guillermo de Newbury que en el combate contra el lobo emergió también, por la ventanilla del receptáculo de mármol, un bestión considerable, con tres cabezas coronadas de carbunclos, a cuya vista el lobo acabó por humillarse. Una vez domesticado el lobo, Eustorgio lo unció al carro en lugar de su buey muerto.

Un copista anónimo ha dejado en los archivos de la *Uscula nomen eufrosina* una hermosa ilustración de cómo San Eustorgio llegó a Milán con su carro, su buey, su lobo apacible y su gran cubo con sarcófagos musgosos. A la muerte del santo, el Duque de Milán quiso ver los huesos de los Santos Reyes Magos, pero sus vasallos se resistieron arguyendo que San Eustorgio había dispuesto que jamás se abriese el receptáculo ni se separasen los sarcófagos. El duque de Milán castigó con crueldad a su gente y acabó tomándoselas con el párroco del templo, quien murió martirizado en defensa de la última voluntad de su patrono días antes de que el propio duque amaneciese ahogado en un piélago de sangre y bilis negra. Desde entonces el escudo de armas de los duques de Milán y de Ferrara es un campo frisado en rojo con la efigie coronada de un dragón tricéfalo.

DRAGONES III, 60-66

Los abanderados de la escuela evolucionista de Cambridge defienden que el hombre proviene no de los primates sino de las aves, o mejor dicho: de cierto pájaro reptil que surcó tierras y aire en el periodo jurásico. Mucho se ha debatido esta teoría, y no menos se ha dicho que es posible, por otro lado, que esa misma sierpe alada —o el hallazgo de sus huesos por las gentes del periodo cretácico—, sea el origen de la fe de la humanidad en antiguas aves serpentinadas y de tamaño considerable.

Si reunimos arbitrariamente ambas teorías, cabe deducir que nuestros supuestos abuelos pterodáctilos se-

rían por ende abuelos nuestros y tatarabuelos ilustres de los dragones que pueblan innúmeras mitologías, encarnizados siempre contra ermitaños devotos y caballeros gallardos. De esta suerte, el extinto pterodáctilo reverdece por derecho propio en el camino ascensional de la consciencia fieramente humana: merced a nuestra indómita capacidad de fabular a partir de lo existente y teorizar con lo sugerente, la ineptitud del dragón para ser saurio de veras se transforma en alegórico vuelo de la grandeza espiritual de ciertos hombres. En la noche del origen, hombre y reptil comparten sus naturalezas y las encabalgan en ciencias, artes y leyendas como en anuncio de que somos finalmente bestias que piensan, seres que una vez se arrastraron con el pecho pegado a tierra para luego alzar el vuelo majestuoso en señal de no hay plazo que no se cumpla ni pecado que no se perdone.

Sobre el feroz pterodáctilo se especula también que sus ciclos migratorios habrían sido vulnerables a ciertas irregularidades astrales, fuera el paso de un cometa o la precipitación de un meteorito en la atmósfera terrestre. Como si se tratara de afirmar estas versiones del movimiento draconiano, en su saga de *Percival* Chrétien de Troyes cuenta cómo una parvada de dragones anticipa con su vuelo tumultuario la caída de una roca celeste sobre los castillos del enemigo normando de su caballero.

Este cuento, al parecer, inspirará más tarde a Phols para sostener que, en tiempos de Augusto César, el paso de un cometa habría incitado una importante migración de aligeros reptiles desde Persia hasta Creta, surcando en su paso el firmamento palestino y ensombreciendo, desde luego, los tejados de Belén.

Hay quien dice que esos fueron los últimos dragones asiáticos, los cuales habrían migrado hacia el Mediterráneo alebrestados menos por el cometa dicho que por el recuerdo de la catástrofe meteórica que antes arrasara a los restantes grandes saurios. Otros piensan que en Asia quedaron todavía algunos dragones después de esa abundante migración, y que allá vivieron y allá murieron cuando los tártaros del Gran Khan invadieron las Tres Indias del Preste Juan. Allá mismo habría ido a buscarlos luego la incansable y Santa Elena para guardarlos en Constantinopla hasta la Segunda Cruzada, cuando fueron acarreados a Milán por el tenaz San Eustorgio.

Acaso sea verdad, a todo esto, lo que una vez escribieron los judicarios alejandrinos: que así como todo lunar del cuerpo se corresponde con alguno de los trazos destinales de la mano, así también cada cometa redentor tiene su reflejo en un meteorito destructor, como cada mago tiene su descendencia en la encarnación de un dragón. **U**



Federico Barbaroja



Paolo Veronese, *La visión de Santa Elena*, 1580

En memoria de Carlos Montemayor

Pablo Espinosa

Que las nuevas generaciones sepan de primera mano de la existencia de un hombre cuya obra, acción y herencia son un bien para la cultura mexicana fue la motivación que hizo nacer el libro El canto del aeda. Testimonio de Carlos Montemayor, donde Pablo Espinosa narra las vivencias del autor chihuahuense (1947-2010) en sus distintos terrenos, con énfasis en su trabajo como músico.

Este es otro sábado. También es marzo. 1994. Estamos en La Habana. El maestro Carlos Montemayor forma parte del jurado del Premio Casa de las Américas, que constituye un hito en la historia de la cultura latinoamericana: durante medio siglo ha congregado, concitado y documentado el germen de la gran literatura nuestra.

Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Lezama Lima..., la gran literatura nuestra ha nacido, transitado, anidado en la isla cubana, como motor y vigía de ese certamen literario.

En el trajín de las deliberaciones se suceden distintos episodios. De manera sorpresiva, por ejemplo, Gabriel García Márquez pasa a saludar, sin aspavientos. Sonríe, al igual que Carlos. La plática es una delicia: música, por supuesto; literatura, sin duda. La vida, para contarla. Para cantarla.

Dos semanas de deliberaciones, encuentros informales, charlas intensas, lecturas de poesía. La hermosa vida fluye.

La noche del sábado, el comandante Fidel Castro ofrece una recepción a todos los escritores participantes en la emisión de este año del Premio Casa de las Américas.

Una fila de mujeres para saludarlo, luego otra de hombres.

El comandante luce su traje verde oscuro, recién planchado, con olor a lavanda. Las primeras canas tornan grises sus amplias barbas y el contraste cromático atrae más damas. Eso no es besamanos, es un besabarbas, bromeamos Carlos y yo.

En mi turno, formulo preguntas al comandante. Dos meses antes, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional había declarado la guerra al gobierno mexicano. Fidel Castro esgrime su tradicional maestría y convierte las preguntas en preguntas: ametralla con interrogantes bien precisas sobre el tema.

Que cómo son los zapatos que usan los zapatistas, de qué calidad la tela, cómo distribuyen sus brigadas,

qué características exhiben sus armas, cuántas, cómo. La precisión de la pregunta obliga a replegarse. El contraataque resultará contundente. Le digo: Comandante, sus preguntas tendrán respuesta de inmediato, está entre nosotros un escritor experto en guerra de guerrillas. Es un poeta.

—Carlos: Fidel Castro tiene unas preguntas bien interesantes sobre los neozapatistas. Le hablé de ti, le prometí que regresaría contigo a responderle todo.

Carlos me mira con esa dulce malicia que conducía siempre a aventuras nuevas. Me tomó del hombro y dijo: Acertaste. Llévame con el Comandante.

Mojito, whisky, harta saliva. De pie, los tres nos vimos rodeados durante horas por personas fascinadas frente a la dialéctica socrática de dos maestros del don de la palabra, la estrategia intelectual, el asombro del mundo.

Los ojos brillantes de Fidel Castro se humedecen cuando Carlos Montemayor le dice: Comandante: los zapatos de la mayoría de los zapatistas son de piel humana: van descalzos; sus rifles son de palo; los paliacates cubren una parte de su rostro e incendian su mirada.

—Comandante, si alguien sabe de guerrilla aquí, es usted —le dice Carlos—. Sus preguntas son las exactas: nos llevan a puntos que de otra manera quedarían ciegos.

—Nooo, chico, la estrategia siempre depende de condiciones y variables. Sí es cierto que los indicios pueden orientarnos, pero debemos tener en claro el objetivo final. Ese es el meollo.

El tema de la guerrilla se extendió y dio su paso a la literatura. El punto de inflexión lo determinó Carlos:

—Comandante, la historia de la antigua Roma, la Grecia de Homero, son tratados enteros de estrategia militar. La literatura clásica, los autores grecolatinos no sólo sirven para ensayos llenos de pies de página, citas y formatos académicos. Lo que hicieron los cronistas ágrafos como Homero no fue sino poner la vida en literatura. La intensidad de la vida. La literatura. La realidad. El fluir. Eso nos da la literatura, Comandante.

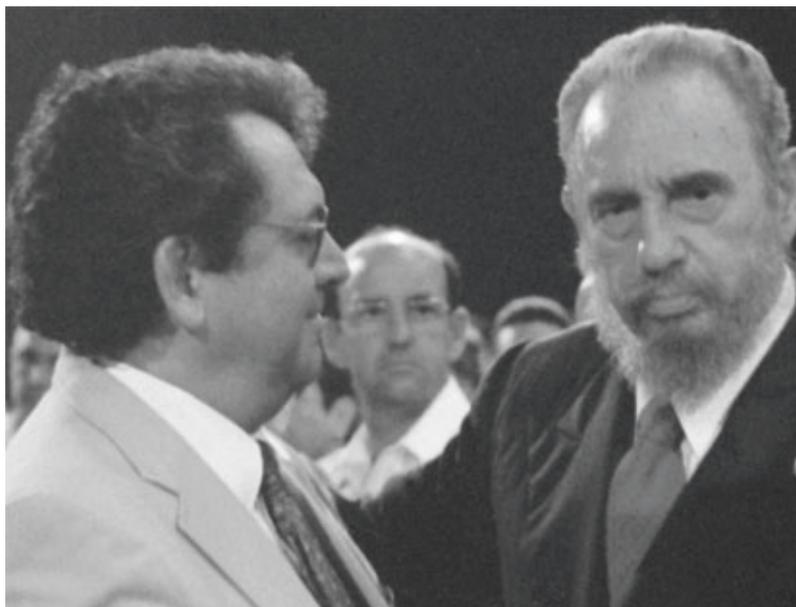
Fidel no cabía en su uniforme del orgullo de tener en Cuba un hogar tan lindo (así dijo: lindo) como Casa de las Américas para nuestra mejor literatura.

El momento culminante fue el de la poesía: Fidel cita a Martí mientras Carlos recita a Esquilo; Castro pone en sonido versos de Neruda mientras Montemayor enuncia las sílabas hirsutas de Ezra Pound.

Pasaron las horas. Nadie las contó. Cantaron solas.

Esas reuniones con Fidel Castro, me cuentan, solían durar hasta el amanecer. Ni Carlos ni yo supimos nunca luego calcular el tiempo que duró esa plática. Fue el fluir. Se esfumaron los vectores espacio-tiempo. Fue solamente el fluir.

La única manera de medir la eternidad que sostuvieron entre sus pechos en el momento en que Carlos



Carlos Montemayor y Fidel Castro en una fotografía de Susana de la Garza

Montemayor y Fidel Castro se despidieron al amanecer con un abrazo es la suma de las edades de Homero, Esquilo, Quinto Horacio Flaco, la gran poeta Safo, Píndaro, Catulo, Virgilio y de todos los cantantes de bolero, ópera, son montuno y guagancó, y de todos los zapatistas en Chiapas y todos los héroes de la historia, todos los libertadores.

Todos los músicos y todos los escritores y todos los hombres de bien que acudieron, en metáforas, citas, glosas, canto, en medio del centelleo de las miradas de Fidel Castro y Carlos Montemayor durante ese intenso amanecer en La Habana.

Carlos recitando en griego antiguo, en latín, en italiano. Fidel mesándose la barba gris, levantando al cielo sus pobladas cejas y como Zeus remataba cada final de estrofa con un sonoro: ¡oooooyeeee, chicooooo, qué hermosa música la que traes en los poemas!

Experto también en el tema del whisky, Carlos reía cada vez que veía en mis manos el mojito que prefería a su whisky, que provenía de la botella que hicieron llegar sobre una charola porque es el whisky de consumo personal del Comandante, quien como gesto de gladiador cedió el trofeo al maestro: mira, chico, disfruta esta botella en casa, cuando quieras.

Y nos fuimos del salón, al alba, felices con la botella, flotando sobre el eco y el rumor del alud de versos, las cataratas de poemas, el mar de literatura que había inundado la plática con el comandante. La alegría de convertir la guerra en paz, de contar la historia de la humanidad en guerra y versos. En lucha social y sabiduría. En anhelo.

Habríamos de revivir toda esa velada semanas después, en su casa de retorno a México, cuando nos bebimos fascinados la botella importada de La Habana, de manos de Fidel; whisky artesanal bañando un succulento corte de carne, esa otra especialidad de mi maestro.

Pero antes del retorno sucedieron muchas otras gestas en La Habana.

En el restaurante del hotel todo es algarabía. Bajo la música de cucharas, tenedores, el hablar cadencioso de los lugareños, saboreamos la carne de puerco, el arroz blanco con frijoles negros, las sencillas exquisiteces de la dieta cubana.

A un lado, bajo una de las paredes de cristal, un viejo piano vertical llamaba la atención de Carlos. Cada bocado era voltear al piano. Como si no resistiera más la idea de saltar como tigre hacia el teclado.

De repente, apareció una dama enfundada en un largo vestido de noche que enmarcaba gloriosamente su excéntrico atractivo: parecía escapada de *Tres tristes tigres* en alguno de sus pasajes joyceanos: las noches de La Habana sucediendo en tropel a plena luz del día. O de la tarde: era alrededor de las 15:00 horas.

El alrededor enfocó la precisión, porque fue esa la cantidad, “alrededor”, de minutos que ocupó la dama de negro en pavonear su presencia, saludar, hacer caravanas y como hacen los gatos antes de echarse sobre el piso a disfrutar sus siete vidas, dio varias vueltas, giró alrededor de las mesas (redondas, por cierto) que estaban más cerca del piano vertical. Y se sentó ante las teclas.

Eso ameritaba un mojito. Ernesto Lecuona, María Grever, viejos montunos, boleros (eso, boleros, ella tocaba boleros, como paráfrasis del capítulo de Cabrera Infante: *Ella cantaba boleros*), valeses, exquisitos y burbujeantes valeses, rotundas músicas nocturnas despertando a media tarde.

Momento Lecuona: lanzó una broma a Carlos: escucha, Gustav Mahler en pleno trópico, un tema de la *Séptima Sinfonía* de Mahler, la *Nachtmusik*, la rotunda música nocturna mahleriana sonando a plena luz del día, tocada por una dama de negro al piano. Carlos reía. Sonaba *Siboney*, de Ernesto Lecuona, cuyo primer tema de la *Nachtmusik* suena irresistiblemente parecida al tema principal de *Siboney*.

—Sólo a ti se te ocurre.

Ríe Carlos, pero en realidad está concentrado en las notas negras y blancas que descrucifica del teclado la dama de negro, sonrisa blanca.

Y de repente, nuevamente, el tiempo se detuvo: Carlos bajó la mirada. La clavó en el plato. No veía el arroz blanco junto a los frijoles negros y la carne de puerco en su plato. Veía la partitura en su memoria. Tallereaba. Seguía con la mente —cerró los ojos— la partitura: sonaba la parte del piano pero algo faltaba.

De manera que todo comenzó como un *cuasi* murmullo, una *mezzo voce*, en tanto levantaba la mirada, el rostro al techo, aumentaba el volumen. Lo que fue susurro terminó en notas agudas, canto a pulmón abierto.

Las notas susurradas primero rebotaron sobre el plato, se revolviéron con los moros y cristianos, que así se llama ese platillo cubano.

Las siguientes estrofas rebotaron contra las paredes de cristal del salón-comedor. Y Carlos terminó parado junto a la dama de negro que sonreía desnudando damas nacidas del teclado, vestales que despertaban apenas a las tres y pico de la tarde, porque Carlos Montemayor las convocaba con su canto.

El restaurante se convirtió, en un abrir y cerrar de ojos, en un guiñar un ojo y abrir más el oído, en una virtual sala de conciertos.

A *Siboney* le siguió una canción napolitana. Su manera de entenderse con la dama de negro resultaba asombrosa si se miraba por fuera pero lógica si se observaba por dentro: ambos son músicos. Un músico siempre sabe el camino. Y sabe caminar junto a otro músico. El largo camino hacia la luz.

Aplausos, vítores, sorpresa.

Nunca dejaba de sorprenderse la gente cuando escuchaban cantar a Carlos. Es más, pocos sabían que había grabado ya un disco. Fue hasta el segundo cidí cuando la difusión de su obra se anudó a su imagen: Carlos Montemayor no sólo es escritor. Es músico.

De la sesión espontánea en el restaurante del hotel en La Habana surgió un concierto formal: uno de los comensales se entusiasmó tanto que buscó los amarres para lograr un concierto en forma. De manera que dos noches después Carlos se presentó en la sede de la Orquesta Sinfónica de Cuba, acompañado por el pianista Juan Espinoza.

Espontáneo. Todo ocurrió así, de manera sencilla y espontánea. Sin aspavientos. La sencillez del músico, del maestro, no conocía límites.

Años después de ese episodio habanero, en el sur de la Ciudad de México, una tarde de abril, Carlos Montemayor sacó de la bolsa de su guayabera blanca un cidí: la pista orquestal de arias de ópera y canciones napolitanas.

Eran las cuatro de la tarde, había sol y verde y felicidad en el jardín. Festejo de cumpleaños, medio siglo de edad y Carlos brinda al festejado un regalo de cumpleaños jamás soñado: un recital de ópera espontáneo. Solamente era cuestión de indicarle al operador del equipo de sonido que animaba la fiesta, una multitud feliz, que pusiera a hacer sonar el cidí, que él, el tenor Carlos Montemayor, se ocuparía de lo demás. **U**

Fragmento de *El canto del aeda. Testimonio de Carlos Montemayor*, de Pablo Espinoza, reproducido con autorización de su sello editor, la Universidad Autónoma de Nuevo León. El libro se presentará el domingo 21 de junio próximo en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

Carmen Parra

Metamorfosis

Héctor Tajonar

La Facultad de Medicina de la UNAM, en colaboración con The Aspen Institute, México, invitó a Carmen Parra a realizar una propuesta plástica para exhibirse en el Palacio de la Escuela de Medicina durante los meses de marzo, abril y mayo. La pintora llevó a cabo la exposición Metamorfosis con la intención de reflexionar sobre el cambio que el ser humano necesita para seguir viviendo en este planeta como especie.

Carmen Parra es una artista alada. Su pincel vuela de la mano de ángeles, arcángeles, águilas y mariposas para expresar el embeleso producido por las bellezas de la naturaleza y la imaginación humana. Su refinada sensibilidad es capaz de emocionarse por igual ante el Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana o frente a la imagen de las mariposas monarca posándose en los oyameles de Michoacán. Maravillada desde niña por el esplendor del arte virreinal y los prodigios del mundo natural, no es extraño que Carmen haya elegido el espléndido retablo barroco realizado por Jerónimo de Balbás y el conmovedor espectáculo producido por el fenómeno migratorio y biológico de la monarca como temas centrales de su obra. Su mirada fue seducida para siempre por ambas dimensiones de la creación.

El título de la exposición itinerante de Carmen Parra *Mariposa monarca: eternidad de lo efímero* revela que la imaginación de la pintora está imbuida por el deseo de fundir la naturaleza con el arte y lo pasajero con lo permanente para producir una sensación exclusiva y definitiva de la especie humana: la experiencia estética. Ese enigmático placer instantáneo a un tiempo sensible y espiritual se fija en la memoria del espectador, escucha o lector, al haber surgido de la visión contemplativa de un artista capaz de transmitir su propia emoción a través de la pintura, la música o la palabra. Tal es el milagro del arte, transformar lo efímero en eterno. Hipócra-

tes lo sabía: *Ars longa, vita brevis*. Parra también lo sabe y lo expresa en las obras incluidas en la muestra —presentada recientemente en dos recintos universitarios— realizadas en diversas técnicas: óleo, acrílico, gouache, serigrafía y cerámica. A través de su trabajo, la artista reafirma su compromiso para hacer perdurar el viaje que año con año realizan millones de mariposas monarca desde la frontera entre Canadá y Estados Unidos hasta los bosques de oyamel y pino en el Estado de México y Michoacán. Esta confluencia entre compromiso vital y proyecto artístico nació hace 33 años con la exposición y performance *Mariposa monarca* en la galería Sloane Racotta, inaugurada en 1982 y, un lustro después, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. De ahí ha viajado a Washington D. C., varias ciudades de Canadá, Colombia, Japón, así como a diversos museos y recintos culturales a lo largo y ancho de la República Mexicana.

Durante su más reciente montaje, abierto al público el 3 de marzo de 2015 en el Palacio de la Escuela de Medicina, se presentó el libro *Metamorfosis. Travesía de Carmen Parra*, editado por la Facultad de Medicina de la UNAM y The Aspen Institute, México. Profusamente ilustrada, la publicación incluye textos de la artista, Homero Aridjis, Juan Asencio, Arnoldo Kraus, Alejandro Angulo, Ivonne Valdez Muciño y Alicia García Bergua, con prólogo de los doctores Enrique Graue Wiechers, director de la Facultad de Medicina, y Juan



Carmen Parra

Ramón de la Fuente, presidente del Aspen Institute, México. La muestra se trasladó después a Universum, Museo de Ciencias de la UNAM.

La metamorfosis de las mariposas, uno de los fenómenos más fascinantes de la naturaleza, ha deslumbrado y desafiado la inteligencia e imaginación humanas desde tiempos remotos, dando lugar a un caudal de investigaciones científicas, símbolos, expresiones visuales y literarias. En el siglo IV a. C., Aristóteles describió las cuatro etapas de la transformación de los lepidópteros —huevo, oruga o larva, crisálida o pupa y adulto o imago— en su *Historia de los animales*, y calificó a esas criaturas aladas como “joyas de la creación”. Actualmente, la etiología y fisiología de fenómenos como el holometabolismo, la migración y el mimetismo de las mariposas siguen siendo temas de vanguardia en la investigación científica. La aplicación de la secuencia del ADN a los lepidópteros ha producido un renacimiento en la comprensión del fundamento molecular de la selección natural. Ejemplo de ello es la reciente publicación de un estudio acerca del proceso genético de la migración y la

coloración preventiva de la mariposa monarca en la que se han logrado identificar los genes relacionados con la conducta migratoria, así como con el color naranja de sus alas (Shuai Zhan, *et al.*, “The genetics of monarch butterfly migration and warning colouration”, *Nature*, octubre 16 de 2014).

La dimensión simbólica de la mariposa no es menos sorprendente que su complejidad biológica. Se dice que Brahma, dios creador del hinduismo, concibió la idea de reencarnación al ver la transformación de una oruga en mariposa; dicha metamorfosis fue utilizada más tarde por el cristianismo como símbolo de la resurrección. *Las metamorfosis* es el título de la obra magna de Ovidio, fuente inagotable de la mitología grecolatina que incluye la narración de las transformaciones adoptadas por Zeus para poseer a sus elegidas, sea en forma de cisne con Leda, de nube negra con Ío, o de lluvia de oro en el caso de Dánae, base de la célebre obra de Tiziano conservada en el Museo del Prado. Carmen Parra se inspiró en esa pintura para crear su *Dánae Plexippus*, sustituyendo el oro por una lluvia de mariposas naranja y negro como la monarca, además de otras doradas como el metal precioso que produjo el nacimiento de Perseo. Existe otra estupenda versión de *Dánae Plexippus* inspirada en el óleo de Gustav Klimt.

El vocablo *metamorfosis* alude al devenir perpetuo de la existencia, similar al incesante fluir de los ríos como lo postuló Heráclito. Evoca el incierto proceso vital de mujeres y hombres que puede culminar convirtiéndolos en paradigmas de la dignidad humana o, al otro extremo, en insectos como el protagonista de la novela de Kafka. La voz griega *psyche* tiene un doble significado: alma y mariposa. De ahí que la simbología de esas flores volantes esté asociada en muchas culturas con el soplo vital, alma o espíritu que poseen los seres humanos y que escapa por la boca del agonizante al momento de fallecer, como la mariposa brota de la crisálida. Psique es también el nombre de la bellísima muchacha representada con alas de mariposa de quien se enamora Eros-Cupido en la célebre fábula narrada en *Las metamorfosis* o en *El asno de oro* de Apuleyo. Tras superar todos los obstáculos que se interponían a su amor, Psique y Eros finalmente se unen en matrimonio después de que Júpiter le da de beber ambrosía a Psique para conferirle inmortalidad e igualarla con Eros. La pareja procrea una hija llamada Voluptas, Placer. De esta alegoría mítica han surgido interpretaciones influidas por la noción platónica del alma que se separa del cuerpo para ascender hacia la divinidad, o bien de Psique como emblema del alma encarnada, capaz de dar vida al erotismo.

En la mitología prehispánica, la mariposa está asociada al alma de los guerreros muertos en batalla o sacrificio. Las columnas del Palacio de Quetzalpapálotl, en Teotihuacan, tienen labradas mariposas con plumas

de quetzal e incrustaciones de obsidiana. Itz'papálotl (*itzli*, obsidiana y *papálotl*, mariposa) es la diosa del sacrificio, la guerra y el parto en la mitología mexicana, representada como un esqueleto guerrero en el *Códice Borgia*, o como una mariposa con garras de jaguar; extraña combinación de vida, violencia y muerte. “Mariposa de obsidiana” es también el título de un poema en prosa de Octavio Paz, del que cito un breve fragmento erótico:

Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.

Capaces de copular mientras vuelan, las mariposas también son alegoría de la felicidad de la pareja. Asimismo, la diversidad simbólica de la mariposa alude a la ligereza e inconstancia de la conducta humana. “Como las mariposas que se apresuran a la muerte en la llama brillante, así corren los hombres a la perdición”, se lee en el *Bhagavad Gita*.

Pinturas abstractas en vuelo, las mariposas son una apasionante muestra del prodigioso poder creativo de la naturaleza. La variedad del diseño y riqueza cromática de las más de 12 mil especies identificadas hasta ahora superan la de cualquier otra del reino animal; su belleza es sólo comparable a la diversidad del universo de las flores. Motivo de asombro reverencial, la magnificencia de las mariposas representa un reto mayúsculo para cualquier artista que quiera representarlas. Carmen Parra pertenece a esa tradición pictórica que se remonta a 2130 a. C., año en que fue pintado el célebre fresco *Escena de caza en el Nilo* en la tumba santuario de Nebemón, en Tebas; sucedido por el del *Rey de los lirios*, en el Palacio de Cnosos, en Creta (ca. 1550-1450 a. C.), en los que las mariposas tienen un lugar protagónico. Más tarde, en la pintura religiosa y pagana del Quattrocento, el Renacimiento, así como en el arte flamenco y holandés encontramos múltiples representaciones de mariposas. Mención especial merecen las de *El jardín de las delicias* del Bosco o la de *La caída de los ángeles rebeldes* de Brueghel el Viejo, así como las Vanitas o las naturalezas muertas de diversos autores. Las mariposas también están presentes en la pintura de los siglos XIX y XX. Destacan las de Monet, Redon, Van Gogh, Escher, Dalí, Balthus, Frida Kahlo, Brian Nissen.



Cerámicas, gouaches y serigrafías en la exposición *Metamorfosis* de Carmen Parra en el Palacio de la Escuela de Medicina

Continuando con ese legado, los espléndidos lienzos de la serie *Ollin* muestran la destreza de Carmen Parra para enfrentar el desafío futurista de pintar el movimiento. En su admirable variedad cromática y compositiva esas obras expresan el brío y libertad creativa de la artista. El óleo identificado con el número *I* logra una deslumbrante combinación de verdes, amarillos y morados que hace destacar el vuelo naranja de la Monarca. El *Ollin III* integra dos elementos verticales rosados de los árboles iluminados por el sol del mediodía; en el *IV* la pincelada viaja con la libérrima velocidad de las mariposas produciendo una figuración difuminada que quisiera ser abstracta. En contraste, *Ollin VII* despliega un fondo de azules y violáceos para destacar la iridiscencia anaranjada producida por el alborozo de las mariposas monarca posándose sobre las ramas de oyamel. Realizados con acrílico, *Ollin II* y *VIII* ostentan fondos morados, este último conjugado con manchas de la penumbra nocturna sólo interrumpida por dos enérgicos trazos rosa mexicano. En *Ollin V* las monarca de oro brillan sobre el atardecer del bosque. El número *VI* de la serie, titulado *Auto-retrato*, revela un tránsito más explícito hacia la abstracción que remite a los últimos *Lirios* de Monet, ade-

más de transmitir un erotismo furtivo. En los gouaches y serigrafías se manifiesta una espontaneidad lúdica en permanente búsqueda de una expresión auténtica y renovada. El buen resultado de su experimentación con la cerámica muestra la versatilidad de una artista abierta al descubrimiento de nuevas técnicas y materiales que puedan enriquecer su expresión creadora.

Las mariposas son una metáfora viva de la libertad. En su maravillosa pequeñez, las mariposas nos dan una gran lección frente a la frecuente cerrazón a la que puede conducir la necesaria especialización del mundo contemporáneo. La multifacética riqueza de la naturaleza sólo puede apreciarse en su integridad a través de una mirada en la que converjan las diversas dimensiones que la conforman: biológica, estética y simbólica. Esos tres ámbitos confluyen en el proyecto vital y artístico de nuestra admirada creadora en favor de la conservación de la mariposa monarca. Durante una larga travesía de más de tres décadas, Carmen Parra ha soñado, como el poeta chino Chuang Tzu, que era una mariposa; hoy, convertida al igual que Psique en una artista alada sueña con que la humanidad deje de ser oruga y se transforme, como ella, en mariposa. En Carmen, la metamorfosis se ha consumado.



Las mariposas monarca de Carmen Parra



Carmen Parra

Carmen Parra
Siema 93

< *Ollin VII*, acrílico / tela, 100 x 100 cm, 1993



Ollin V, acrílico / tela, 100 x 100 cm, 1993



Ollin II, acrílico / tela, 100 x 100 cm, 1993



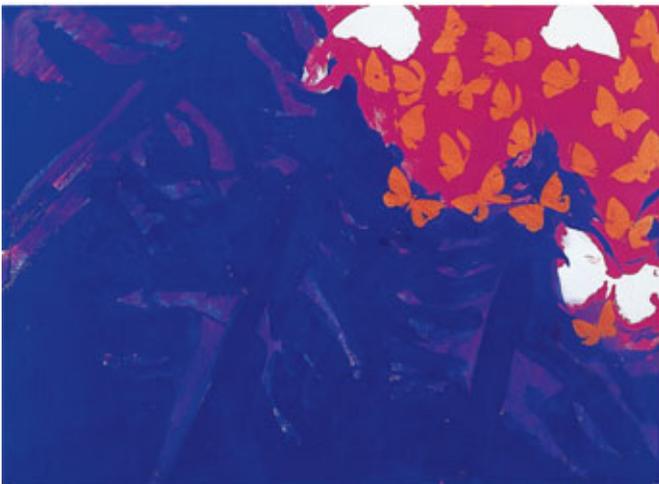
Ollin IV, óleo / tela, 100 x 100 cm, s/f



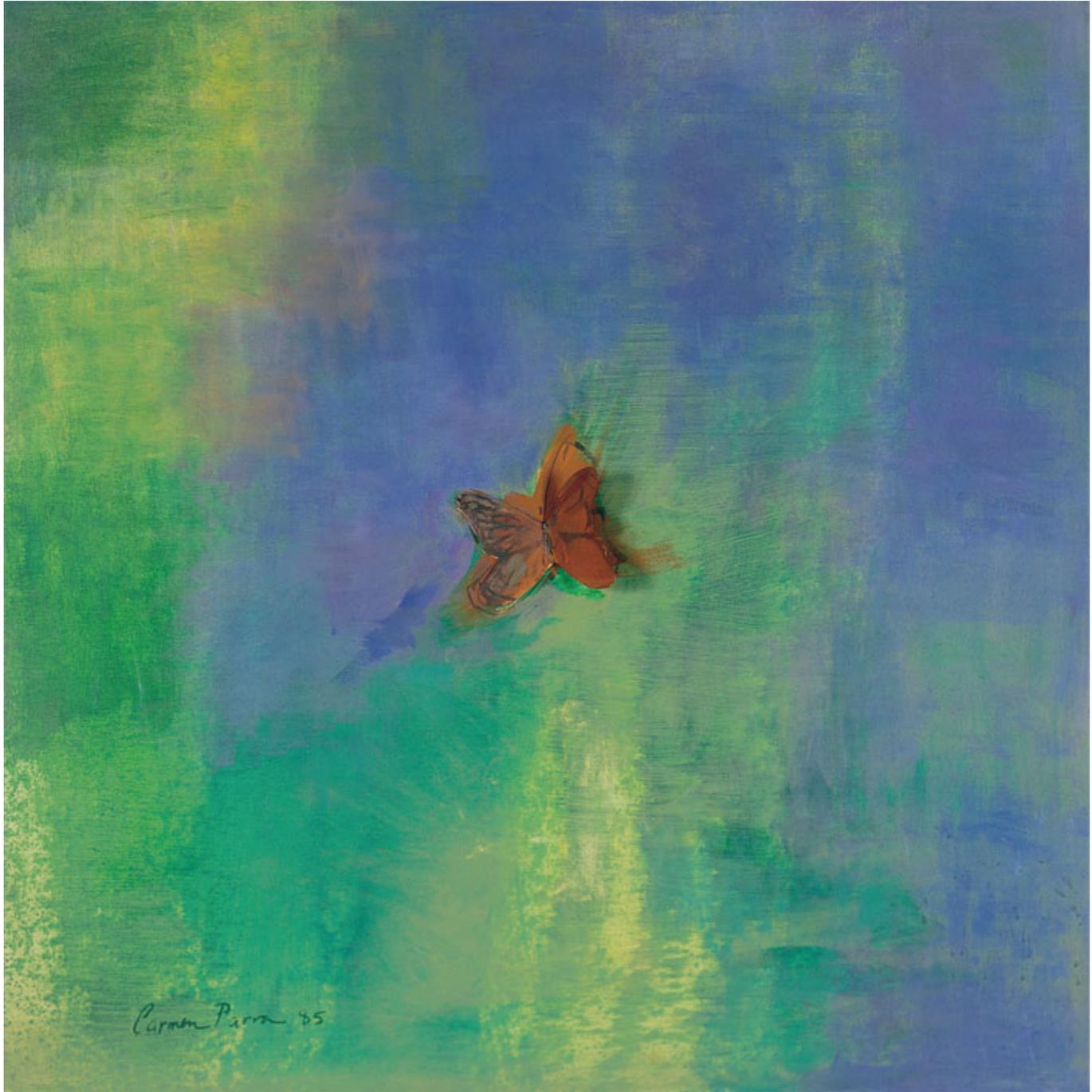
Ollin I, acrílico / tela, 100 x 100 cm, 1995



Eternidad de lo efimero VI (políptico), gouache / papel, 68 x 88 cm, 1993



Eternidad de lo efimero III (poliptico), gouache / papel, 68 x 88 cm, 1993



Ollin VI, Autorretrato, óleo / tela, 80 x 100 cm, 1985

Bajo las nubes de Üsküdar

Jorge Ruiz Dueñas

Un cielo me ahoga
o me interroga

Cada latido posesivo
me diluye

Pesaroso el cuerpo
mortificanle el sudor y el espejismo

No me desangro
ni lamento mi destierro

Sólo pienso en el dolor del tiempo
y en aquellos que cantan mientras mueren

Pero yo disfrutaría este exilio
si te viese
aunque el orbe ardiera con víboras de fuego
y los corazones pendieran de las ramas

Diván de Estambul (2015)

Siete breveridades

Agustín Monsreal

Con un largo y fértil andar por los caminos de la ficción breve, Agustín Monsreal ha dignificado los atributos de la ironía, el absurdo y el humor en la exploración de un universo de temas relacionados con los encuentros y desencuentros del amor, el deseo, la memoria y la identidad, como lo demuestran estas siete "brevedades bárbaras".

EN PELIGRO DE NOSTALGIA

Escogía una de las mesas del fondo, donde había mejor luz, se sentaba, me pedía un café y un vaso de agua, sacaba su libro y se ponía a leer. Rara vez despegaba los ojos del libro, y cuando lo hacía se quedaba con la mirada perdida quién sabe dónde.

Una tarde, cuando ya tenía poco más de un año de verlo todas las tardes, le pregunté:

—¿Qué lee?

—Cuentos —me dijo—. Me gustan los cuentos.

No era mi enamorado ni nada de eso. Yo tengo a mi marido y mis hijos. Hay clientes que te molestan con sus pesadeces, sus insinuaciones, sus groserías. Él no, nunca, en lo absoluto. Y no es que fuera yo una cosa para él, como si no existiera. Al contrario, siempre se mostraba muy señor, muy respetuoso, dándome mi lugar de gente. Y eso pues se agradece. Dejaba una propina que equivalía a lo de dos tazas de café. Pero en un de repente, ya sabes cómo aquí la cambian a una de un lado a otro sin ningún aviso, me cambiaron y ni tiempo de decirle adiós ni nada parecido. A ratos, en mis ratos de aburrición, pensaba yo si seguiría yendo allá. Y ahí tienes que una tarde que llega, me ve, busca una mesa y se sienta.

Cuando me le acerqué, me dijo, como contento:

—La encontré.

—Qué bueno —dije yo.

Nos quedamos hechos unos tontos.

—Tengo una frente muy grande —le dije, sin saber por qué le decía eso.

Él miró mi frente y dijo:

—Sí —fue todo lo que dijo.

Yo creo que se lo dije porque de veras me dio gusto verlo, y que me dijera La encontré, todavía más. Y él sólo ha de haber dicho Sí porque lo agarré desprevenido y el pobre sólo supo decir eso: Sí.

Y después me pidió un café y un vaso de agua, sacó su libro y se puso a leer, como siempre.

EN ALGÚN LUGAR DE LA NOCHE

Justo a la mitad del sueño (pero cómo sé que es justo a la mitad, cómo lo deduzco, por qué no a la cuarta parte o a la penúltima o al mero principio o ya casi llegando a su término lo que querría decir que el sueño apenas alcanzó a cobrar forma o que ya había transcurrido en lo esencial y por lo tanto lo único que faltaba era la conclu-

sión y esto en caso de que los sueños concluyan porque habría que tener en cuenta que su desarrollo es distinto al desarrollo de la vigilia y que lo que consideramos desenlace puede ser solamente un intervalo, acaso una zona intermedia, y además conocer si el estado del sueño es muy profundo, y qué tan intenso es, y si es apacible o más bien tormentoso, próximo al horror de la pesadilla, si perturba al espíritu o lo relaja, si en su territorio estamos solos o acompañados, si soñamos en blanco y negro o a todo color, si somos protagonistas de la historia que cuenta el sueño y nos miramos en él o sólo sabemos que somos nosotros pero envueltos en una apariencia desconocida y quizás estamos cometiendo un sacrilegio, gozando algún pecado mortal y bailando a pierna suelta, creyendo que el sueño está muy bien ar-

la cerradura por el que espías la costilla sellada de Adán que no es el hombre idóneo sino el treceavo en la existencia de una hermosa jirafa que te besa dulcemente en la boca y murmura buenas noches en las primeras páginas del sueño que lees en donde no hay medidas ni tampoco límites, en donde con todas sus letras asegura que el sueño no es sólido ni líquido y sí por lo contrario es dedos volátiles y uñas sonrientes como pétalos que no se pueden acariciar ni se pueden poner a hervir pero en su interior son posibles todas las metamorfosis y todas las telarañas del tiempo, de la eternidad, porque para que te lo sepas el sueño es el gran aliento, el huevo de la serpiente, el ombligo genuino, el espejo que mueve al mundo, fenómeno incapaz de explicarse a sí mismo, y en eso el ruidero de una locomotora que silba sobre las olas rojas



Karen Hollingsworth, sin título

ticulado cuando en verdad no tiene ni pies ni cabeza y no lo entiende ni el mismísimo Dios Padre porque qué tiene que ver una crucifixión en un vagón del metro donde una pianista de once años se limpia la nariz con el velo azul de su traje de novia y nada tiene relación con todo y todo con la nada de la rueda de la fortuna que acuchilla al sueño justo por el medio, pero cómo saber si es el medio o si estamos en los tobillos o en las espaldas o en el pescuezo o en las orejas del sueño y hay una cruz ahí arrumbada y una lágrima seca en el ojo gris de

deja truncado el espectáculo circense donde un trape-cista enano observa con pupilas de espanto porque el río está a punto de desbordarse encima de un hipopótamo con hipo) me despertaron unas urgentísimas ganas de orinar, y tuve que levantarme. Sin encender la luz, fui al baño, desagüé rápidamente, regresé a la cama y me arrebujé otra vez a la entrada del sueño, pero por más esfuerzo que le hice ya no pude volver a dormirme, y el recuerdo del sueño se me fue esfumando hasta que sólo quedó algo parecido a una nostalgia.

JUEGOS DE DEFENSA

Los recuerdos engañan con sus silencios, con sus ocurrencias y sus disparates te dan aviso de algunas cosas, se asoman como si te quisieran comunicar algo, te hablan al oído, o salen con su ruidero y a la hora de la hora no te dejan escuchar nada, huyen, se esconden, a veces engordan tanto que ya no pueden salir por la puerta, se vuelven pesados como pianos de cola o delgaditos como lagartijas chiquitas o como pico de colibrí, salen con creencias tontas, se dejan engañar por algún olor o alguna palabra y asoman para lucirse a la luz del día sin importarles su cara sucia, ellos qué, no tienen la culpa de nada, se ponen a caminar tan quitados de la pena igual que lluvia que cae de una regadera, aparecen semejantes a murmullos, o con gritos y manoteos de niños que no pueden darse a entender, o que quieren llamar la atención porque se sienten rechazados, abandonados, sienten



Karen Hollingsworth, *Un mundo aparte*

que la memoria quiere hacerlos menos, o que se avergüenza de ellos, o que no los toma en cuenta, los consideran poquita cosa, de piel antigua, aparecen redondos, completos, crujientes, o lisiados, descabezados, amputados de alguna de sus mejores partes, provocados por un crepúsculo, el aroma de una panadería, el gusto inapreciable de una comida, frutos de duelo o de placer se convierten en un recreo peligroso, llegan a enfermarte, a crearte adicción, a fijarse al grado de que prefieres en una de esas mejor eliminarlos, matarlos de un solo tajo a todos, recuerdos fugaces, llamitas de vela, ensoñaciones felices, se van para lugares extraños, se cansan, se gastan, y a veces de tan luidos ya no son lo que fueron, y hay otros que conservan intacta su dignidad, y los

aburridos de tanto dar la cara, y los que no son convocados, y los que son como de paso, recuerdos inútiles, y los que se cultivan amorosamente, y los indeseados que se desprenden a trozos como costras, los recuerdos que se encubren entre los demás recuerdos, los que lo arrastran a uno a sitios lejanos y viejos tiempos, los que vienen enjorobados de culpas y vergüenzas y remordimientos, los inesperados, y los reveladores, y los que no quiere uno ver ni en pintura porque los pecados bajo su sombra adquieren otro sentido, y son tan de carne y hueso, son una sorpresa lenta, viva, casi palpable, saltan enfurecidos por la tortura de haber estado tantos años encerrados bajo muchísimas llaves, sin que se les permitiera tomar la palabra, y aquellos que no coinciden con los de la demás gente, aunque hayamos vivido lo mismo, agua dentro del agua, limpias miradas de agua los recuerdos te observan, te dicen que los recuerdos también tienen sus preferencias, y piensan por su cuenta, o se distraen, o nos hablan en voz alta, o resultan una dicha engañosa, recuerdos que asoman con dificultad como aceite espeso por el cogote de un embudo estrecho, o hazte de cuenta un caballo al que le molesta el freno, o con malicia cariñosa los recuerdos que me habitan salen, a veces, cazadores furtivos, sin permiso a hacer de las tuyas en mi vida, y es entonces cuando comprendo que los recuerdos son una realidad que no me pertenece, que tiene sus propios principios, sus propias reglas, su libre albedrío que Dios les dio y que hasta Dios mismo les tiene que respetar.

SERPIENTE VOLADORA

Un día, hurgando en los baúles de la nostalgia familiar, Amado Templario descubrió, no sin una íntima conmoción, que entre sus antepasados había sacerdotes, políticos, médicos, banqueros, comerciantes, piratas, arquitectos, científicos y artistas, algunos de los cuales fueron acusados, entre algunos otros cargos, de prácticas tan generosas y nobles como herejía, blasfemia, idolatría, prostitución y sodomía. Gracias a este amplio río de linajes tan versátil, Amado Templario vivió con un pie en el mundo cotidiano y el otro en el universo espiritual, leal a su misión de hacer accesible la luz eterna en la desleída mente contemporánea. En algunos de sus muchos ratos libres y de acuerdo con el carácter multifacético de sus inquietudes y sus energías solares, se dedicó con ahínco y con entereza, con claridad de propósito, al estudio sincero del Árbol de la Vida según las certeras suposiciones de sus maestros Freud y Jung; esto le proporcionó un conocimiento subjetivo avanzado, a más de una sólida abundancia monetaria. Cierta ocasión, parece que a mediados de septiembre, tuvo un formidable acercamiento vital a las ideas de Enoc, el Profeta,

y se aficionó a ellas al grado de pretender imponérselas a Letargia, una novia muy bonita pero un tantito gorduzuela y bastante fiestera que tenía en aquella época. A Letargia, en realidad, el Propósito del Cosmos no le movía un solo pelo, no le elevaba ni le bajaba la temperatura; en cambio, la posibilidad del sobrepeso sí que le quitaba el sueño, por lo que tomó un taller de dos fines de semana de 10 a.m. a 7:30 p.m. con un intervalo de seis horas para meditar y comer verduras cocidas y beber un litro y medio de agua de clorofila, acerca de cómo conocer, valorar, entrenarse y especializarse en Sicoterapia Corporal Interactiva. La cautivó tanto esta experiencia que siguió tomando talleres intensivos (de Bioenergética aplicada, de Tratamientos faciales integrativos, de Mesoterapia, de Auriculoterapia, de Masaje con lociones reductivas y con piedras calientes, de Manipulación ósea, de Autogenia, de Alquimia reflexológica, y muchos más) hasta que por fin, un día, dejó de interesarle la obesidad y empujó su insaciable ambición a preocuparse por el estreñimiento; a Dios gracias, para entonces Amado Templario ya andaba muy atareado en no confiar en nadie en virtud de que se había convertido en un gran pillito vendedor de ábacos y a ninguno de los dos le importó mayor cosa mandarse al diablo, o sea, separar para siempre y sin grandes rencores ni demandas alimenticias ni nada de eso sus energías vitales, aurales y siderales: tú eres tú y yo soy yo, así que adiós y buena suerte. ¡Vaya comedia! Con el paso de los días pero sobre todo de las noches, llegó el olvido y Amado Templario conoció y fornicó a Diestra y Siniestra, dos hermosas siamesas de apellido González a las que dedicó los mejores tres meses de su vida, según confesión que él mismo hizo a la enfermera de la Cruz Roja Internacional que le enyesó la pierna que se rompió una tarde al bajarse de su columpio preferido en el Parque España. Las tres nobles damas, esto es, las hermanas Diestra y Siniestra González y la muy sensata enfermera de la Cruz Roja Internacional, le doblaban la edad, lo que fue un timbre postal de orgullo para él y para su apostura varonil, la cual cuando murió dejó mucho que desear por lo que se convirtió, el pobre, en un cadáver sin sentido, incapaz de darle voz al misterio, a la locura, a la alegría.

LEJOS DEL HOGAR O LA FALSIFICACIÓN O EL ESTAFADOR

Infeliz Ulises, lo esperé más de veinte años de noches en doliente duermevela, de mañanas desiertas, sin oasis, de crepúsculos de retraída fidelidad. Por eso, en cuanto supe que regresaba, pensé dejar de lado la modestia conyugal y entregarme sin freno a las opulencias amoratorias: imaginé un encuentro frenético, insensato, tempestuoso. Así que cuando llegó me puse ante sus ojos:

resplandeciente, combativa, enardecida, incapaz de disimular mi júbilo: mírame, soy tuya. Pero no lo conmovió la audacia de mi vestido, la delicadeza de mi perfume, el resplandor de mis adornos y joyas. Me arrojé en sus brazos y lo besé toda yo transformada en una cuenca ansiosa de vaciarse. Respondió con titubeos, con evasi-



Karen Hollingsworth, *Sarah desde la montaña*

vas, con secas sonrisas forzadas. Falto de disposición, de energía, desalentadoramente fatigado y precario, prefirió las palabras a las caricias: qué guapa estás, y qué bien que te conservas, tan lozana, tan bella. Me he conservado para ti, le expresé. Él sonrió penosamente y me esquivó preguntando cómo está todo, la casa, los muchachos, musitando vengo rendido, muy cansado, tantas fatigas en el mar, tantas batallas. Reprimí una imprevista necesidad de llorar y, en vez de sentirme humillada, me llené de ternura y compasión por él. Pasaron los días y yo ofreciéndole la fiebre de mi desnudez, y él rehusaba, repetía qué guapa, qué lozana, qué bella, pero no respondía a mis insinuaciones ni a mis acometidas francas. Mi obstinación resultaba contraproducente: lo fastidiaba y lo ponía de mal humor: en su mirada hacia mí había despecho, hurañez, hostilidad: parecía como si el corazón se le hubiese endurecido y trajera en su interior una epidemia de tristeza, de soledad. Un impedimento absoluto que no lo dejaba reconocer en mis brazos su refugio, el consuelo para sus agobios. Me sentí responsable de su desesperación y redoblé los esfuerzos, los mimos, los cuidados. Mi sola presencia, sin embargo, le provocaba un suplicio que desalentaba cada vez más mi entusiasmo, reducía mis ensueños, defraudaba mis esperanzas. Y yo, herida, atormentándome en silencio con oscuras sospechas, examinaba los contornos

de mi cuerpo frente al espejo buscando los motivos del rechazo, de la decepción. Y, aunque su desagrado me ofendía, opté por hacerme la desentendida, dándole oportunidad de recuperarse y recuperarme. Él se pasaba las tardes enteras dirigiendo sus pupilas al cielo con nostalgia, con honda melancolía. Inexperta en el re-

infierno de mi propio resentimiento, en la duda inagotable, en la incertidumbre perpetua: ah, en qué fallé, Dios mío, en qué fallé.

DE LAS BUENAS COSTUMBRES

I



Karen Hollingsworth, *Sueños olvidados*

chazo, me volví más humilde, más sumisa, más alerta a las señales para conocer cómo derribar las murallas entre su piel y mi piel, cómo terminar con las horas de oprobio que desquiciaban mi orgullo, y lo herrumbaban. Acabé experimentando una sincera lástima por él, tan destemplado, tan abatido, tan sombrío. Un día, no sé si con rabia o con resignación, fingí dignidad y le dije que lo dejaba en paz. Él, entonces, me confesó: fueron muchos años de vivir entre varones, la soledad en los barcos, las noches de frío en las playas, los terrores antes de cada combate, y yo sin poderlo creer, mi Ulises, mi hombre, ahora me salía con que ya no lo era, que su timón había virado de rumbo, que sí me amaba aunque su apetencia estaba en otra parte, y mencionó un nombre, y acabó yéndose otra vez, con él, le puso un terrible punto final a mis ilusiones, me soltó de sus manos y me quedé sola de nuevo, hundida en la vergüenza, humillada, expuesta a las murmuraciones, a la maldicencia, y lo peor: culpándome, martirizándome en el

El sol apenas tibiecito asoma su curiosidad por la ventana. Tu cara sonrío por toda tu cara. El aroma del café me llama. En un descuido, mientras preparas el desayuno, te dejo caer la humedumbre pàrvula de unos besos en los hombros, en el cuello, en los labios. Conforme corre el día, siento un barullo en tu sangre y en mi sangre. Y como quien se aventura por las puertas de un milagro, te espío por encima de la blusa, por debajo de la falda. Tu mirada recoge y guarda las intenciones de mi mirada. El juego se repite y mis labios se recuestan ora en las descuidadas palmas de las manos, ora en los brazos que se erizan y tu voz amorosa murmura mira cómo me pusiste chinita chinita. Y otra vez mis labios saborean la pulpa de tus labios, sazonan lo que habrá de fructecer dentro de unas horas. Salimos a comer. Caminamos un rato, platicamos, disimulamos lo que nuestros cuerpos traman. Regresamos. Cada quien se dedica a lo suyo, leemos, trabajamos, hablamos por teléfono. El cielo del atardecer adormece los párpados, y entonces una sonrisa desde el sillón de enfrente los pone en alerta y ahí están los muy adolescentes yéndose junto con mis dedos a recorrer la geografía de tu cintura, a deslizarse traviesos por uno de tus empeines, demorándose en tus rodillas, enracimándose sobre tus muslos que se inocencian igual que si asomaran al misterio por primera vez. Así se prolonga la jubilosa espera, aunque los corazones ya están locos de alegría, ya hierven de amor. Con el vino nocturno, tus labios ceden a la voluntad del beso y a partir de él inicio el adulcedumbrado recorrido de caricias al entusiasmo de tus pechos, la disposición de tus caderas, el fervor de tu santuario; las pulsaciones de mi ave hinchándome, encumbrándome en ráfagas de locura, hasta que nuestros cuerpos se encuentran por fin con el alma desnuda y estallamos de luz y de alegría y celebramos la mayoría de edad de la alta noche.

II

Despierto y veo a mi mujer salir de la cama, ponerse la bata, las zapatillas; veo sus piernas desnudas, macizas, hermosas; experimento una leve irradiación de deseo; a lo largo de la mañana, mientras estoy en la sala, leyendo, observando de cuando en cuando los acontecimientos del jardín —el follaje de los árboles mecido por el vien-

to, los pájaros revoloteando entre las ramas y las flores, picoteando el pasto, las ardillas y las lagartijas corretear y saltar a sus anchas—, mi mujer pasa varias veces delante de mí limpiando, acomodando objetos: la contemplo, ora franca, ora disimuladamente: ha embarcado, ahora es una mujer regordeta, un tanto espesa, pero no cabe duda: todavía atractiva, apetecible; el empuje del deseo vuelve a punzarme, acompañado de una especie de ternura; en varias ocasiones me levanto, con cualquier pretexto (o sin él), detengo su trajinar y la beso, morosamente, en los labios, en las orejas, en la nuca, en los hombros; ella, resplandeciente de cariño, responde a mi enjundia con una leve sonrisa complacida que intensifica mi vehemencia; después de la comida, mientras lava los trastes, le junto mi cuerpo a su espalda, siento cómo se estremece, palpo sus pechos, su vientre, aprieto su cintura, recorro su cuello con mi boca, lo humedezco; ella entrecierra los ojos y sonrío, sencilla, mesurada; por la tarde nos sentamos en la sala, tomamos café, vemos el jardín, platicamos; como al descuido, alguna de mis manos frota sus muslos sobre la falda; en cualquier momento, nos abrazamos y nos besamos profundamente; hundo la cara, y oprimo el tibio encanto de sus senos; volvemos a besarnos, luego se levanta y se mete al baño; yo, en tanto, camino de un lado al otro, enamorado e impaciente; cuando sale, apacible y fresca, trae puesto un camisón ligero, un olor a vainilla, los cabellos aún húmedos; mi tacto comprueba la ausencia de ropa interior; percibo cómo los vellitos de su piel se engríen con el roce de mis dedos, con la apetencia de mi carne que procura su carne; de pie nos besamos ávidamente y nos demoramos en un abrazo cadencioso que nos va empujando a la recámara; el deseo, el aroma a vainilla, la desnudez minuciosa, el amor que ya no puede más, y luego los cuerpos fatigados, suspirantes, complacidos; nos volvemos a vestir, cenamos viendo una película en televisión, nos preparamos para dormir, nos acostamos; nuestras caras se ponen frente a frente, sus ojos en mis ojos, mi sonrisa en su sonrisa, te quiero, yo también te quiero mucho, hasta mañana, que descanses, que tengas lindos sueños, apago la luz y sintiendo su cuerpo pegadito a mi cuerpo, me duermo.

TELÓN DE INCERTIDUMBRE

¿Cuál habrá de ser mi última palabra antes de exhalar el último suspiro, o junto con él? ¿Alcanzaré a decir una última palabra antes de cerrar mis ojos para siempre? ¿Estaré en condiciones de decirla? ¿A quién se la diré? ¿O la diré sólo para mí, para escucharla solamente yo? ¿A quien se la diga será una persona significativa, un ser querido, por decirlo del modo más fácil, o será alguien que esté ahí por casualidad, una enfermera, un sacer-

dote, un curioso que pasaba por ahí? ¿O alcanzaré nada más a pensarla? ¿Será una duda, una petición, un reclamo? ¿La diré—o la pensaré— feliz, agradecido, sonriente, o será una palabra que destile resentimiento, amargura, ganas de provocar un último daño? ¿O será que no diga nada porque ya no tenga nada que decir, lo que sería fatal? ¿Qué palabra me gustaría que fuese la palabra que marque mi salida de este planeta, esa palabra que habrá de ser mi despedida, mi adiós, mi pasaporte para el silencio definitivo, mi carta de naturalización para la eternidad? ¿Cómo me gustaría decirla, en un grito, en un susurro, consciente de lo que digo, o sin premeditarla, sin elegirla? ¿Estará plena de amor y de compasión y de sentido? ¿Sabré que esa es mi última palabra? ¿Cómo haré para saberlo? ¿Saldrá libre de mi boca, o apretaré los dientes y los labios para tratar de impedir que salga? ¿Mi última palabra me pondrá a prueba por última vez? ¿Habrá de ser la revelación de un deseo profundamente callado, de una tentación no admitida, de un secreto que ya no tiene por qué serlo más? ¿Sentiré miedo, o pudor, o una íntima zozobra de decirla? ¿La diré para no errar, o para quedar bien? ¿Podría decirla—o mejor, dictarla— unas horas o cuando menos unos momentos antes del final? ¿Será una palabra aventurera, o una palabra de paso, o una palabra de refriega, o una palabra sin chiste, verdaderamente sin ton ni son, una palabra tan anodina que la gente se pregunte y para qué la dijo, qué desperdicio de última palabra, qué pérdida de tiempo, de aliento, de esfuerzo, porque hay que fijarse en lo que uno dice cuando dice la palabra con que se desata de la vida, y esa palabra que yo diré cumplirá con el requisito, estará a la altura de lo que se espera de ella, cubrirá las expectativas? ¿Y esa última palabra me conducirá al cielo o me condenará al infierno, hablará de mis penitencias o de mi redención? ¿La diré en mi habitación propia, en un cuarto de hospital, en algún pedazo de calle? ¿Sucederá de mañana, al atardecer, de noche? ¿La improvisaré o ya la habré traído dándome vueltas y más vueltas en la cabeza desde semanas atrás, lo que tal vez a los ojos de los conocedores será una especie de fraude moral, una puñalada por la espalda a la espontaneidad pues no podrá considerarse en sentido estricto una última palabra, o si acaso se tratará de una última palabra postergada? ¿Y si se dirigiese a consolar el corazón de alguien, a pedirle perdón a alguien, a declararle a alguien que no me arrepiento de nada, ni de mis amores, ni de mis bufonadas, ni de mis sueños que nunca aprendieron a volar bajo ni a cruzarse de brazos ni a permanecer con los pies quietos? ¿Será linda o fea como pecado mortal? ¿Habré de empeñar mi alma por acuñar mi última palabra? ¿Llegará un día en que haya una segunda, una tercera o hasta una séptima edición de mi última palabra porque se trate de la mejor última palabra que se haya dicho jamás? **U**

El aliento y la palabra

José Pascual Buxó

La lengua es una entidad viva. Su naturaleza cambiante lleva a las sociedades a fundar y mantener instituciones que procuran salvaguardar y fortalecer la herencia cultural, como reflexionan José Pascual Buxó y Adolfo Castañón en torno a los vínculos de la Academia Mexicana de la Lengua y la Biblioteca Nacional, en el contexto del pasado Día Internacional del Libro.

Partamos de una sencilla premisa: la lengua, los lenguajes, son la causa eficiente de nuestra verdadera humanidad. Sin ella y sin ellos no habríamos salido de un feroz estado de asechanza: nos habríamos mantenido perpetuamente atentos a la captura de todas aquellas presas codiciadas por nuestros apetitos. Quizás, en un momento de reposo, pudo llegar a una zona difusa de la conciencia primitiva un indefinible sentimiento que —mucho más tarde— podría recibir los nombres del amor y la solidaridad. Sin palabras como esas, sólo seríamos un atado instintivo de pasiones, cuyo único modo de expresión estaría fatalmente ligado a todos los extremos de la violencia. Pero ya sea don divino milagrosamente concedido a los hombres o —a lo que yo más me inclino— arduísima y triunfante elaboración de los más aptos, el lenguaje convirtió a la manada prehistórica en una comunidad de individuos dotados de voluntad y pensamiento.

La lengua, todas las lenguas, son —a la vez— el origen y la esencia de la humanidad, y sólo a través de ellas cada uno de nosotros puede alcanzar su plena condición de individuo singular en el seno de la sociedad que nos incorpora, instruye y reconoce. Porque una lengua humana nos revela tanto el mundo natural en que habitamos como los mundos ideales que interiormente nos habitan; su función es la de dar orden y sentido a nues-

tra propia conciencia que, sin su auxilio, navegaría por siempre en el magma infinito de las realidades inefables: sin palabras, nuestro entendimiento carecería de instrumentos idóneos para indagar la naturaleza de nuestro propio ser; sin ellas, nuestro espíritu no sería otra cosa que un paisaje inerte, sin figuras ni símbolos.

Pero si la causa eficiente de nuestra humanidad es la lengua, la causa material de esta es apenas una articulada secuencia de sonidos: su materia prima es, pues, el aliento humano, y su causa formal lo que solemos llamar *ideas*. Y así, el aliento se hace voz y la voz se configura, gracias a un ejemplar acuerdo colectivo, en algo diferente de sí misma: se traslada a otro mundo o, por mejor decir, configura un nuevo mundo de signos en el cual se identifican y cobran vida las cosas de este mundo material y sensible, y aun hacen surgir como por encanto las geometrías del pensamiento abstracto y los fulgores de la imaginación visionaria. Sin la intermediación de los signos, no conoceríamos ciertamente la entidad de nuestros afectos ni de nuestros deseos ni siquiera de nuestra empecinada voluntad de vivir. Las palabras nos convierten en los individuos que somos y nos permiten conocer lo que son o han sido cada uno de nuestros semejantes.

Sin embargo, la comunicación sonora es débil en su propia materia. Las voces emitidas requieren de la pro-



Campedelli, *Deméter de Tastavins*, 2009



Campedelli, *Tipos latinos*, 2010

ximidad de los hablantes; alejados en el espacio —y ya no digamos en el tiempo— se diluyen, desaparecen y cesa toda posibilidad de comunicación intersubjetiva. ¿Y cómo superar esta fragilidad intrínseca de los signos orales? Por obra de otra operación cuasi milagrosa: su transfiguración en signos visuales, cuya representación gráfica es capaz, no sólo de preservarlos en su primitiva unidad vocal, sino de mantener su misma densidad semántica: la entrañada correlación de los sonidos con los sentidos, de los significantes con sus significados. Porque los signos verbales son, en efecto, una entidad bifásica que, a semejanza del antiguo dios de los romanos, tienen dos caras: una que mira a su materialidad perceptible y otra a su contenido cognoscible, esto es, a las imágenes que las voces suscitan en nuestra memoria, en nuestro entendimiento y en nuestra fantasía. Así, estableciendo las debidas correlaciones entre la fonación y la mirada, pasando del signo audible al signo visible, nuestra lengua común logra ponerse al amparo de los desmanes del tiempo y adquirir una entidad cuasi permanente por gracia de la escritura.

Una lengua —decían los lingüistas de antaño— está constituida por un vocabulario y una gramática, o dicho diversamente, por un repertorio de signos y un conjunto de reglas para combinarlos. Simplificadas al extremo, las cosas parecieran ser así, y así podría inferirse de la

consulta de los mínimos lexicones y los manuales escolares; con todo, entre el repertorio común y las normas generales, se instala otra magnitud inexcusable: la competencia del hablante que, valiéndose de los recursos mostrencos, logra formar el diseño inteligible de sus propios afanes.

Otros han hecho la distinción entre lo que llaman *lengua* y *habla*, entendiendo por la primera el conjunto de signos y esquemas que determinan tanto la selección de los primeros, de conformidad con los propósitos comunicativos de cada usuario, como su concatenación discursiva, y a esta actividad puntual y concreta los expertos la designan con el nombre de *habla*. Con todo, mal grado tales distinciones de interés puramente didáctico, *lengua* y *habla* se constituyen como un solo sistema simbólico que permite, a un tiempo, la formación del pensamiento y la expresión y comunicación de sus cambiantes contenidos. De modo, pues, que en la realidad social no hay más que *discursos*, actos específicos de habla susceptibles de manifestar —de viva voz o por intermedio de la escritura— los infinitos modos de concebir y expresar las circunstancias de nuestra vida en cualesquiera de sus vertientes: cívica, moral, intelectual o fantástica.

De manera, pues, que el conjunto de aquellos innumerables discursos —producidos en el transcurso de los tiempos— se constituye como el legado irremplazable

de las civilizaciones humanas, y que la preservación de tales testimonios documentales sea, en consecuencia, una de las mayores responsabilidades de toda república bien gobernada. De ahí también el inevitable surgimiento de las instituciones encargadas, por una parte, de reunir, clasificar y preservar todos aquellos testimonios escritos del variadísimo acontecer humano y, por otra, de recuperar sus contenidos de índole literaria, filosófica, histórica y científica; es decir, la institución perdurable de las bibliotecas y las academias. Sin el concurso de los acervos bibliográficos, las labores específicas de la academia no tendrían materia en que cebarse; sin la pausada reflexión de los académicos, los textos acumulados durante siglos no serían más que el mudo testimonio de una indefinible presencia humana.

Por fortuna, a lo largo de nuestra accidentada historia patria no han faltado las instituciones de uno y otro tipo. Sin entrar ahora en la consideración de la cultura de los pueblos indígenas ni de los testimonios irrecusables del asombroso desarrollo de sus instituciones políticas, religiosas y culturales, en el proceso trisecular de formación de la moderna nación mexicana fue notable la rápida expansión de la imprenta, así como del comercio librero y la consecuente creación de bibliotecas vinculadas tanto a la enseñanza secular como religiosa en las más importantes ciudades de la Nueva España y, de manera muy particular, la formada en el seno de la Real y Pontificia Universidad, de cuyos fondos fue dotada la primera Biblioteca Nacional, creada por los gobiernos nacionalistas del México independiente. Promulgada su definitiva creación en 1867, y después de un dilatado proceso en que no faltaron las dificultades de orden técnico y material, en 1929 fue confiada a la custodia de la Universidad Autónoma, con el fin de asegurar su permanencia institucional y sus servicios al desarrollo de nuestra cultura democrática. Y así como el siglo XVIII vio nacer en nuestro país la ciencia bibliográfica unida al orgullo criollo por la relevante actividad intelectual de los antiguos mexicanos, el siglo XIX promovió la creación de diversos liceos y academias, en los cuales liberales y conservadores, románticos y neoclásicos debatían, tanto o más que sus ideas literarias, sus encontradas concepciones de la vida republicana.

Concluida con dolor la negra etapa de las guerras civiles y las ocupaciones extranjeras, diluidos o al menos acallados con el pasar del tiempo los mutuos rencores, mexicanos y españoles pudieron sentirse nuevamente unidos por la lengua común y las tradiciones compartidas. Y así, después de los recurrentes intentos por parte de los literatos mexicanos de mantener con vida las corporaciones literarias por ellos fundadas, la Real Academia Española decidió constituir en 1870 academias americanas correspondientes, con el fin de que estas contribuyeran a sus tareas fundamentales, que eran —según

reza su lema inaugural— dar unidad y fijeza a la lengua, limpiarla de los errores comunes y dotarla de la perfección y esplendor ambicionados por todas las lenguas de alta cultura. Cinco años después, se formalizó la Academia Mexicana Correspondiente de la Española, la reseña de cuyos frutos no cabría en estas líneas, si bien no pueda dejar de mencionarse el hecho de que, a más de un siglo de su fundación, en octubre de 2001, adoptó el nombre de Academia Mexicana de la Lengua, en razón de su plena autonomía científica y atenta al carácter original y distintivo del español hablado y escrito por los mexicanos.

La cláusula cuarta de los estatutos de nuestra corporación señala que el objeto de la misma es “velar por la conservación, la pureza y perfeccionamiento de la lengua española”, y ese breve desiderátum alude implícitamente a los máximos peligros que puede enfrentar una lengua en el transcurso de su existencia. Porque las lenguas humanas —y más las habladas por millones y millones de individuos en los más diversos ámbitos de una sociedad tan compleja como la nuestra— son, como lo somos nosotros mismos, un ser vivo sujeto a crecimiento, maduración y decadencia. De ahí, pues, que el cuidado de su salud y de su progreso sea una responsabilidad pública y pueda quedar oficialmente a cargo de una entidad formada por expertos.

¿Y cuáles serían, pues, las asechanzas a que puede verse sometida una lengua utilizada y propiamente recreada una y otra y otra vez por cada uno de sus innumerables hablantes, y cómo podríamos precavernos de ellas? Para decirlo pronto: que esos hablantes sean capaces de mantener su interlocución con los destinatarios dentro de los marcos del sistema lingüístico propio de nuestra lengua española. Por paradójico que parezca, ese “marco” —con su conjunto de reglas constrictivas— no implica un acotamiento de las posibilidades de la libre expresión individual, sino —todo lo contrario— favorece la producción original del pensamiento en tanto que pone a disposición de los hablantes un vasto y flexible repertorio de modalidades de expresión, que van desde los ceñidos enunciados de la ciencia hasta la incontenible floración de la poesía. Al igual que en las sociedades humanas, bien aplicadas, las mismas normas que determinan los comportamientos de la vida civilizada las preservan del caos y la extinción.

Las circunstancias que han propiciado el desarrollo de esta sesión pública de la Academia Mexicana de la Lengua en el ámbito de la Biblioteca Nacional no son puramente fortuitas, pues aun cuando estas instituciones hayan sido creadas con propósitos muy específicos, ambas coinciden en una tarea superior, que las identifica y complementa: la de preservar, comprender y propagar las lecciones de vida y pensamiento recluidas en todos aquellos testimonios escritos de nuestro ser nacional.

Una gesta silenciosa

Adolfo Castañón

I

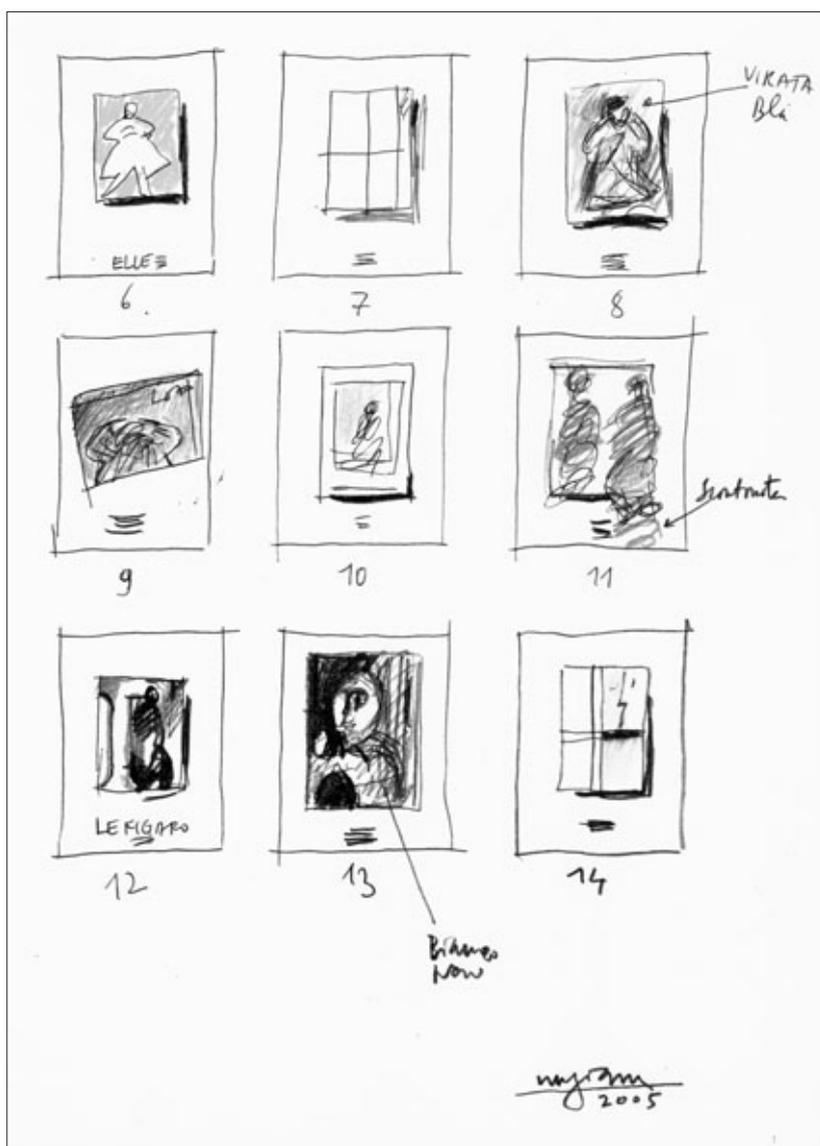
Imaginen que tuviésemos que arreglar los libros de una biblioteca. Cuando empezamos, los libros están amontonados en desorden por el suelo. Habría muchas maneras de sacarlos de ahí y de ponerlos en su lugar. Una sería tomar los libros uno por uno y poner cada uno en un estante en su lugar. De otra parte, podríamos tomar algunos libros del piso y ponerlos en una hilera en un estante, meramente para indicar que estos libros deberían ir juntos en ese orden. En el curso del arreglo de la biblioteca, toda esta hilera de libros tendría que cambiar de lugar. Pero sería un error decir que antes, al haberlos puesto juntos en un estante, no se dio ningún paso hacia el resultado final. En este caso, de hecho, es bastante obvio que el haber puesto juntos todos los libros que debían estar juntos es un logro, aunque luego toda la hilera tuviese que cambiar de lugar. Pero algunos de los mayores logros en filosofía solamente podrían ser comparados con este hecho de poner juntos algunos libros que deben estar juntos para ponerlos luego en diferentes estantes; no siendo definitivo, en relación con sus posiciones originales que ya no están tirados unos juntos al otro. El observador recién llegado que no conoce la dificultad de la tarea puede pensar en ese caso que nada se ha logrado. La dificultad en filosofía estriba en no decir más de lo que sabemos.¹

Estas palabras del filósofo Wittgenstein ponen sobre la mesa de nuestra atención la trascendencia del quehacer del bibliotecario y de su tarea y misión. Hombres de libros como Joaquín García Icazbalceta, José María Vigil, José Fernando Ramírez, Manuel Eduardo de Gorostiza, Joaquín Cardoza, José María Lafragua, Fran-

cisco Sosa, Luis G. Urbina, Martín Luis Guzmán, Enrique Fernández Ledesma, José Vasconcelos, Alberto María Carreño, Andrés Henestrosa, José Luis Martínez, Ernesto de la Torre Villar, José Moreno de Alba, Vicente Quirarte, José Pascual Buxó, Germán Viveros, Manuel Alcalá, para evocar algunos nombres estimados, han sabido bien hasta qué punto mover libros, catalogarlos o clasificarlos es un oficio delicado y que tiene una múltiple trascendencia. Lo que se traen entre manos los bibliotecarios no sólo es el polvo que despiden las hojas secas de los volúmenes impresos; lo que se traen entre manos esos curiosos personajes que sólo saben saciar su sed con el conocimiento es ni más ni menos el sentido impalpable y a la vez tangible y vulnerable de la comunidad hecha república, república de los libros. No es gratuito entonces que, por ejemplo, un polígrafo como el ilustre José María Vigil haya escrito a su amigo Agustín Rivera el 12 de agosto de 1885, hace casi 120 años, que se encontraba atareado en dos obras magnas: de un lado “la organización de la Biblioteca Nacional” y de sus “140,000 volúmenes que abarcan toda la esfera de los conocimientos humanos” y del otro la tarea de “escribir la historia de la reforma y de la intervención”.² Salta a la vista del lector republicano el paralelo que puede haber entre estas dos tareas abrumadoras. Además, para aliviar sus agobios eruditos y políticos, Vigil se bañaba a gusto en la traducción de las elegías de Propertio. Parecería que este triángulo ocupacional delinea el perfil de nuestros maestros bibliotecarios: la gimnasia de clasificar y catalogar, el ejercicio de poner en cintura las alborotadas noticias de la historia universal vivida y padecida desde México, el reposo y júbilo de medirse mental y afecti-

¹ Ludwig Wittgenstein, *Preliminary Studies for the Philosophical Investigations generally known as The Blue & Brown Books*, by L. W. Basil Blackwell, Oxford, primera edición, 1958. “Preface” por R(ichard). R(orty).

² Gabriel Agraz García de Alba, carta de J. M. Vigil al Sr. Dr. D. Agustín Rivera en México, agosto 12 de 1885, en *Biobibliografía general de don José María Vigil*, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 1981, p. 203.



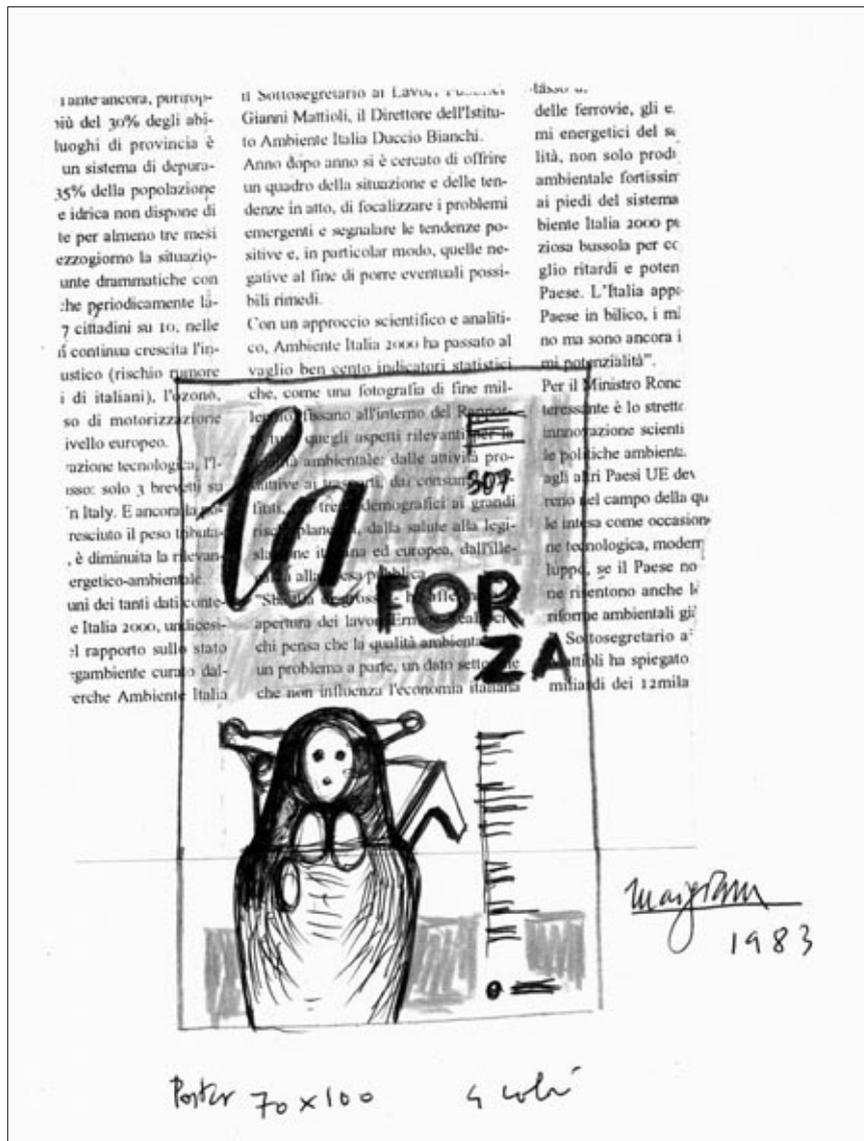
Piazza, *Untitled*, 2005

vamente con el universo de las humanidades clásicas. No sólo eso: se da en la cuerda floja de este oficio que tan estable parece una dimensión civil. De ahí que no se pueda poner en duda que bibliófilos y bibliotecarios, como los mencionados, hayan tenido y tengan conciencia del sentido civil y aun político de su oficio.

Otro de los paralelos entre la Biblioteca Nacional y la Academia Mexicana de la Lengua concierne a su sede: ambas fueron hasta hace muy poco y todavía lo es la nuestra entidades itinerantes. Durante muchos años, como se sabe, la Biblioteca Nacional estuvo situada en el Templo de San Agustín en Isabel la Católica y Uruguay, en la Ciudad de México. Fue ese uno de mis primeros espacios de lectura. Recuerdo haber pedido alguna obra de Garcilaso y verme premiado con un noble ejemplar, casi una edición príncipe. Recuerdo los bustos de los ilustres filósofos que adornaban aquel espacio: Platón, Aristóteles, Descartes entre muchos otros. Tal vez, sin saberlo, me tropecé siendo adolescente con un joven trabajador, casi de mi misma edad, de aquella institución que luego sería mi amigo y que falleció el año pasado, Liborio Villagómez.

II

La Biblioteca Nacional, fundada por decreto de Benito Juárez (1867), y la Academia Mexicana de la Lengua, hace 140 años en 1875, son instituciones hermanas en más de un sentido. “Hermanas de leche” y hermanas sin más, pues han tenido las mismas nodrizas institucionales y en ocasiones las mismas cadenas genealógicas. Son frutos de un mismo árbol y casi no se podría entender la historia de una sin descifrar a la par la de la otra: la cultura literaria y bibliográfica del México independiente, republicano y moderno. No sólo porque algunos directores de la Biblioteca Nacional lo hayan sido también de la Academia Mexicana de la Lengua como José María Vigil y José G. Moreno de Alba, no sólo porque los bibliotecarios hayan sido a lo largo de la historia personas relacionadas necesariamente con el quehacer del libro en México y con el quehacer de la Academia: todos comparten un horizonte. Las cartas que provienen del pasado son de la mayor importancia; sin embargo, como recuerda atinadamente George Steiner, no siempre recordamos el nombre del cartero; así la nómina de los



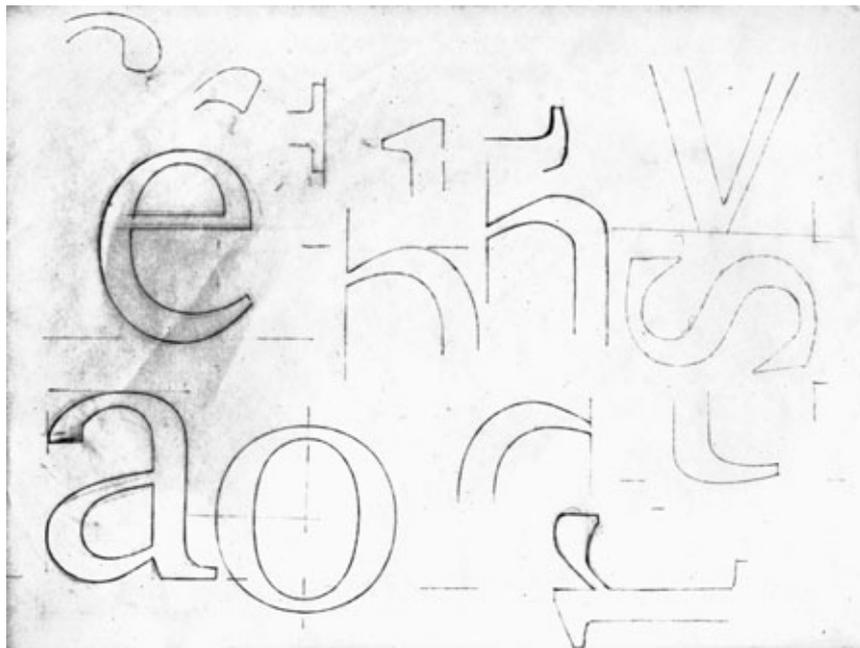
Piazza, La forza dei matti, 1983

bibliotecarios se encuentra en un segundo plano en la memoria colectiva: los paisajes o las fotografías memorables que los retratan son más conocidos que los nombres de los fotógrafos. Historias paralelas, aunque no idénticas. Ambas instituciones han compartido horizontes y terrenos comunes pero sobre todo una idea o un haz de creencia en torno a una misión magnética de los deberes de la letra escrita, la palabra y su conservación, la lengua, la historia y la memoria nacionales y, del otro, una experiencia inapelable de la precariedad y la fragilidad de eso que se conviene en llamar libro en un país tan improbable como México. Un país que es a la vez fuerte por sus raíces y tradiciones y a la par vulnerable por sus hombres e instituciones: “México es tan fuerte que los mexicanos no han podido acabar con él”, nos vino a decir en un aforismo el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien no fue académico de la lengua pero sí investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y cuyo archivo y papeles prodigiosos se encuentran alojados en esta Biblioteca Nacional que hoy nos acoge, al igual que los de otros ilustres poetas y escritores como Carlos Pellicer o Rafael Heliodoro

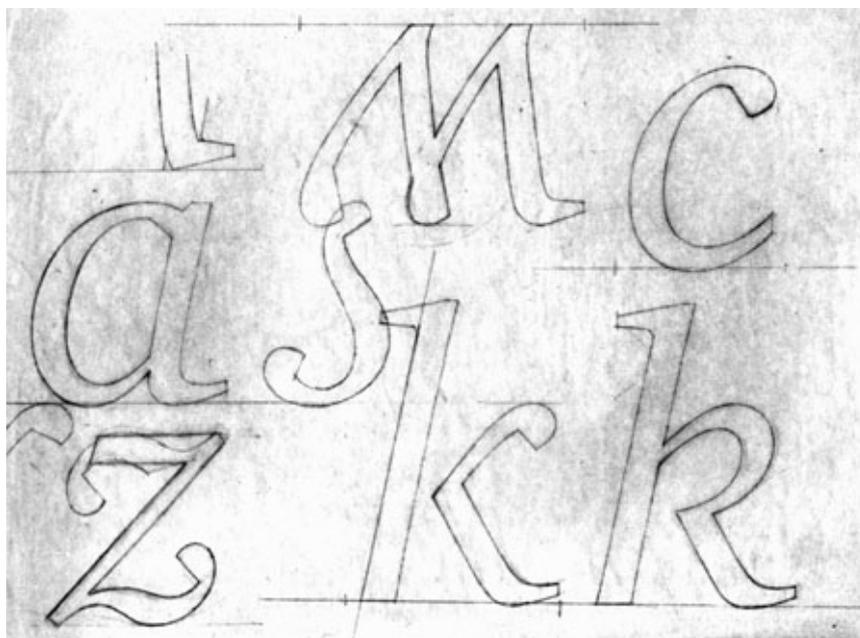
Valle. Y es que en una biblioteca no sólo hay libros: amén de las colecciones de volúmenes impresos o de revistas, están concentrados en estos espacios documentos como los citados o como los que resguarda la Biblioteca Alberto María Carreño de nuestra Academia: desde el manuscrito de *La Suave Patria* de Ramón López Velarde hasta el diario inédito del bibliófilo abate González de Mendoza, José María González de Mendoza, quien fue como académico el sexto sensor desde la silla vigésimoquinta.

La sombra de estos destinos contrastados se ha proyectado por fuerza en la historia de estos centros o antros culturales que han tenido que afirmar la necesidad imperiosa de la conservación de la cultura escrita y de su patrimonio cultural contra el caos de las incertidumbres y desastres, de guerras, mudanzas, robos, crisis, modernizaciones, faltas de presupuesto, desinterés de las nomenclaturas progresistas y positivistas en las humanidades de que son prenda y presa estas valerosas instituciones.

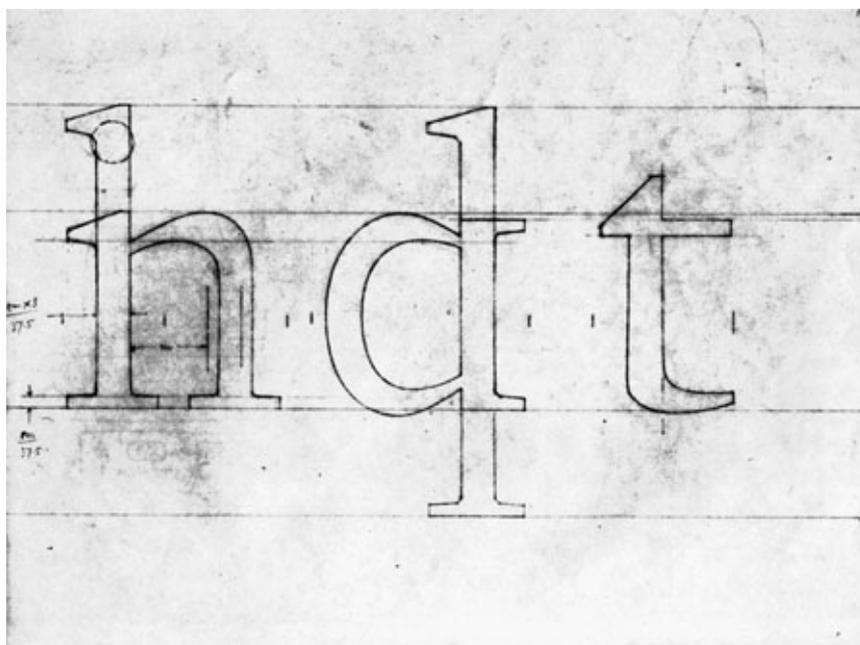
Valerosas. La tarea de los académicos y bibliotecarios ha sido muchas veces heroica. Sin embargo esa épica se



Carter, *Sketches of Charter Typeface 01*, 1987



Carter, *Sketches of Charter Typeface 02*, 1987



Carter, *Sketches of Charter Typeface 03*, 1987

ha dado como una gesta silenciosa y eficiente como debe ser la misión de los hombres del libro en el ámbito de una cultura marcada por los duelos de las culturas en proceso de formación, discordia y extinción, y por los quebrantos de la falta de continuidad. Ese talante estoico se encarna no solamente en las figuras mayúsculas como las arriba citadas sino también cobra cuerpo en otras que también se escriben en el libro de la memoria. Una de esas figuras fue la de don Liborio Villagómez (1952-2014). Luego de dirigir el fondo reservado de la Biblioteca Nacional llegó a ser bibliotecario responsable de la Biblioteca Alberto María Carreño de la Academia Mexicana de la Lengua gracias a la persuasión de don José G. Moreno de Alba, figura emblemática de la conjunción entre Biblioteca Nacional y Academia Mexicana de la Lengua, que las dirigió con fortuna. La de los lectores autodidactas que van subiendo palmo a palmo las pirámides escalafonarias (¿no son piramidales todos los escalafones jerárquicos?), ascendiéndolas a mano y a pie limpio como alpinistas descalzos, esa fue la raza de don Liborio que parece haber nacido con el don puesto sobre la cabeza a la manera de un halo canónico o una irradiación impalpable, similar a la que rodea a los volcanes y a los montañistas y alpinistas como al luminoso y legendario Hilarión Vidales o al austero Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, más y mejor conocido como Juan Rulfo. Su obra de industrioso oficio de bibliotecario y archivero en el Archivo General de la Nación y en la Biblioteca Nacional se dio bajo las administraciones de tres directores de esta, también académicos. Como diría Iván Escamilla, amigo y discípulo suyo en el obituario dedicado a don Villagómez: “Pero el amor de Liborio por los testimonios del pasado trascendía los muros de la biblioteca. Su afán por difundir las maravillas que custodia la Biblioteca Nacional lo hizo participar en proyectos para digitalizar y poner en línea libros de las colecciones conocidas como Fondo de Origen y Fondo Mexicano, y los invaluable documentos del Archivo Franciscano. A todos estos proyectos, y sin faltar a sus obligaciones ordinarias, Liborio les dedicó tiempo, energía y entrega sin reserva, al punto de poner en riesgo su propia salud”.³ En la Academia Liborio Villagómez organizó la Biblioteca, modernizó y puso en cintura electrónica su catálogo, coordinó los trabajos de digitalización de las *Memorias* para que pudiesen estar disponibles en nuestra página electrónica e hizo un sinnúmero de tareas para poner al día cédulas, formas y procedimientos. No es una metáfora: al igual que la labor de los mineros, la del bibliotecario está expuesta

³ Iván Escamilla, “Murió Liborio Villagómez, los libros y las bibliotecas de México están de luto”, *Artes e historia de México*, 2 de julio de 2014 (<http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/1145-murio-liborio-villagomez-los-libros-y-las-bibliotecas-de-mexico-estan-de-luto>).

a enfermedades, infecciones y quebrantos como pueden ser los inducidos por los perniciosos acídidos, invisibles ejecutores testamentarios de investigadores ilustres como Carlos Monsiváis y Villagómez. Al igual que los libros y revistas, los bibliotecarios también pueden verse expuestos a patologías e infecciones. Quien haya entrado alguna vez a un fondo reservado o a un archivo sabe bien que, al igual que los gambusinos y mineros, esos enfermeros de libro que son los bibliotecarios deben traer tapabocas, guantes de hule y aun bata. Aunque conocía estos accesorios, don Liborio, el amigo y contertulio de Manuel Calvillo en el fondo reservado, se reía de ellos en silencio. Cabría decir de este protagonista sigiloso de la cultura del libro en México que era un cerebro bibliotecario, para echar mano de una expresión que se puso de moda hace unos años. Liborio estaba lejos de ser un robot. Sin embargo, parecía tener en su ojo mental una pantalla automática de digitalización: todo un señor del escáner mental, solicito un indulto por el empleo del anglicismo, aunque este sea el año dual de México y la Gran Bretaña.

Al final de sus días don Liborio Villagómez, tan reacio a la publicidad y a la aparición en escena (¡cuánto trabajo costó encontrar una foto para ponerla en su funeral!), fue reconocido con el prestigioso Premio Atanasio G. Saravia de Historia Regional, patrocinado por Fomento Cultural Banamex en 2012. No sé si fue con motivo de la publicación del libro *Aventuras y desventuras de un noble realista*, con prólogo, transcripción y selección de Liborio Villagómez.⁴ En esta obra colindan la historia que se hace leyenda con el hecho improbable que se brinda como novela de aventuras y con la rigurosa investigación histórica y la severidad del oficio del paleógrafo profesional. Tuvo muy buen ojo y oído Vicente Quirarte al pedirle a don Liborio queazonara editorialmente este delicioso libro para su colección Summa Mexicana. Pero el buen paño hasta en el arca se vende y no podían quedar ocultas las prendas de su oficio. Miguel León-Portilla, decano de la Academia Mexicana de la Lengua e investigador emérito de la UNAM, tuvo el buen sentido de reclutarlo para colaborar en la edición monumental de los *Cantares mexicanos* en la paleografía y en el “Estudio codicológico del manuscrito”, junto a Ascensión Hernández Triviño de León-Portilla (pp. 27-150).⁵ Y es que Liborio Villagómez dominaba las diversas artes y técnicas de la bibliotecología y la biblioteconomía, sin olvidar desde luego la biblioterapia, la bibliofilia, el cotilleo, el correo menor de la conver-

sación de la cual era un maestro no sólo por lo que decía sino porque sabía escuchar y responder atinadamente; don Liborio dominaba además el arte difícil de cotizar cuánto valen las bibliotecas y los acervos así como el de valorar cuánto debe pagarse a un investigador, a un paleógrafo, a un bibliotecario; atesoraba en sus redes memoriosas noticias de muy diversa índole, sabía cómo saber (es decir, dominaba la heurística), no presumía de hablar idiomas pero se defendía bien leyendo algunos europeos y aun nativos sin olvidar su ojo clínico y grafológico para desenredar los laberintos de las caligrafías pasadas y su conocimiento de la imprenta en México de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, pero su fuerte era la paleografía y su gusto por descifrar manuscritos difíciles y anotar textos. Puedo dar fe desde esta esquina de aprendiz de que además de conseguirme obras de difícil acceso como *El Anticristo* de Lope de Vega o ediciones raras de Rubén Darío, era capaz de leer casi de corrido escrituras pretéritas. La última vez que lo vi, pocos días antes de que falleciera, fue en la antigua sede de la Academia en la calle Liverpool. Nos sentamos solemnemente solos en la penumbra en la gran mesa de plenos que ahora ha encontrado refugio en la Biblioteca Nacional. Le había llevado yo una tarea nada fácil. La encomienda de descifrar el microfilme de la traducción y presentación que hizo el español Diego de Cisneros en junio de 1637 de la *Vida de Miguel señor de Montaña, Sacada quasi del todo de sus Escritos, conforme a la verdad*. Nos citamos ahí para que me mostrase el avance de aquel encargo improbable; luego de saludarnos, nos sentamos en aquella mesa limpia y con la mirada niña del travieso que ha cumplido su tarea, me entregó las primeras páginas de aquella transcripción que él había hecho en su casa robándole horas al sueño: encubrí el nudo en la garganta y las lágrimas a punto de salir de los ojos bajo un saludo y un abrazo agradecido. ¡Había encontrado un paleógrafo para el lector y traductor pionero de Montaigne!, pero no sólo eso: Liborio conocía pasablemente el francés. No me duró mucho la alegría. Y días después tuve que ver en una funeraria de la colonia San Rafael el último rostro del santo bibliotecario. La Academia Mexicana de la Lengua y la cultura del libro en México, tanto como la Biblioteca Nacional, todavía resienten ese quebranto. Esa ausencia es, de nuevo, algo que hermana a estas casas del libro. A estas casas habitadas por hombres que saben que cuidar y mover libros de un lugar a otro tiene algo que ver con el pensamiento. En el Día del Libro no parece injusto recordar a un bibliotecario que trabajó en ambas bibliotecas. **U**

⁴ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012, colección Summa Mexicana.

⁵ *Cantares mexicanos*, edición de Miguel León-Portilla; paleografía, traducción y notas de Miguel León-Portilla et al., UNAM/Coordinación de Humanidades/Instituto de Investigaciones Bibliográficas/Instituto de Investigaciones Filológicas/Fideicomiso Teixidor, 2011, 3 volúmenes.

Textos leídos el 23 de abril de 2015 en la Sala de Exposiciones y Auditorio José María Vigil del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, en la mesa redonda La Biblioteca Nacional y la Academia Mexicana de la Lengua, en el marco de la conmemoración del Día Mundial del Libro y los Derechos de Autor.

El corazón en los albores de la historia

Jorge Gaspar H.

En los registros más antiguos de la escritura poética, la Epopeya de Gilgamesh y El enamoramiento de Inanna y Dumuzi, resulta evidente la importancia del corazón como la sede en que se originan las emociones, el carácter, las manifestaciones del afecto y el ser mismo; así se desprende de un análisis detenido de las referencias al órgano vital en este texto del cardiólogo Jorge Gaspar.

Los textos de la Antigüedad son fuente de valiosa información para acercarnos a conocer y entender a la civilización de la cual emanaron. La escritura más temprana, la que dio inicio a la historia humana, fue desarrollada en el cuarto milenio a. C. por los sumerios, en el sur de Mesopotamia (hoy Kuwait y sudoeste de Irak). Derivada de caracteres pictográficos, se usó primero para documentar objetos y cifras con fines administrativos y, con su paulatina evolución a signos cuneiformes de significado fonético, su empleo se extendió a los asuntos legislativos. Finalmente, hacia 2700 a. C. el sistema cuneiforme alcanzó la capacidad para expresar sentimientos, emociones y pensamientos, lo que hizo posible la creación de las primeras obras literarias. En estas últimas el corazón se menciona con una frecuencia en verdad notable. No obstante, se carece de un estudio con el interés enfocado en examinar la razón y el modo de empleo del vocablo *corazón* en estos escritos.

El presente ensayo busca descubrir cómo fue entendido el corazón en el amanecer de la historia. Para ello, se examinan, como muestra representativa de la literatura mesopotámica antigua, dos de sus obras más tempranas y fundamentales: la *Epopeya de Gilgamesh* y el cántico *El enamoramiento de Inanna y Dumuzi*.

LA EPOPEYA DE GILGAMESH

Esta joya de la cultura mesopotámica, de autor anónimo, tiene la distinción de ser la creación literaria de mayor antigüedad que se conoce. Gilgamesh fue un personaje real en los dos sentidos de la palabra. Fue un soberano de la importante ciudad-estado de Uruk que vivió unos tres siglos antes de que la escritura cuneiforme consiguiera su potencial para la producción literaria. Por ello, cuando se escribió la gesta de Gilgamesh la imaginación

humana ya había transformado sus proezas en leyenda mitológica, y a su persona en deidad (“dos tercios divino, un tercio humano”). Iniciada la segunda mitad del mismo tercer milenio a. C., la cultura sumeria dio paso al primer imperio del mundo occidental, el de los acadios, que prosiguieron el perfeccionamiento de la escritura cuneiforme y adoptaron varios escritos sumerios, entre ellos la epopeya que nos ocupa. Vale agregar que la escritura cuneiforme y el acadio (la lengua de acadios, babilonios y asirios) perduraron por poco más de tres milenios. Lo prolongado de estas culturas dejó su influencia en las subsecuentes civilizaciones semíticas y en la helenística, por lo que algunas de sus huellas aún se pueden reconocer en el actual “mundo occidental”.

El texto más completo que se ha encontrado de la *Epopeya de Gilgamesh* está escrito en acadio y consta de un conjunto bien estructurado que los especialistas llaman la *versión estándar*, cuya realización calculan que ocurrió en el último tercio del segundo milenio a. C. Los fragmentos anteriores son conocidos como la *versión paleobabilónica*, mientras que de la primigenia narración en sumerio se han recuperado algunos escritos aunque incompletos y de traducción reportada como difícil; estos dos contienen pasajes que han permitido llenar algunas lagunas de la versión estándar.

La epopeya inicia con la descripción de la grandeza de Uruk y del poder sobrehumano de Gilgamesh, al que se traza como tirano. El pueblo, avasallado, clama piedad a los dioses. Para acotar al rey, la diosa madre crea a Enkidú, humano al que dota de fuerza extraordinaria y deja en la estepa a vivir como salvaje. Enkidú abando-

na su feliz convivencia con los animales cuando se ve seducido por el irresistible atractivo sexual de una mujer a quien se dio el encargo de “civilizarlo” y convencerlo de enfrentar a Gilgamesh en bien de la población oprimida. En su primer encuentro, Gilgamesh y Enkidú se traban en violento combate del que surge una entrañable amistad, con el primero transformado en gobernante justo y aclamado. Juntos, los dos amigos realizan grandes hazañas para la gloria de Uruk. Impresionada, la veleidosa diosa Ishtar le hace avances amorosos a Gilgamesh, pero este la desprecia con una serie de vejatorias lanzadas con metáforas altamente imaginativas. Desairada, Ishtar pide venganza a los dioses exigiendo el envío del colosal Toro de los Cielos para matar a su ofensor y destruir Uruk. Con gran arrojo y astucia los dos amigos enfrentan y matan al otrora invencible Toro. Después sobreviene el inesperado deceso de Enkidú, hecho que abate a Gilgamesh y le causa un obsesivo temor a la muerte; tanto, que lo fuerza a emprender una travesía lejana y arriesgada en búsqueda del único humano inmortal, el sabio Utanapíshitim, para que le revele el secreto de la vida eterna. Tras temerarias peripecias, Gilgamesh logra llegar donde Utanapíshitim y le pide la fórmula para alcanzar la inmortalidad; la esposa de Utanapíshitim persuade a este a retribuir el valor del héroe revelándole el secreto anhelado: una planta que rejuvenece a quien la ingiere y que se encuentra en el abismo de las letales aguas subterráneas. Desafiando peligros mortales Gilgamesh logra conseguirla, pero, para su pésima suerte, mientras se baña en una poza de aguas frescas, una víbora le roba la preciadísima planta... La épica concluye con Gilgamesh de vuelta en Uruk, des-



Friso de los grifos, palacio Real de Susa en Mesopotamia



Representación de la diosa babilónica Ishtar o Inanna



Asurbanipal y el león

cribiendo con orgullo, y no sin un dejo de melancolía anticipada, la grandeza de su ciudad.

El *Gilgamesh* en que se basa mayormente este análisis es la versión estándar en la traducción directa del acadio al español por el especialista en cultura babilónica Jorge Silva Castillo.¹ Toda vez que aquí indagamos el uso del vocablo *corazón*, importa destacar que el traductor asienta en su introducción: “He hecho un esfuerzo porque la traducción se apegue a la letra del texto original...”; luego, en la epopeya, a la frase “Me ha entrado en el vientre la ansiedad”, anota a pie de página: “El término *karšu* significa ‘estómago’ y, por extensión, el interior del cuerpo incluso el alma, por lo que se lee en algunas traducciones: ‘el interior’, ‘el corazón’, etcétera. Sin embargo, la traducción literal en el sentido directo, ‘el vientre’, es expresiva: la angustia, la ‘ansiedad’, se siente sobre de todo en el plexo solar”. Estas observaciones son sustanciales para el análisis aquí procurado porque nos da la confianza de que el texto utilizado es una traducción fiel al original. Nos cerciora de que no es traducción adulterada con deducciones que cambian una palabra por otra, con circunloquios que alteren su sentido original, o con la errada inclinación por interpretar metáforas en lugar de conservarlas como escritas para transmitir la imaginación del autor y preservar el disfrute de su interpretación a quien lo lee.

Para principios del actual siglo se habían descubierto y traducido alrededor de 300 versos del *Gilgamesh*. En estos aparecen nombradas 52 partes dife-

rentes del cuerpo, incluidas las de animales (cuerno, alas, etcétera). Aquella parte que más veces se nombra es el corazón, con 33 menciones. Le siguen en frecuencia: cara y pie con 24 menciones cada una; mano, con 22; y cuerpo, ojos, cabeza y lágrimas con 14, 13, 12 y 11 menciones. Para redondear una idea relativa, las partes que se nombran una sola vez suman diez, como son ombligo o talón.

El predominio con que se nombra al corazón sobre las demás partes del cuerpo sugiere que este órgano ejerció una atracción especial para los sumerios y acadios, y que le concedieron una importancia mayor. Sin descartar esta inferencia basada en razón numérica, más reveladora de una jerarquía superior del corazón es la diferencia del *sentido* con que se menciona. En efecto, casi todas las menciones que se hacen de las partes corporales distintas al corazón son en su sentido real, el anatómico. Las dos excepciones corresponden a metonimias: “mano a la obra” y “la boca del río”.

En contraste, el corazón no sólo es usado en sentido real y como metonimia, sino que se encuentra concertado 27 veces en otras muy diversas locuciones. Aparece empleado en su sentido real solamente en dos ocasiones, pero las dos son de una extraordinaria significancia. En el episodio del Toro de los Cielos, Gilgamesh y Enkidú resultaron victoriosos porque Shamash, dios del sol y árbitro de la justicia, les dio su protección. Por ello: “Una vez muerto el Toro, / le arrancaron el corazón / y ante Shamash lo presentaron”.²

¹ *Gilgamesh*, traducción directa del acadio de Jorge Silva Castillo, El Colegio de México, México, 2000.

² En los ejemplos se conserva la partición de versos hecha por Silva Castillo porque da idea de su cadencia con la métrica del original.

Impresiona sin duda que en la obra literaria más antigua el corazón aparece presentado como ofrenda religiosa. En la versión sumeria del *Gilgamesh* no se describe este ofrecimiento del corazón, lo que hace pensar que fue una costumbre de los acadios. En esta sociedad politeísta y teocrática, Shamash descollaba como uno de sus principales dioses, de manera que para tan importante deidad es de esperarse que la ofrenda tuviera una categoría equivalente. Se deduce entonces que esta cultura tuvo al corazón en gran valía, aprecio que pudo resultar de saber que la actividad del corazón es indispensable para la vida.

Que este conocimiento ya lo tenían lo podemos asegurar por la segunda mención que se hace del corazón en su sentido real, en el relato de la etapa final de la enfermedad mortal de Enkidú. Este se encontraba tumbado en consunción, por lo que Gilgamesh intenta levantarle el ánimo con la evocación de las hazañas que juntos consumaron, pero Enkidú permaneció inerte... Gilgamesh realiza entonces una maniobra sencilla que le confirma la muerte del amigo. La escena abre con palabras de Gilgamesh a Enkidú: “¿Y ahora, qué es este sueño / que de ti se ha apoderado? / Te has apagado / y no me respondes’. / Y él [Enkidú,] / no levantó la cabeza. / Le tocó el corazón, / y no latía. / Como a una esposa / cubrió el rostro de su amigo. / Como águila se revolvió / en torno suyo. / Como leona que ha perdido / a sus cachorros, / no cesaba de ir / de un lado a otro”.

Este bello relato revela que la ausencia del latido del corazón ya era interpretado como signo inequívoco de muerte, y de su recíproca colegimos que la presencia del latido cardíaco era identificada como indicio de vida. Esta certeza establece en el subconsciente una inmanencia del corazón con la vida porque de la percepción *la vida depende del corazón*, se forma la noción *el corazón es vida*. Como observación aparte, no es posible sustraerse del efecto inquietante y conmovedor del símil que se hace de la conducta que provoca la muerte de un ser querido, con el desasosiego de una leona que ha perdido a sus cachorros.

Fuera de estas dos apariciones del corazón en su sentido real, las demás veces que se le menciona, por el contexto en que se hace, en ningún momento nos hacen pensar en el músculo coniforme organizado en cámaras separadas por válvulas para recibir y conducir la sangre en una sola dirección cada que se contrae.

En la traducción de Silva, *corazón* es empleado en cuatro ocasiones para referirse al centro de Uruk. Por ejemplo, cuando Enkidú decide ir al primer encuentro con Gilgamesh: “Lo retaré yo. ¡Terrible será la lucha! / Proclamaré en el corazón de Uruk: ¡Soy yo el más fuerte! / Entraré a Uruk, cambiaré los destinos. / ¡El que nació en la estepa será el más fuerte!”.

Esta metonimia puede pasar desestimada por lo común que es en el habla actual de muchos idiomas que digamos *corazón* para significar el centro de algo. Sin embargo, merece cavilar cómo en tiempos tan remotos el corazón había concentrado tal atención que ya se usaba como trasnominación para denotar la entraña de algo físico. ¿Cómo es que el corazón llegó a ser depositario de este simbolismo tan central? La respuesta parece encontrarse en el uso metafórico del corazón.

Desde la posición del actual saber científico, la mayoría de las siguientes menciones que se hacen del corazón las entendemos como metáforas. Sin embargo, esta impresión cambia si nos damos a imaginar cuál era el conocimiento que se tenía de la estructura y función del corazón cuando esta obra fue escrita. Al recorrer el pasado para imaginarlo, necesariamente recordamos que las descripciones que primero se acercaron a detallar la anatomía y fisiología cardiovascular con cierto acierto, y ciencia en suficiencia, se publicaron en los siglos XVI y XVII de nuestra era. Esto conduce a admitir que el conocimiento que se tenía del corazón en el tercer milenio a. C. debió de ser muy elemental (como quizá dentro de 4,500 años se juzgue exiguo lo que hoy sabemos). En consecuencia, no se puede afirmar con certeza que los diversos usos de *corazón* en las obras que nos ocupan se redactaron todos en sentido figurado, con intención metafórica. De esta intercepción derivamos, como observación en la que no se ha reparado antes, que se ignora hasta dónde en la época de la antigua Mesopotamia en efecto se creyó que el corazón tenía los atributos que le encontramos en el *Gilgamesh*. Estos se pueden diferenciar en seis categorías:

1. *El corazón como el elemento sensible a estímulos diversos y promotor de las respuestas a los mismos*. El corazón aparece con estas cualidades en dos ocasiones, y en una más abarca ambas. Esta última la encontramos cuando, a punto de acometer una de las temerarias hazañas (la de enfrentar al temido monstruo del Bosque de los Cedros), Enkidú empieza a dar muestras de cobardía. Entonces, y para infundirle valor, Gilgamesh le lanza una arenga que culmina con los siguientes versos: “¡Toma mi mano, compañero, / vayamos juntos! / ¡Que el combate encienda tu corazón; / olvida la muerte, piensa en la vida!”.

La penúltima línea señala que el corazón es sensible a la tensión emotiva del combate, y como respuesta hace surgir la valentía, sugerida con la figuración de un corazón encendido. Justamente, la sensación de arrojamiento, producto de la activación del sistema adrenérgico, provoca la percepción de los latidos cardíacos, acelerados y enérgicos, cual si el corazón hubiera sido encendido; seguidamente, el arrojamiento da lugar a la respuesta conductual propia de la valentía que no teme a la muerte, inclusive la olvida. El temor es una respuesta emocional

a un estímulo que amenaza la integridad del individuo y lo prepara para huir o pelear como mecanismo de defensa con el propósito de preservar la vida y la especie. El sistema límbico está identificado como la región cerebral que gobierna la respuesta emotiva a la información sensorial y, de sus componentes, a la amígdala como el sitio cuya activación genera miedo. Estudios recientes han demostrado que el aumento de noradrenalina en esta estructura cerebral puede suprimir el temor. Así, cuando un suceso estresante (como puede ser el combate) provoca la liberación de adrenalina en cantidades suficientes, además de acelerar e intensificar los latidos del corazón, suprime el miedo, lo cual explica la lógica de este pasaje.

2. *El corazón como el sitio donde se alojan las emociones, o se generan de forma espontánea.* Si el corazón, como vimos, responde a estímulos con respuestas emotivas, resulta comprensible que se pensara que en él se puedan alojar las emociones. Así lo encontramos en cinco ocasiones. Como ejemplo, la descripción que se hace de Gilgamesh cuando por fin, y después de grandes vicisitudes, está cerca de llegar adonde vive Utanapishtim: “Gilgamesh había andado errando... / vestía la piel de un león... / y aunque tenía en su cuerpo / carne de dios, / llevaba lleno de angustia / el corazón”.

La sensación de angustia que percibimos en nuestro interior como una inquietud cuando se acentúa se localiza en el epigastrio (“la boca del estómago”) y de ahí se extiende a la región retroesternal, precisamente donde está ubicado el corazón. No extraña entonces que se pensara que la angustia pueda ocupar y llenar el corazón.

En las otras citas esta víscera contiene en dos ocasiones alegría, y en una ocasión, cada una: tristeza, ira y sentimientos no especificados en cantidades indeterminadas (“Contó a su amigo todo cuanto en su corazón pesaba”).

Sabemos, porque lo hemos vivido, que las emociones se acompañan de sensaciones que se ubican en diferentes regiones del cuerpo (fenómeno de conciencia emocional llamado interocepción). En fechas recientes se han investigado con metodología científica estas percepciones somáticas en sujetos de distinta extracción cultural y de los hallazgos se han elaborado los denominados mapas corporales de la emoción. Así, se encontró que en la mayoría de los sujetos estudiados la melancolía se percibe como languidez en las extremidades; la repugnancia, como desazón en el mesogastrio... pero destaca que las demás emociones como temor, alegría, ira, angustia, etcétera (sentidas principalmente como opresión o molestia, vacío o dificultad respiratoria) se localizaron con más frecuencia en el pecho, “en el corazón”. De percibir esta somatización es que en la Antigüedad se habrá razonado que las emociones se alojan en el corazón y, como tal, que también las puede hacer surgir *de novo*.

2a. *El corazón como un órgano que contiene sangre.* Cuando Gilgamesh se encontraba apesadumbrado por la pérdida de la planta de la inmortalidad que tanto riesgo corrió para obtener, se dirige a Urshanabí (el barquero que lo lleva de regreso a Uruk), con estas palabras: “¿Para quién, Urshanabí, / se fatigaron mis brazos? / ¿Para quién se derramó la sangre / de mi corazón?”. En este ejemplo es dudoso que *corazón* fuera empleado en estricto sentido literal por poco probable —aún hoy día— que se sobreviva a una herida de la que se observa sangrar el corazón. Más bien, esta expresión parece una hipérbole, propia de las narraciones épicas de carácter mitológico (que por cierto abundan en el *Gilgamesh*). Pero también es probable que provenga, como vimos antes, de saber que el corazón es el órgano del que depende la existencia: si se desangra, se va la vida (“¿Para quién Urshanabí me esforcé tanto? / ¿Para quién arriesgué mi vida?”).

3. *El corazón como causante de que la persona manifieste sus emociones.* Recién fue creado Enkidú, su condición de salvaje se describe así: “No sabe de gente, ni de países. / No lleva por vestido / sino su piel, cual Sumuqan. / Con las gacelas / tasca la hierba, / con la manada se echa a beber / en el estanque, / y con las bestias, en el agua, / alegra su corazón”. “Alegra su corazón” es la manera como el poeta indica que Enkidú disfrutaba la vida con los animales en forma tal que su alegría se exteriorizaba: se le *veía* su alegría. Esta forma de emplear el vocablo *corazón* lo encontramos en cuatro ocasiones. Este atributo parece ramificación lógica de la creencia que en él se alojan las emociones (inciso 2) y por esa razón es quien hace que estas se exterioricen.

4. *El corazón como el generador de las acciones no premeditadas, y de las deliberadas.* En las no premeditadas el corazón participa una vez, cuando Gilgamesh anuncia con orgullo su ambición de emprender una de sus intrépidas aventuras. En respuesta, los ancianos de Uruk se dirigen a él para disuadirlo: “Eres joven Gilgamesh, tu corazón te impulsa, / no sabes lo que quieres hacer”. La frase “tu corazón te impulsa” da idea evidente de una acción que no fue sopesada, una acción impulsiva en que se presenta al corazón como el instigador de las respuestas instintivas, las que surgen sin saber que se quieren hacer.

Del corazón que estimula las acciones deliberadas se lee en una ocasión, cuando se convoca a la diosa madre Aruru para transmitirle la orden de Anu, dios del cielo y deidad de Uruk, para que Enkidú sea creado: “Al oír esto, Aruru / concibió en su corazón / la creatura de Anu”. “Concibió en su corazón” alude a una acción pensada y meditada por Aruru, sentido que indica que el corazón asume la función de lo que entendemos por mente (“concibió en su mente”). Ahora sabemos que las funciones mentales se llevan a cabo en el cerebro, es-

pecíficamente en circuitos de subregiones de la corteza prefrontal humana, cuya activación durante las tareas intelectuales es demostrada con las técnicas modernas de neuroimagen. Por esto, “concibió en su corazón” para nosotros es metáfora, pero si recordamos que el asiento de la mente eludió a la cultura mesopotámica (como a otras altas culturas de la Antigüedad), de suerte esta descripción pudo ser escrita en el sentido que en aquel entonces se consideraba como verdadero: que las funciones mentales se formulan en el corazón.

5. *El corazón como el responsable de cómo se es.* Esta forma se encuentra en once ocasiones, la más frecuente para indicar que se es triste (“triste tu corazón”). Otro ejemplo ocurre al inicio, cuando el pueblo de Uruk clama piedad a los dioses para ser liberado de la tiranía de Gilgamesh, lo que atiende el dios principal Anu: “Tras tanto oír / sus quejas Anu, / convocaron los dioses a la Gran Aruru: / ‘Aruru, creaste tú a ese hombre. / Haz ahora otra criatura / —tormenta sea su corazón— / que se le oponga, / y recobre así la paz Uruk’”.

Para el lector moderno, en este ejemplo *corazón* simboliza *carácter*: se pide que aquel por crear *sea* violento, tormentoso. Un ejemplo más en el mismo tenor aparece cuando la madre de Gilgamesh con preocupación se dirige al dios Shamash para pedirle que proteja a su hijo que salió a enfrentar al monstruo Humbaba: “¿Por qué me has dado por hijo a Gilgamesh / y has puesto en él un corazón sin reposo? / ¿Ahora lo haces tomar / el camino que lleva a Humbaba?”. Un corazón sin reposo describe un carácter como el de Gilgamesh, inquieto e impulsivo.

6. *El corazón como la esencia que determina al ser mismo.* Cuando Enkidú se lamenta de su enfermedad, y sabiendo que va a morir, enfadado empieza a proferir disparates. Entonces, “Tomó la palabra Gilgamesh y dijo, / dirigiéndose a Enkidú: / ‘Oh amplio y gran corazón, / amigo mío, tú que tienes tan buen juicio / profieres ahora insensateces! / ¿Por qué hablabas así? / Desvaría tu corazón’”. Este interesante pasaje recurre al corazón en dos ocasiones con ideas diferentes. En la primera, por dirigirse a su amigo, *corazón* hace referencia a él, a Enkidú, a un *ser*. Con el calificativo *gran corazón*, que sugiere bondad, indica que Enkidú *es* bondadoso; por estar precedido del adjetivo *amplio*, entendemos que Gilgamesh considera que su amigo es vasto en esa estimable cualidad, que *el ser mismo* de Enkidú es generoso con su bondad, y por eso le sorprende oírlo pronunciar improprios. En la segunda ocasión, el corazón aparece otra vez como el asiento de los procesos mentales, el encargado del juicio (“Desvaría tu mente”).

Para cerrar, precisa añadir que en la traducción clásica de George Andrews, en el episodio de la búsqueda de la vida eterna, cuando Gilgamesh muestra la planta de la juventud al barquero que lo transporta le dice: “This

plant, Ur-shanabi, is the ‘Plant of Heartbeat’/ with it a man can regain its vigour” (“Esta planta, Ur-shanabi, es la ‘Planta del Latido-del-corazón’/ con ella un hombre puede recuperar su vigor”).³ El curioso apelativo de la planta revela la creencia de que el vigor es aportado por el corazón. Si interpretamos vigor como condición física, resulta lógica su conexión con el latido cardiaco, aun cuando ahora sabemos que esta capacidad requiere de la acción coordinada y en condición sana de otros sistemas del organismo además del cardiovascular.

EL ENAMORAMIENTO DE INANNA Y DUMUZI

Inanna (Ishtar en acadio) es la diosa sumeria del amor y la guerra, y Dumuzi un rey de la primera dinastía sumeria a quien se atribuyó naturaleza divina. Este poema, también de autor anónimo, pertenece a los cánticos de la liturgia conocida como el rito del matrimonio sagra-

³ *The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Acadian and Sumarian*, translation with an introduction by Andrew George, Penguin, London, 1999.



Representación de Gilgamesh



Lamasu, divinidad protectora

do. Era esta una de las ceremonias más antiguas de Mesopotamia que se celebraba cada año nuevo para consumir, de manera efectiva o simbólica, el deber sagrado del monarca de desposarse con una sacerdotisa consagrada al culto de Inanna. Como diosa del amor, Inanna aseguraba la fecundidad del seno y la fertilidad de la tierra; como diosa de la guerra, velaba por el poder del rey y la seguridad de su pueblo. El poema amoroso que nos ocupa se desarrolla como sigue:

El Dios del Sol dice a su hermana: “el lino en su plenitud está hermoso”, y enseguida ofrece cortarlo para entregárselo.⁴ Con esta obertura se imagina uno la belleza azul de la flor del lino desplegada sobre los sembradíos a las afueras de las murallas de Uruk. También, “el lino en su plenitud está hermoso” coliga que su flor se encuentra lista para ser polinizada, ilación que concuerda con el tema del poema.

Ella, Inanna, luego de convenir que no le entregue los tallos de la planta sino la tela ya elaborada, comprende que esta es para confeccionar su sábana matrimonial, y pregunta: “Hermano y cuando me traigas mi sábana matrimonial, / ¿quién irá a la cama conmigo?”; él responde: “¡Dumuzi, el pastor! Él irá a la cama contigo”, pero Inanna objeta: “¡No, hermano! / El hombre de mi corazón trabaja el azadón. / ¡El labrador! ¡Él es el

hombre de mi corazón!”. En esta parte de la trama identificamos que *corazón* es usado para expresar elección (“El hombre de mi elección trabaja el azadón. / [...] ¡Él es el hombre de mi elección!”).

Enseguida Inanna describe sus razones para preferir al labrador. A esto, Dumuzi alega y expone por qué considera que él es buen partido, lo que da inicio a una discusión... pero “Del inicio de la discusión / llegó el deseo de amarse”. Inanna, quizá confundida por el surgimiento de este deseo, consulta entonces con su madre; esta aconseja elegir a Dumuzi e indica a la hija que se aplique perfume, prepare su ropa, se ponga un collar y lleve en la mano su sello real.

Una vez preparada, “Inanna le abrió la puerta [a Dumuzi] / dentro de la casa ella resplandeció ante él / como la luz de la luna”. Dumuzi la contempla, admirado, y ella, complacida con la impresión que causó, le dice en clara alusión a la procreación: “Mi vulva, el cuerno, / la Barca del Cielo, / está llena de deseo como la luna / mi cuerpo sin cultivar yace en barbecho / y en cuanto a mí, Inanna / ¿quién va a arar mi vulva? / ¿Quién va a arar mi campo elevado? / ¿Quién va a arar mi tierra húmeda?”. A la pronta respuesta de Dumuzi que él lo hará, Inanna exclama excitada: “¡Entonces ara mi vulva, hombre de mi corazón! / ¡Ara mi vulva!”.

En el contexto elaborado la exclamación de Inanna señala que *corazón* ahora denota deseo (“¡hombre de mi deseo!”), y a continuación el poeta celebra la procreación: “¡Ella la pidió, ella la pidió, ella pidió la cama! / Ella pidió la cama que regocija al corazón. / Ella pidió

⁴ *The Courtship of Inanna and Dumuzi* en Diane Wolkstein, Samuel Noah Kramer, *Inanna, Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer*, Harper & Row, New York, 1983. Las citas son de la versión en inglés en traducción del autor.

la cama que endulza la espalda. / Ella pidió la cama real del rey. / Ella pidió la cama real de la reina. / Inanna pidió la cama: / ¡Dejad que la cama que regocija al corazón sea preparada!”. En estas dos menciones el corazón hace referencia al espíritu, que es el que se regocija (“la cama que regocija al espíritu”). En tanto, la repetición de “ella la pidió” genera una tensión creciente, que a la insistencia de “ella pidió”, se consigue la agitación que infunde al pasaje la idea de pasión.

Más adelante, atestigüamos que el significado de corazón evoluciona a un estado más elevado del espíritu. Una vez preparada la cama: “Él puso su mano en la mano de ella. / Él puso su mano en el corazón de ella. / Dulce es el sueño de mano-en-mano. / Más dulce aun es el sueño de corazón-en-corazón”. Aunque el primer verso puede ser tomado en su expresión literal, el siguiente, por no ser factible en estricto sentido real, se podría interpretar como “poner la mano en el pecho”. Sin embargo, el argumento de los cuatro versos indica que mano y corazón hacen alusión a conceptos abstractos. Que Inanna permitiera que su corazón fuera tocado por la mano de Dumuzi sugiere que este accedió al afecto de Inanna, a su alma. Esta impresión se comprueba cuando el texto compara la acción de mano-en-mano (que sugiere cariño) con la de corazón-en-corazón: al poner por encima a esta última, se refuerza la idea que aquí *corazón* simboliza el alma (“Más dulce aun es el sueño de alma-en-alma”).

Después de la unión Inanna dice a Dumuzi: “Tú, el veloz corredor, el pastor elegido, / En toda manera eres apto. / Que tu corazón goce de largos días”. Es evidente que Inanna manifiesta su satisfacción y aprueba a Dumuzi, al que califica de aptitud cabal. El erotismo elegante y sutil de este fragmento da a entender que *corazón* alude al vigor demostrado por Dumuzi y para el cual Inanna hace votos porque sea duradero (“Que tu vigor goce de largos días...”).

A tan singular halago Dumuzi, con evidente orgullo, responde a Inanna refiriéndose a sí mismo: “Reina mía, aquí está la elección de tu corazón, / El rey, tu amado cónyuge”. Con estas palabras culmina el proceso evolutivo de los significados simbólicos del corazón en este poema: el amor (“aquí está la elección de tu amor”).

En la última parte del poema Inanna relata su experiencia y cuando restan 16 versos para el final, aparece por última vez el vocablo *corazón*: “Mi amado, el deleite de mis ojos, se encontró conmigo. / Nos regocijamos juntos. / Él tomó su placer de mí. / Él me llevó al interior de su casa. / Me recostó en la fragante cama-miel. / Mi dulce amor, recostado al lado de mi corazón...”. En este fragmento el poeta reúne de manera magistral la totalidad de significados que dio al corazón al integrar, en un concepto único, a lo que provee el sustrato para las emociones que expuso a lo lar-

go del poema: *el ser mismo* (“Mi dulce amor, recostado al lado de mi ser...”).

COROLARIO

Estas obras contienen indudables metáforas, muchas de ellas de una imaginación y belleza admirables. No obstante, al analizar el empleo del vocablo *corazón*, llegamos a plantear como hipótesis que algunas de las locuciones relacionadas —y que hoy día se entienden como metáforas— bien pudieron ser redactadas en el sentido verdadero para el entendimiento de la época en que fueron escritas.

La frecuencia y modo con que se menciona al corazón hace evidente que este órgano tuvo una significación profunda para los pueblos de la antigua Mesopotamia. Tanto, que desde entonces decían *corazón* para referirse al centro de algo, a lo más sustancial. El origen de semejante importancia quizá se debió a que sabían que su acción es indispensable para la vida, y a que lo asociaron con los sentimientos porque buena parte de estos provocan emociones que se acompañan de sensaciones que se perciben en el pecho.

En el *Gilgamesh* la vinculación del corazón con las emociones es amplia. Se le menciona como responsable de la sensibilidad del individuo a los estímulos, y como el que suscita las respuestas emotivas. También encontramos que contiene y genera emociones, y en otra esfera, se le consideró promotor de los instintos y los procesos mentales. Como resultado, *corazón* fue usado para significar el carácter y para simbolizar al ser mismo.

En *El enamoramiento de Inanna y Dumuzi*, poema religioso de erotismo explícito pero refinado que enaltece la procreación, el corazón participa en una evolución bien trazada. Empieza como artífice en la elección de pareja, y procede significando deseo, pasión, vigor sexual, cariño y amor. Al finalizar, el autor sumó estos procesos mentales, instintivos y emotivos en el corazón cuando lo hace simbolizar al todo que los ostenta: el ser, el espíritu, el alma.

En conclusión, encontramos que en los albores de la historia el corazón tenía una honda presencia en el pensamiento humano. Semejante influencia pudo originarse de saber que el corazón es indispensable para la vida y de haber sido estrechamente vinculado con las emociones. Por lo vital e íntimo de estas propiedades atribuidas al corazón, el ámbito de este se vio extendido a lo mental y a lo espiritual. Estos conceptos sobre el corazón arraigaron a lo largo de los milenios que se mantuvo en uso la lengua acadia, lo que provoca pensar que esta sea la simiente primera por la cual hasta nuestros días con naturalidad se dice *corazón* para simbolizar lo más entrañable del ser, y al ser mismo. **U**

José Solé

El teatro es la vida

Silvina Espinosa de los Monteros

En julio próximo cumplirá 86 años un director de escena que a lo largo de varias décadas ha montado obras de todos los géneros teatrales y conoce el mundo escénico, según él mismo afirma, mejor que a su propia vida. En esta entrevista con Silvina Espinosa, José Solé recapitula las varias estaciones de su fructífero quehacer.

El encuentro con don José Solé (D. F., 1929) se da una tarde lluviosa en un modesto departamento al sur de la Ciudad de México. Tras una breve siesta, se dispone a charlar sobre sus inicios en el teatro, sus compañeros de la primera generación de actores de la Escuela de Arte Teatral del INBA, sus clases con Clementina Otero, así como la situación actual de este arte en México.

El maestro —que en varias ocasiones ha sido premiado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro— reconoce que su vida ha sido plena y que ciertos giros en su trayectoria profesional los debe a la buena suerte.

Después de que hace tiempo estuvo delicado de salud, hoy en día se encuentra de maravilla:

Sigo trabajando duro y en lo que me gusta. La mayor bendición que alguien puede tener es dedicarse a lo que ha querido toda la vida. Aunque, bueno, a esta edad uno siempre anda que cae, que no cae... Parece una carcacha. Todo le suena, menos el claxon —*comenta con gran sentido del humor, mientras proyecta una voz de reminiscencias electrónicas, con ayuda de un aparato que pega a su garganta para hacerse escuchar, a raíz de una laringectomía.*

Para cerrar su año laboral en 2014, usted dirigió La Bohème de Giacomo Puccini en Cuernavaca. ¿Cuál fue su experiencia al trabajar con un tenor invidente?

Es un muchacho que se llama Alan Pingarrón, un tenor magnífico, con una voz privilegiada. Él es ciego de nacimiento, lo que le dio una connotación muy especial a la ópera, una connotación mucho más tierna. Es la primera vez en la historia de México que se le da un estelar a un invidente. Las tres funciones se llevaron a cabo en el Teatro Ocampo. Hace algunos días me llamaron por teléfono para felicitarme. Un amigo director de teatro de Nueva York me comentó que en el programa *La música* (*The Music*) destacaron el impulso que se le está dando a la actividad operística que se está haciendo en Cuernavaca y la intervención de este tenor como algo inusitado. Nos echaron muchas flores a México. Hablaron de la puesta en escena tan moderna y de la aportación de Alan Pingarrón, al que le auguran un éxito mundial próximo. Para el 2015, tengo un proyecto para poner otra ópera con él. Está mal que yo lo diga, pero este espectáculo, en el que además participaron varios cantantes jóvenes mexicanos que ya radican en el extranjero, fue digno de cualquier casa de ópera como

La Scala de Milán, el Metropolitan Ópera de Nueva York o la Ópera Nacional de París.

AÑOS DE FORMACIÓN

¿Cómo fue su ingreso a la primera generación de la Escuela de Arte Teatral del INBA?

Cuando estaba en la Secundaria número 10 participé en el taller de arte dramático de la escuela. Ahí armé un grupo de actuación junto con un compañero mío desde el kínder, que era Carlos Ancira. Él era mi primer actor. Un día estábamos ensayando y me trajo una nota del periódico donde se anunciaba la apertura de la Escuela de Arte Teatral del INBA y corrimos a inscribirnos, pero al principio no nos aceptaron porque aún no habíamos terminado la secundaria. Tuvimos que ir por una carta del director, la cual hacía constar que pertenecíamos al grupo de arte dramático de la escuela y ya con eso nos admitieron. Fue una época en que la plantilla de maestros era inmejorable. Estaban André Moreau, Enrique Ruelas, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Fernando Wagner y Fernando Torre Lapham. De esa primera generación también surgieron Silvia Pi-

nal, Ignacio López Tarso, Luis Gimeno, Beatriz Aguirre y Virginia Gutiérrez, entre otros.

De aquellos espléndidos profesores, ¿a quién recuerda de manera particular?

A Clementina Otero la recuerdo con amor, porque en ese momento su enseñanza no sólo consistía en el arte teatral sino también en la ética profesional; el orgullo de poder estudiar esta carrera en un momento en que en nuestras casas era muy mal visto que uno se dedicara al teatro. Para mí, el teatro era un *hobby* (aunque me choca esa palabra). En aquel momento, nunca imaginé que esa sería la profesión a la que dedicaría toda una vida.

¿Cuál fue su experiencia en el Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) en el que debutó como actor en 1946?

Mi primer trabajo frente al público fue en el TEA con un entremés cervantino, que montamos en el Hemiciclo a Juárez. Para aquella función invité a mi mamá a que fuera a verme y terminó con mucha tristeza, porque escuchó a unos jovencuelos del público que exclamaban: “Mira, estos sí son listos, mientras unos nos distraen allá arriba, otros abajo nos sacan

© Javier Narváez



José Solé

las carteras”. Y ella decía: “No, cómo es posible eso”. Cuando ya pasé a la preparatoria, además del TEA, también estuve en un grupo que dirigía Xavier Rojas en la Universidad, que aceptaba a gente de distintas disciplinas y grados.

¿En qué momento se integra a la Compañía de Teatro Universitario?

Al terminar la preparatoria, me uní al grupo que dirigía el maestro Enrique Ruelas, cuando la Facultad de Filosofía y Letras todavía estaba en Mascarones. Era un

carrera de Medicina, donde cursé un año y pedacito, pero luego me decidí por la Facultad de Filosofía y Letras. Aún no había la carrera específica de teatro sino una serie de materias de letras dramáticas que dirigía Rodolfo Usigli y su maestra adjunta era nada menos que Luisa Josefina Hernández, distinguida maestra Emérita y creadora de todo un lineamiento de estructura dramática. Por aquel entonces, se fundó la UNESCO y le dieron la dirección general al poeta Jaime Torres Bodet, quien mucho batalló para que México tuviera una vigencia constante en ese organismo. Poco des-



Así en la tierra como en el cielo de Fritz Hochwälder, dirigida por José Solé, 1979

teatro estudiantil en el que poníamos entremeses cervantinos: fragmentos de obras clásicas de Cervantes, Lope de Rueda e, incluso, autos sacramentales. Además hacíamos teatro trashumante, teníamos un tinglado y nos presentamos en distintos lugares.

En 1952, ese incipiente actor fue catalogado como revelación juvenil y en 1954 como mejor actor según la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, misma que hoy en día ha dedicado una de sus categorías al Premio a la Mejor Producción Nacional José Solé.

EL SALTO A LA DIRECCIÓN ESCÉNICA

Maestro, ¿cómo se convierte en director teatral?

De chiripa —*responde con una franca sonrisa*—. Cuando entré a la Universidad, primero lo hice a la

pués fui la revelación como actor y me otorgaron una beca para estudiar en Francia. A los cuatro meses de haber partido se suspendieron las becas para actuación. Gracias a que los alumnos extranjeros protestamos seguí con mis estudios, pero en otra carrera. Y como ya había cursado actuación, letras, vestuario y escenografía, pues dije: “Bueno, pues aunque sea voy a entrar a dirección”. Y así fue como comencé a estudiar con René Dupuy. A mi regreso de Francia estuve campechaneando la actuación con la dirección, pero comenzaron a llamarme más para la segunda. Y me seguí. Nunca fue algo premeditado.

¿Cuál fue la primera obra que dirigió?

Una *Antígona* escrita por el dramaturgo francés Jean Anouilh, como protesta de la Resistencia francesa ante la ocupación alemana, durante la Segunda Guerra Mundial. Tuve suerte. Siempre he sido alguien

con mucha suerte. Me premiaron por la mejor dirección, siendo la primera obra que dirigí con carácter profesional. Y ya luego vinieron montajes de teatro del absurdo, entre las que estaba *Amadeo* de Eugène Ionesco.

¿Qué importancia tuvo en su carrera su paso por el patronato del Teatro del Seguro Social?

Un día estaba yo representando aquella *Antígona*, cuando el maestro Julio Prieto, que había sido maestro mío de escenografía, pasó por el teatro y vio una cartelera con una serie de diseños míos que le llamaron la atención, porque pensó que se parecían a los que él hacía. Cuando vio que eran de José Solé, supo que eran de su alumno y me invitó a que entrara a un proyecto que se llamaba Patronato del Teatro del Seguro Social. Ahí comencé a dirigir obras chiquitas como *Contigo pan y cebolla* y poco a poco me fueron dando trabajos de más peso hasta poder hacer, junto con Ignacio Retes, obras de grandes autores. Me dieron la oportunidad de dirigir a Ofelia Guilmáin, a Carmen Montejo y a toda una serie de actores de la vieja escuela, que fueron grandes maestros para mí.

¿Quién de esos personajes ejerció influencia en usted?

Hay un director al que siempre admiré. Era don Ricardo Mondragón, esposo de María Tereza Montoya. Como actor, le aprendí mucho, porque siendo un director empírico hablaba de cosas codificadas por los teóricos importantes. Seguramente él no sabía de dónde venía eso, pero era resultado de la práctica.

De 1965 a 1968, José Solé fue director del Teatro Xola (después conocido como Julio Prieto) y de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, recinto donde estudió. También fue responsable de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA (1977-1987 y 1991-1994) y contribuyó decididamente a la creación de la Compañía Nacional de Teatro y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

LA VIDA A TRAVÉS DEL TEATRO

Además de actor y director, se ha desempeñado como promotor, funcionario, escenógrafo, vestuarista, investigador...

¿Qué es para usted el teatro?

Va a sonar un poco a lugar común, pero para mí el teatro es la vida. Desde muy jovencito tuve afición a él. De niño yo hacía títeres y, al respecto, tengo una anécdota increíble. Después de haber sido operado de las anginas como a los ocho o nueve años, mi padre me felicitó diciendo que me había portado muy hombre, aunque no sé de qué otra manera podía uno

portarse en esas condiciones. Me dijo que me iba a hacer un regalo y me preguntó qué quería. Yo le dije que unos títeres. En la casa tenía unos títeres chiquitos, pero en el centro, detrás de Catedral, había una tienda magnífica que se llamaba De Théâtre (así en francés). Fui con mi abuelo y encontré que existía un formato de títeres más grande. Mientras él leía *El Universal Gráfico*, yo hice las cuentas de lo que quería. Y tan pronto llegué a mi casa, le dije a mi papá: “He hecho mis cálculos y voy a necesitar como unos 500 o 600 pesos para que me compres varios títeres y unas escenografías”. Mi papá, que era un arquitecto catalán con mucho sentido del humor, me contestó: “Mira, Pepe, ten estos dos pesos para un billete de lotería y con lo que te saques, te los compras”. Me dio el dinero, me compré el billete y me saqué la lotería. Y entonces mi papá vociferaba: “¡Ah!, yo toda la vida he jugado a la lotería, nunca me he sacado un peso y a este pendejo le digo que se compre un boleto y se la saca” —*recuerda con una carcajada*—. Así que fuimos como la familia Burrón, todos juntos en procesión para cambiar el billete a lo que ahora es el Museo de Bellas Artes en la calle de Tacuba y de ahí nos seguimos hasta la calle de atrás de Catedral para comprar mi montón de títeres y unas maravillosas litografías francesas y españolas, que servían como escenografías. Eso fue algo que me marcó. A partir de ese momento, yo no pensaba en otra cosa. Al finalizar el año para sorpresa de mi familia, y no mía, reprobé cuarto de primaria. Para ellos, eso fue una gran vergüenza. Para mí no.

Don José Solé no muestra un atisbo de cansancio. A petición de esta reportera, continúa rememorando sus pasajes de infancia y narra cómo su papá lo llevó a la décima delegación en la calle de Goya en Mixcoac y lo acusó con el juez, argumentando que los niños que reprobaban el año escolar en realidad le estaban robando a sus padres. Y, aunque lo dejó en una bartolina, a los diez minutos regresó a recoger a su hijo de la cárcel, tras la promesa por parte de este de que se iba a poner a estudiar.

Alguien con el bagaje teatral que usted tiene, ¿cómo lee la vida cotidiana? ¿Impacta de algún modo ese filtro que le brinda la perspectiva dramática?

María Teresa Calderón, que es mi esposa y es muy inteligente, además de ser socióloga, varias veces me ha dicho: “Oye Pepe, tú no sabes nada de la vida. Todo lo ves como si fuera teatro o estructura teatral”. Por eso le digo que el teatro, para mí, es todo. Es mi ilusión y lo que deseo seguir haciendo. A mi edad, venturosamente puedo escoger las obras que quiero dirigir. Como he dicho, he sido muy afortunado. Dios ha sido muy buena onda conmigo.

¿Cómo concibe la tarea de la dirección escénica?

Siempre he tenido la idea de que el director de teatro es como el torero. Te sale el toro y hay que ver de qué manera se mide, el tranco que lleva, por dónde embiste, cuál es su mejor lado y hacerle faena.

Si algo caracteriza su trabajo es que ha abordado todos los géneros...

Le puedo presumir, ahora por edad, que soy el director que más obras ha dirigido en los distintos géneros: teatro infantil, cabaret, teatro trashumante, comedia ligera, *vaudeville*, alta comedia, drama, tragedia, ópera, zarzuela, opereta. He hecho de todo.

¿Por qué es importante hacer teatro?

Como dice mi mujer, yo me considero un ignorante de la vida; sin embargo, esta ha sido generosa conmigo y todo lo veo como teatro, algo que es bueno porque en eso trabajo y es de lo que vivo.

El hecho teatral es un privilegiado mirador de la condición humana. ¿A qué atribuye ese impulso de compartir su visión con los espectadores?

Mire, ahora va a salir mi egoísmo a flote. Lo que pasa es que yo siempre he tratado que lo que hago sea comprensible. Le he huido mucho a las obras sumamente cultas o que se vuelven mamonas. El teatro clásico que he montado, he procurado hacerlo accesible y demostrar por qué esas obras lo son. Aunque, claro, uno lleva la ventaja de que ya están probadas. Pero me gusta que la gente las conozca y las entienda. En ciertas ocasiones por analogía se puede comparar alguna obra con la realidad. Hace dos o tres años, por ejemplo, yo estaba dándole un repaso a Aristófanes y releí *Los caballeros*. Entonces dije: “¡Qué barbaridad!, es una obra hecha en el siglo V y que habla de la realidad de México”. La historia era como calcada de lo que estaba sucediendo con el proceso electoral.

ESTILO ALEGRE Y JOVIAL

Usted ha llevado a escena numerosos montajes de teatro clásico...

En la UNAM llegué a montar la *Orestíada* de Esquilo, completa. En total son tres obras: *Agamenón* la hacíamos el miércoles, *Coéforas* el jueves, *Euménides* el viernes, y sábado y domingo la echábamos completa. Nos aventábamos seis horas. Con ese proyecto sí me di el lujo de hacer todo: dirección, escenografía, vestuario, música e, incluso, hasta diseñé el póster.

¿Por qué obra de las que ha dirigido siente particular predilección?

La *Antígona* de la que hablábamos, porque esa fue mi primera dirección profesional. Luego, tengo un recuerdo maravilloso de *Las troyanas*, porque me colocó como un director joven de teatro culto. Esa obra, digamos, fue como mi lanzamiento a primera división. Después he hecho muchas cosas. Otra a la que le tengo aprecio es *Juego de reinas*, una obra impresionista alemana, que me encanta. También puse un nuevo Lope de Vega, digo nuevo, porque es una obra que se descubrió hace relativamente poco. Se llama *Caballero de milagro* o *El arrogante español*. Originalmente la monté hace un par de años en el teatro Jiménez Rueda y la repuse en este 2014 con la Compañía Nacional de Teatro.

Ahora que habla de la Compañía Nacional de Teatro, Luis de Tavira, quien actualmente la dirige, ha dicho que usted es “el director de escena más joven de México”, que “en su larga trayectoria, su teatralidad se ha ido haciendo cada vez más jovial, su teatro testimonia la alegría de hacerlo”. ¿Coincide con esta apreciación?

Ah, pues yo le agradezco mucho. Tengo esa inyección que son mi familia, mis hijos y una esposa que me cuida como si yo fuera la pura verdad. Soy muy feliz de poder dedicarme a lo que quiero.

FALTA DE PÚBLICO

¿Cómo ve hoy en día el teatro en México? ¿De tres décadas a la fecha ha habido un cambio significativo?

Sí. Por una parte, hay instituciones dedicadas al teatro de alta calidad como la UNAM, Bellas Artes, el Seguro Social o el Politécnico, que lo defienden a través de su programación. Por otro lado, creo que el teatro comercial es cada vez mejor. En cartelera tenemos comedias musicales tanto antiguas como nuevas, de muy buena calidad. Somos una ciudad que tiene 47 teatros funcionando todos los días y para conseguir uno se necesita hacer cola. En este punto, debemos decir que el teatro es una empresa que gana mucho o pierde mucho. Pero como yo no soy empresario... me doy el lujo de dirigirlo, aunque trato de hacerlo para que las obras duren tiempo.

¿Qué es lo que hace falta?

Hay un movimiento teatral muy importante. En México hacemos lo que debemos hacer, somos muy fregones. Lo que no tenemos es un público como Francia, Alemania o España, que va a todo. Las obras tienen que permanecer en cartelera para que la gente vaya a verlas. Lo que necesitamos es tener mayor difusión. A excepción del teatro que está subsidiado por Bellas Artes o la Universidad, en general, es un espectáculo caro y a la gente le da miedo por eso. Quizá sería bueno que hubiera mayor subsidio. La calidad que tenemos es muy buena, lo que nos hace falta es más público. **U**

Ocho décadas del Palacio

Carlos Martínez Assad

“Pasarán los siglos, aparecerán y desaparecerán las generaciones; pero la obra perdurará, magnífica, en el centro de esta nuestra cautivadora capital”, escribió un reportero del periódico Excélsior luego de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, en 1934. ¿Cuáles fueron las circunstancias de la proyección y levantamiento de una de las joyas arquitectónicas de la Ciudad de México?

“Cada generación asume la tarea de elaborar una interpretación propia del pasado”, decía Xavier Guzmán Urbiola, en el prólogo del libro *Historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes* (2004). Diez años después, el mismo autor con la responsabilidad del texto central reescribe la historia como también se ofrecía en ese libro. Lo hace ahora con la experiencia acumulada al igual que los otros autores. Y es que, como también afirmaba Nicolás Larusso entonces: “El tiempo, arquitecto sin rostro, interviene con discreción o sin ninguna prudencia en el proceso que transforma las ideas e imágenes en volúmenes y espacios, y a éstos en historia”.

La portada y la contraportada de ese libro son dos bellas fotografías en blanco y negro del prestigiado fotógrafo de la Revolución, Jesús H. Abitia (ca.1934), con vista a la explanada y la pérgola que delimitaba el edificio de Bellas Artes de la Alameda Central, donde estuvo mucho tiempo una librería. Víctor Jiménez retomó en esa ocasión su escrito pionero de hacía 20 años con el

mismo título del libro. Culminaba con un anexo con las fotografías siempre espléndidas de Guillermo Kahlo, y de Francesco Mancilla.

Fue la constancia de Adamo Boari primero y de Federico E. Mariscal, después, la que llevó a la creación de “un edificio nacional”, con “aglutinamiento de conceptos de identidad cultural, fortaleza política y dominio técnico, que deberían presentarse como elaboración estilística, esto es, como forma arquitectónica”, afirmaba Enrique Xavier de Anda en su capítulo “Artes decorativas en el Palacio de Bellas Artes”. Entre el *art nouveau* y el *déco*, Mariscal completó el trabajo, seleccionó mármoles “rojo México, rosa y café Querétaro, rojo claro con vetas blancas de Durango, ónix oaxaqueño y negro Monterrey”.

La herrería de exteriores diseñada por Boari y ejecutada por Luis Romero, aunque Edgar Brandt la corrigió, incluyó fuentes y lámparas luminosas. Se introdujeron también motivos prehispánicos, sometiéndolos a

un “proceso de abstracción”. Mariscal, al momento de intervenir, ya había publicado un *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas: Yucatán y Campeche* en 1928, resultado de un viaje por encargo de la Dirección de Arqueología. Eso preparó su participación más tarde en los decorados, por ello “La obra del Palacio de Bellas Artes trasciende con mucho la disertación sobre la procedencia de estilos”.

Las varias funciones del edificio fueron concebidas por Boari. Debía evitar los problemas de la Ópera de París y contar en México con un verdadero teatro, pero debía también, por otra parte, dedicarse a actividades diurnas como reuniones académicas, tener un gran restaurante y un suntuoso hall con entrada independiente para los carruajes. Para lo cual contaría con “cristales transparentes por el exterior y vitrales en el interior”.

Sólo después de la Revolución el edificio se terminó siguiendo las indicaciones iniciales, tal como lo afirmó José Gorostiza, quien redactó los *Apuntes para el proyecto de terminación del Palacio de Bellas Artes*. El informe rendido en 1934 por Mariscal y Pani dice que los recursos impidieron por fortuna resignarse a “cumplir con cláusula odiosa de la herencia porfirista”, lo cual permitió moderar “una concepción propia de la utilidad del edificio, nacida de las aspiraciones y necesidades de la nueva sociedad” (citado por Víctor Jiménez en su texto de *Historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes*).

Luego que la Revolución detuvo los trabajos, Boari mismo sugirió en 1914 al ministro de Obras Públicas que “Con el fin de recaudar fondos para la conclusión, sugería que el gran vestíbulo se rentara para una sala de cinematógrafo”, que incluso podría tener fines educativos. Llegó a hablarse inclusive de una Cineteca Nacional Mexicana en el inmueble.

Poco se avanzó porque debido a la inestabilidad de esos años, Boari salió de México para instalarse en Via Pariole 17, en Roma, antes de regresar a Ferrara, aunque nunca perdió el interés por terminar su proyecto. En 1918 editó un libro para dar a conocer su obra *La costruzione di un teatro*, con fotografías de Kahlo, planos y dibujos (citado por Alejandrina Escudero, en “Los arquitectos del Palacio de Bellas Artes”, de *Historia de la construcción...*).

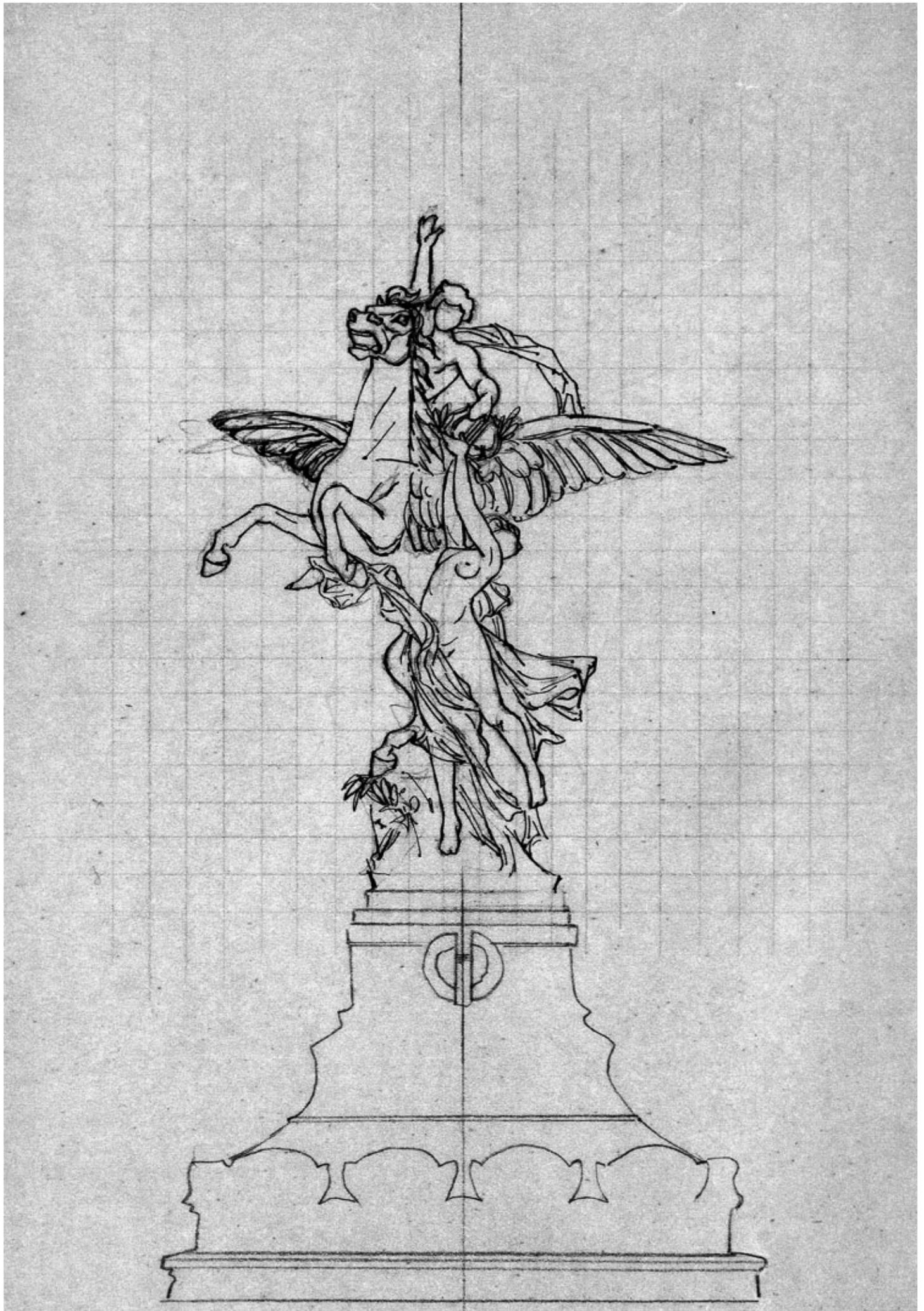
Xavier Moyssén en el libro *El Palacio de Bellas Artes* (1993), publicado por el prestigiado editor Franco Maria Ricci, con su cubierta de seda negra que distingue sus obras, iniciaba su escrito sobre el sentido que alcanzaron las artes en lo que llamó el “optimismo porfirista”, algo referido también a las fiestas del Centenario de la Independencia, para luego desmenuzar la composición y la construcción del Teatro que sustituiría al Teatro Nacional como una “ambiciosa” obra de Adamo Boari.

Con esos antecedentes, Xavier Guzmán Urbiola realiza un documentado seguimiento de una obra tan singular como *Palacio de Bellas Artes. Las obras y los días, 1934-2014*. Narra con meticulosidad lo que fue el Teatro Nacional con capacidad para 2,395 espectadores, su ubicación y el ambiente político y social, para luego entrar de lleno en el proceso de diseñar uno nuevo con capacidad cercana a los dos mil asientos. Los trabajos fueron encargados por el presidente Porfirio Díaz a Adamo Boari; ellos ya se conocían desde que el arquitecto participó en el concurso para construir un nuevo Palacio Legislativo en 1897; no lo logró pero sí realizó el Palacio de Correos. En 1902 inició su involucramiento en la creación del nuevo teatro. Influidos por la Ópera de París, por el Imperial de Viena y otros más, podía adivinarse ya la gran obra que imaginaba.

Xavier Guzmán Urbiola nos hace saber paso a paso sobre el edificio creado en la imaginación del arquitecto desde que pensó en un edificio “versátil” para teatro, cine y salón de fiestas, mezclando lo clásico con lo moderno, mientras Garita se empeñaba —como lo había hecho en otras tantas obras públicas— en la cimentación con tantas dificultades en el Centro de la Ciudad de México. Se estableció un costo inicial de 4’200,000 pesos y se estimó la duración en cuatro años, algo que con seguridad se decidió luego de la reelección de Porfirio Díaz como presidente en 1904, cuando por lo demás se ampliaba el periodo presidencial a seis años. El 27 de noviembre de ese año dio arranque la excavación para la cimentación. A diferencia de la Columna de la Independencia, que no fue planeada para las fiestas del Centenario, tal parece que el nuevo teatro sí fue pensado para concluirse en 1910. Entonces el lapso de seis años era adecuado para ponerle fin.

Por lo que concierne al arquitecto, privilegió en su proyecto “el uso del acero y el concreto, materiales que sustentaran las formas clásicas rejuvenecidas en boga entonces en Europa: las sinuosidades del estilo Art Nouveau”, afirma Guzmán Urbiola, pero destaca su búsqueda de originalidad en la modernidad de la época. Con gran elegancia el autor permite seguir uno a uno los elementos que van dando sentido al proyecto de Boari, y tratándose de esa gran obra, su escritura remite a la de los cuentos orientales:

En el vestíbulo mayor —escribe—, el coronado por el conjunto de la cúpula central y las dos semicúpulas laterales, que cerrarían dicho espacio para crear un “giardino coperto” o un enorme invernadero, formado con jardineras y macetones de los que colgaría por los balcones una serie de plantas para formar un muestrario de la flora del valle de México. Por si la audacia anterior no fuera suficiente, la sala principal dejaría tres tragaluces curvos en los arcos previos a la boca escena para dar paso a la luz.



Boceto de Agustín Querol de un pegaso en el Palacio de Bellas Artes

Si cualquier espectador puede sentirse transportado a las alturas con el edificio tal como lo conocemos, es un privilegio adicional para quienes a través de esta lectura podemos imaginar el recinto que no fue.

Algo en el mismo sentido expresaba Rafael Tovar y de Teresa en el libro de 1993: “No existe otro edificio en el mundo con esas columnas monolíticas de insólitos gálibos, que forman logias únicas, ni con esa cúpula, cuyos cristales de colores darían calor y luz al jardín interior que se pensaba realizar en el hall”.

Para completar la idea, Boari decía al enunciar sus motivos:

las formas de Oriente se han mezclado a las de Occidente, y así como en el dominio de la ciencia todos los hombres caminan con movimiento uniforme y constante, en el campo del arte el mundo se unifica y emprende su marcha triunfal, en la que nada será capaz de detenerlo... No se crea por esto que es preciso renegar del pasado. Hoy más que nunca cada país debe hacer gala de sus formas arquitectónicas modernizándolas.

Es difícil añadir algo a la pormenorizada explicación de Guzmán Urbiola de las dificultades para realizar el emparrillado, la variedad de los materiales empleados y los problemas en el cumplimiento de los contratos. La del autor es una lectura bien informada; me detengo más en el Palacio para admirar lo que ha quedado en la superficie. Es extraordinario acercarse a las obras gracias

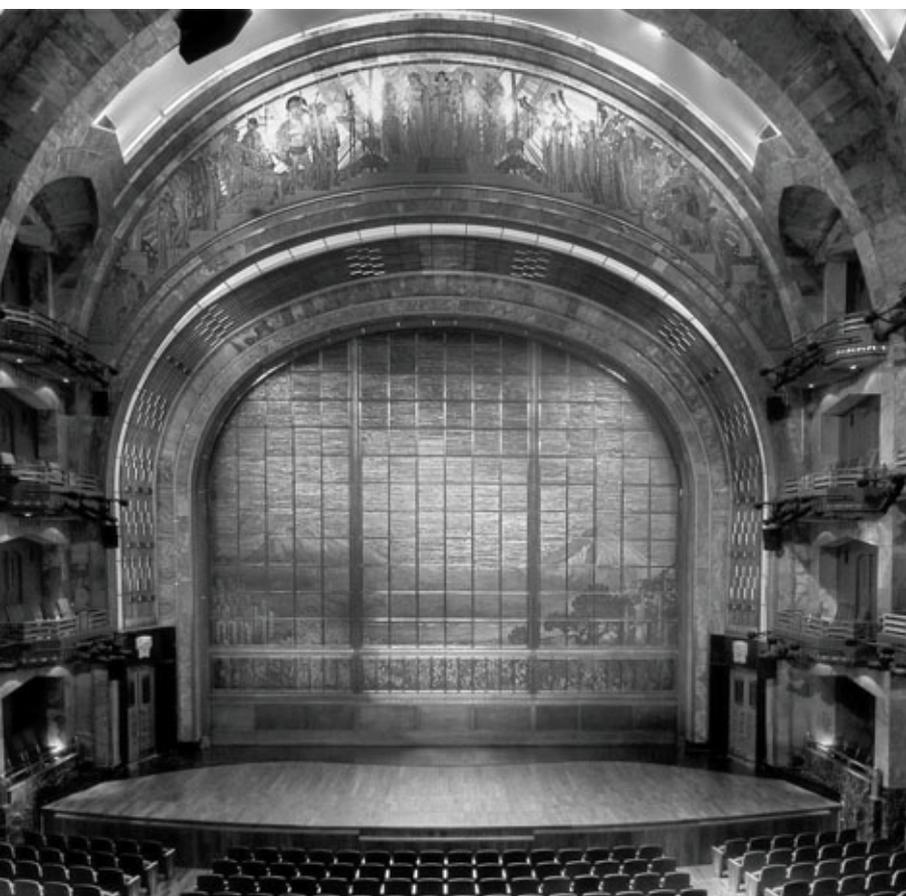
a la espléndida fotografía de Massimo Listri, por ejemplo, en la cúspide de la cúpula al conjunto en bronce repujado de Géza Maróti de cuatro figuras femeninas que representan el Drama, la Tragedia, lo Cómico y la Alegría, que se toman de las manos cubiertas por guirnalda de flores, mientras sostienen la esfera con nopales de donde emerge el águila devorando a la serpiente. Impresionante que el artista húngaro pudiera captar con tal tino la idea de una identidad nacional transmitida por el arquitecto.

Algo semejante ocurrió en el telón con los dos volcanes emblemáticos de la Ciudad de México y del país, es decir, 22 toneladas de idiosincrasia nacional escrita en un millón de piezas de cristal opalescente. Enmarcado por su colorido arco del proscenio del mismo artista húngaro. Y qué decir del magnífico vitral de Apolo con las nueve musas, un alarde del *art nouveau* tan en boga; de las esculturas de la fachada con la combinación de los motivos prehispánicos que aportó Mariscal cuando se hizo cargo de terminar la obra, con la abstracción de los mascarones mayas que no riñen con aquellos realizados previamente que remiten a la cultura europea, logrando eso sí los elementos *art déco* del final de la obra que duró treinta años.

Y es que, como afirma Giorgio Anteí en el breve e imaginativo apartado “Guía de forasteros” del libro publicado en 2014: “Boari no se ha ceñido a ningún estilo histórico preciso. Ha diseñado el teatro con arreglo a un periodo de transición, para así responder a las exigencias contemporáneas”. En su destacado escrito, donde nos da una poética del *art nouveau*, hace singulares aportes para entender la nutrida “representación simbólica de ideas y conceptos por medio de lenguajes plásticos y visuales”.

Además, para acabar con el error común de atribuir el diseño de la cortina de cristal al Dr. Atl, Anteí arroja la información que permite seguir la idea de un diseño que, a sugerencia de Boari —que habría atendido una idea del mismísimo Porfirio Díaz—, encargara al pintor Harry Stoner un paisaje con vista de los volcanes. Motivo que sirvió a Albert Rosemberg para la realización por Louis Comfort Tiffany de lo que representaba en forma frontal un motivo mexicano para contrastar con los vitrales con temática europea. E incluso, neutralizar y asumir como propio el motivo de El Teatro a través de las edades del arco que rodea al escenario.

El texto de Alejandro Rosas, “Los días. Crónica de 80 años, 1934-2014”, resulta apenas indicativo por la imposibilidad de hablar de los numerosos espectáculos y eventos que han tenido lugar o que el Palacio ha presenciado. Sería importante recapitular sobre lo que aconteció allí previamente a su inauguración en septiembre de 1934, sobre todo lo concerniente a las funciones de cine que allí se dieron.



Telón del Palacio de Bellas Artes de Louis Comfort Tiffany

Habría sido interesante saber más de los 2,706 espectáculos populares que, según Gonzalo Vázquez Vela, tuvieron lugar durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) cuando lució la revista *Rayando el sol* con sus chinas poblanas y sus charros. Lo que expresa una vocación popular que luego se le negó. Y cuando la Liga Antinazi con Vicente Lombardo Toledano entre los organizadores, junto con León Katz en 1938, se realizaron veladas para fustigar el ascenso del nazifascismo en Europa. El asunto resultó tan importante que provocó la protesta airada del embajador alemán Rudt von Collemborg ante el presidente, sin que lograra frenar el activismo de ese grupo.

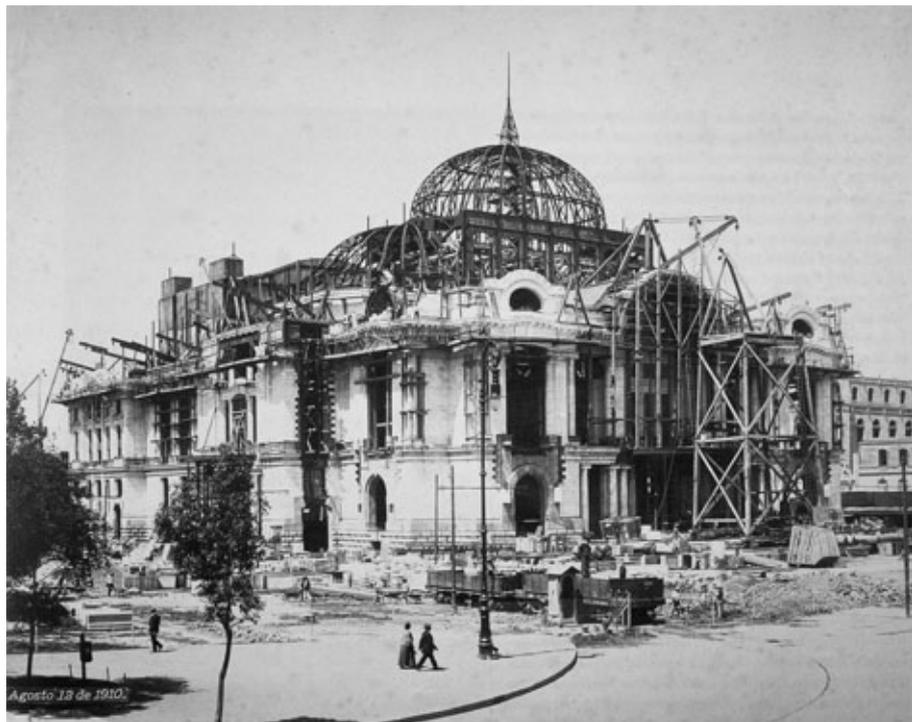
Treinta años después, en 1968 con la Olimpiada cultural que se inauguró el 9 de enero de ese año, se pudieron ver en México los ballets de Martha Graham, Alvin Alley, Merce Cunningham, entre otros muchos espectáculos. Y, por lo demás, no se alude a la reiterada presencia en el recinto de la pianista María Teresa Rodríguez dirigida por Luis Herrera de la Fuente o por Carlos Chávez, quien fue elogiada por Rubinstein por sus interpretaciones al piano.

Extrañé también el cine; cito algunos ejemplos: en la película *Camelia* (1954) de Roberto Gavaldón, la diva María Félix representa en el escenario un fragmento de *La dama de las camelias* de Dumas. Rosenda Monteros en *El diario de mi madre* (1958), en su papel de bailarina, cae por la escalera del hall y, según la historia, pierde la vida. Qué decir de la bella toma del inicio de *La casa chica* (1951), que pareciera fotografiada por Jesús H. Abitia, también de Gavaldón, en la que Dolores Del Río atraviesa la explanada, cuando aún lucía la pérgola, y pasa por el pórtico para dirigirse a la Escuela de Medicina. Más recientemente, Guillermo del Toro en *Cronos* (1992) utilizó los baños de mármol gris para una escena clave. Un año después el magnífico hall lució en una escena de la película *Mirolava* (1993) de Alejandro Pelayo.

En *Las obras y los días, 1934-2014*, destaca igualmente la espléndida hechura y la edición de Franco Maria Ricci, y en su realce contribuye la fotografía de Massimo Listri, un fotógrafo renacentista —si no es anacrónico llamarle así— porque es un clásico pero además moderno en sus capacidades técnicas que le permiten llegar al detalle, atraparlos, convertirlos en un gozo para la vista pero igualmente con una mirada humanista que le da vida a cada uno de los detalles del edificio.

En 1934, nos recuerda Rosas, el reportero de *Excelsior* escribió sobre la inauguración: “Pasarán los siglos, aparecerán y desaparecerán las generaciones; pero la obra perdurará, magnífica, en el centro de esta nuestra caudivadora capital”.

Ya habíamos subido a las alturas del Palacio en el libro de 1993 con una muy destacada labor del fotógrafo



Bellas Artes en construcción, fotografía anónima, 12 de agosto de 1910

Mark Mogilner y la edición con los planos sueltos que le daban gran elegancia. Ahora, con Listri son insuperables los emplazamientos de cámara, los acercamientos para descubrir los relieves y lo que es toda la obra. Cualquiera mortal puede tocar la cúpula portentosa en su interior con su esqueleto de concreto y vibrar al contemplar en su exterior la gama de mosaicos, el conjunto de bronce de Maróti con el lustre de su reciente restauración, los mascarones labrados en el mármol, la herrería, el plafón de Apolo con las musas, el telón de cristales hasta llegar a identificar la diversidad de la flora mexicana, el magnífico y colorido proscenio, las figuras del tímpano. Allí me quedo porque, como dice Antei, el conjunto de *La Armonía* de Leonardo Bistolfi es lo que primero atrae la atención del visitante al acercarse al Palacio; esos cuerpos marmóreos a los que Listri les ha impregnado polvo de oro recuerdan el barroquismo de Miguel Ángel. De ese conjunto alguien dijo refiriéndose en particular a *El Placer* o *El Beso*, sólo le falta tiempo al espectador para seguir contemplándolo.

Invoco los nombres de quienes hicieron posible esta joya que es el Palacio de Bellas Artes: Adamo Boari (Diseño arquitectónico), Hugo Géza Maróti (Vitrales Apolo y las nueve musas, grupo escultórico de la cúpula, mosaico del escenario), Louis Comfort Tiffany (cortina de 27 toneladas, al parecer con una representación sugerida por Díaz al pintor estadounidense Harry Stoner), Federico Mariscal, Alberto Boni, Mark Mogilner, Edgar Brandt, Agustín Querol, Alberto J. Pani, Fiorenzo Gianetti (mascarón del ático), Gonzalo de Garita (cimentación), Alessandro Mazzucotelli, Luis Romero Soto, Albert Rosemberg, Leonardo Bistolfi (grupo La Armonía), Benjamín Orvañanos y Antonio Muñoz. **U**

Rubén Bonifaz Nuño

El visionario de los vencidos

Hernán Bravo Varela

Elogiado por su dominio técnico, el poeta Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013), traductor de grandes autores latinos y griegos, ha sido visto como un ejemplo extemporáneo de un neoclasicismo poco afín con las vanguardias del siglo xx. Sin embargo, se trata de un autor con una obra lírica viva, de gran valía por su incursión en la épica de la vida cotidiana.

Es probable que la poesía mexicana del siglo xx no haya conocido una composición más virtuosa que la de Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013). Pero este hecho, en lugar de vencerlos, consiguió instituir prejuicios tristemente canónicos en torno de su obra, toda vez que el arte occidental del siglo pasado adoptó como filosofía de trabajo el famoso verso de Yves Bonnefoy: “La imperfección es la cima”. Según el parecer de no pocos poetas y críticos recientes, siervos voluntarios de su escaso tiempo, el proyecto de Bonifaz Nuño despide un tufo a contrarreforma estética o a simple y llana ingeniería verbal. Cuando Carlos Monsiváis lo calificó de “impecable técnico” o los antologadores de *Poesía en movimiento* (1966) lo definieron como “Dueño de [una] excepcional sabiduría técnica”, ambos elogios, sospechosamente parecidos en su formulación, pronto se desdoblaron en reparos y tabúes. ¿Por qué alguien, a la mitad de un siglo que dio a luz las vanguardias, que promovió el verso libre y que, en palabras de Rimbaud, exhortó al poeta a un “largo, inmenso y racional desarreglo de los sentidos”; por qué alguien, digo, querría cubrir la retaguardia, mantener una estrecha comunicación con los

clásicos grecolatinos y las culturas prehispánicas? En la pregunta, creo, asoman argumentos que bastarían para escribir una historia no autorizada de la poesía nacional.

Si José Emilio Pacheco propuso en la “Introducción” a su *Antología del modernismo* (1970) que dicho movimiento había conformado nuestro auténtico romanticismo —sucedáneo al inglés, francés o alemán—, las vanguardias mexicanas, sobre todo el “grupo sin grupo” de Contemporáneos, en realidad constituirían un modernismo extemporáneo. (Subrayo, como coincidencias, la nocturnidad fantasmagórica de Villaurrutia y el *spleen* crepuscular de los simbolistas; las geografías exóticas del primer Carlos Pellicer y las *Lascas* tropicales de Salvador Díaz Mirón; la pena capital de la inteligencia y el desconsuelo metafísico en *Muerte sin fin* de Gorostiza y el “Idilio salvaje” de Manuel José Othón; o el tono menor y cosmopolita de los *XX Poemas* de Salvador Novo y “La Duquesa Job” de Manuel Gutiérrez Nájera). Todo lo cual, según esta propuesta, haría que las vanguardias surgiesen con Octavio Paz y Efraín Huerta, surrealistas y concretistas de tiempo incompleto, diseñadores de corrientes propias como el cocodrilismo y

el nalgaísmo, así como creadores de poemas visuales (los *Topoemas* del primero) y hasta documentales (*Amor, patria mía* del segundo). La generación inmediatamente posterior —es decir, la de Medio Siglo— sería la encargada, entonces, de formular disensos y cortes de caja a aquellos vanguardismos apócrifos: la recuperación de esquemas poéticos tradicionales (el romance por parte de Jaime Sabines, la *terza rima* o la octava real por parte de Jaime García Terrés); la readaptación de mitos y autores de la Grecia y Roma clásicas (“Lamentación de Dido” de Rosario Castellanos o “Discurso que se estaba formando en la cabeza de Cicerón” de Jorge Hernández Campos); la coexistencia irónica de tonos grandilocuentes y atmósferas populares (tal y como ocurre con García Terrés y Eduardo Lizalde)...

Ni qué hablar de Bonifaz Nuño. Sin el ánimo prescriptivo de Boileau o Racine ni la civilidad almidonada de Andrés Quintana Roo —antes bien, cercano a la fase apolínea del segundo Stravinsky y al renacentismo *retro* de Carlos Germán Belli—, Bonifaz Nuño desarrolló un “neoclasicismo de autor” basado en una incesante exploración métrica, acentual e incluso estrófica. El objetivo, por un lado, era paliar cierta retórica adquirida por el uso de formas, metros y acentos prestigiados; por otro, y como fruto de lo anterior, generar nuevas convenciones: variantes acentuales del endecasílabo or-

todoxo, domesticación de metros poco socorridos como el eneasílabo, el decasílabo o el dodecasílabo... Lo cual, aunado al empleo sistemático del encabalgamiento (fraseo a caballo entre dos versos) y quirúrgico del hipérbaton (o inversión de la sintaxis para fines rítmicos determinados); a la preferencia de origen grecolatino por la aliteración y las asonancias internas en lugar de la rima, da la impresión, para oídos acostumbrados a la métrica italianizante, de que Bonifaz Nuño es un sólido versolibrista. El siguiente poema, tomado de *Los demonios y los días* (1956), es un ejemplo de ello. Su fondo coloquial resulta menos una poética que un manifiesto a favor de la urbanidad de los solitarios, y se apoya en tales audacias constructivas para hacer de la consigna pública una meditación privada:

Para los que llegan a las fiestas
ávidos de tiernas compañías,
y encuentran parejas impenetrables
y hermosas muchachas solas que dan miedo
—pues uno no sabe bailar, y es triste—;
los que se arrinconan con un vaso
de aguardiente oscuro y melancólico,
y odian hasta el fondo su miseria,
la envidia que sienten, los deseos;



Rubén Bonifaz Nuño, 1985. Fotografía de Rogelio Cuéllar

para los que saben con amargura
que de la mujer que quieren les queda
nada más que un clavo fijo en la espalda
y algo tenue y acre, como el aroma
que guarda el revés de un guante olvidado;

para los que fueron invitados
una vez; aquellos que se pusieron
el menos gastado de sus dos trajes
y fueron puntuales; y en una puerta,
ya mucho después de entrados todos,
supieron que no se cumpliría
la cita, y volvieron despreciándose;

para los que miran desde afuera,
de noche, las casas iluminadas,
y a veces quisieran estar adentro:
compartir con alguien mesa y cobijas
o vivir con hijos dichosos;
y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido;

para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;
para los que pisan sus fracasos y siguen;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.

La técnica, sí, pero al servicio de una patria chica: no la del terruño lopezvelardiano sino la del departamento, el escritorio, la mesa de un café o el rincón de una cantina, desde donde un ciudadano anónimo y soltero descubre, en compañía de nadie, “el secreto más íntimo y humilde / de la fraternidad”. A partir de *Imágenes* (1953), su segundo volumen, Bonifaz Nuño eludió los mesianismos y trastabilleos que suelen contraer los emprendedores de cualquier tradición literaria. (Véanse, si no, los casos del Marqués de Santillana y de Juan Boscán, cuyas adaptaciones de la lírica petrarquista debieron esperar a Garcilaso de la Vega para cumplirse memorablemente). Dueños de un habla que recuerda tanto a Catulo, Anacreonte y César Vallejo como a José Alfredo Jiménez y Alfonso Esparza Oteo, los poemas de Bonifaz Nuño son serenatas de un mariachi culterano, conjuros vernáculos y, a la vez, sones y boleros alquímicos; las estridentes piedras del campo de Cuco Sánchez y los montes parturientos de Esopo.

Sin embargo, como Rubén Darío en su madurez, nuestro homenajeado no se conformó con abrir y cerrar

un abanico de posibilidades expresivas. No bastaba con poner un “vaso providente” en la mesa, de acuerdo con la expresión de José Gorostiza. Dicho vaso debía contener una sustancia categórica pero inflamable, elemental por sanguínea, que amenaza con desbordarlo o hacerlo estallar. (De ahí el efecto calculado del versolibrismo: para que los lectores de a pie no se extraviaran en la transparencia laberíntica del vaso sin antes apurar aquella bilis engañosamente cristalina). Así como Bonifaz Nuño pidió en *Tristeza de amor en Carlos Pellicer* (2001) que este fuera leído como un poeta grave y nocturno, y no sólo como el optimista y matutino que reza el lugar común, nuestro artífice pide ser leído como un historiador telúrico de la vida cotidiana —uno que, pese a títulos como *El manto y la corona* (1958), *Fuego de pobres* (1961) y *Albur de amor* (1987), nunca gozó de la popularidad de Sabines—. Y si bien divulgó con bronca nitidez sus propias pasiones y penurias, también fue el cultor de versos “iniciáticos” (*Siete de espadas*, 1966; *El ala del tigre*, 1969; *La flama en el espejo*, 1971; *Del templo de su cuerpo*, 1992), escritos con tan impura sofisticación que bien podrían acompañar a los de Gerardo Deniz en su palco de moda, reservado a los autores difíciles y tardíamente estimulantes.

Acaso falte una lectura menos apoltronada de Bonifaz Nuño para hacerle plena justicia poética. “Acaso sea punto de lenguaje —como parece diagnosticar él mismo—; / de ponerse de acuerdo sobre el tipo / de cambio de las voces, / y en la señal para soltar la marcha”. Pero en el mercado de valores de la poesía mexicana, el gesto sustituye a la voz. Apenas advertiríamos la discreta señal de nuestro homenajeado entre el manoteo. No podría ser de otra manera: su virtuosismo, celebrado con engolada neutralidad, descansa en algo que observaba en Pellicer: “la técnica poética como la facultad de hacer transmisible con palabras un conjunto de estados interiores”. Estados interiores que colindan con la “república mundial de las letras” (Pascale Casanova) y el zoológico político, pero que se fundan y desaparecen en “presencia de un hombre desasosegado, solitario, nostálgico de bienes nunca obtenidos, confiado en las endeble armas del poema, sufriente y dolorosamente resignado a padecer para siempre un amor sin correspondencia, que en sus términos últimos considera el espejo y el cuerpo de la muerte misma, sin remedio y sin extinción”. También ese hombre es el lector al que apela Bonifaz Nuño, quien recita con poderosa conformidad, llevando su propio cadáver a cuestas, las calaveras de arte mayor en que termina toda épica humana:

Y repetir ardiendo hasta el descanso
que no es para llorar, que no es decente.
Y porque, a la verdad, no es para tanto. **u**

Reseñas y notas



Fernando Fernández



Sara Sefchovich



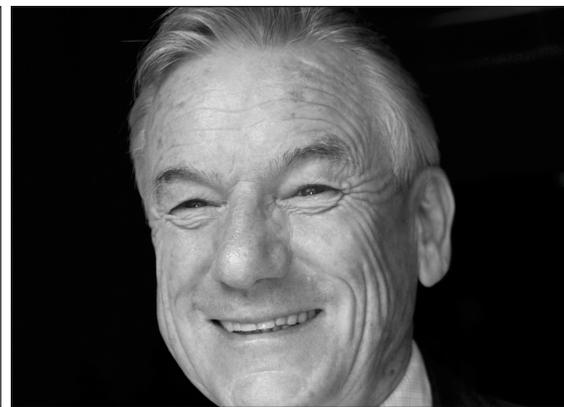
Vicente Quirarte



Tomas Tranströmer



Serigrafía de Oswaldo Guayasamín



Dietrich Rall

Una propuesta hereje

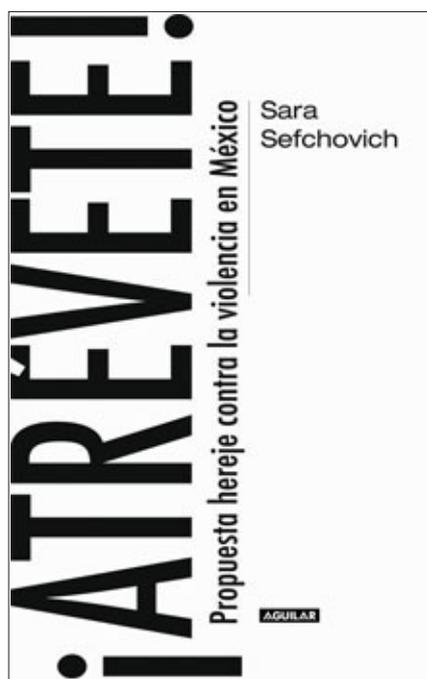
Adriana Malvido

Según el diccionario, una herejía es una opinión o conjunto de ideas que se oponen a las creencias consideradas irrevocables en un contexto social. O bien, una idea que se opone a un dogma establecido. Cuando pensamos en herejías, nuestra memoria suele viajar miles de años atrás, hasta el siglo II de nuestra era, cuando nace la heresiología, un tipo de literatura destinada a combatir la disidencia y la mirada rebelde dentro de la Iglesia.

Las propuestas herejes incomodan porque nos hacen pensar, nos arrebatan el confort en el que solemos instalarnos, nos confrontan, nos cuestionan, nos obligan a mover nuestro punto de vista hacia una perspectiva diferente. No invitan a mirar, como Copérnico y Galileo y como Hipatia, mucho más lejos de lo que alcanzan nuestros ojos.

El libro de Sara Sefchovich, *¡Atrévete!*, comienza con una cita de Rodrigo Sigal en el epígrafe: “¿Por qué siempre resulta herético cuestionar el discurso sobre algún tema?”. Quizá porque, como dice el escritor Rafael Argullol, hoy miramos el mundo como si fuera un escenario y el espectáculo tiene una apariencia impactante, pero las voces que escuchamos son escasamente interrogativas. Y en un proceso que él llama la expulsión de la cultura, la palabra, la mirada y la interrogación van dejando su lugar a la utilidad, la apariencia y la posesión, mientras que el apetito por el consumo arrasa con la búsqueda de sentido.

En México vivimos así el apetito y el consumo de la información. Toneladas de cifras y números cuantifican la violencia, una masacre tras otra aparecen frente a nosotros como el espectáculo del horror y nos envuelven sin las herramientas necesarias para entender cómo es que hemos



llegado a tanto. En los medios de comunicación, en el correo electrónico, en Twitter y en Facebook van cayendo, uno a uno en fracciones de segundo, fragmentos de una realidad ya intolerable que, sin embargo, somos incapaces de armar. Nos saturamos de datos pero no los tejemos, nuestra mirada acumula imágenes que en la reiteración nos anestesian, las conversaciones dan vueltas alrededor de la violencia, la corrupción y la impunidad en una espiral sin fin ante la cual optamos por buscar responsables y gritar nuestra inconformidad, como asistentes de un espectáculo que concebimos como algo fuera de nosotros. Y demandamos que el Estado actúe. Y entonces el Estado hace leyes, pero no se cumplen. Y demandamos que se detenga a los culpables y, cuando eso sucede, sospechamos que saldrán libres o resulta que quienes debieran protegernos estaban coludidos con los criminales, como sucedió en

Ayotzinapa. Asesinatos atroces y desapariciones inexplicables nos llevan a marchar a las calles, porque acompañar a las víctimas y hacer nuestra su indignación tiene sentido. Pero la violencia sigue. El rompecabezas crece y las piezas se revuelven. Una y otra vez intentamos volver a empezar.

De pronto, Sara Sefchovich recoge todos los fragmentos de nuestra realidad, notas periodísticas, testimonios de víctimas, victimarios y familiares, ensayos, investigaciones, estadísticas, la voz del gobierno, la de la sociedad, la de la ciencia, la sociología, la antropología, la psicología, el psicoanálisis, el derecho, la voz de los artistas y la de los movimientos sociales... Y escribe un libro que pone orden al caos, que desmenuza, pregunta, argumenta y dialoga con nuestra historia reciente para, al final, ponernos un espejo enfrente que nos pregunta: ¿y tú qué vas a hacer?

¿Qué tiene de hereje hacerlo? Todo, porque la suya es una lectura diferente que, si bien denuncia las atrocidades cometidas desde el poder o la delincuencia, se opone a la victimización en la que gran parte de la sociedad se ha instalado para que nos ubiquemos, ya no desde las butacas donde se mira un espectáculo del horror o en el cómodo asiento desde el que firmamos un desplegado, sino en el centro del escenario. Sólo desde ahí, como actores y no espectadores, seremos capaces de entender que la mayor revolución de todas es “tratar de ver el mundo como lo ve el otro”, como dice el escritor nicaragüense Sergio Ramírez. Y a partir de ahí, convencernos de que no todo está perdido y de que podemos ser muy útiles porque hay un lugar muy cerca de nosotros desde el cual podemos “imaginar lo posible y esperar lo imposible”.

Para llegar al centro del escenario donde se encuentra el espejo, Sara Sefchovich le da una estructura sumamente ágil a su libro y así nos lleva de la mano a lo largo de 20 capítulos tan breves como claros, donde todo tiene sentido, donde la cifra, las historias sueltas y los datos históricos se entretajan. Nos presenta el panorama de la violencia en México para plantear las diversas hipótesis de dónde empezó todo, si en la pobreza, las relaciones intrafamiliares violentas, el funcionamiento cerebral de los psicópatas, la alimentación, el entorno social, la falta de oportunidades en la vida de los jóvenes, el consumo de drogas, la permisividad en todas las esferas, la economía, la política, nuestra ubicación geográfica... o todo eso junto.

Una a una analiza las estrategias gubernamentales en contra del crimen organizado y las acciones que pretenden apaciguar las regiones más afectadas; la organización de la sociedad para manifestarse; el camino emprendido por las autodefensas o el de los familiares de las víctimas de la violencia. Inmediatamente después, nos explica por qué todas las estrategias han fracasado en el sentido de que no han logrado abatir la delincuencia ni detener el baño de sangre. En el capítulo "Recomendaciones" recoge todas aquellas que han brotado de diferentes sectores, desde los académicos y los artísticos hasta los ciudadanos y aquellas que generan los más inteligentes especialistas. Refundar las instituciones,

despenalizar las drogas, generar empleos para los jóvenes, llevar educación y cultura a todo el país... Todas ellas, sin embargo, llevarían demasiado tiempo para implementarse y, como dice Sara, el país no puede esperar. "La situación exige que se tomen medidas y que sus resultados se empiecen a conseguir a la brevedad. Resultados verdaderos, no sólo las absurdas y mentirosas cifras oficiales, no sólo la nube discursiva que se han construido los funcionarios".

Si bien la raíz del problema radica en un Estado que ha incumplido su obligación de garantizar la seguridad de los ciudadanos, los agravios desde el poder también se llaman corrupción e impunidad. El ciudadano parece abandonado a su suerte y para la clase política sólo existe durante las campañas electorales cuando llueven promesas, desde hace décadas, que no se cumplen.

A estas alturas del libro, ya empezamos a vernos en nuestro propio espejo como ciudadanos. Porque la permisividad con la que toleramos la corrupción y la impunidad de la clase política se extiende y quizá se origina en los ámbitos domésticos. La sociedad tolera al funcionario que roba, o al presidente municipal que le alza el vestido a una jovencita frente a diez mil personas, porque también permite el maltrato físico, emocional y económico a las mujeres en casa, o porque se calla el abuso sexual a los niños por parte de un familiar.

Así, todos somos cómplices de la ilegalidad. En México se diseñan leyes excelentes que no se cumplen y en muchas escuelas los maestros no saben qué hacer con niños y adolescentes que no conocen límites porque en su casa no existen. La narcocomentalidad, el "tener rápido, mucho y como sea", también se infiltra en el ámbito familiar y toma el lugar de los valores indispensables para una convivencia en paz.

Ya dentro de los hogares, Sara nos lleva al escenario donde encontramos al Chapo Guzmán, a los Arellano Félix, a Pablo Escobar y otros narcotraficantes. Recuerdo bien la escena de una serie biográfica del colombiano. Él es apenas un niño y se ha robado un examen pero lo descubren en la escuela. Y la madre lo reprende, pero no porque haya cometido la falta. Le advierte: "No sea pendejo, si lo va a volver a hacer, hágalo bien para que no lo descubran". Muchos años después, cuando el capo sale a delinquir, su madre lo bendice en la puerta: "Que el santo niño de Atocha lo cuide y la virgen lo proteja con su manto". Es la única que influye en él, a la única que escucha y de la única que le importa su opinión y la señora de vez en cuando lo cuestiona por el sufrimiento que le causa a los familiares de algún secuestrado, pero disfruta de la buena vida que los ingresos del hijo le ofrecen.

Sara registra estas historias. Como la de la madre del Chapo Guzmán a quien este le construye un gran templo evangé-



Sara Sefchovich

lico para rezar. También el Señor de los Cielos venera a Aurorita, su madre, por sobre todas las cosas.

La de la maternidad es, nos dice Sara, la relación afectiva más potente que existe en la cultura mexicana. Y el arma más poderosa, si no para pacificar a todo un país o para erradicar por completo la violencia que nos acompaña desde tiempos inmemoriales, sí para disminuirla y comenzar a vislumbrar otros caminos. Ahí están las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina y lo que han logrado; las madres del Comité Eureka, las que acompañaron a Javier Sicilia en todas sus peregrinaciones, las madres de los 43 estudiantes de Ayotzinapa desaparecidos que marcharon por las calles en el Día Internacional de la Mujer, las madres de los chavos masacrados en Villas de Salvárcar y las de Ciudad Juárez; ahí está Isabel Miranda y muchas más que han asumido que la maternidad es para toda la vida. De todas ellas nos invita Sara a aprender. Y a ellas se dirige en su libro, pero principalmente a las que protegen a sus hijos delincuentes.

“Las madres están sobrevaloradas”, dice Peter Pan en algún momento del cuento de J. M. Barrie, que es mucho más que la aventura de un niño que carga con la gloria y la tristeza de negarse a crecer. Y es que la madre del escritor dejó de mirarlo cuando murió otro de sus hijos, el que se vuelve sombra, como la que Peter Pan persigue en el cuento, mientras que todas las mujeres en la obra del autor se convierten en madres de los niños perdidos.

Lejos de sobrevalorar a las madres, Sara las baja del pedestal de la pureza para entenderlas como seres humanos con sentimientos, deseos y frustraciones, que en la actualidad viven bajo el estrés derivado de la multiplicación de roles: el trabajo, la casa, el cuidado de los hijos y el de los adultos mayores. Y si bien en la educación de los hijos intervienen la escuela, el barrio y todo el entorno social, el poder emocional que tienen las madres sobre ellos las convierte en fuente de autoridad y su papel de contención de violencia puede ser definitivo.

Sara no se queda en la enunciación sino que propone los pasos a seguir y al hacerlo empodera la ternura, la comunicación,

la empatía... empodera la vida cotidiana que es la que nos forma como personas. Y de la conciencia individual que implica desterrar las complicidades y dejar de solapar a los hijos en delincuencia, transita hacia la participación comunitaria y la posibilidad de ampliar el rango de acción hacia redes de madres. Entonces, lejos de apelar al estereotipo, lo rompe.

Parece una locura, sí, escribió Sara en un artículo periodístico, “pero locura pareció también cuando las primeras madres y parientes de víctimas salieron al mundo a mostrar su dolor. En Argentina, Sudáfrica, Centroamérica, México, eso despertó la conciencia nacional. Y hoy vemos que los padres de Ayotzinapa levantaron a todo el país”. Un día también se tachó de locos revoltosos, nos dice Manuel Castells, a quienes se atrevieron a imaginar que negros y blancos pueden ser iguales, que los indios tienen su propia cultura, que las mujeres tienen derecho a voto, que los gobernantes deben responder a los ciudadanos... Las acciones que propone Sara parten del amor. Y eso, en nuestros días, sí que es una herejía. Como optar por el perdón y la reconciliación en lugar de la venganza como ha sucedido con éxito en Ruanda y también en Colombia. Sara apela a la relación afectiva, pero también al temor de una mujer de perder un hijo, un hermano, una pareja...

Otras propuestas herejes acompañan a las de Sara. Leonel Narváez, sociólogo y sacerdote misionero determinante en el proceso de pacificación de Colombia, asegura que la gran violencia es la suma de las pequeñas violencias de nuestras casas, escuelas y calles. Y hace hincapié en el desarme del lenguaje y la necesidad de la palabra dulce, asertiva, que no cultiva el odio ni el resentimiento, que construye y asciende a la persona. “La aulas están llenas de posibles criminales y zetas en potencia a quienes les urge la palabra dulce y el abrazo”, advierte y anuncia para el futuro de la humanidad la etapa de lo femenino: “Es hora de potenciar los valores femeninos que todos tenemos para iniciar una nueva etapa de justicia, bondad y paz duradera”.

La película *Alamar*, de Pedro González Rubio, también es una herejía porque

su tema es la fragilidad. Y en una cultura que acostumbra la relación violenta entre los hombres, su cámara aborda la ternura masculina y el descubrimiento de la vida a través del afecto. Hace apenas dos semanas, en un acto público del Pen Club Internacional, la escritora Sandra Cisneros advirtió que las madres, aquellas capaces de crear monstruos y machos en casa, son las mismas que tienen en sus manos la solución a la violencia en América Latina.

Sara Sefchovich nos apura a actuar, porque es tan insostenible el nivel de la crueldad de la violencia en México, como el de la indiferencia, lo rápido que nos acostumbramos o seguimos nuestra vida pretendiendo que nada de esto está sucediendo. Ella propone la redefinición de la maternidad y la resignificación de su posición, transformándose a sí misma y a su espacio privado en el punto de partida para modificar el espacio público. Convertir a la maternidad en una fuerza social. Es hora, advierte, de que la madre también pueda existir como ser humano capaz de tomar decisiones, de intervenir, de actuar, de ser escuchada. Propone la construcción de una nueva ciudadanía (distinta a la que repudia al Estado pero también le pide la solución de todos sus problemas) y la construcción de un nuevo modo de gobernar. Ya no con programas faraónicos sino a través de cambios menores viables que Sara desglosa en todo un capítulo. Apoyo a las madres en el cuidado de los hijos con guarderías suficientes, la participación de los jóvenes en la tarea y la transformación del entorno con más parques, iluminación, recolección de basura... Todo posible. Todo realista.

De pronto estamos ya en el centro del escenario y con el llamado de Sara frente al espejo: *¡Atrévete!* Su libro reconstruye con una nueva mirada el puente roto hacia el sentido común que tan lejos nos había quedado. Y hay que atreverse y recordar todas aquellas propuestas herejes que cambiaron el rumbo de la historia para bien de la humanidad. Y atreverse desde hoy, porque nuestro país y nuestras vidas están en juego. **U**

Sara Sefchovich, *¡Atrévete! Propuesta hereje para disminuir la violencia en México*, Aguilar, México, 2014, 288 pp.

Tomas Tranströmer

Poeta translúcido

Aline Pettersson

Para Eduardo Lizalde

Abril y silencio
La primavera yace desierta.
Con la oscuridad de siempre
la zanja a mi lado se arrastra
sin reflejos.

Sólo destellan
las flores amarillas.

Mi sombra me porta
cual violín en su caja negra.

Eso que quiero decir
refulge fuera de mi alcance
como la plata con el prestamista.¹

Llegó abril, mes de nacimiento de Tomas Tranströmer en 1931 y al que no alcanzó por cuatro días. Se ha cerrado el ciclo vital de un gran poeta, de un hombre generoso, alguien que le dijo sí a la vida, a sus retos y descubrimientos, a lo que sus afilados sentidos le pusieron enfrente. Sus búsquedas parten desde la curiosidad infantil por explorar los pliegues de una naturaleza vibrante, vital, en la que muchos seres, quizás inadvertidos, se agitan por los aires, el limo, la corteza de los árboles de los hermosos bosques de Suecia. Y llega hasta la atención continua a la condición humana, a sus manifestaciones en diversos registros.

Sus intereses artísticos y creativos lo mantuvieron junto a las letras y la música pero, también, junto a la pintura. Y a través de ejercerlos o contemplarlos intentó resolver *Este gran enigma* —título de su

¹ Los poemas citados aquí pertenecen a *La fúnebre góndola* y a *Este gran enigma* en mi traducción: el primero, UNAM, México, 2012, el otro, aún inédito.



Tomas Tranströmer

último libro— que es la vida humana, con ansias y dudas perennes.

Tomas Tranströmer fue un poeta traducido a muchas lenguas, traductor él mismo, y sumamente admirado y querido en las regiones escandinavas, en Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, así como en Grecia. En Macedonia, por ejemplo, recibió un premio literario muy importante, de los muchos que le otorgaron y que culminó con el Nobel en 2011.

Sus estudios se inclinaron en varias direcciones. En la juventud titubeó entre convertirse en músico o escritor. Pero ante las sempiternas dudas del hombre, además estudió teología, así como psicología. Y si muchos de sus poemas hablan de

incertidumbres existenciales, su entrega al auxilio de sus semejantes lo llevó a prestar servicios de terapeuta en un sitio de detención para jóvenes delincuentes.

La situación geográfica de Suecia lleva a sus moradores a examinar la naturaleza y sus fuertes rigores climáticos. Saber leer los signos no habla de sensibilidad, sino de supervivencia. Pero más allá se sitúa la sensibilidad de Tranströmer. Es decir, contempla el espacio exterior dándole un giro que a veces roza el surrealismo con el que ha sido vinculado por sus insólitas metáforas.

¡Sal del pantano!
Las termitas tiemblan de risa
cuando el pino da las doce.

Su obra poética es elaborada, aunque desposeída de palabras superfluas. Quizás esta parquedad lo hizo incursionar, muy libremente, en una forma suya de haikú. Para un lector de habla hispana, con parámetros verbales de mayor adorno, puede ser un descubrimiento grato aproximarse a esta obra construida con lenguaje sencillo, inteligente, en que se le invita a explorar un mundo más desnudo, oscuro a veces, felizmente luminoso otras y con frecuencia irónico y desconcertante.

El escritor publicó quince poemarios, el primero, *17 poemas*, en 1954. Y se dedicó, asimismo, a profundizar en la música, que muchos años más tarde lo apoyaría a trascender el cuerpo herido con la parte derecha inerte y la privación del habla. Así, tan pronto le fue posible, a partir de su enfermedad de 1990, ejerció la mano izquierda en el piano, y ese contacto íntimo que él mismo se procuraba con los sonidos musicales apaciguó un tanto su desasosiego por la merma corporal; desasosiego, además, por la búsqueda de respuestas y por razones de orden metafísico que lo acompañaron siempre. Traduzco un pequeño fragmento de *Mis recuerdos me ven* (1993), libro de corte autobiográfico publicado tres años después del problema cerebral: “Uno se siente siempre más joven de lo que es. Cargo dentro de mí mis rostros anteriores, como este árbol tiene sus anillos. Son la suma de este que soy ‘yo’. El espejo muestra sólo mi último rostro, yo percibo todos mis anteriores”.

Según su propia anotación, Tranströmer —miembro honorario de la Real Academia Sueca de Música— le dio el nombre *La fúnebre góndola* a su último libro de poemas, tomado del que Liszt dio a dos obras musicales que compuso en Venecia (1882-1883), de visita en casa de su hija Cossima y su yerno Richard Wagner, quien moriría a los pocos meses. Y si tomó de Liszt el nombre, un número grande de compositores, no sólo escandinavos, le ha puesto música a sus letras. Precisamente, Benjamin Stearn hizo una serie de canciones a partir de este mismo poemario *La fúnebre góndola*; puede decirse, entonces, que el enigma del eterno retorno es una espiral que gira en el mar del tiempo.

Robles y luna.
De luz y silencio la trama de los astros.
Este frío mar.

Los temas que se reiteraron en su poesía, y probablemente en sus obsesiones personales, son la muerte, el tiempo, el silencio, la naturaleza, desde luego, también, la presencia del mar y los astros que nos rigen:

De pie en el balcón
en una jaula de rayos solares—
como rayo de sol.

o

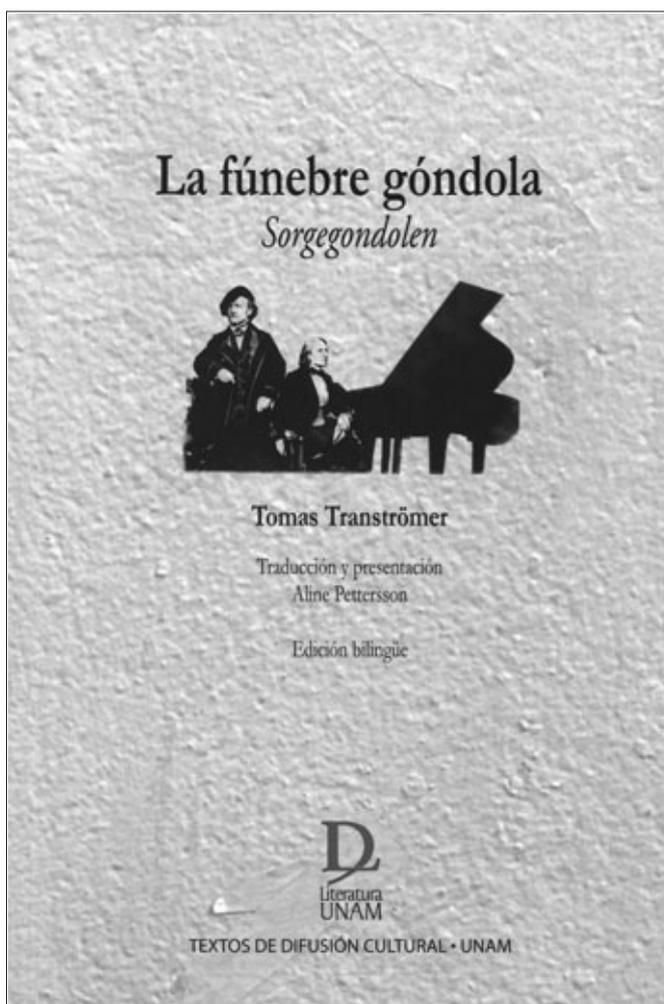
Nado en trance
por la oscuridad lustrosa del agua.
Un sonido sordo de tuba se infiltra.
Es la voz de un amigo, toma tu sepulcro
[y vete.

El carácter y trato del artista no son relevantes para la apreciación de su obra; es frecuente escuchar y constatar que una

cosa es la persona y otra, su producción. De ello, creo que todos hemos tenido alguna experiencia desagradable. El pequeño pavorreal que despliega sus plumas y da la espalda. En el caso de Tomas Tranströmer (y debo incluir a su esposa Monica por los años largos de invalidez del poeta), su generosidad y su gentileza han sido admirables. Tanto uno como otro eran sólo dos habitantes más de Estocolmo, cuyo acceso estaba tan cerca como el teléfono, el correo de cartero o de Red o el umbral de su casa. Para mí es un privilegio haber entrado en contacto con ellos. La inteligencia y la soberbia no son fatalmente hermanas siamesas.

El oscuro enigma humano, el interés por sus semejantes, su fina sensibilidad y desempeño artístico hicieron de Tomas Tranströmer un hombre muy respetado y bienquerido. Vayan estas líneas en su memoria.

Algo ha sucedido.
La luna iluminó el cuarto.
Dios lo supo. **u**



Dietrich Rall

Vivir con ganas

Josu Landa

Dietrich Rall ha tenido y tiene una vida llamativa: literalmente extra-ordinaria: algo fuera de lo común. Una vida envidiable y, por ello mismo, envidiada por quienes no hemos podido o no nos hemos atrevido a hacer algo semejante a lo largo de nuestras existencias. Este hecho nos coloca en una perspectiva de igual modo infrecuente ante las páginas de su nuevo libro, *Entre culturas y literaturas*. Una cosa es leer el informe de un general sin tropa o el último tratado de un académico confinado en los pasillos y despachos de una institución y marcado por una praxis maquinal y formalista; otra, muy distinta, adentrarse en la vívida relación de una diversidad muy amplia de andanzas pletóricas de humanidad: un potente manajo de escritos capaz de *poner en su lugar* muchas fórmulas protocolarias, incluidas las que operan en el mundo académico, justamente porque su vitalidad infunde más fuerza y efectividad expresiva a su compromiso con los grandes valores intelectuales y morales de las *humanitates* y la *universitas*.

Podría demorarme, como en algunas presentaciones tradicionales de libros, en las consabidas noticias sobre las cinco partes de este volumen, y estaría bien, porque el halo de aventura que nimba a los 24 textos así distribuidos —incluyendo los dos últimos, que versan sobre el recurso a la literatura en la enseñanza del alemán— nunca va en desmedro de un rigor académico, que de seguro tiene una de sus principales raíces en el respeto, la afición y aun el amor que el autor profesa por una serie de escritores, personajes de ficción, temas y enclaves geográficos y culturales en los cuatro puntos cardinales. Podría detenerme, por ejemplo, en aquellos escritos muy

documentados y bien articulados, por los que siento una mayor debilidad: “Alexander von Humboldt, personaje literario”, “Rescate o muerte. Los desiertos de Nuevo México y Texas en los relatos de viaje de Karl May”, “América Latina en la obra de Thomas Mann y de su familia”, “Octavio Paz, entre Nietzsche y Buda” y “Sobre la poética de Hans-Georg Gadamer”. Estaría bien hacerlo; pero, por el momento, dejo en manos del lector explorador el gusto de recorrer las páginas de *Entre culturas y literaturas*, forjadas por uno de los suyos: Dietrich Rall: gran rastreador de los signos del mundo, mientras huella su inmensa y variopinta piel con el placer que da la libertad, así como gran buceador en los libros que dan cuenta de las pulsaciones de ese *animal sanctus et venerabilis*, del que hablaba Giordano Bruno. En suma, la relación amena y pregnante de un doble viaje: el que se ha hecho por tierra, mar y aire y su complemento *inmóvil*: la travesía por el mundo hecho literatura y la literatura hecha mundo.

Esos 24 textos referidos conforman una selección: son la parte predilecta de una amplia y buena cosecha: una antología personal. Son los frutos más jugosos de una vida que ha sido vivida con ganas: una vida ejemplarmente sana y fecunda, por lo que tiene de abierta, de libre, de humana, de fuerte, en el sentido que la palabra *fuertza* —*Kraft*, en alemán— suele adquirir con frecuencia en el pensamiento de Nietzsche: una voluntad de poder creativa y ardorosamente antinihilista. Si Dietrich Rall ha sido y amenaza con seguir siendo —porque se le ve admirablemente vivo— un puente entre la cultura alemana y la americana, en especial la mexicana, es porque él mismo encarna lo mejor de Alemania,

no porque se haya propuesto trasegar una trayectoria burocrático-académica. Es porque lo que ha hecho —según registran los escritos que componen *Entre culturas y literaturas*— ha sido una parte sustancial de su vocación y de su propia existencia. Si Dietrich Rall se convierte en una referencia de la literatura comparada —sobre todo la de estirpe germánica— y los estudios culturales, es porque su labor en ese terreno, tanto la de carácter docente como la de investigación, ha sido realizada con ganas, con la misma voluntad de vivir que ha venido propulsando su inquieta presencia en este mundo. En suma, es porque su andadura vital toda —no sólo la de cariz estrictamente académico— ha transcurrido bajo las luces de Goethe, Hölderlin, Alexander von Humboldt, Thomas Mann y Gadamer, entre otros nombres inmensos de su patria cultural y espiritual, al tiempo que él mismo ha ido dando forma y esparciendo una luz propia.

Adriana Haro-Luviano, en su pertinente y afable prólogo al libro, aporta datos concretos con los que, a mi parecer, ilustra las impresiones que acabo de referir. Desde temprano, Dietrich Rall trabó una honda familiaridad con las novelas de aventuras: una de las formas más vitales de leer los signos del mundo. Me resulta imposible disociar esa experiencia de vida de algunos de los variados textos que componen toda la sección III del libro, “Viajes, aventuras”. Dietrich Rall fue marino, siguiendo la estela de su padre y de su hermano Viktor. Se dedicó a viajar, junto con su amigo Fritz Strube, entre otros parajes, por la accidentada geografía de Bruno Traven, el misterioso escritor-aventurero alemán por el que nuestro autor demuestra profesar una persistente y profunda ad-

miración. Una juventud vivida con la intensidad de la aventura explica el peso de este asunto en la vida ulterior de Rall y en su obra. El propio título de este libro sugiere ese fondo viajero-aventurero, porque sólo así se puede haber estado *entre culturas y literaturas*. En lo personal, me resulta en extremo impresionante la atención puesta por Dietrich Rall en algo tan extraño a uno como la Legión Extranjera. Nunca he conocido otra persona con ese vínculo y, pese a las afecciones más bien adversas que me provoca ese cuerpo castrense, ese ariete imperial, debo agradecer a nuestro autor el hecho de incluir en este libro un par de textos, “El viaje marcial. Experiencias africanas en la Legión Extranjera en narraciones de autores de lengua alemana”, en francés, e “Historia y mito de la Legión Extranjera en obras de autores mexicanos y alemanes”, en alemán, en los que ofrece, al menos, dos observaciones —es decir, miradas— fecundas: la consideración de las narraciones concernientes a grandes desplazamientos de fuerzas militares a lo largo de la historia, como rama de la literatura de viajes, y el examen de motivos relacionados con dicha legión más bien francesa —pese a su nombre y a la diversidad de nacionalidades de quienes la integran—, especialmente la sangrienta gesta de Camarón (Veracruz), tanto en obras de escritores mexicanos como Fernando del Paso, cuanto en escritos de autores germanófonos.

Por supuesto, digo esto sin menoscabo de las páginas y los pasajes en los que Dietrich Rall da cuenta, de manera nítida y sugerente, de sus andanzas por las ciudades imaginarias de Goethe, Keller, Flaubert y Verne o del cuadro de Ciudad de México “que han pintado escritoras y escritores de lengua alemana”, titulado *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*, así como registra sus exploraciones sobre el probable influjo de las imágenes que se habían hecho Johan Jakob Engel y Joachim Heinrich Campe, en relación con México, en el siglo XVIII, sobre los hermanos Humboldt, o celebra las penetrantes elaboraciones con que las novelas de Karl May inventan paisajes mexicanos que marcaron el imaginario de sus lectores alemanes, al tiempo que hace una suerte de con-

cisa recesión del universo textual generado por las indagaciones sobre la impronta de Brasil en la escritura de Thomas Mann y varios miembros de su familia, que vieron en ese país, de donde procedía la madre del gran escritor, justo algo como una *Mutterland*, una madre patria o acaso una *matria*. En fin, hay muchas buenas telas de qué cortar en las 426 páginas que Dietrich Rall dedica a presentar una parte de sus experiencias entre culturas y literaturas diversas.

Lo que, a fin de cuentas, me toca más el corazón, en presencia de este nuevo libro de Dietrich Rall, es su espíritu de fondo, la actitud consistente en abrirse a *lo que habrá de venir o suceder* a uno, que es lo que originariamente significa *aventura* —procedente de la latina *adventura*—. De hecho, es un volumen que desde su integración misma pone al lector en estado de espera y recepción de algo poco común: escritos que examinan relaciones de viajes, junto con textos centrados en aspectos de teoría o historia de las ideas (sobremanera su justo repaso de la poética de Gadamer); lo mismo artículos en alemán, que en francés y, sobre todo, en español —signo de un ágape no sólo políglota, sino multicultural—; escritura eficaz, clara, amena, salpicada de ilustraciones que delatan otra de las vetas artístico-intelec-

tuales de Dietrich Rall: la fotografía, la memoria gráfica de su paso por el mundo. Lo que puede estar influyendo en esa viva impresión es algo que me orilla a un descarado argumento *ad hominem*: es muy probable que mi lectura esté muy determinada por la imagen a que remite Dietrich Rall a todo aquel que lo conozca mínimamente: la de un degustador de lecturas, un consumado músico y fotógrafo, un artista del viaje y la aventura, que se ha dedicado con rigor a los estudios literarios y culturales, por lo que resulta normal esperar de él una cosecha intelectual y académica poderosa, como la que ofrece en este libro. Un libro perfectamente esperable de quien sabemos que ha vivido y vive con ganas y ha hecho de la exploración de las más excelsas manifestaciones de la cultura parte sustancial de ese vivir.

Desde luego, un libro con tales prendas reclama lectores igual de buenos. Lo que ha sido visto con ojos de ave migratoria, oído con tímpanos de sibarita filológico y registrado con manos de artesano del *quattrocento* merece ser leído, atendido y degustado por gente con corazón de águila, paladar de colibrí y luz hermana del sol. **U**

Dietrich Rall, *Entre culturas y literaturas*, Samsara, México, 2014, 426 pp.



Dietrich Rall

La ciudad de Vicente Quirarte

Ana García Bergua



Vicente Quirarte

Hoy regresas sabiendo que a la vuelta de todas las esquinas te amenaza la plata vertiginosa en la navaja, la emboscada traición de la pulmonía, la guerra civil no declarada, el veneno que encierra este circo de montañas. Aquella ciudad de entonces es la misma. Es otro el que ha cambiado. Si tuvieras de nuevo 18 años, volverías a andar tu ciudad hasta el cansancio.

VICENTE QUIRARTE,
“Balada del que vuelve a casa”

Los textos que componen *Fundada en el tiempo. Aires de varios instrumentos por la Ciudad de México*, corresponden en su diversidad a la naturaleza de ese espacio cada vez más monstruoso que a pesar de su continua degradación persiste en convocar nuestra itinerancia y nuestras nostalgias. Cómo hace la elefantiásica Ciudad de México para imantar a sus habitantes de esa manera tan apasionada tiene mucho

de misteriosa fantasmagoría, de amor de siglos, de caminos cruzados y entrañables. El libro de Vicente Quirarte da testimonio de esta pasión de muchas maneras, que van de la poesía al cuento, la crónica literaria y la crónica histórica, de la evocación épica al amor por lo nimio, de Benito Juárez al jaboncito de hotel. Quirarte nos lleva por sus paseos y lecturas y nos hace ver que, en realidad, toda ciudad es una biografía, como nos dice en sus “Epigramas para la desalmada”:

En un principio fui poeta de La Soledad
Más tarde me convertí en poeta de
[Academia.
Después tú ocupaste la punta de mi
[pluma
acaso por tu hermosura superior
a San Juan de Letrán de madrugada

Luis Cernuda en Coyoacán, el viejo Centro, Rubén Bonifaz Nuño, López Velarde, José Emilio Pacheco y Rimbaud acompañan a este *flâneur* que camina por la Ciudad de México acompañado de objetos emblemáticos que adquieren la calidad estimulante de los talismanes: la pluma fuente, la tinta morada, el portafolios, la gabardina y el paraguas, objetos de baudelerianos poemas en prosa o sabrosas crónicas al estilo de Gutiérrez Nájera, si no es que al más reminiscente de Ángel de Campo (*Micrós*). De las meseras de los cafés de chinos, esas que sirven el café y la leche armadas con idénticas cafeteras, escribe: “Como los porteros del pullman, las sacerdotisas del café con leche se quedaron en la época donde nació su oficio”. Ciudad de mitologías, de muchachas que trabajan y regresan derrotadas por el asfalto cada noche, de presencias descono-

cidas paralelas e indispensables, de la lluvia y las jacarandas que, como afirma Quirarte en una frase que me pareció luminosa, florecen contra todo; lugar donde se inventó la torta compuesta (“aderezada, fresca, colorida, china poblana de la gastronomía mexicana”).

La Ciudad de México también convoca a la locura. Los relatos que aparecen en *Fundada en el tiempo* son testimonios tristes: el amigo al que el protagonista rescata temporalmente de sus fantasmas al invitarlo a correr por Chapultepec, la prima apasionada por las colecciones botánicas y zoológicas del antiguo Museo del

Chopo. Los cuentos hablan de la pérdida y las relaciones no ocultas, un poco paralelas, de la huida que es al mismo tiempo búsqueda. Lo mismo hace, a su manera, “El enigma del otro”, que aborda la leyenda del otro Rimbaud, el que terminó sus días como negociante mientras el verdadero, el escritor, viene a México a vivir en Santa María La Ribera y tiene una hija. Este relato un poco policiaco, de tono metafísico, es desde mi punto de vista uno de los textos más intrigantes del libro. En él predomina el historiador, el investigador paciente que entrecruza sus datos con la fantasmagoría de las presencias antiguas,

posibles e imposibles, en nuestra ciudad y de alguna manera las encarna, las trenza con la vivencia de la revelación poética: “Sólo permanece el mar. Si abro los ojos, allí estará una gaviota, la palmera que me cubre con su sombra. Pero nada de eso perdura. Si pudiéramos permanecer siempre así, en una metáfora, acaso la poesía no tendría razón de ser o sería patrimonio de todos. Menos versos y más poesía, una poesía por delante de la acción. ¿No es lo que anhelaba el propio Rimbaud?”.

Lo mismo ocurre en “Hondamente anclado en el corazón de la vida”, el texto que recorre los lugares de Ramón López Velarde en la capital y su deseo malogrado de morir en ella, en el que Quirarte construye un pastiche de voces probables, incluso una carta de José Juan Tablada al poeta zacatecano, o con el periplo del presidente Juárez en la ciudad.

Un personaje que aparece en varios de los textos presentes en el libro es Peter Parker, el enigmático Hombre Araña, el último de los románticos, nos dice Quirarte, de pie en la azotea de un edificio con la ciudad de Nueva York a sus pies. Después de combatir diariamente por causas perdidas, señala el autor, no estorba “aventar el portafolios, desanudar la corbata y vestir el traje del héroe, tan ceñido, que es la forma perfecta de la desnudez; ascender a la azotea de un vetusto edificio de nuestra ciudad antigua para recordar cómo éramos cuando éramos el Hombre Araña, cuando queríamos a todas las mujeres y no teníamos ninguna, cuando la ciudad nos habitaba y todo estaba en nuestra contra y todo nos esperaba sin saberlo”.

Un poco así, vestido de Hombre Araña, Vicente Quirarte recorre su ciudad para que ella habite también al lector. Una ciudad de México que es, ante todo, la ciudad de los poetas y las almas subterráneas. Hijo del historiador Martín Quirarte, descendiente de una familia con arraigo en el Centro, la Ciudad de México corre por sus venas. Su estirpe sabe reconocer las vías subterráneas que conectan el ahora y el ayer, los pasos de todos los que la recorreremos siempre con sed, sabiendo que algo triste y magnífico palpita siempre entre sus piedras. Muchas gracias, Vicente, por tu libro. **u**



Los raros

La ciudad interior

Rosa Beltrán

“Una ciudad cambia más rápidamente que el corazón de un mortal”, dice Walter Benjamin, de modo que aprehender el instante es hablar siempre en pasado. No obstante, por siglos, los humanos se han empeñado en grabar la historia de las ciudades y dejar constancia de esa fugacidad que permanece. Buscar los signos de la ciudad pasada que se manifiesta en el presente es una de las constantes en la obra de Vicente Quirarte. En sus ensayos, crónicas y aun en su poesía aparece como un observador de los modos en que esa ciudad va afectando su vida, como un *flâneur* del siglo XXI.

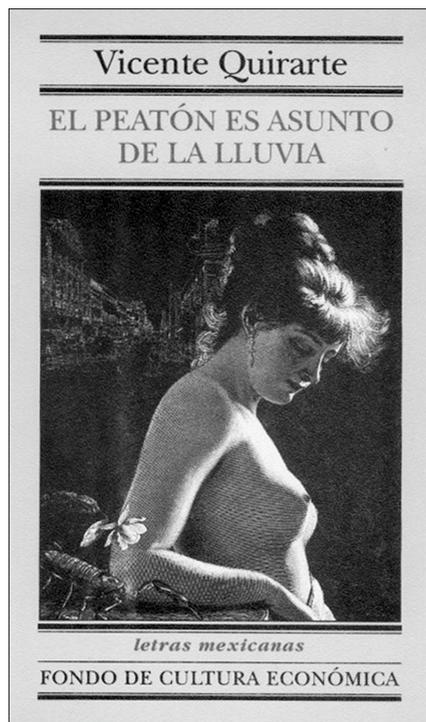
Fundada en el tiempo es una suerte de compendio de los motivos recurrentes en su obra. Desde los espacios emblemáticos hasta los enseres que formaron parte de su vida (o de la nuestra) y que han desaparecido, llevándose con ellos usos y costumbres de otros años, los distintos “aires” o fragmentos textuales conducen a un recorrido por el espacio y el tiempo que por un momento consigue ser uno solo. El niño que nace en el departamento de altos 1 número 48 de Allende no es distinto del joven que oye desde el balcón de su casa a los muchachos de la ESIME en el 68 corear la consigna “Por San Juan de Letrán, por San Juan de Letrán”. Es también el que oye con fascinación las historias del viejo portero, don Pancho, narradas en la parte trasera del edificio colindante con el templo de San Lorenzo, y queda condenado por años a ver “monjes que solían pasearse, con llamas azules, en el espacio más aterrador del edificio, o los condenados a muerte por el Tribunal de la Santa Inquisición en la vecina Plaza de Santo Domingo”. Lo que nos ocurre una vez nos

ocurre para siempre. Prueba de ello es que la fascinación hipnótica de esas historias no abandonó al Quirarte adulto que escribe y reescribe de distintos modos la ciudad. Desde un punto de vista objetivo todas sus historias son historias de aparecidos. “Nacer en el Centro es estar en el centro de todas las cosas”, dice, y para él, las cosas son la lectura de un principio imantador en el que se resumen vida, lecturas, andanzas.

Si es cierto, como dice Salvador Novo, a quien le tocó vivir una ciudad que ya se acercaba a lo monstruoso, que “uno llega, si vive en (la ciudad) muchos años, a no ejercer más que unos sitios”, es verdad también que el registro de un solo cuadrante, el primer cuadrante, puede ser el de muchos más, que se replican como cajas chinas, y es sin duda también el descubrimiento de sus secretos más poderosos. De la fundación del Templo Mayor a la inauguración del Metro, pasando por las rutas de autobuses y tranvías que salían a extender la ciudad a sus márgenes, no hay autor que haya escrito sobre la Ciudad de México de los que aparecen en el libro (no aparece citada ninguna autora) que no parta o se refiera al Centro como el origen de todos nuestros asombros y males urbanísticos. La maestría de Quirarte y uno de sus rasgos más originales, me parece, está en hacer alusiones paralelas entre lo visto y lo vivido con la literatura de esos otros que leyeron antes que él esos mismos pasos. “Cuando nací, hacía diez años que Efraín Huerta había publicado *Los hombres del alba*, primer libro de poemas íntegramente dedicados a la Ciudad de México. De esa época es también el cuadro panorámico de Juan O’Gorman donde

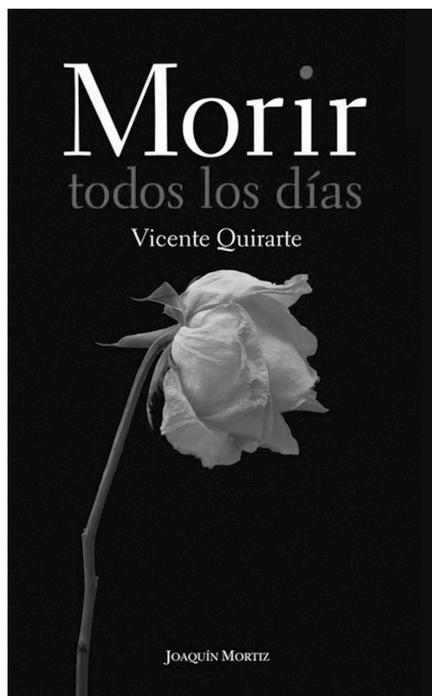
aparece la capital vista desde el Monumento a la Revolución”. Ya antes había dicho que “cuando daba mis primeros pasos en (la ciudad), Agustín Yáñez escribía *Ojerosa y pintada*, novela donde el cuerpo de la ciudad es recorrido por un taxi. El conductor no actúa, en sentido estricto, pero su oído registra las voces de la urbe [...]. Dos décadas más tarde, Luis Arturo Ramos escribiría *Violeta-Perú*, nombre de una línea de autobuses donde sus personajes experimentan metamorfosis internas mientras miran la urbe desde el autobús”.

Para el autor de esta compilación de ensayos, crónicas y poesía, hablar de autores es también reconstruir el momento histórico y las condiciones en que escribieron. Y ofrecernos la ciudad vivida y experimentada por ellos en el momento de la escritura. En un capítulo memorable, habla de la relación de Gilberto Owen y Federico García Lorca con Nueva York, una relación diametralmente opuesta pese a que ambos llegan a esa ciudad en fecha cercana (1928 y 1929, respectivamente). De Lorca sabemos que escribió su libro más audaz (*Poeta en Nueva York*) y que nunca aprendió inglés. Owen, en cambio, dice Quirarte, “llegaba con una herida amorosa” y quizá por ello tenía la necesidad de salir de sí y conocerlo todo. Entre las cartas de amor a Clementina Otero y a los Contemporáneos, sorprende una escrita en 1929 y dirigida a Xavier Villaurrutia en la que revela su pasión por el Metro (p. 136). En carta del 22 de abril de 1929 a Xavier Villaurrutia comenta: “Quisiera presentarte a mi *subway*. Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él, Salvador y yo en 1904, déjame decir-



y escriben. El primero es vértigo, modernidad, encuentro imposible con los otros. El tranvía propicia en cambio meditaciones nostálgicas como la de Gironde: “¿por qué, a veces, sentimos una tristeza parecida a la de un par de medias tiradas en un rincón?”. Quirarte concluye este apartado con una línea impecable: “El tranvía es el último de los románticos”.

Aunque las ciudades nazcan en principio como intentos de estructuras equilibradas “para crecer en armonía con sus usuarios” es inevitable que en algún momento de su historia aparezcan los “guetos”, los márgenes. La intención renacentista que tuvieron los españoles tras la caída de Tenochtitlán en la que “se apresuraron a marcar los límites de la ciudad destinada a los vencedores” no impidió que lo que estaba más allá de la traza lo dejaran a los barrios periféricos “donde los vencidos se hacinaban”. Y como una ciudad es todos sus territorios, los barrios bajos aparecen en las litografías de Casimiro Castro, en los “lunares sociales” del Porfiriatto y en los espacios disidentes de nuestras casas. Trapecista sin red, Quirarte da un salto de los puentes y las hacinadas periferias a clósets y cajones y cuartos de lavado y demás “guetos personales”, esas áreas de escaso tránsito visual, que con los años avanzan como esos inquilinos invisibles de “casa tomada”. Desde *La invencible*, Quirarte me deslumbró por su capacidad de unir espacio exterior con el submundo de la biografía personal. En esta obra, la oscuridad de Peter Parker es también la de Vicente, cuando no puede ir de edificio en edificio porque no siempre se puede ser el Hombre Araña. De modo que en muchas de sus páginas más dichosas el lector podrá ver cómo quien escribe pone barricadas a ese enemigo cotidiano que nos interrumpe y trata de meterse a las horas más insospechadas en nuestro día. Cómo hacer cuando las manos no son suficiente *bulldozer* para acabar con los recuerdos que “se agrupan en pandillas”, que irrumpen y nos vuelven a la zona marginal de nuestras vidas imperfectas. **U**



nos generaciones de subweyes, fácilmente muertos”.

Salvador Novo adopta también el *subway* y la cafetería, dos costumbres que considera “estados de conciencia”, mientras que Efraín Huerta lo incorpora de inmediato a su inventario poético. El tren subterráneo que determinará a la “Generación del Metro”, la de los Contemporáneos, y que en ellos funciona como metáfora de quien busca desentrañar el sentido del discurso, es para Quirarte, a varios años de distancia, el símbolo del *carpe diem* y el ins-

tante fugitivo: “ser capaces de asir lo que llega es lo único que tenemos en las manos”.

Increíblemente, casi al mismo tiempo, Oliverio Gironde escribe sus *Veinte poemas para ser leídos en tranvía* (1922) mientras que el joven y desconocido (dos adjetivos que dan la sensación de no pertenecerle) Jorge Luis Borges “debió su lectura de *La Divina Comedia* a la parsimonia del tranvía que abordaba cuando no recorría a pie las calles de su fervoroso Buenos Aires”. Y la experiencia de andar en un transporte (Metro, tranvía) es palpable en lo que leen

Vicente Quirarte, *Fundada en el tiempo. Aires de varios instrumentos por la Ciudad de México*, UNAM/Dirección de Literatura, México, 2015, 227 pp.

Callejón del Gato

Pauvre Lelian

José Ramón Enríquez

Al principio de los sesenta, cuando los descubrí en el bachillerato, Paul Verlaine y su entorno me resultaron fascinantes. Su poesía, en un grueso volumen de 1944, su concepto de “poetas malditos”, su relación con Rimbaud y su catolicismo, todo conformaba una figura llena de contradicciones y de belleza formal con cara de fauno y mirada perdida. Encarnaba lo apolíneo y dionisiaco en la clave nietzscheana que también conocí por esas fechas.

No sé para otras generaciones, para la mía el concepto de “poetas malditos” fue fundamental, sobre todo por dos individualidades que lo formaban: Mallarmé y Rimbaud. Ellos han continuado en el candelero mientras que Verlaine, el “padre y maestro mágico/ líroforo celeste” que llorara Darío, se me fue deslavando con el paso del tiempo. No digo que lo olvidara pero sí que lo he recordado por referencias, desde la sonora grandeza del “Responso a Verlaine”, de Rubén Darío, hasta su relación agrídulce y cruel con el “ángel desterrado” como llamara él mismo al niño poeta Arthur Rimbaud, un temible “místico en estado salvaje” que definiera Claudel.

Sin embargo, al escribir mi anterior columna fue convocado por Alejandro Sawa y viajé con los dos por el Callejón del Gato. Sawa lo recordó, al hablar de su muerte, como “fantasmal y enorme, completamente cubierto de nieve”, una “estatua del Comendador, viva e imponente para nosotros” y “un poco triste, un poco ebrio...” pero “Verlaine no vendrá ya”.

Sin embargo, vino a mí nuevamente y me lo trajo, arrinconado, una foto de Google en una esquina de bar que parece corresponder, decadente y desesperada, a la que ocupara Rimbaud a su lado en el óleo precisamente titulado *Rincón de mesa de*



Paul Verlaine

Fantin-Latour. Se me apareció como un pobre Verlaine, como el Pauvre Lelian del acrónimo que usara para hablar de sí mismo en *Los poetas malditos*.

El acrónimo era más que un recurso para escribir en tercera persona e incluirse con menos pudor en un libro de ensayos sobre poetas contemporáneos suyos. En Bélgica se rompió tras dar un balazo a su amado inolvidable e ir a la cárcel. Lo salvó su vuelta a la Iglesia católica, en una conversión muy lejana de la estética epifanía de Paul Claudel en Notre Dame. De ahí en adelante se arrinconó como en la foto de Paul Marsan-Dornac que me encontré por Google: “Verlaine bebiendo ajeno en 1892”. Cuatro años antes de morir, un viejo que no ha cumplido siquiera los cincuenta.

En el texto de *Los poetas malditos* sobre el Pauvre Lelian, Paul Verlaine cita extensamente una defensa en prosa de Lelian sobre su derecho a ser católico y buen poeta, discusión que aún se cierne sobre Verlaine. Pero, sobre todo, cita dos poemas de Rimbaud para explicarse a sí mismo. Uno es esa cumbre de la poesía universal, “Mi corazón robado”, en el cual el niño poeta narra cómo fue violado cuando buscaba unirse a la Comuna de París: un corazón babeado por detrás, “debajo de las burlas de la tropa / entre la risotada general / mi pobre corazón babea por detrás”. La itifálica soldadesca no sólo lo viola sino que lo parte por el eje porque “tendré sobresaltos estomáquicos / si degradan mi

triste corazón. / Cuando sus chicotes hayan cesado, / ¿cómo actuar, oh corazón robado?”. El poeta tiene 17 años cuando describe lo indescriptible. No muchos más tiene cuando escribe el segundo recogido por Verlaine que habla de un fauno “temeroso” y “amedrentado por un pajarillo hermoso y multicolor”.

Poco he visitado a ese poeta triste que perdió todos sus amores y poco he revisado su conversión para aprender de ella. Quizá no fue un recurso melodramático de quien juega a la vuelta del hijo pródigo entre los brazos de la Santa Madre y las copas de ajeno, sino una auténtica epifanía.

Hoy, ¿quién es el Pauvre Lelian que me mira desde el rincón de un café venido a menos? Mal he hecho al volverle la espalda cuando he estado yo “en el rincón de una cantina / oyendo la canción que yo pedí”. Tal como apostrofaba Baudelaire, el maestro de todos, he sido su “hipócrita lector” pero me he olvidado de que por múltiples causas soy su “semejante” y le debo ser su “hermano”.

Quizá la hora de releer al Pauvre Lelian, con cuanto de conmiseración y máscara tenga el adjetivo, exija que se haya alejado un poco de la épica rimbaudiana y ya se esté en la edad de acudir a la cita con el poeta que bebe y reza entre memorias tristes y gloriosas. A quien “púberes canéforas ofrenden el acanto”, como pidió ese otro católico lleno de muy carnales contradicciones que se confesara hijo y alumno suyo, Rubén Darío. **U**

Modos de ser

Teoría del “mu”

Ignacio Solares

Para entender ciertos sentimientos hay que ponerles nombre. Por ejemplo, el que provoca la vergüenza ajena. Me sucede sobre todo en el teatro cuando un actor se equivoca o se tropieza: yo, como él, me pongo rojo, la boca se me amarga y busco, casi como un reflejo automático, de dónde detenerme o la línea que ha escapado a mi (su) memoria.

Un día lo comenté con un amigo y me aclaró:

—Eso es muy normal y se llama sentir “mu”.

A partir de entonces ubiqué el sentimiento, así como en la adolescencia es necesario que alguien nos diga: “Eso se llama estar enamorado”, para ubicar el enamoramiento.

El “mu” había sido hasta entonces un sentimiento difuso, incorpóreo, que imaginaba poco frecuente en los demás. Al conocer su nombre descubrí también su universalidad. Las personas con quienes lo he comentado reaccionan como yo, chasquean los dedos y exclaman: “pero, claro, por supuesto, yo sabía que ese sentimiento debía tener un nombre”.

Alguien me contó:

—En una fiesta de fin de año en la primaria, un compañero salió al escenario, hizo el gesto ostentoso, con una mano crispada, de disponerse a recitar... y luego no sucedió nada. Se quedó así, como en el juego de las estatuas. Todos esperábamos expectantes, pero no recordó el poema que, luego me enteré, había ensayado durante dos días. Yo sudaba, me removía en mi asiento, sufría tanto como él. Pero mi mayor acceso de “mu” fue, cuando, a pesar de su frustrada actuación, ¡le aplaudieron! Entonces no pude evitar soltarme a llorar, ante el asombro de mi ma-

dre que no entendía tal afectación por lo sucedido con un niño que ni siquiera era mi amigo.

Otro me dijo:

—Hace unos años un amigo organizó una fiesta de disfraces. Un día antes avisó

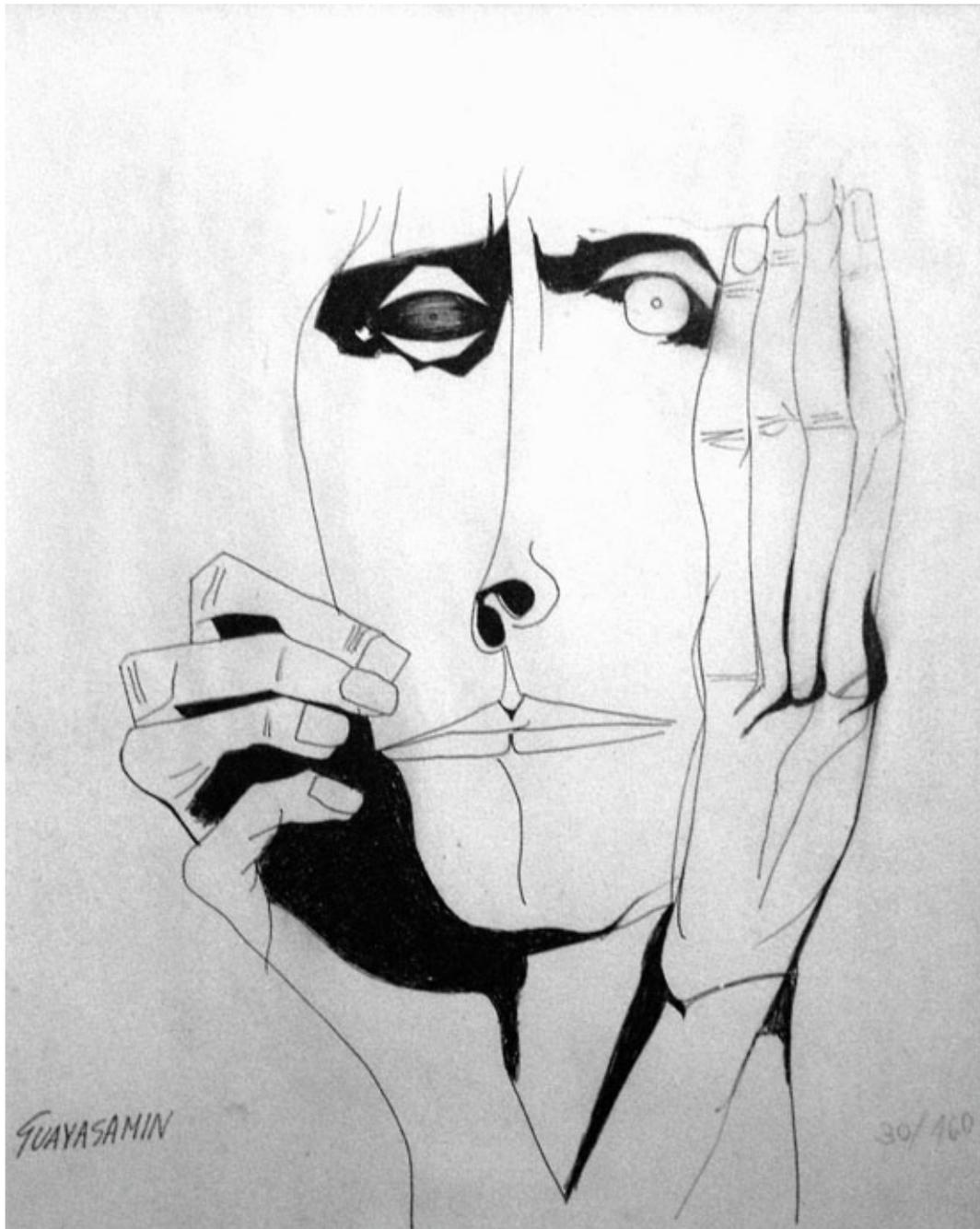
que siempre no era de disfraces y que solamente a una de las parejas no iba a avisarles para que fueran los únicos que llegaran disfrazados. Algo había oído ya de esa broma y me pareció estupendo verificarla. No imaginaba lo que yo iba a su-



Oswaldo Guayasamín, sin título

frir. Y en efecto, todos llegamos vestidos normalmente, menos la pareja que no fue avisada. Él iba de Marco Antonio y ella de Cleopatra. Al verlos entrar soltamos una carcajada. Primero como que se sorprendieron —o se asustaron o empezaron a enojarse—, pero terminaron por sonreír, qué remedio les quedaba. Al rato él pareció olvidar su disfraz, bebió dos coñacs de golpe y se integró a uno de los pequeños grupos que se formaron en el jardín. En cambio, ella a pesar de sus intentos no lo logró. Estoy seguro —y creo que fui el único que lo supo— que no lo logró. No dejó de sentir vergüenza en toda la noche y me la contagió. Durante la cena la observé con cuidado y se me fue el hambre. La imaginé alquilando el vestido, cuidando los detalles de los aretes y el collar, la laboriosa pintura de los ojos, las largas horas en el salón de belleza para que el peinado en forma de espátula le quedara impecable, como en efecto le quedó. La imaginé mirándose por última vez en el espejo antes de salir para comprobar que nada se le escapara, rectificar el disfraz de su marido, cuidar los pliegues de la ropa, los mechones de las sienes hacia el frente (era calvo), mostrarse orgullosa a sus hijos, que no saldrían de su asombro ni dejarían de proferir elogios. Y todo ello para llegar a la fiesta y ser los únicos disfrazados. Y en lugar de manifestar abiertamente su coraje y su vergüenza, tener que sonreír y parecer conformes con la broma. Yo, que no tenía que fingir, permanecí en silencio, sin probar bocado ni beber y viviendo un espantoso acceso de “mu”.

El “mu”, como se verá por estos relatos, es un sentimiento bellamente humano. Algo tiene de juego de espejos, de comunicación telepática, de intromisión en el alma ajena. He llegado a pensar que la gente que no siente “mu” es total y absolutamente inhumana. Aunque también lo opuesto es peligroso: el exceso de “mu” pone a todos nerviosos. El “mu”, como es lógico, provoca más vergüenza en quien sintió primero la vergüenza. Y si es una persona acostumbrada a sentir “mu”, va a saber enseguida que la otra lo está sintiendo por ella, con lo cual el sentimiento se multiplica a través de una larga y dolorosa reacción en cadena. Sucede con los actores



Oswaldo Guayasamín, sin título

nerviosos: un error trae en consecuencia otro error, y otro más, hasta el desastre final. O con un pobre conferencista que, antes de empezar, descubre a alguien entre el público que está sintiendo “mu” por él. Por más que intente evitar esa mirada pugnaz y concentrarse en el tema que va a tratar, el “mu” ha quedado flotando en el ambiente y sin remedio impregnará de ridículo cada uno de sus movimientos y de sus palabras. Y es que quien es hipersensible al “mu” siempre cree que lo dirigen a él.

Yo la vez que más he sentido “mu” fue con un viejo amigo de mi padre: un hombre alto, orgulloso, siempre impecablemente vestido, que heredó mucho dinero

y lo perdió luego en un mal negocio. A ese señor, al que tanto admiré de niño, lo descubrí una tarde fuera de un supermercado vendiendo empanadas. No me reconoció —teníamos años de no vernos— y se acercó con cara de súplica a ofrecérmelas: “Mire usted qué sabrosas empanadas, señor, pruebe una, están hechas en casa, lleve algunas para su cena, señor, mi esposa personalmente las ha preparado esta misma mañana”. Le compré todas las empanadas y soporté durante horas los estragos que el “mu” hizo en mi ánimo.

Una sociedad que reconozca y fomente el “mu” será menos agresiva, menos orgullosa y menos solemne. Por eso, mientras haya “mu” hay esperanza. **U**

Tras la línea

Literatura en potencia

Sergio González Rodríguez

En el sueño convergen el orden y el desorden de nuestro teatro mental de todos los días. El encantamiento con el lenguaje y la narrativa que allí se generan tiene un espacio en el que lo soñado se transfigura como materia consciente: la memoria.

Recordar o no recordar, rescatar algunos signos, datos, voces, personajes, avatares, palabras, cifras, trayectos de lo nocturno constituye la posibilidad dual de aprehender una materia fugitiva y, al mismo tiempo, elaborar otra.

En ese trance se ubican el origen y la sustancia de la literatura. La potencia integral de la expresión. Uno de los pensadores que mejor ha estudiado este fenómeno consustancial al estatuto humano es Jacques Derrida, cuando en *Acts of Literature* responde a la pregunta ¿qué es la literatura?: “la literatura es una institución histórica con sus convenciones, sus reglas, etcétera, pero también la institución de la ficción que da en principio el poder de decirlo todo, de librarse de las reglas, de desplazarlas y, por ende instituir, inventar y hasta sospechar la diferencia entre naturaleza e institución, naturaleza y ley convencional, naturaleza e historia”.

La bifurcación que el filósofo francés ofrece entre literatura positiva (normas escritas) y literatura ficticia (trans-normativa) incide en el proceso comprensivo de los sueños, que atañe a lo más personal, al registro de la subjetividad propia. En otra obra suya, *Sur parole*, Derrida confesó su “sueño” máspreciado: escribir “algo que tenga la forma de un diario”. Y se atrevió a confesar: “lo que me hubiese gustado escribir es eso: un diario *total*”. Resulta significativo pues cómo el “sueño consciente” del filósofo sólo pudo lograrlo a

través de la escritura fragmentaria, “algunas libretas, algunos diarios, pero los abandonaba cada vez”.

Lo que describe es análogo al registro de los sueños: frente a la posibilidad de decirlo todo que instituye la literatura, queda la imposibilidad de hacerlo y tener que conformarse con los fragmentos o *detritus* producidos por el inconsciente nocturno. Pero la vertiente que resalta en su linde más obvio, la pasión confesional, cede su lugar a algo de mayor atractivo creador: la reelaboración de lo elusivo para consignar ese otro algo: el relato de lo humano y lo animal asentado en la memoria de lo soñado.

Sin embargo, no es posible, decía Paul Valéry, distinguir lo que se inventa de lo que se soñó (*Cahiers*). Una vez soñé con una mujer a la que tenía que encontrar en el edificio en el que trabajaba. En un primer momento, estaba con ella, que me mostraba que allí estaría, en una oficina donde había, entre otros enseres (archiveros, expedientes, periódicos), un escritorio y la silla en que ella se sentaba, a un lado de la oficina de su jefe. Una sombra para mí. Prometí que volvería a buscarla. En ese momento, el sueño entró en uno de esos desvíos, giros, atajos o subtramas que, a mi juicio, definen la sintaxis onírica, el llamado irracional, el punto de quiebre de lo convencional, el desafío a la razón, aunque, si uno ahondara en su examen, quizá no pueda proporcionar la clave de los procedimientos imaginativos (en este momento, pasa en el cielo un avión sobre el cuarto en el que escribo, y mi mente se ve por un instante en otra parte, voy en coche en una carretera del Bajío, contemplo las planicies verdes en un día soleado)...

Transcurrido el lapso perdido, vuelvo al edificio a buscar a mi amiga. El edificio ha cambiado: a pesar de que ella me mostró dónde y cómo llegar, mi regreso es un acertijo. Estoy en la planta baja del edificio, y la veo a ella a través de las ventanas, me dice que entre, pero al caminar hacia adentro el edificio es distinto: la escalera que recuerdo subí para llegar a mi amiga está ahora ausente. La escalera que intento me conduce a otro punto del edificio. En el sueño, la veo que me hace indicaciones gestuales, pero me veo imposibilitado a acceder a su oficina y a ese nuevo edificio, que ha cambiado lo suficiente como para evitar el encuentro con mi amiga.

Desde adentro, y para mi amiga, sólo soy un torpe; desde afuera, ella está en un encierro de cristal, y no lo advierte. ¿O sí, y juega conmigo desde su sitio? Allí, en esa conjetura a partir de lo soñado hay un impulso literario: se contamina la realidad con la sustancia onírica.

En un apunte de sus *Diarios*, Franz Kafka consignó: “Cuando Gregor Samsa despertó una mañana de sueños inquietos, comprobó que se había transformado en un insecto monstruoso en la cama. Yacía sobre su espalda dura y acorazada y veía, cuando levantaba la cabeza, su abdomen abovedado y dividido por durezas arqueadas, en cuya parte superior apenas podía mantenerse la manta, presta a deslizarse hasta el suelo. Sus numerosas y, en comparación con su tamaño, finas patas, vibraban desvalidas ante sus ojos. ‘¿Qué me ha ocurrido?’, pensó. No era un sueño” (*Aforismos, visiones y sueños*). El resto, cuando retoma el relato el escritor, comenzó a ser historia.

Me interesa subrayar que, en ese párrafo compacto, se observa no sólo uno de los inicios más célebres en la historia de la literatura occidental, sino un robo flagrante a la fábrica de los sueños. Para resolver un acertijo onírico, Kafka pudo fraguar un relato. Llevó al plano consciente una impresión a medio despertar. Y le dio un entramado complejo, siniestro, asombroso.

Pero, ¿qué acontece cuando interpelamos a los personajes del sueño y nos volcamos en la imaginación de lo que piensan y hacen? Para lograrlo, debemos introducirnos en la esfera de los sueños y maquinan desde allí alguna historia. Eso es lo que hizo Federico Fellini en sus películas posteriores a *Ocho y medio* (1963), donde hace decir a Marcelo Mastroianni en algún momento una frase análoga a la kafkiana: “¿Estoy soñando o esto me ocurre ahora de veras?”. En lugar de ir a la realidad y transformarla en un ámbito fantástico, el italiano realiza lo onírico-inconsciente con el objeto de recuperar su creatividad.

En la cinta hay una escena memorable, prodigiosa y atroz: el protagonista se vuelve ingrátido, flota, asciende hacia el cielo y, sobre una playa, mira hacia abajo y no puede subir más porque descubre que, atada a su pierna, hay una cuerda, y alguien tira de ella para evitar que siga arriba.

Un personaje misterioso, especie de juez u oficiante, sentencia: “Abajo, definitivamente”. En ese instante, el hombre se derrumba en caída libre al mar (<https://www.youtube.com/watch?v=bj3GMDsQy9g>). Al final, podría decirse que el resultado entre lo de Kafka respecto de lo de Fellini es lo mismo, un sueño lúcido, pero, bien visto, se trata de cosas distintas donde el mecanismo creativo transita en una dinámica inversa en cada caso.

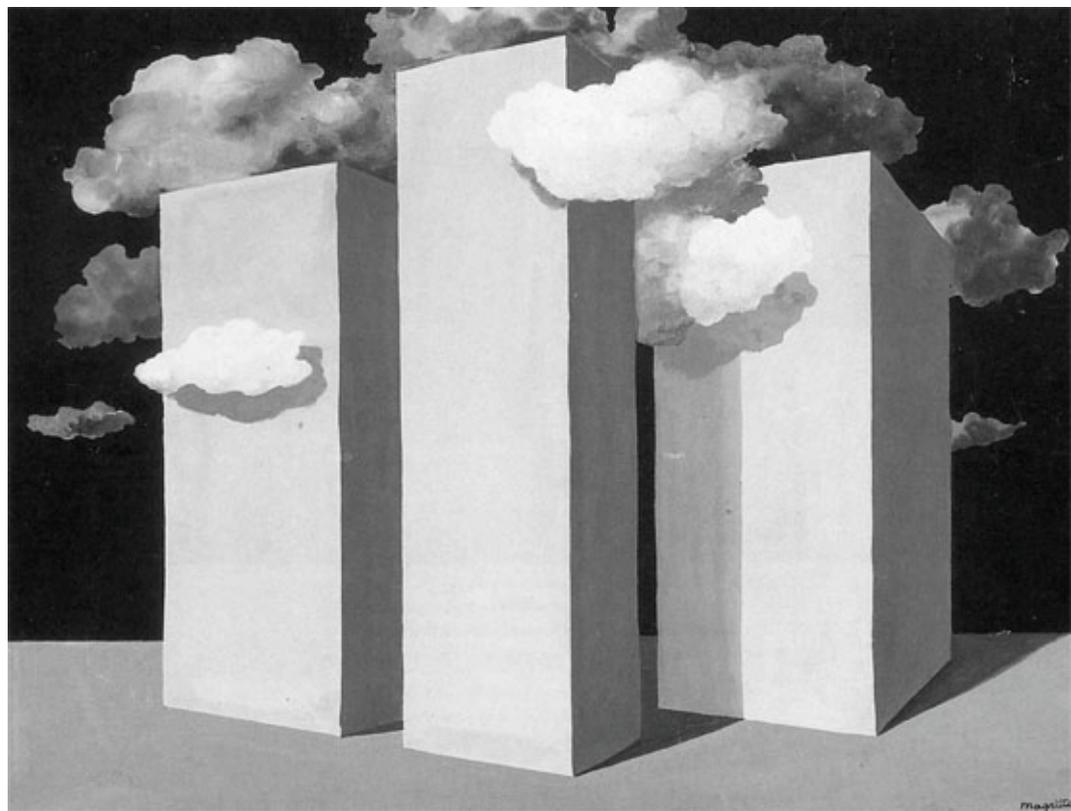
En el primero, el relato se presenta de adentro hacia fuera; en el segundo, prolifera de afuera hacia dentro. Si yo quisiera interrogar la conducta de mi amiga en su encierro de cristal, tendría que pensar en un tercer elemento, semejante al gerente de *La metamorfosis* que reprende a Samsa por su impuntualidad. O al juez/oficiante que ordena la caída. Ambos intrusos indeseados.

Desde luego, se trata del jefe de ella que apenas vislumbré como una sombra.

¿Por qué se ocultó de mí, por qué ahora pienso que él es el responsable de que no pude yo entrar al edificio?

Después del sueño de mi amiga en su encierro de cristal, pasaron dos o tres noches. Y volví a tener una resonancia de la

cida y bárbara, dijo algo más: aquí no te vas a salvar. No sé a qué se refería, pero se burlaba de mí, ostentaba su malignidad como si fuera un presagio de mi futuro. Le tomé la palabra. Le respondí: ven, acércate, no podrás hacerme daño. Al instan-



René Magritte, *A storm*, 1932

misma historia. Esta vez, mi amiga estaba en algún departamento de un edificio del que sólo podía ver (o experimentar) el cubo de la escalera. El resto del edificio estaba ausente, era en realidad un edificio-escalera. Levitaba en el aire. Las puertas en cada piso eran invisibles para mí: habitaba el vacío. Al llegar al cuarto piso, observé que la escalera ya no subía más. Decidí bajar, en ese momento, del piso de abajo, distinguí cómo descendía una mujer anciana que, al advertir mi descenso, volteó a verme con una mirada de furia y maldad, los ojos azules e hirientes. Retrocedí.

A menudo, en mis sueños surgen esos personajes de la dimensión de lo perverso, acosan mis sueños, me advierten con su mirada o con palabras que me harán daño. Vigilan y quieren arruinar mi transcurso en el umbral que compartimos. Me insultan, me retan. Una vez, uno de esos, el rostro de rasgos elusivos, la sonrisa tor-

te, el ser comenzó a disolverse en el aire, pero dijo algo que aún me hace pensar: “Mañana, ni siquiera recordarás mi rostro”. Desperté.

Así fue, la maldición del ser perverso se vio cumplida, por más que quise grabar su rostro, sólo quedaron en mí generalidades que se fueron como el viento y el humo. En cambio, su mensaje pervive. Yo gané al posponer su daño, él logró que lo olvidara. ¿Quién lleva la peor parte? No lo sé, porque la sustancia del mal está en cada quien, y el empeño al respecto es saber contenerla.

Si la literatura consiste en la posibilidad de decirlo todo, en el caso de la literatura frente al sueño sería la imposibilidad de decirlo todo, en especial, debido a la desmemoria al despertar y, en esta, la influencia que allí juega la parte maldita: el excedente negro de nuestros deseos y aspiraciones incumplidas. El atisbo al mal primigenio que está en su reverso. **U**

Aguas aéreas

El cristal sabio y la plegaria fiel

David Huerta



Fernando Fernández

Decimos: el texto literario no está hecho de cosas ni de objetos; está hecho de palabras. Sin embargo, si examinamos esta afirmación, sin duda apresurada, sobre la literatura, empezaremos a descubrirle problemas: en toda la longitud de sus flancos, como en una lancha desencuadrada o en un barquito a punto de naufragar, irán produciéndose filtraciones incontenibles. Curiosas filtraciones: el agua de la realidad metida hasta los últimos rincones del navío imaginario y lingüístico. Un agua curiosamente corrosiva, deletérea, erizada: pero, también, a veces, nutricia: *alma aqua*. Dejo fuera, con toda deliberación, el tema fascinante de las palabras como objetos peculiares, como cosas o como organismos animados.

Por eso puede resultar tan interesante, me parece, leer una descripción como la siguiente, de unos hermosos objetos, en un libro de crítica literaria:

Unos candiles de cristal, muy bien fabricados, que tienen dos varas de largo y están puestos en la bóveda del altar mayor, en unas cadenas de fierro plateadas, los que dio a Nuestra Santísima Madre, a solicitud del Padre comendador, Don José Antonio de Otegui con la condición de que si algún prelado los mudare de lugar donde están puestos o los prestare... pasarán a otra iglesia donde mejor le parezca.

Esos candiles fueron regalos o donaciones a una iglesia de la ciudad de San Luis Potosí. El donante fue ese señor De Otegui, a quien se menciona en el párrafo citado; no sé, ni es tan importante, si el señor José Antonio de Otegui padeció los horrores de un naufragio y al final fue salvado, y quien ofreció, como señal de gra-

titud a Dios, ese exvoto en forma de bajel cristalino, según reza una especie de leyenda urbana en esa ciudad. ¿Cómo explicar, en todo caso, la aparición de esa desabrida prosa informativa en un ensayo de crítica literaria, específicamente de comentarios analíticos sobre poesía y poemas? Por lo dicho al principio de estos renglones: las filtraciones de la hirsuta realidad en la mágica trama del poema, en el tapiz de la literatura.

Uno de aquellos dos candiles forma parte del “mobiliario”, si así puede decirse, de la iglesia de San Francisco, en una hermosa, fresca y verde plaza potosina: tiene la forma de un barco o bajel y está hecho con prismas de cristal. Es el objeto descrito por Ramón López Velarde (1888-1921) en el poema titulado, precisamente, “El candil”, una de las composiciones del libro de 1919, *Zozobra*.

...he descubierto mi símbolo
en el candil en forma de bajel
que cuelga de las cúpulas criollas
su cristal sabio y su plegaria fiel.

Versos 19-22

Ese símbolo encierra la personalidad devota del católico y pecador Ramón López Velarde; es el símbolo de un ideal. El candil permanece todo el tiempo frente al altar:

¡Oh candil, oh bajel, frente al altar
cumplimos, en dúo recóndito,
un solo mandamiento: venerar!

Versos 23-25

El poeta desgarrado por el tormento continuo de las “dualidades funestas” quisiera vivir permanentemente, como el candil-navío cristalino, frente al altar del templo de San Francisco. Se ha identificado con él en ese solo mandamiento trascendental de la fe: la veneración continua; pero no nada más eso. En ese objeto iridiscente, López Velarde cristaliza “las brasas de mi ígnea primavera” y más aún, misteriosamente, en una imagen quizá levemente blasfema, escribe: “suspendo mis llagas como prismas”.

Nada de esto tendría sentido para los lectores no especializados si el investigador y crítico no se hubiera dedicado a hacer la historia del objeto real, inspirador del poema. La realidad y las palabras de los versos han establecido, así, una especie de sistema de vasos comunicantes gracias a los buenos oficios del investigador.

El estudioso ha sacado de la realidad material y documental la noticia de un objeto maravilloso, único; de ese objeto, de esa mera cosa, el genio visionario de un poeta extrajo algunas de las imágenes más perturbadoras de la poesía mexicana. Los lectores vemos cómo, entonces, el horizonte del poema se amplía: sabemos más, entendemos mejor.

El crítico es Fernando Fernández—poeta notable, por añadidura; editor admirable— y el libro con sus ensayos lopezvelardeanos se titula *Ni sombra de disturbio*. La edición conjunta de Aueio y el Conaculta no puede ser más afortunada, por

las imágenes, por la tipografía y por la manera de poner en el primer plano el trabajo literario de Fernando Fernández. Aparte de la fotografía del candil del templo de San Francisco, hay dos imágenes extraordinarias en el libro. La primera de ellas es el grabado de Fermín Revueltas para “El sueño de los guantes negros”; la otra, la imagen fiel del manuscrito autógrafo de ese mismo poema, documento guardado en la Academia Mexicana de la Lengua.

Allá fue este crítico, para estudiar, en los archivos, en compañía de una especialista en ese tipo de *objetos*, la materialidad misma del grafito y el papel donde aparecen los endecasílabos monorrimos de “El sueño...”, con la rima asonante en *e-o* a lo largo de toda la composición. Esa rima consueña o puede verse conjuntamente con el grabado de Revueltas, en donde aparece inequívocamente la “capilla oceánica” de la visión fúnebre y sexual, onírica y apocalíptica, con todo y su liturgia macabra.

Los 35 poemas primerizos de Ramón López Velarde no incluidos en los dos libros centrales de su brevísima bibliografía (*La sangre devota* y *Zozobra*) han sido incómodamente instalados en el purgatorio de la mala poesía. Es como si fueran una especie de rizoma ponzoñoso del cual nadie quiere saber nada de nada. El envío a ese lugar siniestro, a ese limbo punitivo, fue el resultado de una especie de decreto fulminante de los críticos, cuya autoridad nadie parece tener deseos de impugnar, por lo menos hasta ahora.

Esos mismos críticos llamaron “primeras poesías” a esas composiciones lopezvelardeanas, en sus respectivas ediciones modernas; son principalmente dos, ambos mexicanos: Antonio Castro Leal y José Luis Martínez. Tienen el mérito indiscutible de haber rescatado esas composiciones y de haberlas dado a conocer; para ello exploraron tenazmente en las hemerotecas y en diferentes acervos. Ahora podemos leer los poemas con cierta normalidad; pero aun cuando aparecen al principio de las ediciones, deben ser considerados, si les hacemos caso a los editores-críticos, co-

mo una suerte de zona prohibida. Casi oímos decir a Martínez y a Castro Leal: “Pasen rápidamente por aquí pues más adelante los esperan los poemas importantes, interesantes, geniales; esto es apenas una etapa de transición y no deben ustedes hacer caso de versos deficientes”.

Tanto más valiosa es, entonces, la decisión de Fernando Fernández de comenzar su libro de ensayos sobre López Velarde con un acercamiento a ese puñado de poemas. En ningún momento los pierde de vista cuando se ocupa de las ediciones de Castro Leal y Martínez; el hecho de esa atención sostenida es la prueba de su genuino interés y de la postura reflexiva, auténticamente crítica, de Fernández ante los versos del purgatorio lopezvelardeano y ante el destino sufrido por ellos. Tener los poemas ante la vista en todo momento: es la regla de oro del crítico; pero sabemos cómo suele olvidarse, si alguna vez se aprendió. Estamos rodeados por todas partes, a izquierda y a derecha, por los “contextualizadores”: cuántos habitantes había en Jerez cuando López Velarde nació, quién era el gobernador de Zacatecas a la hora de su bautizo, cuántas primas segundas tenía Eduardo J. Correa. Los poemas han sido olvidados en ese inventario de mala, malísima sociología.

Ni sombra de disturbio debería ser leído con el mismo espíritu con el cual su autor lo concibió y lo ejecutó; ese espíritu tiene dos caras: la admiración y el interés profundo. Fernández se ha dedicado sin fatigas a la poesía de Ramón López Velarde y lo ha hecho con una pasión formidable y un entusiasmo condigno de su tema.

De un solo golpe, con un libro hecho sin fanfarrias, fuera del Sistema Nacional de Investigadores y al margen de los institutos literarios y filológicos universitarios; con una enérgica voluntad de estilo y un deseo de pensar seriamente en la poesía; con un apego absoluto a los poemas, Fernando Fernández ha conseguido escribir un libro de altos vuelos, y lo ha hecho sin soberbia ni sabihondeces. Me recuerda el mismo espíritu con el cual trabaja la gran gongorista Amelia de Paz en los archivos españoles.

No diría algo por el estilo de “este libro se suma a los de Philips y Noyola Vázquez y Martínez y Sheridan y Paz y Castro Leal”; sino más bien: “con este libro comienza la nueva serie de reflexiones críticas lopezvelardeanas para los tiempos nuevos”. A alguien podría parecerle una exageración. No lo es para mí, y por eso lo digo de esta manera.

Los cinco ensayos de Fernando Fernández en *Ni sombra de disturbio* son, todos y cada uno, de lectura gozosa, en su variedad y en sus diferencias de enfoques y de perspectivas. Desde el retrato de época de Alfonso Camín hasta el tejido de minucias filológicas del titulado “La maestra del mundo”; pasando por su aprovechamiento de otros investigadores y críticos en este mismo campo, como la uruguaya Martha Canfield. La actitud de Fernández es la opuesta a la de quien, ante casi cualquier tema literario, se pone a buscar lo dicho por alguna “autoridad”—generalmente esa autoridad es Octavio Paz—para reproducirlo, glosarlo o desmenuzarlo, y por esa vía salir del paso. No: en este libro estamos ante materiales nuevos, reflexiones originales, planteamientos inéditos. Uno diría “casi es demasiado”. Su valor polémico y su riqueza intelectual radican, en buena medida, en la actitud de su autor ante los textos: una actitud hecha por partes alícuotas de soltura, independencia, consciencia histórica, talante crítico, curiosidad, pasión por el lenguaje.

La emoción lúcida del crítico está presente en toda su plenitud, sin duda, en el texto sobre el manuscrito de “El sueño de los guantes negros”. Pero fue otro el poema invocado por Ernesto Lumberras para comentar *Ni sombra de disturbio*: “El retorno maléfico”, y por una razón curiosa y seductora. En el nombre mismo de Fernando Fernández, dice poco más o menos Lumberras, hay como un eco de las dualidades observadas por López Velarde en el “edén subvertido”: “el lloro de recientes recentales”, y desde luego “el amor amoroso / de las parejas pares”.

Trabajo de amor, pues, el de Fernando Fernández con Ramón López Velarde. De “amor amoroso”, de sagacidad y talento. **U**

La epopeya de la clausura

Del Paso a sus ochenta años

Christopher Domínguez Michael

Noticias del Imperio (1987) fue, hace algunos años, el libro más votado en la encuesta realizada por la revista *Nexos* para conocer cuál era, en la opinión de un centenar de escritores, la mejor novela mexicana de los últimos treinta años. Ese resultado, tomando en cuenta que Fernando del Paso cumplió ochenta años el primero de abril de 2015, nunca me sorprendió del todo. *Noticias del Imperio* es la más novela de nuestras novelas, como lo fue, durante varias décadas, *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, según lo sostuvo el crítico Emmanuel Carballo. Esa calificación redundante expresa que novelas como estas colman, al aparecer, lo que la opinión literaria entiende por ese género. *Noticias del Imperio* es una novela “como deben ser las novelas” una vez impuestas las lecciones de Proust y Joyce en el gusto moderno, que se convirtieron en materia canónica y dejaron de ser un código más o menos reservado para los iniciados.

A la distorsión del tiempo narrativo característica del clasicismo del siglo XX y que en *Noticias del imperio* mana incansablemente a través del monólogo de Carlota de Bélgica, se suma su atractiva autoridad como novela histórica, presuntuosamente histórica para algunos de los pocos lectores ajenos a la consideración de José Emilio Pacheco, en el sentido de que “no hay en el siglo XIX un episodio que supere en intensidad trágica la novela sin ficción de Maximiliano y Carlota”.

Fue el dramaturgo Rodolfo Usigli, como lo reconoce el propio Del Paso en las páginas finales de *Noticias del Imperio*, quien le dio su primera forma literaria al más novelesco de nuestros episodios nacionales, sólo superado por el encuentro entre Cortés y Moctezuma II. *Noticias*

del Imperio es una de las pocas novelas que conservan la propiedad de ser parte, a la manera decimonónica, de la educación histórica y política de sus lectores. Creo que esas virtudes tornan secundarios los reparos puestos al libro, como los que censuran la ley que Del Paso se habría autoimpuesto, el recurso, monótono por sistemático, del soliloquio infinito y de la enumeración caótica. Ese procedimiento no ahuyentó, a decir verdad, a muchos, tomando en cuenta que el armazón de la novela permite hacer trampa al lector, libre de saltarse los monólogos de la antigua emperatriz delirante en función de loca de la casa e ir de frente al delicioso novelón histórico-folletinesco. *Noticias del Imperio* demostró, por otro lado, que el cultivo de Clío, el uso de la historia como fábula no requiere del novelista una idea crítica de la historia o el despliegue de alguna historiosofía (como la evidenció después el erudito Del Paso en *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo*, 2011) como puede verse en el aparatoso tomo III de las *Obras completas* (FCE, 2002), que recoge el ensayo y la obra periodística de Del Paso y que apabulla por el convencionalismo y el conformismo de su autor. No es la primera vez que un probado cosmopolita es al mismo tiempo un nacionalista de miras tan estrechas.

Noticias del Imperio y *Palinuro de México* (1977) son, cronológicamente, dos de las últimas grandes novelas del *Boom*, en las que la historia americana es una forma fabulosa del lenguaje como ocurre en Alejo Carpentier, en José Lezama Lima o en Carlos Fuentes. Y Del Paso posee, de una manera más pronunciada que sus maestros y colegas, una doble naturaleza:

su obra es Rabelais en clave criolla, la expresión de un insaciable apetito erótico, de carne y de mundo. Pero también es, barroca o manierista, una obra refinadísima en el sentido decadentista de la palabra, el resultado de una extrema extenuación nerviosa. Preparando estas líneas me asomé a *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica* (Era, 1995) que recopiló Alejandro Toledo y en esa antología descubrí que dos de las reseñas más convincentes sobre *Palinuro de México* las escribieron poetas contemporáneos de Del Paso, Francisco Cervantes y Marco Antonio Montes de Oca, lo cual permite ver desde otra distancia, la de la lucidez poética, a una de las cimas de la prosa mexicana.

Decía Montes de Oca en 1980, aludiendo a la hipersensibilidad mitológica y médica de nuestro *Palinuro*: “El libro de Fernando del Paso es una de las contribuciones más afanosas al barroco mexicano de todos los tiempos. ¿De todos los tiempos? El futuro no existe en *Palinuro de México*. Su riqueza estriba en la perfecta omisión del futuro. [...] La historia de *Palinuro* es un pretexto que, desviado de sus fuentes latinas, ancla su punto de partida en la versión que del personaje hace Cyril Connolly en su maravilloso y no sé si olvidado texto *La tumba sin sosiego*. *Palinuro*, piloto de Eneas, se queda dormido cuando está al timón del barco y es arrastrado por las aguas hasta el cabo Spartivento o cabo *Palinuro*, así llamado hasta la fecha. Para Del Paso, como para este poeta inglés, poseído por la hipocondría, el mito se convierte en símbolo del hombre que se deja arrastrar por sus propios sueños, sueños enormes porque se sueñan con los ojos abiertos y al final son la causa de su muerte”. **U**

Zonas de alteridad Günter Grass (1927-2015)

Mauricio Molina

El último redoble de Oskar Matzerath: a menudo nos olvidamos de que la literatura tiene sus propios tiempos. El tiempo que va de *Madame Bovary* a *El perfume* es muy diferente al que marcan los calendarios y las efemérides. El Premio Nobel es muy relativo. Basta con recordar que ni libros como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *Ulises* de James Joyce, ni la obra de Kafka y de Borges, ni *Pedro Páramo* de Juan Rulfo han sido suficiente para merecer el premio. Borges decía que el Premio Nobel sólo servía para dar a conocer a nuevos autores. Es cierto que Neruda, Pasternak, Octavio Paz, Samuel Beckett y unos cuantos ejemplos brillantes más lo han merecido. El Premio Nobel, a pesar de todas las críticas que se le pudiera hacer, sigue siendo el más importante reconocimiento en la literatura mundial.

El premio concedido al escritor alemán Günter Grass en 1999, cuya obra va más allá de los reconocimientos, se convirtió en polémico cuando nos enteramos de una verdad a voces que no empaña el genio de nuestro autor: que el escritor había sido soldado nazi en su juventud. Esto desató dudas y críticas ácidas que el propio Grass intentó paliar, con mediano éxito.

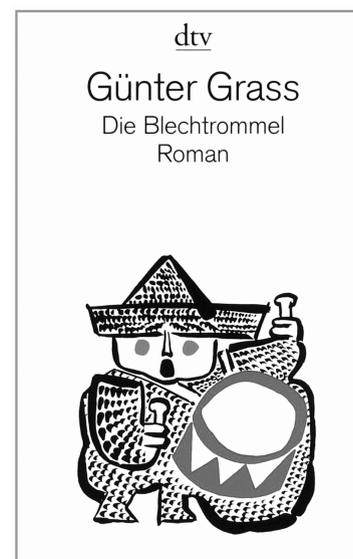
Sumergido en una herencia literaria que hunde sus raíces en el Romanticismo alemán y en la literatura del Renacimiento, Grass funde a Cervantes y Jean Paul, a Swift y Rabelais. La obra de Günter Grass demuestra que las generalizaciones son malas. La caída del nazismo demostró que la literatura alemana tenía buena salud. Ni Goebbels ni Hitler pudieron apagar las voces de Thomas Mann, Paul Celan, Ernst Jünger. A menudo se ha dicho que la lengua alemana tenía que purgarse de la infección contaminante del nazismo. Sin em-

bargo, suele olvidarse que la literatura y el arte trascienden los acontecimientos históricos. Hay que recordar que Napoleón no pudo entenderse con Beethoven.

El tambor de hojalata de Grass es un verdadero prodigio narrativo, una caricatura sórdida y funambulesca, plena de humor negro y realismo mágico, en la atmósfera de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. La novela fue llevada al cine por el director Volker Schlöndorff, en una muy afortunada aunque incompleta versión cinematográfica.

La novela cuenta la historia de Oskar Matzerath, un niño alemán de Danzig (hoy Gdansk), quien decide dejar de crecer cuando los nazis invaden Polonia. Convertido en enano de circo al servicio de los nazis, Oskar vive en un ambiente de oficiales nazis, giras por el frente y fiestas decadentes. El filme de Schlöndorff se detiene en el momento en que los rusos invaden Danzig y termina la dictadura hitleriana. Grass, en la tercera parte de su novela, cuenta las vicisitudes de Oskar durante la posguerra y su decisión final de empezar a crecer. Oskar Matzerath es una invención fundamental: el terrible y entrañable espejo de una humanidad enloquecida e infantil tratando de destruirlo todo a gritos. Un enano en un país que en ese tiempo buscaba la perfección de la raza es la caricatura perfecta: una carcajada de la especie humana, de lo diverso y distinto, de lo que no admite proporciones ni estereotipos pasteurizados, frente al pulcro ideal de la supremacía racial.

Grass es heredero al mismo tiempo de los dibujos de George Grosz que de las esculturas fantásticas de Max Ernst. Hereda del expresionismo y del surrealismo una visión mágica de la realidad. Pese a



sus grandes diferencias, recuerda el mundo milagroso de Gabriel García Márquez. Como el escritor colombiano, Grass echa mano de la realidad más inmediata para trastocarla, de modo que cada acto cotidiano parezca fantástico y que lo onírico y grotesco se conviertan en algo común y corriente. Un penetrante sentido de la observación y una imaginación desbordada son los ingredientes de un realismo mágico que va mucho más allá de las interpretaciones académicas y fáciles.

Oskar Matzerath y su mágico grito destructivo es heredero de “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”, de Kafka, lo mismo que del balbuceo hermético de Paul Celan, y es antecesor de Grenouille, el protagonista mago de *El perfume* de Patrick Süskind. Grass escribe en un realismo bizarro e hipertélico, es decir, que va mucho más allá de sus fines, como si se tratara de un pintor del siglo XVI. El nazismo en los ojos de Brueghel y El Bosco. Quizá no sea casual que Grass haya recibido la noticia de que el Premio Nobel le había sido otorgado cuando estaba con su dentista.

El redescubrimiento de lo grotesco para la literatura moderna, la exploración de lo bizarro y asombroso, la crítica siempre imaginativa de la realidad, definen la obra de Günter Grass. En una época como la nuestra, cuando la literatura tiende a parecerse en la planificación del *best-seller* y del éxito inmediato, su obra brilla intensa entre tantas falsificaciones y novelistas desechables. **U**

La espuma de los días

Retrato de familia en *Expaña*

José de la Colina

Tú miras ese retrato de familia que, por la actitud de los retratados y la luz artificial y por el telón de fondo que sugiere un vago salón encortinado, participa del carácter de una “escena” posada entre actos por los actores de un drama. Allí, casi dirías allá, están un hombre, una mujer y dos niños. Miran hacia ti, que después de transcurridos tres cuartos de siglo los contemplas sabiendo de quiénes se trata pero a la vez sabiendo que son otros: los desconocidos habitantes de un país extraño, de esa España que ya no es, o que ya es *Expaña*. En realidad miraban a la lente de la cámara del fotógrafo que en esa tarde estaba retratando a esos De la Colina-Gurría, de los cuales Concha y Jenaro, tus padres, saben que son los últimos momentos de estar juntos los cuatro, porque pocas horas después Jenaro, que porta el uniforme de improvisado capitán de infantería del ejército republicano (¡un anarcosindicalista en uniforme militar!), tomará el tren de retorno al frente y no lo volverás a ver sino casi tres años después, en Francia, muy flaco, sin afeitar y cargado de piojos adquiridos en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer.

Jenaro es en la foto de finales de 1937 un hombre de 31 años, delgado, energético y guapo, y está de pie, algo moreno por el sol del frente de guerra, con el cabello muy corto al modo militar, con camisa reglamentaria cruzada por correas en equis, con pantalón de campaña de perneras metidas en botas de caña y un ancho cinturón con cartucheras. De su mirada hacia fuera de cuadro y hacia la izquierda fluye una eventual leve bizquera y una especie de energía inútil, exasperada. En esa mirada muy seria lees que ya sabe que perderemos Santander...

Delante de él, sentada, está Concha, de 27 años, menuda, pálida, no guapa pero de grandes ojos morunos, con ropa clara. Se la ve triste y solitaria aun estando acompañada, y su mirada, vuelta hacia la derecha, hacia fuera de cuadro, en realidad no mira, está ensimismada; y tú lees en sus ojeras que ella no entiende del to-



Familia De la Colina-Gurría, finales de 1937

do el momento, ella nunca ha entendido de políticas, sólo entiende que su marido retornará a la guerra, y quizá también sabe que perderemos Santander.

Delante y un poco a un lado de Jenaro y Concha, están dos niños de caras redondas, con abrigos, camisas blancas y pantalones cortos, y peinados con raya a un

costado. Raúl, de dos años, rechoncho, con una apatía plácida, está sentado en la banqueta junto a Concha; y Novel, o sea tú con tu nombre original y un año mayor que tu hermano, estás de pie, también al lado de tu madre, apoyado en su regazo y con ojos un poco asustados por la mirada de la lente. Porque el fotógrafo quizá dijo: ¡Atención, mirar a la lente, que voy a disparar!

El fotógrafo habrá dicho que va a disparar como si fuese a fusilar a los retratados para resucitarlos luego en una mera imagen, perpetuándolos contra el oscuro fondo encortinado como de un salón burgués que desde luego los retratados no poseen, y que se halla como esfumado en una niebla ajena a la Historia, la cabrona Historia que ya está tejiéndole una trama de guerra y destierro y desventuras a la familia Colina-Gurría. La foto es de aire un tanto crispado en su aparente serenidad: ninguno de los fotografiados esboza siquiera una sonrisa. Si acaso el fotógrafo la solicitó, lo habrá hecho más por rutina profesional que por otra cosa, pues él, hombre del partido socialista, amigo del jefe de los Colina-Gurría, también tiene que saber que las cosas en Santander, España, no están precisamente alegres. (Unos días después, el 26 de agosto de 1937, entrarán las tropas de Franco en la ciudad bombardeada).

Del grupo en la foto, Concha y Jenaro ya sólo son fantasmas, pero de otra manera también lo son los niños que allí están, porque hace muchos años que Raúl y tú ya son muy otros. Y la foto misma es un fantasma, una imagen sin latidos cuyo color sepia ha venido a ser para tu mirada el color mismo del tiempo, o mejor dicho, de Otro Tiempo: el de España, ahora tu *Expaña*. **U**

Ana Luisa Calvillo

La prisión más fuerte

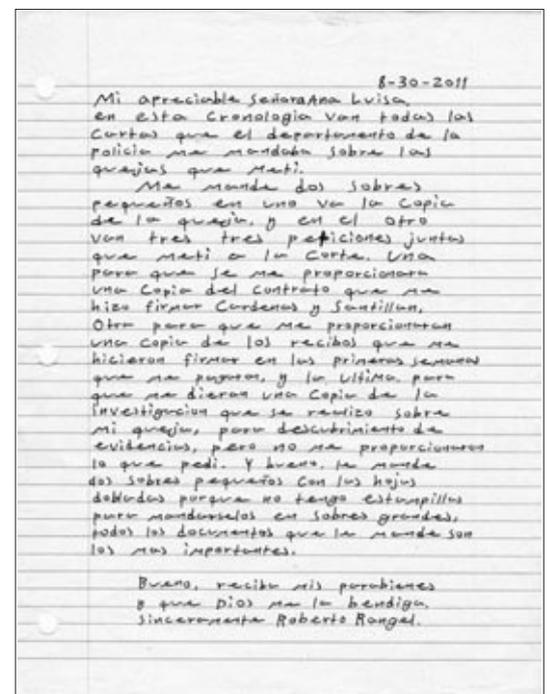
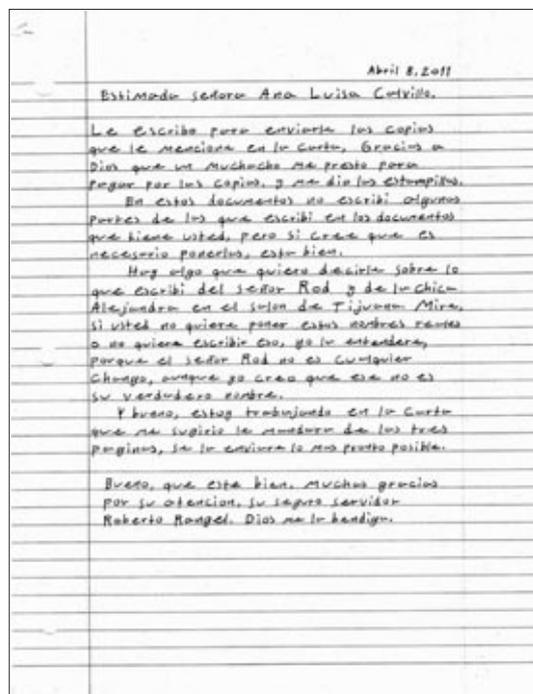
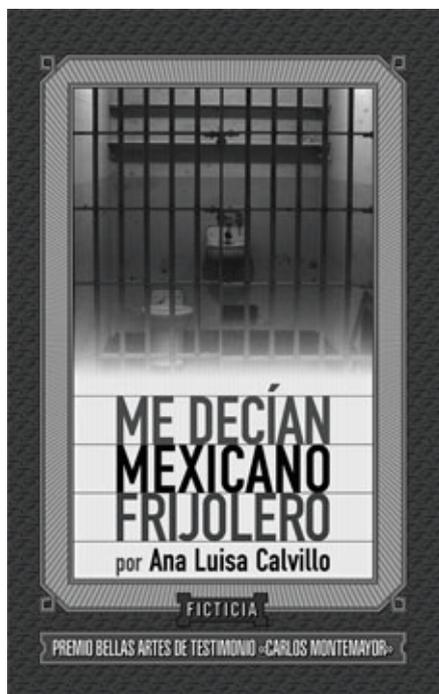
Guillermo Vega Zaragoza

Las cifras son contundentes: de acuerdo con la Universidad de Princeton, 11 millones de mexicanos indocumentados en Estados Unidos de América viven en condiciones casi de esclavitud, sin derechos sociales o políticos. Pero, además, de acuerdo con un reporte de la Secretaría de Relaciones Exteriores de nuestro país, 97.5 por ciento de los mexicanos presos en el extranjero (de un total de 43 países) lo están en Estados Unidos; es decir, 39 mil 398 personas, de las cuales 80 por ciento cum-

canos encuentran al emigrar al vecino del norte. En su mente inocente y bienintencionada imaginan que encontrarán trabajo y dinero para demostrar a sus familias —y a sí mismos— que pueden ser “alguien” que los ayudará a salir de la pobreza en la que viven en sus lugares de origen. Pero la dura realidad no se tarda en hacerlos despertar violentamente de su sueño.

Rangel, proveniente del estado de Michoacán, decidió en 1995 irse de mojado al otro lado. Luego de pasar las vicisitudes

de la policía y a vender droga decomisada por las propias autoridades. Amenazado con la cárcel y la deportación, Rangel fue maltratado, torturado y violado en múltiples ocasiones por un policía que en el libro lleva el nombre de Damián Rivas. En medio de ese infierno, fue utilizado como chivo expiatorio de un asesinato durante un tiroteo en un bar. Acusado de homicidio en primer grado, fue condenado con una pena de 57 años en una cárcel de máxima seguridad en Soledad, California,



Cartas de Roberto Rangel a Ana Luisa Calvillo, 2011

plen condena por delitos contra la salud o relacionados con el tráfico de drogas.

El testimonio de Roberto Rangel —contado en el libro *Me decían mexicano frijolero* de Ana Luisa Calvillo, distinguido con el Premio Bellas Artes de Testimonio Carlos Montemayor 2013— ejemplifica trágicamente el destino que muchos mexi-

comunes con coyotes y patrulleros fronterizos, fue reclutado como parte de una red de tráfico de ilegales, orquestada por la Unidad Antinarcoóticos del Departamento de Policía de Fresno, California, coludida con agentes de la DEA y la Oficina de Inmigración de Estados Unidos. Roberto fue obligado a trabajar como informante

donde ha estado preso por doce años. Roberto tenía todo en contra para defenderse: analfabeto, sin poder comunicarse en inglés, pobre e indocumentado. Ha apelado la decisión del juez ante diversas instancias, pero sin éxito.

Entonces entró en contacto con Ana Luisa Calvillo, a través de una organización

religiosa en Estados Unidos que había recibido sus cartas pidiendo el apoyo de un periodista para contar su historia. Se pusieron en contacto por correo convencional y la comunicación se convirtió en una entrevista. Luego de tres años de arduo trabajo, dio como resultado este testimonio.

Ana Luisa Calvillo (Ciudad de México, 1970) es una buscadora y contadora de historias, pero no para convertirse ella en el centro de atención, sino para darle voz

materiales a los que ha tenido acceso la autora son los proporcionados por el protagonista a través de carta y de viva voz. Por ello resulta notable su historia, no sólo por lo que narra, por la veracidad o verosimilitud de lo que se cuenta, sino por la forma en que el personaje presenta lo vivido: importa no tanto “la verdad” sino “su verdad”.

El testimonio de Roberto Rangel escapa a los lugares comunes de la odisea del

una hija a la que nunca ha visto, pero “no quiere que piense que no tiene para darle algo”. Por todo ello soporta lo indecible. Sus despropósitos lo convierten en presa fácil para aceptar cualquier propuesta que le hagan o a la que le obliguen. Víctima de las circunstancias y de la voluntad de otros, sus móviles son tan débiles como su capacidad de discernimiento, pero más fuerte aún es su miedo a “fracasar”.

Conforme se avanza en la inquietante lectura, uno se pregunta: ¿por qué simplemente Roberto no se regresa a México, en lugar de aguantar tanto ultraje a su dignidad como ser humano? Sorprende la forma elemental, básica, y si se quiere hasta simplista, en que Roberto explica sus acciones y se explica a sí mismo las complejas circunstancias en que se ve envuelto. En su relato hay inconsistencias, contradicciones e inverosimilitudes que pueden llegar a ser exasperantes y nos pueden hacer dudar de su falta de responsabilidad en el homicidio. Si esta historia fuera una novela, sería una novela muy mala. Pero desafortunadamente no lo es: la realidad sí que es una mala novela, donde los personajes son contradictorios, no son heroicos ni de una pieza, no son valientes ni arrojados, y al final no triunfan el bien y la justicia, ni los malos pagan por sus fechorías.

Y, sin embargo, ya en la reclusión, Roberto Rangel pudo finalmente imponerse a sus miedos y encontrar el valor para contar su historia. Dice en el capítulo que cierra el libro: “No sé qué prisión es más fuerte, ni cuál es la más severa: si la que me privó de la libertad o la que llevo en el alma”. Su testimonio es un punto de partida para muchas cosas: para provocar la reflexión en quienes se encuentren en circunstancias similares o tengan planeado emigrar al norte; para impulsar estudios sociológicos, legales, políticos y hasta psicológicos sobre los estragos de la corrupción en México y Estados Unidos, pero sobre todo es un grito de alerta para poner atención a una realidad lacerante que de tan cotidiana la hemos hundido en el silencio. **U**



© Alexis Gerard

Cárcel de la Soledad, California

digna a los protagonistas de esos relatos. Desde la biografía desautorizada de un celebrado escritor, pasando por la historia de éxito de un director de orquesta infantil en uno de los municipios más marginados del país, hasta entrevistas con artistas contraculturales, Ana Luisa ha puesto al servicio de los otros sus cualidades de excelente escritora y rigurosa periodista.

En *Me decían mexicano frijolero* están, descarnados, la voz y el testimonio de Roberto Rangel. La escritora ha desaparecido por completo: lo que ha hecho es darle orden y estructura adecuados a la narración, en un trepidante relato en primera persona, sin maquillaje ni florituras. Calvillo se ha enfocado en mostrarnos la versión de los hechos como los vivió y los recuerda Rangel. En este sentido, no se trata de un reportaje ni de una crónica, pues los

indocumentado y del relato carcelario edificante o miserabilista que tantas veces se nos ha presentado en la literatura, los noticieros, el cine y las series de televisión. La violencia y la corrupción del sistema no “superan a la ficción”. Aquí estamos ante la realidad pura y dura. El infierno es real y eso es lo que encuentran los inmigrantes indocumentados en Estados Unidos.

Un aspecto que llama poderosamente la atención del relato de Roberto Rangel es la posibilidad de adentrarnos en su subjetividad, en lo que podríamos llamar su “cosmovisión”, que no ha de ser muy diferente a la de millones de compatriotas que se aventuran a cruzar el Río Bravo en busca de “ser alguien”. Roberto en todo momento quiere “demostrar que puede” a su padre, no se imagina regresar “derrotado” a su pueblo; fantasea con conocer a

Ana Luisa Calvillo, *Me decían mexicano frijolero*, Instituto Chihuahuense de Cultura/Ficticia, Chihuahua/México, 2015, 112 pp.

Río subterráneo

El hombre que no conocemos

Claudia Guillén

Luis Jorge Boone (Monclova, Coahuila, 1977) es un escritor que ha transitado, con gran oficio, en distintos géneros literarios: poesía, ensayo, novela y cuento. En este último ha mostrado su gran capacidad narrativa. Sólo basta con acercarnos a los títulos en el género cuentístico para darnos cuenta de la solidez de este autor: *La noche caníbal* (2008), *Largas filas de gente rara* (2012) y este año nos entrega el volumen de relatos *Cavernas*, publicado por Ediciones Era.

Quienes hemos seguido la carrera literaria de Boone, a través de cada uno de sus libros, no podemos dejar pasar —quizá sin que él tenga plena conciencia de esta estructura que permea su enunciación— cómo los otros géneros de los que también ha echado mano se han ido insertando de forma casi subliminal en sus relatos de ficción.

En *Largas filas de gente rara* nos muestra, nuevamente, el otro lado de la cara de quienes nos dedicamos al oficio de la escritura. Sus personajes son, pues, desmembrados en su esencia de tal forma que esta pareciera un crisol que da cabida a cualquier tipo de conducta soterrada que permea la vida cotidiana de los literatos.

Cavernas resulta un libro que no deja atrás la poética de Luis Jorge Boone; por el contrario, su enunciación narrativa se alimenta con algunos trazos de su primer volumen de cuentos. Es decir, la idea de presentar a esos seres que bien podrían ser monstruosos, locos, inadaptados o personajes de ciencia ficción.

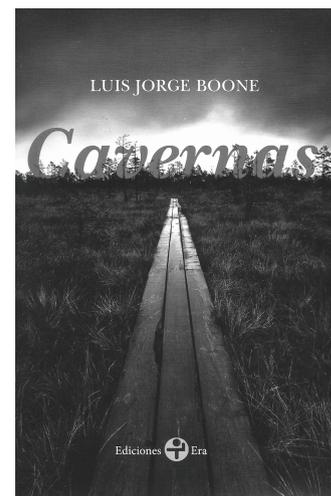
Normalmente pensamos que el paisaje desértico, tanto con el sol del día como con la luna de noche, nos permite divagar de manera casi espontánea por pensamientos alucinantes que llenan el vacío de esa

zona. En ese sentido varias de las historias de estos relatos toman como escenario esos paisajes desérticos para arropar las acciones de sus personajes. Conforme avanzamos en la lectura de este libro nos encontraremos con cuentos que aluden al suspenso, al terror, a la ciencia ficción. En ellos se formulan las obsesiones literarias de este autor coahuilense, quien logra entrar a esta suerte de “caverna” de donde nadie sale inmune, pues se exorcizan los diferentes miedos que habitan el subconsciente humano, es decir, erradicar los miedos a la locura, por ejemplo, sólo se puede lograr si uno se interna en ellos. Y si se hace a través de una prosa muy bien cuidada que los enfrenta sin la menor misericordia, el exorcismo se lleva a cabo a buen término. Para lograr este efecto, Boone se vale de un vocabulario rico que recrea con giros lingüísticos que dan pie a la prosa poética. Por ello las imágenes más duras se desdoblán como papeles cargados por el ritmo de la lírica.

De igual forma, podemos encontrar que muchos de esos miedos surgen desde el subconsciente del “ser” y se sustentan en la falta de lógica de lo cotidiano. O sea, al no poderlos explicar se vuelven visiones trastocadas de la realidad, pero de esa realidad que existe y que nos rehusamos a ver.

El volumen está compuesto por tres apartados: “Con un frío abrazo de tu espectro”, donde la figura del doble es encarnada ya sea en fantasmas o demonios, y da pie a cuatro espléndidos cuentos.

“Últimas, verdaderas, irrefutables teorías acerca de la extinción de la raza humana” es el nombre del segundo apartado y en los tres relatos que lo componen aparecen las figuras del zombi o, bien, de un científico cuya necesidad de hurgar en



la ciencia lleva a cabo acciones que lo trasladan a terrenos muy cercanos a la locura.

El volumen cierra con el apartado “Ni el péndulo, ni la arena, ni el átomo, ni el sol”, donde el autor se vale de la separación casi imperceptible de los mitos o leyendas con la realidad, y con ello no sabemos discernir qué tan real o fantástico es lo que se nos está contando. Por ejemplo, el cuento “Espera de un día”, quizás uno de mis favoritos, si bien tiene como eje temático una historia de amor lo interesante es cómo surge esta.

No cabe duda de que *Cavernas* es un libro donde el autor muestra su experiencia porque se da la oportunidad de arriesgar en cada uno de los relatos que lo conforman. Sus personajes están cargados por un destino atípico y logran verosimilitud a partir de sus acciones. Quien se acerque a este volumen se acercará a diversos universos que no sólo están colmados por atmósferas muy bien logradas, personajes complejos e historias redondas.

Sin duda, el trabajo que ha llevado a cabo Luis Jorge Boone como ensayista y poeta fue nodal para que estas historias se recrearan desde el conocimiento, siendo matizadas por ese lenguaje que toma a la poesía como una herramienta para suavizar los peores infiernos, aquellos que se presentan en esos espacios como las cavernas cerradas a piedra y lodo y que encuentran la luz en el lenguaje que se desprende del ejercicio del padre de los géneros literarios: la poesía. **U**

Luis Jorge Boone, *Cavernas*, Ediciones Era, México, 2014, 116 pp.

Antonio Lazcano

Frankenstein y el origen de la vida

José Gordon

La biografía intelectual del biólogo evolucionista Antonio Lazcano está marcada por el estudio del origen de la vida, el tránsito asombroso de lo inorgánico a lo orgánico. El poeta Ernesto Cardenal planteaba la dimensión de este proceso con los siguientes versos:

El origen es un misterio
el de la frágil pequeñita vida
en la inmensidad de mundos muertos.

El destacado investigador de la UNAM, nuevo miembro del Colegio Nacional, nos habla de su pasión por desentrañar ese misterio desde la perspectiva de la ciencia:

—Reconozco esta obsesión intelectual. Tuve la suerte de comenzar a trabajar en el origen de la vida cuando la gente no estaba consciente de que el ARN tenía propiedades catalíticas: podía promover, acelerar o retrasar reacciones químicas. Eso había puesto el problema del origen de la vida en crisis. La gente que se dedicaba a investigar el asunto era una sociedad pequeña, un grupo de grandes clásicos del problema, grandes teóricos y experimentadores. Los investigadores como Oparin, Stanley Miller, Joan Oró, Lynn Margulis, estaban vivos y activos. Con una generosidad absoluta aceptaron a una persona joven que tenía la misma inquietud. La deuda intelectual que tengo con ellos es impagable porque ahí me di cuenta de que me fascinaba el problema del origen de la vida. Yo había leído el libro de Oparin a los once años; mi papá me lo había regalado. Me llamaba muchísimo la atención la evolución biológica y llegué armado ante un problema que me ha tocado ver cómo se ha expandido. No me concibo haciendo algo en lo profesional que no tenga que



Antonio Lazcano

ver con el origen y la evolución temprana de la vida.

—Para ubicar lo que quiere decir esto (que es muy emocionante), estamos hablando del paso de lo inorgánico a lo orgánico, de lo que no tiene vida a lo que tiene vida. Estamos hablando de la imagen arquetípica del Frankenstein y la materia inerte que se empieza a mover.

—Qué bueno que tocas esa figura, absolutamente maravillosa, porque hay muchas lecturas que uno puede hacer de *Frankenstein*. Una de ellas es una crítica a los excesos de la Revolución francesa, otra es de índole literaria y dice que se trata del romanticismo típico. Sabemos que Mary Shelley (Mary Wollstonecraft) tenía una obsesión muy decimonónica por la putrefacción, la descomposición, pero a *Frankenstein* hay que leerlo como parte del proceso de secularización de la biología. Siempre me gusta compararlo con el Golem, un personaje, una entidad absolutamente maravillosa. ¿Cómo cobra vida el Golem? El rabino de Praga le pone el nombre secreto de Dios en la frente.

—A la entidad hecha de arcilla y barro se le inscribe la palabra *Emet*, que en hebreo quiere decir verdad, y lo saca de la muerte que se escribe con la palabra *Met*.

—Así es. Es una visión mística, porque el rabino es un sacerdote que usa una palabra mágica para que esa criatura hecha de barro cobre vida. En cambio, el Frankenstein es una retacería de cadáveres y la energía que le da vida es la electricidad. Ahí no hay ninguna fuerza mística; hay

una fuerza física que se conocía muy bien por los experimentos de Galvani y de Volta. Lo que está haciendo es la secularización de la biología. No hay una fuerza mística atrás del fenómeno biológico —esto no le quita ni un ápice de asombro a Lazcano, quien plantea con entusiasmo—: Hay que leer cada libro de biología celular o molecular como si fueran himnos laicos a la esencia de la vida. Lo que más me asombra es la visión de la gente que transformó la cuestión del origen de la vida en un problema atacable, que puede ser estudiado científicamente. Yo he repetido muchas veces el experimento de Miller cuando reúne metano, amoníaco, agua e hidrógeno, le pone descargas eléctricas y sintetiza aminoácidos; lo repetí con él en su laboratorio antes de que falleciera y lo sigo haciendo. Cuando veo los picos que me indican que estoy formando aminoácidos y cuando analizo luego los meteoritos que son pedazos de ese sistema solar primitivo y veo los mismos compuestos, no dejo de sentir un cosquilleo en las neuronas, más que en el estómago. Te das cuenta de que hay procesos químicos que generan con mucha facilidad los componentes que vemos en los seres vivos. Uno de los aspectos más fascinantes del origen de la vida es que puedes conectar la química de una nube que se condensó para dar origen al Sol y a los planetas, con la química que se da mientras estamos hablando, respirando y teniendo reacciones químicas, y el ADN se multiplica y las proteínas se sintetizan.

—El asombro ante esto que es la vida.

—Así es. Un buen científico, una buena investigadora, en el fondo tiene que tener una frescura intelectual equivalente a la de un niño. **U**



Credencial de Exalumno

¡Conoce los beneficios que te brinda tu credencial de exalumno UNAM extensivos a toda la comunidad universitaria!
 Tramítala en las oficinas del Programa de Vinculación con los Exalumnos de la UNAM, ubicada en la Zona Cultural de Ciudad Universitaria, Edificio "D", planta baja de lunes a viernes de 10:00 a 18:00 hrs.
 Informes:
 Tel: 5622-6057, 5622-6181 y 5622-6186

www.pve.unam.mx



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