



Día **Internacional** de la **Mujer**

El Instituto Federal Electoral
de manera permanente
impulsa la equidad de género
y celebra que por primera vez en la historia
de la conformación legislativa federal en México,
las mujeres ocupan un porcentaje mayor a 35%
en ambas Cámaras, resultado de
las determinaciones tomadas
por las autoridades electorales federales,
tanto administrativas como jurisdiccionales,
durante el Proceso Electoral Federal 2011- 2012.



Rubén Bonifaz Nuño
In memoriam

Vicente Quirarte
Francisco Hernández
Hernán Lara Zavala
Fernando Serrano
Jorge Esquinca
Hernán Lavín Cerda
Sandro Cohen
Bulmaro Reyes
Raúl Renán
Luis Chumacero

Jaime Labastida
Universo del español

Enrique Serna
Síndrome del genio
despechado

Ignacio Solares
La decena trágica

Margarita Peña
Monjas escritoras

Vicente Gómez Montero
Sobre Federico Reyes Heróles

Jaime Sabines
Apuntes para una biografía

Reportaje gráfico
Rogelio Naranjo

Textos de
Guadalupe Alonso
Juan Domingo Argüelles
Anamari Gomís



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 109 | MARZO 2013

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: Grupo Infagon

Portada: Rogelio Naranjo, *Perspectiva de iglesia*, 1968

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.



CONVOCATORIA 2013



Un impulso al desarrollo alimentario

La **Industria Mexicana de Coca-Cola** invita a participar a profesionales y estudiantes que hayan realizado investigaciones y estudios en Ciencia y Tecnología de Alimentos y Bebidas en México entre el año 2011 y el año 2013, a presentar sus trabajos para concursar en las siguientes categorías:

- Categoría Estudiantil en Ciencia y Tecnología de Alimentos
- Categoría Profesional en:

- 1) Ciencia de Alimentos
- 2) Tecnología de Alimentos
- 3) Ciencia y Tecnología de Bebidas

Fecha límite de inscripción,
entrega de trabajos y registro
de candidatos
28 de junio de 2013 a
las **18:00 horas**

Asimismo, se convoca a instituciones de educación superior y centros de investigación a presentar candidatos para la:

“Cátedra Coca-Cola para jóvenes investigadores en Ciencia y Tecnología de Alimentos 2013”

EXCLUSIVAMENTE ALIMENTOS Y BEBIDAS PARA CONSUMO HUMANO DE ACUERDO CON LAS BASES GENERALES DE ESTA CONVOCATORIA.

MAYORES INFORMES

Premio Nacional en Ciencia y Tecnología de Alimentos
Coordinación Ejecutiva

Rubén Darío No. 115
Col. Bosque de Chapultepec 11580 México, D.F.
Teléfonos: (01-55) 5262-2044 y 5644-1247 en el Distrito Federal,
llama sin costo al (01-800) 704 44 00

Internet: www.pnctacoca-cola.com.mx
www.conacyt.mx

www.facebook.com/pnctacocacola

Twitter: @PNCTACocaCola



HAZ DEPORTE

HOLA 01800-704 4400

llama sin costo INFORMACIÓN AL CONSUMIDOR © The Coca-Cola Company 2013. "Coca-Cola", la onda dinámica y el contorno de la botella, son marcas registradas y propiedad de The Coca-Cola Company.

EDITORIAL	3
RUBEN BONIFAZ NUÑO (1923-2013)	5
POEMAS Rubén Bonifaz Nuño	6
RUBÉN BONIFAZ NUÑO ESCRIBE AS DE OROS Vicente Quirarte	10
LA RISA DE RUBÉN Francisco Hernández	11
BONI REINANTE Raúl Renán	12
CARTOCE CALAS PARA LLEGAR A BONIFAZ Hernán Lara Zavala	13
TODO UN UNIVERSO Fernando Serrano	16
LA FLOR INNUMERABLE Jorge Esquinca	17
HASTA SIEMPRE, MAESTRO Hernán Lavín Cerda	20
VIDA CON RUBÉN BONIFAZ NUÑO Sandro Cohen	24
BONIFAZ, EL FILÓLOGO, ESTÁ BIEN Bulmaro Reyes Coria	28
BREVE SEMBLANZA DE RUBÉN Luis Chumacero	31
UNIVERSO DEL ESPAÑOL Jaime Labastida	32
EL SÍNDROME DEL GENIO DESPECHADO Enrique Serna	40
EL ARTE DE ROGELIO NARANJO. VIVIR EN LA RAYA Aurea Ruiz de Gurza	47
REPORTAJE GRÁFICO Rogelio Naranjo	49
EL ASESINATO DE GUSTAVO MADERO Ignacio Solares	57
MONJAS ESCRITORAS EN LA NUEVA ESPAÑA. EL HABLA SIN HABLA Margarita Peña	62
FEDERICO REYES HEROLES, NOVELISTA. RECONOCERNOS EN LAS PALABRAS Vicente Gómez Montero	65
JAIME SABINES. ME HICE POETA Pilar Jiménez Trejo	71
ENTREVISTA CON ALAN RIDING. EL PARÍS DE LOS NAZIS Guadalupe Alonso	77
EFRAÍN BARTOLOMÉ. EL TRIUNFO DE LAS COSAS TERRESTRES Juan Domingo Argüelles	83
RESEÑAS Y NOTAS	87
DESDE LA ALTERIDAD FEMENINA Anamari Gomis	88
DOS SERIGRAFÍAS DE PORTOCARRERO Vicente Leñero	90
NEBRIJA Y LA POESÍA David Huerta	91
EL ASNO SALVAJE EN LA BIBLIA (I) Hugo Hiriart	93
PALABRAS PARA SALUDAR SI EN OTRO MUNDO TODAVÍA Adolfo Castañón	95
EL CANTO DE PONGE Y EL AGUA José de la Colina	97
MADERO, DIEZ DÍAS Edgar Esquivel	98
EL DIARIO DE CHARLES DU BOS Christopher Domínguez Michael	99
AUN CUANDO NINGÚN OÍDO LO ESCUCHARA Pablo Espinosa	111
COMPAÑERO DE RUTA Claudia Guillén	105
EL ENCANTO DEL DISFRAZ Leda Rendón	106
EL SUICIDIO DE UNA MARIPOSA. ATISBOS AL MAL RADICAL Guillermo Vega Zaragoza	107
YO CANTO AL CUERPO ELÉCTRICO José Gordon	108

La Coordinación de Difusión Cultural
de la Universidad Nacional Autónoma de México,
se complace en invitarle al curso

Viaje al centro de las bibliotecas



que impartirá la
Dra. Margarita Peña
dentro del ciclo
Grandes Maestros.UNAM

Fecha y lugar:
8, 10, 15, 17 y 22 de abril,
de 17 a 19 horas

Sala Carlos Chávez
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones:
Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas
Tel.: 5622 7070 y 5622 6605
cursosmagistralesunam@gmail.com
Cuota de recuperación: \$800*

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



ILUSTRACIÓN: SANTIAGO SOLÍS

VARIOPINTO

REVISTA QUE TRATA DE ESTO, AQUELLO Y LO OTRO

ENCUENTRA
LOS MEJORES
CONTENIDOS EN:



En *Variopinto* hacemos periodismo y abordamos
la cultura contemporánea. Una revista mensual
que trata de *Esto, Aquello y lo Otro*.

De venta en Sanborn's, Gandhi, Péndulo, librerías del FCE,
Educal y puestos de periódicos.

www.revistavariopinto.com

f Revista Variopinto

t @RVariopinto

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Museo Nacional de la Estampa

Av. Hidalgo núm. 39, Plaza de la Santa Veracruz, Col. Centro, 06050, México, D. F.
Tels. 5510 4905/5521 2244



f Bellas Artes INBA Oficial @bellasartesinba bellasartesmex

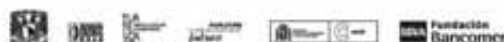
www.bellasartes.gob.mx

INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

Jennie Durham
A line of graphite beginning on the left side /
Una línea de grafito comenzando en el lado izquierdo, 2009
Imagen cortesía del artista y curador/a, Ciudad de México



la elipsis
arquitectónica



CENTRO CULTURAL UNIVERITARIO TLATELOLCO

Ricardo Flores Magón 1, col. Nonoalco-Tlatelolco

T. 5117.2818, ext. 49709

www.tlatelolco.unam.mx

La presencia clásica y vitalista de Rubén Bonifaz Nuño

(1923-2013) preside esta entrega de nuestra revista. Abogado por la Escuela Nacional de Jurisprudencia, doctor en letras clásicas, investigador emérito y creador de la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, fue además director fundador del Instituto de Investigaciones Filológicas, miembro de la Junta de Gobierno y Coordinador de Humanidades, entre otros muchos cargos dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Diversos escritores se han reunido en estas páginas para conmemorar a esta figura múltiple de las letras. Vicente Quirarte nos entrega una emocionante pieza lírica dedicada a imaginar esa franja del tiempo en la que el autor veracruzano habría dado forma a uno de sus libros más notables, *As de oros*; Francisco Hernández trajo la “risa de Rubén” con su acostumbrado poder metafórico; Raúl Renán construye un lúdico acróstico con el nombre del poeta; Fernando Serrano Migallón, en otro registro, esboza una semblanza del poeta y académico de nuestra máxima Casa de Estudios; Hernán Lara Zavala recuerda los encuentros con un hombre que siempre buscó la autenticidad y la congruencia entre obra y pensamiento; Jorge Esquinca, a su vez, se sumerge en el universo simbólico y pleno de alusiones alquímicas de la poética de Bonifaz, señaladamente en *La flama en el espejo*; por su parte, Hernán Lavín Cerda recrea sus conversaciones con alguien a quien califica como uno de esos grandes seres que “no mueren, sólo resucitan”; Bulmaro Reyes Coria, quien ha seleccionado para la *Revista de la Universidad de México* una pequeña muestra de grandes poemas de Bonifaz, discurre sobre su labor como traductor del latín y del griego; Luis Chumacero despide al poeta con una cálida remembranza, y finalmente Sandro Cohen da cuenta de una larga amistad sustentada en la complicidad con la poesía.

El reportaje gráfico de este mes se compone con los trazos de Rogelio Naranjo, una figura legendaria de la plástica mexicana, expuestos en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Jaime Labastida continúa su exploración de la riqueza de la lengua española desde los puntos de vista de la filosofía, la filología y la historia. Enrique Serna analiza las relaciones inarmónicas entre el sabio letrado y su comunidad. Vicente Gómez Montero comenta cuatro novelas de Federico Reyes Heróles. Guadalupe Alonso entrevista a Alan Riding con motivo de la aparición del libro *Y siguió la fiesta. Vida cultural en el París ocupado por los nazis*.

A través de sus conversaciones con Jaime Sabines, Pilar Jiménez Trejo rememora los años de juventud del poeta en la Ciudad de México. Juan Domingo Argüelles comenta la obra lírica de otro poeta chiapaneco, Efraín Bartolomé. Margarita Peña describe las obras confesionales de las religiosas en el mundo novohispano e Ignacio Solares recuerda, a través de su texto, la trágica muerte de Gustavo Madero a cien años de la decena trágica.

¿cómoves?

Revista de divulgación de la ciencia • UNAM

Búscala en puestos
de revistas y
locales cerrados



nuevo portal

www.comoves.unam.mx

- Descarga la guía didáctica
- Noticias Al día • Búsqueda temática



La **ciencia**
te mueve

DGDC • UNAM



Suscríbete • 12 números \$300

Informes: 56 22 72 97



La escuela de cine
más antigua de América Latina
festeja su aniversario
con nuevas instalaciones
en Ciudad Universitaria.



revista de difusión
facultad de ciencias unam

número 107-108

febrero 2013



Lee Ciencias
y ¡entérate!

- Ríos de la ciudad de México
- El buen uso del agua de lluvia
- Información, toma de decisiones y salud pública
- Producción de conocimientos científicos y problemas sociales

Suscripciones y
números anteriores

Facultad de Ciencias, Departamento de Física, cub. 319, 320, 321
Circuito Exterior CU, 04510, México D.F. Tel. 5622 4935 5622 5316
revista.ciencias@ciencias.unam.mx www.revistaciencias.unam.mx

Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013)

De las múltiples y bien correspondidas tareas llevadas a cabo por Rubén Bonifaz Nuño —distinguido universitario, humanista, traductor, estudioso de los antiguos mexicanos, ensayista de varias direcciones, fundador de instituciones, lector de la plástica de nuestro país—, la poesía fue, en sus palabras, la más libre de sus ocupaciones. Aparente paradoja, en un poeta tan riguroso en la forma cuanto natural en el objeto verbal que nos entrega como si hubiera nacido solo. Clásico y popular, fue el poeta que cantó al amor y a la mujer en algunos de sus más celebrados poemas. Si su voz siempre mantuvo la frescura de los años verdes, viva seguirá su poesía con el paso de los años. Así lo demuestra la presente selección, que acompañamos con una serie de rememoraciones, semblanzas y ensayos escritos por autores de distintas generaciones que lo conocieron en el trato personal, lo han leído con fervor y lo aprecian como uno de los más altos nombres de la sensibilidad y el pensamiento de Hispanoamérica.

Poemas

Rubén Bonifaz Nuño
Selección de Bulmaro Reyes Coria

La muerte del ángel

Lo mejor de mí mismo lo construye
mi deseo de ti. Ven, poesía,
y déjame contigo la alegría
y el color que tu mano distribuye.

Breve, mortal, mi sangre disminuye
bajo tu clara imagen; desvaría
mi mano sobre ti; hay poesía
que crece de mi boca y se destruye.

Muere el ángel. Su cuerpo se hace oscuro
y se vuelve de tierra florecida
para nacer después, sereno y duro.

Canto. Mi sangre viene amanecida.
Toda mi voz se vuelve hacia el futuro
y tengo en mí la llama de tu vida.

Estudios, Sonetos a la Sulamita

¡Ay, cuán hermosa tú eres, amiga!
Eres la palma, y racimos tus pechos
entre los cuales con nudos estrechos
tierno el afán de tus brazos me liga.

Cante mi amor y su canto te siga,
busque en tu oído nostálgicos lechos
mientras del aire los lazos deshechos
mecen el claro rumor de la espiga.

Tú que me hieres de acerbos temores,
tal de guerreros escuadra terrible,
tórtola blanda serás en amores.

Cuando, en la calma del huerto cercano,
mansa mi voz tu quietud apacible
quiebre, a la sombra frutal del manzano.

Poemas de amor, Ofrecimiento romántico

Alguna vez te alcanzará el sonido
de mi apagado nombre, y nuevamente
algo en tu ser me sentirá presente:
mas no tu corazón; sólo tu oído.

Una pausa en la música sin ruido
de tu luz ignorada, inútilmente
ha de querer salvar mi afán doliente
de la amorosa cárcel de tu olvido.

Ningún recuerdo quedará en tu vida
de lo que fuera breve semejanza
de tu sueño y mi nombre y la belleza.

Porque en tu amor no alentará la herida
sino la cicatriz, y tu esperanza
no querrá saber más de mi tristeza.

Poemas de amor, Canto del afán amoroso

Tú das la vista a mis pupilas ciegas
y a mi voz la ternura que te nombra;
amor, cuánta amargura, cuánta sombra
se destruye en la luz en que me anegas.

En hoces claras a mi pecho llegas
y la esperanza al corazón asombra,
por ti la mano del olvido escombra
los restos tristes del dolor que siegas.

Por ti vencido, el peso de la angustia
inútilmente ya su fuerza mustia
contra tus simples luces abre inerte.

Amor, ardiente lámpara en la oscura
Soledad, segador de la amargura.
Está lejano el miedo de perderte.

Poemas de amor, Ofrecimiento romántico

Con la angustia del cáliz no maduro
que el tallo ve morir que lo suspende,
su parva lumbre el corazón enciende
en medio de la paz del aire oscuro.

Todo es muerte, ceniza, hielo duro,
amarga soledad que no comprende,
y un desolado amor que a ti se tiende
como hiedra de sombra junto al muro.

Permanece la luz triste y ajena
cuando mi voz te busca en el recuerdo
—ay, tan lejano ya— de tu alegría.

Que en este mudo afán que me encadena
no te tuve jamás; pero te pierdo
como si hubieras sido siempre mía.

Tres poemas de antes, Acaso una palabra

Te lo habrán dicho ya: que nadie muere
de ausencia, que se olvida, que un lamento
se repara con otro, y es el viento
o la raya en el agua que se hiere.

Y esta sed miserable que no quiere
perderte, acabará; y el pensamiento
por tanto tiempo tuyo, en un momento;
aunque hoy se aferre y grite y desespere.

Si todo se ha de ir, ¿Por qué llegaste?
¿Por qué si no me quieres, me has querido?
¿Me has curado tan sólo para herirme?

Así fue; te tuviste y me dejaste;
nada me quedará: te he recibido
no más que para verte y despedirme.

Los demonios y los días

¿Cuál es la mujer que recordamos
al mirar los pechos de la vecina
de camión; a quién espera el hueco
lugar que está al lado nuestro, en el cine?
¿A quién pertenece el oído
que oirá la palabra más escondida
que somos, de quién es la cabeza
que a nuestro costado nace entre sueños?

Hay veces que ya no puedo con tanta
tristeza, y entonces te recuerdo.
Pero no eres tú. Nacieron cansados
nuestro largo amor y nuestros breves
amores; los cuatro besos y las cuatro
citas que tuvimos. Estamos tristes.
Juntos inventamos un concierto
para desventura y orquesta, y fuimos
a escucharlo serios, solemnes,
y nada entendimos. Estamos solos.

Tú nunca sabrás, estoy cierto,
que escribí estos versos para ti sola;
pero en ti pensé al hacerlos. Son tuyos.

Ustedes perdonen. Por un momento
olvidé con quién estaba hablando.
Y no sentí el golpe de mi ventana
al cerrarse. Estaba en otra parte.

Rubén Bonifaz Nuño escribe *As de oros*

Vicente Quirarte

Blancura conquistada por un fuego
siempre joven, nonato, transparente:
tres veces puro amanecer del canto.
El fatal caballero de la torre,
a solas con la ciudad bajo la lluvia.
En la página inmóvil los guerreros
forjan de acero virgen sus espadas;
cruzan jinetes, yeguas prodigiosas,
y las ansias de un mar encadenado
untan de sal los labios de los héroes.
Más que el amor, el cuerpo femenino,
prodigio de sí misma, miel suspensa,
panal en la salina del desierto.
Con la pasión del argonauta escribe,
y es el oro, la flor, las armaduras
del cuerpo ennoblecido en los regresos.
Cesa la lluvia en la mujer dormida.
El caballero guarda sus alfanjes.
Blancura conquistada por un fuego
siempre joven, nonato, transparente:
tres veces puro amanecer del canto.

La risa de Rubén

Francisco Hernández

La risa de Rubén es implacable: no deja nada vivo a la tristeza. Y esta luz de Rubén nunca se ausenta ni se oculta jamás: no es raro que, al recordarla, uno sonría como si todo albur fuera seguro.

Pudiera hablar también de su leontina, de su escudo y fistol, de su chaleco, o mencionar la *t* de su barbilla o el jardín asoleado del pañuelo o las manos pequeñas, bien graduadas.

Pero la risa de Rubén llena la página. Es arbusto creciendo en lo concreto y el pozo abstracto donde caen sus ojos.

Boni reinante

Raúl Renán

Rey de los oros del poema padre.
Único en el verso cuan timbrante y libre
bardo celta no obstante su órfica lira al hombro.
¡Ey! ¿Y Góngora? Su cuaderno de raya ancha.
Niéguelo el zafio, pues Rubén vino del Viejo Siglo
bellesiéndolo todo, aquí, con el habla del barrio.
Ocio al calce, se rió de los ricos, con la raza silbadora.
No y sí la calaca le peló los dientes con su carcajada.
Incitado por el amor se Lucía a punta de sonetos
favorables al endeca como juega al conquián sin quién
aquí y allá Rubén sigue reinando a lápiz puntiagudo
zas como quien ve llover y no se moja el coco.
No hay Coatlicue española que le valga,
una sola es la suya de “inmensidad interna”
Ñublado le caiga a quien quiera negarlo y se pudra.
Orondo el poeta quitó su nombre a la Academia
y lo puso a su Alma Mater, heroica.

Catorce calas para llegar a Bonifaz

Hernán Lara Zavala

Gracias a los buenos oficios de Marco Antonio Campos y de Fernando Curiel tuve el enorme privilegio de alternar con el maestro Rubén Bonifaz Nuño durante más de una década. Los tres nos reuníamos unas cuatro veces al año en el restaurante Rioja junto con Gastón García Cantú y Humberto Muñoz, amén de algunos otros comensales esporádicos que de pronto se integraban al grupo. Don Rubén llegaba a las dos y media en punto en su Volkswagen, con lentes oscuros, vestido de negro, de chaleco y leontina, camisa blanca y vistosa corbata con un elegante fistol. Su chofer lo conducía hasta la escalinata del restaurante donde lo esperábamos Marco Antonio Campos y yo para tomarlo cada quien de un brazo y subir contando en voz alta uno por uno los escalones hasta llegar al número catorce donde la recepcionista, amable y cariñosa, saludaba a don Rubén y nos conducía a su mesa favorita. Él se sentaba en la cabecera, pedía un refresco y algo para picar y desde ahí nos hacía partícipes de sus bromas, de sus reflexiones sobre la Universidad, de sus gustos literarios, de su vida, sus amigos, sus amores y de la resistencia que había emprendido a favor de la “descolonización” de los mexicanos. Con la sonrisa siempre a flor de labios y la mirada verdosa un tanto lejana, este universitario distinguido, gran traductor de los clásicos y extraordinario poeta nos deleitaba durante dos horas y media con su sabiduría, salpicada con su juguetón sentido del humor.

En alguna de esas comidas hablamos de la afición que mi madre tuvo cuando era niña por los cuentos de Saturnino Calleja y cómo se leyó toda la colección durante las abúlicas tardes en Izamal, mientras la gente dormía la siesta y ella se hacía cargo de la panadería del tío Miguel Suárez. En la siguiente comida don Rubén

se presentó con un regalo para mí: un breve volumen encuadernado con cinco libritos de Calleja que había sacado de su biblioteca para obsequiármelo como recuerdo de nuestra conversación. Así era él: generoso de detalles delicadísimos y fina sensibilidad. A muchas de sus amigas les regalaba joyas que habían pertenecido a su familia, de las que él se desprendía sin más intención que la de ofrecer un objeto particularmente preciado para él como un símbolo de su afecto. En alguna otra ocasión le pregunté por qué insistía tanto en la “descolonización” si él era blanco, de ojos claros, cabello rizado y barba partida. “Porque la raza se elige, maestro, tengo derecho a sentirme indio por haber nacido aquí”. Así hablábamos de su generación, de Sabines, Garibay, Rosario Castellanos, Carballido, Galindo, Luisa Josefina. Disfrutábamos su presencia hasta las cinco de la tarde y cuando daba la hora, después de comer y charlar, sacaba un billete de quinientos pesos y lo ponía sobre la mesa —siempre era más de lo que había consumido—. Marco Antonio y yo repetíamos la operación de descender los catorce escalones de la escalera para dejarlo en su automóvil que lo llevaría de regreso a su cubículo en la Universidad.

Estos afortunados encuentros cobran para mí ahora importancia a la luz de la poesía de Bonifaz Nuño, uno de nuestros más altos poetas que, por desgracia, en tanto autor de culto poco difundido, no obtuvo los reconocimientos que su obra indudablemente merecía.

Permítanme iniciar con la afirmación de que Bonifaz Nuño es uno de los grandes autores en lengua española de poesía amorosa. Sandro Cohen tuvo a bien compilar una hermosa antología titulada *Amiga a la que amo*, en la que reúne algunos de sus más inspirados poemas



Rubén Bonifaz Nuño

de amor. El que le da título al libro habla de la angustia del poeta frente a la belleza de una mujer, su amiga, que como todo ser humano tendrá que someterse a los inclementes embates del tiempo, motivo de muchos poemas clásicos y que Bonifaz Nuño retoma de la siguiente manera:

Amiga a la que amo: no envejecas.
Que se detenga el tiempo sin tocarte;
que no te quite el manto
de la perfecta juventud. Inmóvil
junto a tu cuerpo de muchacha dulce
quede, al hallarte, el tiempo...

Paradójicamente ese mismo tiempo cruel cobrará, antes que al objeto amado, una víctima más cercana, el propio poeta que, en sincero reconocimiento, le pide a la amiga que cuando él envejezca no le tenga la más mínima conmiseración y lo aleje de ella para siempre:

Y cuando me haga viejo,
y engorde y quede calvo, no te apiades
de mis ojos hinchados, de mis dientes
postizos, de las canas que me salgan
por la nariz. Aléjame,
no te apiades, destiérrame, te pido;
hermosa entonces, joven como ahora,

no me ames; recuérdame
tal como fui al cantarte, cuando era
yo tu voz y tu escudo,
y estabas sola, y te sirvió mi mano.

De nuevo a esa amiga el poeta le comenta que el amor es como una enfermedad capaz de contagiar, multiplicarse y de dar la sensación de provocar en los otros la misma encendida pasión que emana del amante que la atesora como un don únicamente suyo; no obstante, en el fondo el poeta reconoce que su sentimiento amoroso es exclusivamente suyo:

Todos te aman desde que te amo,
pero yo sólo tengo la alegría
de responder por ti. Yo sólo tengo
el poder de sufrir lo que te duele...

Dado que el poeta se siente correspondido y asume el amor como compromiso recíproco acepta el amor de la mujer como parte de una dádiva divina:

Y el amor te lo debo. De tus manos
me llegó como el pan o como el aire

Toma también conciencia de sí mismo y de las implicaciones de lo que modestamente le puede ofrecer al objeto amado:

Si yo no soy más que yo mismo,
¿qué puedo darte que no sea
yo mismo?...

A partir de ahí el poeta entra en una suerte de trance, de intoxicación, de abandono de sí mismo, de obnubilación y todo lo que ocurre a su alrededor le recuerda la presencia de su amada:

Como ya no puedo
imaginar por mí —claro, entre luces
estoy viviendo, y el amor me agobia,
me emborracha, me enferma—, [...]

Hoy, por ti, me conmueven
las canciones de amor de un limosnero
que canta en el camión al que he subido

En la medida que el amor se afianza el poeta disfruta sus mieles y descubre el intenso poder que ejerce la ternura frente a las cualidades físicas de su amada y entonces le confía:

Centímetro a centímetro
—piel, cabello, ternura, olor, palabras—

mi amor te va tocando [...]
que no eres,
ya, la felicidad imaginada,
sino la dicha permanente

A pesar de ello, como parte del proceso amoroso, los celos irrumpen en el corazón del poeta para ejercer su influencia destructiva. Y así como Marcel intenta hacer prisionera a Albertine en la novela de Proust, también la voz poética se ve obligada a confesar:

Pobre de mí que a veces he pensado,
que muchas veces he querido,
fabricarte una jaula
con mi ternura, mi dolor, mis celos,
y tenerte y guardarte allí, segura,
lejos de todo, mía
como una cosa, tierna y desdichada.

Pero los celos pierden la batalla ante la entrega de un amor total, taurino, clerical y sublime:

Lleno de compasión y celos,
he llegado a cegarme en el orgullo
de contemplar la púrpura y el oro
de tu fastuoso amor...
Nada tenía yo, no pedí nada
—nada en amor puede pedirse—
y, así, me diste todo.

Y como ocurre en las lides del amor de pronto surge el rompimiento al que sucede el abandono:

No pienses que soy otro
porque mi corazón ahora,
como un muchacho triste, está llorando.
No lo pienses. El mismo
soy; el que tú dejaste...

Mi soledad, mi orgullo, ¿los recuerdas?,
ya de nada me sirven.
Desde que tú te fuiste —¿cuántos años
de infierno, cuántos siglos?—
no me defienden más...

Y una caída de desesperanza
desesperada, un grito que no suena
aparece de pronto
dentro de mí. Me lleva, me detiene
sin que yo pueda resistir. Te fuiste.

El poeta manifiesta el dolor de la ausencia como si le hubieran arrebatado su propio corazón y siente la tris-

te soledad que le impone el abandono de la amada que lo lastima y lo destruye:

Ya no mi corazón me habita el pecho,
ni el silencio ni el alma: nada es mío.
Ya de tanto seguirte estoy vacío
de lo que fui; ya estoy por ti, deshecho.

Finalmente, con su agudo sentido del humor como antídoto frente a la angustia, el poeta se ríe de sí mismo y se contempla muerto dándole el pésame a la mujer amada:

Mi viuda: el más sentido pésame,
insepulto yo, te doy ahora...

Hoy me pesa mi vejez de muerto;
pésame que no me conocieras
en otro tiempo...

Me ajusticiaron tus recuerdos
de una pasión; tus malos modos
me dieron el tiro de gracia.

El yo poético presiente la proximidad de la muerte y de algún modo la acepta y se decide a dialogar directamente con ella:

Un entonces tengo destinado;
en la aurora o en el crepúsculo
o en el mediodía de ese entonces,
me abatirán la fiebre, el asma
o la fractura que dispongas

Acepta así el poeta la muerte con resignación y desafío, como si fueran viejos camaradas, burlándose uno del otro, él despreciándola y hablándole de tú a tú:

¿Y hemos de llorar porque las cosas
están así sobre la tierra?
Hay una mujer, quedan amigos.
Y el desprecio, Flaca, a lo que dueles.
No sé si habré de morir todo;
no todo he muerto; mientras vivo,
me vienes guanga, compañera.

Rubén Bonifaz Nuño se levanta como el poeta del amor, la intimidad y la ternura, el poeta de la caballeridad, la modestia y la virilidad, el poeta generoso que lo mismo le canta a las alegrías que a las tristezas, a la soledad que al dolor, a la presencia que a la ausencia; es un poeta que sabía gozar y sufrir y que nunca olvidó reírse de sí mismo. Con gratitud interminable guardamos en su eterno descanso sus admirables páginas.

Todo un universo

Fernando Serrano Migallón

Hay hombres que son, por sí mismos, todo un universo; sujetos cuyo genio radica en la sensibilidad con la que leen la realidad y la hacen suya; artistas, en fin, que suelen ser hombres de aldea y, al mismo tiempo, de horizontes tan amplios como el mundo. Hablar de la muerte siempre es tan difícil, por lo absurdo, porque nos priva de lo mejor pero, sobre todo, porque en lo inexplicable que parece, resulta lo más natural de la existencia. Ahora le ha correspondido el turno a Rubén Bonifaz Nuño, magnífico poeta, hombre libre, independiente, comprometido sólo con su arte y con nuestra cultura.

Hoy, cuando muchos desprecian lo clásico embelesados por las nuevas tendencias, cuando literatos van y vienen borrados por el vendaval de la siguiente temporada de *best sellers*, cuando los zombis se convierten en Jane Austen y los vampiros descafeinados enloquecen a las adolescentes; el ejemplo de un hombre dedicado a traducir la *Iliada* o los poemas de Catulo resulta casi de una insultante belleza y de una ejemplaridad a toda prueba.

Vino a nacer Bonifaz Nuño en Córdoba, Veracruz, noventa años fueron sus días como dice el versículo de la *Biblia*; fue capaz de transmitirnos el sobrecogimiento que se apodera de cualquiera cuando contempla la naturaleza, la fuerza del desamor o la perfección de la arquitectura; al mismo tiempo, se dio al estudio de las lenguas clásicas, de los metros precisos y de las enormes expresiones; todo porque se asumió a sí mismo no como hijo de cierta o cual capilla, miembro de tal o cual cenáculo, sino simplemente hombre, mexicano, en la lisa de construir con palabras un mundo mejor e inédito.

Su trabajo fue decir en español lo que otros dijeron hace miles de años, pesar y no medir las palabras como decía Alfonso Reyes, pero también escribir con pulcri-

tud y perfección sin que ello fuera un desmérito para su expresividad o su grandeza. Neftalí Coria lo ha llamado un poeta de esplendores y es cierto: alejado de las pequeñas batallas que todos debemos librar cada día, de las mezquindades que nos oprimen como parte de nuestra naturaleza, se dirigió con una pluma que más parecía un cincel, para lograr una poesía de una pureza magnífica, de un trabajo delicado; denotaba las horas de trabajo; es, para decirlo de un modo llano, un poeta con oficio, con maña de artesano y paciencia de benedictino como decía Gracián; pero igual es un maestro de la palabra.

Don Rubén fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua; en ella su trabajo versó mucho en pro de la defensa de las raíces idiomáticas; pareciera a veces como uno de aquellos monjes que, encerrados en sus bibliotecas, cuidaron de un legado que no fructificaría sino mil años después; sin embargo, Bonifaz estaba en la calle, volvía a su tierra, hablaba de amores y desamores con la misma pasión y con la misma fuerza; era un hombre en la sociedad, un hombre al que nos dirigíamos por su sabiduría y su conocimiento. Formado como abogado en la antigua Escuela Nacional de Jurisprudencia, conservó siempre el rigor intelectual que da el estudio del derecho y, lejos de aislarse en el parnaso de sus adorados clásicos, enseñó e investigó, estuvo presente en la Junta de Gobierno de la UNAM, en la Sociedad Alfonsina Internacional y en El Colegio Nacional.

Le llamamos poeta porque así se llamaba a sí mismo, pero fue mucho más que eso, fue una cultura compactada en el breve lapso de una vida humana; le llamábamos maestro pero fue mucho más que eso, fue una enseñanza completa compendiada en el ejemplo de sus trabajos y sus días. Hoy se ha ido, no podemos sino decir: gracias, Rubén.

La flor innumerable

Jorge Esquinca

1. Con el siglo XIX vuelve a surgir en la poesía la idea del universo como un ser viviente, dotado de alma, y de la identidad esencial que congrega a todo lo que existe.

El hombre —escribe Albert Béguin— se encuentra en el centro de la creación, ocupa un lugar privilegiado en la cadena de los seres, gracias a su dignidad de creatura pensante y consciente, de espejo en que el universo se mira y se conoce. Y a la inversa, el hombre encuentra a la creación eterna en el centro de sí mismo.

El conocimiento es entonces una búsqueda progresiva de este centro a través de una activa contemplación interior. Al comprometerse con este particularísimo camino, el poeta se impregna de un espíritu semejante al que anima la búsqueda alquímica y se involucra en las sucesivas transmutaciones que deben seguirse durante la realización de la Obra y que, aun a riesgo de abreviar demasiado, se hayan resumidas en una fórmula: *solve et coagula*, disuelve y fija. Él mismo se convierte en sujeto de una experiencia que habrá de consolidarse en la obtención del Oro, prueba a la vez inmaterial y física de una percepción profunda del mundo, almendra del conocimiento. De la *connaissance* que, siguiendo a Paul Claudel, equivale a la vez a co-nocimiento y co-nacimiento. Al entregarse en cuerpo y alma a los sutiles avatares de la labor alquímica el poeta podrá alcanzar una visión: el despertar del alma que se contempla diáfana y quieta —mas no inmóvil— en la divinidad, como la flama en el espejo.

2. A través de la reconciliación se anda hacia la revelación. El poeta, en su búsqueda de la armonía inicial, descubre en sí mismo y en la naturaleza los vestigios de

una lejana, aunque no inalcanzable, plenitud y mediante un acto que conjuga las potencias de la voluntad y la fe, puede entonces considerar a la palabra poética como el vehículo que conserva en potencia la energía análoga a la del Verbo que creó al mundo. Al nombrar nuevamente el mundo el poeta realiza un acto que, bajo la directriz de un proceso de transformación, tiene que ser concebido como un acto sagrado.

Con Novalis, el Rubén Bonifaz Nuño de *La flama en el espejo* (1971) entiende la experiencia y la práctica poética como el medio más eficaz para alcanzar esta reconciliación. El camino de la poesía es para ambos un camino de perfección. “El mundo superior —escribe el autor de los *Himnos a la noche*— está más cerca de lo que solemos pensar. Ya desde este mundo vivimos en él y lo percibimos mezclado con la urdimbre de la naturaleza terrestre”. La llave maestra de esta alianza es el *ars combinatoria*, tal como se halla cifrada, de manera extraordinaria, en la simbología alquímica. “Todo es revelación —dice María Zambrano—, todo lo sería de ser acogido en estado naciente”. Y es este *estado naciente* el que alcanza el contemplador que —gracias a un paulatino desprendimiento— se aligera, se adentra y mira en la esencia. Zambrano compara esta contemplación con una llama: “la llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión”.

3. Al referirse a *La flama en el espejo*, en entrevista con Marco Antonio Campos, el propio Bonifaz Nuño nos pone sobre aviso: “El conocimiento que se busca aquí es el de la posesión de la parte luminosa del mundo”. Así, el epígrafe del libro: *Gli occhi suoi già veder parmi*, cobra un significado preciso. Son palabras de aliento que dirige Virgilio a Dante en el vigésimo séptimo canto del

Purgatorio cuando están frente a un pasaje de fuego por el que han de cruzar: “Me parece que estoy viendo sus ojos”, le dice animándolo. Y se refiere, por supuesto, a los ojos de Beatriz que lo espera en la otra orilla. Como en la *Divina Comedia*, el poema de Bonifaz Nuño encuentra su mejor sustento, su eje, su espuela, en la figura poderosamente simbólica de la mujer. Ella es, en palabras de Bonifaz Nuño, “la criatura mejor realizada del universo” ya que, entre sus principales atributos, “tiene en sí misma el poder de la revelación”. El poema habrá de comenzar entonces por la mirada: colectora y silo de la luz, depositaria del ascua divina. Y habrá de comenzar con el amor y así aproximarse, paso a paso, al Misterio. Pues, leemos: “es amor el fuego que trasmuta/y amor la materia trasmutada”.

4. La mujer no es sólo eje sutil del poema, sino materia prima, la forma elemental: revestida de símbolos, personifica a la alquimia y, dueña de un rostro en permanente transmutación, es también diosa de la fertilidad, inmaculada virgen, encarnación del eros que es perpetua renovación, belleza insigne.

Rosa primera, flor de flores,
blanca vestimenta de los ángeles,
ella, la que debe ser amada;

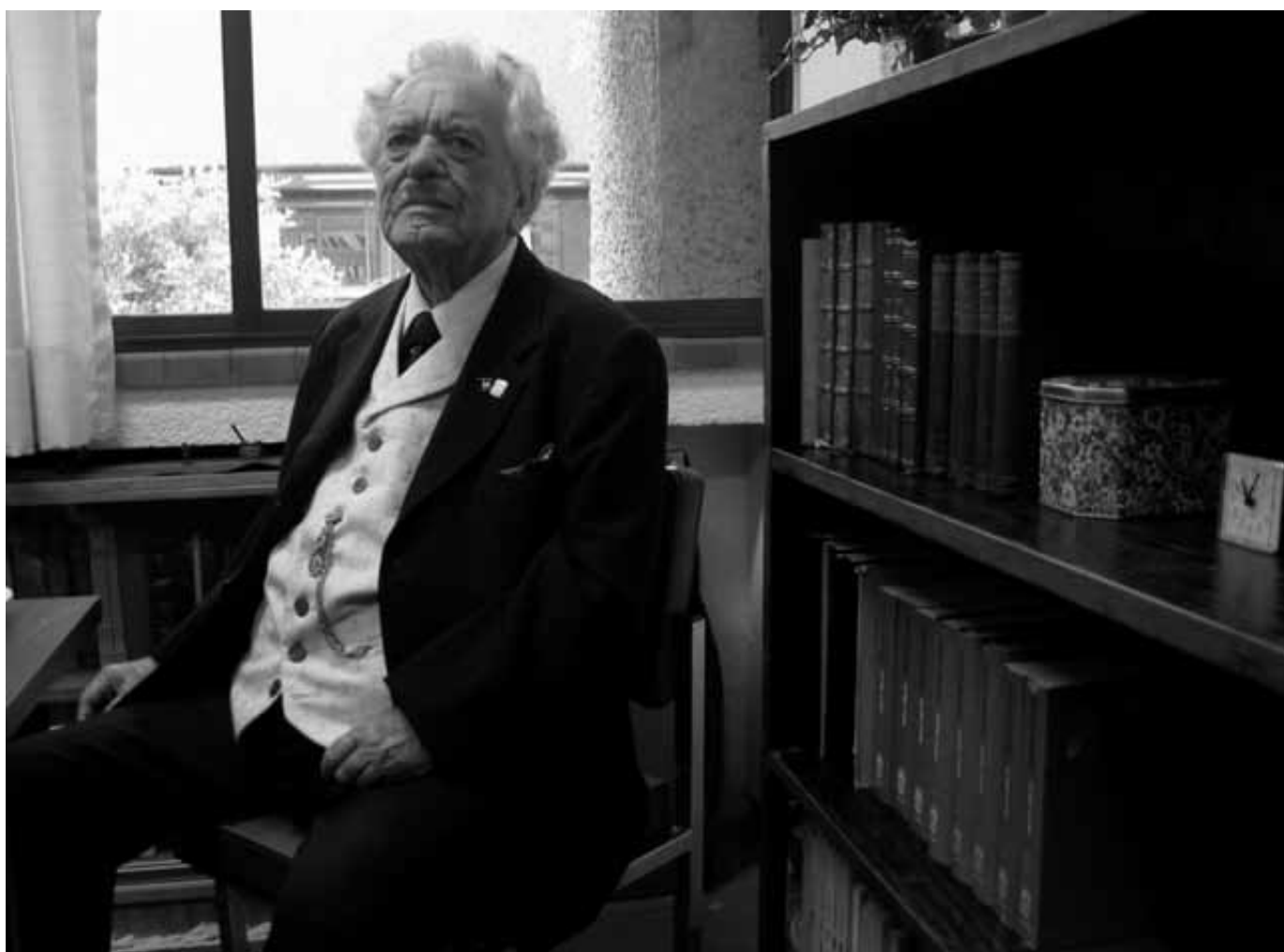
piedra angular e iglesia, y vaso
de la llama y obra concluida.

Sin pretender llevar a cabo una exhaustiva hermenéutica del poema —que ciertamente admite un estudio mucho más detallado— me parece de interés para el lector justificar mis observaciones mediante una elemental yuxtaposición entre algunos versos de *La flama en el espejo* y la lectura que en *El misterio de las catedrales* (1929) nos entrega Fulcanelli del relieve central tallado en el gran pórtico de Nuestra Señora de París.

De cara a la plaza —y en lugar de honor— aparece la alquimia representada por una mujer cuya frente toca las nubes. (Fulcanelli)

Y como si cantara, ríe;
alumbra, despierta, y apacigua
fauces de leones con su mano,
y alegre reina sobre el alma.
Ceñida de almenas la cabeza
por azules torres defendida
y entre nubes la frente oculta. (Bonifaz)

Sentada en un trono, lleva un cetro —símbolo de soberanía— en la mano izquierda. (Fulcanelli)



Piensa para sí misma, illustre
llevadora del cetro, y hiere
la roca oscura, y de la roca
surge ella misma: el agua viva;
la fuente del fuego de agua viva. (Bonifaz)

Mientras sostiene dos libros con la derecha, uno cerrado —esoterismo— y el otro abierto —exoterismo. (Fulcanelli)

El poder de las llaves guardan
los siglos de su mano; clave
es su mano, y cuna y alimento,
de lo manifiesto en las tinieblas
y de lo que a plena luz se oculta. (Bonifaz)

Entre sus rodillas y apoyada sobre su pecho, yérguese la escala de nueve peldaños —*scala philosophorum*—, jeroglífico de la paciencia que deben tener sus fieles en el curso de las nueve operaciones sucesivas de la labor hermética. (Fulcanelli)

Y abre de amor su blando pecho
—el pecho en el que se apoya y canta
la escala de las jerarquías
angélicas, y reposa y sube—,
y refugio a miles da en su pecho,
y consolación y puertas fúlgidas. (Bonifaz)

Nueve jerarquías, nueve fases de la operación alquímica, nueve apartados del poema. Puerta, nave, torre: Nuestra Señora es templo —*mutus liber*, libro mudo, libro de piedra—. Y es posible leer en ella pues “la catedral entera no es más que una glorificación muda”. De vuelta a la palabra poética, transformada en la escala de versos hacia la que nos invita *La flama en el espejo*, será también piedra fundadora del canto, ánima del mundo, concertadora de la luz y ella misma materia luminosa. Guía sabia y fidedigna en el camino de la resurrección que deberá suceder en este mundo.

5. Con ejemplar devoción, con ardiente paciencia, Daniel Kent ha recorrido durante años los caminos de la flama. Ha mirado con hondura en el espejo de su revelación y nos entrega ahora su testimonio en imágenes. Ilustraciones, sí, en el mejor de los sentidos pues *ilustrar* (del latín *illustrare*) equivale a “dar luz al entendimiento”. Kent recupera la nobleza del libro ilustrado y nos entrega una colección de estampas que acompañan al discurso poético y dialogan con la sustancia de los versos. Poema de poemas, *La flama en el espejo* es un canto compuesto por nueve apartados y una coda —ésta, que recibe el número 0, es, al mismo tiempo, fin y principio de un ciclo que adivinamos infinito—. A su vez, cada

uno de los precedentes nueve se divide en tres poemas (excepto el 5, que se subdivide en cuatro) signados con una letra del alfabeto.

Consecuente con este orden bonifaciano, Kent ha realizado diez pinturas y veintiocho dibujos, una ilustración para cada momento del poema. Al contemplar las imágenes, lo primero que se advierte es el cuidado con que Kent ha afinado los colores de su paleta en busca de ductibilidad y transparencia, como si en lugar de luchar con la materia de la pintura, hubiese establecido una suerte de alianza hasta dar con el tono celebratorio que rige al poema; la verticalidad en el eje de la composición invita a la mirada a involucrarse en un continuo desplazamiento hacia la altura, una constante ascensión que hace eco del “cayendo hacia arriba” y a las numerosas imágenes de elevación y vuelo que pueblan los versos de Bonifaz Nuño. Cuidadoso en extremo, Kent fue detectando los diversos elementos simbólicos del poema y se dio a la tarea de incorporarlos a la obra plástica, de tal manera que no pasan desapercibidos; ahí están la rosa de los vientos, el corazón central, la serpiente “de trisulca lengua”, las alas del resucitado o el tetragrámaton compuesto por “las cuatro bocas zodiacales”, a saber: el león, el toro, el águila y el ángel.

Hay un vivo contraste entre la intencional luminosidad de las pinturas —que se antojan leves y hasta etéreas— y el trazo abigarrado, minucioso, pleno de hallazgos de los dibujos. Por hallazgos me refiero no solamente a la manera en que Kent ha encontrado soluciones plásticas para recrear las atmósferas del poema y establecer una sincronía con las figuras que aparecen a lo largo del canto. Pienso particularmente en aquellas otras menos evidentes, casi ocultas en el entramado de las líneas, que el ojo atento puede ir detectando al recorrerlo; otras criaturas, nuevas apariciones se manifiestan en el pequeño cosmos de la hoja y ejercen su singular imantación en la mirada. Fiel a sus propias revelaciones, Kent se mira en el espejo de la palabra poética y se abre para recibir el necesario resplandor, la vibración precisa de la flama. Si las pinturas hacen pensar en un espíritu cercano a las visiones de William Blake, los dibujos invitan a considerar una mano próxima a Doré, que ha ejercido con talento y disciplina el arte de la ilustración.

La flama en el espejo es uno de los más hermosos poemas de nuestra lengua. Un canto del amor que encarna y transfigura y al hacerlo, nos vuelve trascendentes. Daniel Kent ha sabido leerlo y plasmarlo con la inteligencia y la audacia indispensables.

Al cumplirse cuarenta años de la primera edición de *La flama en el espejo*, El Colegio Nacional publicó una edición del gran poema de Rubén Bonifaz Nuño ilustrado por Daniel Kent. El presente texto corresponde al prólogo de este libro.

Hasta siempre, maestro

Hernán Lavín Cerda

Aunque ustedes no lo crean, voy escribiendo con lágrimas en los anteojos, y estas lágrimas me perturban, no lo niego, aunque tal vez van iluminándome por dentro. Alguien nos habla por teléfono para decirnos que Rubén Bonifaz Nuño acaba de morir. ¿Cómo?, digo apenas, váyanse al diablo, no es posible, lo digo con mucho respeto, no es posible. Además de ser un gran poeta en verso y en prosa, los seres como Bonifaz Nuño no murieron ayer y no se morirán nunca. Ellos resucitan jubilosamente. En su día, dije lo mismo de Julio Cortázar y de Eliseo Diego. Ahora y en la hora, así es: únicamente resucitan.

Augusto Monterroso y Ernesto Mejía Sánchez me presentaron al gran maestro Bonifaz Nuño, cuando recién habíamos llegado a México en calidad de exiliados, luego de aquel infarto castrense y mortal al miocardio de la República de Chile. ¿Recuerdan? Ellos publicaron *Ciegamente los ojos* (1962-1976), mi primera antología poética editada en la colección Poemas y Ensayos, de la Universidad Nacional Autónoma de México, que dirigía el inolvidable Juan García Ponce. Dicha obra se publicó el 28 de julio de 1977. Pocos días después, otro inolvidable maestro y artista de la palabra, Carlos Montemayor, me presentó formalmente a Rubén Bonifaz Nuño, quien con mucha amabilidad me regaló algunos de sus libros y, dos años más tarde, un ejemplar de la primera edición de esa obra fundamental no sólo de México sino de la lengua hispanoamericana: me refiero a *De otro modo lo mismo*, que publicó el Fondo de Cultura Económica en 1979.

Son tantos los recuerdos y las imágenes que vienen a mi memoria. Fui leyendo paso a paso su escritura poética y el entusiasmo ganó esa batalla. Cómo olvidar aquellos versos de su libro *Fuego de pobres*, de 1961: “Algo se me ha quebrado esta mañana / de andar, de cara en cara, preguntando / por el que vive dentro. // Y habla y se queja y se me tuerce / hasta la lengua del zapato, / por tener

que aguantar como los hombres / tanta pobreza, tanto oscuro / camino a la vejez; tantos remiendos, / nunca invisibles, en la piel del alma. // Yo no entiendo; yo quiero solamente, / y trabajo en mi oficio. / Yo pienso: hay que vivir; dificultosa / y todo, nuestra vida es nuestra. / Pero cuánta furia melancólica / hay en algunos días. Qué cansancio. // Cómo, entonces, / pensar en platos venturosos, / en cucharas calmadas, en ratones / de lujosísimos departamentos, / si entonces recordamos que los platos / aúllan de nostalgia, boquiabiertos, / y despiertan secas las cucharas, / y desfallecen de hambre los ratones / en humildes cocinas. // Y conste que no hablo / en símbolos; hablo llanamente / de meras cosas del espíritu. // Qué insufribles, a veces, las virtudes / de la buena memoria; yo me acuerdo / hasta dormido, y aunque jure y grite / que no quiero acordarme. // De andar buscando llego. / Nadie, que sepa yo, quedó esperándome. / Hoy no conozco a nadie, y sólo escribo / y pienso en esta vida que no es bella / ni mucho menos, como dicen / los que viven dichosos. Yo no entiendo. // Escribo amargo y fácil, / y en el día resollante y monótono / de no tener cabeza sobre el traje, / ni traje que no apriete, / ni mujer en que caerse muerto”.

Paso a paso fui venciendo la timidez y me acerqué al maestro, quien siempre nos recibía con amabilidad y elegancia de espíritu. Más de una vez me sugirió que le hablara de Pablo Neruda, ese poeta que “podía darse el lujo de ser espléndidamente imperfecto”. Entonces tomaba de su librero un ejemplar de *Residencia en la tierra* y me leía con entusiasmo algunos versos del poema “Barcarola”: “Si solamente me tocaras el corazón, / si solamente pusieras tu boca en mi corazón, / tu fina boca, tus dientes, / si pusieras tu lengua como una flecha roja / allí donde mi corazón polvoriento golpea, / si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando, / sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño, / como aguas vacilantes, / como el otoño en ho-

jas, / como sangre, / con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo, / sonando como sueños o ramas o lluvias, / o bocinas de puerto triste, / si tú soplaras en mi corazón cerca del mar, / como un fantasma blanco, / al borde de la espuma, / en mitad del viento, / como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando'. ¿No le parece un fraseo envolvente y muy rítmico? Desde el punto de vista de los versos entendidos bajo el rigor de una cierta medida, vemos que no hay mucho equilibrio y aparecen de pronto las irregularidades. Sin embargo, la escritura no se cae porque el ritmo cadencioso y un tanto marítimo la sostiene. Yo diría que no obstante algunas imperfecciones en su hechura, el poema, como unidad, se mantiene en pie. Neruda podía darse esos lujos; su poema es admirable, más allá de lo que acabo de decir. Por desgracia, yo no puedo. Carezco de esa virtud. A menudo, necesito de un chaleco o más bien de una medida para que mi escritura poética fluya como es debido. Mi chaleco tiene un nombre y se llama decasílabo. En aquel reino decasilábico me siento seguro y puedo fluir sin mayores dificultades. Así se me dio este oficio desde siempre. Soy un aprendiz de poeta que más o menos fluye decasilábicamente”.

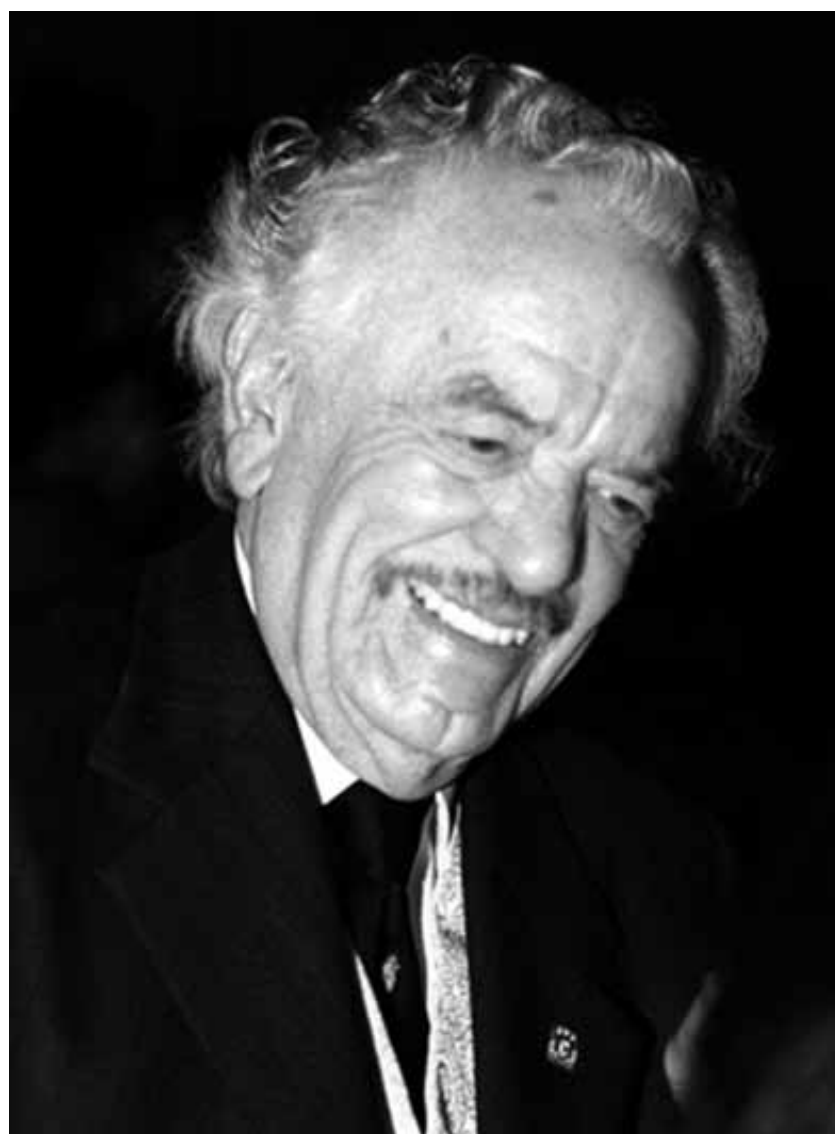
“Permítame disentir”, le digo a media voz: no todos sus versos son decasílabos. “Y no creo que usted necesite de un chaleco para descubrir, en su escritura, el milagro de la poesía. ¿No será que usted, maestro, es demasiado riguroso con usted mismo? Mi impresión es diferente. Creo que todo lo que escribe Bonifaz Nuño surge del vientre materno de la poesía, sí, del mismísimo Arte de la Palabra”. “No, maestro Hernán, permítame que yo ahora discrepe con usted. Neruda es una especie de monstruo en el reino de la poesía y nosotros somos aprendices. ¿No le parece?”. “Ahora soy yo el que disiente nuevamente con usted, don Rubén, cuando leo y releo en voz alta los textos de su obra *De otro modo lo mismo*. Siento y pienso que usted es un célebre poeta, un verdadero y singular artista”.

Transcurrió el tiempo sin casi darnos cuenta: del hoy al mañana, paso a paso, mientras el porvenir se fugaba sin misericordia. Yo visitaba al maestro con frecuencia en Ciudad Universitaria. Era un deleite escucharlo: aprendíamos mucho. Su sentido del humor, el chaleco impecable y la perla en su corbata cenicienta, al modo de Rubén Darío. De carcajada más bien franca, así es, amplísima, y una profunda elegancia de espíritu. Le dolían mucho los sucesos de Chile durante la cruel dictadura castrense. Luego se refería a la compleja y siempre difícil relación entre México y los Estados Unidos de Norteamérica. “Nosotros sabemos muy bien lo que significan las actitudes expansionistas e imperiales, puesto que las hemos padecido en carne propia. Ay, maestro Lavín Cerda, qué dura ha sido nuestra historia, y tenemos tanto que hacer por delante. No olvide que

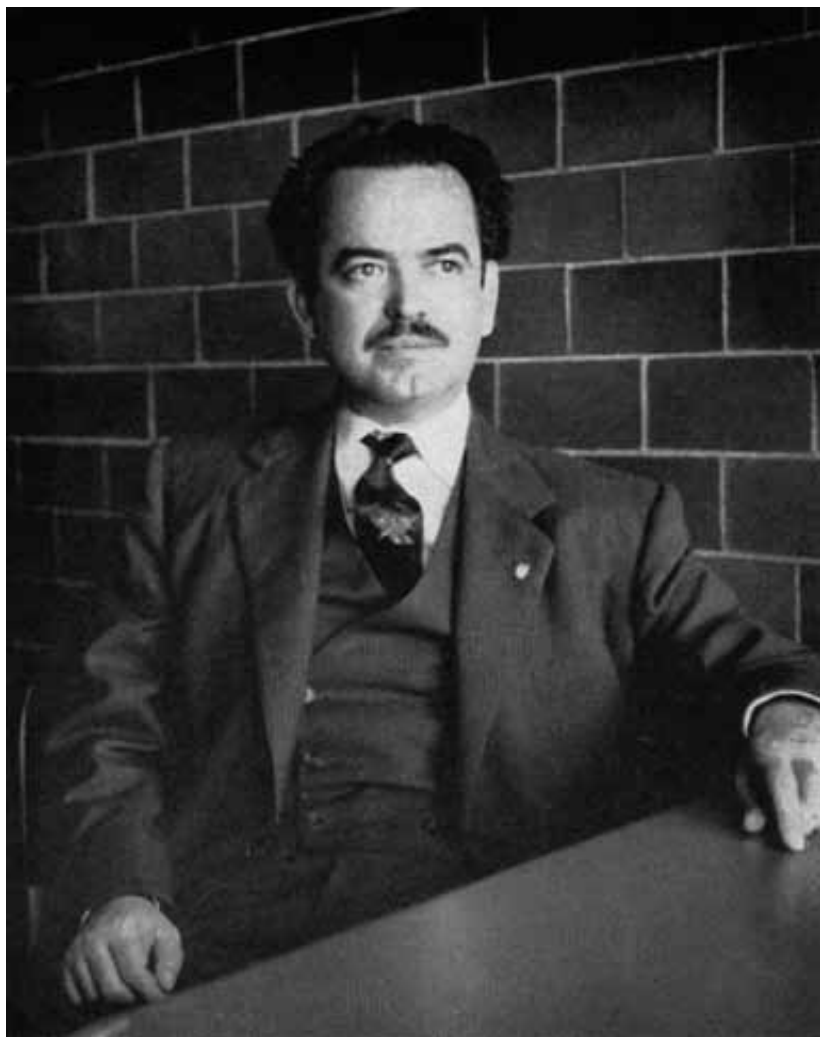
nuestros niños y jóvenes se multiplican por minuto y hay que darles una buena educación, por lo menos. Sin duda que no hay otra alternativa. Haga usted lo que pueda con sus alumnos y ayúdelos a levantar por lo menos el ánimo. No solamente la UNAM se lo agradecerá. Lo que no pudo hacer en la patria de Gabriela Mistral y de Pablo Neruda, hágalo con nuestros jóvenes que se interesan por la literatura y la poesía. México se lo agradecerá”.

PADECEMOS LA MISMA LOCURA

A principios de la década de 1980 visité una vez más a don Rubén Bonifaz Nuño y me atreví a pedirle que ojalá pudiera escribir unas cuantas líneas de presentación o prólogo para mi nuevo libro de aquel entonces, que finalmente editó la Universidad Nacional Autónoma de México bajo el título de *La felicidad y otras complicaciones*. Se compone de prosas o relatos breves de varia invención, ese género que cultivó desde mi época juvenil en Santiago de Chile. Le dejé el original de la obra y al poco tiempo me habló por teléfono su secretaria para decir que don Rubén quería verme en su ofi-



© Archivo / EL UNIVERSAL



cina. Al término de una de mis clases en la Facultad de Filosofía y Letras fui a verlo a su oficina, sin ocultar mi ansiedad y, por qué no decirlo, mi temor o incertidumbre. Nunca olvidaré sus palabras de maestro generoso, con belleza de espíritu y la sonrisa de siempre que no ocultaba el humor, la madurez y una pizca de melancolía. Sus ojos aún podían distinguir los detalles del mundo. Algunos años después, comenzaría en el gran maestro esa sombra ocular, mas no de su alma siempre vital, con buen humor y tan generosa. Nuevamente escribo estas palabras con más de un nudo en la garganta, y no tengo por qué ocultarlo. Los lugares comunes del idioma también ayudan a llorar por fuera y sobre todo por dentro, como dice Arturo Castro en la letra de su bolero inolvidable.

—Querido maestro Lavín Cerda, su libro de prosas breves, medianas y largas, es una muy grata sorpresa para mí. Escribí este breve prólogo que se titula “Lo posible y lo imposible”. Si me permite, recordaré en voz alta el tercer párrafo donde digo a la letra: “Todo lo que es posible está en este libro. Y están en él también muchas cosas imposibles. Aquí las arañas y los caballos y las serpientes y los fantasmas y las cucarachas y los hombres, en traje de amos o esclavos, de víctimas o victimarios, representan incesantemente sus papeles sin sentido, y aman

y matan y comen y se disuelven. Camiones y calles, alas y barcos, intercambian señales incomprensibles. Y las edades, y las miserias obscenas, y las cópulas tristes, ilustran las historias de la ciencia y el arte y la filosofía”. Su libro es eso y mucho más, pero no quise extenderme demasiado. Lo que vendrá es una moneda al aire y los lectores deberían tener la última palabra, aun cuando en el oficio literario no hay últimas palabras. ¿No le parece?

Salí de su oficina con la dicha de un niño que lleva en el alma su juguete nuevo, para utilizar esa frase hecha que no por ser hecha dejará de iluminarnos. Debo decir que el libro lo publicó la UNAM en agosto de 1988, y es para mí una obra entrañable.

En otra ocasión fui a visitar al maestro en su oficina que estaba sobre la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. Me recibió muy afable y caballeroso como siempre. Con la misma elegancia por dentro y por fuera. Sus ojos ya empezaban a oscurecerse, aun cuando también podía sonreír a través de ellos. Hablamos de distintos temas: los estudiantes, Chile, Catulo y sus textos de amor, la poesía erótica de Neruda, Carlos Pellicer, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, y los descubrimientos a partir de las excavaciones en el Templo Mayor. De pronto se levantó de su escritorio, fue hacia uno de los libreros y extrajo de allí el ejemplar de una obra magnífica, *El Arte en el Templo Mayor, México-Tenochtitlan*, con textos de Rubén Bonifaz Nuño y fotografías de Fernando Robles, publicada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Secretaría de Educación Pública, 1981, impreso en Japón. Confieso que me quedé con los ojos cuadrados al contemplar el volumen, para decirlo desde un lugar común que no por ser común deja de ser fiel a su propia energía. “¡Qué belleza de libro, don Rubén, lo felicito!”. “Ese ejemplar es suyo, maestro Lavín Cerda, para que siempre recuerde a los que aquí vivieron mucho antes que nosotros, los del origen, los mexicanos más antiguos”. Recuerdo que abrí el volumen y se nos apareció el vuelo circular de la enigmática, impenetrable y magnífica Coyolxauhqui. Entonces abrí al azar el libro y me encontré frente a frente con el texto en prosa que se titula “Rostro”, en la página 25, y que dice a la letra: “Separado del tronco por un espacio limitado por los jirones de la carne descubierta, se vuelve hacia arriba el enorme rostro difunto. Abierto el ojo, como si estuviera de frente, limitado por surcos profundos, se hunde entre el párpado superior, amplio y extenso, y el oro que es solamente un reborde curvo. Se ven el ángulo de la frente huesuda, la nariz de inmensas aletas incapaces de respirar, el labio superior contraído sobre los dientes. Forzada por la caída del mentón, ya sin gobierno de la conciencia, se abre la boca dejando al aire la lengua. Como el mentón, cuelga también la carne de los carrillos y la papadilla”. “Me parece que es un poema en prosa”, dije a media voz: “hay be-

lleza conceptual, ritmo y sonoridad. No es un lenguaje anémico: ni muerto ni semimuerto en vida. Lo felicito una vez más, don Rubén, cuídese, aunque a nuestro Gonzalo Rojas no le gustaba que le dijeran cuídese... En fin de los en fines; sin duda que cada cabeza es un mundo”.

Pasó por delante la voladura más o menos cruel del tiempo. Meses y más meses. Algunos años. Al mediodía de un martes volví a visitarlo y me dijo lo siguiente: “Prométame, maestro Lavín Cerda, que visitará lo antes posible el Museo de Antropología de Xalapa, allá en Veracruz. Como usted es igual de loco que yo, le haré la siguiente confidencia: algunas de las esculturas no sólo olmecas me hablan, de pronto, cuando camino por las salas de la exposición permanente. Prométame que visitará aquel Museo de Antropología lo antes posible”. “Se lo prometo, don Rubén, se lo prometo”. Pero pasó el tiempo a la velocidad del relámpago y sólo fui por primera vez a ese museo en febrero del 2010, con motivo del encuentro *Algún día en cualquier parte. Bicentenario. Letras de Chile y México*, que fue inaugurado por el doctor José Narro Robles, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Palacio de Minería.

Aún me recuerdo deslizándonos hacia las profundidades del museo de las colosales cabezas olmecas, así como de las caritas sonrientes, y de tantas otras maravillas que nos observan desde aquellas urnas de cristal. Voy junto a otros escritores que componen la delegación chilena, pero de pronto empiezo a rezagarme. Algo sucede en el aire y una corriente invisible me impide avanzar al mismo ritmo. Ahora es una carita sonriente de Río Blanco-Papaloapan, que data del año 600 al 900 después de Cristo, la que saca su lengua y palpitando se ríe de mí, gozosa, con una felicidad envidiable. Empieza en mi ser, entonces, un ataque de risa más o menos convulsa, pero hacia el fondo. Quiero avanzar y no puedo. Al fin avanzo apenas y de improviso vuelvo a la gran vitrina de las caritas sonrientes. ¿Dios mío, qué me sucede?, digo sin pronunciar una sola, sí, una solitaria palabra que parece venir de muy lejos como una burbuja. Entonces uno en mí se desconoce, vamos, vámonos kafkianamente, aunque no puedo. ¿Alguna vez podré salir de aquí? ¿Quién habla cuando nadie es el que habla y gesticula de este modo? Ahora es el jugador de pelota el que me hace señas cada vez más insólitas desde aquella vitrina. Se trata de un jugador de pelota decapitado. De su cuello, en vez de chorros de sangre, brotan siete serpientes, acaso una alusión a “Chicomecóatl, 7 serpiente”, la deidad del maíz maduro lista para la cosecha y a la cual se le desprenderá la mazorca, que es como la cabeza del hombre. El personaje lleva en la cintura un yugo y una palma, y con la mano sostiene una especie de hacha ritual o manopla que también se usa en el juego sagrado. Este milagro esculpido en piedra data del año 600 al 1200 después de Cristo, y me dicen que viene

del centro de Veracruz. Sea como fuere, la cabeza de la misteriosa figura está compuesta por siete brazos que amenazan con multiplicarse, y esas piernas como de perfil, cuánto enigma, y ese ombligo al centro.

Yo siento que la piedra vibra y tal vez no podré salir de aquí. Recuerdo las palabras del maestro Rubén Bonifaz Nuño: “A mí me hablan esas esculturas. Tenga mucho cuidado cuando las observe y se aproxime a ellas de un modo cómplice. Me atrevo a confesarlo ante usted, querido maestro Lavín Cerda, porque sospecho que usted también pertenece a la familia de los que se iluminan con aquel pasado que sigue vivo, por fortuna. ¿No le parece que estamos un poco locos?”. “*De otro modo lo mismo*”, como el título del volumen que reúne su obra poética”, digo a media voz, y el maestro estalla en una risa cómplice. “¿No ve que estamos locos?”.

Al fin logro escaparme de las garras del Museo de Antropología de Xalapa y llego corriendo al autobús que transporta a la delegación chilena. “Llevamos casi media hora esperándote”, me dice Nora con una molestia evidente: “¿Cómo es posible?”. “Luego te cuento lo que acaba de sucederme”, le digo mientras me hundo en el asiento: “Seguramente vas a pensar que me volví loco, y tal vez tengas la razón...”.

Al día siguiente regresamos a la Ciudad de México. Una semana después fuimos a visitar a don Rubén Bonifaz Nuño, quien recién había tenido una sesión de seminario con sus alumnos. Su visión estaba muy dañada, aunque la lucidez de su espíritu era la misma de siempre. Me aproximé a él y le dije, paso a paso, en el oído del corazón:

—Ay, don Rubén, no sabe lo que me sucedió al visitar el Museo de Antropología de Xalapa. Como usted me lo advirtió hace ya un buen tiempo, experimenté en carne viva la atracción que ejercen las obras de arte que allí se encuentran. Todo iba muy bien hasta que las esculturas empezaron a comunicarse conmigo. Me hablaron, don Rubén, sin duda que me hablaron. En un momento tuve la sensación de que no podría salir de allí. Fue una experiencia inolvidable por lo misteriosa. Una vez más, usted tuvo la razón cuando me dijo: “Cuidado, maestro, si va por aquel museo de Xalapa, tenga mucho cuidado”.

Nora y yo le dimos un fuerte abrazo. Sentimos que nos veía apenas, más con los ojos del corazón que con los ojos de los ojos, como diría un aprendiz de poeta que no puede olvidar a Macedonio Fernández. Hasta pronto, don Rubén, hasta siempre, y que los dioses de verdad, los más antiguos, nos protejan. Fue la última vez que nos vimos. Su sonrisa seguirá siendo inolvidable, como todo lo que nos dio en este mundo. Pero no, sin duda que no: los artistas de la palabra, es decir los seres tan humanos como don Rubén Bonifaz Nuño, no se mueren nunca, sí, nunca jamás. Únicamente resucitan.

Vida con Bonifaz

Sandro Cohen

Corría el mes de noviembre de 1982 cuando acudí a una cita memorable en el aeropuerto Benito Juárez de la Ciudad de México. No solo viajaría a Nueva York para dar una serie de conferencias acerca de la nueva literatura mexicana en varias universidades, sino que me sería dado conocer, en persona, a uno de los grandes poetas del siglo XX en cualquier idioma: Rubén Bonifaz Nuño.

De pronto, frente a los mostradores de Aeroméxico en lo que entonces era la única terminal, vi a un hombre de mediana estatura, de bigote amplio, cabello cano y revuelto, en traje de tres piezas, chaleco brocado, leontina y *pin* de la Universidad Nacional Autónoma de México.

—¡Es un honor conocerlo, don Rubén! —balbuceé porque no sabía qué otra cosa decirle. Además, uno era joven y tenía que parecer serio—. He leído varias veces *De otro modo lo mismo*, y hasta publiqué una reseña en la *Revista de la Universidad*.

—Por supuesto —comentó en voz apenas audible—. Ya la leí. Le faltaron adjetivos... —y dos segundos después estalló en carcajadas. Así conocí a don Rubén: bromista, solidario, generoso y sabio. Solo se mostraba serio cuando se trataba de hablar de la literatura que más quería, de sus maestros, de lo que uno puede aprender de los mayores, de lo que vale la pena aprender. Acerca de sí mismo, y consigo mismo, era de sangre muy ligera, y así se comportaba con los nuevos amigos que haría en aquel viaje: René Avilés Fabila, Bernardo Ruiz, Martha Robles y quien esto firma. A Marco Antonio Campos, Vicente Quirarte y Carlos Montemayor, Rubén los conocía desde antes por azares de la vida universitaria. De hecho fue Carlos (1947-2010) quien organizó el viaje en su calidad de *zar* de la cultura en la UAM.

Trato de evitar ser inoportuno cuando se trata de convivir cercanamente con *gente famosa*. Hay un periodo entre el momento cuando uno conoce a alguien y cuan-

do se da un trato familiar lleno de experiencias y emociones compartidas. En ese lapso, nunca sé bien si mi presencia es bienvenida o si constituyo una molestia. Rubén jamás me hizo sentir esto. Nos tuteamos desde el principio y jamás se negó a conversar conmigo, ofrecerme algún consejo —fuera literario o personal—, tomarme la llamada, explicarme una minucia de la gramática española, leer y comentar algún poema mío. Pero solía pensarlo dos o tres veces antes de hacerle esa pregunta, antes de llamarlo por teléfono, antes de vencer mis propios temores de enseñarle algún poema nuevo o traducción en que estuviera trabajando. Sabía que don Rubén siempre se encontraba ocupado en algo, fuera en cuestiones universitarias o en la traducción de Homero o Virgilio o Propertio, o en sus ensayos sobre la iconografía indígena.

En una ocasión lo acompañé al Museo de Antropología. Únicamente éramos él y yo. Ya no recuerdo cómo se hizo ese milagro: la oportunidad de ver las serpientes, jaguares y demás esculturas en piedra pertenecientes a la Sala Mexica a través de los ojos y la sensibilidad de Bonifaz Nuño. Me explicaba qué sucedía cuando se juntaban, de perfil y encontradas, dos cabezas de serpiente: se veía, en medio, otra cabeza vista de frente —¿de ser humano, de serpiente?—, imagen que siempre relacionamos con Tláloc.¹ El ojo derecho de la serpiente de la izquierda era el ojo izquierdo de la tercera figura. El ojo izquierdo de la serpiente de la derecha era el ojo derecho de esta imagen de Tláloc. De repente, me di cuenta de que había que ver casi todas las esculturas mexicas en no solo tres dimensiones, sino que también había que

¹ Bonifaz Nuño explora éste y muchos otros conceptos fundamentales de la cosmogonía indígena mexicana en el libro *Imagen de Tláloc*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, 190 pp. En la página 72 leemos: “La imagen de Tláloc [...], solo se constituye cuando las cabezas de serpiente se combinan, formando unidad, con la figura humana”.

observarlas en su contexto y percatarse de cómo encajaban en el mundo al mismo tiempo que *representaban* al mundo.

Nos paramos frente a la Coatlicue. Me confesó Rubén que le había tenido miedo, que sentía fortísimas vibraciones, sensaciones extrañas que emanaban de ella.

—Vine diario durante muchas semanas —me confió—, y le preguntaba a la piedra: “¿Qué quieres decirme? ¿Qué eres? ¿Quién eres?”. Y me sentaba a escucharla, hasta que me habló, hasta que me di cuenta, y el mundo se abrió.

Me habló de la falda de serpientes y el collar de corazones, de las garras que tenía en manos y pies, ojos y bocas feroces en sus coyunturas. Toda ella parecía un tejido de serpientes y calaveras; manos, ojos, colmillos y corazones. Me llevó hasta la parte posterior, señalando en el camino cómo los costados de la Coatlicue también estaban perfectamente esculpidos.

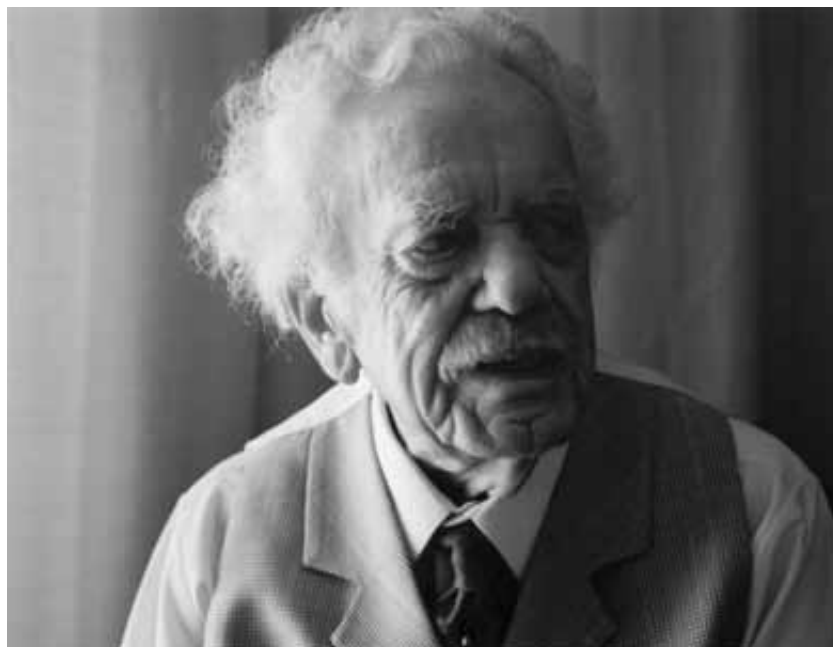
—No solo eso —me explicó—. También está esculpida la base de la Coatlicue, porque había que verla desde el otro mundo, desde la entraña de la tierra.

Pensé de inmediato en el concepto cabalístico —y geométrico, desde luego— de que todo cuerpo sólido no tiene cuatro sino seis lados. Un ladrillo simple lo ilustra: lo conforma cuatro costados, un plano superior y otro inferior. El séptimo es el que no vemos, el que representa la *completitud*. Es invisible al ojo humano porque representa la visión de Dios.

—La Coatlicue no es la escultura de una diosa, sino la representación del momento justo anterior a la creación del mundo.²

En otras palabras, había que verla como una especie de mural en tres dimensiones, visible asimismo desde el cielo y el inframundo, en 360 grados. También es una escultura en que el tiempo está retratado. Se trata del instante anterior a lo que nosotros denominamos *Big Bang*, traducido al idioma de los iconos mexicas, cuando todo lo demás se perfila embrionariamente y está a punto de expandirse. ¡Cómo no iba a transmitir semejante carga de vibraciones! Había que tener la sensibilidad para recibirlas y comprenderlas en su propia dimensión, sin confundirlas con el ruido de fondo que constituye la iconografía y simbología occidentales. Bonifaz Nuño trabajó estas ideas de manera profusa en sus

² En *Imagen de Tláloc* (p. 10), Bonifaz Nuño escribió: “Todas [las imágenes contenidas en la *mal llamada* Coatlicue], sin remedio, significando lo mismo: aquella potencia en la inminencia del acto, la participación necesaria del hombre en la creación, la fusión del hombre con el dios en el cumplimiento del acto supremo. [...] La consideración de sus elementos, con sus antecedentes y sus consumaciones, acaso sea poderosa a demostrar que, en esas imágenes que pudieran considerarse omnipresentes en nuestra cultura prehispánica, sus creadores *no pretendieron constituir la imagen de un dios, sino representar simbólicamente el poder del dios en el punto mismo donde va a iniciar su ejercicio*”. (La letra cursiva es mía).



© Javier Navarro

libros sobre “las piedras de los indios”, como el poeta las llamaba con cariño.³

Él, en todo momento, se identificaba como *indio*, jamás como mestizo ni español ni europeo. Esto, al principio, me daba —por partes iguales— risa y curiosidad: la figura de Rubén habría cabido a la perfección, sentado a la mesa de un café londinense o curioseando en las librerías de viejo de esa misma ciudad durante el primer tercio del siglo xx. Nadie habría dicho que estaba fuera de lugar. Después me di cuenta de que tal actitud nada tenía de risible ni de curioso. Él genuinamente se identificaba con los mexicas, los toltecas, los olmecas y sus descendientes. Sé que existía entre ellos y Rubén un puente de comunicación vigoroso y enriquecedor, el cual se percibe no solo en sus ensayos sobre el mundo prehispánico, sino también en su poesía a partir de, quizá, *Fuego de pobres*, cuando empieza a sentirse como una fuerza cada vez más contundente.

Si bien tenía que volver a vencer mi timidez y el temor a ser inoportuno cada vez que le hablaba por teléfono o le pedía cita para pedirle que revisara alguno de mis escritos, en persona se daba a todos, y fácilmente. Lo invité a presentar, en 1983, mi libro *Los cuerpos de la Furia* en la Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana. Un par de días antes se sentía indispuerto y me confió por teléfono: “Quiero estar en tu presentación, pero no sé si voy a poder estar para hacerte fuerte”. Lo entendí como una disculpa. El maestro no se sentía bien. Pronto cumpliría sesenta años (para mí, entonces, una suma casi incomprensible, aunque en septiembre de 2013 cumpliré esa misma edad).

³ Menciono el mismo *Imagen de Tláloc*, *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1989); *Escultura azteca* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), entre otros.

Di por sentado que haríamos la presentación sin la presencia de Rubén. Pero cuando lo vi entrar por la puerta principal, me llené de júbilo y corrí a abrazarlo. Me sentí soñado, tocado por los dioses, de veras afortunado. Ahora pienso: *qué temeridad la mía, la de haberlo invitado a presentar mi libro*. A veces, cuando uno es joven y logra vencer sus miedos, llega a vivir momentos que lo formarán e impulsarán durante años, el resto de la vida.

Durante nuestras largas conversaciones en sus oficinas en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria aprendí todo lo que podría haber aprendido sobre la traducción de poesía, sobre métrica y versificación. Con infinita paciencia me enseñó a escuchar la poesía. Me abrió los oídos, como quien dice. Con él descubrí que cada metro tiene su personalidad, su *sonido*. Descubrí por qué son tan diferentes el decasílabo y el endecasílabo, el heptasílabo y el octosílabo. Por fin entendí lo que él pretendía lograr —y lo logró— al combinar versos de nueve y diez sílabas, y por qué se llevan tan bien. Asimismo comprendí por qué sus decasílabos nada tienen que ver con la consabida métrica de los decasílabos patrios, como los que oímos en el Himno Nacional. Fue el primer maestro mío, después de la primaria, que insistió en la importancia de memorizar.

—Hay que traer, impresos en la memoria, versos que serán los modelos de nuestros versos. Hay que hacer nuestras sus cadencias. Así, nunca será necesario contar sílabas y acomodar acentos. Qué va. Uno los siente, se acomodan solos. Hay que pensar con el oído.

A partir de entonces, como ejercicio empecé a versificar lo que me rodeaba: los postes de luz, la calle, los

coches que iban pasando, el anciano recostado en el umbral de su puerta. Todo era capaz de ser convertido en música, traducido al lenguaje de palabras cargadas de sentido y acomodadas estratégicamente para cantar sin necesidad de instrumentos musicales: la poesía es su propia música.

—No hay verso que no se deje —sentenció Rubén en un momento en que analizábamos, en sus oficinas de la Biblioteca, un verso en especial difícil de traducir al castellano, proveniente del poema “Andrea del Sarto” de Robert Browning, dentro de una métrica fija, como el original.⁴ Y tenía razón. Tal vez no se rinda a la primera. Quizá nos demos de topes contra la pared, pero es cierto: *no hay verso que no se rinda*. En alguna parte de esa Biblioteca de Babel que Jorge Luis Borges soñó por nosotros está la solución al enigma, se encuentra la traducción. Hay que permitir que la música y el sentido hallen su vehículo, y se acomodarán ellos solos en un verso límpido y hermoso.

Los últimos años del poeta fueron difíciles. Le gustaba comer con los *Calaca* en el restaurante Rioja, de comida española, en Insurgentes Sur, muy cerca de Ciudad Universitaria. Prefería este lugar por encima de la Tasca de Manolo, en la calle de La Paz, San Ángel, donde antes nos habíamos reunido con frecuencia, porque en el Rioja había mucha más luz: allí aún podía ver, en -

⁴ Cuento esta anécdota más a fondo en un ensayo que apareció en el número-homenaje a Rubén Bonifaz Nuño que le dedicó la revista *Textos* (23/24), año 7, julio-diciembre de 2006, Culiacán Rosales, Sinaloa, México (pp. 27-30).



Rubén Bonifaz Nuño en Monte Albán fotografiado por Sandro Cohen

tre neblinas, a sus amigos. Y siempre que nos reuníamos allí —Fausto Vega, Vicente Quirarte, Carmen Carrara, Bernardo Ruiz, Raúl Renán, Josefina Estrada, Marco Antonio Campos y yo éramos los más asiduos—, otros amigos suyos, escritores y funcionarios universitarios invariablemente se nos agregaban y eso se convertía en fiesta. El chiste de rigor era que había que comer entrada, ensalada, sopa, platillo principal y luego declarar: “Eso fue para *hacer cama*. Ahora vamos a pedir de comer *de veras*”. Pero antes de iniciar la comilona, Rubén siempre anunciaba: “Ahora sí. ¡Vamos a ponernos *hasta atrás* y echar relajo!”. Desde luego, pedíamos por lo menos una o dos botellas de buen vino tinto español —los cuales solía *disparar* don Fausto—, pero Rubén tomaba ya poquísimo.

En su departamento de la calle de Don Manolito, sentados junto a sus incunables y demás libros antiquísimos, acompañados por dagas y monedas del Imperio Romano, me sirvió un coñac. Su sabor me era desconocido, pero eso se convirtió en ritual. Después tuve la fortuna de impartir, durante una buena cantidad de años, talleres de poesía en la Casa de la Cultura de la ciudad de Oaxaca, y en la Universidad Benito Juárez del mismo estado. En ese entonces me aficioné al mezcal, y ahora considero que un buen mezcal rivaliza con el coñac.

Uno de mis alumnos oaxaqueños, el doctor César Mayoral Figueroa —cirujano plástico—, era lector asiduo de don Rubén. Cuando lo nombraron rector de la Universidad Autónoma Benito Juárez me sugirió, a mediados de los ochenta, que lo trajéramos para que ofreciera un magno recital de poesía, el cual se verificó en la Casa de la Cultura. Fue una lectura muy emotiva ante un auditorio atiborrado, con mucha gente de pie. El poeta estaba feliz. Leyó los poemas que había preparado, e incluso recitó de memoria algunos otros que el público le había pedido. Pero su alegría se colmó cuando lo llevé a Monte Albán y pudo recorrer, a sus anchas, la gran explanada ceremonial. Eran los últimos años en que podía ver, aunque fuera, “por el ojo de un carrete, cada vez más estrecho”, como él mismo describía el avance de su retinitis pigmentosa.

La verdad, nunca acabaría de nombrar todo lo que Rubén hizo por mí como maestro y amigo. Escribió, por ejemplo, el texto para la cuarta de forros de mi libro *Redacción sin dolor*, el cual apareció en 1994. Fue testigo de mi boda con Josefina diez años antes. Nos reunimos para la ceremonia civil en un Registro Civil sobre el Paseo de la Reforma, casi junto al viejo edificio de *Excelsior*. Vicente Quirarte, el poeta Guillermo Fernández (1932-2012), el pintor Rafael Hernández Herrera y don Rubén fueron nuestros testigos. Antes de la ceremonia, Vicente, Guillermo y Rubén se congregaron alrededor de un vendedor de tamales y su carrito para desayunar veloz y “exquisitamente”.

Leyó y comentó con gran detalle mi libro *Línea de fuego* (1989). Sobre *Corredor nocturno* (1993) me dijo: “Es una sinfonía”. Nunca supe cómo interpretar este comentario y no le pregunté. Me ganó, de nuevo, la timidez o, más bien, el miedo. “Seguro que no le gustó. Son versículos. En *Corredor nocturno* abandoné la construcción métrica estricta de *Los cuerpos de la Furia y Línea de fuego*”. Tres veces y de modo generosísimo, Rubén me permitió preparar antologías de su poesía. La primera, *Rubén Bonifaz Nuño para jóvenes*, apareció en 1989 bajo el sello del Instituto Nacional de Bellas Artes. Publiqué la segunda, *Amiga a la que amo. Antología de poesía amorosa de Rubén Bonifaz Nuño*, en mi propia editorial, Colibrí, en 2004. La colección Visor de Poesía, de España, publicó la tercera en 2007. Lleva como título *Luz que regresa. Antología*.

Tres años antes, precisamente dentro de Editorial Colibrí, Josefina y yo lanzamos lo que nos imaginamos como una colección importante de libros de poesía mexicana y latinoamericana. Decidimos nombrar esta nueva colección As de Oros, en honor a Rubén Bonifaz Nuño. Y para volver aún más evidente este homenaje, Josefina sugirió pedirle prestado a Rubén su bastón de puño plateado para que los poetas, autores de la colección, posaran con él. La fotografía saldría impresa, rebasada, en blanco y negro, en la portada de cada libro. El primero en aparecer fue el libro de Francisco Hernández, *Soledad al cubo*. Le seguirían muchos más. Entre otros figuraban tomos de Vicente Quirarte, Francisco Cervantes, Juan Bañuelos, Adriana Díaz Enciso, Blanca Luz Pulido, Lucía Rivadeneyra, Jorge Valdés Díaz-Vélez, Alí Chumacero, Minerva Margarita Villarreal y Rubén Bonifaz Nuño mismo, con la antología que mencioné en el párrafo anterior. Solo la fotografía de él en portada salió a color. Fueron unos veinticinco títulos en total. Empleamos el bastón físico en los primeros diez títulos, aproximadamente; para los demás, la fotógrafa Concepción Morales le hizo imágenes digitales que después pudieran manipularse en Photoshop para que el bastón apareciera entre las manos de los poetas, quienes a la hora de posar, se aferraban al palo de una escoba: en algún momento había que devolverle a Rubén ese bastón, el cual lo había acompañado durante muchas décadas.

Ahora que Rubén no está entre nosotros, se me llena el corazón de pesar porque a lo largo de los últimos treinta años, los mejores de mi vida, nunca lo engalané con adjetivos suficientes, no le hice todas las preguntas que debía, no le saqué fotografías suficientes, no comí con él todas las veces que pude, no nos reímos por lo menos el doble de lo que nos reímos y ya no podemos reunirnos todos los jueves a comer tacos, ponernos *hasta atrás* y seguir gozando de todas las delicias que esta vida —tan loca, hermosa y breve— nos brinda.

Bonifaz, el filólogo, está bien

Bulmaro Reyes Coria

Todo predicado laudatorio acerca de Bonifaz es correcto, y sin falsa modestia así aceptó él todas las distinciones y honores de que fue objeto, ya como poeta, ya como filólogo, ya como universitario plenamente institucional. Aquí, para memoria suya, recordaré algo de su filología.

Como filólogo no diré que es inigualable, porque con esta afirmación me pongo en grave peligro de contravenir al precepto de la retórica que prohíbe hablar mal de otro para alabar a alguien. Cambio, pues, el predicado inigualable, que exige comparación, por óptimo, dado que óptimos pueden ser todos los que se esfuercen por serlo, y además tal atributo puede explicarse en sí mismo, y de este modo quedo en libertad para alabar en circunstancias diferentes las virtudes de otros estudiosos.

En las introducciones que Rubén escribió para acompañar sus versiones de autores griegos o latinos en la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* —aunque me refiero de modo especial a aquellas que compuso cuando todavía gozaba de las facultades físicas indispensables a quien vive de la lectura, y cuando aún no dependía de mí para revisar las traducciones que su deteriorada vista le había permitido llevar a cabo por sí solo, o simplemente escuchar los textos originales—, en sus introducciones, repito, se manifiestan dos cualidades: la humanística del poeta y la poética del humanista. Ya en otro lugar probé cómo, bajo el pretexto de la enseñanza de los clásicos, el poeta Bonifaz Nuño se vuelve humanista, pero el humanista no deja de ser poeta.

Los lectores de sus introducciones reciben doble beneficio: la enseñanza confiable de la vida y la obra de los

clásicos estudiados por Bonifaz Nuño, y de regalo el placer de la lectura. Ahí se descubre el poder de la literatura sobre la vida humana y la influencia del escritor sobre el desarrollo de la sociedad, pues Bonifaz pone ante los ojos la vida misma, la injusticia, el dolor de la juventud, las obligaciones y limitaciones de la vejez, la débil naturaleza humana, y con frecuencia lo hace de mano de la poética aristotélica, la cual conduce al poeta a invertir el mundo a placer y a recrearlo no como es en la realidad sino como el poeta quiere que sea. Sé de vidas que han sido cambiadas por palabras tan simples como éstas: *toda juventud es sufrimiento* (las primeras de su estudio de *Catulo, Cármenes*), o *cuando el hombre ha envejecido sin prudencia, es a menudo natural que añore, como si hubiera sido realmente mejor, el tiempo pasado de su juventud*, por las cuales otros meditan mejor las cosas antes que sean irremediables.

Como autor de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* es el más abundante. Hace ocho años había hecho yo la lista de su producción en este género, y era así: Virgilio, *Geórgicas*, 1963, y *Bucólicas*, 1967; Catulo, *Cármenes*, 1969; Virgilio, *Eneida*, 1972 y 1973; Propertio, *Elegías*, 1974; Ovidio, *Arte de amar. Remedios del amor*, 1975; Ovidio, *Metamorfosis*, 1979 y 1980; Lucrecio, *De la natura de las cosas*, 1984; Horacio, *Sátiras*, 1993; César, *Guerra gálica*, 1994; Homero, *Ilíada*, 1996-1997 y 2005; Eurípides, *Hipólito*, 1998; Lucano, *Farsalia*, con Amparo Gaos, 2004, y Píndaro, *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, 2005.

Hoy debo agregar estos tres volúmenes: Horacio, *Epodos, odas y carmen secular*, 2007; Cicerón, *Acerca de los deberes*, 2009, y Rutilio Claudio Namaciano, *Acerca*

de su regreso, con Amparo Gaos, 2009. De 2010 hasta su muerte me concedió el honor de ser coautor suyo en el proyecto de los *Epigramas* de Marcial.

La traducción de *Acerca de los deberes*, Rubén la tenía escrita de su puño y letra, pero la cruel oscuridad en que vivía ya durante la edición de esta obra no le permitió hacer el cotejo de los originales con la captura que de ellos hiciera la señora Silvia Carrillo, ni mucho menos la corrección tipográfica. Las erratas que la edición contenga se me deben imputar a mí, dado que esa tarea la venía yo haciendo desde la publicación de su *Guerra gálica*, a la cual, junto con la ayuda de Omar Reyes, hijo mío, libré de unos cuatro cientos de erratas. Era la época, ¿se acuerdan?, en que era vigente la fotocomposición, y todavía la PC no imperaba totalmente, y los libros se dilataban en la imprenta en promedio cinco años.

Muy cercano el día último que su rostro pudiera ser visto por alguien hablé con él por teléfono: como sentí no tan débil su voz ni tan incomprensible, me apresuré a invitarlo a trabajar, y él, sin dudar siquiera un segundo, me dijo con toda claridad estas palabras: “lo espero mañana en nuestra hora”. Nuestra hora era siempre a las doce del día. Nuestra hora era. Ya no es la hora. Llevé, a su cama, a Marcial, autor latino cuyos epigramas trabajábamos juntos, como ya dije, hacía un par de años. (Me fue imposible no derramar lágrimas porque esa su cama me recordaba otras camas letales casi contingentes de otros seres queridos míos: una tía, otra tía; un primo hermano, una prima hermana hermana del primo hermano, otro primo hermano, con quienes había convivido cuando la desgracia no nos mantenía separados).

Ese día, pues, como si nada ocurriera, por saludo intenté mis bromas rutinarias, e inmediatamente nos dispusimos a trabajar: Rubén adoptó cierto porte de atención, es decir, sus asistentes de planta lo pusieron menos horizontal, y yo hurgué en mi mochila para sacar la fotocopia del texto latino editado en Cambridge por Walter C. A. Ker, así como mi traducción y una pluma.

—¿Listo, Maestro?

—¡Adelante! —difícultoso.

En primer lugar, como siempre, le dije el género de metro a que nos íbamos a enfrentar; en seguida leí con voz muy sonora y de mucho espacio el texto latino para que él lo disfrutara; después, del mismo modo, la traducción, repetida varias veces hasta que yo estaba seguro de que la tenía en la memoria, y finalmente guardé silencio. El silencio para la creación. Por eso tal vez el sistema nacional de creadores. A continuación transcribo uno de los cuatro dísticos elegíacos que trabajamos ese día laboral último.

Marcial mismo:

*Non possum vetulam. Quereris, Matrinia? Possum
Et vetulam, sed tu mortua, non vetula es.*

(Marcial, III, XXXII)



© Concepción Morales



© Concepción Morales

Mi traducción:

No puedo a una vieja. ¿Te quejas, Matronia? Puedo también a una vieja; pero tú, muerta, no eres vieja.

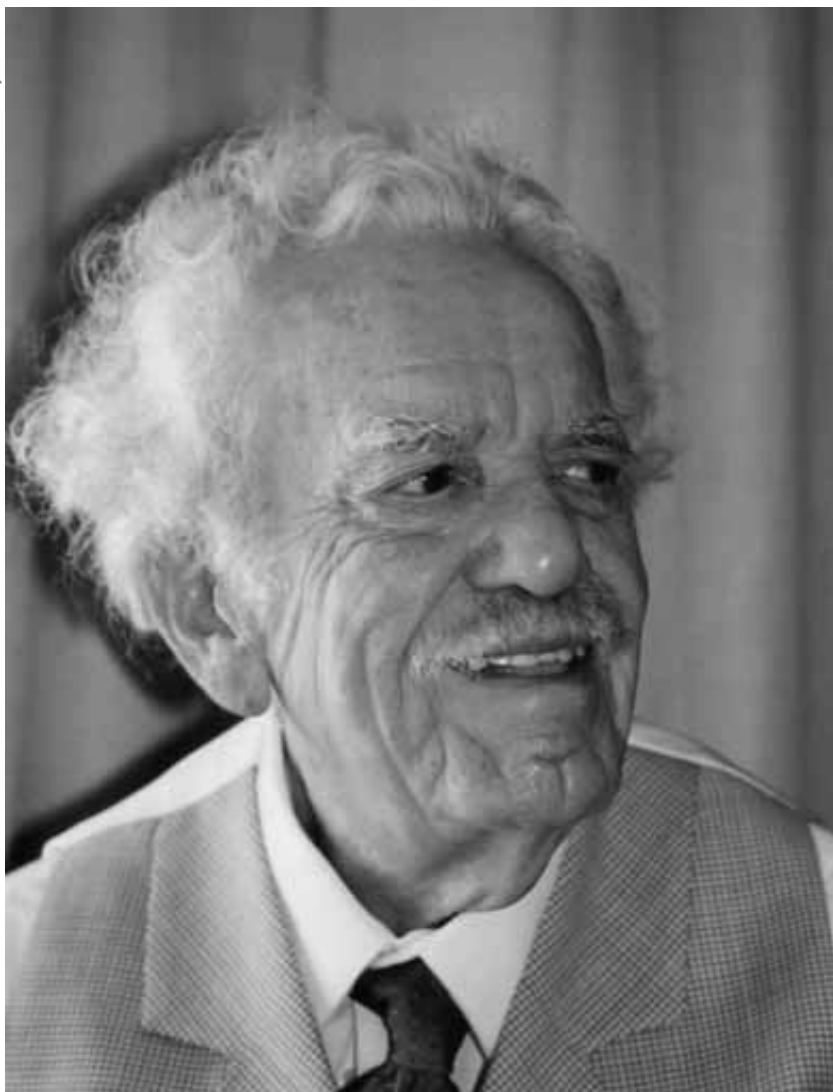
La versión rítmica de Rubén:

No puedo a una viejita. ¿Matronia, te quejas? Yo puedo aun a viejita; mas tú, no eres viejita, muerta.

© Javier Narváez



© Javier Narváez



Anoté, desde luego, los cambios que sugirió, es decir, que mandó; aunque naturalmente he tenido que sopesarlos con toda responsabilidad, incluido el día que esto escribo. Además de esos obvios cambios, declaro que compuso el acento en las últimas cinco sílabas del verso hexámetro, y ajustó el número de éstas en el pentámetro, no sin recordarme, ex cátedra —como queriendo ponerse de pie para ser escuchado más allá de aquellas minúsculas cuatro por tres paredes de fondo y frío entibiado a fuer de artificio y que al fin triunfaron del prisionero de su desgracia—, para recordarme, repito, que ya una vez había discutido con Salvador Díaz Cíntora, en general, acerca de los sistemas de traducción, y, en particular, acerca del respeto debido al diminutivo latino, y que ciertamente había ganado. Los entendidos en estas artes habrán de reconocer, no digo aceptar, semejante grandeza y la coherencia de su pensamiento que practicó hasta el final. Fue una jornada muy difícil, muy pesada: su voz era oscura, entrecortada, pero suficiente para darme a entender lo que quería.

El sistema de traducción que seguía era el de la literalidad, convencido de que éste es el que con mayor grado de confiabilidad pone a un autor en otra lengua. Sé, porque tengo la experiencia, que la traducción por esta vía se esfuerza por no cambiar el original para mostrar cómo era la cultura que describe. Tiende, por principio, hacia el respeto del autor, para que el lector goce, o sufra, la experiencia del traductor, y participe con éste en la interpretación, cuando ésta es necesaria o deseable, ya que después de trasladado el texto a su lengua común, ambos, traductor y lector, quedan en condiciones de igualdad hermenéutica, igualdad que no es dable por otras vías en que el lector pierde la oportunidad de la primera experiencia, por haber sido sometido al efecto de la adaptación hecha por el traductor, adaptación, desde luego, a la cual habrá que aplicar la exégesis que, a su vez, exija la creatividad del traductor. En circunstancias ad hoc quizá yo aceptara la discusión, en que sin duda mi argumentación podría ser inferior; pero aquí, en homenaje a Rubén solamente me confieso practicante de ese sistema. Como sea, en las introducciones a mis ediciones hay abundantes argumentos al respecto.

Con esto doy testimonio de que Rubén trabajó hasta sus últimos días; de que gozaba de plena salud en la mente, y de que era consciente de ello, lo cual sin duda le fue lo más doloroso dado que, tras la vista, perdió en grandísima medida el oído, y la voz se le volvió prácticamente incomprensible, pero también de que poco faltó para que el último suyo fuera rítmico aliento. Sin embargo, Bonifaz está bien, lo aseguro a ustedes: defendió su filología, reitero, hasta el final de nuestra última jornada común.

Breve semblanza de Rubén

Luis Chumacero

En mi casa fue la primera vez que escuché hablar acerca de Rubén Bonifaz Nuño y de inmediato, cada vez que alguno de los amigos de mi padre lo mencionaba, yo lo relacionaba con un escritor o crítico de artes plásticas —como más adelante le comenté a él mismo—, pues se había dedicado a estudiar y a investigar sobre la obra de Ricardo Martínez. En esa época no sabía que sus talentos, además de las culturas griega y latina, también se habían preocupado por nuestras culturas prehispánicas.

Después supe que había publicado libros de poesía en el Fondo de Cultura Económica y en Joaquín Mortiz, que había nacido en 1923 y que era muy amigo de Fausto Vega, Augusto Monterroso y Enrique González Casanova, además de un escritor que nos gustaba mucho y se llamaba Ricardo Garibay. Cuando llegó a mis manos *Poesía en movimiento* descubrí una parte de *Fuego de pobres* y de *Siete de espadas*. Así, Rubén Bonifaz Nuño se convertía en un autor que mencionaba de otra manera, como los poetas que se nos acercan y nos muestran otro mundo, la ciudad, la lluvia, el frío, la mirada, el encierro, el silencio, y la sensación que dejaba en un incipiente lector era una poesía que no por crearse con un lenguaje coloquial perdía su grandeza.

El también traductor de clásicos griegos y latinos se alejaba de la imagen del erudito que tenía una mirada distante, que cumple su misión encerrado en su biblioteca y cuando sale al mundo sus temas de conversación deben estar relacionados, entre otros, con las obras de Virgilio, de Catulo, de Horacio, con la pintura de Pompeya, la historia de imperio romano, la de Grecia, o con el arte y la interpretación de algunos dioses de la mitología mexicana.

Esta actitud ante la vida nos hizo ver a Rubén Bonifaz Nuño como un amigo, como nuestra “cabecita blan-

ca”, nombre que él se dio, siempre con el comentario cálido, amable, irónico en muchas ocasiones, generoso con su conocimiento y en ocasiones con una bolsa que llevaba para regalar y dedicar su libro más reciente.

Rubén tenía como divisa ayudar a todo aquel que recurría a él para solicitarle una recomendación con el fin de conseguir una cita de trabajo. No estaban reñidos con él la sabiduría, el talento, el sentido del humor, los juegos de palabras, la risa. Entre sus libros favoritos —había quien se sorprendía de eso: eran lectores aficionados, como él decía—, estaban las novelas de Emilio Salgari y el viaje a “las minas del rey Salomón”.

Mientras tuvo fuerza, Rubén asistía a nuestras reuniones, comidas de cumpleaños, despedidas por un viaje; el pretexto era lo de menos. Lo importante era contar con su presencia. Recuerdo con enorme gusto cuando veía que llegaba a la casa de Marco Antonio Campos, a la de Bernardo Ruiz, a la de Vicente Quirarte, a la mía, y también cuando pedía auxilio en un restaurante porque por azares del destino había quedado a merced de algunos que se dedicaban a hablar sobre los pormenores de la actividad burocrática, que él reconocía como un tema de capital importancia que no le interesaba para nada. Finalmente, su ímpetu fue menguando y nos enterábamos de su estado de salud mediante llamadas telefónicas, con la encomienda de que la gente a su alrededor le dijera que habíamos llamado, que estábamos muy preocupados y al pendiente de su estado de salud. Rubén se nos fue apagando, se fue haciendo silencio, se quedó en nuestro corazón, lo apretó la noche.

Adiós, mi maestro Bonifaz. Nos quedamos con tu sonrisa, tu sabiduría, tus ganas de vivir. **u**

Universo del español

Jaime Labastida

Con cuatrocientos millones de hablantes, el español es una de las lenguas más poderosas de nuestro tiempo. El filósofo y poeta Jaime Labastida establece algunos de los pormenores de la hibridación del castellano europeo con las lenguas amerindias y nos entrega la imagen de un idioma rico en historia y en franca expansión.

Permítanme iniciar estas palabras con algunas tesis que, por su misma obviedad, tal vez no requieran de ninguna demostración, al menos por el momento. En todo caso, a medida que avance en su desarrollo, se harán por sí solas palpables.

Primera tesis: el español es una lengua universal; añadido: una de las cuatro lenguas universales del planeta.

Segunda tesis: el castellano, en cambio, es un dialecto del español.

Tercera tesis: el castellano se volvió español cuando atravesó el Atlántico y tocó las tierras de América.

Cuarta tesis: el castellano, al hacerse español, se convirtió no sólo en *lingua franca* para vascos, catalanes, gallegos y castellanos, también se hizo *lingua franca* para los pueblos amerindios del nuevo continente.

Quinta tesis: en tanto que las lenguas amerindias nos atraen hacia el fondo de nosotros mismos y establecen contacto con nuestra raíz, el español nos pone en contacto con el universo entero.

Establecidas de modo provisional las tesis anteriores, preguntemos, ¿en qué consiste *el universo del español*? Esta palabra, *universo*, nos obliga a pensar, así sea por un corto tiempo, en su sentido. En rigor, sólo hay *un universo*, digo, *el universo*; sólo existe *un uni-*

verso, el *cosmos* (así lo llamaba Alexander von Humboldt), digo, el *orden*, el *todo*, la *totalidad*. La voz helena *κοσμος* indica orden, el orden bello y, en sus orígenes, acaso el orden correcto en que se organizaban los combatientes para ofrecer la batalla. Sobre todo, indica que todo ha de hallarse en su lugar y que, aun cuando el todo se mueva, su movimiento debe responder a un orden: el ritmo o la sucesión de las estaciones, por ejemplo, la noche y el día, el calor y el frío.

La voz española *universo* está formada, a su vez, por la unión de dos raíces: *unus*, palabra que alude a cantidad y designa la *unidad*, por un lado, y el sustantivo *versum*, que se deriva del verbo *vertere*, por otro, que posee el sentido de seguir en una cierta dirección (o de dar vuelta, como el arado traza los surcos). *Un orden*, un solo y *único* sentido de todas las cosas que se hallan en movimiento, eso indica la palabra *universo*. Por lo tanto, no podría hablarse del *universo del español*: sólo hay *un universo* y a él pertenecen todas las cosas, la lengua española incluida. Empero, me atrevo a decir *universo del español* en sentido lato, o en tanto que significo con este sintagma el *espacio* que abarca una lengua, la lengua española en este caso. En el mismo sentido, tampoco se podría decir *español del universo* ni, aún menos, que el

español sea una lengua *universal*: lo he dicho, el universo es uno y sólo uno, el único universo. A pesar de esto, distingo, en filosofía, lo individual, lo particular y lo universal y digo que hay sustantivos universales (diversos y diferentes). Parece que argumentara contra mis propias tesis. No: digo que es posible decir *universo del español* y *español del universo*: estos dos sintagmas acotan el sentido original de la palabra *universo*, y la hacen fiable en el sentido que aquí la uso.

El universo del español está formado por una comunidad lingüística en la que se distinguen diversos dialectos, una rica y variada polifonía. Esta comunidad lingüística se halla dispersa por el planeta: está en las dos orillas del Atlántico y en cuatro continentes. Los hablantes del español habitan en Europa y en América, en África y en las islas de los mares del sur. El noventa por ciento de los hablantes del español vive en América. Por supuesto, el habla de la península ibérica difiere del habla del Río de la Plata y ésta se distingue del habla de México y el Caribe. A pesar de estas diferencias, se puede y se debe hablar de la *unidad* a un tiempo que de la *diversidad* del español, digo, de *la unidad de lo diverso*, ya que, cuando Leibniz elevó el *principio de los indiscernibles*, hizo saber que no hay, en este mundo, inexorable e incomprensible, eventos exactamente idénticos entre sí y que, en tanto que una “A” es idéntica a sí misma, de igual manera, esta “A” difiere de las restantes “As”. Nada hay estrictamente homogéneo (ni en términos de la lógica ni en la realidad): cada “A”, en tanto que idéntica a sí misma, es, puesto que existe una infinita cantidad de “As”, un compuesto único, semejante

a sí mismo y distinto a los demás, digo, una amalgama de elementos heterogéneos. *La semejanza de la variedad; la unidad de lo diverso; la identidad parcial entre diferentes*: he aquí, pues, una lógica moderna que acaso nos pueda ayudar a entender los problemas que levanto.

Ofreceré algunas cifras y de ellas intentaré extraer ciertas conclusiones, sin duda ninguna provisionales, una vez más.

Así, diré que la comunidad lingüística del español está formada por más de cuatrocientos millones de hablantes, o sea, la suma de los habitantes de 22 (tal vez de 23, 24 y aun más) países en los que se habla la lengua española (en ciertos de ellos en forma minoritaria, como en Andorra, Belice o Guam). Si a tal cantidad le restamos los niños menores de 5 años, es decir, los niños que están en proceso de adquirir el español como su lengua materna, la comunidad lingüística se reduce un tanto y acaso llegue a 330 millones de hablantes. Repito: esa comunidad lingüística está formada por una variedad de hablas y de dialectos, de modo que el español, como el universo, según nos hacía saber Nicolás de Cusa, es una esfera de radio infinito que tiene su circunferencia en todas partes y su centro en ninguno.

Precisaré algunas cifras. Si bien el noventa por ciento de los hablantes del español radica en América, una cuarta parte de esos hablantes es de México o tiene por origen nuestro país. Esto indica que uno de cada cuatro hablantes del español es mexicano y que, por lo tanto, México es, por lo que toca a la masa fónica de sus hablantes, el país que domina la lengua española. No nos engañemos, sin embargo: México es un vasto con-



Nicolás de Cardona, *La ciudad y castillo de la Veracruz*, 1632

cierto de sonidos. Los hablantes de las costas tienen acentos que los distinguen de quienes habitan en el altiplano; los del noroeste difieren de quienes habitan la península de Yucatán. Por si lo anterior fuera poco, añadido que en diversas regiones de México se advierte la presencia del habla de alguna etnia amerindia, así que el mapa lingüístico del español en el México moderno no es, en modo alguno, homogéneo.

En la actualidad, según los datos que ofrece el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali), existe una alta cantidad de hablantes de lenguas amerindias. Se acerca a los diez millones (si se toma en cuenta la totalidad, o sea, pues, sin excluir a los menores de 5 años), de acuerdo con datos que corresponden al año 2005. Querría decir que casi la décima parte de la población de México es indígena, habla una lengua indígena o es hablante bilingüe (de español y náhuatl; de español y maya; de español y purépecha; de español y otra lengua amerindia; o trilingüe: al cruzar la frontera con Estados Unidos, en muchos casos aprende el inglés).

De acuerdo con datos del Inali, en México existen *once familias lingüísticas* amerindias; *68 agrupaciones lingüísticas* (que se corresponderían con el concepto tradicional de *lengua*) y, por último, *364 variantes lingüísticas*. Por consecuencia, me atrevo a levantar una proposición políticamente incorrecta: hoy por hoy, existe en México un número mayor de hablantes de lenguas amerindias que en los días de la conquista y la colonización llevadas a cabo por las huestes de Cortés. Empero y al propio tiempo, la población que habla alguna lengua indígena ha disminuido, en relación con la población total del país. Daré cifras redondas: hacia finales del siglo XVIII el 60 por ciento de los habitantes de Nueva España era indígena (tres millones sobre un total de cinco millones de personas). A fines del siglo XIX, la proporción se había reducido y sólo una cuarta parte de la población hablaba una lengua indígena (tres millones 750 mil sobre quince millones de habitantes, o sea, el 25 por ciento). En cambio, hoy, como lo dije, esta proporción oscila entre el 7 y el 10 por ciento en relación con un total que ya supera los 110 millones de personas. Cifras, desde luego, inciertas: difieren los datos del censo de 2010 de los que ofrece el Inali, los más confiables.

Volvamos atrás. Según algunos demógrafos estadounidenses, el total de la población originaria de lo que se da en llamar Mesoamérica (espacio que va del sur del actual estado de Sinaloa a Guatemala y Honduras), era de 25 millones (cantidad que el país alcanza sólo hacia 1940). Sin embargo, cuando se hace el primer conteo de la población amerindia (aproximado, desde luego), treinta años después de la conquista de México-Tenochtitlan, se alcanza la cifra de dos y medio millones de habitantes. ¿Cómo explicar la diferencia abismal entre una cifra y otra? ¿Por qué en escasos treinta años la

población disminuyó en el noventa por ciento? De ser cierta esta tesis, la población amerindia de Nueva España no habría sido diezmada sino brutalmente aniquilada: habrían muerto no una sino nueve de cada diez personas en un lapso en extremo corto. Lo pongo en duda: mortandad semejante no se ha producido ni siquiera en las grandes guerras mundiales del siglo XX.

¿Cómo pudo haber tantos muertos? Se acude como explicación viable a la epidemia de viruela, traída por los españoles a Nueva España: está documentada la muerte de Cuitláhuac, penúltimo *tlahtoani* (o cacique, para usar la voz caribe) del señorío mexica, como efecto de la viruela. Pero ese dato, ¿basta como prueba? (Se olvida que América proporcionó a Europa la sífilis, enfermedad más violenta que la viruela). También se sostiene que murió una gran cantidad de indígenas, porque fueron obligados a trabajar en las minas. Ni siquiera me atrevo a ponerlo en duda. Empero, eso demostraría que murieron varones adultos, nunca mujeres ni niños.

De igual manera, se nos ha dicho que la población de la ciudad de México-Tenochtitlan llegaba a la cifra de 300 mil habitantes, sin que se pueda explicar de qué modo podría haber ese enorme número de habitantes en el pequeño islote del lago, de apenas nueve hectáreas y media y que estaba ocupado en su mayor parte por el gran *teocalli* (“casa del dios”): una vasta plaza rectangular en cuyo centro se elevaba la pirámide de Huitzilopochtli (“colibrí zurdo” o “colibrí de la mano izquierda”) y Tezcatlipoca (“espejo humeante”). Lo cierto es que los miembros de la etnia mexica, en su mayoría, se dedicaban a la agricultura y habitaban las riberas del lago, en casas elevadas al lado de sus sementeras. Es necesario decir que la Ciudad de México sólo alcanzó la suma de 300 mil habitantes al inicio del siglo XX, una vez desecados los lagos y con edificios de varias plantas. La ciudad de México-Tenochtitlan era, en la realidad, además del centro ceremonial y ritual del pueblo mexica, un *gnomon*, un vasto reloj astronómico que indicaba con toda exactitud el tiempo de los solsticios y los equinoccios: el templo mayor y las pirámides que lo rodeaban fueron hechas de acuerdo con el movimiento aparente del Sol en la bóveda celeste: su encuadre era perfecto, según lo muestra la investigación arqueoastronómica reciente.

El espacio sagrado del templo era determinado por el muro rectangular: límite del recinto en exacta correspondencia con la bóveda celeste: se sobreponían tres espacios; la superficie de la Tierra (*tlaltípac*), el cielo y el inframundo. ¿Debo recordar que el trazo del *templum* romano era hecho por el augur, para separar el espacio sagrado del profano? El espacio sagrado del centro ceremonial de México-Tenochtitlan, como el de cualquier otra gran ciudad mesoamericana, era trazado por el sacerdote, igual como se hacía en los pueblos de Europa (en Grecia y en Roma) en etapas homotaxialmente se-

mejantes a las que se corresponden con el desarrollo de los pueblos mesoamericanos.

Lo que estimo probable es que la población total de Mesoamérica alcanzara unos dos millones y medio de personas, según he dicho; que la etnia mexicana llegara a 50 mil personas; que en el centro ceremonial de México-Tenochtitlan se alojaran funcionarios, sacerdotes y familiares del *tlahtoani* (“el que habla con autoridad”, el señor, el cacique) en una cantidad cercana a las dos mil personas, ya que el cultivo del maíz en Mesoamérica proporcionaba media tonelada por hectárea (ahora existen predios agrícolas altamente tecnificados que dan 18 toneladas por hectárea). Insisto: el país tuvo 25 millones de habitantes sólo hacia los años cuarenta del siglo XX, ya con mejores técnicas de cultivo.

¿Adónde quiero conducir mis argumentos? Hablo desde un cierto espacio no sólo geográfico sino lingüístico. Mi lengua materna es el español, sin duda, pero es el español de México, lleno de matices que vienen lo mismo del indoeuropeo que de las lenguas yuto-nahuas o de las lenguas del Caribe. Fenómenos que provocaron un fuerte impacto a los europeos en el Caribe entraron en el español: incorporados a nuestra lengua, aún se guardan en ella. Voces de las islas (pongo por caso, *maíz*, *canoa*, *piragua*, *bohío*, *cacique*, *huracán*, *hamaca*) pertenecen a la lengua española que nos es común. A su vez, voces de la lengua quechua se incorporaron al español de América del Sur y arraigaron en el Río de la Plata. Por ejemplo, en Argentina se usa una palabra quechua, *tambo*, para designar lo que en otros países americanos recibe el nombre de establo; la estepa se llama *pampa*, voz quechua también; la granja es *chacra*, otra voz quechua. Un arcaísmo, que se deriva del latín, nombra en Argentina lo que en el resto de la América hispánica se llama rancho o, llanamente, lugar: *pago* (de *pagus*, aldea, voz que produjo *pagano*: campesino o aldeano que se resistía a la cristianización). *Pago* no se usa en ningún otro país de América, hasta donde sé, pero se guarda en la península ibérica como nombre propio de estancias: por ejemplo, *Pago de Carrovejas*. En México existe en forma de apellido: *Pagés*. El desarrollo de las lenguas sigue cauces extraños. De *pagus* se formó, en el francés, *pays*; del francés lo adoptó el español: produjo *país*, *paisano* y *paisaje*. En México, profesores y alumnos escriben sobre pizarrón, con *gis* (del latín *gypsum* y éste, a su vez, del griego γυψος, yeso; en cambio, en España se utiliza la voz *tiza*, de origen náhuatl, que viene de *tiçatl*, greda). En Argentina, tal vez por derivación desde la península ibérica, también se escribe con *tiza*: un préstamo del náhuatl que ha cruzado dos veces el Atlántico, en un sentido y en otro.

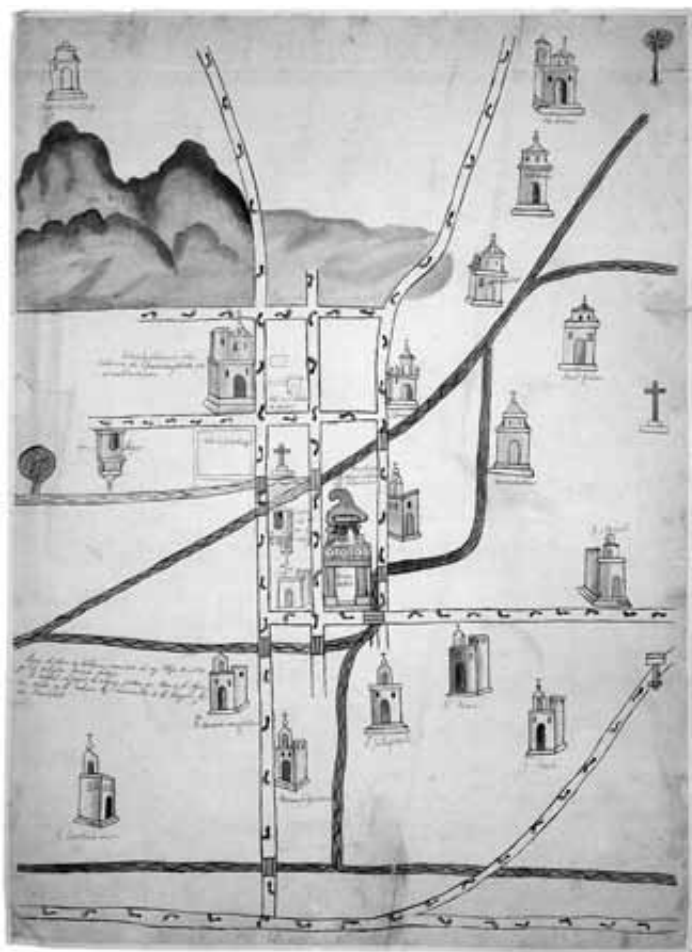
Las relaciones entre los pueblos hispanoparlantes han evolucionado en una dirección muy clara en los años recientes. Tras de la independencia de América, la Real



Anónimo, Cempoala, 1580

Academia Española (que el próximo año habrá de cumplir su tercer siglo de vida: fue fundada en 1713) promovió la formación de academias correspondientes en el continente americano. En 1951, la Academia Mexicana de la Lengua convocó al I Congreso de Academias de la Lengua Española, con los auspicios del gobierno de la República. De allí nació la Asociación de Academias de la Lengua Española, que en el 2014 habrá de celebrar, en México, su XV Congreso. A partir de entonces, los vínculos entre las academias conocieron un giro decisivo: ahora los acuerdos se adoptan por consenso y las academias se hallan en un plano de igualdad. Desde luego, es necesario reconocer que la RAE es *primus inter pares* y que es reconocida como nuestra hermana mayor. Así, quisiera agregar que la Academia Mexicana de la Lengua ha puesto en marcha el proyecto llamado Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam), que se propone indagar por la evolución del español americano, desde finales del siglo XVI hasta el día de hoy y desde Chile y Argentina hasta México y Estados Unidos. Hace poco más de treinta años, la RAE inició un proyecto semejante (CORDE), que rastrea la evolución del español en la península ibérica: es el ejemplo que ahora seguimos. Cordiam es coordinado por Concepción Company, académica de número de nuestra corporación y en esa tarea la acompaña Virginia Bertolotti, investigadora uruguaya.

Lo que intento poner en relieve es que la lengua española se enriqueció con las aportaciones de las len-



Pedro de San Agustín, Culhuacán, Tláhuac, Distrito Federal, 1580

guas amerindias y que éstas, a su vez, se contaminaron rápidamente con las voces y el régimen del español. Surgió una fusión de voces y una confusión semántica que produjo palabras y formas de pensamiento inéditas. Pronto, en Nueva España surgió una profusión de topónimos en los que se unieron las palabras españolas con las amerindias. Nació de súbito un conjunto de nombres del santoral cristiano asociados a voces nahuas, maza-huas, zapotecas. Los lugares fueron rebautizados por los frailes y hubo un San Juan, pero con apellido náhuatl: San Juan Teotihuacan. Se multiplicaron los pueblos con el nombre del santo patrón de España unidos a un apellido amerindio; así se ubican con precisión un Santiago Yeche, un Santiago Ixcuinta, un Santiago Atenco. También nacieron un San Miguel Zapotitlán, un San Miguel de Culiacán, un San Pedro Tlaquepaque, un San Nicolás Totolapan, un San Andrés Tuxtla, un San Bartolo Naucalpan. Las voces nahuas, por regla general de acentuación grave, se volvieron agudas o esdrújulas. Teotihuacan se dijo Teotihuacán; Coyohuacan se volvió Coyoacán; Mexco (Meshco) se hizo, a los pocos años, México (lo hallamos en el poema de Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, en un endecasílabo yámbico perfecto, acentuado en la sílaba sexta: “De la famosa México el asiento...”).

Los españoles convirtieron voces nahuas que no les era posible pronunciar en otras palabras, extrañas:

Cuauhnáhuac (“junto al sitio del águila”) se transformó en un topónimo aceptable para el habla de los peninsulares y se dijo Cuernavaca; el dios solar del panteón mexica, Huitzilopochtli (lo dije: “colibrí de la mano izquierda” o también “colibrí del sur”) se volvió un incomprendible Huichilobos; el nombre del último *tlahtoani* del señorío mexica, Cuauhtémoc (“águila que descende”, “sol del atardecer”), se hizo Guatimozín; Motecuhzoma (“señor airado”) fue transformado en Montezuma (así los escriben, en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo o en *Cartas de relación*, Hernán Cortés). Se advierte: los españoles no repararon en la carga semántica de las voces que oían, sino tan sólo en su fonía. De tal suerte, la cultura y la religión, la cosmovisión de los pueblos amerindios se les ofreció en bloque como una realidad demoniaca o idolátrica. Apenas un Andrés de Olmos o un Bernardino de Sahagún fueron capaces de captar, admirar y desde luego combatir los valores simbólicos y semánticos de los códices. A la mayor parte de los conquistadores les fueron vedados los valores míticos de la cultura náhuatl.

Había de ser así: la nueva realidad americana fue asimilada a la realidad que los conquistadores conocían y que les era familiar, tanto desde el punto de vista de la cultura como de su posibilidad fónica. Cortés denomina siempre a las pirámides y los templos mexicas con una de estas dos voces: los llama *cúes*, palabra que viene del Caribe o los designa con otra palabra, sin duda alguna sintomática: *mezquitas*. Los rituales mexicas fueron asimilados a lo extraño, a lo enemigo y se identificaron con la religión musulmana. Por eso debían ser suprimidos.

¿Hacia dónde voy? ¿A qué lugar conduzco mis argumentos? Pertenezco a un *topos* lingüístico determinado. Ya dije que soy un hablante del español; añadido que, por lo mismo, hablo una lengua universal. Sin embargo, hablo esa lengua desde un lugar (geográfico y lingüístico) preciso: el dialecto mexicano del español. Indico de este modo que mi habla está contaminada por una realidad cultural específica. Soy occidental del Extremo Occidente, no cabe duda. Esto significa, al menos para mí, que la lengua en la que me expreso es una lengua universal, llena de matices, que provienen de mi condición americana. Diré más: la lengua española me pone en contacto con todos los hablantes al otro lado del Atlántico y con mis hermanos de la América hispana. Por si lo anterior fuera poco, el español me comunica con el mundo: el español es una de las cinco lenguas oficiales de la ONU y de la UNESCO. El español de México es, además, la lengua en la que se comunican los amerindios entre sí, en la medida en que les resulta imposible adquirir 68 lenguas diversas.

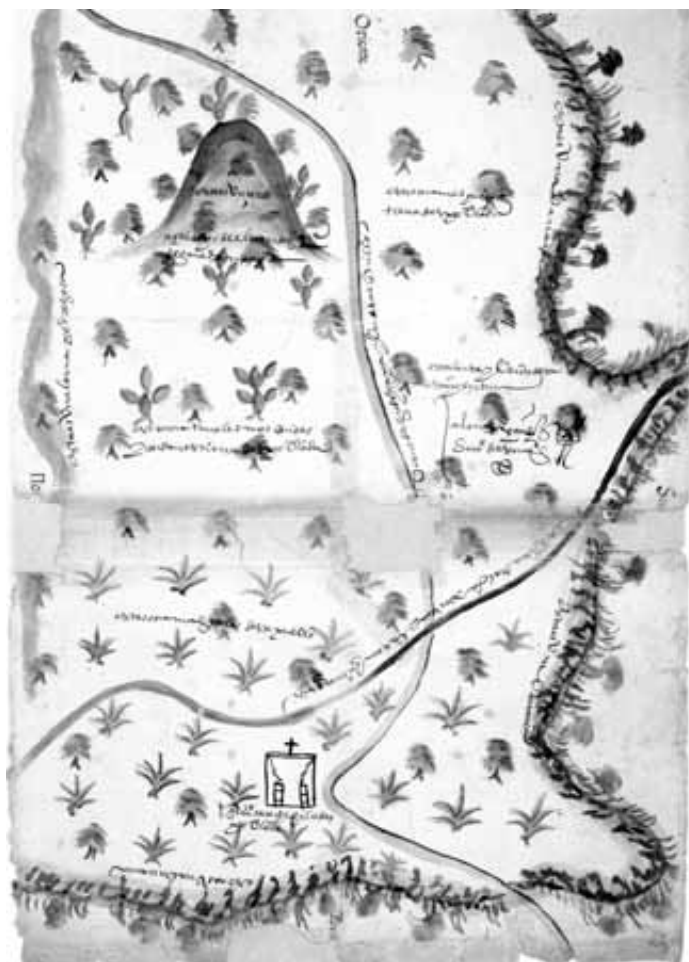
Ahora bien, conviene decirlo, existen diferentes maneras de establecer una fusión, especialmente en el caso de las lenguas y las culturas. No se produce nunca, en

estos casos, una mera suma de elementos opuestos. En la medida en que lengua y sociedad, lengua y cultura, son organismos vivos y en constante movimiento; en la medida en que aquello que se recibe se asimila en un cuerpo y una cosmovisión determinadas (determinadas en última instancia por el poder mismo del lenguaje), cada producto de cultura y de lenguaje asume características propias.

En el gran tronco de la cultura occidental en el que nos insertamos, hoy, los hispanoparlantes del México moderno, se presentan profundas diferencias en los sistemas de fusión cultural. Por una parte, los hispanohablantes mexicanos hemos asimilado algunos aspectos del habla y la cultura de los pueblos amerindios. Eso se advierte igual en nuestra cocina que en nuestras formas de expresión. En un viejo texto, he dicho que el grafema *x* representa en México varios fonemas, a diferencia de lo que sucede en otros países hispanoparlantes; que, por lo tanto, es un síntoma que, como todo síntoma, revela algo que estaba oculto. Así, el grafema *x* reproduce, en México, cuatro fonemas distintos; por un lado, el sonido tradicional que une la *κ* (*kappa*) y la *σ* (*sigma*), en voces de origen latino: *éxito*, *examen*, *extraño*; por otro, el fonema fricativo sordo del grafema *s*, como en el topónimo de *Xochimilco* (*Lugar de flores*); en tercer lugar, el fonema que en el inicio reproducía el sonido complejo o doble *sh*: pongo por caso el topónimo *Xola* (se dice *Shola*), o el gentilicio *mexica* (se dice *meshica*); por fin, el fonema velar, sordo y fricativo que se asimila a la *j* (*jota*), en voces como *México* (Méjico), *Xavier* (Javier), *Oaxaca* (Oajaca) o *Xalapa* (Jalapa).

En la primera mitad del siglo XVI, los frailes reprodujeron, con el grafema *x*, el valor del fonema complejo *sh*. Si hoy se dice México, por aquel entonces se decía *Méshico* o, mejor, *Meshko*. Por esto, el grafema *x* en el nombre de México constituye un síntoma, revelador tal vez, de la cultura mexicana actual: en un 15 por ciento, el habla y la cultura amerindia fue asimilada por los hispanoparlantes del México moderno.

Ocurre lo inverso entre los pueblos amerindios. En ellos, la lengua española y su cultura se incrustan en cierta proporción, variable según el caso, en su sentido del mundo y en su habla. Coras y huicholes, por ejemplo, celebran la Semana Santa cristiana. Pero su manera de celebrarla, en un templo edificado al estilo occidental en el que están ausentes los sacerdotes católicos, nada tiene que ver con el ritual de la pasión de Cristo. Lo que se celebra es el nacimiento y la muerte del Cristo-Sol, perseguido por los astros: el ritual es semejante al que ocurría en el templo mayor de México-Tenochtitlan, cuando los *Centzonhuitznahuac* (los “innumerables del sur”, o sea, los astros) perseguían al Sol, es decir, a Huitzilopochtli, para darle muerte. El fenómeno es ritual: todos los días, el Sol muere al anochecer. A la



Alonso Yáñez, San Francisco Sacachichilco, jurisdicción de Jilotepec, 1611

inversa, todos los días, al amanecer, el Sol degüella a su hermana, Coyolxauhqui, la Luna, y mata a sus hermanos, los astros, a los que se les da el nombre de Innumerables del Sur. Coras y huicholes desean que el mundo siga vivo; por esa causa lo alimentan con la sangre de aves y otros animales. Lo propio ocurría en la cosmovisión mesoamericana. Lo que intento subrayar es que ciertos rasgos de la cultura occidental y cristiana se incorporaron al tronco mental de los pueblos amerindios, vivos todavía, mientras que, a la inversa, algunos aspectos de la cultura y el habla mesoamericana han sido asimilados al carácter y el habla de los hispanohablantes mexicanos modernos.

Pondré ejemplos sencillos, relativos a la cultura culinaria y el vestido. Los pueblos mesoamericanos, en la época prehispánica, disponían de tres maneras de separar (me valdré de los términos de Claude Lévi-Strauss) lo crudo y lo cocido, la naturaleza y la cultura: los alimentos (las carnes y las verduras) se hervían (o se cocían en agua); se asaban directamente en el carbón o el fuego o, por último, se ponían en hornos de tierra, cubiertos con piedras, ramas y leña. Los pueblos de la América prehispánica no usaban grasas, ni vegetales ni animales. Hoy, en cambio, las usan con profusión: han asimilado ese rasgo de la culinaria europea. Lo mismo sucede con su vestimenta. Por ejemplo, en los Altos de Chiapas, tzeltales y tzotziles, hablantes de lenguas derivadas del maya



Anónimo, Mapa de la Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano, 1792

clásico, se visten con ropas de lana, que desde luego proceden de borregos, animales europeos que eran desconocidos por los americanos originales.

Veamos ahora lo que sucede en otro espacio cultural americano, en el Perú. Allí hallamos un fenómeno lingüístico y cultural, semejante al que he descrito en la Nueva España. El caso tal vez más relevante sea el que corresponde a un autor que no sé si llamar cronista, historiador o mitólogo, Felipe Guaman Poma de Ayala. Para entender cabalmente lo que hallamos en su libro, extraordinario por tantos conceptos, *Nueva coronica i buen gobierno*, escrito en los años que corren de 1583 a 1615, es necesario acudir a un sistema de comparaciones. El cosmos descrito por Guaman Poma es similar al que encontramos en el Génesis bíblico, por una parte, y en el mito de los Cinco Soles, de la cultura náhuatl, por otra.

Guaman Poma es un indio, *ladino* o *latino*, que escribe en el español del siglo XVI; desde un ángulo étnico, es un quechua puro, occidentalizado empero desde el ángulo cultural. Hispanizado e híbrido, Felipe Guaman (halcón) Poma (puma, león americano) de Ayala domina el español. Su libro es un código híbrido o mestizo: en sus páginas impares hay siempre un dibujo que acusa influencia de la perspectiva occidental; en sus páginas pares, un texto *habla* los dibujos. Cada página de texto *traduce* o *dice* el dibujo. Así como, a la vista del código náhuatl, se desata el torrente verbal del *tlatamini*

(el sacerdote o sabio mexica que recita lo que está “escrito” en la pintura), los dibujos de Guaman Poma desatan la memoria de quien los escribe; esos relatos poseen vida: tienen la misma función de los *quipus* incaicos y de los códices: desatar el torrente verbal del sabio, que recuerda el himno sagrado.

El texto de Guaman Poma guarda una estricta semejanza estructural con el mito nahua de los Cinco Soles. *Nueva coronica i buen gobierno* se abre, tras la carta a Su Majestad, Felipe III, y el prefacio, con el relato de la creación del mundo. En ese punto sigue la secuencia del Génesis bíblico y se apoya en el Viejo y en el Nuevo Testamento. Si se limitara a la repetición servil de la *Biblia*, el relato de Guaman Poma carecería de interés; pero no es así. Desde las primeras páginas, se halla en el texto del *cronista* incaico algo insólito. Guaman Poma *interpreta* la creación que se halla en el Génesis (la creación del mundo y la creación del hombre) mediante un sincretismo, con las categorías propias o con las estructuras mentales de la cultura quechua, de la que proviene.

No existe allí narración *lineal* de los hechos, como en la *Biblia*; la diégesis es alterada y las cosas ocurren de acuerdo con *cinco etapas* (*cinco soles*). Aunque en el texto se diga que “Dios crió al mundo en seys días” y se repita lo mismo que en el Génesis hebreo, inmediatamente después se expresa en términos míticos, digo, en los términos de la mitología incaica. Los “seys días” bíblicos se vuelven cinco eras cosmogónicas. Describe “El primer mundo / Adán, Eva... en el mundo” y añade que fue “la primera generación del mundo”. Luego llega “El segundo mundo / de Noé” y en esa “segunda edad del mundo” hubo “tenblor de la tierra y el toruellino que trastornaua los montes” y “siguiose aquel ayre delgado en que uenía Dios”. Luego llega la “Tercera edad del mundo”, que va “desde Abrahán”; la “Cuarta edad” inicia “desde el rrey Daudid”. Por último, y no podía ser de otro modo, se llega a la “Quinta edad del mundo”, que arranca “desde el nacimiento de Nuestro Señor y Saluador Jesuchristo”. A partir de esta quinta y definitiva edad, situada en el orbe europeo, el relato se desarrolla según la cronología romana: César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón... Sin embargo, en esta historia surge una cierta, una leve torsión de sentido: no sólo nace Jesucristo sino, dice Guaman Poma, “En este tiempo de las Yndias desde el primer Inga Manco Capac rreynó y comenzó gobernar sólo la ciudad del Cuzco”.

Lo que intento destacar es la asombrosa fusión de la cosmovisión inca y la cultura occidental. Se trata del caso más claro de una mentalidad híbrida, española y amerindia a la vez. El relato bíblico avanza en paralelo completo con el relato de la generación en “las Yndias”. Un relato sucede en la Europa pre y poscristiana; el otro, desde luego, en Perú. La “Primer generación de

yndios” será la de *Uari Uira Cocha Runa* (el “primer yndio de este rreyno”), que coincide con “los que salieron del arca de Noé”. La “Segunda edad de yndios” será la de *Uari Runa*; la tercera, la de *Purun Runa*; la cuarta, la de *Auca Pucha Runa* y la quinta habrá de corresponder al señorío de los incas.

La narración mítica del Génesis bíblico es asimilada por Guaman Poma a las estructuras, míticas también, del pensamiento quechua, acaso sin que él mismo lo advierta del todo. Tanto en la *Biblia* cuanto en el relato de Guaman Poma, igual en Europa que en Perú, hallamos cuatro etapas, previas, de la formación del mundo, hasta que llegamos a la quinta y definitiva (como sucede en el mito náhuatl de los Cinco Soles). El cronista quechua organiza la sucesión de las generaciones bíblicas de manera que obtiene un resultado insólito: hacer que el quinto Sol o quinta edad en el desarrollo del cosmos coincida con el nacimiento de Jesucristo que, a su vez, coincide, en el Cuzco, con el señorío civilizatorio de los Incas. Así, Guaman Poma sobrepone dos generaciones y dos espacios míticos por completo distintos: de un lado, el europeo; de otro, el americano, el inca. Esa extraña “quinta edad” que se da en Europa cuando nace Jesucristo se enlaza con la quinta edad del Cuzco, cuando Colón llega a tierras americanas y los españoles dan muerte al Inca Atahualpa. En ese momento, Guaman inicia otro relato, con la “nueva creación del mundo”, o sea, con la creación incaica, la creación mítica del mundo.

Hacia el final de este libro monumental, hallamos algo que no puede menos que provocar un inmenso asombro: un “Mapa Mundi de las Yndias”. En él, “todo el rreyno” de los Incas se divide en cuatro partes más un punto central, el *omblico*, el *axis mundi*: ese centro simbólico es la ciudad de Cuzco. El Mapamundi semeja una isla enorme trazada *desde los ojos del Sol*, quiero decir, desde el oriente. Si lo vemos con mirada occidental, en la parte superior se halla, como he dicho, el oriente (no el norte): allí se sitúa “arriua a la montaña hacia la Mar del Norte Ande Suyo”. A la izquierda del punto oriental, se halla por lo tanto la región sur: “donde naze el sol a la mano esquierda hacia Chile Colla Suyo”. Luego, “A la mano derecha al poniente del sol”, en el punto cardinal que corresponde al norte, está Chinchay Suyo y, por último, al poniente, hacia el océano Pacífico, “hacia la Mar del Sur Conde Suyo”. El conjunto, las cinco porciones de la superficie terrestre o el “Rreyno de los Incas”, se llama Tawantin Suyo. Esta visión mítica del mundo, este mapamundi que tiene por centro simbólico al Cuzco, corresponde a la visión mítica de los mesoamericanos, tal como la encontramos en el mito de los Cinco Soles. Advierto que el mapamundi de Guaman Poma guarda una estrecha relación con la Piedra del Sol o Calendario Azteca. En ambos,

todo está visto *desde los ojos del Sol*: el Sol, Huitzilopochtli, un ser viviente, sale de las fauces de la Tierra, y nos acecha. La Piedra del Sol es un organismo vivo; no es una escultura que el espectador occidental observa; es, ella, un ser que vive: el Sol nos mira y desde su mirada, el oriente, desde donde nace día con día, nos acecha y sube al cenit, que es también la cúspide de la pirámide.

Nosotros, americanos hispanoparlantes, somos herederos de una cultura híbrida que, sin embargo, busca integrarse al espacio global de nuestro planeta. El español es una lengua universal no sólo por el número de sus hablantes. Disputa con el inglés ser la segunda lengua del planeta, después del mandarín. El español es una lengua universal, por encima de otros rasgos porque, en el concierto mundial de las lenguas que hay en la Tierra (más de tres mil según estadísticas recientes), es una lengua escrita y posee una gran literatura. Existen 78 lenguas que disponen de un sistema de escritura, alfabético o no, entre las miles que pueblan el planeta.

La reproducción gráfica del sistema articulado de sonidos que constituye la lengua proporciona lo mismo ventajas que desventajas. El tránsito de la oralidad a la escritura no ha hecho que ésta desaparezca. Por el contrario, los seres humanos nos comunicamos aún por medio de vastos sistemas orales. Pasar de la oralidad a la escritura ha hecho que el pensamiento se vuelva rígido, que pierda los matices propios de la expresión oral (acentos, gestos, movimientos enfáticos de manos, labios y rostro), pero también le ha dado un carácter sólido y permanente, que nos ha permitido conservar expresiones que, antes, sólo podían ser guardadas en la memoria, traidora siempre y oscilante. De las *aladas palabras* que recogía Homero, aquellas voces que salían *del cerco de los dientes*, hemos avanzado hasta vincular el sonido y la grafía. Lo que avanzaba por el aire y se perdía en el aire, ha podido ser transformado en signo plástico: el tiempo se ha congelado y se ha vuelto espacial.

Consideremos lo siguiente. El español posee 400 millones de hablantes en números redondos; el portugués tiene 300. Empero, la lengua portuguesa sólo ha obtenido, y en fecha reciente, un Premio Nobel de Literatura (José Saramago); el español, en cambio, ha recibido el 10 por ciento de los premios Nobel de Literatura (once sobre 110). Nada importa que unos sean peninsulares y otros americanos: todos ellos pertenecen y se expresan en el español del universo. En este sentido, el español es una lengua universal. Mi español, mi dialecto mexicano del español, me hace entrar en contacto con el universo, el universo de una lengua que se halla en total expansión. **U**

Texto leído en el Encuentro Cantabria Campus Nobel de la Universidad de Cantabria y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander, España, el 13 de junio de 2012.

El síndrome del genio despechado

Enrique Serna

El tema de la añeja distancia del pensador y el artista frente al gran público sirve a Enrique Serna —autor de Señorita México, El miedo a los animales y El seductor de la patria, entre otras novelas— para reflexionar sobre la importancia de explorar esas formas de seducción que permitirían al filósofo y al poeta acercarse a las masas en nuestra era.

Difundir ideas, erradicar prejuicios, avivar el espíritu crítico de la comunidad, enseñarle que hay conductas encomiables y otras despreciables tanto en la vida pública como en la privada, son tareas educativas que la literatura y las humanidades no pueden relegar al olvido sin empobrecerse. Para la gente que ha crecido en un medio hostil a la imaginación, los libros son un pasaporte a la libertad y, al mismo tiempo, un medio de conocimiento irremplazable. Hasta cierto punto, el oficio literario es una técnica de enseñanza, o de estimulación al aprendizaje, que trata de abolir distancias entre el autor y su público. “Lo aristocrático y lo verdaderamente hazañoso —decía Antonio Machado— es hacerse comprender de todo el mundo, sin decir demasiadas tonterías”.¹ Pero en los círculos intelectuales existe un prejuicio muy fuerte contra cualquier ingrediente peda-

gógico en el arte o en las letras, porque la crítica exigente prefiere la insinuación a la explicación, lo inconcluso y lo fragmentario a las estructuras cerradas y unívocas en las que el contenido explícito reduce al mínimo la participación del lector. Como la pedagogía tiende a explicitar contenidos, el arte de sugerir parece incompatible con ella, pero quizá la crítica debería hacer una distinción entre la pedagogía evidente y la subterránea, entre las obras que enseñan sin dar lecciones y las que no son eficaces literaria ni pedagógicamente, porque aleccionan sin cautivar.

Quien sienta cátedra o pontifica en una novela comete sin duda una pifia estética, pero quien se regodea en su propia retórica banaliza una evasión creadora que languidece y muere de hambruna cuando da la espalda a la vida. En realidad, las obras maestras son el resultado de un aprendizaje mutuo, pues el autor nutrido de experiencias propias y ajenas (incluyendo, por supuesto, las experiencias literarias) las selecciona para com-

¹ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Espasa Calpe, Madrid, 1976, p. 109.



Rafael Sanzio, *Escuela de Atenas*, 1512-1514

partir con otros lo que ha aprendido en su tránsito por la vida. El magisterio del escritor, entendido de esa manera, no es una afirmación de superioridad sobre el público, sino un deseo de compartir lo que aprende al pasar su cúmulo de vivencias por el tamiz de la introspección. ¿Qué pasaría si la literatura se encerrara tanto en sí misma que renunciara por completo a su misión educativa? ¿En manos de quién quedaría la función de inculcar la inconformidad, el amor a la belleza, la pasión por la verdad? No pretendo, por supuesto, descalificar en bloque la literatura difícil. Reducir el ámbito de las letras a lo que todo el mundo puede comprender sería tan arbitrario y nocivo como expulsar de su seno a quienes intentan seguir la pauta de los clásicos para elevar la capacidad intelectual y la apreciación estética del gran público.

En épocas en que el gusto estaba menos polarizado se consideraba que el máximo mérito de un autor era conmover al pueblo sin sacrificar la calidad literaria. Esa hazaña artística establecía entre el escritor y su público un diálogo de persona a persona que sembraba una semilla de pluralismo en el alma colectiva. Por desgracia, la creación de obras maestras con diferentes niveles de comprensión, que alcanzó su esplendor en tiempos de Shakespeare y Lope de Vega, cayó en desuso desde que la cultura de masas entró en su fase industrial. A partir de entonces, el público ya no fue considerado una asamblea de individuos sino una muchedumbre indiferenciada. La deshumanización y la mecanización del entretenimiento derivada de este menosprecio se han convertido en las peores lacras culturales de la humanidad. Prever con exactitud los gustos de un rebaño significa despersonalizar a sus miembros. Como la mercadotecnia del espectáculo necesita producir hombres en serie, con reacciones previsibles y gustos uniformes, para reducir los

márgenes de error en sus estrategias de manipulación, en la actualidad es más urgente que nunca rescatar la tradición literaria que incitaba al hombre estándar a descubrir la singularidad del destino humano. Sólo así podremos contrarrestar el enorme poder uniformador de los medios. Dicho en otras palabras, la literatura —incluyendo en ese rubro a su hijo descarriado, el guionismo de cine y televisión— debería ser un valladar contra la masificación, pero es difícil que lo consiga si se conforma con monologar delante de un espejo.

El humanismo griego tuvo ideales éticos y pedagógicos diametralmente opuestos a los imperativos políticos de las castas sacerdotales egipcias o hindús, pues en vez de imponer el principio de obediencia y dictar leyes desde las alturas, sus creadores buscaron infundir en el hombre una idea más elevada de sí mismo. Resumido en la sentencia de Píndaro “*transfórmate en lo que eres*”, el fundamento de la *paideia* griega era una idealización del ser que trataba de convertir al hombre en un investigador de su propia esencia.² Platón dio sustento filosófico a esa doctrina en el pasaje del *Fedro* donde narra el mito de la caverna, según el cual el hombre no aprende sino recuerda lo que su alma inmortal ya sabía desde la antigüedad más remota. La aspiración a la verdad sería entonces el pleno aprovechamiento del potencial que la naturaleza encierra en el alma. Por supuesto, nadie puede alcanzar la reminiscencia sin emplear toda su capacidad intelectual en el proceso de aprendizaje. “Sócrates rechazaba repetidas veces la palabra enseñar como expresión de este proceso —apunta Werner Jaeger—, porque parece reflejar un atiborramiento ex-

² Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 20.

terior de conocimiento en el alma. El aprendizaje no consiste en una asimilación pasiva, sino en una entrega esforzada con participación espontánea”.³

De hecho, Sócrates ni siquiera aceptaba el título de maestro y se pasó la vida desenmascarando a quienes creían merecerlo. Por supuesto, esta técnica educativa entraña una disminución de autoridad por parte del instructor, que debe ser suplida con una mezcla de poder persuasivo, destreza y talento. El diálogo era el instrumento pedagógico favorito de Sócrates porque de esa manera involucraba al interlocutor en la gestación del conocimiento. Pero en la Grecia antigua, la poesía también era un género pedagógico. De hecho, los helenos consideraban que el ritmo y la armonía, la palabra y el sonido cumplían la función de formar el alma. Las epopeyas de Homero, que la gente del pueblo recitaba de memoria, eran los textos de cabecera para enseñar historia y ética en las escuelas. Parménides, Empédocles y Jenófanes expusieron sus ideas filosóficas en verso para cautivar al auditorio con una música verbal más recordable que la prosa. Eso no restaba precisión a sus ideas; al contrario, les daba alas, pues, como advierte Jaeger: “La poesía es más filosófica que la vida real, pero al mismo tiempo, por su concentrada realidad espiritual, más vital que el conocimiento filosófico”.⁴ Salvo Licofrón, un poeta deliberadamente oscuro, tildado de mediocre por sus contemporáneos, casi todos los demás poetas de la Hélade aspiraban al título honorífico de educadores.

Para ser un buen educador literario, lo mismo en la antigua Grecia que en el mundo moderno, es preciso haber logrado previamente en el terreno del lenguaje la metamorfosis aconsejada por Píndaro, porque sólo un escritor que ha logrado reencontrarse con su yo más auténtico puede auxiliar a otros en la misma búsqueda. Existe, pues, una clara analogía entre la lucha por encontrar un estilo propio y la búsqueda del ser encerrado bajo las capas de escoria que la educación remueve del alma humana. Como el niño que sueña en lo que será el día de mañana, cuando haya avanzado un largo trecho en el camino del conocimiento, el escritor en ciernes se forja un ideal de la escritura a la que aspira, y si en verdad ejerce la autocrítica sólo queda satisfecho al darle alcance. En sus inicios, el ideal que persigue es apenas una brumosa intuición, pero la disciplina y el esfuerzo poco a poco lo van delineando con más nitidez. De manera que la función educativa de la literatura no implicaba para los griegos, ni debería implicar en la actualidad, un abaratamiento del lenguaje o un descenso al lugar común. Al contrario: se juzgaba con el máximo rigor a los poetas que no habían alcanzado la excelencia en su arte y por lo tanto eran malos pedagogos.

Pero, ya desde entonces, los ricos y los poderosos, a quienes los sofistas no se atrevían a corregir con suficiente rigor, por miedo a perder sus generosos estipendios, se conformaban con recibir una educación incompleta y falsa que consistía en adoptar como adorno los signos exteriores de la cultura. Los déspotas sólo querían un barniz cultural que no les costara demasiado esfuerzo, como pudo comprobarlo el propio Platón cuando intentó educar al tirano Dionisio de Siracusa, que deseaba ser un hombre de talento sin someterse a ninguna disciplina intelectual. A juicio de Platón, toda la gente que incurría en ese autoengaño era parte de la masa, así tuviera poder y fortuna. La verdadera falla de la educación sofística, a su juicio, era el sometimiento de los educadores a los gustos de su auditorio, una subordinación forzada por el interés pecuniario.

El sofista, bajo este enfoque, sería el precursor de una práctica dolosa que la industria del espectáculo ha perfeccionado hasta el vómito: dar al público lo que pide, después de haberlo acostumbrado a pedir basura. Platón creía que el artista no debía ser discípulo sino maestro del público, pero al mismo tiempo desaconsejó ejercer ese magisterio con métodos coercitivos, porque sin “participación espontánea” del hombre ávido por conocer, no hay arte ni educación posible. Tenía motivos para creer que la gente común, bien motivada, podía dar mucho de sí, ya que el público teatral se entregaba con el mayor entusiasmo a los avatares de los héroes trágicos, aunque los grandes poetas dramáticos de la época no eran nada complacientes con la ignorancia, ni empleaban un lenguaje accesible al vulgo. Según Jaeger, “su consciente alejamiento del lenguaje cotidiano elevaba al oyente sobre sí mismo, creaba un mundo de una verdad más alta”.⁵

Había, pues, una predisposición por parte del público a ensanchar su vocabulario y a deleitarse con la riqueza verbal de las piezas teatrales, y el espectador veía recompensado su esfuerzo con una iluminación purificadora. Por supuesto, el dramaturgo necesitaba una gran astucia pedagógica y literaria para que la gente lo quisiera acompañar en ese vuelo ascendente. Si nos atenemos a la información disponible sobre las reacciones del público, los poetas trágicos no podían darle gato por liebre impunemente, pues la elevación del lenguaje era también una exigencia del auditorio acostumbrado a conmoverse con la mejor poesía. De hecho, la amonestación de Aristóteles a Eurípides por abusar del *Deus ex machina* (el dios bajado del cielo con una grúa que resolvía los conflictos de los héroes en el último acto de las tragedias) revela la existencia de una crítica vigilante que rechazaba los recursos fáciles. Como, además, el público de la tragedia griega estaba henchido de piedad

³ *Ibidem*, p. 348.

⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵ *Ibidem*, p. 232.

religiosa y conocía de memoria los episodios épicos y mitológicos representados en el escenario, su experiencia estética es irreplicable en el mundo moderno. Pero la educación del gusto popular que los griegos perfeccionaron sí es un modelo a seguir en todas las épocas: por eso debemos entender cómo se logró.

El lenguaje poético ejercía un efecto hipnótico en el alma popular, pero el hechizo se habría roto si ese lenguaje hubiera sido incomprensible. No es lo mismo utilizar el poder vinculante de la palabra para facilitar los raptos de la imaginación que extraviar al espectador en un dédalo de enigmas. Según Matthew Arnold, “el sello característico del helenismo es encontrar la luz en la inteligibilidad de las cosas, para verlas en su verdadera naturaleza tal como son, pero muchas cosas no pueden ser vistas en su verdadera esencia, a menos que se nos revele su belleza”.⁶ Pero, ¿cuál era el tipo de verdad que buscaba la literatura griega? Una verdad ambigua, por supuesto, ya que los poetas no razonan como los filósofos y llegan al conocimiento por medio del arrebato inconsciente. “No se puede exigir a los poetas que den razón de lo que dicen —señala Platón en el *Protágoras*—, pues sus versos nacen del entusiasmo y la inspiración, no del arte, y la mayor parte de quienes los citan les atribuyen ora un sentido, ora otro, sin que jamás puedan ponerse de acuerdo”.

Píndaro coincidía con Platón en la imposibilidad de enseñar el arte de la poesía, pero designaba al espíritu poético con la palabra *sofia* (sabiduría) y con ello le otorgaba una dignidad superior. El hombre del pueblo se inclinaba ante esa sabiduría mágica o intuitiva sin sacralizar al poeta, a quien no consideraba un dios humano, sino un intérprete de su tradición, el médium a través del cual hablaba el genio de la lengua. Su sabiduría era entonces un bien patrimonial de la comunidad, afinado y embellecido por infinitas generaciones de ancestros. No existía un distanciamiento entre el poeta y su audiencia como el que separaba a los profetas bíblicos del pueblo hebreo, o a los brahmanes de las demás castas hindús, pues los griegos reconocían su propia voz en el lenguaje elevado de los poetas. A contrapelo del moderno diálogo naturalista, el público griego no exigía que los héroes trágicos hablaran como la gente común: disfrutaba y agradecía que mejoraran el lenguaje de la tribu.

Pero esa retroalimentación entre autores y público tuvo enemigos de enorme valía, a los que nadie puede ignorar. En Grecia también se gestó el divorcio entre el público y el genio que ha jaloneado la evolución de la literatura y la filosofía a lo largo de la historia. Si Sócrates combatió con su esgrima verbal a quienes se creían sabios sin serlo, otros filósofos de la antigüedad, más



Domenico Fetti, *Arquimedes*, 1620

reacios a entrar en disputas o menos capaces de traducir sus conceptos a un lenguaje llano, optaron por oscurecerlos. Según Diógenes Laercio, Heráclito fue “más altanero y despectivo” que cualquier otro filósofo y escribió su tratado *Acerca de la naturaleza* “en un lenguaje deliberadamente oscuro, para que sólo los capaces lo hallaran accesible y no fuera despreciado fácilmente por el vulgo”.⁷ El temor de Heráclito a ser despreciado deja entrever que el vulgo griego se atrevía a descalificar a los filósofos o banalizaba sus ideas sin molestarse en estudiarlas y, por lo tanto, los verdaderos amantes del saber debían estar a la defensiva contra su zafiedad altanera. Heráclito fue quizás el primer intelectual de la historia que ventiló ese resentimiento. Desde entonces ha proliferado tanto en los círculos académicos y literarios que ya se puede considerar un síndrome hereditario. Sus mutaciones crearon una tradición opuesta a los ideales de la *paideia*, que justifica el monopolio del saber con un poderoso argumento: no vale la pena esforzarse por educar a quien odia la autoridad intelectual.

Más que despreciar a la chusma, Heráclito despreciaba a los sofistas y a su clientela, encandilada con el

⁶ Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Kessinger Publishing, Whitefish, 2004, p. 81.

⁷ Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2007, p. 458.

espejismo de la erudición, que daba lustre social, pero “no enseñaba a tener entendimiento”. Su lenguaje críptico es una afirmación de superioridad y, al mismo tiempo, un intento por crear una aristocracia que excluya del verdadero saber a los advenedizos infatuados por el relumbrón cultural. Ni siquiera aceptó explicar su tratado a Darío, el rey de Persia, que lo había leído con una mezcla de perplejidad y asombro y lo invitó a su corte en los términos más comedidos. Quizá temía que el rey no aceptara la inferioridad de su intelecto cuando tuviera que aleccionarlo. Con Heráclito nace la filosofía antipedagógica, una planta exótica en una sociedad que atribuía el máximo valor al carácter comunicable de las ideas. Heráclito definió el pensamiento como una “enfermedad sagrada”, y su estilo enigmático, similar al de los oráculos, presupone que sólo puede contagiarse de ella un puñado de seres excepcionales tocados por el fuego divino.

Una de las pocas frases de Heráclito recogidas por la posteridad condena al pueblo de Éfeso por la expulsión de Hermiodoro, su mejor filósofo. “Merecerían los efesios adultos ser ahorcados todos y dejar a los jóvenes la ciudad, por haber expulsado al más útil entre ellos mismos, diciendo: ‘Que no haya entre nosotros nadie que sea el mejor, que lo sea en otra parte y con otros’”.⁸ El odio del hombre mediocre al talento supe-

⁸ Heráclito *et al.*, *La sabiduría presocrática*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 56.



Rembrandt, *Aristóteles contemplando el busto de Homero*, 1653

rior, o de la colectividad al genio, se convirtió desde entonces en un tópico difícil de rebatir, porque la envidia forma parte de la condición humana y la envidia del talento es una de sus variedades más tóxicas. Si las castas sacerdotales miraron siempre por encima del hombro al pueblo, no es menos cierto que en todas las épocas la chusma le ha tenido fobia a los sabios, sean laicos o religiosos. La casta guerrera compartía y fomentaba esa animosidad, pues el hombre de acción no admite que nadie se sienta superior a él sin haberlo demostrado con la espada. En épocas de letargo intelectual, los nobles se sienten más justificados aún a ver por encima del hombro a los ratones de biblioteca. En *La montaña mágica* de Thomas Mann, el jesuita Leo Naphta cuenta que en las provincias germanas de la Edad Media “el desprecio popular y aristocrático hacia las artes literarias era una manifestación de verdadera nobleza; porque el literato, ese buen hijo del humanismo y de la burguesía, sabía leer y escribir, cosa que no sabían o hacían muy mal los nobles, pero fuera de eso no valía nada”. La arrogancia de los hombres de letras tal vez haya contribuido a granjearles enemistades, pero a estas alturas ya es imposible averiguar quién despreció primero a quién. Lo importante de este hecho cultural es que tiene raíces hondamente populares y ha provocado una tensión constante entre los intelectuales y el hombre común. Se podría compilar una voluminosa antología con las quejas de la intelectualidad ofendida y marginalizada por la barbarie:

“Es necesario de toda necesidad que el pueblo desdén a aquellos que se entregan a la filosofía” (Platón).

“Hay en ciertos espíritus un placer malsano en difamar con saña la erudición” (La Bruyère).

“El bestial elemento se solaza en el odio a la sacra poesía” (Rubén Darío).

“Para algunas criaturas, un hombre inteligente es más fatal que el peor de los canallas” (Lichtenberg).

“No hay nada por lo cual un hombre exaspera más a la gente que por el hecho de desplegar una habilidad superior o una brillante conversación” (Dr. Johnson).

“Los mediocres tienen un instinto seguro para reconocer a las gentes de talento y huir de ellas” (Helvecio).

Schopenhauer, el compilador de los últimos tres aforismos, denunció muchas veces el “odio largamente contenido del vulgo hacia todo lo grande y bello” y creía que, a la menor oportunidad, la gente menor condenaba a los autores de obras maestras porque se sentía humillada por ellos.⁹ Pero no se necesita haber llegado a las cumbres nevadas del intelecto para ver cara a cara la brutalidad de la masa insubordinada contra los repre-

⁹ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, tomo I, traducción de Pilar López de Santamaría, Trotta, Madrid, 2004, p. 289.



Francesco di Stefano, *Artes liberales*, 1450

sentantes del saber. Cualquier humilde maestro de escuela ha tenido que lidiar con un grupo de alumnos insolentes que le hacen la vida imposible. En todas las aulas se repite a diario el duelo entre la civilización y la barbarie, entre los difusores del conocimiento y la masa que sólo cree en la fuerza bruta. Quien se haya visto en esa situación sólo tiene dos caminos: abandonar el salón de clase o domar a las fieras. Forzando un poco las analogías, se podría decir que en la historia de las letras y las ideas hay dos clases de temperamento: el de los maestros que aceptan ese reto y el de quienes lo rehúyen, formando círculos de estudio apartados del enemigo. En la antigua Grecia, Sócrates porfió en la doma de la bestia (atreimiento que pagó con la vida) y Heráclito le dio la espalda. En el Siglo de Oro español, Lope de Vega “habló en necio al vulgo” para sujetarlo a las bancas de los corrales, y Góngora, en cambio, inventó un lenguaje metafórico inaccesible para no dar margaritas a los cerdos. En la Francia decimonónica, Victor Hugo hizo leer a los iletrados y Mallarmé se conformó con ser un dios para setenta lectores incondicionales. La filosofía alemana ha oscilado entre los vuelos poéticos de Nietzsche, que han cautivado a la juventud de varias generaciones, y la sintaxis abstrusa de Hegel y Heidegger. Lo que está en el fondo de esta disyuntiva es una elección entre el tipo de autoridad que el maestro quiere ejercer. Puede reafirmar de entrada su jerarquía, y convencer al auditorio de que su inteligencia está muy por encima del promedio, para retirarse luego a la soledad de un claustro, o valerse de hábiles estrategias para llevar al público adonde no quiere ir, como el flautista de Hamelin con su cortejo de ratas.

Si esta elección sólo afectara a las mudanzas del gusto, sería más o menos irrelevante. Pero como también está en juego la función educativa de las letras y las humanidades, vale la pena sopesar las implicaciones políticas de ambas posturas. Los sofistas pusieron el saber al servicio del poder, porque formaban oradores diestros que pudieran azuzar a la plebe o ganar pleitos en los tribunales. Al oponerse a ellos, Sócrates fue el primer intelectual comprometido de la historia, pues no quiso conver-

tir el conocimiento en una herramienta de los tiranos. La educación es el antídoto más eficaz contra el imperio de la fuerza y, de hecho, sus paladines más honestos, los hombres de talento que elevan el temple espiritual de los pueblos, son enemigos naturales de cualquier dictadura. Por eso las tiranías han intentado siempre azuzar contra ellos a la masa embrutecida, como sucedió en España cuando los esbirros de Franco asesinaron a García Lorca. Es muy sintomático que García Lorca haya sido un poeta culto, y al mismo tiempo, un célebre intérprete de la tradición popular, porque los fascistas necesitaban una víctima emblemática para reafirmar el poderío de los fusiles sobre las letras. El asesinato de un literato minoritario no les habría servido como estrategia de intimidación.

El odio a la inteligencia que los tiranos han compartido siempre con el populacho corrompido y sobornado contribuyó quizás a caldear los ánimos de los asesinos de Lorca. En las democracias modernas, ese odio tiene instrumentos menos salvajes, pero más eficaces para nulificar a la imaginación crítica. Las toneladas de chatarra que las televisoras fabrican a diario embotan la sensibilidad del público y le cierran caminos para escapar de la masificación. Si en la antigua Grecia los ignorantes astutos embaucaban a los ignorantes lerdos gracias a su habilidad retórica, en los países del tercer mundo y en muchos del primero, la ignorancia y la falta de creatividad que predominan en los medios de comunicación excluyen de la pantalla chica y de los micrófonos radiofónicos a cualquier persona con un mínimo de talento. Frente a un poder cultural tan arrollador, y en un mundo que ha erigido el dinero como valor supremo de la existencia, es posible que los hombres embotados y conformistas, una mayoría aplastante, sigan envidiando al intelecto superior, si acaso lo conocen, pero, ¿tiene algún sentido tachar de envidiosa a una marioneta? ¿No será más inteligente combatir a quien mueve sus hilos?

La envidia es un pecado que deja indefensas a sus víctimas, porque nadie puede quejarse de él sin parecer presumido o soberbio. Es mejor aguantar vara en silencio y, a la menor oportunidad, poner al envidioso fren-



Jacques Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787

te a un espejo donde vea reflejada su fea catadura. En el 2011, el astro del balompié Cristiano Ronaldo, enojado con un árbitro que permitió a los defensas del equipo contrario patearlo a mansalva, sin sacarles una sola tarjeta, declaró a un reportero de la radio española: “Los árbitros me envidian porque soy guapo y rico”. Tal vez el delantero del Real Madrid haya denunciado los verdaderos móviles psicológicos del árbitro, pero de cualquier modo quedó expuesto al escarnio de sus malquerientes, que se lo comieron vivo en las redes sociales. ¿No estarán haciendo los intelectuales de cenáculo un papel parecido al de Cristiano Ronaldo frente a la opinión pública? Buena parte de los escritores contemporáneos han interrumpido el diálogo con el vasto conglomerado humano que no respeta ya o no ha respetado nunca su autoridad, cuando podrían quizá ganárselo de otra manera, imitando las astucias de Sócrates para ejercer alguna influencia social sin dárselas de superhombres.

José Ortega y Gasset fue quizás el intelectual del siglo xx que mejor comprendió el desafío educativo que representaba la cultura de masas. En los años veinte, cuando apenas empezaban a despuntar las técnicas de manipulación mediática, deploró como un signo de barbarie la pérdida de autoridad de las élites rectoras en el terreno del arte y el pensamiento: “Lo característico del momento —dijo en *La rebelión de las masas*— es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar su derecho a la vulgaridad y lo impone dondequiera. El hombre que analizamos se habitúa a no apelar de sí mismo a ninguna instancia fuera de él. Está satisfecho tal y como es”.¹⁰ Había nacido, pues, un hombre masificado que se creía individuo sin serlo. Con un siglo de anticipación, el gran ensayista inglés William Hazlitt encontró la vacuna contra el virus diagnosticado por

Ortega: “La vulgaridad es la simulación de sentimientos elevados —precisó—, ya ocurra en las altas o en las bajas esferas. La verdadera excelencia no evita contaminarse al entrar en contacto con la inferioridad”.¹¹ También Ortega, siguiendo a Platón, creía que entre los ricos y poderosos hay hombres-masa, y no quiso dar a la estulticia colectiva un carácter clasista. Más bien creía, como La Bruyère, que la plebe y los ricos forman un solo bloque para oponerse a los sabios. Con la energía de un cirujano que se dispone a extirpar un cáncer social, trató de hacer filosofía educativa desde la prensa, pues “a quien sienta la misión profunda de las aristocracias —dijo—, el espectáculo de la masa le incita y enardece como el escultor en presencia del mármol virgen”.¹²

Ortega quería elevar el debate público y por ello eligió la tribuna más visible de su época (hoy tendría quizás un programa de televisión), pero su insistencia en reafirmar la superioridad de las minorías selectas sobre las masas embrutecidas era y sigue siendo suicida en términos pedagógicos. Así actuaban los sofistas de la antigua Grecia para darse importancia, y aunque sin duda consiguieron renombre entre los esnobs de la época, no formaban individuos sino hombres masificados que se colgaban las lecturas como medallas. Esa educación superficial contribuye a fortalecer la autoridad de los tiranos, o de las grandes corporaciones mediáticas, pues inhibe el espíritu crítico y al mismo tiempo engaña al aparente poseedor de conocimientos que ve a la masa por encima del hombro, cuando en realidad sigue perteneciendo a ella.

Para ser eficaz, un educador filosófico o literario debe hacer olvidar a su auditorio que él está arriba del estrado y los demás abajo, en vez de anteponer su autoridad como un general dictando órdenes a la tropa. Sólo así puede formar individuos que no dependan de la opinión dominante para forjarse un criterio político o un gusto propio. “¿Pueden las masas, aunque quisieran, despertar a la vida personal?”, se preguntaba Ortega. “¿Puede hoy un hombre de veinte años formarse un proyecto de vida que tenga figura individual y que, por lo tanto, necesitaría realizarse mediante sus iniciativas independientes y esfuerzos particulares?”.¹³ Esta pregunta sigue en el aire, pero valdría la pena complementarla con otra dirigida a los educadores de la juventud, sean escritores, periodistas, maestros o filósofos: ¿Podemos ayudar a un joven a realizar ese proyecto si lo que más nos importa en todo momento es reafirmar nuestra superioridad frente al vulgo? **U**

¹¹ William Hazlitt, *Table-Talk. Essays on Men and Manners*, Book Jungle, London, 2007, p. 116.

¹² José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 50.

¹³ *Ibidem*, p. 30.

¹⁰ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Origen/Planeta, México, 1985, p. 45.

El arte de Rogelio Naranjo

Vivir en la raya

Aurea Ruiz de Gurza

A raíz de la donación que hiciera Rogelio Naranjo a finales de 2010 a la Universidad Nacional Autónoma de México de 10,300 de sus caricaturas, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco se propuso la tarea de catalogar, investigar, documentar y difundir la obra de este gran artista mexicano. Como una primera muestra de agradecimiento se organizó la exposición itinerante *A ti te hablo* en abril de 2011, dedicada en especial al quehacer de sátira política de Naranjo. Ahora, después de casi dos años de estudio se presenta una retrospectiva que incluye no sólo la obra en custodia de la UNAM, sino también aquella que el autor conserva para sí, una parte de la cual pasará a formar parte del patrimonio universitario en un futuro próximo.

Las 500 obras que conforman esta exposición comprenden pinturas, grabados, dibujos, ilustraciones y ob-

jetos producidos en casi cinco décadas, entre los que se encuentran ejemplos relevantes de sus primeros trazos, la incursión en la historieta, el retrato, la política, el cartel publicitario, su original veta erótica, así como ensoñaciones lúdicas de tinte surrealista producto de una imaginación desbordante.

Su primer trabajo como caricaturista fue en 1965 para *El Gallo Ilustrado*, suplemento del periódico *El Día*. Los cartones de esa época y de años inmediatamente posteriores, difieren por completo del estilo “Naranjo” que lo identifica hoy día y en su factura predominan las líneas curvas y la abundancia decorativa. Las presentes en el fondo de donación a la UNAM carecen de contenido político, aunque en alguna se adivina la vocación crítica del artista.

Permaneció en *El Gallo Ilustrado* poco menos de tres años y en 1967 se estableció en Xalapa, Veracruz,



Rogelio Naranjo en su estudio

como maestro y posterior director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Esta nueva experiencia docente no le fue muy satisfactoria, al no encontrar el equilibrio entre su propuesta académica y los intereses pragmáticos del estudiantado. Se estableció en la Ciudad de México en 1968 y enseguida entabló relación con los líderes del comité nacional de huelga al agregarse al movimiento con la ilustración de pancartas, mantas, dibujos y grabados, tal como lo había hecho durante la revuelta estudiantil de la universidad michoacana. En recuerdo de los acontecimientos del 2 de octubre en Tlatelolco hizo las *Kronykas de Nanylco Tatatylo*, narración en seis entregas publicada en el número 1 de *La Garrapata* en 1969. La experiencia vivida en 1968 le confirmó en su verdadera vocación y a partir de entonces decidió abandonar la pintura y dedicarse totalmente al oficio de caricaturista.

Naranjo destaca entre otros compañeros de oficio por su dominio del dibujo y el impecable manejo de la tinta, materia prima esencial de su producción y que utiliza en la gran mayoría de sus obras. Hace uso también de la acuarela y de los lápices de colores y, en mucha menor escala, recurre a recortes añadidos a manera de *collage*. Su repertorio es muy vasto e incluye una variedad de asuntos que en conjunto perfilan el retrato de la realidad mexicana en todos sus aspectos. Pueden ser tan sencillos o tan complicados como el tema lo requiera, tanto si se trata de política, como de las visiones fantásticas, lúdicas y surrealistas que imagina.

De su técnica a la *raya*, de la que él mismo se mofa en ocasiones, se ha hablado mucho y en múltiples sitios. Es esta *raya*, o mejor dicho, cientos y miles de *rayas*, la que conforma cada uno de sus dibujos y a través de ella da forma, volumen, perspectiva, luz y sombra y en especial, confiere emoción y sentimiento. Cuando el cartón lo requiere hace gala de una economía de elementos que no por mínimos le restan calidad. Recurre también a los sellos y a pequeñas figuras ovales repetidas innumerables veces, que en ocasiones semejan motivos vegetales y en otras se utilizan como elemento compositivo.

Su caricatura no siempre provoca el humor, más bien invita a la reflexión, a la crítica, aun cuando muchas de ellas arrancan la risa al enfrentar al lector con la ridiculez del asunto. La década de los 70 fue una época de cambios, tanto en la definición de trazos, como de los elementos compositivos, la delimitación del campo de trabajo y el uso de la línea, proceso experimental que lo llevó a encontrar el estilo que le identifica al día de hoy. Sujetos esenciales en su obra son las figuras icónicas que desarrolla en esa época. A través de ellas Naranjo señala y denuncia todo aquello que le indigna, le enoja o le entristece. Imágenes que personifican al corrupto, individuo de aspecto nauseabundo, infestado de gusanos,

acechado por zopilotes y con frecuencia representado por cerdos en el estercolero. El Tío Sam, que conserva la misma definición iconográfica acuñada en Estados Unidos en 1852, no podía faltar en su repertorio, representado siempre como un flaco narizón, déspota implacable y abusivo por antonomasia. Presidentes y ex presidentes, políticos de todos los niveles, así como una pléyade de personajes del momento, pueblan el universo de Naranjo. El gremio político es el más azotado por su látigo mordaz y, por lo regular, remite al personaje representado: orejas y colas de rata y de serpiente, cuernos de diablo, estacas con clavos, son sus atributos iconográficos. Implacable con casi todos, la izquierda se libra de ser blanco de sus ataques. Dos imágenes icónicas más que tienen una presencia y una personalidad constantes en el *corpus* del artista son *el tapado* y *el dedazo*. Su asidua presencia es un recordatorio incesante de la particular práctica impositiva del sistema político mexicano.

Como artista consumado, su obra formó parte de un sinnúmero de exposiciones, tanto colectivas como individuales, para las cuales diseñó él mismo los carteles promocionales. Su faceta como ilustrador abarca viñetas, anuncios, historietas en revistas como *La Garrapata*, de la cual fue miembro fundador. Colaboró por igual en el suplemento "La cultura en México" del semanario *Siempre!*, en revistas mexicanas y extranjeras como *¿Por qué?*, *Rino*, *Oposición*, *Crítica Política*, *Proceso*, *Boletín de Puerto Rico Libre* y en publicaciones para caballeros, en las que hace gala de un erotismo sutil y divertido, nunca de mal gusto. Sus ilustraciones han engalanado cuentos para niños como *La abeja haragana* de Horacio Quiroga e incluso libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación Pública y también figuraron en propaganda política del Partido Mexicano de los Trabajadores. En resumen, el espectador encontrará muchas sorpresas y recuerdos en el recorrido por la impresionante trayectoria de este gran caricaturista. Con esta muestra retrospectiva, la más extensa de cuantas se hayan presentado con anterioridad en torno a la obra de Rogelio Naranjo, se rinde homenaje al gran artista michoacano, parte de cuya prolífica producción decidió entregar a la Universidad Nacional Autónoma de México. Este generoso legado al patrimonio universitario, en custodia del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, que tiene como una de sus líneas de trabajo el estudio de la historia política de México, constituye un aporte de gran relevancia, lo que permitirá ofrecer la consulta del material para su investigación y en un futuro próximo generar tanto exposiciones como catálogos que contribuyan al conocimiento de la historia política mexicana de la segunda mitad del siglo xx y primeras décadas del xxi, así como al análisis artístico de uno de los más notables cultivadores del cartonismo contemporáneo.



Rogelio Naranjo

< *Perspectiva de iglesia*, óleo sobre fibracel, 84.2 x 152.3 cm, colección Rogelio Naranjo, 1968



Perspectiva de ciudad, piroxilina sobre papel, 49.5 x 64.5 cm, colección Rogelio Naranjo, 1959



Paisaje de Coyoacán, piroxilina sobre fibracel, 100 x 64 cm, colección Rogelio Naranjo, 1963



Sin título, Revista *EROS*, impreso, 27.7 x 20.9 cm, colección Rogelio Naranjo, s/f



Sin título, Revista *DIVA*, núm.19, vol.15, impreso, 27.5 x 20.8 cm, colección Rogelio Naranjo, 1987



Sin título, Revista *DIVA*, impreso, febrero, 27.2 x 20.5 cm, colección Rogelio Naranjo, 1988



Número 20, acuarela y tinta sobre papel, 33 x 51.2 cm, colección Rogelio Naranjo, 1970



Sin título, tinta sobre papel (inconcluso, inédito), 58.8 x 43 cm, colección Rogelio Naranjo, s/f

El asesinato de Gustavo Madero

Ignacio Solares

En estas páginas estremecedoras, Ignacio Solares relata, a cien años de distancia, la caída del presidente Francisco I. Madero y el martirio de su hermano Gustavo a manos de la soldadesca servil de Victoriano Huerta, el 18 de febrero de 1913, hechos que desataron la Decena Trágica y el reinicio de la Revolución mexicana.

Para Antonio Crestani

Una noche Gustavo Madero entró sin previo aviso con Victoriano Huerta —amagándolo con una pistola— al despacho de su hermano Francisco en Palacio Nacional. Le dijo:

—Por fin, después de seguirle la pista mi gente y yo durante semanas, lo acabamos de encontrar en casa de Enrique Cepeda, junto con Félix Díaz, Gregorio Ruiz y el hijo de Bernardo Reyes, organizando descaradamente el cuartelazo que nos quieren dar a partir de la toma de la Ciudadela. En realidad vienen confabulándolo desde fines del año pasado. Conciertan juntas con jefes y oficiales del ejército y hacen propaganda contra ti en los cuarteles. Incluso se ven en lugares públicos, como la pastelería El Globo, y la gente a su alrededor escucha sus planes y las infamias que dicen de ti y de tu gobierno. Pero el principal instigador y cabecilla del grupo es este miserable... —y Gustavo le puso la pistola en la sien. Gustavo no era un hombre violento y en esos momentos parecía fuera de sí, sus labios tem-

blaban y su ojo de vidrio parecía contagiarse del brillo de su ojo vivo.

El presidente Madero miró fijamente a Victoriano Huerta, imperturbable, con sus lentes oscuros y su holgado abrigo negro —así, como un ave agorera, según lo habían descrito en algún periódico—. Sin embargo, qué extraña relación tenía Madero con aquel siniestro personaje. ¿Era quien debía sacrificarlo, colocarle su corona de espinas, y a quien, desde ahora, tenía que empezar a perdonar, según le dictaron los espíritus diez años antes? Entonces, ¿de qué se trataba en realidad este encuentro tan crucial, del que su hermano Gustavo era testigo? ¿Algo así como circunstancias que él estaría tentado de llamar ceremoniales, una doble danza encadenada del victimario y la víctima, un cumplimiento? ¿Un cumplimiento de qué y para qué? Respondió:

—El propio general Huerta me ha informado de todos esos movimientos de nuestros enemigos. Se ha infiltrado entre ellos para conocer sus planes y hacernoslos

saber. De tal manera, Gustavo, nuestro compromiso con él es darle toda nuestra confianza y dejarlo trabajar en plena libertad... General Huerta, le reitero que estamos en sus manos.

Gustavo bajó la pistola y la otra mano la pasó por la cara, como apartando una sombra inconcebible.

—Prometo a usted, señor presidente, que mañana todo habrá terminado —le dijo Huerta.

En efecto, al día siguiente, 18 de febrero de 1913, todo habría terminado: el presidente Madero y el vicepresidente Pino Suárez serían apresados, y Gustavo sería cobarde y cruelmente asesinado.

Aquella misma mañana muy temprano, en la terraza del Castillo de Chapultepec, ante el océano verde de ahuehuetes centenarios que, parecía, levantaba olas cada vez más altas con el crecer del día, Gustavo insistió:

—Hasta las piedras que están abajo de nosotros saben que Huerta confabula contra ti y sólo tú no lo quieres ver. ¿Cómo pudiste creer su argumento de que dejaba entrar los carros de víveres a la Ciudadela para que los rebeldes no se dispersaran por la ciudad y crearan mayor caos?

—Tenemos que dejarlo trabajar de acuerdo con sus planes —dijo el presidente—. En estos momentos no nos queda más remedio que jugárnosla con el general Huerta.

—Pues me parece un juego suicida. Y con un hombre como él. Hubieras visto la parsimonia con que me entregó su pistola en casa de Enrique Cepeda, después de que yo entré en la habitación como tromba, nerviosísimo, ridículo, gritándole que ahora sí lo había pescado en sus sucios enjuagues y no tenía salida. Entornó los ojos, dio un último sorbo a su copa de coñac, la puso sobre la mesa y le dijo a Félix Díaz: “Discúlpeme, general, pero como usted verá, aquí don Gustavo me ha hecho su prisionero y debo entregarle mi pistola y acompañarlo a Palacio Nacional para comparecer ante el señor presidente de la república por encontrarme conversando con usted”. A pesar de que es incapaz de sonreír, yo te diría que en sus ojos brillaba una burla manifiesta. Él estaba borrachísimo y sin embargo a mí me temblaba la mano con que le apuntaba. Se despidió de Félix Díaz y de Cepeda con una reverencia y con su clásico: quedan con Dios —¿te has fijado cómo para todo anda mentando a Dios?—, y a mí me dijo: vamos, casi como dándome una palmada en la espalda, como si más que a comparecer ante ti por alta traición fuera a beberse la última copa de la noche. No te imaginas lo que fue el trayecto a Palacio: petrificado, sin expresión en la mirada y yo diría que sin mirar nada, entre Urueta y yo, que, por el contrario, nos removíamos en el asiento como culebras. Ni siquiera consideré necesario seguirle apuntando con la pistola y la guardé... Estoy seguro de que frente al paredón permanecería igual de inalterable. ¿Sabes que cuando le operaron los ojos se negó a que le pusieran

anestesia? Ese hombre no es normal, no tiene miedo ni de sí mismo, carece de sentimientos y casi te aseguro que hasta de cualquier forma de sensibilidad. Por eso no alcanzo a entender cómo pudiste decirle que estábamos en sus manos, le regresaste su pistola y le ofreciste veinticuatro horas para demostrar su fidelidad. Te confieso que sentí deseos de salir corriendo a esa misión a Japón a la que querías mandarme hace unos días —Gustavo respiró profundamente, como si el aire puro avalara su proyecto—. Te lo digo en serio, aquí no hago más que complicarte con lo que tú llamas mi escepticismo.

—Pues a pesar de tu escepticismo te veo más tranquilo —dijo Francisco pasándole un brazo por los hombros, sintiendo que ahí, en la mañana transparente, su cariño por él se concretaba, tomaba una como forma autónoma, independiente de su voluntad y, quizás, hasta de sus vidas. Quizá por eso en una ocasión en que le preguntaron quién era su mejor amigo contestó que su hermano Gustavo.

—Más que tranquilo, resignado.

En el cielo cabalgaban un par de nubes como de gasa que en nada alteraban la claridad del día. Francisco estuvo mirándolas avanzar, distenderse, dejar una estela de humo.

—Si hoy en la tarde Huerta no rompe el cerco de la Ciudadela, lo destituyo y pongo en su lugar a Felipe Ángeles. Además de que aprovecho para hacer en el gabinete los cambios que hemos comentado. Por eso, de veras, tómalo con tranquilidad.

—¿Sabes que me invitó a comer?

—¿Quién?

—Huerta. Quiere demostrarme que no me guarda rencor por lo de ayer. Así me lo dijo, tal cual. ¿Qué te parece? Después de que a Bassó le dijo que iba a pagar con mi vida la osadía de haberlo apresado.

—Fue una tontería meterlo en la intendencia.

—¿Y qué íbamos a hacer con él en lo que llegabas a Palacio? ¿Tenerlo en tu antesala? ¿Ofrecerle una copa de coñac? ¿Estaba preso por traidor!

La mirada de Gustavo se encendió. Tenía una mirada de lo más expresiva y por eso en una ocasión Francisco le dijo que su ojo bueno contagiaba al ojo de vidrio de las emociones que sentía. Continuó:

—Por supuesto, me lanzó la invitación como un reto, y voy a aceptar. Si me quiere hacer algo, o mandar hacer algo, igual puede ser durante la comida que en cualquier otro lugar que me encuentre, aunque sea tan lejano como Japón. Con un hombre como Huerta, pienso, lo peor que puede sucedernos es tenerle miedo.

El presidente le dio una palmada en la espalda y le dijo que debía prepararse para ir a Palacio. No podía imaginar que sería la última vez que lo vería, pero algo intuía y lo llenaba de angustia. Por eso prefirió —como tantos otros presentimientos— dejarlo ahí, en el sub-

consciente, no creer plenamente en él; suponer que, a pesar de que hacía cuanto estaba en su mano por alcanzarla, la fatalidad aún se encontraba lejos, no tenía por qué llegar aquel día, precisamente aquel día transparente, luminoso, en que todo se iba a resolver: el país recuperaría la normalidad y gobernaría por otros tres años y meses más. Por eso la última frase que escuchó Gustavo de sus labios fue una frase de aliento.

—Verás que en la noche estamos festejando la caída de los “ciudadelos”.

Pero no podía ser de otra manera. ¿Había triunfado Francisco sobre Gustavo y terminó por contagiarlo de su optimismo fatal? ¿No debió impedirle que asistiera a esa comida que era, a todas luces, una trampa? ¿Y por qué después de aquellas palabras de aliento a Gustavo, ya en su despacho de Palacio, pensó en la posibilidad de refugiarse en el estado de Morelos, con Zapata, y acompañado por Felipe Ángeles? ¿Es que de las primeras horas de la mañana al mediodía el presentimiento ganó terreno y se anunciaba, ya inminente, en la conciencia? Si tanto había confiado en lo intuitivo, en las voces que le llegaban de fuera, ¿por qué en los últimos días de su gobierno se encerró en su propio juicio? ¿O los consultó y también los espíritus se equivocaron? ¿O lo orillaron al cumplimiento de su destino y apenas si se dio cuenta? Lo cierto es que luchaba con una ambivalencia que era, de alguna manera, peor que cualquier desenlace. A Manuel Bonilla, ministro de Fomento, le dijo: “Hoy es el día definitivo”. Pero se equivocó en la disyuntiva: “O Huerta resuelve el problema o ponemos en su lugar a Felipe Ángeles”. También pensó quitar a su tío Ernesto de Hacienda, a su primo Rafael Hernández de Gobernación y a Pedro Lascuráin de Relaciones Exteriores. Parecería que sólo le faltó un día, sólo un día, para escapar de la maraña de la tragedia.

La realidad es que Gustavo asistió al Gambrinus, en la calle de San Francisco, a encontrarse con su destino, y compartió un jugoso *chateaubriand* con salsa bearnesa y una botella de vino con Huerta, quien hasta un breve discurso improvisó en honor de él:

—Lo he querido agasajar —dijo con la copa en alto— por su honestidad y valor. Porque todos estos días se ha expuesto tanto como nosotros, los militares. Por su cuenta han comido buena parte de nuestras tropas y usted mismo ha repartido los alimentos. ¡Caray, don Gustavo, qué enorme gusto tenerlo ahora de invitado con nosotros!

Y todos levantaron su copa. Estaban, además de Gustavo y Huerta, el coronel Mass y los generales Delgado y Sanginés. Huerta logró conmovirlo y con toda seguridad Gustavo se había entregado ya a esa misteriosa fe de su hermano Francisco en la bondad de la naturaleza humana.

—Les agradezco mucho. Y quiero decirles que no he hecho sino cumplir con mi deber. Trátese de civiles



Gustavo Madero, Francisco Madero y Francisco I. Madero

o de militares, lo importante es anteponer nuestro interés por la patria al interés personal.

Y volvieron a brindar.

Huerta pareció afocar sus lentes ahumados —que le daban a su expresión un carácter aún más tenebroso— sobre Gustavo, e intentó una cierta sonrisa amistosa.

—Yo creo que también podemos hacer un brindis —agregó— por el restablecimiento del orden, lo que sucederá esta misma tarde, tal como se lo ofrecí al señor presidente de la república.

Nuevo brindis.

Entonces Huerta le hizo una pregunta que, de no ser por ese contagio fatídico, a Gustavo le hubiera significado una señal evidente de la trampa que le tendían.

—Don Gustavo, ¿me permite su pistola?

Gustavo lo miró extrañado y dejó su copa de vino sobre la mesa.

—¿Mi pistola, general?

—Queremos regalarle una nueva pistola que será, seguramente, mucho mejor que la que usted usa.

—Le agradezco, pero le advierto que la mía no es nada mala. Mírela usted.

La sacó de la funda y se la tendió a Huerta, quien la observó detenidamente.

—Es una Colt estupenda, general —dijo Gustavo, empezando a ponerse nervioso, tamborileando sobre la



Gustavo Madero con Pancho Villa



Gustavo Madero, 1913

mesa, sentándose más derecho, dándole otro sorbo a la copa de vino. Huerta no parecía terminar de contemplar la pistola y hasta la descerrojó, muy calmado, e hizo girar el tambor. En ese momento, uno de los meseros se acercó unos pasos y le hizo una seña.

—General, tiene usted una llamada.

—Permítanme ustedes un momento —dijo, llevándose la pistola, sin dejar de contemplarla con un extraño interés.

Gustavo se puso de pie para reclamar el arma, pero descubrió que el mismo mesero que le había hecho la seña a Huerta iba a la puerta principal y hacía entrar a un grupo de soldados. Gustavo comprendió la trampa —casi infantil— en que había caído. Trató de marcharse y de protestar, pero era demasiado tarde. El teniente Luis Fuentes —novio de una de las hijas de Huerta, ya con fecha para la boda— lo detuvo con un grito perentorio que a Gustavo le provocó un estremecimiento mayor que las armas que le apuntaban.

—¡Se acabaron los juegos! ¡Está usted preso!

Cuando Gustavo llegó y entregó su sombrero y su abrigo a cambio de una tarjeta numerada, no pudo imaginar que haría la digestión en el cuartucho oscuro y polvoso que servía de guardarropa, las manos atadas con un cordón de las cortinas. Desde ahí —el restaurante estaba muy cerca del Zócalo— alcanzó a escuchar veladamente la bulla de la gente en la calle y las campanas de los templos —entre las que sobresalían las de Catedral— echadas a vuelo: la ciudad festejaba el triunfo del ejército faccioso, el retorno a la paz y la caída del único presidente elegido democráticamente a lo largo de toda la historia del país. En la calle de Nuevo México se levantaban las llamas —uniéndose al festejo— del periódico maderista *Nueva Era*. Conforme anochecía y se corría la voz, más gente se agregaba —en un gran coro— a los gritos de “¡Viva el ejército salvador!” y a las dianas que en el Zócalo tocaba la banda de guerra del 29º Batallón.

¿Qué meditaba Gustavo durante su encierro de más de seis horas en el cuartucho del guardarropa? Seguramente sabía que era el fin, pero parece imposible que imaginara, siquiera que imaginara, la pesadilla que apenas comenzaba a vivir. Como a las diez fue conducido a la Ciudadela, en un automóvil, por el propio teniente Luis Fuentes. A empujones se le introdujo en una oficina que mal alumbraba una lámpara de petróleo. Había un pequeño escritorio y un pizarrón de pared a pared con cifras y dibujos de las estrategias seguidas durante el combate. Ahí estaban los generales Manuel Mondragón y Félix Díaz. Fuentes se cuadró ante ellos:

—Mi general Huerta les envía a este prisionero.

—Muy bien, teniente, díglele al general Huerta que nunca dudamos de que cumpliría su palabra —dijo Félix Díaz.

En la penumbra, Gustavo descubrió al intendente Adolfo Bassó, de pie en una esquina, cabizbajo y, como él, con las manos atadas. Intercambiaron una mirada que era más despedida que saludo, y Gustavo recordó que fue Bassó quien el día anterior le comentó la amenaza de Huerta por haberlo mantenido preso —no más de una hora— en la intendencia de Palacio en donde, precisamente, en esos momentos, ya estaba preso el presidente Madero.

Afuera, soldados ebrios pedían a gritos a Ojo Parado, apodo que le puso a Gustavo, con gran éxito, Trinidad Sánchez Santos, director de *El País*.

—Nuestros soldados claman por usted —le dijo Mondragón a Gustavo, sonriendo. Era un hombre alto, flaco, con las mejillas consumidas y ojos llameantes—. Creo que debería salir a saludarlos, ¿no le parece?

Gustavo no respondió y bajó la mirada. Mondragón le tomó la barbilla y con un movimiento rápido, ofensivo, como un chasquido de los dedos, lo obligó a levantar el rostro.

—Míreme a los ojos, no sea cobarde —y dirigiéndose a Félix Díaz—: ¿Usted qué piensa que deberíamos hacer con Ojo Parado, general?

Félix Díaz, grueso, indolente, como siempre hundido en sí mismo, se limitó a encogerse de hombros.

—Llévelo afuera, teniente —le dijo Mondragón a Fuentes—. Que salude a los soldados, que tanto lo llaman.

—No puede usted hacerme esto —gritó Gustavo, zafándose un momento de las manos de Fuentes—. No puede usted mandarme con esa chusma asesina. Tengo fuero como diputado.

Mondragón enarcó las cejas y sus mejillas se hundieron más.

—Entiéndanos, don Gustavo. Esto es una guerra y usted es nuestro prisionero. No es más que eso. Ha dejado de ser todo lo que era antes. ¿O usted pensó en el rango del general Reyes y del general Ruiz cuando su gente los asesinó?

—No discuta usted con él, general —dijo desde atrás, desde su aparente indiferencia, Félix Díaz, quien apenas si levantó los ojos del cigarrillo de hoja que liaba.

—Tiene usted razón, general. Lévenselo de una buena vez, teniente.

Casi a rastras, Gustavo fue conducido por un pasillo oscuro —que para él era ya el primer pasillo de la muerte— a la plaza fronterá, bañada por la luz lechosa de una luna redonda y amarilla. En su rostro era bien claro el terror. A empujones y golpes, sin dejar de insultarlo —entre las fogatas encendidas y los grupos de soldados ebrios, algunos de ellos de diecisiete y dieciocho años cuanto más, alumnos de la Escuela Militar de Aspirantes— lo llevaron hasta la estatua de Morelos, que se recortaba airosa en el fondo de la noche: altar en que debía oficiarse el sacrificio.

Un tal Cecilio Ocón —que todavía unos días antes mendigaba negocios turbios al propio Gustavo y a Sánchez Azcona— alumbró con una linterna el rostro aterrado del hermano del presidente, en el que, de nuevo, como Francisco le decía, el ojo bueno contagiaba al de vidrio de sus emociones más vivas. Incluso, en el ojo de vidrio, pasmado, parecía reflejarse más el terror. Sobre todo cuando le acercaron un puñal en alto, entre las carcajadas y gritos de los presentes.

—No, por favor —dijo Gustavo mientras intentaba subir las manos, que tenía atadas, para protegerse el rostro.

—¡Ojo Parado cobarde! ¡Ojo Parado cobarde! —gritaban a coro. Una botella vacía se hizo añicos a los pies de la estatua.

—¡Calma, calma! —gritó Ocón, quien llevaba la voz cantante en la ceremonia—. No tiene por qué morir tan pronto. Que sufra primero.

—¡Sí, que sufra primero Ojo Parado, que sufra! —secundaron los gritos.

—Que venga a defenderlo su grupo de la Porra —se burló Ocón.

—A ver, que venga.

—Llámallo, Ojo Parado, llama a tu grupito de la Porra, ándale —dijo otro de los soldados, muy joven, pinchándolo ligeramente en el vientre con la bayoneta. Gustavo se contrajo de dolor, pero no alcanzó a caer al suelo porque Ocón lo detuvo, estrujándole el saco.

—¡No se queje tanto, cabrón, todavía ni le están haciendo nada! A ver, alúmbrenlo de nuevo.

La linterna regresó al rostro desfigurado, y esta vez un tal Melgarejo, desertor reciente del 29º Batallón, de un tajo vació el ojo vivo de Gustavo, quien cayó al suelo doblado del dolor. Su último grito fue: “Mamá, mamá”, mientras las burlas continuaban:

—¡Ojo Parado llorón! ¡Pinche ciego cobarde!

Ya en el suelo le propinaron puntapiés y lo hirieron con las bayonetas.

¿Podían todavía vejarlo más? Pues a tirones lo desnudaron y alguien le mutiló el miembro y se lo introdujo en la boca. Gustavo era un hombre corpulento, muy sano, que tardaba en morir. Su cadáver, según el ingeniero Alberto J. Pani, presentaba treinta y siete heridas. Le extrajeron el ojo de vidrio y lo trajeron de mano en mano, como trofeo. Finalmente, su cadáver fue enterrado bajo un montón de estiércol.

¿No fue esta ceremonia una respuesta —¿de quién?— a la fe incondicional que tenía Francisco I. Madero en la bondad humana? Sobre todo, tratándose del hombre que, decía, era a quien más amaba, su hermano, su compañero de la infancia y la juventud, el único que trató siempre de mostrarle un camino más realista que el que seguía. **U**

Monjas escritoras en la Nueva España

El habla sin habla

Margarita Peña

El silencio al que estuvieron condenadas las obras confesionales de las monjas en el mundo novohispano y su plagio por los hombres, superiores jerárquicos en la estructura de la Iglesia, es el tema central que con erudición e inteligencia crítica desarrolla la estudiosa Margarita Peña en el Epistolario de María Coleta de San José, de cuyo prólogo ofrecemos un fragmento.

Los textos redactados por las religiosas en el ámbito de los conventos coloniales mexicanos (sobre los cuales ya he vertido tinta), casi siempre siguiendo las órdenes de su confesor y a veces incluso contra su propia voluntad, son ejemplo de una curiosa transmutación de la autora en personaje. La monja escribía sobre su vida, infancia, genealogía, raptos, enfermedades, etcétera, obedeciendo al confesor en turno, en un ejercicio biográfico autorreferencial; más tarde, al morir, cuando por sus hechos y virtud había alcanzado el estatus de “venerable”, la autoría era suplantada por el confesor, o aquel que había asistido espiritualmente a la mujer en sus últimos años, que recogía los textos, los ofrecía a un prelado importante, o bien él mismo los transformaba en obra propia, firmada con su nombre, convirtiendo a la monja en personaje de un texto biográfico, a veces casi personaje de novela. El “yo”, la primera persona, se convertía en el “ella”, tercera persona. Quedaba borrada así la autora original. Al imprimirse, la obra aparecería firmada por el padre Salmerón; o el padre Pardo, Santander, Sigüenza y Góngora, etcétera, casi todos, prelados o clérigos prominentes. Y así pasaría el texto a la posteridad, como obra escrita por un varón. La mujer-autora desapare-

cía. En cierto sentido, estaríamos ante lo que ahora se considera un plagio. Quedaba la monja, eso sí, como personaje, protagonista, para ejemplo (o escarmiento) de las señoras lectoras —generalmente el resto de las monjas de la comunidad—, que constituían un público cautivo. Recordemos que en esos siglos no existían las nociones de “derechos de autor” ni nada que se le pareciera.

Hubo, sin embargo, casos en los que la autoría femenina se salvó.

EL “HABLA SIN HABLA” DE SOR COLETA:
UN EPISTOLARIO DEL SIGLO XVIII

La *Colección de cartas dirigidas a su Padre Confesor en la que relata sus visiones y revelaciones* sor María Coleta de S[a]n Joseph, presunta monja oaxaqueña, dirigidas a su padre confesor y escritas entre 1751 y 1775, es ejemplo de lo que podría considerarse escritura femenina “espontánea”. Su autora no redacta una biografía al uso, de las que los confesores solían alentar, el convento cobijar y algún prelado imprimir, sino un epistolario —más de cien cartas— que dirige a su confesor, escritura que le

valdrá el veto y confiscación por parte del Tribunal del Santo Oficio, y en las que expone las dudas existenciales y agonías características de estos textos confesionales, acentuadas por las culpas que derivan del temor de haber cometido faltas graves. Se conserva el “yo” autoral y es texto en que conocemos la identidad de una autora que habla por sí misma sobre sí misma. Aun cuando su pretensión era solamente la de comunicarse con el confesor y encontrar respuesta a sus preguntas y alivio en un ejercicio catártico, en cuanto texto autobiográfico, como señala Wilhelm Dilthey, corresponde a la reconstrucción de momentos, situaciones de vida que se prestan a interpretar incluso la realidad histórica y social. La dependencia de la colonia en relación con España en cuanto a la costumbre de la escritura de monjas; la religión omnipresente; la enrarecida atmósfera del claustro, el sometimiento femenino. O sea, lo que le había tocado vivir a la autora. A guisa de ilustración, extraigo del epistolario un fragmento, dos cartas, que, en términos de Dilthey, corresponderían a la reconstrucción de momentos de vida de sor Coleta y ejemplifican una particular condición afectiva, religiosa, que se revela a lo largo del epistolario en su totalidad. Así, escribe la monja:



Carta número 39

Padre y señor mío: recibí la [carta] de vuestra merced la que ha sido flecha que ha atravesado mi alma. ¡Oh, qué palabras tan conciliadoras!, pues aun la más mínima me es una flecha que enciende el alma a más amor de Dios. Padre mío, todo lo que me pasó el sábado y domingo, y todo cuanto más me ha pasado en adelante son, padre, tan grandes los efectos que en mi alma han causado que aseguro me parece mucho peligro poder vivir y más con unas calenturas que me vienen dando. Pero mientras más me voy encendiendo en calentura y los dolores que tengo juntamente me aprieto hasta que siento que me inflamo en el amor de Dios, y qué gusto tengo de padecer algo por el amor de mi Dios, pero siento una cosa que yo no sé como será y es que en cada dolor que me da en mi cuerpo es como aquella cosa que siento en mi corazón que parece se me abrasa y quisiera hacerme tanto para alabar a mi Dios. Así es con cada dolor que tengo. Estando días en la oración y fuera de ella dando todo amor que puedo en la oración me parece que veo a la persona del Espíritu Santo en forma de persona que se llegaba a mí, yo quieta rezaba con mi alma, y me decía: “mi amada, para mí amada”. Yo entonces proseguí diciendo: “mi amado soy tuya”, y me respondía: “y yo para mi amada”. Esto ha sido cosa que parece que el corazón se me derrite en mi amor, enardecimiento y en conocer que no soy digna más que de eso. Es de pura verdad lo que yo merezco. Mi Padre se me está repre-

sentando [en] esta forma de paloma que esta vez parece que veía que se iba entrando en mí y haciendo una propia cosa conmigo. Otra vez vi a Nuestro Señor dentro de mi corazón como metido en una vidriera hecho Niño pero aunque lo veía muy claro, no lo veía como una humanidad, sino en un modo muy delicado. Muchas veces se me está representando una cruz y yo le digo que venga muy enhorabuena. Yo discurro en lo que estoy padeciendo, así de dolores como de tantos temores de no ofender a Dios en nada, ya que parece que no habrá mayor cruz que la enfermedad en una religión. Pero estoy muy contenta, pues Dios lo dispone. Dónde merecía yo que Dios se acordara de mí en regalarme con enfermedades, [que] se me han ofrecido las que he llevado con gusto. Muchas veces se me está representando el enemigo en diferentes formas, pero lo desprecio con mucho ánimo que Dios me da, y me representa algunas cosas inmundas, en esto sí prosigue el maldito.

[F. 164v-166v.]

Carta número 56

Mi padre: puedo asegurarle que ya parece que el alma se me sale. No parece sino que cuanto mis ojos ven, sea lo que fuere, todo me parece un fuego de amor de Dios. Esto, mi padre, es lo que [me] incita a hacerme pedazos, pues me parece que aunque me echara de los cerros



abajo, me parece no hiciera nada y fuera mucho detenerme no hacer otras cosas más grandes. Desde el domingo en la tarde, quedé más [mal] de lo que estaba antes. Aquella noche la pasé reventando el corazón y con la ansia de comulgar otro día. Llegó esa hora tan feliz de recibir a Su Majestad y al tiempo de estarme dando la forma, ya se ve que se me encendió más la voluntad y me empezó el temblor. Y yo le pedí a Su Majestad no me pasara adelante para estar más recogida. Quiso Su Majestad hacerme el favor. Empecé a hacer mi diligencia y a decirle a Su Majestad: “señor, cuanto hiciere y todo cuanto tú sabes lo pongo en manos de mi Padre, para que te lo ofrezca”. Su Majestad me parece me daba muestra de admitirlo y en ese propio instante vi a un ángel hermosísimo. No hallo cómo decir su belleza, con un semblante muy risueño y juntamente mostraba su grandeza...

[...] Cuando entró nuestro Padre en la comunión, no me acuerdo qué día, pues ese día los santos hablaban, yo miraba la luz, yo miraba más estas imágenes que se ofrecían y todo, todo parece que tenía bocas, que me decían tantas palabras de Vuestra Merced: “ama, ama a Dios”, pero no sólo me lo decían, sino que me lo infundían [...]. Y me parece que llegará el día en que ya no pueda escribir, porque cada letra, mi padre, lo diré sin que nadie me oye, no parece, sino como diré, una saeta, un rayo, una lanzada. Déme remedio. Por Dios, que ya muero. Pero ya me acuerdo que los remedios me hieren más. ¿Qué haré, mi Dios? Sáname Padre. ¿Qué es esto

que vuestra merced me ha traído en estas comuniones?, ¿qué he hecho estos días? He sentido más unión con mi Dios y un recogimiento muy grande [...]

El día que entré en el confesionario [...] yo dije cuando eso de la cruz me estaba pasando, “Señor, ¿qué es esto?”, [y él dijo] “Yo estoy ahora pensando en tu transfiguración y sintiendo ahora gran gloria, y ahora veo cosas de la cruz”. Yo no sé cómo decía esto, el Señor me respondía con aquella majestad que yo le estaba mirando glorioso, pero [su lenguaje] era un modo de *habla sin habla* y me decía: “esto que ves no es una cruz de trabajos, sino lo propio que has experimentado [...]. No me olvide, padre, como a su pobrecita y bien necesitada, aunque malísima; he tenido hoy muy presente la congregación y a mi padre a quien saludo y pido no me tenga olvidada...”

[F. 173r -175r.]¹

LOS VISOS MÍSTICOS DE UNA “ILUSA”

Los textos de sor Coleta podrían inscribirse en una mística *sui generis* en la que la aspiración a la unión del alma con Dios está enmarcada por alusiones fisiológicas (dolores, calenturas, el corazón que revienta) y ansiedad que jalonan el epistolario en expresiones que dan lugar a la ambigüedad, las conecta con sentimientos y necesidades terrenales. Esto último pudo haber alarmado a los clérigos que tuvieron acceso a los escritos respecto a la naturaleza del discurso —incluidas las alucinaciones— de la madre Coleta. Hay, también, en ella conciencia de la escritura, de la letra. La monja fue castigada severamente por el Santo Oficio; calificada de “ilusa”, aunque alejada de la calificación de “beata embaucadora”, como las que solían habitar en la cotidianidad de la Colonia: Teresa Romero, Rita Vargas, María Lucía Celis. Cada una a su modo devenidas verdaderos personajes en el escenario del teatro inquisitorial novohispano. El discurso de la monja Coleta pareciera expresión tanto de una patología susceptible de análisis en términos de Freud, como de una manía escritural con visos místicos. Los inquisidores del Santo Oficio hilaban fino y podemos presumir que el discurso de Coleta a lo largo de las cartas incurriría en errores teológicos, “proposiciones indecorosas”, o incluso, imaginaciones y visiones sacrílegas. Se nos ofrece como una reveladora muestra de escritura femenina inserta en los patrones del género epistolar y, por extensión, de la autobiografía femenina en la época colonial, censurada por el aparato represivo del Santo Oficio. **u**

¹ Transcripción de V. Guerra.

Federico Reyes Heróles, novelista

Reconocernos en las palabras

Vicente Gómez Montero

El universo narrativo de Federico Reyes Heróles es explorado en este ensayo del escritor tabasqueño Vicente Gómez Montero al sumergirse en las aristas políticas e históricas de cuatro novelas: Noche tibia, El abismo, Canon y Ante los ojos de Desirée.

A Lorena, porque sabe de estas cosas, aunque no las dice

El recuerdo y los sueños de una nación se tienen que plasmar en palabras. Sólo la palabra permite reconocernos, compartir, ser en lo individual y en lo colectivo. Pero la palabra no cae de un árbol como fruto gracioso. La palabra necesita de ingenieros que consoliden los cimientos, de arquitectos que imaginen una forma y —quizá lo más difícil de encontrar— de un alma que sienta por sí misma y por los demás.

FEDERICO REYES HERÓLES

LOS MOTIVOS DEL ÁRBITRO

Definitivamente, la invención de la novela política, con problemas políticos netamente mexicanos, es reciente. El último suceso histórico que cimbró a nuestros escritores fue el 2 de octubre de 1968; la literatura mexicana buscó explicarse este fenómeno con *Palinuro de México* de Fernando del Paso o ese furioso alegato contra el suceso, *Los símbolos transparentes* de Gonzalo Marté. Pero la Historia sigue su curso y en el espectro de la narrativa aparecen nuevos novelistas que ofrecen la continuación, la exagerada continuación de nuestro retablo nacional. Pero, hay que admitirlo, saltamos a la narcenovela dejando de lado el asesinato de Luis Donaldo Colosio. Hay por ahí una deuda de los escritores con la sociedad. Supongo que es más fácil hablar del crimen

organizado que de la muerte de un político que tiene visos de tragedia. Siempre hay escritores que quieren hacernos reflexionar sobre la historia entre 1970 y 2000. Aunque estos sean la excepción, los menos.

Héctor Aguilar Camín dispone las piezas para una consecuencia lógica de la revolución frustrada. Carlos Fuentes, con toda la astucia que el oficio le dio, nos habla en sus novelas después de *Terra nostra* del México que ve volverse decadente, oprimido, voraz, esgrimendo como única pasión la corrupción, que somos todos, afirmaba una revista musical de aquellos años. *La cabeza de la hidra* y *Morir en el golfo* son novelas que tratan de explicarse la realidad, la irre realidad, mexicana transformándola en literatura. Cuando creíamos que nada iba a sorprendernos ahí están las novelas de Federico Reyes Heróles con las variaciones culturales de este singular melómano; siento mucho que no haya quien hable de esta vocación de Reyes Heróles que emite sonidos, buen escuchante al fin, desde las páginas de su obra literaria.

Al comenzar a leer *Noche tibia* quise entender que el conflicto, nunca verdaderamente especificado, es el alzamiento zapatista en sierras chiapanecas. Sin embargo, Reyes Heróles nos habla de un conflicto aun más lejano en el mapa político de México, en el sureste del país, donde conviven, a fuerzas, terratenientes y campesinos

en una agreste dualidad sureña. La mejor explicación del conflicto, de cualquier conflicto que arrastra siglos de sumisión y saña, la da una vieja película del Cine de Oro mexicano, *Al son de la marimba*. Ahí, Joaquín Pardavé dice a unos azorados viajeros citadinos: “Mire usted, aquí mis tierras miden diez hectáreas así [a lo ancho] y otras diez así [a lo largo]; aquí come el que yo quiero, tiene trabajo el que quiero, se casan según mi anuencia, ¿cree que si ordeno que no les den posada o alimenten, me van a desobedecer?”. Eso dicho en 1945, o más adelante. Federico Reyes Heróles, en la novela que nos ocupa, ofrece un atisbo al conflicto de tierras expropiadas, de líderes corrompidos y de conciencias críticas que definen la Verdad, porque la Verdad prevalece aunque no la veamos de inmediato. Aunque parezca extraño, Reyes Heróles a través de su protagonista sabe que descubrir la Verdad no necesariamente será lo mejor.

Manuel Meñueco, el protagonista, es lanzado a San Mateo para dirimir, aunque no con poderes plenipotenciarios, el conflicto de usurpación, de posible usurpación de tierras. Mientras más se adentra en las entrañas del conflicto encuentra razones para simpatizar con los querellantes más que con los propietarios. Él mismo, al desentrañar las sombras de su ascendencia, busca en la morenez de la gente, en el conflicto mismo, en lo silvestre de los habitantes de San Mateo una muestra de cordura. Siente que algo no está bien, que algo se desplaza entre los que aman la tierra y los que la utilizan. “¿Por qué escribo? No lo sé todavía”, dice Meñueco en un diario epistolar que establece con su ex esposa, Elía, la que recibe las cuitas de Meñueco, a la vez depositaria y espejo.

La relación del protagonista con Elía nos da la doble oportunidad para desarrollar el avance de la novela. Elía narra igualmente la búsqueda de quienes fueron sus padres. Elía y Manuel rehacen el camino doblemente atrayente, porque aquí vemos la pericia del narrador. Mientras se desarrolla el conflicto político circundado de pomposos funcionarios que trasudan ineficacia, también asistimos al espacio donde los esposos, separados, se cuentan sus vidas, sus deslices, sus anhelos, sus decepciones. Meñueco se desilusiona del sistema político mexicano, notando una deformidad en él. Meñueco no es ingenuo, pero no comprende de todo a todo su papel en este inesperado brote de insurrectos que lanzan bravatas para asustar, y asustan. El protagonista lo sabe: ha fracasado la modernidad. “Nuestras ciudades son destiempos. Nuestro desarrollo industrial un contratiempo”, dice Meñueco en otro lugar de *Noche tibia*.

Él mismo lo sabe: por mucho afán de resolver el conflicto, éste tiene llagas que supuran. Darle una aspirina al enfermo no sirve de nada. Además, Meñueco lucha contra el pasado, su pasado, el de Elía, el de saberse el sobreviviente de una estirpe que ha enterrado dos hermanos. Al nacer él y vivir, fue bautizado con ese

nombre vivo. El dolor por serlo, por permanecer vivo se ajusta en cada línea que hace Meñueco en las cartas intercambiadas con Elía. Ambos ofrecen una colección de misivas donde intercambian su historia, su pasado, el de sus padres y abuelos, hasta noticias de carácter local, internacional, noticias que ubican el contexto de la acción. En una de ellas, Reyes Heróles hace mención de una niña de doce años que sube a la torre de microondas de Telmex buscando suicidarse. Esta noticia ubica el entorno tabasqueño, pues ocurrió en este estado por los años ochenta; el nombre del corresponsal, Audelino Macario, es suficiente para hacernos volver la vista a Tabasco. Otras referencias a la geografía, como la carambola, fruta con la que se hace una deliciosa agua, o la forma feroz con que se cocina la tortuga, nos hacen pensar en el conflicto aquel que no tuvo solución, ése donde las tierras expropiadas no se pagaron, los líderes fueron comprados, la justicia se escondió, dejando una cicatriz que nadie cerró, supurando aún en nuestro trópico, destilando podredumbre.

Novela de apuestas, de fuerzas, de acordes cotidianos, *Noche tibia* nos recuerda que los sucesos deben narrarse siempre avanzando, creando ese elemento perturbador que nos invita a continuar la lectura. Los esfuerzos de Meñueco por resolver el conflicto, aun a costa de sí mismo, revelan el monstruo que duerme en cada una de las facetas no resueltas de México, léase racismo, esclavitud, maldad, abuso, corrupción. Al final, no sin luchar, aunque la lucha de Meñueco resulta estéril, la zona recupera una tranquilidad a fuerzas, misma que durará hasta las próximas elecciones. Mientras tanto, Elía y Manuel Meñueco han pasado por todos los estadios de afirmación, reafirmación del amor. Ambos tienen otras parejas que no los satisfacen porque ambos saben que el amor verdadero está en ellos, no en los otros.

Antes de lanzarme a concluir con *Noche tibia*, debo mencionar a Santiago Fernández Lizaur, ese increíble académico que logra el desarme imponiéndose con la voluntad de quien ha vivido en la certeza de hacer lo correcto. *Noche tibia* concluye con la reunión de la pareja. Elía y Meñueco se reúnen a degustar vinos y comer deliciosos manjares porque ellos, sibaritas, entienden que no podrán atravesar el espejo, uno en dirección del otro, mientras no aclaren sus puntos de vista, sus deseos, su amor. *Noche tibia* es una obra de enorme sensatez. Meñueco es el árbitro, ese árbitro que ofrece razones muy válidas que nadie quiere escuchar. Los contendientes se obcecan en su dicho. Invadir. Meñueco no sabe cómo hacer que ese monstruo al que la injusticia y el dolor despertaron vuelva a cerrar los ojos.

Reyes Heróles ofrece, en palabras de Elía, contar su vida en su propio idioma, dar razones que pesan. La curiosa cara del personaje que se ha elegido para internarnos en la vida de una comunidad que está a punto

de salir del ostracismo es la del árbitro, la del conciliador que al final se siente él mismo ofendido por la intolerancia de ambos bandos. Los superiores no aprecian su esfuerzo. Este peón fue comido, hay que lanzar otro peón a la guerra. Reyes Heróles conoce bien la cocina de estos guisos de la política pues encuentra siempre una forma de explicarnos lo inexplicable.

Hay tres ocasiones en la novela en que Meñueco se siente ofendido porque algunos de esos terratenientes o políticos, desde Nueva York o enfundados en trajes delicadísimos en oficinas elegantes, llaman *indios* a quienes ocupan San Mateo. Meñueco es el peón que paga los errores de las grandes piezas del ajedrez político que se juega en el sureste mexicano. Cuántas veces no nos hemos sentido así. *Noche tibia* es una novela dual, donde las razones del hombre resultan tan buenas como las de la mujer. En esta pareja arquetípica, Manuel y Elía, encontramos vida y conocimiento, exageración, amor, desamor, fuerza, pero nunca insulto, agravio. Aun cuando se cuentan sus infidelidades, con Octavio y Mariana, mantienen un tono amable. Es interesante la propuesta del escritor. Esta pareja representará a la pareja del siglo XXI, no será ese matrimonio del siglo XIX forzosamente metido en el siglo XX. Cuando los vemos reunirse, finalmente, cuando ya no leeremos sus pasiones a través del albéitar redentor de la misiva, es entonces cuando nos damos cuenta de que la tesis no está en el conflicto político, sino en el conflicto amoroso. Mucho nos recuerda Reyes Heróles a André Gide, que en *Los monederos falsos* discurre entre el ensayo y la historia de los amantes. El entorno se ha podrido, parecen decirnos Elía y Manuel Meñueco, hay que rescatar nuestra casa. Está tibia la noche, dice ella. Él le dice: contentémonos para sabernos. Saberse al contentarse es fincar una relación donde ambos tienen voz, donde no hay quién mande, quién obligue o quién lleve las riendas del hogar.

LA VIDA SIN EMOCIONES

Con los años comprendí que el quehacer de un escritor era ampliar el alma para sentir más y mejor y poder poner esos sentimientos en negro sobre blanco, atraparlos en palabras.

Federico Reyes Heróles

El abismo comienza como un día normal en la vida de los personajes. Esteban y María notan que en los pequeños tropiezos de ese día (el vaso que se cae, la búsqueda de un departamento) hay un azar que los unirá. Pero Esteban, esta otra cara del narrador de *Noche tibia*, no cree en el azar. No lo cree porque su vida es regida por itinerarios inalterables. Ejercicio-oficina-viaje/viaje-ejercicio-oficina parece ser su rutina. Rotular cada capítulo con un verbo en infinitivo provoca la sensación

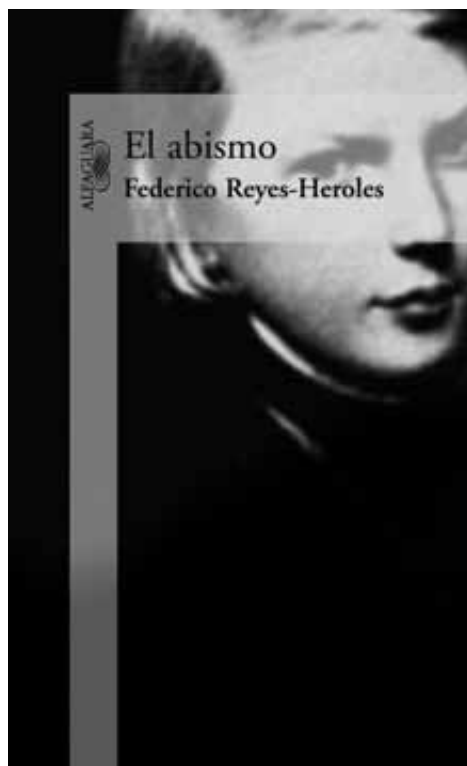
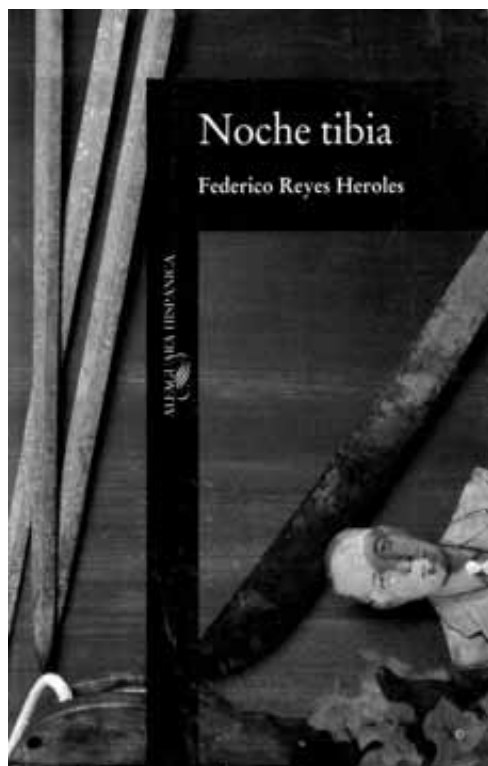
de movimiento, esa gentileza del autor es la que agradecemos pues ahí encontramos el meollo de la cosa, definiéndolo en términos lezamianos.

Aunque el protagonista no se mueve mucho, el azar lleva a su puerta a María quizá con la complacencia del portero, don Genaro. Así, el sedentario no tuvo que salir, el azar llegó hasta él. María llega y se enamora de Esteban con la misma fuerza que él se enamora de ella. Él tarda más en esclarecerlo. Esteban pronto encontrará quién disipe sus dudas, o quiénes, más bien. El mismísimo Victor Hugo entra en escena, acompañado de Jean Valjean. Aquí atina nuevamente el autor. Porque el creador de *Los miserables* y su personaje son ya entidades inseparables, entidades fortalecidas uno por el otro. Esteban, mientras padece el acoso terrible de ansiedad, encuentra en la azarosa vida de Jean Valjean la respuesta a sus preguntas.

Narrar a la manera de Kundera tiene sus ventajas; una es que el escritor puede despersonalizarse casi totalmente del problema y otra que puede aducir respuestas en boca de los que vieron el problema mucho más de cerca



Federico Reyes Heróles



o, mejor, antes que nuestros contemporáneos. Donde acierta Reyes Heróles es en unir a María, quien finalmente se queda con el piso de arriba, teniendo como vecino a Esteban en el piso de abajo, ese 11 de septiembre de 2001, cuando tres aviones se estrellaron, dos contra las Torres Gemelas, otro contra el Pentágono, provocando la desazón en los norteamericanos al saberse vulnerables. Almas buenas, María y Esteban se conducen del desastre, afianzándose en una confianza que tornará sus vidas en un romance, extraño pero hijo finalmente de estos tiempos. La lectura de *Los miserables* que va conduciéndonos por la vida y hazañas de Victor Hugo también es la guía con la que Esteban encuentra los motivos de su encuentro con María. Sin embargo, el encuentro se da porque el azar juega su papel. Esteban y María serían papeles al viento, juguetes del destino, para citar una frase manida, si no fuera porque el autor siempre ofrece la alternativa de las vidas del autor francés y su personaje. Así, el ángel literario que verá por la pareja resulta ser el autor de *Los miserables*. Reconocerse en un rostro, en una imagen, en una novela parece ser la propuesta, buena por cierto, de Reyes Heróles, quien aprovecha el menor movimiento de la pareja para hacer su respectivo movimiento, no en balde es buen jugador de ajedrez —ya lo vimos en la novela anterior.

La construcción de la novela está hecha, como todas las de este autor, por capítulos breves, de rápida lectura, de momentos entrañables, momentos que dejan atrás las jugadas con los políticos para adentrarse, adentrarnos, en una partida más interesante, la que jugamos con la dama de nuestros amores. Reyes Heróles no es un escritor complicado. Su narrativa ofrece muchos asideros

pero no concede. No ofrece el asidero para facilitar las cosas. Siguiendo la tradición kunderiana, apoya la tesis del escritor checo en la que señala que cada novela debe decirnos que las cosas son más complicadas de lo que creemos, cada novela debe complicar el encuentro del caso, de la cosa, hablando como mi admirado Lezama Lima. La cosa en *El abismo* se complica porque Esteban se enferma y María, a pesar de ser una mujer moderna, no lleva su modernismo al grado de declararse ella. Esteban necesita la felicidad pero no se atreve a ser lo suficientemente feliz. El desenlace será igualmente sorprendente.

TRATADO DEL SECRETO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES,
O CÓMO SOBREVIVIR SIN SECRETOS

Un escritor no puede tener límites, debe poder experimentar emociones diversas, disfrutar de una deliciosa nieve o bailar en algún arrabal de Buenos Aires.

Federico Reyes Heróles

Una pareja juega con la infidelidad. Él, Julián, fotógrafo, le pide a Mariana la noche del cambio de siglo que se mantenga viva, que avive la llama de su pasión de ser necesario, siéndole infiel. A la esposa, Mariana, no le agrada la idea, pero no la desdén; esposa y madre ejemplar, conoce la fortuna de haber tenido hijos joven con Julián y ahora se dedica a la arquitectura, su profesión. Entre ambos queda la propuesta de la noche de fin de año, principio del siglo XXI. Ambos siguen su vida rutinaria, pequeña, enjaulada en las mil tareas cotidia-

nas. Una mañana, cuando Mariana se siente más acosada por los relojes, comienza todo. Los relojes le recuerdan que tiene momentos en su vida que no utiliza. Ésa será una de sus preocupaciones durante el recorrido de la novela.

Marzo. Tres meses apenas después de la propuesta. Así se van dando las cosas, mientras Reyes Heróles, gran melómano, teoriza sobre ese maravilloso cosmos musical que es el *Canon* de Pachelbel. Pachelbel, maestro del maestro Bach, descubre en la bella forma de la repetición, esa incansable repetición donde un instrumento da una melodía que es seguida por otros instrumentos formando un diálogo tonal que sobrepasó las expectativas del siglo XVI. Pachelbel discurre por donde Bach, algunos años más tarde, discurrirá con el arte de la fuga. Repetir las cosas es estar inerme. Quien no cambia, vive una existencia rutinaria, conforme, apacible. El cambio, lo discordante, es lo que provoca las grandes guerras, los grandes viajes, las grandes aventuras. Un desliz de Mariana provoca que el canon se interrumpa, que la música se bifurque planteando otro sendero musical que es aterrador porque no tiene fin. Julián y Mariana descubrirán que no están preparados para el cambio. Mariana no entiende esa obsesión de su esposo por el canon de Pachelbel, descubre que ella necesita vivir, sentirse viva, deseada, cortejada por otro. Salirse del canon para vivir, aunque poco después el mismo autor referirá la hermosa frase de Mircea Eliade: “La realidad se adquiere exclusivamente por repetición”.

Reyes Heróles no cae en la trillada historia del triángulo amoroso. Esta figura geométrica se cierra, concluye, tiene un principio y un fin exactamente enmarcados por la cerrada armazón de su composición. El canon es múltiple, abierto, provocador en su cerrada estructura. *Canon* tiene un desarrollo musical extremadamente empático. Mariana y Julián no cumplen la anécdota del triángulo, ni se involucran falsamente con otras personas. Todo ocurre en esta novela tramada en un telar de proporciones exquisitas con una métrica brutal y correcta. Los capítulos breves —ya hablé de ellos en la narrativa de Reyes Heróles— invitan al lector a avanzar teniendo como fondo los acordes de este músico importantísimo, olvidado por las nuevas generaciones, que ordenó las notas extremándolas hasta el delirio. Así camina el autor por la historia de una pareja que no soportó decirse la verdad. Mariana tiene un desliz con otro hombre, pero lo que en una telenovela barata es el punto clave de la historia aquí sólo es un mero accesorio con el que el autor de *El abismo* —otra interesante descripción de cómo una pareja se reúne— sale adelante del tratamiento banal, cotidiano, común. No sabiendo vivir con la infidelidad de su esposa, aun habiéndola propuesto, Julián sale de su casa, se comporta como el marido ofendido, busca una vida de soltería que le pesa.

Por su parte, Mariana tiene sus primeros acercamientos con el dolor. Reyes Heróles lanza dos o tres interesantes aforismos sobre la vida en pareja: “El que sufre, vive”; “No existimos cabalmente sin conciencia del tiempo”; “La realidad se adquiere exclusivamente por repetición”.

El autor convoca a las mejores mentes que han reflexionado sobre estos temas. Me imagino una mesa de café, donde Kant, Newton, Mircea Eliade, Denis de Rougemont, Oscar Wilde, Fernando Savater, charlan amigablemente (arrebatándose la palabra entre sí, a pesar de sí mismos) mientras Reyes Heróles tiene las antenas muy atentas a las sesudas mentes que hablan sobre la fidelidad, la repetición, el tiempo, la soledad, el matrimonio, el sufrimiento. Más que una novela de personajes, ésta es una novela de teorías, reflexiones, causas que provocan reacciones pero siempre se puede volver al orden.

Ésa es la propuesta de Pachelbel: desorganizar, hacer que parezca desorden; volverlo a retomar para organizarlo. Armonizar los sonidos discordantes, haciéndolos concordantes, resurgir del caos renaciendo. Pero la moraleja no es solamente (falsamente) *hay que ser infieles para recuperar la felicidad*. No. No es tan simple. Una vez dada la infidelidad, hay que ser lo suficientemente fuertes, veraces, inteligentes para superarla. Al romperse el equilibrio, el caos se apodera de las vidas de todos, esposos, hijos, abuelos. Mas todo encuentra su cauce cuando el director (azar, destino, valores) toma la batuta, da dos o tres golpecitos en su atril y comienza las ocho notas del *Canon*. Ahí vuelve todo a la normalidad. Las heridas se cierran, los excesos se minimizan, se fortalece la familia. *Canon* no es una novela que se lanza al lado salvaje, estilo de muchos novelistas contemporáneos. Correctamente escrita, llevando al lector por senderos conocidos, por ello mismo no vistos. *Canon* propone que los monstruos que acechan la felicidad de la pareja pueden regresar por donde vinieron exorcizándolos con la sensatez de la repetición. Eso es el canon. Ése fue el descubrimiento fundamental de Pachelbel. Trasladarlo a las letras era tarea de un virtuoso. Reyes Heróles lo es.

PALABRAS EN LA PARED

...te habremos de buscar en nuestros recuerdos y en nuestros sueños sabiendo que eres parte central de la gran nación que ayudaste a construir.

Federico Reyes Heróles

Normalmente las novelas sobre periodistas ofrecen un enorme vacío en el personaje. Residuo de la novela negra, el periodista luchando contra una sociedad que lo

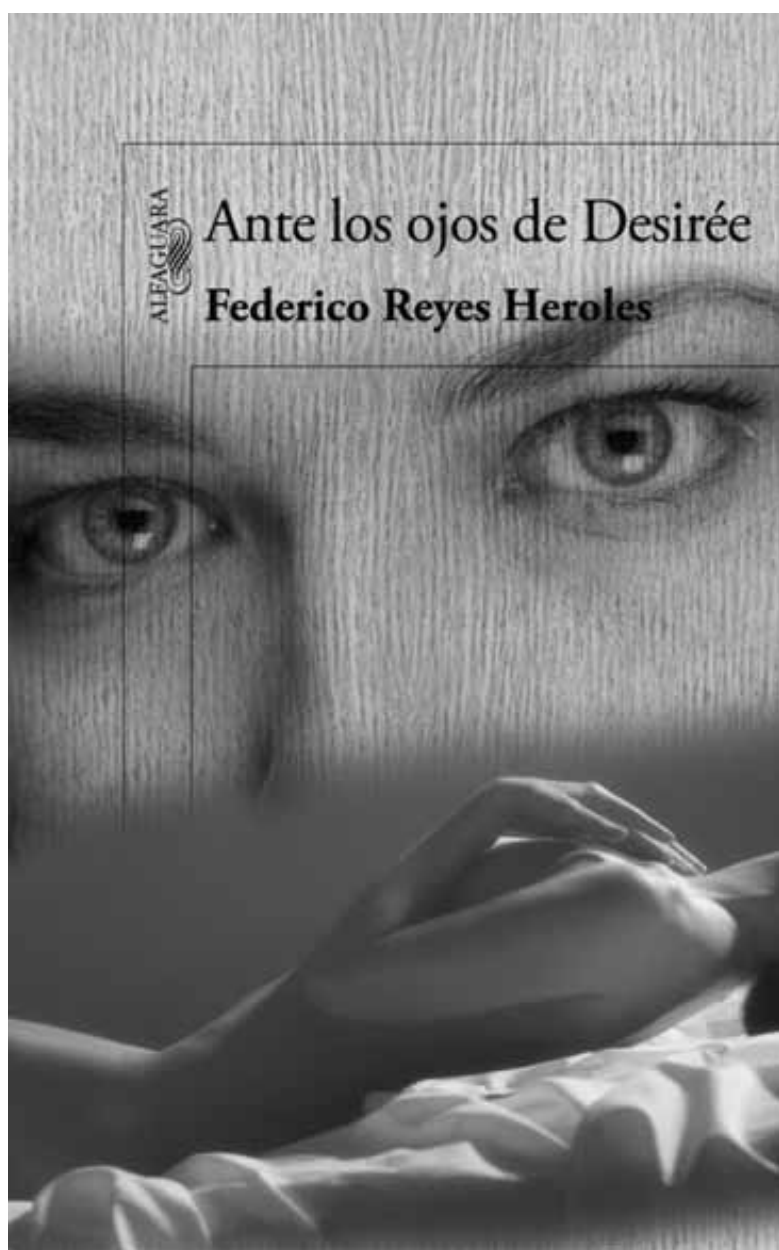
envilece substituyó al detective harto de pelear contra los malos así como contra los buenos. Refiero a la novela de Reyes Heróles con la que cerraremos esta andanada, *Ante los ojos de Desirée*. Doble incursión entre los afanes de un periodista por encontrar la Verdad, y su amor por Desirée perdida en el tráfico desdichado de un allanamiento. *Ante los ojos de Desirée* es una connotada realidad de nuestros tiempos, de todos los tiempos. Luciano Talbek recibe un documento comprometedor y lo firma. De esta acción deviene un cúmulo de sobresaltos, obviedades, amenazas, lejanías y cercanías amistosas que sólo salvará el amor que Luciano siente por Desirée.

La musa está ahí, Reyes Heróles pareciera identificarla siempre con la mujer alcanzada-perdida-recobrada. Aunque éste es el primer libro que leo donde la musa se pierde, para encontrar otra que no suple a la primera porque ésta es una gran enseñanza que nos da el autor: nadie es igual a otro, es otro, u otros, pero nunca el mismo. Talbek avanza entre pesadillas, es golpeado, vejado; disidente, abomina de los lugares comunes, forja

estudiantes, lanza aullidos de soledad porque no saben los protagonistas de Reyes Heróles estar solos. La soledad es un castigo dentro del cosmos narrativo reyesheroliano. Lo que impele a otros a luchar por el encuentro, en estas novelas es karma dentro del karma. Parece una muñeca rusa de ésas que vas abriendo hasta encontrar una dentro de otra, cada una más pequeña, que fuese dejando ver las salidas, las entradas del narrador.

Ante los ojos de Desirée es la primera novela que leo de Reyes Heróles narrada en primera persona declaradamente. Las otras narran casi llevándonos de la mano a la historia, pero ésta en particular subraya el yo por sobre otros narradores. En *Noche tibia* el narrador cede la palabra a la amada. En *Canon* y *El abismo* se narra en el estilo de Kundera, manteniendo distancia siempre. Pero en la que ahora nos ocupa hay un yo fortalecido por su descubrimiento, descubrimiento que se va volviendo contra el que abrió la muñeca rusa. Talbek es el moderno Prometeo al forjar un monstruo que se lo come, junto con Desirée, junto con su trabajo hasta que el gran resonador del siglo xx, el periódico, abre los ojos de la dormida sociedad. La lucha de Talbek en esta novela es contra los ministros que, excediendo sus prerrogativas, adquieren armamento militar innecesario. La milicia no deja pasar mucho tiempo sin castigar al periodista incurriendo en la muerte de Desirée. Se ha desatado el karma.

El protagonista no lucha contra una sociedad ciega, lucha contra todo el aparato de la sociedad. Esta novela es la única en el cosmos de nuestro autor que abre las entrañas de los corrillos malsanos de la hegemonía gubernamental. La única donde el héroe es golpeado por ello lesionándolo en el más fuerte de sus tormentos. Reyes Heróles pulsa registros delicados firmemente. No hay en *Ante los ojos de Desirée* un alegato faciloides en contra o a favor de nadie. El periodista hizo su trabajo, el gobierno hizo el suyo. Todos cumplieron. Gana el periodista porque en este valle de lágrimas que abate, Talbek fue un duro león para el combate. La obra reyesheroliana forma lectores porque este tema, conocido en el ámbito social, es poco tratado en literatura. La buena literatura no toma revanchas, más bien ajusta cuentas. La justicia poética existe. *Ante los ojos de Desirée* es un certero ajuste de cuentas con el poder, que tiene pies de barro como en el mito bíblico. Talbek leyó las palabras en la pared en el festín de los poderosos vaticinando la caída. Logró su objetivo a un precio elevado, sí, pero ¿quién dijo que la lucha contra los poderosos era fácil? Estamos ante un autor del siglo xxi, definitivamente un autor que deja ver, a la manera de Víctor Hugo, autor de su preferencia, la miseria en la que incurre la sociedad toda. Parafraseando a otro de sus grandes autores preferidos, Alexis de Tocqueville: te buscaremos en nuestros recuerdos y en nuestros sueños sabiendo que eres parte de la gran nación que ayudas a construir. **u**



Jaime Sabines

Me hice poeta

Pilar Jiménez Trejo

El libro Jaime Sabines: apuntes para una biografía es resultado de varios años de conversaciones con el poeta chiapaneco. Estas páginas no pretenden conformar una biografía; son apuntes, instantáneas y reflexiones sobre momentos cruciales de una vida centrada (o concentrada) en la poesía. Esta memoria del poeta, presentada en primera persona, aparecerá editada por Conecultra-Chiapas. Ofrecemos aquí algunos fragmentos que conforman el capítulo tres.

En secundaria y preparatoria me dio mucho por leer, acudí a infinidad de literatura pero la influencia mayor que he tenido fue a través de mi padre: su conocimiento de la literatura oriental me ayudó a llegar a las raíces de todo. Soy al mismo tiempo un poeta oriental y occidental porque mi poesía trata de hacer esa confluencia del pensamiento, de la idea mística y su razonamiento contemporáneo.

Mi familia fue siempre muy unida. Juan y Jorge no pudieron seguir estudiando más allá de la secundaria debido a la situación económica, y pronto tuvieron que comenzar a trabajar. Cuando terminé la primaria convencieron a mi papá para que yo continuara mis estudios hasta la universidad. Las buenas notas que había logrado en primero de secundaria, viviendo en Tapachula, tenían a todos contentos. Además de buenas calificaciones, también destaqué como pintor. Hice un cuadro en la secundaria tan bueno —al menos para ellos fue sensacional—, que lo mandaron enmarcar y lo colgaron en la casa; creo que hasta la fecha lo conserva una prima nuestra.

Juan era quien compraba los libros de filosofía y literatura universal que lograban conseguirse en Tuxtla. Y cuando yo tenía unos catorce o quince años él comenzó

a comprar también obras fundamentales de Balzac, Victor Hugo, Tólstoi, Dostoievski, Alejandro Dumas y uno que otro autor estadounidense, pero sobre todo literatura francesa y rusa. Allí comencé a leer a Dostoievski, que me encantó. Por esos años también conocí a un autor que toda mi vida ha sido fundamental: Goethe, uno de los escritores a los que he vuelto y releído siempre; me parece extraordinario; su *Fausto* es impresionante.

Paralelamente en las clases de literatura de la secundaria nos enseñaban lo que había sido el romanticismo y el modernismo que inició el nicaragüense Rubén Darío y que se continuó en la poesía mexicana. Leí a Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, que hizo la famosa frase con su poema “Tuércele el cuello al cisne”.

La única fuente de cultura en mi casa fueron los libros; no solíamos escuchar ópera, música clásica o cosas así. La cultura y mi formación intelectual vinieron únicamente a través de mi padre, los libros y la vida misma.

En esos años me dio mucho por leer filosofía; me gustaban autores como Nietzsche, me encantó *Así habló Zaratustra*, un texto agresivo y valiente de un gran escritor. También leí a Schopenhauer y su obra sobre el pesimismo filosófico: *El mundo como voluntad y repre-*

sentación. Desde entonces me interesó la filosofía. Pero no los enredos de Kant, la metafísica kantiana o cosas así nunca lograron atraparme; leía unas cuantas páginas y se me caía el libro de las manos.

Me acuerdo que peleaba con un maestro al que le decían Moralitos, que era de San Cristóbal; a él le gustaba la filosofía y teníamos grandes discusiones sobre el tema porque le citaba frases completas de *Zaratustra*, y luego él ya no sabía qué contestar y se enojaba. Esas lecturas formaban parte del desliz de mi casa en los estudios. Juan ya leía mucho y nos pasaba los libros a mi mamá, a Jorge y a mí; le gustaba mucho la literatura rebelde como la de Nietzsche.

En el último año de la prepa conocí en Tuxtla a un muchacho que no era de Chiapas, se llamaba Francisco Rodríguez; había llegado allá para trabajar, había estudiado leyes en México y nos hicimos amigos. Él me enseñó a los autores españoles del 27 como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe, Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández.

Me acuerdo que en *El Estudiante*, que costaba 20 centavos, se publicó lo que puedo llamar mi primera crítica literaria, escrita a los dieciocho años. Ahí se decía que yo era “un futuro gran valor de las letras chiapanecas”. Más tarde fui director de ese periódico y en la página poética hice una selección de los poetas españoles que me habían interesado, aquellos que me presentó mi amigo, incluidos Manuel y Antonio Machado. Eran entonces los poetas nuevos, y claro, muy buenos todos. Para mí el mejor, o con el que más simpatía tengo, con el que más me identifico, siempre ha sido Miguel Hernández.

Ahora todos esos poetas están en la vanguardia de la literatura universal. A Pablo Neruda lo conocí en el último año de preparatoria. Este amigo que viajaba con frecuencia a México me llevó a Tuxtla creo que *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Entonces Neruda era muy joven, nació en 1904, mas era ya conocido por este libro que lo lanzó a la fama y que publicó cuando apenas tenía diecinueve años; aún no era un poeta indispensable.

Empiezo a escribir poemas a los quince años para las *chamacas*, sin tomarlo en serio, porque cuando realmente considero que me hice poeta fue al venir a estudiar medicina a la Ciudad de México; ahí escribía a lo loco. Y fue cuando quise ser, y me hice, poeta.

Mi vida cambió enormemente en 1945 al estudiar en la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México, que estaba en Santo Domingo, en el centro de la ciudad. Ésta fue la mayor tragedia de mi vida. Mi maestro Cheo Palacios, que me había dado clases de botánica y biología en preparatoria, me había influido para que estudiara eso, me hizo creer que yo te-

nía aptitudes para ser un gran médico; era un alumno muy querido para él. En mi familia todos parecieron encantados, se hicieron los trámites y me mandaron a la ciudad. En realidad no era una carrera para mí. A esa edad uno no sabe bien lo que quiere; yo tenía un concepto muy romántico de la medicina, quería descubrir e investigar, y me di cuenta de que aquello era más cuestión de paciencia que de talento, había que estar años detrás de un microscopio para ver qué descubrías. La medicina me decepcionó, pero no podía salirme porque creía que mis padres deseaban tener un hijo médico. Ése fue mi conflicto: odiaba la escuela y una sensación física de rechazo me embargaba.

La Ciudad de México tendría unos tres millones de habitantes y Tuxtla apenas treinta mil. Volví a sentir la hostilidad y el anonimato que había vivido antes. Me acuerdo de que dos primos me fueron a esperar a la estación de ferrocarril de San Lázaro y todo aquello era un ambiente extraño para mí. Iban a comenzar las inscripciones en la Universidad, que en esos años estaba en Justo Sierra; era el mes de enero, hacía frío, venía de tierra caliente, odiaba el frío: ahí empecé a sufrir.

En la Universidad uno dejaba de ser Jaime y pasaba a ser un número de cuenta: 55096 era el mío, después de tantos años me acuerdo muy bien de él. Mi primera residencia al llegar a la ciudad fue en la esquina de San Ildefonso y El Carmen, ahí había una casa para estudiantes, era el mero barrio estudiantil y para mí algo provisional. Tenía que buscar un departamentito con algún amigo para poder vivir. Iba a la Facultad de Medicina, que estaba en la esquina del parque de Santo Domingo, ahí donde está la iglesia del mismo nombre, justo en lo que era el antiguo edificio de la Inquisición, que para mí siguió siéndolo los dos o tres años que estudié ahí. Años después, ya como museo, pusieron en ese edificio una exposición de aparatos de tortura. ¡Híjole!, qué bien le cayó el tema de la exposición a ese lugar. Fue una época muy mala para mí, todo me resultaba odioso. Sufrí tanto que aún ahora cuando paso frente al edificio de la Inquisición, me gustaría verlo demolido.

Ahí escribía poemas aunque no tengo ningún poema de esa época ni hay publicado nada de eso en mis libros. Pero es justo cuando vengo a estudiar medicina cuando me hago poeta de verdad: en la hoguera o, digamos, en las brasas. En esos tres años me hice poeta, con el dolor, la soledad y la angustia. Compraba unas libretas muy grandes, y no había noche que no me pusiera a escribir de mis angustias, de mis penas, de mi tragedia personal. Escribía páginas y páginas. Nunca salió un buen poema, desde luego. Pero sí agarré el oficio en esos años, porque escribía por necesidad. Tal vez conservo algunas de esas libretas en que hablaba a los “hombres del siglo xxi”, pero fue por la soledad, la amargura, el dolor de

vivir en una ciudad hostil, por todo eso. Fue mi aprendizaje de la angustia.

Comencé a escribir en serio cuando sentí la agresión de la capital, la soledad. Lo primero fue lo hostil de la enorme Ciudad de México, y luego la hostilidad particular hacia mí en la escuela. Me hago poeta a fuerza por la necesidad a mis diecinueve años.

Estaba tan solo que comencé a leer muy en serio la *Biblia*. Era mi libro de cabecera, la tenía en el buró y acudía a ella buscando consuelo a la soledad, a la angustia, a los sufrimientos que uno tiene de joven. Fue muy duro dejar mi casa y encontrarme con una ciudad a la que relacionaba con la hostilidad. Y es que estaba acostumbrado a una familia, a un pueblito donde todo el mundo me conocía y yo conocía a todos. Llegué a México y no conocía a nadie. En 1945 México tenía tres millones de habitantes y yo una gran soledad. Me sentía muy mal con las cosas que me pasaban y entonces devoraba la *Biblia*.

No recuerdo cómo llegó nuevamente a mi buró, pero ahí estaba y así comencé a leerla. Yo no buscaba en ella un sentido religioso, sino el consuelo humano, por eso mis pasajes predilectos eran el *Libro de Job*, el *Eclesiastés*, Salomón, los Proverbios, el *Cantar de los Cantares*, Ezequiel y los Salmos que son poesía pura y que habla del dolor y la impotencia humanos. Casi nunca leía el Nuevo Testamento o a Isaías, prefería quedarme con Job.

La *Biblia* que leía era la de los protestantes, la versión de Casiodoro de Reina, porque no te seduce los oídos como la de Fray Luis de León, sino que te seduce el alma, y eso es peor. La influencia de la *Biblia* fue decisiva no en el sentido formal de mi escritura, pero sí en mi formación espiritual.

También fue determinante para mí un libro de Aldous Huxley, *La filosofía perenne*, que era todo el pensamiento místico oriental. Nunca he pensado que la poesía sea nada más juglarismo, canto. El canto es importantísimo, hay que saber cantar, pero la poesía es también la búsqueda de la verdad humana. No veo gran diferencia entre el poeta y el filósofo. Eso lo discutiría años después con mi gran amigo Fernando Salmerón.

Así comprendí que la poesía es la filosofía de la vida, de la condición humana. La poesía no es más que un testimonio del hombre en sus días sobre la Tierra. Después de todo, creo que la poesía no sirve para nada: nadie le hace caso. La poesía es sólo para el alma y a ella habrá de acudir.

Sólo si me caía en las manos un buen libro, hacía a un lado la *Biblia*, y me podía pasar quince días con él, pero la *Biblia* siempre estaba junto a mí.

En un principio leí de todo; mucha literatura rusa, en particular de Dostoievski, de quien me encantan hasta la fecha todas sus obras: *Los hermanos Karamazov*, *Crimen y castigo*... Es el autor ruso al que más amo, in-

cluso por encima de León Tólstoi. Una vez cayó en mis manos la primera novela larga que escribió, *Humillados y ofendidos*; la comenzó cuando tenía veintiún años. Pensé: "Me voy a decepcionar porque era tan joven, pero la voy a leer". ¡Qué va!, en la página veinticinco estaba llorando. Es un escritor enorme.

Antes ya había leído a Balzac y a otros, franceses, rusos, alemanes. También al gran narrador William Faulkner, el único estadounidense modernista que siguió la tradición experimental de James Joyce, un autor al que entonces yo aún no conocía. Faulkner fue un escritor muy influido por la *Biblia* y los Evangelios; ahí está su colección de cuentos *¡Desciende, Moisés!*

En esos años fue también cuando encontré el maravilloso libro sobre el creacionismo de Vicente Huidobro y su teoría de hacer un poema como la naturaleza hace un árbol. Descubrí a Huidobro y a sus seguidores. Huidobro es otro de los grandes poetas chilenos; junto con él estaban Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, Pablo de Rokha, Ángel Cruchaga Santa María, otros



Jaime Sabines

© Archivo Familia Sabines



grandes poetas chilenos, a los que lamentablemente la figura de Neruda hizo sombra y no fueron tan conocidos, pero eran muy buenos poetas.

Comencé a leer a otros autores que me hicieron abrir mis horizontes de la poesía latinoamericana en general. Leí también a Edgar Allan Poe, a Walt Whitman y su *Canto a mí mismo*, *Hojas de hierba*, que nunca me influyó, me parecía demasiado oratorio. En esa época lo amaba, pero con los años cambiaron mis preferencias.

Lo contrario me sucedió con Charles Baudelaire. Encontré una versión de *Las flores del mal* que era pésima. “¿Qué porquería de libro es este? ¿Cómo es posible? ¿Por qué es tan famoso éste maestro?”, me pregunté. Cómo puede hacer daño una mala traducción; es infame que traduzcan mal un libro. Un año estuve enojado con Baudelaire. Y al año siguiente me cae otro libro, los *Pequeños poemas en prosa*, y me maravilló. Entonces ya fui a buscar otro ejemplar de *Las flores del mal*, bien traducido, y me encantó.

Hay quienes dicen que tengo un cierto parecido con Baudelaire; lo que yo creo es que hay paralelismos, tal vez haya ciertos aspectos de antipoesía, pero nunca lo he hecho intencionalmente, como sí sucedió a Nicanor Parra.

Seguí interesado por la literatura árabe que me había enseñado mi padre de niño y buscaba poetas persas. Así llegué a Tagore, que murió en el siglo XX; es un poeta maravilloso de la literatura hindú, incluso ganó el Premio Nobel. Tagore es uno de mis grandes maestros: me fascina por su sinceridad, por su ternura; posee un elemento al que yo aspiro: la profundidad de la poesía oriental. Lograrlo ha sido mi meta.

Creo que toda esa literatura árabe y mi descendencia paterna marcaron mi condición fatalista de que el hombre, cuando habla de libertad, no es más que un muñeco manejado por la vida.

Sí, he tenido lecturas que me apasionan, como es el caso de Tagore, pero no podría decir cuál es el poeta que prefiero. Es una cuestión bastante difícil de responder porque amo a Shakespeare, a Goethe, a Dostoievski. Amo a varios escritores que me dieron mucho. En la vida creo que uno llega a amar precisamente a aquellos con los que se identifica, que te dan pan y sal todos los días.

Por ejemplo, me han preguntado si me interesa sor Juana Inés de la Cruz; si hablo con absoluta verdad, diré que no. Conozco parte de su obra, pero la veo muy lejana, no es de mi tiempo, de mi época. La veo como un monumento. En cambio, hay un poeta persa que nació en el 1040, y que a pesar del tiempo siempre he dicho que es mi abuelo: Omar Khayyam, un sibarita que habla de lo efímero de la vida, del vino, de las mujeres y del goce; sus *Rubaiyat* son una alabanza a esos temas, el goce del instante frente a la finitud de la vida; era un matemático y astrónomo que fue también poeta.

Poeta importante para mí también lo es Salomón en el *Cantar de los Cantares*, una maravilla de literatura... Dostoievski es un poeta extraordinario; aquí en México, Juan Rulfo; son poetas aunque hayan escrito prosa, cuentos, novelas: en el fondo son grandes poetas. La poesía está más allá de la forma de un texto. Una obra de Shakespeare o una novela de Dostoievski conmueven tanto como el mejor poema. Llega un momento en que toda definición de géneros desaparece ante un hombre como Juan Rulfo, uno de los grandes poetas de México.

Estudié medicina tres años en los que sufrí horriblemente porque no quería engañar a mis padres; sobre todo no quería defraudar a mi padre, quien, según yo pensaba, debía tener mucha ilusión de ver a un hijo médico. En realidad él nunca me dijo nada, yo lo supuse. Pasaron tres años y no aguanté más. Hasta que un día que me fui de vacaciones a mi pueblo dije al viejo:

—Voy a terminar la carrera, voy a traerte el título y lo voy a poner en la pared de la casa, pero nunca ejerceré la medicina.

Se lo confesé en medio de una tensión contenida por años. Él me oyó con mucha calma y me comentó:

—Hijo, no te preocupes. Si quieres, estudia otra cosa. Es más, no sé por qué tardaste tanto tiempo para decirme que no te gustaba esa carrera, ¿quién te obliga a estudiar medicina? Nadie te dijo: “ve a estudiar medicina”. Tu mamá y yo nos pusimos muy contentos porque íbamos a tener un hijo médico, pero lo mismo hubiera sido si nos dijeras: “voy a estudiar ingeniería”, o “quiero ser abogado”. Lo importante es que destagues en algún aspecto de la vida. Lo que quieras ser nos dará mucho gusto porque ni Juan ni Jorge, tus hermanos, pudieron estudiar más. En ningún momento te forzamos para que estudiaras medicina.

Escuché a mi papá y se me quebró toda la defensiva. Me volví, fui a mi cuarto y me puse a llorar como un muchachito, a grito pelado, convulsivamente. Era la tensión de tres años de angustia, que se resolvieron de la manera más sencilla y absurda. Me di cuenta de que era yo el que se presionaba. Me dejaron llorar... “¿De qué sirvió tanto sufrimiento?”, me dije.

Fue un sufrimiento inútil porque en aquel momento no disfruté de nada, ni siquiera de la Ciudad de México, que me pareció fría, agresiva, tremendamente cruel para un jovencito provinciano que estaba acostumbrado a la vida familiar. En ese tiempo todo me resultó engañoso y odiado.

Aquí sólo era un número de cuenta en los archivos de la Universidad. Quizá la ciudad me resultó tan agresiva porque era un muchacho pobre. Vivía con 150 pesos al mes, descontando la renta y el costo de la comida me quedaban quince pesos para gastar, ¿qué podía hacer con eso? Nada, para conseguir un poco más de dinero jugaba póquer con mis amigos. En esa época no tuve relación más que con puro chiapaneco, eran mis parientes o amigos. Cuando nos reuníamos nos emborrachábamos, era la época del ron; jugábamos y siempre acababa ganándoles quince o veinte pesos. Creo que me odiaban por eso. La única ventaja de aquellas partidas es que me daban una cierta independencia económica, pero ningún placer.

En 1949 decidí volver a la Ciudad de México, ahora para estudiar la licenciatura en lengua y literatura castellana en la Facultad de Filosofía y Letras, en ese espléndido edificio de Mascarones; y me sentí como pez en el agua, sabrosísimo. Ahí me quedé tres años y me puse a escribir como Jaime Sabines. Estaba feliz. La *Biblia* ya no era una lectura paralela, las cosas que había escrito influido por ella nunca las publiqué y no las voy a tocar jamás porque eran de muy baja calidad. Entonces comencé a escribir mi primer libro: *Horas*.

Esa tercera estancia en la Ciudad de México fue distinta. Primero porque había regresado para estudiar literatura; aquello fue algo maravilloso y esencial en mi vida. Y segundo, porque venía con la beca que me dio

el general Grajales: ¡300 pesos mensuales!, que me permitían vivir desahogadamente.

Ya conocía la ciudad; había vivido anteriormente aquí solo, así que decidí buscar a mi vieja casera, doña Anita, que vivía con una hermana y una hijita, la niña del poema que toca el piano “mientras un gato la mira”, que era La Maruca. Doña Anita se había cambiado a la calle de Cuba, a una cuadra de donde vivíamos antes. Era su único huésped. Había dos recámaras: una que compartían la viejita, su hermana y su hija; y la otra, que daba a la calle, era la que me alquilaba.

Vivía en ese cuarto de la calle de República de Cuba número 43, interior ocho, frente al teatro Lírico. Ésa era una calle de perdición: las noches ahí se prolongaban hasta las cinco de la mañana, eran de escándalo. Había dos cabarets, Las Cavernas y La Perla, dos cervecerías y el teatro. Esos eran centros nocturnos más o menos potables, no como El Chapulín, el cabaret de *rompe y rasga* que frecuenté en los años anteriores.

Me instalé, pues, en la calle de Cuba y me inscribí en Mascarones. Las clases eran de las cuatro de la tarde a las ocho de la noche todos los días. Ahí conocí cosas que obviamente por mí mismo nunca habría sabido; jamás habría aprendido fonética española, por dar un ejemplo. Don Amancio Bolaño e Isla fue un fabuloso maestro que nos daba esa materia; eran temas que uno se veía obligado a estudiar para poner un poco de orden en la escritura. Tuve otros excelentes maestros como Julio Torri, Agustín Yáñez y Julio Jiménez Rueda.

Torri era un viejito delicioso al que nadie hacía caso. Tenía una vocecita y en el salón, en el que había como sesenta muchachos, todos se la pasaban platicando. Torri no se peleaba, no decía “cállense” ni regañaba a los estudiantes ni nada; iba a lo suyo, el que quisiera oírlo que lo oyera. Yo ya conocía sus escritos, sus poemas en prosa, y lo admiraba; así que procuraba sentarme cerca, en primera o segunda fila, para escucharlo.

Muchísimas veces entré como oyente a las clases de filosofía; me atraían mucho, sobre todo la cátedra de José Gaos, filósofo brillante al que admiraba profundamente. Sin ser su alumno, de todos modos me metía a sus clases, nadie me lo prohibía. También asistí muchas veces a las clases de Eduardo Nicol. A veces me he preguntado por qué no estudié también filosofía, me gustaba muchísimo. Ahí estaba uno de mis mejores amigos, Fernando Salmerón.

Esa facultad fue una revolución para mí; ahí comencé a tratar con personas inteligentes. El encuentro con profesores y compañeros fue muy benéfico porque despertó en mí muchas inquietudes intelectuales, filosóficas. Eso fue lo fundamental: despertar, estimular, no como influencias formales sino como aquellas que dicen “hay que vivir, hay que estudiar, hay que aprender,



hay que conocer”, todo lo que de joven se necesita para tener un oficio literario.

A las clases asistían Emilio Carballido, Alejandro Rossi, Luisa Josefina Hernández, Sergio Galindo, Chucho Arellano, Miguel Guardia, Lolita Castro, Rosario Castellanos (que se casó luego con Ricardo Guerra); estaban también los escritores que llegaron con el exilio español, como Ramón Xirau, con quien hice una gran amistad, y Luis Rius, un muchacho magnífico que recuerdo con una gran emoción. También estaba Sergio Magaña, aunque él no iba a la facultad, pero era amigo de Emilio. Casi todos escribían teatro. Algunos trataron de convencerme para que siguiera ese camino, pero siempre supe que no era lo mío. En Mascarones también andaba Héctor Azar, al que teníamos como en segundo término, porque estaba como un año atrás; después se hizo un gran director de teatro. También estuvo algunos meses el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal.

Ya he dicho que uno de mis mejores amigos fue Fernando Salmerón, que estudiaba filosofía; se hizo doctor en filosofía, Maestro Emérito de la Universidad, miembro del Colegio Nacional, uno de los filósofos más destacados de México. Entre mis amigos cercanos estaban también Sergio Galindo, que era de Veracruz, y Miguel Guardia. Eran amigos a los que les gustaba la onda del cabaret y las cantinas, como a Chucho Arellano y los pintores del Grupo 30, en el que estaban Humberto Maldo-

nado, Chucho Álvarez Amaya y Lorenzo Guerrero. Fue inspirado en esos años el poema que dice: “Habría que bajar a bailar el danzón que tocan en el cabaret de abajo”.

Teníamos sesiones semanales en casa de Efrén Hernández, que vivía en Parque Lira. Era un sitio bellissimo. Efrén, que era una magnífica persona, en cierta forma nos apadrinó. Íbamos a visitarlo todos: poetas, novelistas, dramaturgos. En su casa conocí a Juan Rulfo, Pita Amor, Guadalupe Dueñas y Juan José Arreola.

Desde entonces me gustaba más bien llevar una vida marginal respecto a los intelectuales porque nunca me gustaron el coctel y la frivolidad que hay en el mundo literario. Claro que he tenido muchos amigos intelectuales con los que conservé la amistad desde que estábamos en la Facultad de Filosofía y Letras; todos eran muy tratables de forma individual o en pequeños grupos, pero apenas se juntaban alrededor de una mesa aquello se volvía una competencia, un maratón de ingenios, de agudezas que a mí me aburrían y me parecían realmente chocantes.

En esa época llegaba Pita Amor a querer robar cámara, cosa que generalmente lograba con base en grandes escándalos. Quería monopolizar la atención de todos, que la reunión fuera suya. Y lo lograba. Era la “genio”, sobre todo desde el momento en que Alfonso Reyes la declaró así públicamente. ¡Qué consagración! Y ella se lo creía, y se lo hizo creer a muchos... Juan Rulfo también se retraía como yo de aquellos encuentros de celebridades.

Paralelamente yo hacía reuniones con mis amigos en mi cuarto, pero eso era exclusivamente los sábados porque entre semana no me permitía visitas para estar en soledad y poder leer y escribir o escribir y leer.

A mi cuarto llegaban Jesús Arellano, Chucho Álvarez Amaya, Tito Maldonado, y algunos escritores como Emilio Carballido, mis amigos de la generación de los 50, en la que también estaba Sergio Magaña. En ocasiones llegué a decirles poemas como “La marcha triunfal” o “Los motivos del lobo” de Rubén Darío, y cosas como ésas, por pura diversión. Luego nos poníamos a jugar póquer en mi cama. Nos sentábamos cuatro o cinco y a repartir cartas, de a veinte centavos lo máximo por jugada. Casi siempre ganaba y sacaba mis catorce, dieciocho pesos para el domingo, que eran muy buenos, ¡era un capitalazo!

Nos reuníamos para tomar trago: ron con Coca-Cola o Tehuacán, a eso le entrábamos.

Algunas veces entre semana por las mañanas pasaba por mi casa Emilio Carballido, que vivía por ahí, me platicaba media hora y yo le leía algún poema que había escrito ese día. Una vez me confesó que él también se creía poeta, pero cuando vio cómo escribía yo, dijo: “Mejor me dedico al teatro”. Casi cada día le enseñaba un poema diferente. Le decía: “Éste me lo acabo de echar anoche”, o “Éste lo escribí hoy en la mañana”. **u**

Entrevista con Alan Riding

El París de los nazis

Guadalupe Alonso

Las relaciones de los intelectuales y artistas con el poder nazi establecido en Francia, que recorrían ese difuso espectro que va de la resistencia a la colaboración, es el tema de esta conversación de Guadalupe Alonso con el escritor, historiador y periodista Alan Riding con motivo de la aparición de su libro Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis.

Alan Riding nació en Brasil y tras haberse formado en Inglaterra, donde estudió economía y leyes, llegó a México como corresponsal del diario *Financial Times*. Más adelante trabajó para *The Economist* y *The New York Times*. Eran los años setenta, cuando en el país, gobernado por Luis Echeverría, aún estaban frescas las heridas que había dejado la matanza del 2 de octubre tras el movimiento estudiantil de 1968. Artistas e intelectuales participaban activamente en la vida pública inmersos en un ambiente que vibraba y presagiaba cambios inminentes en las esferas política y social. Éste fue el México que recibió a Alan Riding y en el que permaneció por más de una década. Antes de marcharse para continuar su corresponsalía en Sudamérica, publicó *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos* (1985), trabajo por el que fue condecorado en 2003 con la Orden del Águila Azteca. Perú, Nicaragua y Brasil fueron parte de su itinerario. Le siguió una larga estancia en Roma para culminar su carrera en París, lugar en el que reside y donde, tras muchos años de investigación, escribió *Y siguió la fiesta. Vida cultural en el París ocupado por los nazis*, Premio Internacional de Ensayo Josep Palau y Fabre.

El estupendo trabajo de Alan Riding se centra en la relación de artistas, escritores e intelectuales con la vida

pública y sus responsabilidades en el peor momento político de París en el siglo xx: la ocupación nazi. ¿Acaso el talento y el estatus trajeron consigo una mayor responsabilidad moral? ¿Es posible que una cultura floreciera en ausencia de libertad política? ¿Acaso trabajar durante la ocupación supone automáticamente un acto de colaboracionismo? ¿Tienen los pintores, músicos y actores más dotados la obligación de ejercer el liderazgo ético? Éstas fueron algunas de las preguntas que impulsaron al autor a realizar una exhaustiva investigación que por primera vez revela el “bullicioso escenario en el que coexistieron necesariamente lealtad y traición, comida y hambre, amor y muerte, y en el que incluso la línea que separaba el bien y el mal, la *résistance* de los *collaborateurs*, parecía desplazarse según los acontecimientos”.

El detonador de este libro, apunta Riding, no era tanto la idea de la ocupación en París sino la relación entre artistas, escritores e intelectuales y la vida pública, la vida política y sus responsabilidades.

El interés por realizar una investigación en este sentido viene desde tus años como corresponsal en América Latina. Las transiciones entre gobiernos militares y civiles, así como las guerrillas en Perú, Nicaragua y Colombia,

fueron claves para enfrentarse a la escritura de Y siguió la fiesta.

Fui descubriendo eso mientras estaba en América Latina. No solamente en México, adonde llegaron muchos exiliados, sino cubriendo muchos países en los peores años de las dictaduras, las revoluciones, las guerras civiles. Me di cuenta de que el escritor tenía un papel importante. Su prestigio se traducía en una especie de responsabilidad y, en gran medida, creo que estos escritores latinoamericanos cumplieron. Eran pocos los que no tomaron una postura, algunos desde el exilio, por necesidad, y asumieron riesgos. Lo que me interesaba no era el arte abstracto, intelectual, experimental, sino aquél en el que están metidos con sus manos y pies en la tierra, en las tierras nuestras. Cuando llegué a Francia, hace ya un buen tiempo, advertí que la tradición que veía en América Latina era aun más fuerte en Francia. Desde Voltaire, Victor Hugo o Émile Zola, había una relación muy fuerte con lo que pasaba en el país. Esto sucedió en los años treinta de una forma dramática. Pensé: ¿cómo se comportaron en el peor momento de París y de Francia en el siglo xx?, ¿cumplieron o no cumplieron?, ¿cuáles fueron los dilemas que enfrentaron, qué pasó?

Ahora bien, habría que ver lo que sucedía antes de la ocupación. En los años veinte y sobre todo en los treinta, estos artistas e intelectuales ya tenían su espacio. La gente los oía y esperaba cierta orientación. La diferencia más dramática es que en los años treinta, en Francia, los intelectuales y escritores estaban divididos. La fe en la democracia había desaparecido. Había soluciones utópicas, el comunismo o el fascismo. Cada uno de estos “ismos” parecía ofrecer soluciones para todo. La gente, entonces, se inclinaba hacia uno u otro extremo. En el caso de América Latina, mi experiencia de posguerra y, sobre todo, posrevolución cubana, es que la gran mayoría de los intelectuales empezaron desde una posición de izquierda, no necesariamente en el partido comunista, pero de izquierda. Sin embargo, con los años su camino fue hacia el centro. Es decir, la desilusión con la Revolución cubana empezó al menos dos años después. Lo dijeron Fuentes, Paz y Vargas Llosa. Eso ocurrió también en la Guerra Civil española: en el momento en que alguien de la izquierda critica a la izquierda, se vuelve el mayor enemigo. Sucede también en la derecha, pero los de izquierda son muy buenos para pelearse entre sí, eso lo he visto en todas partes. En el caso de los intelectuales en América Latina, García Márquez, por una lealtad personal con Fidel, se quedó de su lado. Pero Gabo, gran, gran escritor, nunca fue un politólogo como lo eran Fuentes o Vargas Llosa; no era de esos hombres que analizan, era un contador de historias, así que lo ponemos aparte. Así como ponemos aparte a Borges, que tuvo la mala idea de ir a Chile y aceptar una medalla de Pinochet; sin embargo, los perdonamos. Los que tenían fuer-

za se fueron separando de las ideologías utópicas y buscando soluciones más prácticas.

A mí me impacta que todavía haya este espacio importante para el escritor y el intelectual en Europa, América Latina y México, porque cuando hay tal desencanto con la clase política y la democracia, toman una posición más clara y más agresiva; hay un espacio para las ideas independientes, para aplicar la lógica más allá de los intereses económicos o partidarios. Si uno llega a ver el México de hoy, honestamente no hay que ser un gran intelectual para decir que hay ciertas cosas ilógicas. Ni hablar del sindicato de maestros, en un país moderno esto no puede ser; o el sindicato de Pemex, o el hombre más rico del mundo, o cuando uno se da cuenta de que pasan los años y todo sigue igual en los pequeños pueblos. Es lógico que existan monopolios u oligopolios, no es por tomar una postura ideológica; es decir, es lógico que uno va a avanzar con este tipo de excentricidad democrática. Por eso me alegra que haya gente que levanta la voz, más allá de los que tienen un compromiso.

Cuando Hitler asume el poder, en 1933, un buen número de artistas e intelectuales buscan refugio en París. El artista Wassily Kandinsky, el compositor Arnold Shöenberg y el escritor Joseph Roth, entre otros. Muchos de ellos eran judíos.

Había muchísimos refugiados, empezando por los soviéticos que salieron huyendo de la revolución o se desencantaron de ella. Algunos italianos, austriacos y alemanes. Refugiados intelectuales judíos y no judíos también y, finalmente, españoles. Cinco meses antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial termina la guerra en España y entran miles, centenares de miles de refugiados a Francia. Muchos de ellos eran peones, soldados de la lucha, pero también había gente de un nivel mucho más alto. Entonces, ahí estaba toda esta efervescencia extraordinaria de gente: Hannah Arendt, Walter Benjamin, por mencionar sólo a algunos de los que estaban allá, y todos tratando de huir en ese momento. Obviamente los judíos querían irse lo más rápido posible porque tuvieron muchos años de advertencia y si ya habían logrado escapar de Alemania era para irse definitivamente. Algunos no pudieron y otros lograron esconderse durante toda la ocupación. Otros más fueron arrestados y enviados a campos de concentración. En cuanto a los no judíos, dependía mucho de la posición que tomaran.

París era el centro de la vida cultural en Europa y una vez tomada por los alemanes, ¿cómo iba a responder la cultura francesa, sus artistas, escritores e intelectuales, lo mismo que sus grandes instituciones?

Los alemanes tenían una especie de ambivalencia. Admiraban la cultura francesa, pero tenían mucha envidia porque durante por lo menos dos siglos, ésta había dominado todo el continente europeo, al grado de

que algunos escritores hacían el esfuerzo de resistirse. Fue el caso de Schiller y Goethe, quienes avalaron la premisa del gran impacto de Shakespeare en el mundo literario, en particular en Alemania, pues había roto con todas las reglas clásicas francesas. Era una manera de decirle a los franceses: “Ya lo ven, ¡no vamos a seguirles siempre!”. Sin embargo, la influencia francesa era tan fuerte, sobre todo en las artes plásticas, la literatura e incluso en la danza, que los alemanes durante la ocupación adoptaron la postura de aparentar que todo era muy normal: que puedan salir en la noche, que no piensen en la política, que no se metan en la resistencia, pero, al mismo tiempo, ya basta de que la cultura francesa tenga tanta influencia más allá de sus fronteras. Nosotros ahora vamos a imponer nuestra cultura en el resto de la Europa ocupada. Sin embargo, esta ambivalencia se veía aun en los censores, a quienes les gustaba mucho Francia, hablaban el idioma, tenían amigos franceses y, por tanto, pasaban por alto algunas cosas, ante la rabia de otros como Goebbels. Entonces, aquello no era tan definitivo. Uno a veces piensa que era como una línea recta, pero entre los alemanes estaban los de la embajada, los de la ocupación militar, la gente de Goebbels y entre ellos también había disputas. Encima de eso, el gobierno de Vichy, del mariscal Pétain, tenía diferentes posturas en relación con la cultura. Algunas veces, dentro de los territorios no ocupados militarmente por los alemanes sino hasta finales de 1942, había una visión más moralista. Ciertas cosas que parecían decadentes o inmorales desde el punto de vista católico o de la vida tradicional francesa estaban prohibidas. A los alemanes no les importaba en tanto no fueran prejuicios, proingleses o nacionalistas. Es decir, había cuestiones que estaban prohibidas en la zona no ocupada y permitidas en la parte ocupada.

En el capítulo 3, “¿Bailamos?”, escribes: “La cultura era el único terreno en el que los franceses podían conservar su orgullo. Hitler estaba encantado con la idea de ver a los franceses revolcarse en su propia degeneración. La prioridad de los alemanes era simplemente conseguir que los parisinos tuvieran la sensación de que la vida volvía a la normalidad”.

Por supuesto, ellos querían mostrar que la vida seguía su curso normal. Vichy quería mostrar que Francia no estaba derrotada culturalmente; había perdido todo menos eso: “Nosotros todavía somos los *tops*”. Y la mayoría de los artistas tenían que trabajar puesto que no sabían hacer otra cosa. Por ejemplo, los músicos. Cuando se presenta la primera gala en la Ópera de París, ahí está el director en el foso de la orquesta. Si mirara atrás, notaría la presencia de soldados alemanes. ¿Eso es colaboración o no es? ¿Es sobrevivir? Ahí está todo lo gris de este debate.



Alan Riding

Sin embargo, por diferentes razones, ya fuera por ganar popularidad o por un antisemitismo acendrado, hubo colaboracionismo. En el libro mencionas que lo que más llamó la atención del público sobre el colaboracionismo de artistas y escritores fueron los viajes a Alemania como invitados del Tercer Reich.

Sí, aunque no me parece adecuada la palabra colaboración. Entre los artistas e intelectuales, sobre todo escritores, había gente de extrema derecha desde los años treinta. Habían perdido toda fe en el comunismo, en la democracia, y pensaban que la solución era el fascismo. Estaban convencidos; no había un trueque en el sentido de que los compraban para que colaboraran. Había también los que buscaban, por sus propios intereses, tener un centro nocturno o publicar un libro o usar sus influencias, y ahí sí hay una especie de trueque moral que es más condenable.

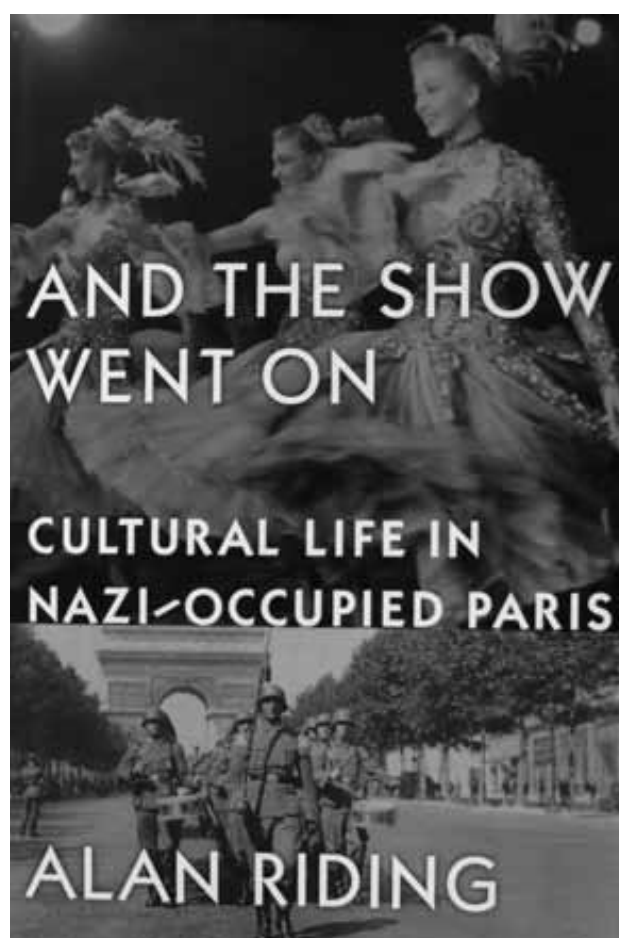
Por ejemplo, Céline, un gran escritor y un vil antisemita, escribió cosas espantosas antes de la ocupación. Era un hombre de izquierda inicialmente. Se fue a la Unión Soviética, volvió, dijo que aquello era espantoso, en el 36, y ahí empezó a tener la tentación del fascismo. Pensaba que los judíos de Francia e Inglaterra, a

causa de la represión de Hitler en Alemania, iban a organizar una nueva guerra. Él había participado en la primera guerra, e inspirado por este temor empieza a atacar a los judíos. Así que pasa de la izquierda hacia un anti-semitismo enfermizo. Y había muchos que al inicio pensaban lo mismo. No hay que olvidar que Francia fue derrotada en seis semanas, ante lo que se pensaba que era el ejército más fuerte de Europa. El resto de Europa occidental había sido ocupada, Inglaterra estaba a punto de ser invadida, Stalin, líder de los comunistas, firmaba un tratado de alianza con Hitler, imagínate. Estados Unidos no quería participar en nada, ni estaba aceptando refugiados. Ante el desconcierto de la gente, aparece el mariscal Pétain y les dice: “Mis hijos, yo voy a cuidar de vosotros”. La gente sintió una especie de alivio, pero eso duró sólo unos meses y después se dieron cuenta de que no iba a funcionar. Para 1942 empieza una resistencia más organizada por todos lados, empujada mucho por los comunistas, a nivel de trabajadores, y también por los intelectuales.

¿En qué términos se organizó la Resistencia intelectual?

Fue esencialmente de ideas: escribir de manera anónima, publicar periódicos y revistas para mantener viva la cultura y sus propios valores. Algunos tomaron las armas, como el gran poeta René Char, quien sobrevivió; algunos otros murieron. Sin embargo, entre los que causaron mayor impacto hubo dos, uno poco conoci-

do fuera de Francia, Jean Paulhan. Él había sido director de la principal revista intelectual, la *Nouvelle Revue Française*, entre 1925 y 1940. En aquel momento fue obligado a entregarle la dirección a un pronazi, pero él siguió trabajando en el mundo editorial. Conocía a todo el mundo y organizó a toda la resistencia intelectual. Formó parte del grupo que fundó *Les Lettres Françaises*, el periódico clandestino de los escritores. Nunca tomó las armas, estuvo preso y se salvó de la muerte. El otro era el poeta comunista Louis Aragon. Tuvo un papel importante, primero como poeta porque la poesía, como se hace con textos breves, se podía escribir y ocultarla entre las páginas de algún libro que más tarde alguien abriría para encontrarse un poema de resistencia. Aragon estaba peculiarmente dotado para publicar poemas que ocultaban mensajes de Resistencia bajo referencias literarias, históricas o líricas. “El contrabando en la literatura es el arte de despertar sentimientos prohibidos utilizando palabras autorizadas”, explicó tras la guerra. Por otro lado, él fue quien creó el vínculo entre comunistas y no comunistas. Había muchos malentendidos; los comunistas al principio querían hacerlo a su manera, pero no funcionaba. Había mucha gente afuera que estaba dispuesta a luchar y él hizo este vínculo y mostró una gran flexibilidad. Lo irónico es que después de la guerra, después de la liberación, Aragon fue el comisario intelectual del partido comunista más rígido que uno pudiera imaginar.



En el libro se refiere lo sorprendente que fue el hecho de que durante la ocupación se publicaran obras de autores vinculados con la Resistencia. Sartre publicó El ser y la nada, Simone de Beauvoir La invitada y Camus El extranjero y El mito de Sísifo, aunque para este libro la editorial Gallimard le pidió que eliminara las referencias a Kafka, ya que por ser judío no podía ser mencionado de forma positiva. Camus accedió.

Al final, si los escritores se negaban a aceptar la ocupación, ¿qué alternativas les quedaban? Como era evidente que el poder de la palabra no iba a echar a los nazis, muchos escritores antifascistas concluyeron que la mejor estrategia era ofrecer a sus compatriotas una diversión inteligente. Al mismo tiempo, y dado el prestigio del que gozaban dentro de Francia, algunos escritores se sentían obligados a resistir por una deuda de honor [...]. Inicialmente, para los escritores la Resistencia fue más un proceso que una decisión repentina. Con el paso del tiempo, cada vez fueron más los que decidieron ponerse “del lado de la vida”, respondiendo a quienes se quejaban de que los *résistants* estaban muriendo en vano.

Así pues, ¿qué logró la Resistencia cultural? Fue un movimiento nacido como reacción (ideológica, patriótica o moral) de una serie de individuos que se negaban a aceptar la ocupación y sentían que debían hacer algo. Su principal proeza consistió en conservar un núcleo de decencia entre quienes practicaban las artes.

En el libro haces una pregunta muy interesante: ¿es válido cuestionar a un país que ha sufrido el horror de la ocupación? ¿Cuál sería tu postura después de haber escrito este libro?

Esta frase vino del secretario de relaciones exteriores de Gran Bretaña durante la guerra, Anthony Eden, el segundo de Churchill; él lo dijo muchos años después. Me impactó mucho y lo puse en el prefacio del libro. Me di cuenta de que como inglés y con mucha vida americana como corresponsal del *New York Times*, hemos absorbido actitudes muy fáciles. Ni Inglaterra ni Estados Unidos han sido ocupados, entonces hay reacciones muy fáciles sobre lo que ha pasado en tal o cual país. Eden me hizo pensar que no estaba yo ahí para juzgar, porque la otra cosa que no estaba escrita ahí pero siempre presente es: ¿qué hubiera hecho yo? Antes de juzgar a otros, hay que pensar en eso. ¿Estoy seguro de que yo hubiera sido un héroe, un gran resistente y celebrado con una placa tras mi muerte o con un buen puesto después? Eso me hizo tratar de ser lo más periodístico, lo más objetivo, si existe tal palabra en el periodismo. Como decía, la gente iba cambiando de postura. Cuando los hechos cambian también las opiniones cambian, es natural. Es algo más orgánico que pronunciar un veredicto.

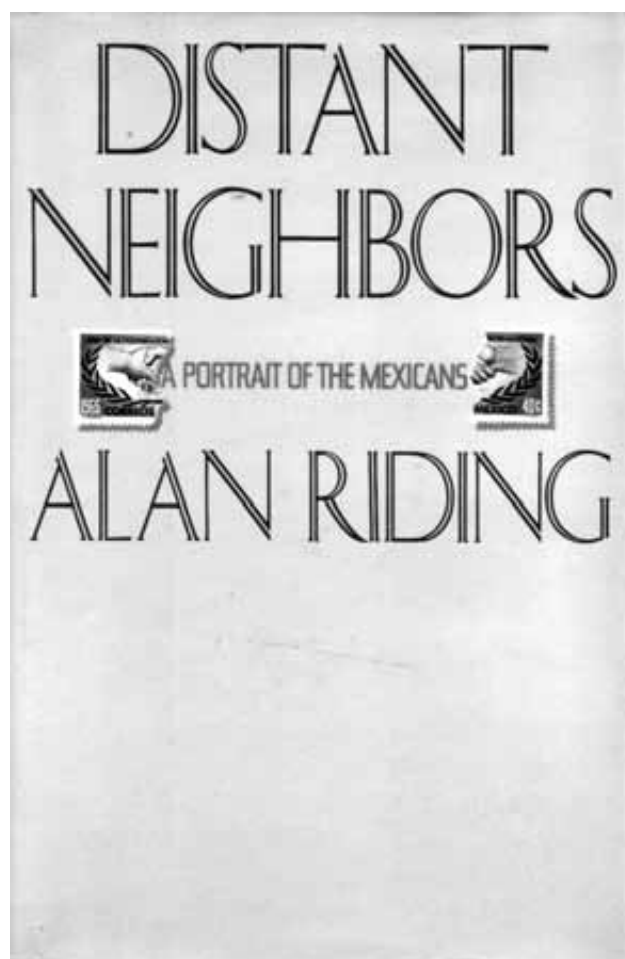
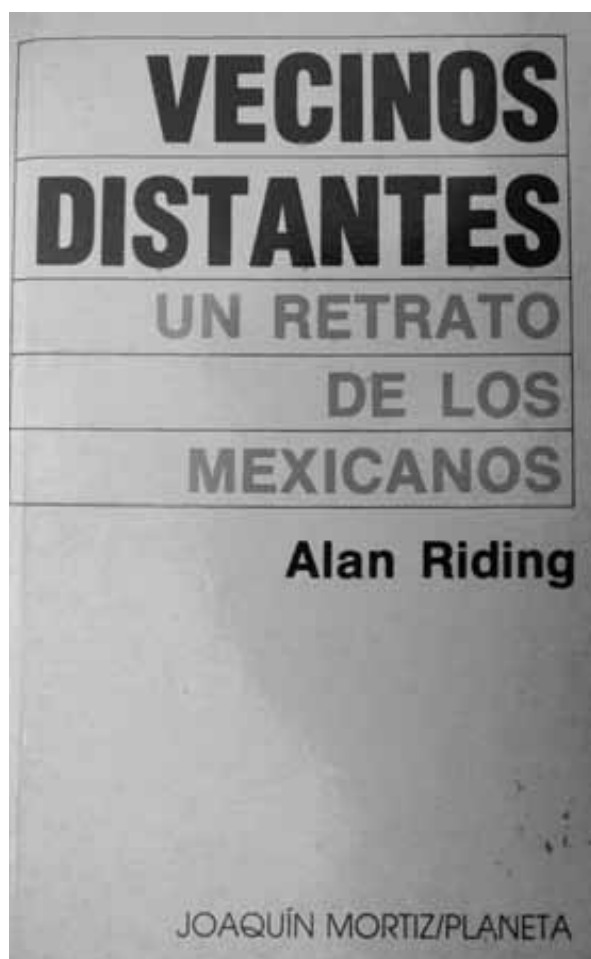
Una parte importante de tu investigación fueron los testimonios de algunas personas que vivieron esos momentos.

Tuviste la oportunidad de conversar con intelectuales como Marguerite Duras, Jorge Semprún o Leonora Carrington.

Y hay muchos más con quienes hablé. Se fueron muriendo a una velocidad espantosa. Habría sido mucho mejor escribir el libro hace veinte años, pero como periodista no podía solamente trabajar con papel, documentos y pólvora, quería hablar con gente que me ayudara a encontrarle un sentido a las cosas, que me hablara de cómo vestía la gente, cómo caminaba, corría o no corría, si miraba a los ojos a los alemanes o no. Cuando entrevisté a Marcel Carné, director de *Les Enfants du Paradis*, considerada por muchos como la mejor película del siglo XX, me contó algunas historias. Fui muy amigo de Semprún y tuve largas conversaciones sobre eso. La conversación con Marguerite Duras fue años antes, pero era una suerte de ir acumulando poco a poco información que podría usar. A Leonora Carrington la vi en México hace unos años. Su memoria no estaba muy bien y cuando comencé a recordarle algunas de las cosas que había hecho con Max Ernst, con quien tuvo una gran relación de amor, me dijo: “Creo que tú te acuerdas mejor que yo”. Fueron pláticas muy interesantes, sobre todo porque me daban un sabor y un contexto que me ayudaba mucho. Entrevisté a Danielle Darrieux, una gran actriz, la estrella en Alemania y en toda Europa. Tuve la suerte de que a sus noventa y tantos años, y después de mucho insistir, la conseguí por teléfono y me dijo como una gran señora: “Bueno, ¿y tú qué quieres?”. “Pues hablar contigo sobre tal tema”. “No, el pasado no me interesa”. Y empecé con el blablablá a la mexicana —porque cuando viví en México aprendí mucho sobre cómo ir convenciendo poco a poco a la gente—. Finalmente dijo: “Bueno, ¿tú eres encantador o no?”. Le digo: “Pues mi mamá piensa que sí”. “Entonces ven a verme”. Fue mucho teatro para lograr eso, pero valió la pena porque ella sí era una gran estrella y conoció a mucha gente de esa época. Por ejemplo, en Alemania fue recibida por Goebbels con beso de mano y todo. Había grandes estrellas, como el bailarín Jean Babilé, judío también, pero usaba el nombre de su madre, no judío. Fueron detalles que sirvieron para darle sabor a este libro.

¿Cuál fue entonces el legado cultural de la ocupación? ¿Qué logró la Resistencia en términos de cultura?

Logró mantener la idea de que las artes, la literatura, el escritor, tienen un papel en la vida política y pública. En el momento de la liberación fueron ellos los que alzaron la voz para decir: “Nosotros mantuvimos viva la voz de los valores que cuentan”. Sin embargo, a causa de la Guerra Fría, muchos cayeron en la lucha ideológica. Algunos acabaron siendo comunistas. Un hombre como Aragon, que fue bastante razonable durante la ocupación, acabó siendo muy de línea estalinista. Sartre también se fue mucho del lado izquierdo.



En algunos aspectos Francia perdió a causa de la ocupación. Las artes plásticas encontraron su centro en Nueva York. Hoy en día nos costaría mencionar a tres artistas contemporáneos franceses de gran importancia.

Apuntas en tu libro que “la señal más clara de que el poder cultural se estaba alejando de París se produjo en el ámbito de las artes plásticas, cuando Jackson Pollock y el expresionismo abstracto colocaron a Nueva York a la vanguardia del arte contemporáneo. Ahora el mercado, el dinero y la energía estaban en Nueva York”.

La literatura también sufrió en cierta forma porque después de la guerra entró lo que fue conocido como el *nouveau roman*, la nueva novela. Era una novela muy experimental, sin narrativa, muy intelectual. Les venía muy bien a ellos, pero no al gran público. En aquel momento, finales de los años cincuenta, los sesenta y sobre todo en los setenta, es cuando entran la narrativa latinoamericana y la norteamericana. Hoy el equilibrio se está dando y hay escritores franceses que escriben lo que la gente quiere leer. No hablo de pornografía literaria sino de la literatura que tiene una relación con la vida.

Así que, de alguna manera, ¿los alemanes lograron que Francia dejara de ser el centro cultural del mundo?

De cierta forma. No olvidemos el cine. Vino la *nouvelle vague* y tuvo una importancia enorme. Desde prin-

cipios de la década de 1970, a través de algunos libros sobre la ocupación, el mito de la Resistencia francesa se ha ido desmoronando; y gracias a películas como *El dolor y la pena*, de Marcel Ophüls, y *Lacombe Lucien*, de Louis Malle, el público francés ha descubierto que el colaboracionismo y la autoconservación fueron instintos más fuertes que la Resistencia.

Y siguió la fiesta inevitablemente tiene una resonancia con la obra de Hemingway, París era una fiesta.

El título, sí. Hemingway es uno de los tres o cuatro novelistas que me habría gustado ser. También Graham Greene, que además fue periodista. Quizás el libro habría sido más interesante si se derivara del de Hemingway, pero no fue así.

El libro de Alan Riding concluye con una reflexión sobre el fracaso de las doctrinas y el desvanecimiento de las utopías a partir del caso de los intelectuales franceses y el modo como ejercieron su poder durante la ocupación. “Es posible que hoy en día la influencia política de artistas y escritores sea menor, pero también son menos peligrosos. Aún pueden utilizar su prestigio y fama para llamar la atención del público sobre asuntos nacionales y globales ignorados por el *establishment* político, pero ya no creen que las ideas, por sí solas, sean capaces de resolver los problemas de la vida”. **u**

Efraín Bartolomé

El triunfo de las cosas terrestres

Juan Domingo Argüelles

Efraín Bartolomé es sin duda uno de los poetas actuales más apegados a las voces de la tierra. Juan Domingo Argüelles celebra en este ensayo la aparición de Cantando el triunfo de las cosas terrestres, donde el autor de Música lunar canta a la naturaleza con su natural sentido del ritmo y la precisión poética.

En un ensayo famoso, pero sobre todo precioso, de sus *Divagaciones literarias* (“Libros que leo sentado y libros que leo de pie”), el gran José Vasconcelos escribió:

Para distinguir los libros, hace tiempo que tengo en uso una clasificación que responde a las emociones que me causan. Los divido en libros que leo sentado y libros que leo de pie. Los primeros pueden ser amenos, instructivos, bellos, ilustres, o simplemente necios y aburridos; pero, en todo caso, incapaces de arrancarnos de la actitud normal. En cambio los hay que, apenas comenzados, nos hacen levantar, como si de la tierra sacasen una fuerza que nos empuja los talones y nos obliga a esforzarnos como para subir. En éstos no leemos: declamamos, alzamos el ademán y la figura, sufrimos una verdadera transfiguración.

Hace mucho tiempo que conozco el ensayo de Vasconcelos, pero había olvidado realmente su clasificación para distinguir los libros hasta que, de pronto, mientras leía el nuevo libro de Efraín Bartolomé, *Cantando el triunfo de las cosas terrestres*, me incorporé de la silla y comencé a caminar sin dejar de leer. Y ya no leía; declamaba. Alzaba la voz del modo más natural, porque así me lo exigía el poema.

“Mi corazón tiene también hambre de cielo / Tiene hambre de ebriedad / Hambre de arroyos limpios / Hambre de ráfagas y de cascadas / Hambre de claridad / Hambre de nube”, leía en alta voz y caminaba, y entonces comprendí con precisión a qué se refería Vasconcelos al afirmar que hay libros que nos arrancan de la actitud normal porque nos levantan “como si sintiéramos revelado un nuevo aspecto de la creación; un nuevo aspecto que nos incita a movernos para llegar a contemplarlo entero”.

Esto es, exactamente, vasconcelianamente, lo que me ha sucedido con *Cantando el triunfo de las cosas terrestres*, un libro que se lee con sobresalto, con ansiedad y conmoción, porque no pertenece como los innumerables que hay ni al género apacible ni mucho menos a los géneros necio y aburrido que son hoy los más socorridos no sólo por los autores, sino lo que es peor por los lectores: libros de plomo o plomo de libros que nos narcotizan, nos atontan, nos hacen bostezar, nos engatusan y nos toman el pelo.

Los “libros radicalmente insumisos”, como los definía Vasconcelos, no nos toman el pelo, sino que, literalmente, nos toman del pelo y nos levantan de nuestra comodidad para que realmente *veamos*; para que no leamos únicamente, sino para que vivamos, de algún mo-

do, lo leído: son los libros que alientan, sin melindres, nuestro humano impulso a ponernos de pie y a seguir oyéndolos, es decir, viviéndolos, mucho tiempo después de haber cerrado sus páginas.

Y aquí recuerdo también lo que escribió Franz Kafka y que algunos de ustedes también recordarán: “Si el libro que leemos no nos despierta con un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leerlo?”, y concluía que “un libro ha de ser un hacha para romper el mar helado que llevamos dentro”.

Son abundantes los lectores que, por pasársela leyendo libros de los géneros necio y aburrido, no han leído jamás ni a Kafka ni a Vasconcelos ni a muchos otros que, como ellos, hacen que el libro no sólo sea un libro, sino sobre todo un hacha, como quería Kafka, para rajar nuestros hielos interiores, auténticos témpanos de indiferencia, desinterés e insensibilidad.

Siendo un libro no convencional que, en sus dos caras, rinde honor a Jano, *Cantando el triunfo de las cosas terrestres* nos habla del pasado y el porvenir, pero también nos inquieta mostrándonos el presente en un recorrido por una región ignota de la naturaleza chiapaneca que sobrevive heroica en su fragilidad: amenazada por lo que se denomina el “progreso” y por lo que muchas veces es solamente una destrucción sin posibilidad de

retorno. Ojalá que este libro conmueva conciencias y ayude a proteger esa hermosa reserva natural.

Comencé leyendo la cara del verso y luego me adentré en el rostro de la prosa, para después volver, una vez más, a las aguas del verso, pero esta vez cantando, sí, cantando, en voz alta, el triunfo de las cosas, el triunfo de las palabras, el triunfo de las emociones y el absoluto triunfo de la poesía, pues todo en este libro es poesía, y hasta los latines científicos armonizan en el idioma de la emoción inteligente.

El lector, con los ojos del poeta que explora, ve, mira y contempla la vegetación, las aves, los grandes árboles y los otros animales: igual las mariposas y los insectos que los raros mamíferos y los reptiles; admira los verdes tornasolados del quetzal y los azules cielos y el vuelo y el prodigio de la *tangara cabanisi*. Y canta “bajo el follaje del encino mayor” toda la gloria de la vida y la armonía de las cosas. El lector, con los oídos del poeta, escucha los trinos, los gorjeos, los silbos, los siseos de las maravillosas criaturas del aire. El poema vuelve a ser la palabra esencial para nombrar las cosas; para fundar el paraíso y para describirlo inolvidablemente.

En algunos momentos me he visto escribiendo y leyendo, más de una vez, el título del libro de Efraín Bartolomé, con un error muy mío: *Nombrando el triunfo*

© Javier Narváez



Efraín Bartolomé

© Javier Narváez



de las cosas terrestres. Ya sé que el poeta las canta y no sólo las nombra, pero nombrar es también darlas a conocer por vez primera, y al menos en el poema estos verdes fulgores de las hojas, estos intensísimos colores de las alas y esos inéditos trinos, gorjeos y cantos están nombrados por primera vez con una dignidad extraordinaria que consigue el propósito de que el lector vea y escuche y sienta el magnífico ritmo de la selva.

Cuando era joven lo dudaba, pero hoy no tengo la menor duda al decir que una de las razones por las que mucha gente se ha alejado de la poesía es porque los poetas han dejado de hablar con sus semejantes; se han olvidado de los lectores y se han entregado a mirarse el ombligo o cosas peores. Con sus criptografías aburridas y pretenciosas han ahuyentado al lector para quedarse solos, aburridamente, con otros poetas aburridos, auto-complacientes y narcisistas, que no hacen otra cosa que contemplarse a sí mismos.

La gente común suele decir hoy que no entiende la poesía y hay quienes miran a esta gente de arriba abajo como compadeciendo su estupidez. Pero lo cierto es que, en mucho de lo que escriben ciertos poetas, no hay nada que entender ni mucho menos que sentir, y por ello la gente común tiene razón en no entender nada, porque al menos ya entiende que no entiende y lo único que le falta por entender es que no hay nada que entender en toda esa hojarasca vacía de vida. Eliot sentenció: “El peor pecado que puede cometer la poesía es el aburrimiento”.

Como la entiende y la crea Efraín Bartolomé en cada uno de sus libros, pero especialmente en éste de suyo deslumbrante, la poesía tiene que buscar la comunión, precisamente para comunicar, o no sirve para nada. Incluso los buenos narradores lo saben. Los mejores novelistas, a los que admiro, saben leer poesía, aunque, por respeto al género, no se atreven a escribirla.

Julio Ramón Ribeyro anotó en su *Diario* que la “cerebralización” y aun la “cerebralización magnífica” de ciertos poetas inextricables, reputados como prodigiosos (porque casi nadie los entiende), lo único que consigue es un lirismo congelado; un mundo gélido en el que jamás se asoma el sol de la vida porque todo se vuelve fría “literatura”, es decir, artificio sin alma, juego verbal, acrobacia, técnica y pirotecnia y nada más.

Por su parte, John Irving, novelista vital, dijo lo siguiente en una entrevista:

Siempre he pensado que lo más difícil es ser *claro*; claro en la manera en que uno vive su vida, en el modo en que se relaciona con los demás, cría a sus hijos, escribe sus libros. Creo que ser claro es algo sumamente difícil. No es ninguna hazaña ser difícil de leer, o imposible de entender; de hecho, es mucho más loable ser entendible. [...] A medida que ha ido creándose un gusto por la literatura, han proliferado los críticos, los analistas teóricos de la

literatura, los académicos. A mí me gustan los libros que se pueden leer sin intermediarios.

Y añade otra cosa que comparto con él y ahora con ustedes. Dice:

Me molesta, por ejemplo, que alguien como yo, con una educación más que decorosa, no pueda leer mucha de la poesía contemporánea. He asistido a muy buenas escuelas, he aprendido muy bien las reglas de la métrica y de la rima, leí *El Paraíso perdido*, sé lo que es un soneto... Es ridículo que ahora una persona que no supera el nivel universitario, que puede sin embargo leer a Milton y a Shakespeare, y hasta a Chaucer y entenderlos, no pueda entender la poesía contemporánea. Alguien, que habla mi mismo idioma, el idioma de esta época, que tiene mi misma edad, me está diciendo que si yo no logro comprender su poesía es por mi culpa. ¡Al carajo! No es así. Es muy fácil resultar ininteligible. [...] Los escritores “difíciles” fomentan esa especie de incomunicación intelectual, muy culta, eso sí, pero casi taquigráfica. Odio el elitismo, los preciosismos baratos y la especialización de buena parte de la escritura contemporánea. Me llena de ira ver cómo la novela, otrora el género más popular, padece ahora el mismo defecto que la poesía y la pintura modernas; sólo puede ser apreciada por novelistas, como la poesía sólo por poetas y la pintura sólo por pintores.

Con esta diatriba irvingniana, a la que uno mi voz, en lo que quiero insistir es en el hecho de que *Cantando el triunfo de las cosas terrestres* es un libro que todos podemos leer, entender, sentir, gozar y con él inquietarnos por el futuro imperfecto que amenaza a la reserva natural de El Triunfo. Y todos lo podemos leer, como deseaba Irving, sin intermediarios. Es un libro que no requiere de mediadores: le habla al común de los mortales, y el común de los mortales puede sentir y entender que esta poesía abre brecha, dice cosas, describe ambientes, muestra estropicios, enaltece cielos magníficos, centra nuestra mirada y nuestros oídos en la experiencia maravillosa y, paradójicamente, en medio de la selva de las palabras, esta maravillosa poesía no se anda por las ramas.

Nos lo pueden decir los ecologistas y los conservacionistas, pero también nos lo dice el poeta (¿y de qué modo!), para que veamos, para que comprendamos, para que entendamos que la poesía no está aquí para aburrir a nadie, sino para enseñar a mirar y a contemplar lo que muchos ni siquiera ven, o si lo ven jamás lo observan.

Y aquí no puedo resistirme a la tentación de citar un certero epigrama de Eduardo Lizalde, que viene a cuento y verán por qué. Se llama “Prosa y poesía” y dice así: “La prosa es bella / dicen los lectores. / La poesía es tediosa: / no hay en ella argumento, / ni sexo, ni aventu-

ra, / ni paisajes, / ni drama, ni humorismo, / ni cuadros de la época. / Esto quiere decir que los lectores / tampoco entienden la prosa”.

Como ya he dicho, mi segunda lectura de *Cantando el triunfo de las cosas terrestres* la hice en voz alta, como hay que leer también la poesía para sacarle todo su provecho, su dulce jugo, su savia vital, su música viva, su pensamiento y su emoción. Fue una experiencia maravillosa.

Leer, no en bicicleta, como decía Gabriel Zaid, pero sí de pie, caminando y escuchando nuestra propia voz que hace el milagro de sentirnos como si estuviéramos en los pies del poeta, explorando el universo nuevo y contemplando por primera vez los colores iridiscentes, irisados, del quetzal, el rojo cuerno del pavón y la magnificencia de los altísimos árboles y de los grandes helechos prehistóricos.

En *Cantando el triunfo de las cosas terrestres* hay también una historia, además de una toma de conciencia. La historia siempre está en los mejores poemas, porque los mejores poemas siempre narran historias concentradas. La historia que relata Efraín Bartolomé en su nuevo libro es la historia de un pasado respetuoso por la naturaleza ante un presente irresponsable en relación con esa misma naturaleza. Es la historia del respetuoso pretérito hacia el entorno frente a la destrucción invasiva o la amenaza siempre latente de un hoy, de un ahora antipoético que ha perdido el sentido, el valor y la simple noción de lo sagrado.

Parecido al de Marco Polo, este libro de las maravillas de Efraín Bartolomé nos descubre y describe un oriente de raras especies y de cosas no vistas por la mayoría de los lectores. Y lo hace siempre con la voz y la mirada del poeta: sea en prosa o en verso, pues para el poeta no hay prosa que no sea poética.

Me impuse la dura prohibición de citar en exceso los versos del poeta. De hecho, salvo al principio, no lo he citado. Pero no puedo ser tan implacable conmigo, con el lector que soy y que, como todo lector que se respete, disfruta la ilusión de leer algo que, por supuesto, hubiera deseado escribir y firmar. Si, al leer un texto que nos emociona y nos conmueve, no deseamos ser nosotros los autores de ese texto, es que no somos en realidad lectores y sólo hemos pasado por encima del texto.

Por ello, leo de pie: “Parado en la hojarasca nutricia / en que se hermanan todos los árboles del bosque / Hechizado por aquel denso abismo de follaje y niebla / el temazate rojo mira el mar / Barbas del árbol viejo mecidas por el viento / Largos festones de musgo amarillento / ¿qué está mirando el temazate rojo así tan quieto? / El sol cruza el follaje / Da lengüetazos de oro sobre la suave piel / del temazate rojo que mira el mar / Él contempla el abismo. / Yo lo miro temblar”.

He hecho mío el poema. Es mío desde ahora y ha pasado a ser parte de mi experiencia. De nada sirve un poema si no lo hacemos nuestro. Y al formar parte de uno, lo leído, con emoción, con conmoción, con angustia o anhelo, hacemos también nuestro lo que canta el poeta: ese rico universo, El Triunfo, nuestro Triunfo, al que exige salvar de la garra antiética y la pezuña anti-poética.

Cantando el triunfo de las cosas terrestres de Efraín Bartolomé es un libro en el cual el poeta regresa a sus orígenes: a la selva chiapaneca, a su entorno natural y a su poesía celebratoria del paraíso. Pero, además, este libro tiene un elemento añadido: es una obra militante, en el mejor sentido del término, en defensa de la naturaleza y de advertencia de lo que los seres humanos estamos haciendo, en nombre del “progreso”, con nuestros recursos agotables: bosques, selva, ríos, fauna, etcétera.

Siendo un libro que es resultado de su viaje a la reserva natural El Triunfo, tiene por objetivo no sólo el canto y la celebración, sino también la denuncia: estamos acabando con la maravilla, con el paraíso terrenal, a cambio de nada: el oro se convierte en cobre, el verdor en gris concreto, el universo deleitoso donde habitan especies vegetales y animales únicas está en riesgo de perecer. Y, por ello, el poeta eleva el canto pero también la advertencia.

Este nuevo libro de Efraín Bartolomé se inscribe, sí, en el desarrollo de una estética propia que ya conocemos, a partir sobre todo de *Ojo de jaguar*, *Música solar*, *Corazón del monte* y *Fogata con tres piedras*, además de sus otros libros en cuyas páginas también reaparece esta preocupación por el entorno natural amenazado. Yo diría que, incluso, éste es un libro ecológico en el más amplio sentido; es un arte poética en defensa del mundo.

En cuanto al lenguaje, puedo decir que éste es uno de los mejores libros de Efraín Bartolomé: pleno en su madurez expresiva, lleno de música, ritmo y esencia verbal. La maestría con que maneja lo mismo el verso libre que el verso medido y rimado es la misma, también, con la que acomete la prosa narrativa poética, la lírica que es a la vez crónica de viaje y exploración maravillosa de lo ignoto.

Si tuviera que decirlo en pocas palabras: *Cantando el triunfo de las cosas terrestres* es, para mí, uno de los tres mejores libros de Efraín Bartolomé: sin demeritar los demás, los otros dos son: *Ojo de jaguar* y *Música lunar*. Pero, sobre todo en poesía, ningún libro reemplaza a otro y cada quien tiene sus preferidos según sea su íntima emoción. Para un poeta, por otra parte, su mejor libro es, seguramente, el que está escribiendo o el que aún no ha escrito. **U**

Reseñas y notas



Adolfo Gilly



Pilar Montes de Oca



Vaughan Macefield



Antonio de Nebrija



Bruno Estañol



René Portocarrero, *Figura en rosado*

Desde la alteridad femenina

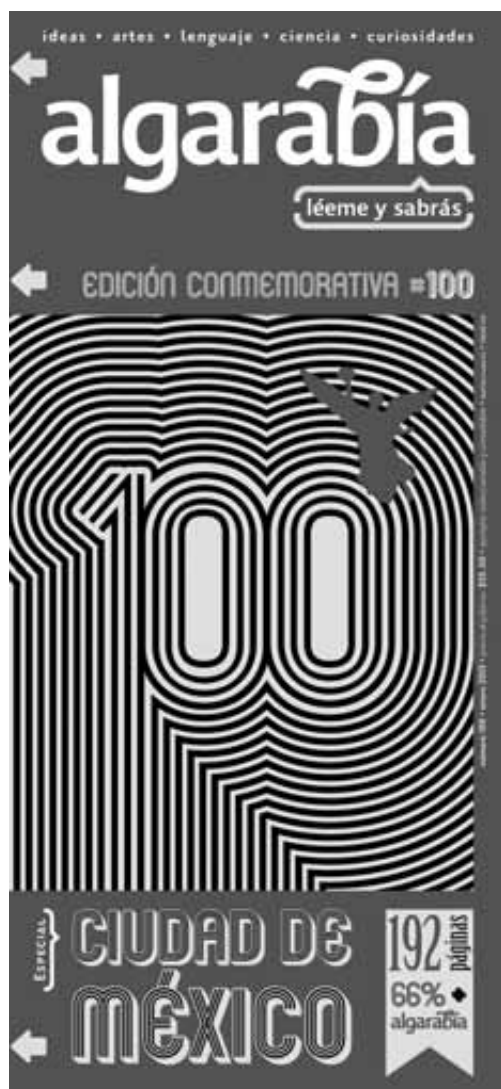
Anamari Gomís

¿Cómo empezar a hablar de un libro, cuando la primera palabra que se me viene a la cabeza es d-e-l-i-c-i-o-s-o? ¿Así se refiere uno a una reunión de ensayos inteligentes, eruditos, que además surgen del conocimiento de la lengua y del océano inquieto de muchas lecturas literarias? Pues no, no sería lo correcto. Pero *de todo, EXCEPTO feminismo* de María del Pilar Montes de Oca Sicilia, recién publicado por Lectorum y Algarabía Editorial, produce una lectura deliciosa, de goce auténtico. El título, como se en-

cuentra escrito, es extravagante y, si me lo permite la autora, equivocado, porque casi todos los temas abordan el feminismo, no como malentendida venganza sino como explicación de la brumosa alteridad que durante siglos ha representado la mujer, la otra de la Historia, la procreadora, la monja o la puta. No en vano en el lejano pasado se habló de una *vagina dentata*, de la entrada definitiva a la mutilación genital de los hombres.

Inicia el libro con preocupaciones del lenguaje, del género y el sexo en el habla.

Nos explica, como la buena lingüista que es Pilar Montes de Oca, que, en la lengua, los géneros resultan tan arbitrarios como el propio significante. Decir la presidenta, como se le llama a Cristina Kirschner, o más bien Cristina Fernández, es una equivocación. Presidente es que el o la que preside, no existe ni presidente ni presidenta. ¿Y qué decir de los eufemismos? De lo que, por ejemplo, los mexicanos ocultan bajo otras palabras, siempre cuidadosos del qué decir. En lo personal, me divierte y me irri-



ta este comportamiento, acaso por ser hija de padres españoles. Si se me permite una digresión, una amiga, hija de andaluces, se e-mailleaba con el que ahora es su pareja, un hombre hijo de español y de mexicana. Para enterarse de qué tanto había influido en el galán la cultura hispana, le preguntó por escrito: ¿Y tú, le dices culo al culo?

El asunto no es fácil. “Ahí, donde la palabra es la cosa misma, las palabras tienen poder sobre la cosa que designan” (p. 38), nos explica Montes de Oca. Por eso, ahonda en ello, hay culturas donde las mujeres no pueden pronunciar el nombre del marido o, como en el caso del judaísmo, el nombre de Dios no se dice porque no se sabe. De allí, escribe la autora, que existan las criptolalias, lenguas secretas y místicas.

Después de pensar en lo que esconde la Cabalá con respecto al tetragramatón, el nombre de Dios que tanto interesó a los filósofos del Renacimiento como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, el lector se entera de una jerga escondida, no para hablar con el Creador sino de mujer a mujer: el “nushu”, idioma inventado por las habitantes de la provincia de Hunan en China para solamente entenderse entre sí. Lo asombroso es que el nushu se escribía no a manera de ideogramas sino de fonemas. Las mujeres recibían, al casarse, “el libro del tercer día”, donde debían apuntar sus experiencias y pasarlo, en su momento, a sus hijas: “Una lengua como el *nushu* demuestra que hasta en las condiciones más desfavorables, opresivas y adversas, la lengua será un medio y una vía de escape, un reflejo de lo que sentimos y de lo que somos y también, una proyección de lo que queremos ser” (p. 70).

El pasaje de las brujas de Salem, que Arthur Miller adaptó para su obra de teatro *The Crucible* y que hace referencia a las acciones del “comité de actividades antinorteamericanas” durante el abominable macartismo, es revisado por Pilar Montes de Oca como un hito, en el que la cacería de brujas simulaba o representaba la merma de producción agrícola y la mala situación económica del pueblo de Salem. Los hechos, raros y confusos, no habrían ocurrido de no considerarse a la mujer como un vehículo para absorber la malicia del Maligno.

De Salem, Montes de Oca Sicilia regresa en otro ensayo a la Edad Media, a la tra-



Pilar Montes de Oca

dición del amor cortés que aún nos influye, un concepto surgido en Occidente, en el que tanto el hombre como la mujer se someten a un comportamiento prototipo.

Del análisis de la hemofilia, en el que me enteré que John John, el hijo de John F. Kennedy, hijos ambos de una dinastía trágica, había nacido con esa enfermedad de la sangre, el libro del que hablo nos lleva de la mano al trabajo de las parteras, que por centurias fue indispensable. Citar las barrabasadas dichas por Aristóteles y por Galeno nos conduce, sin duda, a una postura, en la que el feminismo es una carta de presentación. Escribe Pilar Montes de Oca: “Aristóteles afirmaba en su *Tratado de la reproducción* que la mujer era anatómicamente ‘como un varón deforme’, y creía que la menstruación era ‘semen en estado impuro’, que carecía de un constituyente: el principio del alma. En el siglo II, Galeno sostenía que la mujer era ‘un hombre al revés’ y que los ovarios eran testículos imperfectos” (p. 127).

Durante la Edad Media, las dificultades del alumbramiento y la mortalidad infantil definirán a la época, junto con las hambrunas y las epidemias, como espléndidamente lo narra Pilar.

Dado que *de todo, EXCEPTO feminismo* es compilación de ensayística y el mundo y sus cosas son objeto de reflexión, aunque Montes de Oca Sicilia cancele de entrada

su evidente y necesario feminismo, el libro aborda los asuntos de las mujeres. ¡Qué más que el nombre del padre y el nombre que se toma del marido! Su enorme conocimiento del tema lleva a la escritora a escudriñar en diferentes culturas cómo se mantiene el nombre del padre o de qué manera se adopta el del marido. De allí pasa por algunas teorías sobre el amor, luego habla de las mujeres disolutas, que son las buenas, y de las horrendas mojigatas, de lo que es un hombre pusilánime, de la relación bostoniana, un matrimonio extraño de dos que sólo se acompañan, para especular después de las otras mujeres a las que las une un ex y de la noción de *gebrydgumas*, tomada del escritor español Javier Marías, de la monomanía y la herencia y, finalmente, rinde homenaje a dos grandes escritoras, a Virginia Woolf y a Marguerite Yourcenar.

Todas estas cuestiones que interesan a Pilar Montes Oca se encuentran muy bien escritas, por demás estudiadas por la autora, y al lector nos ofrecen nuevas maneras de entender al mundo, de fascinarnos con los contenidos y de llegar al final de *de todo, EXCEPTO feminismo* con la sensación de haber leído un libro absolutamente delicioso, culto y en favor de las mujeres. **U**

María del Pilar Montes de Oca Sicilia, *de todo, EXCEPTO feminismo*, Lectorum/Algarabía, México, 2012, 224 pp.

Lo que sea de cada quien

Dos serigrafías de Portocarrero

Vicente Leñero

En uno de sus viajes de La Habana a México, Lisandro Otero me informó que habían publicado en Cuba *Los albañiles*, en una edición de ¡82,000 ejemplares! y que podría cobrar mis regalías cuando yo quisiera.

—¿De veras pagan derechos de autor en Cuba?

Aproveché la oportunidad cuando en 1985 me invitaron como jurado de guiones al Festival de La Habana al que estaba inscrita *Frida, naturaleza viva*, la película de Paul Leduc. Por eso nos encontrábamos ahí varios mexicanos: el propio Leduc, María Rojo y su marido de entonces Rafael Miarnau —María iba como jurado de largometrajes—, Rafael López Castro —diseñador del póster de Frida—, Emilio García Riera, el reportero Héctor Rivera...

Apenas llegué a La Habana fui a apersonarme con Romualdo Santos, editor en jefe de la Editorial Arte y Cultura que había publicado mi novela. Me trató de maravilla. Me invitó a comer en el remozado centro histórico y luego me llevó a su oficina para saldar cuentas. El libro se vendió a cuarenta y cinco centavos. Como a mí me correspondía el siete por ciento por ejemplar, las regalías alcanzaban la suma de 2,538 pesos cubanos equivalentes, según el ficticio cambio oficial, a otros tantos dólares.

No era una fortuna pero Romualdo Santos me los entregó ahí mismo en efectivo. Yo feliz.

Regresé al hotel presumiendo mi riqueza. Para celebrarlo invité a los mexicanos que se encontraban por ahí y a algunos latinoamericanos del jurado de guion, a cenar y tomar unos tragos.

—¿Adónde? —preguntó García Riera.

—Al Floridita —me vanaglorié pensando en el célebre bar donde Hemingway inventó el daiquirí doble.



René Portocarrero, *Figura en rosado*, 1961

Comimos y bebimos a placer, sólo que al llegar el momento de pagar el consumo el capitán de meseros rechazó mis billetes.

—Perdón, compañero. Usted es extranjero y está prohibido a los extranjeros pagar con pesos cubanos. Deben pagar con dólares.

De nada sirvieron los repelos de un García Riera enfurecido. El capitán de meseros se mostró inflexible, y dada la escasa cantidad de dólares que yo traía de México López Miarnau me auxilió para completar la cuenta.

Entendí entonces de que lo imposible es imposible. Con pesos cubanos no se podían pagar las comidas fuera del hotel, ni los taxis, ni las entradas al parque de beisbol, ni siquiera un despertador orejón que traté de adquirir en una tienda cercana a ese enorme capitolio copiado del capitolio de Washington.

Un cubano amigo me dijo:

—Tal vez puedas comprar obras de arte. Prueba en el Fondo Cubano de Bienes Culturales.

Con Héctor Rivera fui a pie a la calle Muralla donde el Fondo Cubano se albergaba en una casa grande con floridos matices.

Una amable negrita de cabello ensortijado terminó ablandándose con nuestra petición. Se llamaba Orquídea García.

—¿Pero qué tú quieres comprar?

—Grabados, serigrafías, dibujos. Lo que nos alcance con dos mil quinientos pesos.

—Les voy a mostrar lo que tenemos, pero no escojan dibujos de Wifredo Lam ni serigrafías de Portocarrero. Ésas no pueden salir del país, son patrimonio de la revolución.

—¿Tiene serigrafías de Portocarrero?

—Firmadas por él mismo unas cuantas —dijo Orquídea—, que son las valiosas.

—Déjeme llevarme dos, no sea malita —le supliqué.

Orquídea García tardó en decidirse pero al final aceptó, con una sonrisa.

Me llevé dos serigrafías de Portocarrero, firmadas: *Santa Bárbara* y *Rumba del solar*. También otras de autores para mí desconocidos, además de una tinta de Roberto Fabelo, un grabado de Manuel Mendive y una tinta mixta de Gustavo Pérez. No quiso venderme más. En total pagué 1,570 pesos cubanos.

Orquídea nos advirtió, al despedirnos:

—Pero llévenselas bien escondidas. Méntanlas en un tubo de cartón y digan en la aduana que son afiches que les regalaron.

Pasamos la aduana sin problemas y mentí cuando me preguntaron si llevaba dinero cubano.

Semanas después, cuando supe en *Proceso* que Rafael Rodríguez Castañeda viajaba a Cuba en misión periodística, le entregué los casi mil pesos cubanos sobrantes para ver si él podía utilizarlos con mejor suerte.

Nada pudo hacer. Se los decomisaron en el aeropuerto José Martí en obediencia al decreto de ley 84/84 del gobierno cubano. **u**

Aguas aéreas

Nebrija y la poesía

David Huerta

Una de las ideas más extrañas acerca de la rima —más exactamente: *en contra* de la rima— fue postulada por Antonio de Nebrija a fines del siglo xv, en su Gramática de la Lengua Castellana, obra insigne de 1492 —*annus mirabilis* o *annus terribilis*, según el punto de vista—. Esa idea es muy fácil de formular: la rima le impone al poeta la necesidad de decir algunas cosas más allá o más acá de su voluntad. Es decir: ante una palabra a la cual hace falta enlazar fonéticamente otra palabra para producir la rima, esa palabra se impone —impone su presencia, su sonido, sus connotaciones— con una fuerza irresistible, imposición sobre la cual un autor, un versificador, no tiene la menor potestad. En esta escena extravagante, el poeta es apenas un esclavo de las voces: una especie de sibila sometida a los dictados inhumanos o sobrehumanos del lenguaje.

La he llamado “idea extraña” pues le da a las palabras, prosopopeya mediante, un poder difícil de discernir en ellas, por donde se le vea; pues solamente de modo figurado podríamos aceptar ese poder.

Lo planteado por Nebrija invoca la autoridad de Aristóteles, nada menos, y dice así (libro segundo, capítulo sexto):

...como dice Aristóteles, por muchas razones habemos de huir las consonantes: la primera, porque las palabras fueron halladas para decir lo que sentimos, y no, por el contrario, el sentido ha de servir a las palabras; lo cual hacen los que usan de consonantes en las cláusulas de los versos, que dicen lo que las palabras demandan, y no lo que ellos sienten.

Las otras razones en contra de la rima (“las consonantes”) propuestas por Nebri-



Antonio de Nebrija

ja no son menos interesantes y también resultan dudosas o discutibles.

El filólogo Antonio Quilis, al mismo tiempo editor de Nebrija y experto en la métrica de nuestra lengua, señala con claridad y rotundidad la condena de la rima en el tratado gramatical de 1492. Quilis las resume de esta manera en su diccionario de métrica, en la entrada, claro, de *rima*: “1.º El sentido se ve forzado por la necesidad de encontrar una palabra que rime. 2.º La semejanza de sonidos puede cansar. 3.º Se llega a estar más atento, en cuanto lector, a la aparición del sonido que al sentido de las palabras”.

Vuelvo a la Gramática de la Lengua Castellana. El tono exaltado de Nebrija se discierne cuando uno examina, así sea superficialmente, los verbos en el pasaje citado: “*huir* las consonantes”, “el sentido *ha de servir*”, “los que *usan* de consonantes”, “lo que las palabras *demandan*”. Hay algo impenioso en el estilo, un cierto aire profesoral, un aura doctrinaria; claro: así debe ser tratándose de una obra como ese ilustre tratado gramatical de 1492, el primero en su clase de nuestra cultura humanística, enormemente valioso para la historia de nuestra cultura moderna en lengua española, a pesar de sus indudables, inevitables resabios medievales. No menos de llamar la aten-

ción es el hecho de cuánto y cómo Nebrija se ocupa de la poesía, además de su condena de la rima.

Miremos bien la fecha, el año extraordinario: 1492. Antonio de Nebrija era, dentro de los estilos de pensamiento y de trabajo intelectual, un hombre del prerrenacimiento, término amonedado por María Rosa Lida: nació en 1441, murió en 1522. La noción de *prerrenacimiento* le sirvió a la gran filóloga argentina para enmarcar en el tiempo histórico su voluminoso estudio sobre Juan de Mena, poeta y secretario de cartas latinas del rey Juan II de Castilla: es el lapso comprendido entre el Arcipreste de Hita y Garcilaso de la Vega. El mundo poético de Nebrija es el de los cancioneros, por un lado; por el otro, el de los poemas cortesanos escritos en la esclarecida corte del rey Juan, ambiente ilustrado. Esos poemas son apenas leídos en nuestra época, con la notoria excepción de las *serranillas* del Marqués de Santillana; Marcelino Menéndez Pelayo escribió páginas memorables sobre los poetas de esa corte.

La poesía de Juan de Mena era el *nec plus ultra* de ese arte: una poesía culta para la sensibilidad de aquella época en los estrechos sectores de la España culta; poesía recamada de latinismos y giros violentos, recargada por un vocabulario exquisito y “raro”. Juan de Mena es el colmo del poeta refinado para los lectores españoles de esos tiempos, Antonio de Nebrija entre ellos: ejemplo de todo poeta en ciernes, de quien desee componer poemas. ¿Quién lee ahora a Mena, en cuyas composiciones se utiliza, con abundancia y sistemáticamente, la rima?

La noción, entonces, del poder irresistible de una palabra para imponer la palabra siguiente con la cual ha de rimar está ahí, para siempre, en las páginas del gran

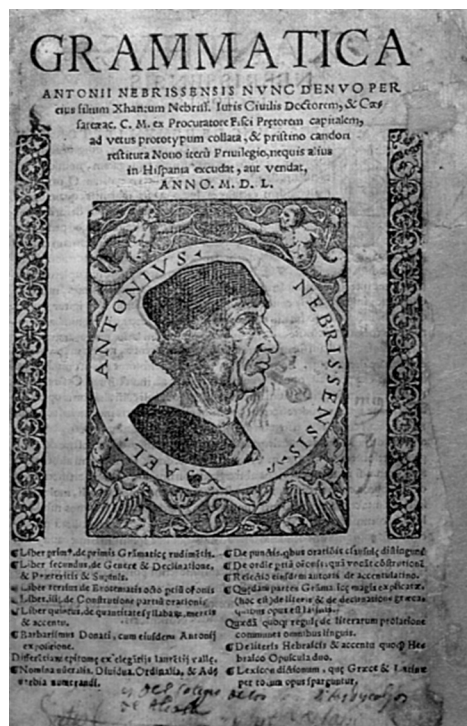
gramático y latinista, figura ejemplar de educador en la corte de los reyes católicos (la Gramática está dedicada a Isabel la Católica). Esa idea sobre la rima (en contra de su uso en la poesía verdaderamente estimable) está avalada, además, por la autoridad de Aristóteles. Tales “juicios de autoridades de tanta nota” se van imponiendo a lo largo de los siglos; se sedimentan y ejercen una influencia tóxica, venenosa, en la gente de buena fe (sigo en esto una página memorable de Francisco Rico sobre poesía y locura en su libro *Los discursos del gusto*).

La idea prosperó en las épocas siguientes: en los siglos de oro, un consumado rimador, Lope de Vega, la refrendó a pesar de no haberle hecho caso en su obras en verso, tan prodigiosamente: “La necesidad, señor, es como los consonantes en los poetas: obligan a la razón a lo que el dueño no piensa” (Lope, en una carta a su protector, el duque de Sessa); “...porque un consonante obliga / a lo que el hombre no piensa” (en un romance sobre la beatificación de san Isidro). Ambos pasajes glosan otro romance del propio Lope de Vega (quien así se autocitaba, recreando versos suyos de un romance popularísimo):

Hortelano era Belardo
de las huertas de Valencia;
que los trabajos obligan
a lo que el hombre no piensa.

Un poeta conocedor de su oficio es también conocedor de sus herramientas y, sobre todo, de su propia mente. Quien mejor ha encarnado en lengua esas virtudes del buen oficio poético es Luis de Góngora, cuya *estrella inextinguible* sigue brillando con intensidad. Por eso es sorprendente cómo uno de sus admiradores y estudiosos en el siglo XVII, García de Salcedo Coronel, se muestra incomprensivo ante una palabra utilizada por Góngora en la *Soledad* segunda. Lo explico a continuación.

Los versos dedicados en la segunda *Soledad* a la casa de cetrería forman uno de los momentos más altos de la poesía. Son muy bellos —en un poema de belleza incesante— y son, además, enormemente originales. Comienzan con la presentación de las aves magníficas; entre ellas, el “azor britano”, un halcón inglés de pico notablen-



te curvo. La palabra utilizada por Góngora para la descripción del pico del azor es “adunco”. Es un latinismo, como sucede en muchas otras ocasiones. Éste es el pasaje (versos 783-786):

De un mancebo serrano
el duro brazo débil hace junco,
examinando con el pico adunco
sus pardas plumas, el azor britano...

A Salcedo no le pareció bien el latinismo. Lo interesante son los términos de su reproche, heredados de las nociones de Nebrija: “*Adunco* es voz latina, significa lo mismo que corvo: el consonante obligó a nuestro poeta a que introdujese lo que no había menester en nuestro idioma”.

Es decir: al poner “junco” para acentuar, ilustrándola con una comparación, la debilidad del brazo del mancebo serrano —debilidad explicable: el azor es muy pesado—, Góngora no tuvo otro remedio: debía poner “adunco” para la rima, echando mano de un latinismo “que no había menester en nuestro idioma”. Salcedo se equivocó: Góngora utilizó ese latinismo con toda deliberación. Era la palabra necesaria para él, para su poema; no al revés: la palabra no lo “obligó” a la rima.

Aun ahora, en varias ocasiones, he escuchado esa opinión en boca de quienes, según yo, deberían pensar mejor —con más

cuidado, con mayor sentido histórico— estos asuntos fundamentales de la poesía, entre los cuales la rima ocupa sin duda un lugar destacado. La rima ocupa ese lugar por una razón estadística, si se quiere: una porción inmensa de los poemas compuestos en las más importantes lenguas europeas están rimados. Hay quienes le niegan valor estético a la rima: es para ellos, como decía Juan de Jáuregui en el siglo XVII, sencillamente “el porrazo del consonante”, una especie de golpe sonoro a la vez sorpresivo y esperado, previsto (pre-oído, pre-escuchado).

Antonio de Nebrija admite, acaso a regañadientes, la existencia de la rima y la justifica por el consenso alcanzado en su época (el prerrenacimiento) en el gremio de los poetas, a cuya cabeza reconoce el lugar principalísimo de Juan de Mena, rimador impenitente. Se resigna y se dispone a explicar, como buen maestro, sus características: “Mas porque este error y vicio ya está consentido y recibido de todos los nuestros, veamos cuál y qué cosa es consonante”.

Esta diminuta batalla entre una entidad más o menos abstracta (“la rima”) y un individuo de muchas luces como el gramático y latinista, humanista consumado, Antonio de Nebrija, fue perdida por este último. La rima prevaleció. Le esperaban sus mejores momentos a lo largo de los siglos de oro: éstos comenzarían en la tercera década del siglo siguiente, en 1526 —pero eso ya es otra historia, muchas veces contada.

En su noticia sobre “una valoración positiva” de la rima, Antonio Quilis apunta en primer lugar “su función rítmica, que por sí la justificaría” y añade las siguientes razones:

- 1.º Intensifica la emoción del poema. 2.º Puede convertirse en un elemento engendrador de la idea poética y en causa de las mayores bellezas de un poema. 3.º Es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, artificial, en que se da el poema.

Los movimientos modernos procuraron desterrar la rima junto con el metro; lo consiguieron pero no totalmente: cada tanto tiempo, a escondidas o con un gesto desafiante, los poetas vuelven a esos artificios. **U**

A través del espejo

El asno salvaje en la Biblia (I)

Hugo Hiriart

El asno salvaje (Equus onager), llamado también onagro, es esbelto, de pelaje gris rojizo y su alzada va de 90 a 150 cm. Habita en las regiones desérticas de Asia y África agrupado en manadas de 12 o más cabezas con un solo macho adulto. No admite doma. Perseguido por su carne y piel, está en vías de extinción.

Noé Colmenares, *Diccionario de zoología*

I. LA BIBLIA

Y Sarai, mujer de Abram, no le paría: y ella tenía una sierva egipcia que se llamaba Agar. Dijo, pues, Sarai a Abram: “Ya ves que Yahvéh me ha hecho estéril, ruégote que entres a mi sierva, quizá tendré hijos de ella”. Y atendió Abram al dicho de Sarai.

Y Sarai, mujer de Abram, tomó a Agar su sierva egipcia, al cabo de diez años que había habitado Abram en la tierra de Canaán, y diola a Abram su marido por mujer. Y él cohabitó con Agar, la cual concibió; y cuando vio que había concebido, miraba con desprecio a su señora. Entonces Sarai dijo a Abram: “Mi afrenta sea sobre ti, yo puse mi sierva en tu seno, y viéndose embarazada, me mira con desprecio; juzgue Yahvéh entre mí y ti”. Y respondió Abram a Sarai: “He ahí tu sierva en tu mano, haz con ella lo que bien te pareciere”. Y como Sarai afligiese a Agar, huyose ella de su presencia. Y hallóla el ángel de Yahvéh junto a una fuente de agua en el desierto, junto a una fuente que está en el camino de Sur. Y díjole el ángel de Yahvéh:

Mira que has concebido y darás a luz un [hijo, al que llamarás Ismael, porque Yahvéh ha oído tu aflicción. Será un asno salvaje de hombre. Su mano contra todos, y la mano de todos [contra él; y enfrente de todos sus hermanos plantará [su tienda. (Génesis, 16, 1-12)

Ésta es la primera mención del asno salvaje u onagro en las Sagradas Escrituras. ¿Por qué se dice de Ismael (*Dios escucha*) que será un *asno salvaje de hombre, un onagro de hombre*? El asno salvaje tiene, obviamente, aquí un uso retórico, es un modo de hablar, un símbolo. ¿De qué es emblema



Gustave Doré, *Abram viajando a la tierra de Canaan*, 1866

el onagro? Se infiere fácilmente del contexto que el asno salvaje simboliza la libertad, la calidad de indómito, de aquello que no se somete a reglas ni normas. La vida de Ismael será la del “nómada del desierto, en lucha en sus incursiones desde el Sur con los descendientes de Abram, de vida más sedentaria”; los descendientes de Ismael serán peligrosos beduinos que se sustentarán de la rapiña y la *razzia* contra los ganados y bienes de las poblaciones más sedentarias. Puede observarse que este asno silvestre encierra una *explicación* históricorreligiosa de fenómenos etnológicos que vivían o padecían los hagiógrafos o redactores del pasaje. No es éste, por supuesto, el lugar adecuado para la discusión del valor de estas explicaciones.

El asno salvaje tendrá en las Sagradas Escrituras esta significación emblemática: representará lo libre, lo indómito, lo erra-

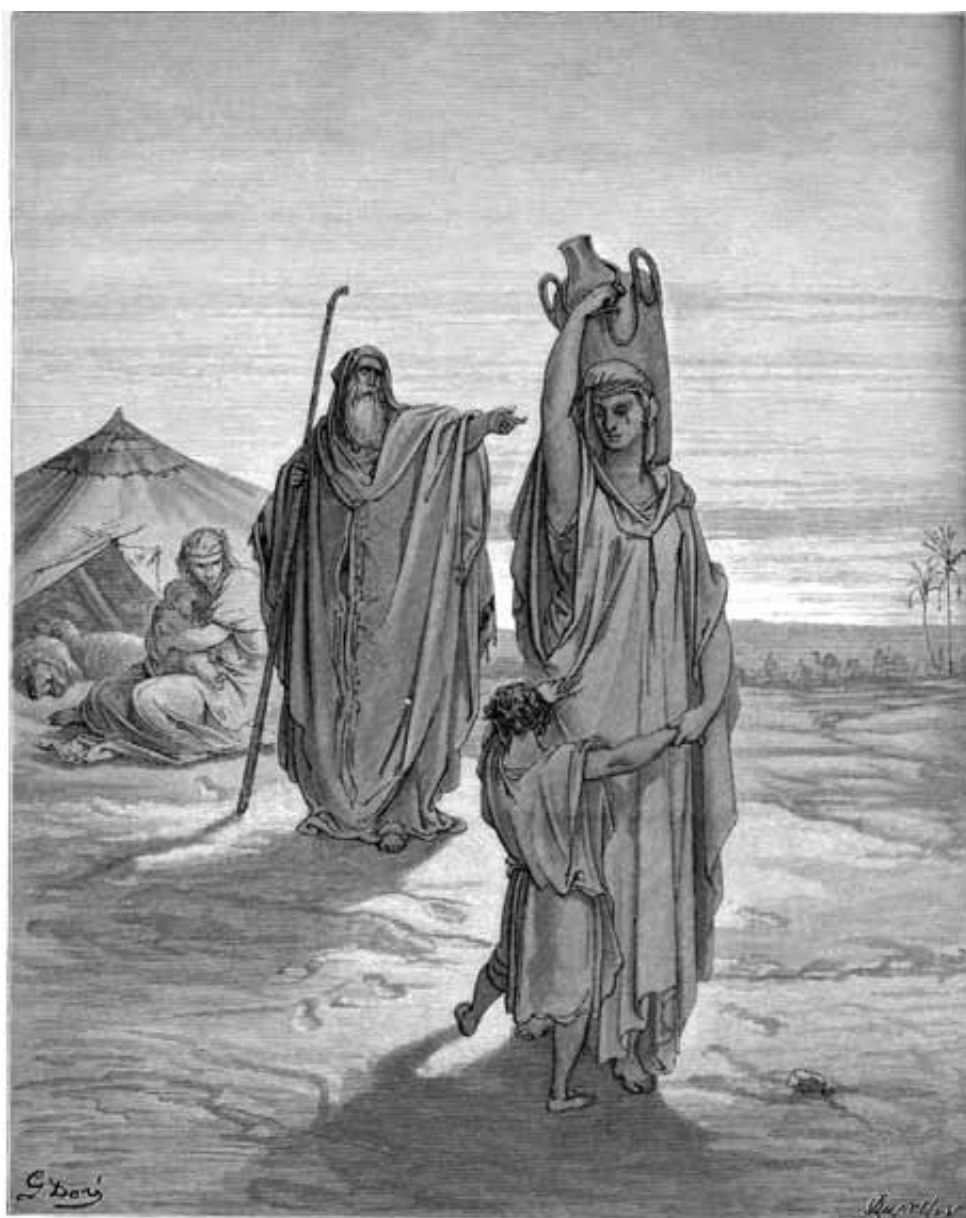
bundo. Es clara la razón por la que se ha elegido este animal cuya otra cara de moneda retórica es su hermano manso, el asno doméstico. Hay asnos cuerdos y asnos locos, como hay gente pacífica y sedentaria, y gente errabunda y feroz. Pero no debemos llevar muy lejos el contraste entre vida nómada y vida sedentaria. Ya se sabe que en los tiempos patriarcales, y aun después, se miró con religiosa desconfianza a las ciudades, colmo de lo sedentario, que fueron tenidas como lugares de molicie, lujo y perdición, babilonias, mientras se exaltaba la pureza ascética de la vida de pastoreo.

Antes de entrar a ver cómo juega el simbólico asno salvaje en algunos textos sapienciales y en algunos proféticos de las Escrituras, hagamos una breve digresión para intentar comprender la perdurable discordia doméstica de Sarai y Agar. La decisión de Sarai de entregar a Agar a su esposo Abram

se explica en el *Código de Hammurabi* que, sin duda, estaba vigente en aquellos tiempos asombrosos. Los hijos de Agar, la esclava de Sarai, no de Agar. Dice el Código: “Si un hombre toma una mujer y ésta da a su marido una esclava que le engendra hijos, pero luego se levanta por rival de su señora, ésta no podrá venderla, pero sí marcarla y contarla como una de sus esclavas”. Y también: “Si un hombre toma una mujer que no le da hijos, y él trata de tomar concubina, podrá tomar concubina e introducirla en su casa, pero no hará esa concubina igual a su esposa”. Por lo que se ve no debieron ser nada raros estos incidentes de la vida poligámica. No debemos juzgar estos hechos “con pacata mojigatería (y estulticia histórica), sino con gratitud infinita por la obra legada para regalo y fortificación del espíritu”. El andar metiendo nuestros juicios morales, tan atroces, por otra parte, en más de un capítulo, nos negaría la comprensión de otros episodios de la vida de Abram como aquél cuando buscó protección del hambre en Egipto y razonó de esta manera y sucedieron estas cosas:

...hubo hambre en el país, y Abram bajó a Egipto a pasar allí una temporada, pues el hambre abrumaba el país. Estando ya próximo a entrar en Egipto, dijo a su mujer Sarai: “Mira yo sé que eres una mujer hermosa. En cuanto te vean los egipcios, dirán: es su mujer, y me matarán a mí, y a ti te dejarán viva. Di, por favor, que eres mi hermana, a fin de que me vaya bien por causa tuya, y viva yo gracias a ti”. Efectivamente cuando Abram entró en Egipto, vieron los egipcios que la mujer era muy hermosa. Viéronla los oficiales del Faraón, los cuales se la ponderaron, y la mujer fue llevada al palacio del Faraón. Éste trató bien por causa de ella a Abram, que tuvo ovejas, vacas, asnos, siervos, siervas, asnas y camellos. Pero Yahvéh hirió a Faraón y a su casa con grandes plagas por lo de Sarai, la mujer de Abram. Entonces llamó a Abram, y le dijo: “¿Qué es lo que has hecho conmigo? ¿Por qué no me avisaste que era tu mujer? ¿Por qué me dijiste: es mi hermana, de manera que yo la tomé por mujer? Ahora, pues he aquí a tu mujer: toma y vete”. Y Faraón ordenó a unos cuantos hombres que le despidieran a él, a su mujer y todo lo suyo (Génesis, 12, 10-20).

Pero, volvamos al asno salvaje, y sigamos adelante. **U**



Gustave Doré, Abram desterrando a Agar y a Ismael, 1866

A veces prosa

Palabras para saludar Si en otro mundo todavía

Adolfo Castañón

La escritura, la obra y la persona de Jorge Fernández Granados se han ido acercando a mí poco a poco desde hace años. Probablemente él me había visto, sin que yo lo advirtiera, antes que yo a él —lo cual sugiere que es dueño de una mirada incisiva y que, por así decir, no se siente: una mirada acostumbrada a ese “otro mundo” que anuncia el título de este volumen¹ que reúne 82 poemas de seis libros.

Si Jorge nació en 1965 y yo en 1952, esto significa que hay 13 años de distancia entre nosotros. Sin embargo, no es Jorge Fernández Granados un poeta joven, quizá nunca lo fue. Lo recuerdo asistiendo a alguna comida en el restaurante La Capilla Salvador Novo de Coyoacán en compañía de Alberto Blanco y otros amigos. Percibía yo en su persona la audacia contenida de un felino, la afelpada elegancia de un ser acostumbrado a moverse sin ser sentido en la penumbra, a mirar las cosas desde otro ángulo. Sus palabras acusan desde el inicio una insólita solvencia y madurez. Más aun: cabría decir que el libro púrpura que ha venido escribiendo a lo largo de los años (es una mera coincidencia que el volumen de 226 páginas esté encuadrado en amarillo), se brinda como una obra plena y habitada por la plenitud del juicio crítico que, a la manera de una alhaja invisible y fulgurante sobre la frente, guía los pasos de este vástago de la palabra poética a cuya sombra he venido hoy a descansar leyendo para mí y para ustedes algunos de sus insondables poemas, a los cuales no quisiera sacrificar en el altar de ninguna influencia, o

ascendiente, corriente o escuela, como se suele hacer en los claustros y establos de la crítica al uso. El lector podrá reconocer en la escritura de Fernández Granados un pulso certero en el comercio con la ausencia, la distancia, la muerte, la soledad. Fernández Granados sabe hacer de estos parámetros ineludibles de la condición humana lugares habitables. Es también un artesano que sabe traducir con destreza la condición particular e intransferible de ciertos lugares capaces de atravesar el tiempo: de ahí que el adverbio *todavía* cobre en el título que ampara estas analectas personales una inédita gravedad. No, Fernández Granados no es un “poeta joven”. Se yergue a sus 47 años como una ceiba inesperada que rompe el frágil pavimento de nuestros panoramas críticos con una poderosa voz en la que resuena algo muy antiguo, también algo muy nuestro. A partir de las 82 composiciones que arman este autorretrato personal de un poeta que aspira ante todo a la impersonalidad, se podría delinear un paisaje, más que un rostro. No se trata precisamente de un paisaje lunar ni saturnal. Es un ámbito regido por la estrella de la mañana, Venus, el planeta que rige las afinidades electivas, es decir, la decisión de afinarse con el otro o con lo otro. Me imagino a Jorge Fernández Granados caminando al amanecer luego de haber combatido largamente, como Jacob, con el ángel de su guarda; luego de haber hecho aullar al enemigo albino que custodia la reconciliación. Me imagino a Fernández Granados encaminándose entre las cenizas de la madrugada hacia el invisible árbol de los poetas para recoger las hojas que caen y que ahora él ha elegido para nosotros. Saludo a esta librería Octavio Paz, a través de una *Antología personal*, publica-

da por la oaxaqueña Almadía, de una de las voces más sabias y prometedoras, llenas de savia, de la peregrina arboleda de nuestra lírica. No quisiera fatigar al público con la enumeración de los premios recibidos por Jorge, ya que a mis ojos y oídos el único premio plausible se da en la felicidad de la lectura. Jorge es, por cierto, autor de no pocas frases felices.

Mínimos Ulises

Jorge Fernández Granados

Islas, nos perdemos
por las calles de una noche
siempre por una luz, quizá remota.
Calle abajo, el claroscuro doméstico
se arroja en una taza de café
que agita la nerviosa porcelana de la
[lluvia.

Las lámparas escuchan
otros pasos que se alejan
en este día de diálogos de piedra.

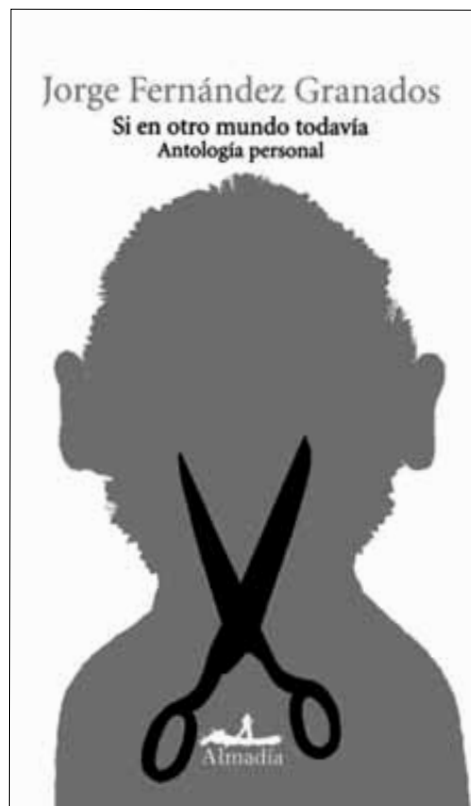
Al volver a los sitios que quedaron
como dormidos de pie, desiertos
cenotafios de casera muerte en cajas
o habitados ya por otros
—huellas diversas de las mismas
[manos—,

que toman el relevo quizá con la
[esperanza
de que la vida alguna vez cambie de
[tema.

Lugares hechos a la medida de nuestras
[debilidades
donde alguna vez fuimos lo mismo
pero de otra manera, acaso más modesta.

Al volver a sentir, como en un templo,
el misántropo ajedrez de los mosaicos,

¹ Jorge Fernández Granados, *Si en otro mundo todavía. Antología personal*, Almadía/Conaculta (Dirección General de Publicaciones), Oaxaca/México, 2012, 226 pp.



el peso de la voz acostumbrada al eco,
el ámbar movedizo de un rectángulo de
[sol en la tarima,
comprendemos —sin dolor, con
[asombro
de lento aprendizaje— la historia del
[olvido
que vamos amueblando.
Igual las cosas que al principio.
Si bien un poco menos capaces ya
de subir al límite el volumen
a la melodía que estremece aún
toda la sangre. Asoma, sin embargo,
cierta emocionante intimidad en el
[silencio. Ganga
con un gramo (intermitente) de oro
al fondo del ordinario
lodo —el hilo alevoso de la realidad.
Insosegable Sísifo en trabajos de arena
[que no dura
tantos desmesurados castillos junto al
[agua.

El humo de las naves que han ardido
me cubre de cenizas la mirada
con un saldo sin retorno, el ancla
atada en la garganta de fantasmas
que habitan la cocina, el escritorio,
la austera cama y, últimamente,
la vertical venganza del espejo.

El olor de la tristeza
ha dejado su jardín en esta casa.
Tan manso su perfume está de vuelta,
me enseña sus jugadas sigilosas,
me abraza en su canción (monotonía)
jugando con papel a las palabras:
Nacemos solos y morimos solos.
Ante esta soledad todo es de paso.
Nos vamos sin decir cuanto sabemos
ni cómo es que venimos a olvidarlo—decía
en una edad que yo pensaba contundente.

He tirado la llave (la llave) de cierto mar
[sobre la arena.

Sin embargo, el desbarajuste
de otros pasos que despistan
al deseo, el curandero,
el humo, el armisticio, el momentáneo
[alud
de la alegría que vuelve a martillar
el simulacro de las cosas.

(Es la misma emoción, otros los
[nombres).
Supongo que el tiempo, arquitecto de
[desastres,
es también enfermero de sus víctimas,
[anestesista
y dador de cuidados
a los peregrinos de la humilde
religión de los que olvidaban;
la necia devoción de los que juegan
y vuelven a apostar todo por poco,
antes que el tiempo recoja lo que es suyo
y que nosotros, distraídamente,
llamamos nuestra vida.

La higuera
Jorge Fernández Granados

creo que fueron los mejores años de mi
[vida
los que no comprendí
y sólo pasaron
aquel verano donde rompimos los
[frascos delicados de la infancia
aquellos días de sol
donde guerreamos y caímos
llenos de música de ruedas de sangre en
[las rodillas
ese lugar

veloz
donde no éramos sino velocidad

inventando vehículos para vencer
en el camino cuesta abajo
por esa áspera pista de tierra negra hasta
[golpear con el cuerpo
contra el tronco de la higuera

la meta era la vieja higuera
metros de locomoción por ese camino de
[tierra acelerados sólo por la gravedad
y el transparente combustible de sol en
[nuestros ojos
fija para siempre en esas ramas nudosas
[y desnudas

nuestra insignificante meta
aún tengo en la boca
el polvo de esos vehementes metros el
[vertical día
de un verano hacia el golpe de la gloria
y de algún modo inventamos vivir
aún ahí

en la milpa donde no éramos más que
[criaturas inquietas y salvajes aún ahí
en el lugar que ya no existe
sino en la memoria
de gente común como nosotros
que fuimos tanta velocidad
aquel verano de la higuera la furia y la
[primera vez

de las heridas y el vértigo y como si
[abriéramos allí acaso una alegría.
primitiva de rodar por la tierra y no sé es
[parecido a gritar es como si alguien
[pusiera en esa carrera
su juventud su miedo su amor su orgullo
con todo el cuerpo

bajo el cielo y el torturado esplendor
de aquella vieja higuera
donde pintamos un verano nuestra meta

los que no paran todavía de rodar cuesta
[abajo
los pilotos con ruedas rudimentarias de
[metal y las rodillas raspadas los que van
[con todo hacia el final del camino
[donde se levanta la vieja higuera esos
[pequeños desarrapados y sonrientes
[vehículos
desde los mejores años de mi vida. **u**

La página viva

El canto de Ponge y el agua

José de la Colina

Más abajo que yo, siempre más abajo que yo, está el agua. Siempre la miro con los ojos bajos. Como el suelo, como una parte del suelo, como una modificación del suelo.

Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su único vicio: el peso; y dispone de medios excepcionales para satisfacer este vicio: contornea, atraviesa, corroe, se infiltra.

En su propio interior funciona también el vicio: se desfonda sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, sólo tiende a humillarse, se acuesta boca abajo en el suelo, casi cadáver, como los monjes de ciertas órdenes. Cada vez más abajo: tal parece ser su divisa: lo contrario de excelsior.

Casi se podría decir que el agua está loca, por esa histérica necesidad de no obedecer más que a su peso, que la posee como una idea fija.

Líquido es, por definición, lo que prefiere obedecer al peso para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su peso. Y lo que pierde todo su aplomo por obra de esa idea fija, de ese escrúpulo enfermizo. De ese vicio que la convierte en una cosa rápida, precipitada o estancada, amorfa o feroz, amorfa y feroz, feroz taladro, por ejemplo, astuto, filtrador, contorneador, a tal punto que se puede hacer de ella lo que se quiera, y llevar agua en caños para después hacerla brotar verticalmente y gozar por último de su modo de deshacerse en lluvia: una verdadera esclava.

El agua se me escapa... se me escurre entre los dedos. ¡Y no sólo eso! Ni siquiera resulta tan limpia (como un lagarto o una rana): me deja huellas en las manos, manchas que tardan relativamente mucho en desaparecer o que tengo que secar. Se me escapa, y sin embargo me marca; y poca cosa puedo hacer en contra.

Francis Ponge, “El agua”
(versión de J. L. Borges)

En su libro clave: *Le parti pris des choses*, que podría “traducirse” como *De parte de las cosas*, el ensayista y poeta Francis Ponge (Montpellier, 27 de marzo, 1899-Le Barsur-Loup, 6 de agosto, 1988), deja constancia de una atenta y plural interrogación a los objetos, los seres, los momentos y fenómenos de la naturaleza o de la civilización. Su escritura observa, en lo que tienen de únicos y distintos, el árbol, la puerta, el cigarrillo, el jabón, el prado, el pan, la ostra, la lluvia, para conferirles existencia virtual en la página. El proyecto literario pongiano (en ese libro y en otros: *Piezas*, *Métodos*, *La fábrica del prado*) es el de transcribir a una exacta escritura la varia realidad existente, de modo que como por sí mismos surjan ante el lector los seres, las cosas y los momentos, como si las palabras fueran semillas lanzadas al papel. Si la crítica lo ha definido “poeta de la objetividad” y Sartre lo consideraba el poeta más cercano al existencialismo, Ponge mismo se ha interrogado acerca de la posibilidad de su arte literario en un texto que tituló en inglés “My creative method”:

“¿No podríamos imaginar un nuevo modo de escritura que, situándose aproximativamente entre dos géneros, la definición y la descripción, tomaría del primero la infalibilidad, la indudabilidad, la brevedad, y, del segundo, el respeto a la presencia sensorial de las cosas?”.

Ponge adopta ¿o finge? la exactitud de la ciencia para registrar “existencias puras” y así logra poemas en prosa sin lirismo exterior ni devaneos metafísicos o ideológicos. De ello resulta una breve y discontinua enciclopedia en la cual el autor va componiendo su propio retrato a la manera de un cuadro

de Arcimboldo o de aquel texto borgesiano en el que un hombre quiere dibujar el vasto y vario mundo y al final comprueba que ha trazado su propio rostro. “La variedad de las cosas es en realidad lo que me construye”, dice Ponge. En sus textos el cambio de una palabra o de un giro sintáctico expresa un cambio de visión que a veces gira hacia la ironía y/o la fantasía. “A decir verdad —apunta Maurice Blanchot—, las descripciones de Ponge comienzan en el momento supuesto en que, terminado el mundo, acabada la historia y casi humanizada la naturaleza, la palabra pasa delante de la cosa y ésta aprende a hablar”.

Se podría decir más: Ponge, desde su canto “prosaico”, da lecciones de canto a los seres, a los momentos y las cosas, y los hace nacer en páginas como ésta, en la cual el agua fluye a través de una cadena de imágenes y símiles y adquiere vida humana aunque indirecta. **U**



Francis Ponge

Madero, diez días

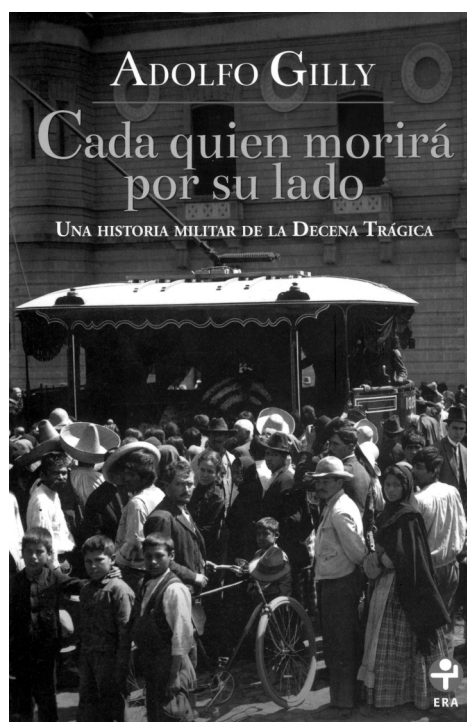
Edgar Esquivel

Adolfo Gilly, el historiador, teje con tesón y agudeza en *Cada quien morirá por su lado* los hechos y los días de un suceso destinado a resolverse entre personajes pertenecientes a un mismo gremio y profesión, momento álgido que definió el siglo XX mexicano no exento de esa ironía que da cuenta de lo épico: “De los tres prisioneros de la intendencia de Palacio Nacional uno salvó la vida: Felipe Ángeles, el militar”.

Los civiles Madero y Pino Suárez fueron el festín de aquel febrero trágico de 1913 cuando a un amplio sector militar, y otros intereses no menos cuestionables, les faltaron arcos para entender y acatar lo que implicaba el cambio de época y de régimen, por lo que disfrazaron de necesidad y oportunidad para la patria su ambición, sin que ello dejara de ser tampoco un pírrico ajuste de cuentas con quienes eran ajenos a la milicia y suponían debilidad y carencia de méritos para ostentar el poder.

“Huerta fue el único que supo lo que quería”. Como si esto no bastara, nadie más tenía el panorama completo o dictaba las formas en esa circunstancia: “no, no hay que precipitarse, para hacer a pendejos siempre hay tiempo”, decía Victoriano, convencido de que su turno para trascender llegaría pese a que el inicio de la conspiración que acabó con el maderismo (el cuartelazo del 9 de febrero) se realizó en medio del desorden y la falta de preparación: la muerte del general Bernardo Reyes, quien al salir de prisión se veía como el amo de la rebelión, no pudo ser más absurda: su prisa por acabar le conjuró la vida.

Madero, el novel político, nunca entendió la dinámica ni los códigos de los militares forjados a la sombra del porfiriato, menos aún supo imponer condiciones o nuevas reglas de juego. Los demasiados frentes (la



guerra del sur, la del norte, la de papel, “su persistencia en inciertos juegos de equilibrio”, la presión diplomática, pero sobre todo un ejército fracturado y sin control efectivo por parte del Ejecutivo) minaron apoyos y credibilidad. La conclusión de Gilly no podía ser más directa:

el acontecimiento que acabó con su gobierno y con su vida misma no fue una movilización popular, una elección o una votación en el Congreso. Fue una rebelión de los altos mandos del ejército, el Ejército Federal, encabezada finalmente por el militar en quien el presidente había depositado su confianza... Fue además y ante todo una historia entre militares.

Otto von Bismarck pudo ser el político que fue debido a un ejercicio doble de disciplina y voluntad: el control de sus ner-

vios. Esto me lo compartió la maestra Gloria Abella hace mucho tiempo. Y siempre he pensado que, pese a su simpleza, ese referente entraña una lección esencial: si el poder quieres comprender y ejercer, de entrañas hay que saber.

No es casual —escribe Peter Sloterdijk— que el *dictum* emblemático del célebre político alemán, *la política es el arte de lo posible* (un lugar común que ha alcanzado niveles de cursilería grotescos), sea una premisa que distinga lo políticamente factible y lo imposible, acicate para escépticos, certeza versus exceso: la política como “vértice de una pirámide de la racionalidad que establece una relación jerárquica entre razón de Estado y razón privada”, donde incluso los asuntos de honor reiteran que toda discusión política es un asunto moral que abre juego a la causticidad. Y si “el concepto de humanidad esconde la litigante paradoja de que nos corresponde estar junto a aquellos a los que no pertenecemos”, destino será también, a decir de Felipe Ángeles, que si “todo fracasa, muramos cada quien por nuestro lado”.

Dieciséis meses después de la tragedia de Madero y sus proyectos, un 23 de junio de 1914, la toma de Zacatecas clausuraría la historia de aquel ejército federal que fustigó a punta de intrigas y traición una purga de clanes y oficios, es decir, de mundos y lealtades.

“Cada quien entre ellos era el que era y tenía historia propia”, rezaba un principio de Bernardo Reyes: Francisco Villa y Felipe Ángeles, sobrevivientes a la Decena Trágica pero no por ánimos de Huerta, serían los ejecutores de esa derrota definitiva del usurpador. Épica ironía, sin duda. **U**

La epopeya de la clausura

Del Diario de Charles Du Bos

Christopher Domínguez Michael

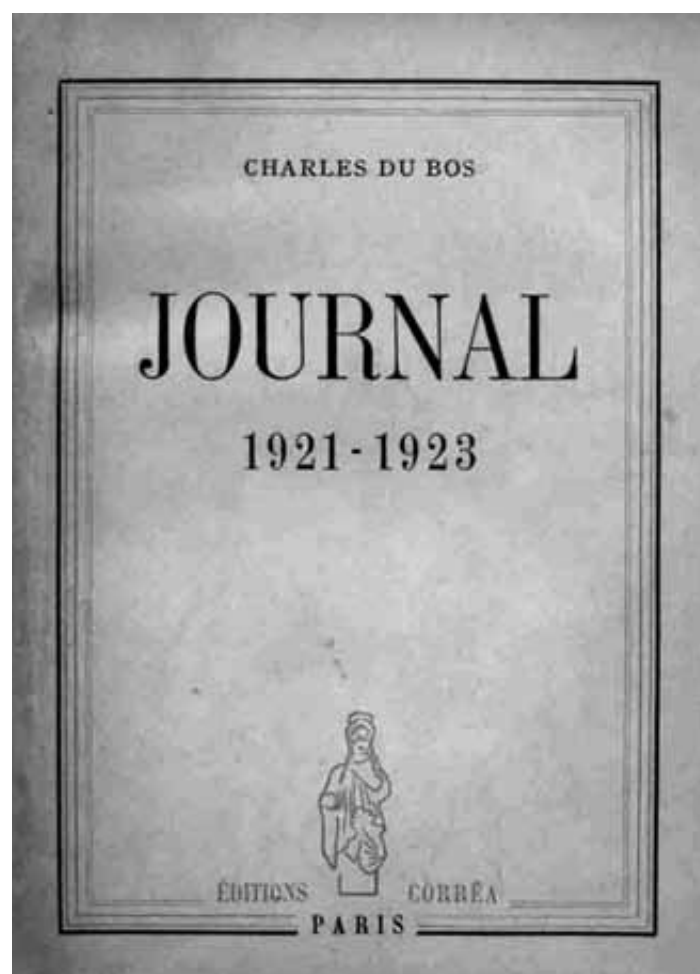
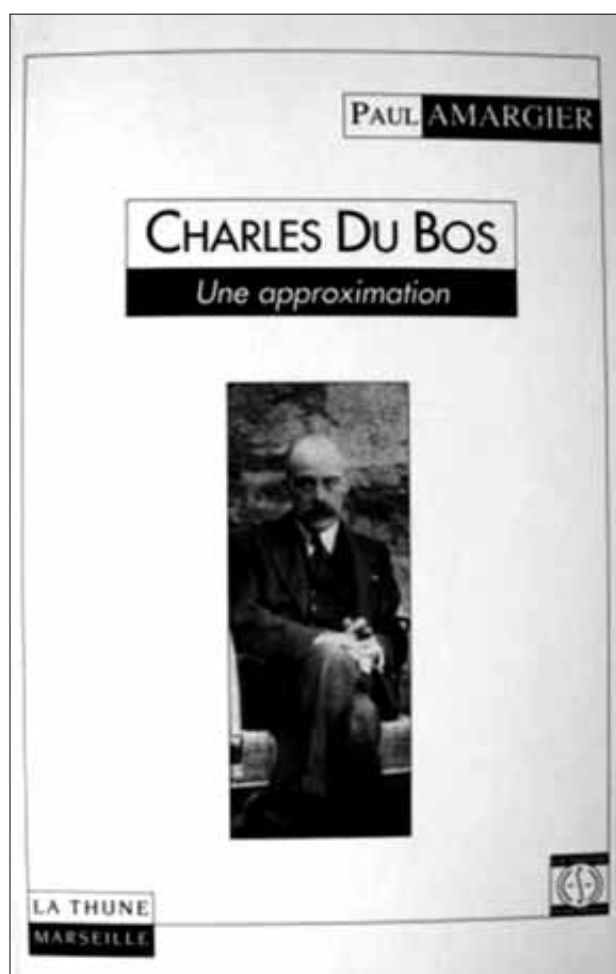
Charles Du Bos (1882-1939), de temple monástico, converso al catolicismo aunque en verdad agnóstico, fue un crítico literario infatigable en las páginas de la *Nouvelle Revue Française* (NRF). Asistente asiduo a las conferencias de la Abadía de Pontigny, que reunieron el período de entreguerras a un insólito grupo de escritores, es el autor de un *Diario* más espiritual que íntimo y orbitó cerca de Gide, ese hombre público tan peligrosamente privado, quien miraba a su amigo Charlie como un planeta lúcido y distante. Las *Aproximaciones*, de Du Bos, suma de su obra ensayística, fueron reeditadas hace años en Francia por Éditions Des

Syrtes, sin que, por desgracia, alcanzaran la fama y fortuna merecidas. En ese tomo aparecen las sombras que acompañaban la soledad de Du Bos: Walter Pater, Hugo Von Hoffmannsthal, Benjamin Constant así como músicos como Ernest Chausson. En 1944, el narrador y crítico argentino Eduardo Mallea editó y prologó, en la colección Grandes Ensayistas de Emecé, los *Extractos de un diario. 1908-1928*, de Du Bos. Reproduzco algunos fragmentos de esa edición argentina, en la traducción de León Ostrov.

A ver si alguien recoge el mensaje enviado, a la manera del naufrago, por Du Bos.

* Es la primera vez que abordo verdaderamente a Stendhal. Hasta hoy me lo impidió una desconfianza difícil de definir. Quizá el fastidio de oír citar siempre de él las mismas palabras. Quizá, también, el temor de que un hombre *tan moderno* me pareciera un poco anticuado por los temas hacia los cuales tiende su curiosidad.

*Toda frase que no agrega nada a la precedente (o, más sutilmente, que agrega sólo en uno de sus miembros) es una usurpación legítima de la voluntad a la inteligencia; a este respecto, habría que escrutar muy de cerca la noción de *desarrollo* y de *pará-*



grafo; comprobaríamos que el punto de vista psicológico y el punto de vista estético se oponen incesantemente.

* Un Chateaubriand, un Barrès son completamente grandes en los momentos en que su estilo los eleva a una altura en la cual su persona, abandonada a sí misma, no puede mantenerse, y a la cual ni siquiera podría alcanzar.

* Schumann es único: nadie suma tanta pureza a tanta pasión. Su canto es un arabesco de la imaginación.

* Una ascensión poderosa, tal es la sensación que recibimos desde el comienzo: el término poderío conviene mucho más a Proust que el de fuerza; leyéndolo comprendo por primera vez la diferencia exacta y casi inanalizable entre ambos. Diríase que en la larga curva sinuosa que traza su pensamiento, hay como la recompensa de una última frase que trae la sensación a la superficie. Sobre ésta frase juega la sonrisa de una luz moderada.

* No tengo conmigo, en este momento, el *Diario* de Vigny, pero recuerdo que dice esto o algo parecido: “Sólo puedo leer los libros que me hacen trabajar. Me gusta tra-

bajar”. El gran peligro, para mí, es que todos los libros hacen trabajar a mi espíritu, y los malos no menos que los buenos. Durante las primeras cien páginas es un perpetuo fermentar, y enseguida surge el dilema: o bien tomo notas, y entonces es un trabajo indefinido que retrasa la lectura, o bien no las tomo, y entonces el peso de las notas que no he tomado pesa sobre mi lectura, se agrega al libro como un remordimiento y me incita, sin que me dé claramente cuenta de ello, a abandonarlo por otro.

* ...el único servicio que pido a mis escritores favoritos es el de nombrarme con precisión mi mal.

* Un Bach necesita tan poco de nosotros —esto es, de la atención que podríamos prestarle— que sus obras nos dan la sensación, cuando las oímos, de haberse ejecutado indefinidamente durante el intervalo transcurrido desde que las oímos, y de continuar ejecutándose siempre, indefinidamente.

* (y en el fondo cuánto agradezco a mis amigos que me ahorren el aburrirlos aburriéndome a mí mismo).

* Recuerdo que un atardecer —debió de ser en 1906—, releendo a Keats, me decía con

gran humildad y con apasionada admiración: nada vale tanto como el don de la imagen, como la facultad de pensar mediante imágenes. Hoy, me parece, sufro por causa de esa frase imprudente. Sí, la imagen es la carne misma del verbo de un gran poeta, pero en la obra de un prosista es el pensamiento el que debe sostener la tela; los objetos que en ella se representan son los múltiples aspectos de ese mismo pensamiento, y el papel de la imagen se limita aquí a establecer una exacta jerarquía entre los objetos mediante la sabia impartición de la luz. Sin duda, el prosista es tanto más grande cuando más se confunde la luz con el objeto mismo. Su ideal debe consistir en escribir de la misma manera en que pinta Vermeer. En el cuadro de un Vermeer la luz no es la sustancia del cuadro, pero no hay fragmento del lienzo sobre el cual no influya. ¿No decía Sainte-Beuve de Montesquieu: “En Montesquieu, a veces, la expresión se dora en su ápice”? Pero a veces y en su ápice. Cuando trato de escribir, la imagen forma demasiado la propia sustancia de mi estilo; y como lo que hay bajo la imagen es un pensamiento —un pensamiento que no ha sido previamente enunciado, y que la imagen está precisamente encargada de traducir—, resulta para el espíritu una mezcla de lo abstracto y de lo concreto, contra lo cual Z. con razón, me pone en guardia. En realidad, el gran prosista se sirve menos de la imagen que de la metáfora: dirigida sobre el pensamiento, la imagen hace el oficio de proyector que ilumina el cuadro, pero el cuadro ya existía. La imagen tiende a absorber el pensamiento y a fundirse con él en un cuerpo luminoso; aparecida en el cielo de la inteligencia después del pensamiento, la metáfora se posa sobre el pensamiento y lo corona.

* Hombres y mujeres, los ingleses son a la vez tan convencionales como individuales, individuales, según parece, en la medida en que dan importancia a lo convencional. Único pueblo en el cual los seres tienen la materia, la semilla, la inconsciente belleza de las flores, de las plantas o de los animales, y en el cual —física y moralmente— la infancia subsiste a veces hasta el fin. Pero sobre este punto podría ser inagotable: más vale que me detenga. **u**



Aun cuando ningún oído lo escuchara

Pablo Espinosa

En *La consagración de la primavera*, Alejo Carpentier traduce así la definición que perfila Johann Wolfgang von Goethe de su personaje La Inquietud:

Aun cuando ningún oído me escuchara
seguirá el sonido de mi voz en tu corazón
soy el compañero eternamente inquieto
al que siempre encontramos aunque
[nunca lo busquemos
a la vez acariciado y maldito]

El emblema de ese personaje de novela alemana, Fausto, espejado en la novela del escritor cubano, es altamente aplicable a un grupo musical que tiene vida de novela, por las siguientes razones:

* Es el mejor en la historia del hard rock, pero ese crédito se le atribuye, en cambio, a los Rolling Stones.

* Cambió las reglas del juego en la industria de la música, pero ese mérito se destina a The Beatles.

* Impuso el talante meramente artístico de sus obras por encima de su destino comercial: en lugar de canciones, hicieron álbumes como una entidad, pero ese logro se confiere a Pink Floyd.

* Creó nuevas formas de blues a partir de las fuentes originales del viejo género estadounidense, pero se les acusa de plagios.

* Se le tiene en alta estima por sus logros asombrosos, pero en los hechos permanece arrumbado en un rincón del limbo, que ya ni siquiera existe.

Led Zeppelin, a la vez acariciado y maldito.

La muerte separó a los integrantes de Led Zeppelin en diciembre de 1980 y la muerte los volvió a juntar en diciembre de 2007.

Por eso hoy circula, oh paradoja, el nuevo disco de Led Zeppelin, un grupo que ya

ni siquiera existe: *Celebration Day*, en alusión a esa pieza que es el *track* tercero de su tercer disco: *Led Zeppelin III*, y a su vez nombra el concierto que realizaron en memoria de Ahmet Ertgun, el dueño de Atlantic Records, disquera sin la cual Led Zeppelin no sería lo que fue.

*Celebration Day*es, también, la celebración de la vida. Vuelve a poner en el canchero la sucia música sublime del eterno retorno.

Suena así una música mística y salvaje en ceremonia iniciática que se renueva cada ciclo lunar: sudan, saltan, exultan los músicos y brincan en consecuencia los escuchas poseídos, devorados por la pasión que forma hoguera.

Es como si *El grito*, aquel óleo del noruego Edvard Munch, cobrara vida y su gesto facial cambiara del pánico al súbito gozo, del terror a la alegría, de la desazón al fulgor de sentirse vivo, saberse flama y ese gesto desde el lienzo nos conduce a un grito mudo que sale de ese hoyo horrendo que tiene en vez de boca y el cuadro de Munch se convierte, por fuerza de esta música tan brutal, demoledora, en un ángel robusto que canta y flota en el aire y nos observa desde arriba: sudamos, esplendemos, gritamos también, lanzamos alaridos de alegría —el cuadro de Munch revertido, multiplicado—.

Ha iniciado el concierto.

Señoras y señores, con ustedes, la mejor banda de rock duro del mundo: Led Zeppelin.

El concierto está contenido en un disco láser DVD: *Celebration Day*, la novedad discográfica que mantiene al mundo en vilo.

Desde su oficina en Londres y a sus 69 años de edad, el señor James Patrick Page administra la abundancia y por eso, bajo

su supervisión, tenemos al alcance de la mano distintas ediciones de *Celebration Day*: desde la versión más modesta, en audio remasterizado, hasta la más lujosa caja que contiene las curiosidades que acostumbran poner los magos de la mercadería: fotografías exclusivas, boletos-facsímiles, memorabilia varia y lo único que importa: la música.

Por eso, ese concierto de reunificación, ese acontecimiento mayor que no tiene igual y no lo tendrá aunque se vuelvan a juntar los mismísimos Rolling Stones, lo podemos ver las veces que queramos, pues está filmado en DVD de alta definición e inclusive una de las versiones de *Celebration Day* consiste en una caja desplegable de cuatro discos, uno de los cuales es un bonus DVD, que contiene la filmación del ensayo.

Así como la del concierto es una obra maestra de dirección fílmica, la sesión de ensayo resulta igualmente atractiva: la cámara nunca se mueve, no realiza emplazamiento alguno, está estacada a una distancia larga y produce un efecto bergmaniano.

El espectador es un intruso, pues es sabido que la entrada a ensayos es negada de manera kafkiana por doquier, sobre todo tratándose de un acontecimiento de este calibre.

De *voyeur*, el espectador pasa a la condición de invitado de piedra y luego entra en un estado de éxtasis, clímax y nirvana: al principio, como en todo ensayo, el cantante, Robert Plant, sólo marca sílabas, entradas, zonas, mientras el guitarrista, Jimmy Page, deambula digitalmente por el diapason de su encordado, el bajista, John Paul Jones, subraya los compases y el baterista, Jason, el hijo del finado John el Bonzo Bonham, hace sonar los tambores como cacerolas.

Y así como en el ensayo Bonham junior suena a cacerolazo limpio, Robert Plant de-

muestra dificultades serias para encarar las notas altas. La tensión dramática aumenta con el efecto de distanciamiento brechtiano que produce la cámara inmóvil.

Pero, un momento: éste es un ensayo, es cierto, aunque estos músicos no son de palo. No sólo tienen su corazoncito, sino una hoguera que los consume desde adentro y esto es que avanza el ensayo y llegan a una pieza capital, “In My Time of Dying”, y esto es que Jimmy Page brinca y brinca y brinca y las gotas de sudor se calcinan con las notas musicales que, rayos de Zeus, las atraviesan en el aire provenientes de la guitarra ya para entonces en pleno orgasmo en las manos de don Jaime Página, Jimmy Page.

Saca una armónica don Beto Planta, o Beto Maceta, Robert Plant, la lleva a su boca y ahora sí mece a voluntad las notas altas en “Nobody’s Fault But Mine” y si es cierto que la cámara no se mueve, la dinámica de los acontecimientos lo hace merced a los acercamientos que se proyectan en las pantallas gigantes atrás de los músicos, y logran efectos alucinógenos en el matrimonio imagen-sonido.

Para el concierto en vivo en el auditorio O2 de Londres, solamente hubo lugar

para 18 mil mortales, quienes se sacaron la lotería, pues sus boletos resultaron sorteados de entre los 2 millones, aunque hay quienes aseguran que fueron 20 millones, de personas que participaron en el sorteo de esos boletos a través de la Internet.

Esos afortunados escucharon cómo el piso de ese auditorio colosal se cimbraba bajo la trepidación y el clamor de la estampida de una manada de bisontes en celo, mientras en casa, disfrutando esa grabación en una pantalla de alta definición de gran tamaño y un sistema de bocinas 7.1 de potencia mayúscula, vemos el temblor del frágil pétalo de una orquídea cercana a la ventana, señal de que algo serio está ocurriendo sala adentro, donde:

Lujurea dulcemente la voz del óleo: Nena, nena, ven, te voy a dar cada centímetro de mi amor / gonna give you my love / way down inside, woman.... you need... loooooooveeee / I’m gonna give you my love / I’m gonna give you every inch of my love...

Y entonces los tambores suenan a guerra, baten la baba y la mezclan al sudor y el escucha que había repetido durante décadas la frase “nadie le pega a la bataca como

el Bonzo Bonham” ahora tiene que realizar versión corregida y aumentada: “hay alguien que le pega a la bataca como el Bonzo Bonham: Jason Bonham” y lo corrobora su compañero de alineación rítmica en Led Zeppelin, el bajista John Paul Jones, quien dijo al final del ensayo que en la batería sonaba algo así como la información genética del Bonzo Bonham, pues tocar los tres sobrevivientes Zeppelin con el hijo del finado, parecía, por la manera como sonaba esa batería, que el Bonzo nunca ha dejado de tocar con ellos porque Jason lo hace como si llevara toda la vida con los Zeppelin.

Así ocurrió el mejor concierto de muchas eras, el 10 de diciembre de 2007 en Londres, donde los gladiadores Plant, Page, Jones y el hijo del Bonzo dejaron atrás las veces que se juntaron pero parcialmente, o tocaron poquito, o no sudaron como esta noche y no llegaron al orgasmo como ahora, cuando han demostrado que son lo más sublime y lo más salvaje, lo más sereno y enardecedor, lo más puro y sucio en música, la quintaesencia del arcaico, genuino gineceo magnífico que es la cultura blues.

Música lujuriosa, llena de lascivia, sin falsos pudores ni pose alguna. En los años setenta, los Led Zeppelin causaban todo tipo de emociones encontradas y eso sigue funcionando y explica en parte el porqué son semidioses y al mismo tiempo pordioseros, tan reconocidos pero mirados de soslayo, tan acariciados y tan malditos.

En escena, la figura andrógina de Robert Plant, quien en un desplante mareado de *stardome* se declaró ante la prensa, en los años setenta, como “un dios rubio”, y en realidad no dejaba lugar a dudas ni nada a la imaginación: pantalones de mezclilla hiperentallados que mostraba los promontorios traseros y el delantero con la misma desfachatez de una Pavlova en pleno claro de luna. El torso descubierto mostraba el cabrío pelo en pecho pero como el pantalón lo ceñía muchos centímetros por abajo de la cadera, muy alejado del ombligo, el pelambre rojizo sobre su vientre se ostentaba con claridad como una extensión del vello púbico.

Acariciado y maldito, Led Zeppelin emblematiza y pone en lo alto la gran revolución sexual que propició el movimiento hippie, ese hito responsable de más cam-



Led Zeppelin

bios sociales y económicos que lo que muchos siquiera imaginan. Libertad sexual, libertad del cuerpo, libertad del alma, del espíritu. Mentes libres.

Jimmy Page también usaba un chalequito hippie en escena y el torso desnudo, mientras John Paul Jones parecía una de las Hermanitas Mibanco, Maritza y Andrea, aquellos personajes de *Ensalada de Locos*, con El Loco Valdés y Héctor Lechuga, pues a diferencia de las greñas de Page y de Plant, la tersura rubia de la melena de Jones, además de los atuendos entre hippie e isabelino/gótico/renacentista, y esas blusas de seda y empuñaduras de encaje, lo hacían lucir como un varón vestido como dama, hasta que encontró la vestimenta y la forma de soltarse el pelo y nada más.

El Bonzo Bonham siempre se coció aparte. Tanto, que se inmoló.

A la distancia y con la perspectiva cultural idiosincrática nuestra, podemos afirmar, luego de intensas y sesudas investigaciones, que murió a consecuencia del muy mexicano Síndrome del Jamaicón.

Veamos: la manera como el *star dome* consumió a los héroes jóvenes, hoy dioses del Olimpo Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison *et al.*, es bastante diferente de la manera como el exceso de fama y fortuna afectó a John Bonham.

Afecto a la bebida y a una serie de manías como la de vestirse igual que Alex, el personaje de *Naranja mecánica*, la novela de Anthony Burgess y luego filme de Stanley Kubrick, en empatía con su corpulencia y estilo bronco y la hiperviolencia de la banda aquella que vestía atuendos níveos y bombines oscuros en el filme kubrickiano; la personalidad de Bonham inspiraba más bien ternura.

No soportaba Bonham tanto tiempo fuera de casa. Extrañaba a su familia, su comida casera, su hogar, de manera semejante a la que el defensa del equipo de fútbol Chivas de Guadalajara de los años sesenta, José Villegas Tavares, conocido como El Jamaicón Villegas, por la sencilla razón de que le gustaba mucho el agua de jamaica, extrañaba el chilito piquín, las chalupitas, la birria y también, según declaró a los reporteros, cuando perdieron por goleada contra la selección inglesa en Londres fue “porque extrañaba mucho a mi madrecita”.



Las giras de Led Zep eran interminables. Daban conciertos de cuatro o cinco horas, lo que dura una ópera de Wagner y a diferencia de los demás grupos, no tocaban en vivo los discos, sino que hacían versiones extensas e intensísimas de las piezas conocidas.

Crearon un concepto impresionante de lo que es un concierto de rock en vivo: un ritual, una ceremonia, el desencadenamiento de una escalera de volcanes que hacen erupción al mismo tiempo y la música explota y vibra por doquier.

Eso ya tenía cansado al Bonzo Bonham y no resistió cuando los otros tres decidieron que ya era demasiado lo que el gobierno británico les expropiaba como impuestos y siguiendo las protestas de Los Beatles “Taxman” y los Rolling Stones (*Exile in Main Street*) se lanzaron en una gira de un año para no seguir pagando impuestos en su patria.

Fue cuando Bonham se disfrazó de Alex, el personaje de *Naranja mecánica*, y su afición a la bebida terminó en lo que el reporte médico diagnosticó como “envenenamiento con alcohol”: la mañana del 23 de septiembre de 1980 desayunó cuatro vodkas y no dejó de tomar durante el día. Fue la primera vez, y la última, que no pudo tocar la batería en tal estado. Lo llevaron a su cama y a la mañana siguiente lo hallaron muerto.

La de Led Zeppelin transcurrió en el exceso que una vida de conciertos implica de manera natural. Pero si esos conciertos son de blues y de una música preñada de lascivia, pues el exceso se volvía tautológico. Los críticos musicales de la época de

plano catalogaron la de Led Zeppelin como *cock rock music* por sus claras intensidades sexuales, por su presencia felina, sensual, abiertamente erótica en escena, por la lascivia de su música que el propio Robert Plant definió así: “somos como un grupo de encuentro sexual a la primera cita”.

Canta por ejemplo Robert Plant así la pieza “Perro negro”: hey, hey, mama, me encanta cómo te mueves / te voy a hacer sudar / te voy a hacer gozar / ah, ah, nena, me encanta cómo mueves aquellito / lo voy a inflamar todito / en un piquete / hey hey, baby, cuando caminas así como lo haces / te veo gotear dulcemente y no te suelto ya / hey baby, oh baby, pretty baby / ¿ahora cómo me lo quieres hacer? / hey baby, oh baby, pretty baby / muévemelo mientras me haces así, tan rico.

En los años setenta eso era demasiado para las buenas conciencias. En representación subliminal de los valores morales, los críticos musicales asumieron sin que nadie se los pidiera y sin que ellos siquiera se dieran cuenta, un linchamiento moral disfrazado de crítica musical.

Les dijeron entonces plagiarios, obscenos, lascivos, hippies, autores de *pot music* (música de mariguana) entre otras linduras, pero donde acertaron siempre fue en el silencio, en no hacerles caso, en no hablar de ellos, o en todo caso acusarlos de plagiarios y hacer escándalos y hablar de sus excesos con las drogas. Pero sobre todo les molestaba el talento, el poderío artístico de un blues tocado por blancos de clase media.

El crítico Kris Needs reconoce: “necesitábamos un enemigo cuando apareció el



género de música punk y Led Zeppelin era el blanco perfecto”.

No solamente sobrevivieron a la euforia del movimiento punk, también derrotaron al glam, al new wave y a muchos movimientos que así como llegaron se fueron. La música de Zeppelin aguantó los vendavales firme en su raíz recia: el blues y con la claridad que concibió Jimmy Page cuando fundó este grupo: crear un sonido nuevo de la misma forma como se lo propusieron y lograron en su momento Edgar Varese, Karlheinz Stockhausen y otros grandes revolucionarios.

Jimmy Page, acariciado y maldito, es el mejor guitarrista de rock en la historia, pero esa categoría se le concede a Eric Clapton y se derrama a Jeff Beck (los tres desfilaron en el grupo Yardbirds).

Sí, por supuesto, Jimi Hendrix es el non plus ultra y ni siquiera hace falta compararlo con nadie. Porque Jimi Hendrix es Zeus y nadie le discute supremacía, no tiene parangón, nadie le llega ni al talón de Aquiles que lo mató: el *stardome* que lo hizo ahogarse, joven y bello, en su propio vómito, exactamente de la misma manera como murió El Bonzo Bonham.

El otro Jimmy, James Patrick Page, inventó la mímica que repiten los demás guitarristas de rock, pero él añade mudras y eleva el brazo derecho alargando las notas en una danza sublime. De hecho es costumbre de cronopios hacer esa mímica que todos hemos hecho o hacemos (no se han, bien que los han visto) cuando suena su guitarra y nos llevamos la mano dere-

cha al vientre y en la izquierda sostenemos la nuca invisible de la hermosa guitarra imaginaria y que en la realidad es una bella Gibson EDS-1275 *double necked*, de su invención: doce cuerdas en un mástil y seis en el de abajo, que estrenó el 5 de marzo de 1971 en Belfast, para tocar “Stairway to Heaven”, ese hito que es un himno y que es en realidad una microópera con un libreto que brinda los elementos suficientes para la imaginación y la mitología.

Como todo héroe del Olimpo musical, Led Zeppelin no ha sido nunca ajeno a los mitos. La inclinación tenaz y casi mórbida de Jimmy Page por la persona y la obra de Edward Alexander Crowley (1875-1947), quien firmó y pasó a la oscura posteridad obras de culto de ocultismo como Aleister Crowley, renombrado místico, mago, ocultista fundador de la corriente religioso-filosófica Thelema, miembro de la organización esotérica Hermetic Order of the Golden Dawn, y apodado Frater Perdurabo y también La Gran Bestia. De hecho, John Bonham cambió su apodo en 1973, quiso dejar de ser El Bonzo para que lo llamaran La Bestia.

La pasión de Jimmy Page por Crowley lo hizo amasar una impresionante colección de libros, manuscritos y efectos personales de Crowley, inclusive compró la casa donde vivió el ocultista en el Lago Ness (ya de por sí plagado de leyendas como la del tal Monstruo del Lago Ness, tiernamente llamado Nessie) y allí se fue a vivir y allí filmó aquellas escenas de risa loca que quieren ser “sublimas” del filme *The Song*

Remains the Same y eso introdujo un efecto entre macabro y oculto en la relación Page-Plant e inclusive con la disolución del grupo, que por cierto adoptó para cada uno de ellos un símbolo conformado por círculos y figuras geométricas de significado personal y místico. La carga esotérica se volvió parte fundamental del grupo. Y su karma.

Sucede que mientras vacacionaba en Grecia, Robert Plant tuvo un serio accidente automovilístico con el que vio de cerca la muerte; él y su esposa resultaron muy lastimados y la gira de conciertos tuvo que suspenderse varios meses. A ese episodio, que Plant luego leería como un aviso, sucedió la tragedia: ya habían reanudado su gira cuando tuvo que retornar a casa súbitamente: su hijo Karac, de 6 años de edad, contrajo un virus raro y murió fulminado en horas.

Plant culpó de inmediato a Page de lo ocurrido, atribuyó a sus extrañas prácticas de ocultismo que el mal fario se ensañara con su entorno. La pregunta es: ¿qué vio Plant, amigo íntimo inseparable de Page, hacer al guitarrista y que ignoramos los demás?

Durante una entrevista más o menos reciente, Plant recuerda aquellos años de excesos como una aventura riesgosa de la cual salieron vivos todos menos uno, Bonham: “creí que seríamos castigados, pero no fue así”.

Al término del concierto de la reunificación, el 10 de diciembre de 2007, declaró: “me siento en la Luna”. Y el tiempo que medió entre la separación, 32 años atrás y el momento de la nueva gloria, le pareció “como si hubiera despertado luego de una rica siesta”.

Volvió a cantar entonces “In My Time of Dying” con ese dramatismo que siempre le ha inyectado, como si fuera el *Requiem* de Mozart lo que está cantando y volvió a formar un dúo de cuerdas, su órgano vocal y las cuerdas de la guitarra de su pareja musical Jimmy Page en llamado y respuesta en el centelleo de la guitarra penetrando su zona de falsete agudo donde, como apunta Alex Ross, el crítico de música del *New Yorker*, “se llaman a gritos uno a otro, como caminantes perdidos en medio de un paisaje desolado”.

Led Zep está de regreso porque nunca se ha ido. Es más, ni siquiera existe.

Tan acariciado y maldito. **U**

Río subterráneo Compañero de ruta

Claudia Guillén



Cuando se hace referencia al sujeto exótico en la literatura, se alude a una figura de la otredad que frecuentemente alcanza un matiz extraño, desconocido; en ocasiones se refiere a un personaje peligroso, aunque, en otras, el personaje puede dar pie a una atracción misteriosa. La literatura exótica se inserta en la tradición romántica y apela al mundo de la ficción y al espíritu de la aventura. El escritor francés Victor Segalen (1878-1919) es quien lleva a cabo un primer planteamiento del exotismo en su libro *Essai sur l'exotisme*; en él nos ofrece un panorama que incluye tanto la visión política como la crítica de estas ideas. Como sabemos, *Umheimliches* es la palabra utilizada por Sigmund Freud (1856-1939) para remitirnos a lo siniestro en la literatura. Y si bien exotismo se refiere a enfrentarse con la idea de primitivismo, está, también, vinculado con un miedo a lo primigenio, con el pánico a la diferencia, que es el encuentro de lo exótico (implicando en lo exótico un descubrimiento y una posesión). Se trata, pues, de una conquista de la mente del protagonista. La pérdida del ser es el pensamiento de lo exótico, que se da en algunos cuentos y novelas porque son el sustento que alimentan la psicología de la alteridad.

El escritor Bruno Estañol se ha dado a la tarea de integrar una antología de cuentos: *El doble, el otro, el mismo*, editada bajo el sello Cal y Arena, para compartir con los lectores el universo de la otredad a través de relatos sustanciales para la literatura occidental. La labor del también autor de *La conjetura de Euler* llama nuestra atención pues como bien apunta en su espléndido prólogo: “El doble evoca la soledad esencial del ser humano y nos advierte sobre la certeza de nuestra identidad”.

Sabemos que este autor tabasqueño es un apasionado —y con una vasta experiencia— de los procesos recónditos de la mente, y de cómo éstos se reflejan en la creatividad, como apunté en la reseña que hice, en este mismo espacio, de su libro *La mente del escritor*. También sabemos que el doctor Estañol es uno de los más reconocidos neurólogos del país y de otras latitudes. Quizá por ello esta necesidad del autor de encontrar más allá de lo inmediato en el tema del doble la idea de que en nuestro cuerpo habita un alma inmortal y que es lo que permite, según Freud, integrar la figura del doble a nuestro existir pues la identidad en el ser humano es una de las encrucijadas que no se han podido despejar. Sin duda, Bruno Estañol encuentra los ejemplos, perfectos, de este paradigma universal en este volumen.

El doble, el otro, el mismo es una antología que se torna imprescindible pues por sus páginas transitan cuentos tales como “La hija de Rapaccini” de Nathaniel Hawthorne (1804-1864). La trama se desarrolla en el jardín en donde lleva a cabo algunos experimentos científicos el doctor Rapaccini. Su bella hija Beatrice y el joven Giovanni son una suerte de peones que demuestran su teoría, sin que al doctor le importe el destino que esta pareja tendrá que padecer.

En el relato “El caso del difunto mister Elvesham” de H.G. Wells. (1866-1946), vemos cómo el autor entra, de lleno, a la complejidad de aquel otro que también pudo haber sido él.

“Markheim” de Robert Louis Stevenson (1859-1894) es un cuento que plantea la lucha entre el bien y el mal a través de la presencia de un otro que se aparece frente a Markheim después de que éste asesinó al anticuario. En el caso de “El hombre doble” de Marcel Schwob (1867-1905), el pro-

tagonista se transforma al ser acusado de un crimen.

Frank Kafka (1883-1924) en “La verdad sobre Sancho Panza” realiza una pieza corta que deja abierta la posibilidad de que el escudero sea “el otro” de don Quijote.

En “¿Él?”, del grandioso escritor Guy de Maupassant (1850-1893), su protagonista enuncia con una “escalofriante lucidez” los sentimientos de angustia que le despierta la presencia de “el otro”. Es el caso, también, de “Diario de un loco” de Nicolás Gogol (1809-1852), pues en este relato la corriente de conciencia es enunciada a través de un loco y el magnífico uso de la primera persona logra describir implacablemente el quiebre de este protagonista.

La joya de la corona de este volumen es “Incidente en el puente de Owl Creek” de Ambrose Bierce (1842-¿1914?). Se trata de un extraordinario relato en donde el autor echa mano de todos los sentidos: tanto de atmósferas como de introspección del protagonista, para dar pie a una lucidez impactante en la travesía hacia la muerte.

La antología cierra con “William Wilson” de Edgar Allan Poe (1809-1849). Con este relato, como si no fueran suficientes los demás cuentos, se sustenta de manera contundente la presencia de “el otro”, pues el protagonista es preso de una constante angustia que lo lleva a enfrentar a un doble, idéntico a él, sin prever que las consecuencias serán mortales.

El doble, el otro, el mismo es un libro que no tiene desperdicio. Un clásico, dentro de los clásicos, de la literatura universal. **U**

El doble, el otro, el mismo. Cuentos clásicos, selección, prólogo y comentarios de Bruno Estañol, Cal y Arena, México, 2012. 217 pp.

El encanto del disfraz

Leda Rendón

Navegar en cualquier dispositivo electrónico es caminar por un centro comercial fetichista, erótico y existencial que modifica constantemente el mapa mental de los usuarios al tiempo que potencia el “deseo mimético”. Así Internet seduce con la ilusión de que contiene “todo”; nos descodifica y el artificio se consume cuando pensamos que la controlamos. El ciberespacio se antoja como una biblioteca de pulsiones privadas y públicas que potencia nuestra inclinación natural por el disfraz; pasión que evoluciona y nos modifica de manera permanente.

Las historias que se cuentan en la red imitan al libro, al cine, la radio y la televisión. Hay géneros como la minificción que han adquirido más fuerza gracias a las redes sociales. Es muy probable que, como ocurrió con el cine, Internet ya haya inventado sus propios mecanismos de comunicación narrativa. Facebook cuenta con mil millones de usuarios; Twitter con 517 y un país como México, por mencionar un ejemplo, tiene 112 millones de habitantes. El potencial dramático de los dos primeros no se ha explorado lo suficiente. Twitter y Facebook tienen el poder de la escritura y sus miembros saben que el mensaje, si interesa, se contagiará como un virus. Esto da una dimensión de cómo estas regiones ganarán el territorio mental de los usuarios con una misma ideología: coleccionar fragmentos de mundo, navegar por la superficie de las cosas y acceder al placer de forma inmediata. Hoy, las historias que se cuentan en este “Gran masturbador” contemporáneo toman de las artes y los medios de comunicación todo.

A lo largo de la historia muchos hombres han buscado ser otro(s). Conformarse con los límites de la propia carne es, para

algunos, vulgar: Poe, Dostoievski, Pessoa, Borges, etcétera. Las razones de los personajes en variadas narraciones —necesariamente proyecciones de sus autores— cambian: hay ocasiones en que la admiración se apodera de ellos (*El talentoso Mr. Ripley* de Patricia Highsmith); en otras las pasiones (*Othello* de William Shakespeare); en todas la envidia (*El silencio de los inocentes* de Thomas Harris). Queremos escuchar historias diferentes para volvernos otro(s), por eso regresar al cascado traje que significa la vida cotidiana ya no es divertido.

Deslizarse por territorios que desafían la moral, lo posible y lo cierto es lo común en el ciberespacio. Así, pensar que el contacto con seres humanos no es necesario puede ser lógico. Evadimos todo aquello que nos devuelve nuestra imagen tal cual es y quedamos estupefactos frente aquel artificio que nos hace “mejores”: coleccionamos fotos de Instagram por su pátina nostálgica porque mejoran la apariencia, compramos aplicaciones porque satisfacemos la ilusión de un mejor futuro. El disfraz nos habita porque el cambio es nuestra naturaleza. La personalidad múltiple es una condena. Todos estos artificios ayudan a construirnos día a día una máscara que se aliena con el resto de los navegantes. Ése que vemos y vivimos en la red es un *alter ego*.

El *yo* se transforma a lo largo de la vida. Ahora con Internet podemos cambiar de vestuario a cada instante. Esto puede ser porque para muchos es importante encontrarse en la mirada aprobatoria de los otros y para lograrlo están dispuestos a sacrificarse en casi todos los sentidos. Un caso de llamar la atención es el de Samantha Todd, estudiante canadiense de quince años, que se suicidó después de contar su historia de abuso cibernético en Youtube a través de fi-

chas de trabajo. Así las cosas no podemos dejar de preguntarnos: ¿cuáles son los riesgos del disfraz al surfear en la mancha voraz de la modernidad?; ¿en qué momento esta máscara se convierte en la propia piel?

En el caso concreto de Samantha la imagen devuelta es la del suicidio, pero existen biografías diferentes. Hay que tener cuidado, no vaya a ser que un día nos despertemos convertidos en cucaracha como Gregorio Samsa en *La metamorfosis*. Muchos queremos experimentar nuevas posibilidades en aras de acumular experiencias. Así la red se convierte en el verdugo moderno que toma la forma de *bullying* multimodal y global. Las prótesis que nos permiten comunicarnos: el teléfono y ahora Internet exacerban nuestros múltiples *yo* y aceleran crisis existenciales y amorosas porque despersonalizan y vuelven al individuo bidimensional. Asistimos a la idea de que en ella cualquier aberración es posible.

El sujeto como centro se pierde: estamos en una era medieval, como apuntara Umberto Eco. Al navegar somos parte de una sola conciencia; de una colectividad que funciona más como un panal. Tengamos en cuenta que el ideal de persona que teníamos ayer, hoy es diferente. Internet modifica nuestra apariencia, pensamientos y emociones. Ya la película *Matrix* anticipó una realidad de conexión permanente. La esclavitud es parte de la condición humana: caminamos hacia ella irremediablemente. Amamos la seguridad de nuestra jaula. El terror que inculca la película *Body Snatchers* no parece tan gratuito: unas plantas se apoderan de la conciencia de los hombres, la idea básica de la red es que el individuo sólo actúa en comunidad. Desaparece el individuo y sólo queda el disfraz cibernético. **U**

El suicidio de una mariposa Atisbos al mal radical

Guillermo Vega Zaragoza

Gilles Lipovetsky llamó a ésta “la era del vacío”, una época en la que mutaron las coordenadas de los acuerdos de socialización establecidos en el pasado para ubicarnos en un acendrado individualismo en el que dominan la apatía, la indiferencia, la deserción de las convicciones y la banalización de la violencia. Sin embargo, ese “vacío” filosófico y existencial que define la época no podía permanecer vacío, tenía que ser llenado por algo. Ese algo ha sido “el mal radical” en el sentido kantiano, como consecuencia del individualismo voluntarista finisecular; es decir, el mal que se origina en la voluntad humana. Para Kant, ha explicado Richard Bernstein, la naturaleza no puede engendrar la maldad sino que sólo el libre albedrío humano puede hacerlo.

No parece casualidad que el meollo de las acciones de *El suicidio de una mariposa* —la tercera novela de Isaí Moreno (México, 1967), finalista del Premio Rejadorada de Novela Breve 2008— esté situado a finales de los años setenta y principios de los ochenta, precisamente la época en que Lipovetsky escribió los ensayos de su célebre obra. El personaje principal, el jovencísimo Antonino de la Cruz, vive en una ficticia pero plenamente familiar Ciudad del Valle donde experimenta en carne propia este enfrentamiento con el mal radical, no sólo el de los demás sino el de sí mismo, que lo lleva a una pesadillesca pérdida de la inocencia.

“¿Cómo se las arregla en su mayoría la gente para vivir, cuando las pesadillas son parte de la vida o la vida misma?”, se pregunta el omnisciente narrador, que nos cuenta los recuerdos que ni siquiera Antonino quiere recordar. Y se responde: “Quizá redactando un diario. Las tomas vertiginosas de conciencia suceden al internarse en el precipicio”. A Antonino, un joven suma-

mente sensible, le sucede lo que ya preconizaba Friedrich Nietzsche: “Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”.

La mirada al abismo personal de Antonino comienza con su fascinación por las imágenes de *Alerta!*, revista amarillista de sucesos criminales y sangrientos, pero el abismo se extiende a todo su entorno, sobre todo a la relación con su vecino Saúl Castellán, el chico malo del pueblo, que le provoca al mismo tiempo repulsión y fascinación, y quien sin embargo le ofrece comprensión, consejo y algo parecido a la amistad: “Eres distinto a los demás y eso me gusta”, le confiesa Saúl y le hace una contundente revelación: “Todo este mundo está lleno de mierda. Además, hay mierda entre la mierda; nadie puede cambiar esto aquí”.

Es entonces cuando Antonino se da cuenta de que, a pesar de que siempre se había sentido fuera de esa atmósfera maligna que dominaba Ciudad del Valle, él mismo, a su joven edad, ya formaba inevitablemente parte de esa mierda a la que aludía su amigo. Antonino va experimentando esos leves atisbos del abismo que se cuelan por entre las cosas más nimias.

Sujeto de una absurda venganza, Saúl Castellán muere trágicamente. Antonino se siente culpable por haber dudado, apenas un instante, en advertirle del inminente ataque. Es entonces cuando se da cuenta que el abismo mira dentro de él: “Hasta el día del deceso de Saúl, Antonino supuso que conservaba algún tipo de pureza; ahora se dice a sí mismo que ya había experimentado la *suciedad del alma*. Todo fue una mentira zafia, licenciosa, que debió suplantar la contundencia de la realidad”.

Imposible no traer a la mente, durante la lectura de esta intensa e inquietante no-



vela corta, las páginas de *La náusea* de Jean-Paul Sartre, escrita precisamente en forma de diario. O al encontrarnos con las descripciones de Ciudad del Valle, remitirnos a la atmósfera enrarecida de la Santa María de Juan Carlos Onetti en *El astillero* y *Juntacadáveres*. Ya en sus anteriores entregas, Isaí Moreno se había revelado como un narrador con predilección por lo que podríamos llamar “el horror existencial”, como en *Pisot* (Premio Juan Rulfo 1999, Lectorum/Conaculta, 2000; Malaletra Libros, 2011) y *Adicción* (Joaquín Mortiz, 2004), pero con *El suicidio de una mariposa* nos arroja a un verdadero *tour de force* narrativo, donde el autor no cede ni un respiro al lector, pues lo atrapa desde las primeras líneas y no lo suelta sino hasta que lo lleva al funesto desenlace. Para lograrlo, Isaí Moreno se vale de una prosa pulida, acerada, que se desliza sin tropiezos ni contratiempos, y que encierra una buena cantidad de recursos narrativos que revelan el dominio que ha alcanzado su pluma al paso de los años. **U**

Isaí Moreno, *El suicidio de una mariposa*, Terracota, México, 2012, 90 pp.

Yo canto al cuerpo eléctrico

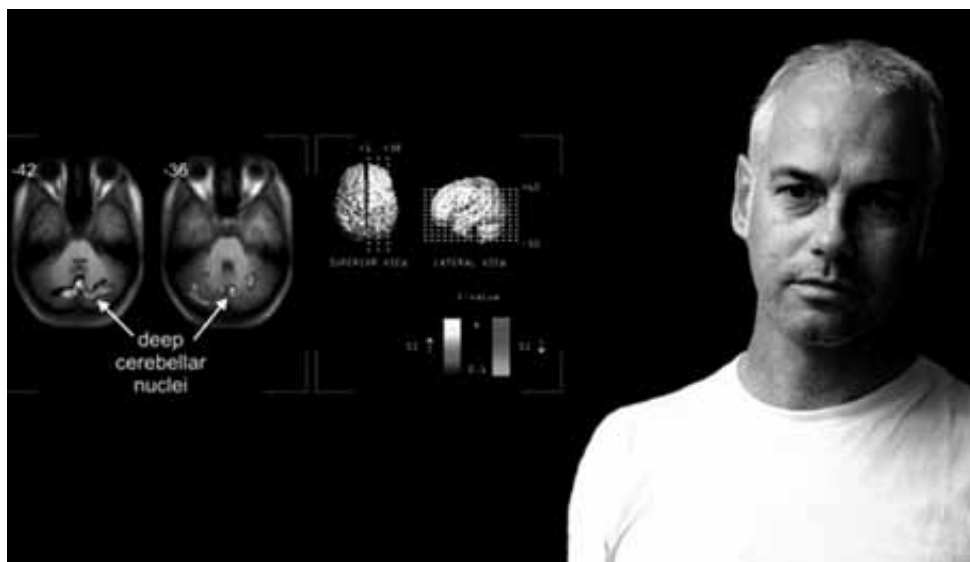
José Gordon

A mediados de la década de los ochenta, el neurofisiólogo Vaughan Macefield (University of Western Sidney, Australia) vio un espectáculo de danza contemporánea de un grupo de Montreal llamado *La La La Human Steps*. De acuerdo con los críticos más exigentes, los bailarines de esta agrupación se mueven a una velocidad que parece desafiar lo humanamente posible. El doctor Macefield estaba muy emocionado como gran aficionado al arte de la danza. En la función a la que asistió se hizo un experimento muy interesante: se colocó un micrófono cardíaco en el pecho de un miembro del público, conectado a una bocina. Dice Macefield: “A medida que los bailarines se movían, el ritmo cardíaco se hacía cada vez más rápido, el *tempo* de los danzantes se aceleraba de manera acorde. Así, estábamos ante una actuación que estaba influida por un miembro del público. Esa persona resulta que fui yo”.

Esta experiencia desembocó en una investigación que realiza Macefield para traducir en términos musicales las señales que generamos cuando estamos emocionados. Así, el neurofisiólogo registra los sonidos generados por el corazón, por la respiración, por la presión arterial, por el sudor y los nervios, y los transforma en notas musicales, en un coro vocal, mediante una software desarrollado específicamente para el experimento.

Los impulsos eléctricos del cuerpo se convierten en una sinfonía emocional, en un canto. Tal vez Walt Whitman de manera autorreferente tradujo esta sensación en términos poéticos en el libro *Hojas de hierba*, con las palabras: “Yo canto al cuerpo eléctrico”.

Macefield se dedicó a observar qué sucedía en la fisiología cuando los sujetos



Vaughan Macefield

de sus experimentos eran sometidos a imágenes que generaban diversas emociones: erotismo, ternura, tristeza. Nuestros rostros y cuerpos pueden reflejar esas emociones pero lo que quería el investigador era amplificarlas para que la gente las pudiera leer mejor. ¿Qué emoción canta nuestro cuerpo?

Para realizar esta traducción en otros medios expresivos, Macefield contó con la colaboración de dos expertos: la cantante canadiense Erin Gee y el doctor en robótica Damith Herath. El proyecto se denomina Música Bicameral. De acuerdo con Gee, se trata de una puesta en escena musical que combina la robótica, la tecnología y las emociones a flor de piel. Este equipo de investigación rastrea los mapas emocionales en la fisiología y traduce las corrientes eléctricas del cerebro en una experiencia auditiva descifrable.

Así, la ciencia y el arte se conjugan. Se ponen en juego los conocimientos de la relación entre matemáticas, música y software. Una artista como Erin Gee se daba

cuenta de que era posible apreciar las emociones y su intensidad de una manera distinta, a través de instrumentos tecnológicos que codifican la experiencia en términos de sonidos y movimientos de robots. De esta manera se puede ir más allá de la máscara del rostro al expresar emociones. El cuerpo solito las canta o las proyecta mediante el baile de una especie de golem. Erin Gee dice que esto es justo lo que hacen los artistas: continuamente juegan con los territorios de representación, los ensanchan.

La posibilidad de registrar la elaborada y amplia información eléctrica de nuestros cuerpos proporciona, de acuerdo con Gee, un contexto para que una traducción arbitraria pero consistente pueda darnos una experiencia de lectura de emociones significativa.

Por lo pronto, más allá de la meta científica, los investigadores prometen elaborar una sinfonía que se estrenará, en Montreal, interpretada en vivo, en el transcurso de este año. La sola idea es emocionante. Habrá que ver cómo suena. **U**



Nacho Hernández • Vidélitas, 2004 • Óleo/tela • 100 x 130 cm • Col. Particular | Fotografía Gabriel Eduardo • Diseño gráfico José Luis Herrera

Taller Coreográfico

DE LA UNAM DIRECCIÓN GLORIA CONTRERAS

TEMPORADA 89 • FEBRERO A JUNIO, 2013 • 12:30 HORAS

VIERNES 8 de febrero al 28 de junio

Teatro Arq. Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria | Entrada libre

DOMINGOS 3 de marzo al 30 de junio

Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria | Precios populares





EXALUMNO

TRAMITA TU CREDENCIAL

ESTRENAMOS HORARIO
DE LUNES A VIERNES
DE 11:00 A 18:00 HORAS

SIGUE DISFRUTANDO DE
LOS ATRACTIVOS BENEFICIOS
QUE SE OFRECEN DENTRO Y FUERA
DE LA UNAM.



PROGRAMA DE
VINCULACIÓN CON
LOS EXALUMNOS UNAM,
Zona Cultural de
Ciudad Universitaria,
Edificio "D", Planta Baja,
exalumno@unam.mx
<http://www.pve.unam.mx>
Tel: 56 22 61 81, 56 22 61 86

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



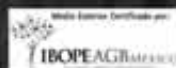
**¡RECICLAR
ES PROGRESAR!**

**LOS RESIDUOS
NO SON BASURA**



eumex • equipamientos
MEXICO urbanos

www.eumex.com.mx • 55401312 • comercial@eumex.com.mx



CREANDO CONCIENCIA ECOLOGICA

COMUNICACION EXTERIOR EFECTIVA

