

## Álvaro Uribe

José Emilio Pacheco  
a un año de su muerte

## Vicente Leñero

Defensa de la dramaturgia

## In memoriam

Rosa Beltrán

Silvia Cherem

José Ramón Enríquez

Edgar Esquivel

Felipe Garrido

José Gordon

Juan Pellicer

Francisco Prieto

Javier Sicilia

Ignacio Solares

Vicente Francisco Torres

Guillermo Vega

## Reportaje gráfico

Vicente Leñero  
por Rogelio Cuéllar



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. 131 | ENERO 2015**

**EDICIÓN Y PRODUCCIÓN**

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

**Edición y producción:** Anturios Digital  
**Impresión:** Grupo Infagon

**Portada:** Vicente Leñero

Las fotografías de la portada y del reportaje gráfico son de Rogelio Cuéllar

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

**www.revistadelauniversidad.unam.mx**

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

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

	EDITORIAL	3
	EN DEFENSA DE LA DRAMATURGIA Vicente Leñero	6
	LA INVENCION DE LO POSIBLE Rosa Beltrán	15
	ENTREVISTA INÉDITA A VICENTE LEÑERO. "HE LOGRADO SER QUIEN QUERÍA SER" Silvia Cherem	17
	EL TEATRO EN EL TABLERO José Ramón Enríquez	29
	"LO QUE SEA DE CADA QUIEN". RECUENTO SIN PUDOR Edgar Esquivel	36
	UN COLLAGE DE RECUERDOS. LEÑERO: CÓMO APRENDÍ A ESCRIBIR Felipe Garrido	38
	LOS CUATRO LEÑERO. EL ÚLTIMO ENCUENTRO José Gordon	44
	ENTRE LA FE Y LA PARODIA Juan Pellicer	46
	VICENTE LEÑERO Y LA MISERICORDIA Francisco Prieto	52
	GUÍA IMPLACABLE Javier Sicilia	55
	DAR VOZ A LOS QUE NO LA TIENEN Ignacio Solares	57
	LEÑERO Y LA NARRACIÓN POLICIAL Vicente Francisco Torres	59
	FIEL A SUS OBSESIONES Guillermo Vega Zaragoza	62
	<b>REPORTAJE GRÁFICO</b> Vicente Leñero por Rogelio Cuéllar	69
	JOSÉ EMILIO PACHECO. A UN AÑO DE SU MUERTE Álvaro Uribe	77
	<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	89
	HACIA UN ESTADO DEMOCRÁTICO Y SOCIAL José Woldenberg	90
	ARQUITECTURA INMATERIAL Sergio González Rodríguez	92
	RAMÓN XIRAU: DOS POEMAS Y UNA RESEÑA (1946) Adolfo Castañón	94
	GRILLOS Hugo Hiriart	98
	IBAN OSCUROS... David Huerta	99
	LECTURA EN PERMANENCIA Christopher Domínguez Michael	101
	EL HOMBRE DE LA CASACA ROJA Pablo Espinosa	103
	BUÑUELY SUS NOCTIUM PHANTASMATA José de la Colina	106
	EL BASQUETBOLISTA Y LOS FILÓSOFOS Claudia Guillén	107
	JUAN GOYTISOLO, PREMIO CERVANTES 2014 Mauricio Molina	108
	LA ÉTICA EN TIEMPOS DE LA DESTRUCCIÓN AMBIENTAL María Teresa López de la Vieja	109

## EXPOSICIONES

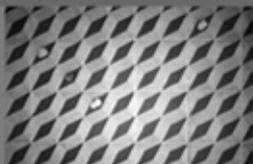
55 AÑOS  
**CASA DEL LAGO**  
JUAN JOSÉ ARREDOLA  
arte + medio ambiente  
UNAM

ENERO 2015

### La variante caósmica

Julia Rometti (Niza, Francia)  
y Víctor Costales (Minsk, Bielorrusia).

Sala 5



### Desastre Natural

Alberto Baraya (Bogotá, Colombia)  
y Jonathan Hernández (Ciudad de México).

Salas 1, 3 y 4



### Batiente 0.5. Magali Lara. La mirada oblicua

Asta bandera



Entrada libre

Horario: Miércoles a domingo | 11:00 a 17:30 h

[casadellago.unam.mx](http://casadellago.unam.mx) f t



UNAM  
Centro Nacional del Futuro

Bosque de Chapultepec  
1ª Sección México D.F.  
Paseo de la Reforma.  
Puerta principal al Zoológico

DONDE EL ARTE COBRA VIDA  
**MICHAEL LANDY**  
SANTOS VIVIENTES

# MUÉVEME

Antiguo Colegio de San Ildefonso  
Hasta el 8 de marzo de 2015  
Justo Sierra 16, Centro Histórico • [www.sanildefonso.org.mx](http://www.sanildefonso.org.mx)  
Michael Landy, *Santos Vivos*. Es una exposición originalmente concebida para la National Gallery, Londres y es presentada en la ciudad de México por el Antiguo Colegio de San Ildefonso y el British Council.

# radio UNAM

860 am 96.1 fm

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

## teatro unam

# FITU

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO UNIVERSITARIO 2014

Del 6 al 15 de febrero  
ETAPA FINALISTA

- Invitados internacionales
- Presentaciones
- Talleres y muchas actividades más

Entrada Libre  
Cupo limitado

Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur 3000

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

Desde febrero de 2007, a lo largo de casi cien entregas, las páginas de esta *Revista* se vieron honradas con una colaboración mensual de título “Lo que sea de cada quien”. Su autor ahí recuperaba episodios —algunos chuscos, otros emocionantes, todos ellos significativos— de su vida literaria y periodística: amistades y enemistades, epifanías y decepciones, travesías que a menudo vinculaban los espacios de la juventud impetuosa y la madurez escéptica y que lo mismo incluían a escritores, editores, actores, reporteros, representantes de la Iglesia católica, empresarios y un generoso etcétera. En esos textos, a medio camino entre la autobiografía y la confesión, siempre brillaba no sólo la franqueza estricta y juiciosa del memorioso que, guiado por el dicho que daba título a su columna, se planteaba el cometido de reconocer méritos y no olvidar las fallas de sus personajes, sino también su prosa: ejercicios de estilo de un maestro de la precisión, la fina malicia y la inteligencia en los tratos con el idioma.

Su autor, Vicente Leñero, ha dejado ya este mundo. El miércoles 3 de diciembre, las noticias desalentadoras que sobre su salud nos habían asaltado en los últimos tiempos —asunto sobre el cual él pidió un respetuoso silencio— hablaron de su partida final, a la edad de 81 años. Ahora tenemos la honorable tarea de consignar su pérdida, y la grata misión, que emprendemos en este número a modo de homenaje, de recapitular su polifacético legado.

Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, recipiendario de premios tan prestigiados como el Biblioteca Breve, el Xavier Villaurrutia y el Nacional de Ciencias y Artes, Vicente Leñero se convirtió en un ejemplar notable de la estirpe, por lo demás fecunda, de polígrafos mexicanos del siglo XX, esa que incluiría a nombres vitales como los de Alfonso Reyes, Octavio Paz o José Emilio Pacheco: escritores para los que el campo de la literatura es un universo amplio y abierto, y en el que las fronteras genéricas no implican la menor prohibición creativa. Leñero sumó en su nómina de hacer literarios tanto cuentos, novelas y obras teatrales como crónicas, reportajes y guiones de cine. Lo mismo practicó con rigor y ambición el *nouveau roman* y la *non fiction novel* que puso altas las exigencias del teatro documental; supo revitalizar la escritura cinematográfica con audacias estructurales inéditas y formó parte de una generación de periodistas críticos comprometidos con las luchas por la justicia en el país. Lo que llamaríamos la Constelación Leñero incluye luminarias inaplazables como las novelas *Los albañiles*, *Asesinato* y *La vida que se va*, los guiones de los filmes *Cadena perpetua*, *El callejón de los milagros* y *La ley de Herodes*, las piezas teatrales *Pueblo rechazado*, *¡Pelearán diez rounds!* y *La visita del ángel* y las estaciones periodísticas del viejo *Excelsior* y la imprescindible *Proceso*.

Con un itinerario creativo así de fructífero y un temperamento señalado siempre por el alto compromiso humano, resulta fácil comprender el desaliento y la tristeza que la partida de Vicente Leñero ha traído a los integrantes de esta *Revista*. Hasta siempre, querido y admirado Maestro.

Otro gran maestro que se fue, hace exactamente un año, llevaba el nombre de José Emilio Pacheco, cuya inmensa aportación a las letras mexicanas es ponderada con inteligencia y emoción por el novelista Álvaro Uribe, el autor de *El taller del tiempo* y *Autorretrato de familia con gato*, entre otros títulos.

# 29 Bitácora

arquitectura, ciudad y luz  
noviembre 2014 + marzo 2015

Revista de la Facultad de Arquitectura / número 29 / noviembre 2014 - marzo 2015 / México \$90  
urbanismo + diseño industrial + paisaje + arte

# ¿cómoves?

REVISTA DE DIVULGACIÓN DE LA CIENCIA • UNAM

## ¡YA ESTAMOS EN KIOSCOS DIGITALES!

Formato PDF, legible en cualquier  
tableta o smartphone.

DESCUENTOS  
POR INTRODUCCIÓN

# \$13

POR EJEMPLAR

# \$150

SUSCRIPCIÓN ANUAL

La **ciencia**  
te **mueve**

DGDC • UNAM

[WWW.COMOVES.UNAM.MX](http://WWW.COMOVES.UNAM.MX)

[WWW.REVISTASMEXICO.NET](http://WWW.REVISTASMEXICO.NET)

1933-2014

# Vicente Leñero

*El 12 de mayo de 2011, Vicente Leñero leyó su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. El título se presentaba como un manifiesto: “En defensa de la dramaturgia”. Ahí, el autor elegía de entre sus varios intereses literarios el campo de la producción dramática. Las páginas de esta Revista recuperan ese vehemente ensayo de quien legó a la escena 28 piezas a lo largo de un trabajo de tres décadas.*

*Este expediente tiene un tenor antológico. Conocedores sensibles como José Ramón Enríquez y Juan Pellicer hurgan en el continente del teatro escrito por Leñero. En torno de su ficción, más numerosa en el caso de la novela, menos abundante pero muy provocadora en el del relato, incluimos las reflexiones de Rosa Beltrán, Vicente Francisco Torres y Guillermo Vega Zaragoza. Tres escritores cercanos a la órbita personal del autor de La vida que se va —José Gordon, Francisco Prieto y Javier Sicilia— fabulan desde la memoria y recuerdan con la imaginación la figura múltiple de un personaje único. Felipe Garrido compone un collage de citas con las que el autor recordaba sus inicios literarios, y Silvia Cherem rescata una entrevista inédita con quien, como resume Edgar Esquivel, habitó nuestras páginas con su columna “Lo que sea de cada quien”. Da la despedida al gran maestro de varias generaciones el director de esta Revista, Ignacio Solares, con un texto en que la admiración al extraordinario escritor convive con el cariño a un mentor siempre generoso.*

# En defensa de la dramaturgia

Vicente Leñero

## INTRODUCCIÓN

Respetable don Jaime Labastida, director de la Academia Mexicana de la Lengua; querido Miguel Ángel Granados Chapa; admirados compañeros académicos, generosos familiares y amigos que me acompañan esta noche:

Cuando recibí la cálida invitación a incorporarme a esta prestigiada corporación que me rebasa como escritor y parlante, me asaltó un pasmo de ansiedad que aún no supero.

Pero ya estoy aquí, asentándome en la silla de mi entrañable amigo Víctor Hugo Rascón Banda, desaparecido hace apenas tres años. Me honra su estafeta, no sólo por lo trascendente de nuestra amistad sino porque él representó como dramaturgo —representa aún— la figura más importante de una generación: la llamada por Guillermo Serret Nueva Dramaturgia Mexicana, impelida a vigorizar, frente a la tiranía de los directores de escena, la imprescindible tarea de escribir para el teatro. Víctor Hugo Rascón Banda nació en Uráchic, Chihuahua, en 1950; se doctoró en Derecho por la UNAM, y en 1975 o poco antes decidió agregar a sus tareas profesionales el ejercicio apasionado de la dramaturgia. Fue funcionario de un banco importante, abogado asesor de casos dignos de una teleserie, y presidente de la Sociedad General de Escritores de México. Pese a la carga laboral que soportó en todo momento, la suma de obras que se dio tiempo para escribir —casi una por año— se antoja impresionante; sobre todo porque eran obras enfocadas imperativamente a su montaje que lo obligaba a enfrentar problemas con directores de escena y con los sistemas de producción.

Pocos fueron los directores que respetaron cabalmente la experimentación contenida en sus textos, hay que decirlo. Eran aquellos los que deseaban emprender su propia experimentación a costillas de los textos, con resultados no siempre atinados. Cuando se ajustaban al escrito, cuando lo comprendían de veras, las obras logra-

ban transmitir su aliento original, su rigurosa búsqueda realista, su notable manejo del habla coloquial. Y así ocurrió con Enrique Pineda cuando le dirigió *Contrabando*, y con Raúl Quintanilla en *Playa azul* y *El criminal de Tacuba*. Pero tal fidelidad al texto y a su espíritu no se repitió siempre, y buena parte de lo que se llegó a ver de Víctor Hugo había sufrido la deformación o la traición escénica. Los afanes apantallantes de Julio Castillo en *Armas blancas*, el error de Marta Luna al volver expresionista *La fiera del Ajusco*, el equivocado empeño del propio Enrique Pineda al convertir en espectáculos enloquecedores obras como *Máscara contra cabellera*, *Cierren las puertas* y *Homicidio calificado* —junto con otros montajes de otros directores— transmitieron al público una versión distorsionada de la dramaturgia del chihuahuense que ahora sólo se puede apreciar con la lectura de sus libros de teatro.

Contemplada panorámicamente, la obra de Rascón Banda exhibe una preocupación central por la temática del delito. Con ese título definitivo, *Teatro del delito*, agrupó en una edición de Escritores Mexicanos Unidos, en 1985, tres de sus primeras obras: *Manos arriba* (sobre la corrupción en la vida cotidiana), *Máscara contra cabellera* (sobre el ambiente sórdido de la lucha libre) y *La fiera del Ajusco* (sobre el caso de una marginada que asesinó a sus hijos). Pero a esa trilogía se podría agregar una larga lista de obras de temática delictuosa: *Los ilegales* (el submundo de los mojados en la frontera norte), *Guerrero negro* (inspirada en el caso Caro Quintero y el infierno del narcotráfico), *Contrabando* (el narcotráfico en los pueblos de la sierra chihuahuense), *Playa azul* (el caso terminal de un alto funcionario corrupto caído en desgracia), *Los ejecutivos* (el error de diciembre del 94), *El criminal de Tacuba* (los asesinatos de Goyo Cárdenas) y otras más. En algunos de estos dramas los personajes están arrancados directamente de la realidad (Goyo Cárdenas, Elvira Luz Cruz), como lo están también Tina Modotti o Concha Urquiza en obras que

no tienen un entorno específicamente criminal, sino que pertenecen a la vena poética de su dramaturgia, cultivada por Víctor Hugo con temblorosa indecisión, como si no se atreviera a ahondar en una lírica ajena al realismo directo, a menudo implacable, del común denominador de su temática. Aliento poético destila también *Voces en el umbral*, su primer drama, lo mismo que *Alucinada* (en torno a Concha Urquiza), *La maestra Teresa* y *Ahora y en la hora*.

Lo suyo, sin embargo, hasta el momento en que la muerte —esa que aleteaba en *Ahora y en la hora*, contra la que luchó como un guerrero luego de una prolongada y penosa enfermedad— le impidió asomarse a otros territorios temáticos. Anunció apenas su esfuerzo en *Los apaches*, una obra de título tentativo que aún no ha llegado a los foros.

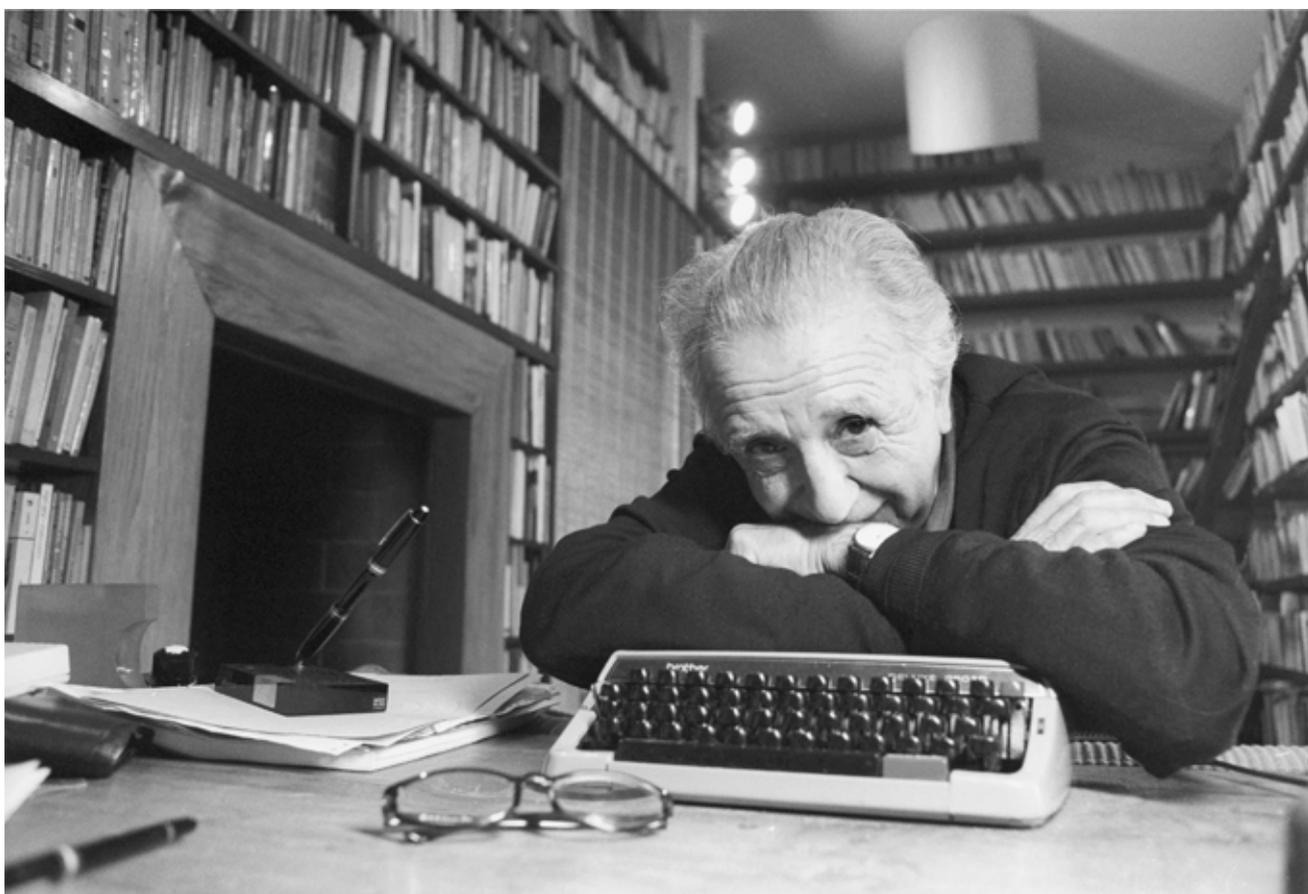
Cultivador a carta cabal del renovado realismo del último tercio del siglo XX, el autor chihuahuense pretende exigir obra tras obra, a lo largo de su carrera, que sus dramas sean apreciados, y sobre todo montados, con ese código explícito en su escritura: en su planteo escenográfico y en sus escuetas acotaciones. Sin duda alguna su dramaturgia se sitúa muy lejos ya de los melodramas de Usigli y sus situaciones fortuitas y azarosas; lejos también del naturalismo o el costumbrismo de los autores de los años cincuenta. Como casi todos los representantes de su generación y de las generaciones que lo continúan, la búsqueda realista se orienta por veredas más complejas que las recorridas antaño: trata de ahondar

en una realidad más real, es decir, con menos concesiones para con lo “fingido”, con menos licencias explicativas, con más rigor coloquial.

No es la de Víctor Hugo Rascón Banda una dramaturgia fácil. Su mensaje —si pudiera hablarse de mensaje en una obra amarga, desolada— incita a contemplar la vida como eso: como un delito, como una continua transgresión al orden establecido, como la imposibilidad de escapar moral y legalmente a nuestro destino trágico. Por eso hoy, al sentirme honrado por ocupar su silla XXVIII en la Academia Mexicana de la Lengua, me permito dedicar, a él y a mi hija Estela Leñero Franco —compañera suya en el taller de dramaturgia que integramos durante años— el texto del siguiente discurso iniciático.

#### PRIMERA LLAMADA

El diccionario de la Academia de la Lengua Española define al dramaturgo en términos escuetos: *autor de obras dramáticas*, y a la dramaturgia como sinónimo de *dramática*. La dramática es llamada también *poesía dramática*, quizá porque en el pasado era la poesía —en verso o en prosa, sobre todo en aliento— la expresión dominante de quienes escribían para el teatro. Tales autores eran poetas, poetas dramáticos, y sus obras se denominaban *dramas*; palabra imprecisa por la doble acepción que le otorga el diccionario: *obra perteneciente a la poesía dramática*, en general, o *género específico de la dramá-*



Vicente Leñero en su estudio, 2001

© Joaquín Caro García / Pireneo



Vicente Leñero con su esposa, Estela Franco

*tica* que comparte su clasificación con la tragedia, la comedia, el melodrama, la farsa... Para resolver la posible confusión, Rodolfo Usigli utilizó la palabra *pieza* —*pieza* en lugar de *drama*— que hoy, en la insana manía de clasificarlo todo, utilizan los autores nacionales cuando no logran decidir en qué género encasillar sus textos. En lugar de acotar simplemente: *obra en dos actos* o *drama en dos actos*, escriben *pieza en dos actos*, y problema resuelto.

También se producen confusiones con la palabra *teatro* por las múltiples acepciones que le otorga la Academia: *edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas, práctica en el arte de representar obras dramáticas, literatura dramática...* y alguna más. Me detengo en la tercera acepción —teatro como literatura dramática— no sólo por caprichoso retobo sino porque forma parte de algunos problemas que intento plantear en este discurso: el de diferenciar subrayadamente la dramaturgia del fenómeno de la representación teatral.

Entiendo la literatura dramática, la escritura de una obra en particular, como un fenómeno anterior al de su puesta en escena, de algún modo independiente a esta. Pertenece por tanto, en su origen, más al ámbito de la literatura que al del arte escénico. Como escritura litera-

ria merece ser valorada pese al recelo con que suelen considerarla los editores cuando rechazan la publicación de un libro de este género diciendo: “el teatro no se vende”.

Cierto es que las obras dramatúrgicas —si es válido llamarlas también así— están orientadas desde su concepción al montaje en un foro, sin lo cual no se cumplen cabalmente, pero existen antes como literatura, y como literatura de peculiar gramática las aprecia o desprecia el lector en potencia. Son una propuesta para que el lector potencial realice de manera imaginaria su personal puesta en escena, como lo hará luego un director escénico con la ventura de magnificarlas o la desventura de malinterpretarlas, tal como sucede con lamentable frecuencia.

En esta línea de pensamiento puede decirse que conocemos la dramaturgia de Shakespeare, no el teatro de Shakespeare. La dramaturgia de Ibsen, no, por desgracia, el teatro de Ibsen, de los griegos, del Siglo de Oro... Y aunque la arqueología teatral y los estudios antropológicos se esfuerzan por hacernos avizorar cómo se llevaban a escena las obras del pasado, resulta imposible percibir las en toda la complejidad impuesta por las técnicas arquitectónicas, escénicas, actorales de los tiempos pretéritos. Imposible saber también con precisión cómo esas técnicas condicionaban la escritura de los dramaturgos de entonces.

Conocemos sus obras, no lo que se hizo con ellas en un foro.

La dramaturgia es perdurable. El teatro es efímero. Se antojaría por eso —al margen de las múltiples acepciones académicas de la palabra teatro— que las obras del maestro Rodolfo Usigli, con ánimo de citar un ejemplo, se editaran como *Dramaturgia completa* y no *Teatro completo*.

#### SEGUNDA LLAMADA

No hay duda de que en la primera mitad del siglo XX, Rodolfo Usigli se convirtió en un puntal del teatro mexicano. Su dramaturgia intentó llenar huecos temáticos y resolver problemas de forma y contenido que habían dejado pendientes los escritores del teatro decimonónico. Muchos de estos autores, valiosos como novelistas, poetas, ensayistas, abordaron la dramaturgia con ingenuidad y torpeza melodramáticas cuando ya en el extranjero brillaban las obras de Ibsen, Chéjov, el primer Strindberg... que desarrollaban un realismo más estricto. Los dramas y comedias mexicanas, en cambio, acusaban carencias y defectos que hoy se antojan elementales. Pueden enunciarse con rapidez, repasando las obras de Juan A. Mateos, Irene Paz, Rafael de Zayas, Alberto G. Bianchi, Manuel Acuña...

Tales carencias son:

Un maniqueísmo ideológico, social y moral, muy conveniente, muy cómodo, para generar dramaticidad. Los buenos de la obra, casi siempre los protagonistas, son del todo rectos y manifiestan escasas contradicciones. Los malos, clásicos antagonistas, son perversos y con frecuencia cínicos. La jerarquía de valores es esquemática respecto al estrato social. Los pobres suelen ser primitivos, torpes, pero por lo general son honrados, leales y de buen corazón; sufren lo indecible y son objeto de compasión y piedad. Los ricos son egoístas, ambiciosos, crueles. En la riqueza se oculta, tras las buenas maneras, sentimientos innobles, hipocresía, maldad. La provincia y el campo son paraísos idílicos. La maldad y el pecado se concentran en la ciudad.

El sentido del honor es un sentimiento clave en la mayoría de los conflictos. La sola sospecha de la pérdida del honor femenino desata una catástrofe. La mujer no sólo debe ser casta si es esposa, virgen si es soltera, sino mostrarse y actuar como tal. Aunque los dramaturgos intentan rebelarse contra esta valoración superficial, se advierten sometidos a la escala dominante de valores y resuelven los conflictos amoldándose a ella. La mujer tal parecía promiscua, pero resulta que es fiel. La heroína cometió adulterio, de hecho o de pensamiento, pero resulta que lo hizo a causa de la miseria, o por un equívoco, o por una situación extrema que finalmente la disculpa. Las tesis del dramaturgo no transgreden la moral establecida ni convierten en héroe a un personaje que se comporta de manera reprochable o contradictoria.

Por lo que hace a la preceptiva estrictamente dramaturgica, las obras rechinan por fallas a la verosimilitud: Los personajes son definidos por lo que se dice de ellos más que por la acción dramática. Los parlamentos de presentación se exceden en informaciones pertinentes y explicaciones anticipadas. El dramaturgo no permite que el espectador descubra poco a poco intenciones y pensamientos: todo se lo dicen los propios personajes, y el abuso del soliloquio y el aparte exterioriza la intimidad de las criaturas de ficción para evitar cualquier peligro de malentendido. Esto impide que las obras progresen —en el sentido dinámico del término— y que el misterio y la expectación sean elementos importantes. Todo se adivina, todo se sospecha de inmediato y la acción dramática parece encaminada a confirmar al espectador lo que ya le anunciaban soliloquios y parlamentos explicativos.

Los diálogos padecen la retórica del bien decir, y algunos dramaturgos como José María Vigil recurren todavía a la versificación. Se habla siempre con propiedad aun cuando los personajes sean de baja extracción; a estos se les caracteriza a veces con aisladas expresiones o interjecciones pintorescas. Desde luego no se utiliza el habla coloquial ni mucho menos las palabras altiso-



nantes o las groserías que se prohibían en el teatro hasta muy entrada la segunda mitad del siglo xx.

Los finales son rígidamente cerrados. Los conflictos terminan siempre resolviéndose con claridad. A veces la conclusión es trágica y el personaje conflictuado muere —por asesinato, suicidio, enfermedad— o acaba desquiciado. Pero ese suceso trágico se atempera al producir conocimiento, tranquilidad y hasta felicidad en los que se mantienen vivos.

El manejo del tiempo escénico nada tiene que ver con la verosimilitud del tiempo del realismo. En una misma habitación pueden correr las horas, de la mañana hasta la noche, sin que se interrumpa la acción en el foro. También las convenciones dramaturgicas de la época aceptan, con extrema tolerancia, la entrada y salida de personajes, regidas por las necesidades narrativas del autor, no por las verdaderas necesidades de sus criaturas. Se hace mutis cuando el dramaturgo lo requiere, y los pretextos que alude el personaje para abandonar la escena —en ocasiones mediante un aparte forzadísimo— suelen ser ilógicos.

Podrían enlistarse numerosas deficiencias más que saturarían la relación. Baste reiterar que la mayoría de las comedias y los dramas sociales y de costumbres

de los dramaturgos del XIX intentan el realismo, sólo que el concepto realista de la época no alcanza a descubrir, ni se preocupa aún por la verosimilitud del lenguaje, de las mecánicas de la acción, del manejo riguroso del tiempo... Utilizan “convenciones teatrales” desgastadas que se practican sin escrúpulos y se aceptan sin discusión.

Sin embargo, lo importante de esa añeja dramaturgia, sobre todo hacia el final de los años del siglo XIX, fue la tenaz contienda emprendida por los dramaturgos para vencer la hegemonía del teatro español que gobernaba en los coliseos del país. Tanto las compañías peninsulares que se avecindaban en México, como los actores y directores —con José Valero a la cabeza— se empeñaban en montar obras españolas o dramas traducidos del francés.

De momento se impusieron los dramaturgos nacionales al grado de conseguir en 1872, bajo el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, una cifra de montajes en el transcurso de un año que hoy mismo se antoja asombrosa: cuarenta y tres estrenos de obras nacionales en el país. En el periódico *El Siglo XIX*, Ignacio Manuel Altamirano escribía por aquel entonces:

Son de admirar verdaderamente la constancia inquebrantable, la paciencia, el amor a la literatura dramática de que han dado prueba las generaciones de autores que se han sucedido por cincuenta años y que los ha hecho mantener viva la llama del amor al arte, a pesar de tantas vicisitudes, de tanto desdén público, de tanto olvido como han tenido que sufrir.

En esa misma preocupación y ese mismo celo por nuestra dramaturgia los retomó Rodolfo Usigli a la mitad del siglo XX. Aunque algunas de sus obras no resistan quizás, ahora, un análisis riguroso, su empeño en promover un gran teatro mexicano —que entiende lo mexicano sólo como la puesta en escena de obras mexicanas—, sus libros didácticos, sus ensayos, los prólogos y notas escritas en torno a sus propias obras —a la manera de Bernard Shaw— exhiben una fe alentadora en el futuro de ese arte al que entregó su vida.

Si sus inmediatos contemporáneos hubieran estado a la altura del reto, si Usigli no se hubiera encerrado tanto en sí mismo luego de sentirse traicionado por sus discípulos, los historiadores estarían hablando hoy de la gran Escuela de la Dramaturgia Nacional, comparable a la que se creó con los muralistas de la plástica, con los músicos de las partituras sinfónicas, con los narradores de la Revolución mexicana, con el gran movimiento de los coreógrafos de la danza.

Con radicalidad asumida, traduzco el célebre apotegma de Usigli, *O teatro o silencio*, con el sinónimo académico: *O dramaturgia mexicana o silencio*.

### TERCERA LLAMADA

Hacia la mitad de los años sesenta del siglo XX, como eco o como rebote de los fenómenos que se habían comenzado a manifestar en el teatro europeo algunos años antes, se produjo en México una intensa y a veces escandalosa colisión en las equilibradas relaciones que parecían mantener los trabajos del dramaturgo y los del director de escena.

Dueño hasta entonces de la máxima autoridad en materia teatral, motor de todo el fenómeno escénico desde su planeación hasta su realización última, el dramaturgo se vio de pronto desplazado por el violento impulso que otorgaba al director de escena el bastón de mando: no sólo de la tarea del montaje en cada puesta en un foro, sino de las políticas teatrales que habrían de regir el proceso cultural a través de las instituciones significativas. Desde la década de los años veinte y principios de los treinta, los departamentos teatrales de la Universidad de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, igual que los movimientos artísticos y hasta los grupos experimentales habían funcionado invariablemente bajo el gobierno de un dramaturgo. Se daba por un hecho que el dramaturgo era el sabio del teatro, el conductor, el forjador de los programas de una actividad centrada en el texto literario, clave indiscutible —se argüía entonces— de la teatralidad.

Cuando este criterio provinciano, por tan rígido, se trizó en añicos por la presión que ejercían las nuevas corrientes traídas del extranjero, los directores de escena, en alianza con los actores e incluso con los escenógrafos, tomaron por asalto, además del pódium del foro que ya les correspondía, los puestos de autoridad en las instituciones de cultura —lo que resultó determinante—. Departamentos de teatro, escuelas de teatro, publicaciones de teatro dejaron de estar encabezados por los dramaturgos para ser ahora cotos de los directores.

Si es verdad que el fenómeno no debe considerarse exclusivo de México, la radicalidad con que se impuso en México —como reacción a un anquilosamiento de la necedad dramática del teatro “como literatura”, no del teatro “como literatura enfocada a la representación”— ocasionó ese cambio sustancial en las políticas de programación y enseñanza. Se produjo en consecuencia el ahogamiento que intentó considerar a la dramaturgia ajena a los procesos de experimentación y búsqueda. Esa era tarea exclusiva del director.

Usigli alcanzó a observar este encumbramiento y lo fustigó. Entre bromas y veras clasificó así a quienes ya no llegarían a ser sus contrarios:

Hay el director que pretende sustituir al poeta y usar su obra como trampolín para la realización de sus facultades creadoras que no tienen cauce propio y que incurren

en atentados sin nombre contra la poesía dramática... Hay el director acrobático que necesita escaleras, altos balcones, saltos, danzas y toda suerte de ejercicios gimnásticos, reclámelos o no el texto... Hay el director que se cree competente para “mejorar las obras”, así sean de Esquilo, de Shakespeare o de Shaw...

Todo porque los directores celebraban su conquista: el teatro como fenómeno esencialmente escénico, ya no literario. Y la experimentación, la búsqueda, la verdadera creación —insisto— se daban en torno a las tareas de montaje en las que el texto participaba sólo como un apoyo cuando no como un simple pretexto.

Se caricaturizaba así la prepotencia del director que se atrevía a exclamar a la manera de Arquímedes: “Denme un directorio telefónico y yo lo convertiré en una obra de teatro”.

Aunque las hazañas emprendidas por quienes se habían convertido en creadores, ya no más en intérpretes, no hacían sino copiar los desplantes europeos del teatro como espectáculo, terminaron deslumbrando al público, a los viejos dramaturgos. Tan cegador resultó el encandilamiento que no pocos escritores dramáticos renunciaron a sus quehaceres literarios para convertirse en directores de escena y poder lanzarse así a construir lo que se dio en llamar —para distinguirlo del teatro comercial— el teatro de arte.

Hacer teatro mexicano dejó de significar, además, montar obras de dramaturgos mexicanos. La nacionalidad del montaje no la otorgaba ya la nacionalidad del texto y su temática, sino la nacionalidad del director, de sus actores, del escenógrafo. Bastaba el simple hecho de realizar ese montaje en un foro nacional y con un sistema de producción nacional para hacer teatro mexicano.

El texto era lo de menos. Cualquier obra contemporánea o clásica, cualquier idea peregrina o audaz servía, sirvió y sigue sirviendo para dar identidad local al fenómeno escénico. Fue el más importante experimento que se realizó sin duda —hay que reconocerlo— en ese alucinante despertar del acontecimiento histriónico. Ahí debería encontrarse la clave de la modernidad. Todo lo que valía la pena investigar o ponerse a prueba necesitaba investigarse en la probeta escénica. Incluso las piezas extranjeras del llamado “absurdo” y del teatro documental o poético, comedias, melodramas, tragedias tendían a ser reelaboradas y hasta traicionadas en vistas a la experimentación en el foro y para el foro. Obras de Ionesco, de Beckett, de Pinter, de Brecht y hasta de Peter Weiss se convertían en pretenciosos espectáculos, de pronto en atrabancados *happenings*, como si la experimentación literaria y teatral contenida en los textos originales, el descubrimiento autoral de un nuevo lenguaje dramático y por lo tanto escénico no fueran suficientes para saciar esa ansia compulsiva de someterlo



Los Leñero Franco: Mariana, Estela, Vicente y su esposa, Isabel y Eugenia, 2003

todo al análisis tangible de una puesta en escena que se quería renovada, siempre distinta y siempre gobernada por el director-creador.

Para auxiliar a ese jefe máximo se llegó hasta el extremo de inventar un oficio con una nueva palabra que la Academia terminó reconociendo: el dramaturgista. Era el encargado de poner al día las obras por representar, de modificarlas con añadidos y supresiones de parlamentos o desplantes actorales en vistas de las inmediatas necesidades del director. Aunque el oficio y los departamentos dramaturgistas adquirieron importancia en las grandes compañías europeas —el Piccolo de Milán, la Schaubühne de Peter Stein, el Centro Internacional de Peter Brook— esa figura auxiliar ha sido asumida en México casi siempre por el director y en complicidad con los actores, proclives siempre a modificar sus diálogos “porque así se oye mejor”, “porque así adquiere más relevancia mi personaje”.

El periodo autárquico del director de escena, pasando por los experimentos del teatro de calle, de la creación colectiva —ejercitados en Latinoamérica hasta la saciedad— y las múltiples escuelas surgidas en torno a las técnicas actorales produjeron sin duda un resurgimiento del teatro en México, como fenómeno público que devolvía al espectador su posibilidad de auténtica participación, y como alternativa vivísima a la “cultura enlatada” de la televisión y el cine.

El director y sus huestes rescataron ciertamente el interés por el teatro, generando entre la juventud, antes



Vicente Leñero en su nombramiento como miembro de número en la Academia Mexicana de la Lengua, 2011

escéptica y contraria a la solemnidad del rito, el placer visual que monopolizaba el cine. Convocaron además al estudio de la actuación y de la dirección escénica, entendidas al fin con sentido profesional.

Así como hacer teatro mexicano significaba ya, simplemente, hacer teatro en México, estudiar teatro empezó a significar de los años sesenta hasta nuestros días: estudiar actuación, estudiar dirección, estudiar escenografía... ya no más estudiar dramaturgia. La enseñanza de la dramaturgia, tan encomiada por Rodolfo Usigli y su heredera Luisa Josefina Hernández, acabó siendo relegada por las escuelas universitarias, gubernamentales y privadas. Lo que en los años cincuenta era materia básica de la formación teatral, dejó de ser carrera a seguir, profesión por desarrollar. La dramaturgia quedó escondida tras bastidores.

Reitero con necesidad el conflicto:

Al adueñarse de los programas en las universidades, en los centros teatrales, en la mentalidad de los actores y de los grupos independientes, los propulsores de la puesta en escena no se conformaron con imponer sus criterios del “teatro como espectáculo”, sino que llevaron a cabo una sofocación de la dramaturgia mexicana. La hicieron a un lado o la sometieron —cuando el texto se antojaba inevitable— a severas modificaciones en el foro que deformaban su espíritu original, que la corregían según ellos, que la sometían a la idea creadora de montajes personalísimos.

Usando el texto como pretexto convenía mejor apoyarse en autores extranjeros o en clásicos consagrados para evitar así los numerosos conflictos que se producían y se siguen produciendo entre director y dramaturgo.

“¡Esa no es mi obra!” —suele exclamar el escritor cuando siente su texto transgredido en el montaje—.

“Tu obra era un desastre —responde el director—. Yo la mejoré”. Y sobrevienen los pleitos, las famosas disputas de autores como Emilio Carballido o Sergio Magaña que se agarraban de las greñas, montaje a montaje, con los creadores escénicos.

Por eso alcanzó popularidad el dicho: “No hay mejor dramaturgo que el dramaturgo muerto”.

Dado que los dramaturgos clásicos no protestan, no existe director mexicano debutante, o aun quien lleve años en el oficio, que no se sienta impelido a montar su propio Shakespeare, su Esquilo, su Calderón, su Molière, su Ibsen, su Brecht, su Camus, como si todo mundo los aguardara con delirante expectación. Y dado que son los directores escénicos quienes rigen la política cultural en esta área, año con año los foros del país son programados con ciclos de obras extranjeras y clásicas sobrerrepresentadas hasta la desesperación, en demérito, claro está, de nuestra modesta dramaturgia mexicana. Han transcurrido cincuenta años de esa explosión arrolladora de la puesta en escena, del teatro espectáculo, del teatro clásico redescubierto, del teatro extranjero como única posibilidad meritoria, y apenas en los años setenta y ochenta se alcanzó a percibir, débilmente, una dramaturgia nacional que pugnaba por ser tomada en cuenta como auténtico suceso artístico.

Porque es cierto, el sofocamiento produjo que durante dos décadas, después de Usigli, poco se podía encomiar a los escritores nacionales que trabajaban para la escena. Huidos algunos de ellos del teatro a raíz del cataclismo, empeñados otros en una dramaturgia del pasado, ingenua, harto costumbrista, que nada propone formalmente y nada nuevo expresa con sus argumentos —y por ello impugnada con violencia y con razón por los enemigos del texto—, fueron pocos los escritores que consiguie-

ron mantenerse fieles a su profesión dramaturgía. Han sido pocos los sobrevivientes, pero no tan pocos los surgidos, como de milagro, para ofrecer el testimonio de la palabra en el siempre misterioso fenómeno del teatro.

Su presencia en acción propone una enriquecedora alternativa al teatro de director y ha dado ya frutos estimables y demostrado las posibilidades de la pluralidad.

Es patente que la marginación a la que se vieron empujados los dramaturgos mexicanos debilitó al “teatro de la palabra”, pero también es tangible y digno de tomarse en consideración que tal marginación lo depuró de sus añejas e insostenibles convicciones costumbristas, melodramáticas, y lo orientó hacia tareas de experimentación formal y temática a las que antes no se abocaba.

La dramaturgia mexicana logró resurgir gracias a que los nuevos poetas dramáticos entendieron que el terreno de la experimentación escénica no era exclusivo de los directores sino que correspondía también a ellos.

La tarea exploradora de esta nueva dramaturgia lanzada a poner a prueba —como lo hizo la narrativa latinoamericana en los años sesenta con resultados espectaculares— los modernos códigos teatrales de la palabra y del gesto y de la acción valorada como palabra consiguió por fin reventar el monopolio del teatro de director.

Así como la dramaturgia del absurdo echó hacia atrás al naturalismo, como la comedia musical a la opereta y a la zarzuela, como el teatro documental al teatro histórico ficcionado... así brotó una nueva, novísima dramaturgia —se me antoja calificarla así— que olvidándose de las rígidas fórmulas aristotélicas y las normas decimonónicas de “la comedia bien hecha” — intentó alternativas ingeniosas para emprender una gran aventura. Fue un movimiento universal que se fue dando obras tras obras, no de golpe, pero siempre con la mirada puesta en el foro. A él se sumaron y se siguen sumando los dramaturgos mexicanos. Un movimiento que insta a los directores de escena no sólo a deponer su tiranía sino a convertirse en compañeros de ruta en el fascinante viaje de la experimentación.

En contraste con las erráticas características de la dramaturgia del XIX, ya señaladas con anterioridad, el novísimo realismo —porque de realismo se trata primordialmente— muestra singularidades y propuestas formales dignas de tomarse en cuenta. Algunas ya han sido verificadas en las tablas, otras merecen ser puestas a prueba. Señalo algunas de esas propuestas a continuación para explicitar el sentido de esa búsqueda realista que aventura ya una simplificada preceptiva.

*Documentos.* El manejo textual, rigurosamente textual, de documentos históricos o periodísticos, para ese teatro documental que renueva el viejo teatro histórico dislocado a veces por la ficción.

*Situación o historia.* El dramaturgo elige entre contar una historia con la complejidad que implica los lu-

gares, el tiempo, los personajes en evolución, o plantear simplemente una situación en el presente. La situación ocurre en consecuencia con unidad de tiempo. El tiempo interno de la obra es el mismo tiempo vivido por el espectador en el teatro.

En el relato de una historia, el dramaturgo no necesita forzosamente de oscuros ni de división en actos para marcar el paso de las horas o los días. Las acciones escénicas, los desplazamientos, la gestualidad son los responsables de producir el efecto que impulsa al tiempo a transcurrir.

*El lugar de la acción.* El dramaturgo no tiene por qué diseñar o describir las escenografías donde ocurrirán sus hechos; eso compete al escenógrafo. El dramaturgo sólo establece el sitio. El lugar de la acción suele anteceder a la creación de una obra. La dispara en la imaginación cuando el escritor elige un espacio donde ubicar a sus posibles personajes.

*Identidad.* Algunos personajes suelen ser, y terminar siendo, tan misteriosos para el espectador como para el propio dramaturgo. Personajes que nunca se explican a sí mismos ni son explicados por los demás directamente. Personajes que viven a ratos en el pasado o a ratos en el presente. Personajes que mienten frente al espectador. Personajes que equivocan sus recuerdos. Recuerdos que hacen convivir —sin trucos escénicos— a vivos con muertos. Abolición de los clásicos protagonistas versus antagonistas, gracias a la creación de diversos puntos de vista narrativos dentro del foro.

*Palabras y silencios.* Exacerbación de parlamentos y diálogos que se prolongan para generar intencionalmente ansiedad, tensión. Lo mismo para los silencios prolongados de personajes que no hablan, no porque los obligue a callar el autor, sino porque no quieren o no pueden hablar. Abolición del monólogo, casi siempre inverosímil en un realismo estricto. Tolerancia con el soliloquio cuando se le justifica.

*Simultaneidad.* Desarrollo de múltiples acontecimientos en múltiples espacios de un foro. Simultaneidad de diálogos. Simultaneidad de tiempos pasado, presente y futuro. Es el espectador —a diferencia de la cámara cinematográfica— quien elige su foco de atención.

*Fondos musicales.* Ninguna música que no provenga del espacio escénico como parte de la acción. La música se considera un añadido tramposo para generar climas ambientales o emocionales. El cine no ha logrado prescindir de ella como truco.

*Respeto.* Al espectador no se le arranca de su asiento, no se le interroga, no se le obliga a participar en la obra. Los intentos que aún se hacen de esos recursos falsamente reformadores son una ofensa imperdonable para quien asiste al teatro a ver y a oír, no a que lo vean u oigan.

Sin duda se podrían precisar con mayor ahínco estas propuestas que ilustran algunas búsquedas formales, pe-



ro el empeño de la nueva dramaturgia, el más urgente, es devolver al teatro mexicano la oportunidad de hablar de lo mexicano.

Tras el abuso de la escena contemporánea de abordar al “hombre universal” utilizando textos extranjeros, la dramaturgia mexicana, en paralelo con la estética cinematográfica cuyas historias tienen forzosamente la misma nacionalidad que sus intérpretes, tratan de incidir en “lo nuestro verdadero”.

Con los nuevos códigos de ese realismo revitalizado se regresa a las imágenes de nuestra gente, a nuestros problemas sociales, políticos, psicológicos, a nuestro lenguaje trabajado con sabiduría coloquial, a la exploración de nuestra identidad física que valora los cuerpos, los rostros, el color de la piel con actores que puedan reflejarlos de verdad y ya no simulen ser un francés que malcopian, un norteamericano con el que no se identifican. Más que un desplante chauvinista —del que suele acusarse a la dramaturgia nacional— se trata de la necesidad de regresar al análisis de las raíces, después de tanto estar viviendo en nuestros teatros con el corazón de los de afuera.

Sea como fuese —por nacionalismo a ultranza o por verdadero afán de conocer y reconocer la casa que habitamos— el regreso a esa imagen propia, que por cercana no parecía importante, ha cimbrado, quiere cimbrar, al teatro de hoy.

Sin tratar de arrebatarse a los políticos del teatro el gobierno de las instituciones y los grupos —es decir, sin venganza— la dramaturgia está volviendo al primer plano de la escena porque se ha propuesto lo que ya hacen los cineastas: contar historias locales.

También el escepticismo ha tenido que ver en esto.

A diferencia de los novelistas latinoamericanos que surgieron luego del Boom y que se empeñaban en internacionalizarse porque sólo el reconocimiento extranjero los haría importantes, estos dramaturgos del íntimo Boom mexicano —no por reducido en lo relacionado con el número de obras montadas, menos intenso— se ha puesto a trabajar con absoluto desinterés por ese salto a lo internacional. Surge por el camino pesimista del escepticismo. Es un punto de partida, una premisa.

El escritor dramático se pone a escribir con la convicción de que difícilmente rebasará las fronteras de su país. Ni siquiera está seguro —así de escasas son aún las posibilidades— de llegar con rapidez al foro de un teatro. Escribe entonces para ser representado únicamente en México y se resigna a que tal representación, si llega a efectuarse, no sea en las mejores condiciones profesionales y económicas. Es tan difícil —todavía y siempre tan difícil— convencer a un director mexicano o a un primer actor o a un empresario de las bondades de montar obras nacionales en lugar de un viejo Tennessee Williams o un moderno Tom Stoppard, que en conseguir tal proeza se agotan entusiasmo y energías. No le quedan más sueños para considerar la hipotética fortuna de convertirse en un dramaturgo internacional. Pero gracias a ello, como paradoja, merced a ese escepticismo, el dramaturgo de hoy, a diferencia del que escribía pensando en Londres, en París, en Broadway e imaginando traducciones literarias y teatrales en países distantes, se ha dedicado a calar más a fondo, más en carne viva, en la inmediatez de su realidad. Ha conseguido así, sin proponérselo como desplante grandilocuente, ser más universal por auténtico y más exacto por exacto.

Ese es su mérito y su gloria. Aunque lo efímero y lo cada vez más local del teatro, como fenómeno imposible de traducir o difícilmente adaptable, lo condene a ser un desconocido fuera de su país, incluso de su propia ciudad.

A fin de cuentas el teatro —y eso lo sabemos con absoluta certeza los dramaturgos mexicanos— no se hace para ganar la inmortalidad o el aplauso del mundo; se escribe apenas, si acaso, para sentir la ilusión de que se captura por unos instantes el fugacísimo presente de la vida que vivimos aquí.

# La invención de lo posible

Rosa Beltrán

La venganza hace buena literatura. No hay como un ajuste de cuentas —¿y quién no tiene una puntualización que hacer a su pasado, a la vida?— para narrar sin concesiones no lo que fue, sino lo que debió haber sido. Sufrimos para narrar nuestras penalidades, dice Homero, y en el camino corregimos los errores que comete la vida. Se podrían añadir otros elementos: Melville, Conrad, Highsmith y Dumas nos han enseñado que cuanto más se aplaza la venganza, la historia narrada es mejor. De modo que el tiempo, el cálculo y la mala voluntad con un pasado, sobre todo el nuestro, suman puntos para que el relato se vuelva deleitable y necesario: un acto de justicia poética. La buena pluma influye, por supuesto. Pero eso lo doy por sentado en el caso de Vicente Leñero.

Escribo esto y mientras lo hago me digo que lo estoy haciendo para mí. Es probable que al terminar esta nota no tenga la forma ortodoxa de una reseña. Es más bien una suerte de lección que me obliga a pensar por qué desde que Leñero escribió *Gente así* tengo la impresión de que encontró o fue encontrado, más bien, por su estilo. Ya sé que es el autor de *Los albañiles*, esa obra emblemática que ganó el Premio Biblioteca Breve en el tiempo en que ese premio lo ganaban los autores del Boom. Y que con Julio Scherer en *Proceso* refundó para siempre el sentido de lo que es hacer periodismo en un país como este. Y que es uno de los mejores, por no decir el último mohicano del guionismo a la antigua, es decir, el autor de un guión escrito por un sujeto a dos manos y no por un coro griego en que el empresario, el productor, el director, el camarógrafo, los mecenas, los actores y hasta un grupo de *voyeurs* intervienen en lo que muchas veces acaba siendo un diálogo de sordos... de excelente factura fílmica. *El callejón de los milagros* es un guión maestro; una de las mejores pruebas de que una novela puede trasladarse al cine y convertirse en una obra distinta, autónoma y perfecta. Leñero es dramaturgo y un

gran cronista. Pero el autor que me importa a mí es el que se ha decidido por escribir historias basadas en casos reales en las que fusiona las herramientas del periodismo, el ensayo y la ficción. Él lo llama “autoperiodismo”. Lo hace quizá para defender ese último espacio irrenunciable en que al situar el yo como sujeto protagonista, puede “faltar” al sacrosanto deber de consignar por encima de todo y ante todo el hecho tal como ocurrió. Aunque desconfío y al mismo tiempo me fascino con las nomenclaturas, el término me gusta, porque al incluir la autobiografía el autor habla de la conciliación ineludible entre realidad y ficción.

Ya en *Gente así* hacía referencia a varios acontecimientos “reales” en el imaginario popular, cuyo desenlace inesperado se volvía perfectamente posible gracias a la maestría de lo narrado: la existencia de una supuesta novela inédita de Juan Rulfo, *La cordillera*, en el que develaba las causas de su misterio. O un encuentro ajedrecístico que fue muy sonado y al que acudieron, entre otros —parece increíble— los hoy fallecidos y muy entrañables Luis Ignacio Helguera, Daniel Sada y Marcel Sisniega. En ese relato excepcional, “La apertura Topalov”, se perpetuaba la venganza de un campeón de ajedrez, Vesilín Topalov, antes alumno de Leñero, a quien el escritor había hecho trizas en uno de los talleres literarios que impartía. El tema del maestro que destroza reputaciones y debe luego pagar por ello aparecía de distintos modos como una inescapable carga del oficio de quien por ayudar al aspirante a escritor se convierte sin remedio en su verdugo. Sus relatos afincados en lo que se llama “dato duro” terminaban con algo fantástico, producto de la pura invención. Hechos que gracias a la depurada técnica y a la naturalidad de los diálogos se volvían más reales que lo real y traicionaban al periodismo por fidelidad a la literatura. Cuentos magníficos que me hicieron pensar: qué bueno que Leñero decidió escribir esta falsa crónica de nuestros días.

Hoy, con *Más gente así* celebro que se haya seguido de filón, escribiendo ahora momentos de su falsa (o real) autobiografía. Ágil, tragicómico y con muy mala leche consigue retratos de una sociedad con más de dos caras, donde el gerente del periódico “de la vida nacional” puede hacerte miembro del honorable consejo editor y robarte unos grabados, al mismo tiempo. O donde Carmen Balcells, la agente literaria que engordó su cuenta bancaria y su humanidad gracias a la pluma de García Márquez y de Vargas Llosa, pasa sus días sonriendo a Leñero siempre, y siempre cortejándolo, sin promoverlo, en un ejercicio dancístico digno del mejor Freud.

En una entrevista hecha por cuenta de *Proceso*, a petición de Julio Scherer, Leñero se las ve con un escritor de la talla de Graham Greene, quien se niega a responder al periodista católico porque al decir del autor de *El poder y la gloria* “los periodistas católicos no me preguntan de literatura, de mi literatura, me preguntan de teología, de metafísica, del Vaticano... o de mi fe, como usted”. Buscan el amarillismo; la nota. Sospecha que Leñero va tras el titular: “Graham Greene perdió la fe”. La

entrevista que Greene no concede, pues le indigna el quehacer periodístico (que él mismo ejerció) y a la vez concede, porque en su diatriba habla de los temas que a Vicente Leñero más le interesan, es otra prueba de la maestría con que puede convencernos de que algo no ocurrió... o tal vez sí. Y de paso nos sitúa en el momento estético en que esto ocurría, una época en que Greene era menospreciado por la crítica latinoamericana (salvo por García Márquez, que no sólo fue un autor excepcional, sino un lector de excepción).

Los motivos literarios en los que autores, lectores y personajes se dan cita aparecen en varios relatos. En “¿Quién mató a Agatha Christie?”, Poirot se permite enjuiciar la obra de su creadora al tiempo que decide que su vida (la de Poirot) es un desastre y su carrera profesional como detective un fracaso. Que él mismo es pedante, un ser insoportable, un simple monigote que se presenta como una máquina deductiva. Se siente acomplejado frente a otros profesionales de su ramo como Maigret, de Simenon, o Philip Marlowe, de Chandler. Su existencia inútil es culpa de la mediocridad de su autora, quien tuvo más ingenio al construir a Miss Marple. El viejo asunto pirandelliano y la idea del creador que frente a sus criaturas, en el mejor de los casos, según Borges, se divierte, construye laberintos donde se dan cita diálogos y asuntos que sólo el lector avezado puede desentrañar.

Hay otros personajes absolutamente desconocidos, incluso para su autor. Su madre, por ejemplo. Ese enigma a través del que el autor trata de encontrar un punto en común. El hijo que nunca vio a su madre besarse con su padre; que no recibió caricias (aunque tampoco pellizcos ni nalgadas) de ella; a quien un día él le obsequió un par de peinetas y ella le respondió: “ya tengo”. Una madre que le dio “leche, no miel”; que le brindó “su presencia, no los latidos de su corazón”, y en la que ahora, en la vejez, él se descubre casi idéntico.

Desde que Tom Wolfe inventó aquello de “no ficción”, como si tal cosa fuera posible, convenció con más o menos éxito a muchos de que de verdad es posible separar espacios, géneros, hablar de una memoria no construida; creer en las identidades fijas. Pero en una época nómada como la nuestra me parece que es ahí donde radica —tema que dejo para otra ocasión— el centro del debate.

Me gusta que un periodista que cree en las diferencias tajantes entre un género y otro haya escrito estos dos volúmenes. Me alegra que un novelista haya acudido a las técnicas periodísticas para hacer de la realidad un mundo audazmente imaginativo y perfectamente posible. Porque a través del ocultamiento de métodos urdidos a lo largo de una vida destinada a la literatura, demuestra no sólo que la gente “es así”. Sino que si él se lo propone, habrá más, mucha más gente así.



Vicente Leñero con Jorge Fons, Pedro Armendáriz y Felipe Cazals

*Entrevista inédita a Vicente Leñero*

# “He logrado ser quien quería ser”

Silvia Cherm

Al cumplir, en 2001, cincuenta años de su ingreso a la UNAM, algunos miembros de la Generación 1951 de Ingeniería Civil —la conformaban, entre otros, Cuauhtémoc Cárdenas y Vicente Leñero— deseaban, entre los proyectos y festejos, dejar unas memorias. Se las pidieron a Leñero, y él, con el empeño de librarse, espetó: “Que las haga la hija de Cherm”.

Aproveché el gesto y le llamé a Leñero: “Acepto con una condición: que tú accedas también a que te entreviste a fondo”. Durante cuatro o cinco años, por timidez y por sentirse marginal, titubeó e intentó zafarse. Lo suyo era evitar los reflectores, pero, al fin y al cabo, ante mi necesidad y por corresponder a mis lecturas de prácticamente todo su trabajo, entre 2005 y 2006 admitió encuentros semanales en los que juntos reconstruimos sus días.

El texto que aquí presentamos es sólo un fragmento de lo que próximamente se publicará como libro para honrar a Vicente Leñero, pilar de la literatura mexicana del siglo XX, una columna totalizante que innovó en el periodismo, la dramaturgia, la novela y el guión cinematográfico.

*A pesar de que querías ser escritor, terminaste ingeniería en la generación de Cuauhtémoc Cárdenas. En Los periodistas cuentas que Heberto Castillo, con fama de genio y de ogro, daba la clase más difícil y te ponía de ejemplo de estudiante indolente. Tus compañeros de generación cuestionan que hayas sido perezoso; por el contrario, dicen que fuiste uno de los alumnos más destacados.*

¿Eso dicen? En 1958, casi todos ya se habían recibido y yo aún debía tres asignaturas y mi servicio social. La más difícil era estructuras hiperestáticas que a las siete de la mañana impartía Heberto Castillo. Su clase era un suplicio y yo prefería sentarme hasta atrás a leer a Chesterton. Un día Heberto me pasó al pizarrón y, furioso, se desorbitó ante mis tartamudeos. Incapaz de responderle sobre el momento de inercia, se burló de mí: “Si quiere ser ingeniero, vuelva a empezar desde primero”.

Fui uno más de las decenas de estudiantes que maltrató y expulsó de su clase. Terminé la carrera a pesar de Heberto, a quien volví a ver en *Excélsior*. El líder y preso político del 68 no me recordaba. Cuando Julio Scherer le contó que me había reprobado, sólo dijo: “Yo era un déspota, creo que ahora me he humanizado”.

*Estela es mucho más que tu compañera. Quizá fue la fortaleza que necesitabas para crecer y desprenderte de la ingeniería y de las expectativas de tu familia...*

A pesar de que ambos éramos mochos, ella era de un temperamento mucho más liberal y abierto que yo, y la psicología le permitía entender los vicios que traíamos cargando como un lastre. Cuando llegamos de Acapulco, donde pasamos nuestra luna de miel en 1959, con su ayuda tomé la decisión de dejar la ingeniería.

Mi papá le pedía a Estela que me convenciera de que era un craso error, insistía en que las letras podían darme fama, pero no dinero. Ella hacía todo lo contrario, me decía: “Si lo que quieres es ser escritor, pues órale, no te detengas”. Yo trabajaba entonces en una compañía de instalaciones sanitarias, un trabajo que detestaba.

*Lo detestabas tanto que uno no puede dejar de carcajearse al escuchar la manera en que en La gota de agua novelas tu paso por Icomex, “tu primera y última chamba como ingeniero”. Cuentas que, por medir mal, los albañiles levantaron los muros sobre la descarga de los excusados en Ciudad Universitaria; que los urinarios quedaron tan altos que sólo un gigante le atinaba; que para intentar destapar un excusado, hasta el borde de caca, acabaron haciendo una monstruosa e inútil excavación que destruyó la totalidad de los jardines de la escuela de Ciencias Químicas; y que por falta de cuidado, tu equipo de chambones estalló un cubículo, inundó una biblioteca...*

No novelé ni una sola línea. Todo es exacto y sufría amargamente cada vez que metíamos la pata. Por eso Estela me aconsejó que lo dejara. Titubeeé por miedo a lo económico: escribiendo en *Señal* sólo ganaba 600 pesos, una miseria que apenas alcanzaba para pagar la renta de nuestro departamentito en Avenida Cuauhtémoc; del hotel de mi papá sacaba otros mil pesos; y, el resto, provenía de Icomex.

Estela le llamó a Carmenchu, una amiga que trabajaba en Palmolive, específicamente en la Agencia Palmex, donde hacían las radionovelas para el área de publicidad, y así me decidí: jamás volvería al suplicio de la construcción, comenzaría a ser escritor. No quería volver a saber de albañiles ni de destapar caños.

Es más, la novela *Los albañiles*, que escribiría tiempo después, no fue una exaltación del mundo de la construcción, como se decía, sino una venganza por lo mucho que me hicieron sufrir. Cuando la llevé al teatro, de una butaca se levantó un hombre que dijo ser un maestro de obras y gritando a bocajarro dijo que mi obra era “un insulto a la dignidad de los trabajadores de la mezcla y la cuchara”. Insistía que no todos eran borrachos ni asesinos. Me dejó pasmado. Tenía razón, pero yo sufrí la gota gorda con ellos.

*¿Te parecía desdeñable escribir radionovelas?*

¡Para nada! Me sentía el hombre más dichoso del mundo porque podía vivir de eso. En la escuela de periodismo había aprendido que ningún género es desdeñable y que es la historia la que determina el género: la realidad libremente entendida pide la literatura, el diálogo exige el teatro y la imagen el cine. Un buen escritor puede serlo si es buen periodista, buen guionista, buen literato o buen dramaturgo.

Estela se daba cuenta que *Señal* estaba en decadencia, no circulaba y ni me pagaban, y me estimuló a que me metiera de lleno a las radionovelas. Así me liberé del mundo católico. Al principio, Carmen Fierro, la directora, rechazaba todos mis argumentos. Un buen día le gustó uno de carácter romántico que ella tituló *Entre mi amor y tú*, y esa fue mi primera radionovela. Le siguió una campirana que se llamaba *La sangre ba-*

*ja del río*, y luego *Bodas de plata*. Cada una duraba como 60 capítulos.

Ahí también trabajaba Marco Antonio Montes de Oca. Como era poeta, le iba pésimo escribiendo radionovelas. A mí no. Me dejaba llevar de la mano por la editora. Escribía una historia, luego hacía las sinopsis mes por mes, la división de argumentos semanales y finalmente la escritura de cada capítulo.

*¿Había censura de temas?*

Más bien de palabras, cuando escribía para televisión había una lista de términos censurados. Margarita López Portillo, la hermana del que luego fue presidente, antes de ser directora de Radio, Televisión y Cinematografía, ejercía de censora. No se podía decir ciego, cojo o tullido porque eso era peyorativo; había que llamarles enfermos o impedidos. Tampoco se podía decir cáncer, sino enfermedad incurable. Como ahora, que en lugar de discapacitado, dicen con aptitudes diferentes. ¡Una estupidez! Un cojo es un cojo, un paralítico es un paralítico, un feo es un feo y esa es la manera correcta de adjetivar.

Con Inés Arredondo, Miguel Sabido y Guadalupe Dueñas había comenzado también a escribir telenovelas para Ernesto Alonso y, por la interpretación subjetiva que acompaña a la historia, tuvimos más de un conflicto serio con el gobierno. Comenzamos con una inofensiva telenovela sobre las momias de Guanajuato, a la que siguió un bombazo con el relato de Maximiliano y Carlota. Guadalupe Dueñas, con un tinte conservador, glorificó a Maximiliano, y retrató a Juárez como verdugo. Díaz Ordaz montó en cólera y le exigió a Alonso una reivindicación. Gracias a ello, se escribió *El carruaje*, con el puntual objetivo de dignificar a Juárez.

Para entonces, yo ya me había retirado de las telenovelas. Alonso me había encomendado una telenovela sobre Zapata con base en un relato de José Revueltas. Como Revueltas nunca envió su historia, y a Alonso no se le ocurrió asignarme otro trabajo, me harté de esperar y acabé por renunciar a Televisión.

*Leí que, además de las telenovelas, también hacías adaptaciones de obras clásicas para televisión, entre ellas las novelas de Dostoyevski. Pareciera que el melodrama de entonces no era tan barato como el de ahora...*

¡Ah, cómo no! Había melodramas espantosos, ninguno rescatable. Lo de las obras clásicas fue idea de Luis de Llano, el marido de María Rivas, que producía “La novela semanal”. En cinco capítulos adaptábamos grandes novelas. Yo escribí el guión de *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, y *Crimen y castigo*, porque estaba fascinado con Dostoyevski. Seguí con *La dama de picas* de Pushkin, obras de Maupassant, y luego con las viejas novelas del siglo XIX de Rafael Delgado. Eran malas adaptaciones, bastante malas, pero me encantaba mi trabajo.

*Al renunciar a Televisión, en 1965, comienzas a trabajar como colaborador de la revista Claudia, que luego dirigirías. ¿Fue un ascenso?*

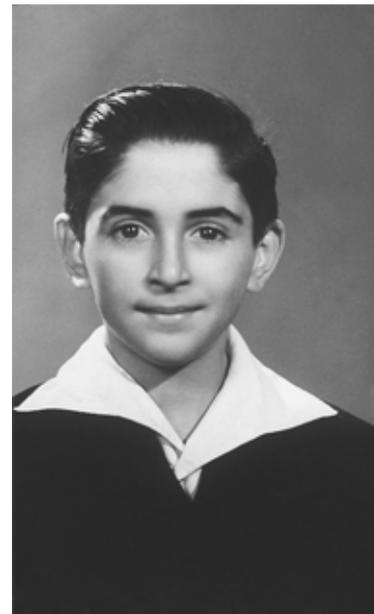
No sé, pero ya no me daban chamba y tenía que trabajar. Gustavo Sainz, a quien conocía por el Centro Mexicano de Escritores, me contó que él y José Agustín acababan de incorporarse a la redacción de una nueva revista femenina. De inicio no me latió, pero pronto supe que no sería como *Kena* o *Vanidades*, cargadas de frivolidades, sino como *Marie Claire*, con reportajes de fondo.

La editorial italoargentina Abril, que hacía *Claudia* en Brasil, se acababa de asociar con el periódico *Novedades* para esta aventura. Me presenté con Jorge De Angeli, el fundador de la revista, y me puso a prueba. Me pidió que escribiera un reportaje que titulé: “¿Cómo se hacen las telenovelas?”. Conté que algunas actrices, forzando el *close up*, se presentan en el set muy elegantes, pero en chanclas. Era un reportaje malón, pero le gustó y me dio puesto de reportero. Mi primer encargo fue sobre la Zona Rosa, entonces un esplendor. Lo escribí como cuento. Seguirían muchos otros, como el de María Félix que sudé la gota gorda para escribirlo porque me cambiaron la jugada. La consigna era hacer un reportaje gráfico sobre su casa, y a mí me mandaron para entretenerla mientras el fotógrafo hacía sus tomas. Me tenía boquiabierto, era extraordinaria, vibrante, mítica. Me habló de su colección de porcelanas, de su cabecera de plata pintada por Diego Rivera, de sus recuerdos y vivencias. Al llegar a la revista me pidieron que escribiera un reportaje. Me paralicé, no tenía ni un apunte. “Pues escribe de lo que te acuerdes”, me ordenó el editor.

A María Félix le encantó. Me habló para felicitar me. Siguió “El derecho de llorar” a partir de una entrevista a Félix B. Caignet, un cubano simpatiquísimo, autor de *El derecho de nacer*; luego el cuento que escribí de una fan que se desvive por Raphael; y los encuentros con Cantinflas, quien me impresionó por el trato de principito que le daba a su hijo y por su casa, con sala de cine y peluquería personal. Yo no era un buen entrevistador, me achicaba ante los personajes, pero me salvaba a la hora de escribir los textos porque lograba atrapar al lector.

*Háblame de José Agustín y de Gustavo Sainz, colaboradores de Claudia y miembros de la Onda, una generación literaria que nació entonces...*

Eran chamacos de veintitantos años que escandalizaban, no los soportaba ya nadie en la revista por relajientos e incumplidos. Gustavo Sainz aprovechó el tiempo libre en *Claudia* para escribir *Gazapo* y José Agustín para completar *De perfil*. En perspectiva, ellos fueron a la novela mexicana de los sesenta, lo que Jorge Ibarquengoitia y Héctor Mendoza fueron una década antes al teatro mexicano.



Leñero entre los diez y los quince años

Sus textos me gustaron tanto que influí para que Joaquín Díez-Canedo los publicara. Inventábamos los horóscopos y organizábamos talleres literarios. Además teníamos una sección práctica “El equipo técnico de Claudia”, en la que investigábamos todo lo que había en el mercado, por ejemplo, de colchones o cerraduras. Nos divertíamos mucho y Ernesto Spota, el director, nos apoyaba siempre.

*¿Cómo llegas a director de la revista?*

Spota quería aumento y en lugar de ir a pedirlo, se presentó con De Angeli afirmándole que tenía un “importante” ofrecimiento de una agencia de publicidad. De Angeli le deseó suerte y me ofreció la dirección. Acepté a regañadientes, no sólo porque al fin y al cabo se trataba de “una revista de mujeres”, sino porque no me gustaba dirigir absolutamente nada.

Al poco tiempo llegó Carlos Andaló, un periodista argentino de la editorial Abril, con intenciones de supervisar y renovar la revista. Se la pasaba dándome in-

dicaciones y, harto de él, le ofrecí que se quedara de director. Al llegar a mi casa le conté a Estela que había renunciado. Estela, muy abusada, me dijo: “Ahora te va a ir peor, porque vas a trabajar a sus órdenes”. Fui a retractarme y, afortunadamente, De Angeli aceptó.

Para fines de 1971, después de seis años en *Claudia* y ya casi dispuesto a dejar el periodismo para no aplazar más mi trabajo literario, recibí una llamada de Miguel Ángel Granados Chapa, a nombre de Julio Scherer. Me ofrecía la dirección de la moribunda *Revista de Revistas* de *Excélsior*.

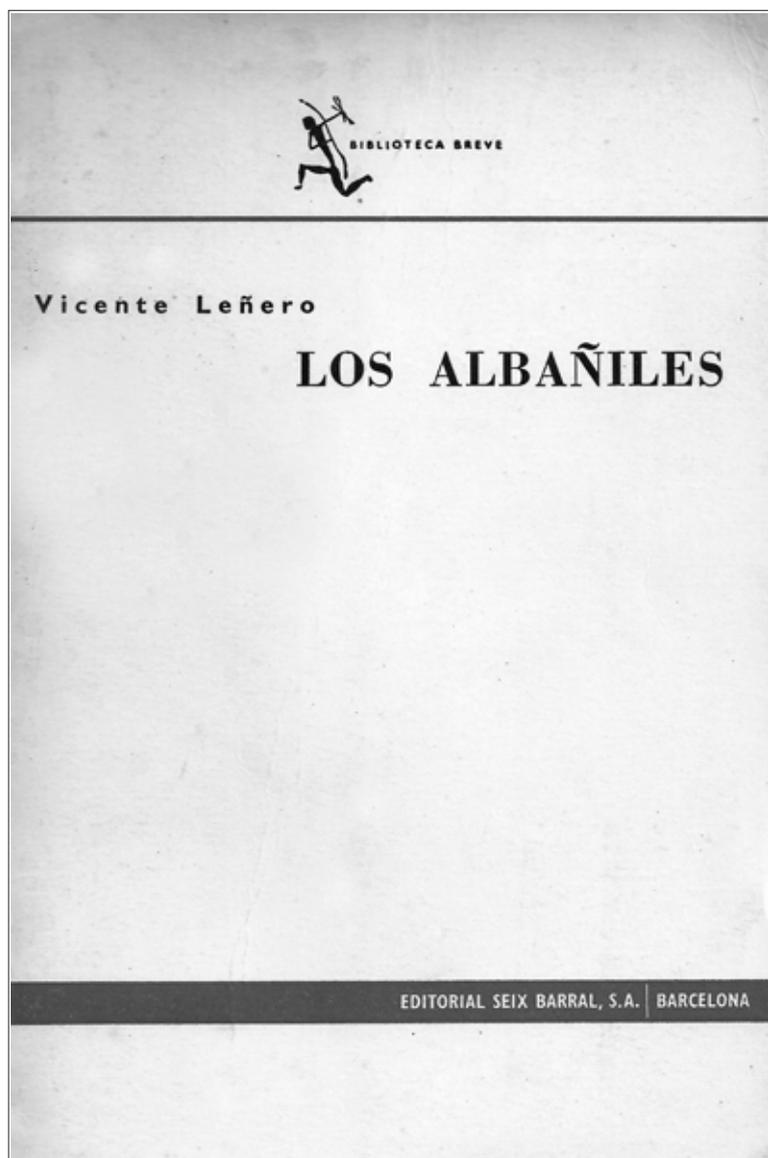
Con su cordialidad sofocante, Julio me acorraló, quería un proyecto. Le preparé una elaborada carpeta, que años después me enteré que nunca vio. Al recriminárselo, muy campante me respondió: “No necesitaba verla, yo confié en ti”. Insistí que fue un menosprecio. “Fue un elogio”, replicó. Con Julio no había manera de salir airoso.

El sueldo en *Revista de Revistas* era de 11 mil 500 pesos, menor que los 12 mil que me pagaban en *Claudia*. Me encargaba de dirigir la revista y de escribir un artículo semanal para las páginas editoriales de *Excélsior*.

No había línea, me dejaban hacer y decidir. Esa libertad de inicio me intimidó, pero pronto me di cuenta de que, ajeno a las grillas, la autonomía de *Revista de Revistas* ofrecía crecimiento y trascendencia, como sucedía con *Plural*, dirigida por Octavio Paz.

Tenía yo dos reporteros de lujo: Ignacio Solares, a quien había conocido en *Claudia*, y Francisco Ortiz Pinchetti. Para el 2 de junio de 1972 comenzó a circular la nueva *Revista de Revistas* con una entrevista a Erich Fromm, personaje insólito entre los periodistas mexicanos. Solares lo visitó en su casa en Cuernavaca, y cuando Julio Scherer vio su trabajo, se fascinó tanto que dijo que merecía estar en el periódico, no en *Revista de Revistas*.

Muy pronto éramos un complemento del periódico, aunque, si hablo con sinceridad, la revista no era muy brillante. ¡Entrevistábamos a El Santo y lo sacábamos a doble página como si se tratara de un gran personaje! No recuerdo que hayamos hecho grandes cosas, pero comencé a relacionarme con gente creativa de primera: el cartonista Magú, que llegó recomendado por José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Eduardo Lizalde y Luis González de Alba.



*Hay reportajes tuyos de entonces que son magistrales. Me encanta, por ejemplo, aquel en el que, con una atrevida mirada crítica, cuestionas en 1973 a la Cuba de Castro, a la Cuba “despellejada”. Sin importarte que para la izquierda latinoamericana y para la intelectualidad mexicana lo políticamente correcto era el culto a Castro, tú aludiste a una sociedad presuntuosa y mitificadora, cuestionaste el fervor militar, el ciego odio antiyanqui, el deterioro y el castrante régimen.*

Asistí a los actos conmemorativos del xx Aniversario del Asalto al Cuartel de Moncada y, después de dos semanas, percibí el poco sentido autocrítico. La veneración excesiva a Castro, un manipulador dogmático, me recordaba la veneración ciega de muchos feligreses ante jerarcas endiosados por la Iglesia católica. Escribí que no bastaba el caudal de estímulos para hacer marchar a la nueva sociedad cubana, porque el aparato ideológico rayaba en la soberbia y el dogmatismo.

Para poder husmear una realidad distinta, me escapé más de una vez del agregado de prensa que hasta al baño me acompañaba. La ciudad, efectivamente despellejada, era como un traje guango enorme, barroco y superfluo; uno de esos trajes confeccionados para un burgués vanidoso que al marcharse acabó regalándole su suntuosa prenda a un obrero incapaz de portarla.

*Otro reportaje que recuerdo es el de Miguel Alemán, tan vanidoso que mandó a hacer su estatua para CU, misma que mediante un estratégico bombazo terminó primero en zancos, y ya luego decapitada a manos de los estudiantes...*

Eso le pasó por querer hacer un monumento en vida. Bien lo dijo un estudiante: si se hubiera tratado de una estatua de Justo Sierra, otra hubiera sido la historia. Además, quizá le hicieron un favor a Alemán porque el escultor Asúnsolo lo retrató con rostro de Stalin, y parecía dictador.

También hice un reportaje sobre la Diana Cazadora y, por más que investigué quién fue la modelo, no tuve suerte. El tiempo revelaría que fue Helvia Martínez, la mujer de Díaz Serrano, trabajadora de Pemex.

En aquel entonces no usábamos grabadora, andábamos sólo con una libretita y a diferencia de ahora, había un acuerdo tácito con el entrevistado que sabía que la entrevista no sería textual. Hoy cambiaron las reglas del juego, el entrevistado es más susceptible y, sobre todo los políticos exigen que se escriba palabra por palabra lo que hablan. ¡Algunos hasta graban por triplicado las entrevistas! Por eso las notas de antes eran más sabrosas.

Recuerdo que la primera vez que yo usé grabadora fue en 1977, cuando entrevisté, para uno de los primeros números de *Proceso*, a Paquita Calvo, miembro del Frente Urbano Zapatista, organización que al inicio del gobierno de Echeverría había secuestrado a Julio Hirschfeld Almada, director de Aeropuertos y Servicios Auxiliares. Paquita se mostraba renuente a dar entrevistas, pero el Frente estaba fragmentado y en pleito, y nos acercamos aprovechando que ella ya estaba en contra de la guerrilla de ultraizquierda que encabezó. Aceptó ser entrevistada en la cárcel, a condición de que se le grabara.

Por más que le preguntaba qué hicieron, por qué lo hicieron o cómo se organizaron, ella volvía a su rollo ideologista e ideologizado, porque su intención era vomitar una perorata sobre la nueva izquierda latinoamericana. Insistía que el error de la izquierda mexicana era haberse desligado de las masas trabajadoras, y buscaba los faroles para desarrollar una nueva fuerza política independiente. Inclusive me mandó luego un texto por escrito, idealismo puro. Tiempo después, consiguió su libertad en un intercambio de presos políticos que autorizó López Portillo. Decía ella que “la cárcel seca el alma y mata la inteligencia”.

Después de cuatro años de dirigir *Revista de Revistas* me cansé del periodismo, quería dedicarme a escribir una buena novela sobre el ambiente periodístico: la cotidianeidad de la redacción, las relaciones con el poder, las broncas entre los reporteros. Le pedí una cita a Julio Scherer. Esa mañana él iría a visitar a un enfermo y me citó en la cafetería del Sanatorio Español, el lugar más impropio para decirle adiós al jefe.

Le insistí que desde *Claudia* ya quería dejar el periodismo, pero no me dejó ir. Me propuso que me alejara sólo unos meses, no concebía que alguien quisiera “dejar el periodismo”. Puso como encargado de la revista a Hero Rodríguez Neumann y me mandó a descan-

sar para que pudiera escribir. El retiro de cuatro o cinco meses fue muy relativo porque al volver, a principios de 1976, me encargó que me hiciera cargo de Pepsa, una editorial de libros que había echado a andar *Excélsior*.

*Y mira qué paradoja, escasos meses después, a mediados de 1976, la realidad te regalaría la trama de tu añorada novela inspirada en el ambiente periodístico: el golpe de Echeverría a Excélsior, un crimen perfecto.*

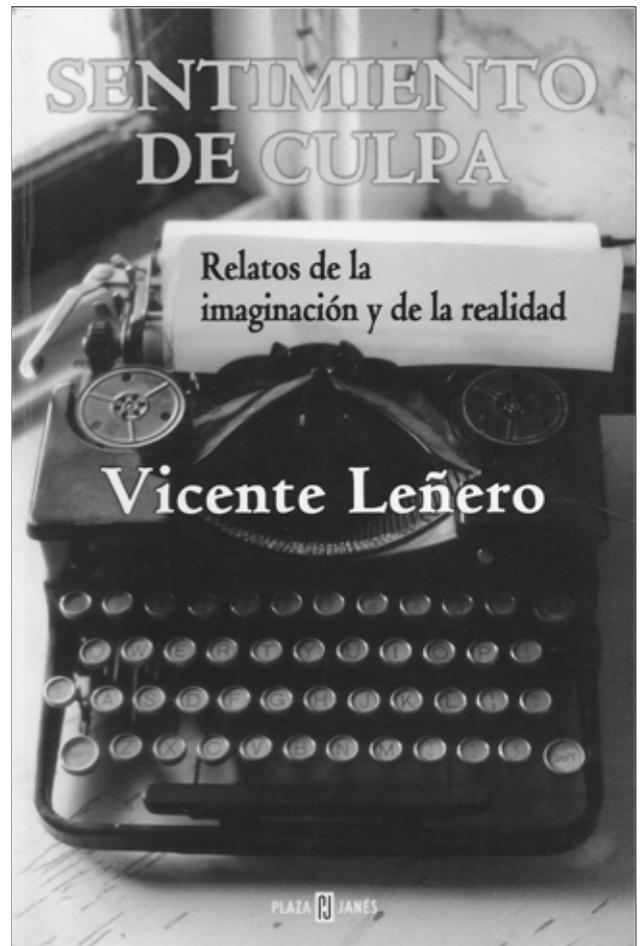
Así es, la asombrosa realidad siempre supera a la ficción. Estaba yo negociando con Julio si aceptaba o no lo de la editorial, cuando se vino el golpe y ya no hubo manera de irme. Quedarme a fundar *Proceso* fue un compromiso moral. Sin embargo, como a los cinco años de trabajo incesante, Julio y yo hicimos un pacto: “Cuando cumpla la revista diez años, nos vamos”. Él duplicó el plazo a veinte y agregó: “pero nos vamos juntos”. Y la mancuerna de trabajo, amistad y lealtad se volvió muy especial, muy especial. Sin darme cuenta, comencé a suplir a figuras periodísticas con las que él había crecido, como el mismo Manuel Becerra Acosta, que partió muy pronto para hacer *unomásuno*; Gastón García Cantú, en quien confiaba en *Excélsior*, o Samuel del Villar y Miguel Ángel Granados Chapa, que pronto abandonaron *Proceso*.

¿Sabes? A mí de *Los periodistas* no me acaba de gustar su aparato formal; no lo necesitaba, la historia ya era de por sí interesante y debería haberla contado más como un reportaje. Lo publiqué en 1978, con la herida aún fresca. La primera edición terminaba con una obra de teatro de los últimos momentos de *Excélsior*, era una farsa burda titulada “Los inos”, por el director Regino Díaz Redondo, el subgerente Juventino Olivera, y Bernardino Betanzos, un incondicional de ellos que a nuestra salida tuvo un ascenso meteórico: de reportero de *Últimas Noticias* trepó a ser subdirector de *Excélsior*. En mi farsa, *Excélsior* comenzaba a llenarse de dinero hasta dejar a los “inos” y a sus compinches, a todos, enterrados en fajos de billetes.

Para las siguientes ediciones, sustituí ese texto por una crónica que alude al después. Delaté que los supuestos ejidatarios habían sido campesinos manipulados y engañados por Echeverría, un mentiroso que jamás les pagó lo que les prometió y que, hartos de esperar, acabaron por revelar la verdad.

*¿Qué reacciones generó tu crónica?*

En general tuvo muy buena acogida, pero, cuando se publicó, los reporteros de infantería de *Excélsior* se molestaron al ver consignada su versión. Sintieron que había sido muy protagónico y me criticaron de frente. Sin embargo, ninguno de ellos intentó escribir su visión personal, quizá porque no era tan distinta. La mía perduró como la historia oficial.



*El tema de la Iglesia inunda tu obra. Desde Pueblo rechazado (1968), donde aludes a una jerarquía eclesiástica “cobarde, tímida y perezosa” o Redil de ovejas (1973), hasta el guión de El crimen del padre Amaro (2002), parece haber una suerte de rebelión contra el mundo que viviste, una necesidad de afianzar tu credo, liberarte de las Iglesias conservadoras y exhibir los manejos elitistas de la jerarquía eclesiástica. ¿Qué hay de cierto en esto?*

*Pueblo rechazado y Redil de ovejas* fueron justamente eso, mi testimonio sobre el mundo contra el que yo había luchado, el mundo mocho que me había regido. El cristianismo ha facilitado mi existencia diaria, pero siempre he mantenido una sana distancia crítica que ha nutrido obsesivamente mi literatura. Me enoja que la Iglesia eclesiástica haya sepultado al mundo religioso. Deslindo a la poderosa estructura burocrática de los inocentes feligreses.

En mi formación fue clave el Concilio Vaticano II y la apertura que generaron el pensamiento marxista y la Teología de la Liberación. No sólo conocí a Gregorio Lemercier, sino también a don Sergio Méndez Arceo y a Iván Illich.

*En la introducción de Pueblo rechazado cuentas que en 1962, cuando escribías tu novela Los albañiles, Miguel Manzur y Ramón Zorrilla te sugirieron que para terminar de escribirla, te hospedaras en el cuestionado monas-*

*terio Santa María de la Resurrección del sacerdote Gregorio Lemercier, en Cuernavaca, y curiosamente aquella teatral experiencia, que combinaba misa con psicoanálisis, no sólo te dio un remanso para escribir, sino también te nutrió de nuevas experiencias literarias.*

La hospitalidad benedictina permitía a cualquier varón hospedarse en una pequeña celda individual, sin más obligación que la de compartir los alimentos con los monjes. Ramón Zorrilla elogiaba a Lemercier, quien con audaces concepciones teológicas renovó la liturgia, fundó el monasterio, e introdujo la terapia freudiana como mecanismo de compenetración y catarsis grupal entre los postulantes y los monjes. Yo en realidad sólo viví la experiencia monacal porque nunca me tocó ver, por supuesto, las sesiones terapéuticas de grupo.

Aquella primera vez en que me hospedé como una semana, apenas conocí a Lemercier, platicué con él no más de 20 minutos. Oficiaba en español, mantenía una vida monacal espartana y se sentía el gran innovador de la Iglesia. Pude regresar a entrevistarle en 1967, cuando finalmente fue juzgado y condenado por el Tribunal del Santo Oficio, y tomó la decisión de renunciar al ejercicio del sacerdocio jerárquico católico para crear una comunidad nueva, Emaús, vocablo que también significa pueblo rechazado.

Más que las prácticas psicoanalíticas de Gregorio Lemercier y su afán de sumergirse en la conciencia in-

dividual, me pegó la necesidad de hablar de la renovación de la Iglesia, la reforma ecuménica y el inminente quiebre institucional. Escribí *Pueblo rechazado* sobre el proceso que la Iglesia siguió a Lemercier y, para aludir a mis preocupaciones, lo escribí como obra de teatro y no como reportaje documental.

A José Luis Ibañez y a Ramón Xirau, a quienes inicialmente dí a leer mi libreto, les pareció que, como estaba, no tenía salvación y estuve a punto de tirarlo al basurero. Afortunadamente consulté a Ignacio Retes, que montaba entonces *Galileo Galilei* de Brecht en el Teatro Jiménez Rueda, y como se entusiasmó, escribí una segunda versión. Sin embargo, *Pueblo rechazado*, haciendo honor a su nombre, se enfrentó con un sinnúmero de negativas y aplazamientos que hacían imposible que se montara en escena.

*Pero finalmente se montó. Rodolfo Usigli lo celebró y Max Aub escribió que Pueblo rechazado había sido el mayor acontecimiento del teatro mexicano desde el estreno de El gesticulador en 1947. ¿Cómo sucedió?*

Gastón García Cantú la publicó íntegra en mayo de 1968 en la *Revista de la Universidad* y así llegó a manos de Enrique Lizalde, quien finalmente se empeñó en ponerla en escena. Entusiasmadísimo de iniciar la compañía Teatro Documental, que presentaría obras sobre problemas actuales, Lizalde y Retes estrenaron la obra el 15 de octubre de 1968, en el Teatro Xola, dentro del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, dos semanas después de la masacre de Tlatelolco.

Yo entonces estaba en Europa, becado por la Fundación Guggenheim y no asistí al estreno. La beca, en aquel entonces, la dividían en dos: una parte la entregaban como cuota mensual y, la otra, quedaba condicionada a que los premiados viajaran. Por eso, Estela y yo habíamos partido a Europa en agosto de 1968 para visitar España, Francia y Holanda. El escritor José Donoso, que vivía en el puerto Pollensa, en el norte de Mallorca, nos había conseguido una casa. Estando ahí, nos enteramos a través de las agencias noticiosas internacionales de la violencia y la crisis que aquejaban a México. También ahí me enteré de que mi obra había llegado al teatro.

Tanto Lemercier como Gustavo Quevedo, psicoanalista del monasterio, habían objetado mi punto de vista sobre la obra e intentaron que no se representara. Sin embargo, Sergio Méndez Arceo convenció a Lemercier que no pusiera trabas. Quizá por vanidad, yo no quise alterarle ni una línea a mi escrito y, tal como la escribí, se quedó. Fue el éxito teatral más resonante de mi carrera, el teatro estuvo lleno durante toda la temporada.

*En este mismo tenor, siguió El juicio en 1971, donde aludes a ese mesianismo que viviste en la Acción Católica y por el que tanto admiraste a León Toral.*

Cuando mi padre murió, descubrí en su biblioteca dos libros maravillosos en donde se reproducía la transcripción taquigráfica textual del juicio popular que le hicieron a Toral y a la madre Conchita, tras el asesinato de Álvaro Obregón, en la delegación San Ángel. Ahí estaba el fanatismo religioso de los acusados y el fanatismo político de los acusadores. El texto fluía de principio a fin como si se tratara de una obra de teatro en bruto. Poco tuve que hacerle. Era, sin embargo, un tema escabroso. El gobierno ya había censurado *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia sobre el mismo tema, y a Juan José Gurrola le habían impedido montar esa obra, que aún se mantenía enlatada.

*El juicio*, por esto mismo, también vivió su calvario. Fue la primera y única vez que a mí me ofrecieron dinero por mi silencio. Antes te dije que jamás intentaron darme chayote por motivos periodísticos, pero sí lo padebí en el teatro.

Por la presión de los obregonistas, el regente Octavio Senties me ofreció, a través de Amado Treviño, su jefe de relaciones públicas, 150 mil pesos para mí y 125 mil para Retes y los actores, con el fin de cooptarnos. A Treviño yo le había dicho que por toda la temporada pensaba sacar 30 mil pesos de honorarios. Creyeron que por una buena lana me doblegaría; cuando me negué, duplicaron la oferta imaginando que no me habían llegado al precio.

La obra se estrenó en el Teatro Orientación en octubre de 1971. Para el estreno invitamos a la madre Conchita, excarcelada desde 1940, quien curiosamente vivía sus últimos años en una vecindad colindante con la casa de Obregón. Por intermediación de Polo Duarte, un librero de viejo, ella supo que estaba yo escribiendo la obra y me buscó, dispuesta a conversar conmigo. Sin embargo, por temor a que me chantajeara con sus opiniones o que no estuviera de acuerdo con mis puntos de vista como había pasado con Lemercier, no acepté la reunión hasta que la obra se estrenara.

La madre Conchita no asistió nunca al teatro, pero finalmente me reuní con ella y con Carlos Castro Balda, radical activista con quien se casó en las Islas Marías, una vez que colgó los hábitos. Como lo hizo hasta el último día, sostuvo que ella era mártir y negó haber estado involucrada en el crimen. Se fue a la tumba con sus secretos.

A petición del cantante Tony Aguilar, un charro cantor que prometía producir cine, luego escribí dos versiones cinematográficas sobre el tema: *El juicio* y *Magnicidio*. Nunca fueron filmadas y ambas siguen guardadas en el cajón de los recuerdos.

*En Redil de ovejas exhibes a los feligreses como un rebaño manipulable, dispuesto a vengar el orgullo de los cristeros y empuñar las armas en defensa del dogma más*

*reaccionario. ¿Están basados tus personajes en situaciones reales?*

Bernardo y Rosa María, los protagonistas, tienen todas las actitudes del catolicismo radical que yo observaba, un catolicismo que comencé a ver con ojos críticos. En un principio era una novela como de 500 páginas, tan influenciadas por el *nouveau roman* y las preocupaciones formales, que estuve a punto de tirarla al basurero. Afortunadamente le hice una autopsia a ese mundo, deseché capítulos enteros, y así evité el naufragio. Resultó, sin embargo, una novela fallida. Mi pretensión era escribir la gran novela sobre el catolicismo mexicano, y resultó una novelita que apenas toca tangencialmente algunos temas críticos.

A finales de la década de los sesenta, también conocí a Iván Illich, un extraño sacerdote que demolía con sus críticas a la Iglesia. Fundó el Centro Intercultural de Documentación (Cidoc) en Cuernavaca, donde comenzó a documentar y a analizar los movimientos marginales de la Iglesia católica, suscitando el escándalo de los sectores más conservadores, que acabaron por enjuiciarlo. Al estilo de Gandhi, se dedicó a ser un crítico pacífico de todas las instituciones: universidades, academia, gobierno e Iglesia y, por supuesto, ni el psicoanálisis de Lemercier se salvó de sus ácidas críticas.

*También conociste a Sergio Méndez Arceo, el controvertido obispo de Cuernavaca que se acercó al comunismo, participó en la elaboración del Concilio Vaticano II, y a quien luego marginó Juan Pablo II. El mismo don Sergio se atrevió a criticar sin cortapisas al presidente Díaz Ordaz señalando que su gobierno era “un orden envejecido que provocaba la violencia de los oprimidos o impotentes”. A él le dedicas tu guión de El Padre Amaro. ¿Fueron amigos?*

Sí. Lo conocí en 1967 cuando lo busqué para que intercediera con Lemercier, quien había rechazado mi libreto de *Pueblo rechazado*, y desde el primer encuentro reinó la cordialidad. Encontró un parentesco lejano entre mi familia y la suya, y empezamos a frecuentarnos. Al poco tiempo, le confesé que quería escribir su biografía. Se negó de inicio pero, poco a poco, Estela acabó por convencerlo. Durante 1973, obsesionado por lograrlo, constantemente le caíamos al Arzobispado de Cuernavaca.

*¿Llegaste a coquetear con la guerrilla como adepto a la Teología de la Liberación?*

Me interesé en la Teología de la Liberación, pero mi trayectoria ideológica fue más por el camino religioso que por el político. Yo hubiera preferido una política de no violencia, como la perseguida por Gandhi. Ni siquiera en la Carlos Septién, que era un semillero del PAN, me interesó la política o el poder, que hace que tantos hombreritos pierdan el suelo.

A Méndez Arceo siempre lo admiré por su visión tan abierta de la Iglesia, su postura ecuménica y su apego a las corrientes de la Teología de la Liberación, pero acabé por guardar distancia cuando, en la década de los ochenta, se comprometió con la guerra en Nicaragua y El Salvador, alentado por una visión marxista, excesivamente politizada. Don Sergio acentuó el discurso de opresores y oprimidos; empañó la espiritualidad y la relación con Dios en su brújula religiosa. Pienso que se aferró a la pura liberación.

Sin embargo, considero que la Iglesia misma, con su conservadurismo y sus contradicciones, injustamente fue marginando la opción de los pobres y provocó esta absurda radicalización política. Juan Pablo II y nuestros obispos la desacreditaron y condenaron hasta borrarla del pensamiento religioso.

Ese conservadurismo ha sido uno de los momentos más dolorosos de nuestra historia eclesial porque acabó degollando, casi destruyendo a una Iglesia minoritaria que buscaba hacer realidad la opción de los más marginados. Lo que hicieron, por ejemplo, con don Sergio Méndez Arceo fue criminal. No dejó de lamentar y denunciar las tretas con las que el Episcopado mexicano ha tratado de borrar toda su huella, del mismo modo que han intentado borrar las huellas del obispo Samuel Ruiz en Chiapas.

*En El Evangelio de Lucas Gavilán (1989) aludes a un Jesús humano, un Jesucristo Gómez que añora salvar a los jodidos. Un proletario que en lugar de pescador es pepenador y se sabe fracasado por el mercantilismo de la Iglesia. ¿Qué reacciones provocó?*

Este libro está basado justamente en mis primeros entusiasmos por la Teología de la Liberación y, cuando fue publicado, los conservadores de la Iglesia o lo criticaron duramente o lo ignoraron. Construí una paráfrasis del evangelio de Lucas, creando un Jesucristo, hijo de albañil, cuyos milagros metafóricos se aplicaran a un espíritu de redención social. La novela no tuvo una resonancia literaria, pero curiosamente aún hoy es el libro que más vendo anualmente.

Con los años, me decepcioné un poco de la Teología de la Liberación. Sentí que estaba demasiado imbuida de una visión marxista y a los teólogos de la liberación que admiraba, comencé a verlos incompletos, radicales. Con respecto a la novela, creo que me quedé a mitad de camino; no sé por qué, pero la siento incompleta. Tal vez le falta espiritualidad...

*El mismo aliento de tus obras católicas, sobre todo la tensión entre comunistas y clericales, entre la Teología de la Liberación y la burocracia eclesiástica discrecional y corrupta, reaparece como denuncia, con mucho mayor fuerza y claridad, más de dos décadas más tarde, en tu guión*

de la controvertida cinta de Carlos Carrera El crimen del padre Amaro.

Fue Alfredo Ripstein, primero en 1994 y después en 1998, quien me propuso hacer el guión cinematográfico de la novela de José María Eça de Queirós, que yo ni conocía. Al leerla me sorprendí, ahí estaban todos los elementos que yo hubiera querido incluir en *Redil de ovejas*. La trama aludía a nuestra pobre Iglesia desacreditada por un clero enfermo de soberbia y ceguera. Al hacer la adaptación libre de ella, incluí hasta a la beata Rosita de *Redil de ovejas*, ahora como Dionisia, una vieja loca que se roba por igual limosnas y hostias, con las que alimenta a sus gatos.

Jamás imaginé el revuelo y los exabruptos que la película generaría y que muestran el precario nivel de nuestra discusión ideológica. Los miembros de la jerarquía eclesiástica, apoyados por organizaciones de laicos, que ni siquiera vieron la película, desataron un absurdo escándalo tildando al filme de anticatólico y demoniaco. Quizá le faltó más sutileza a la dirección, sobre todo al final cuando se celebran las honras fúnebres de la chica. Mi guion terminaba en cualquier otro tiempo cuando vemos al padre Amaro convertido en poderoso párroco, ya instalado en el juego eclesiástico político.

Durante varias semanas decidí no participar en el alboroto. A diario recibía invitaciones y ofertas de entrevistas para que les mentara la madre a los de Provida, pero no quise entrarle a ese juego barato. Sin embargo, Estela, harta de verme lastimado e irritado por ese retorno de la Iglesia a la penumbra preconiliar y por las tonterías y acusaciones exacerbadas que se difundían por doquier, me incitó a escribir unas líneas que acabé publicando en *Proceso*, a mediados de agosto de 2002.

En ellas lo dije claro. Soy católico y soy escritor; soy anticlerical, pero jamás anticatólico. En aquel guion no impugné la divinidad de Jesucristo, la virginidad de María, la autoridad del Santo Padre, la existencia del infierno o la presencia de Cristo en la hostia consagrada. Las secuencias pudieron resultar irreverentes, agresivas, pero ninguna tenía contenido herético.

Presentar la irreverencia, el pecado o el sacrilegio en una obra creativa no significa cometer irreverencia, pecado o sacrilegio. Eso lo entiende el menos docto. Los dramaturgos, novelistas o cineastas nos asomamos a la vida para describirla o descubrirla, y nuestra materia prima es la gracia y el pecado. Lo que enojó a la jerarquía eclesiástica y a sus acólitos fue la visión anticlerical, la denuncia del crimen del mentado poder, que convierte a un sacerdote leal en párroco, a un párroco leal en obispo, a un obispo leal en cardenal...

También los laicos somos Iglesia católica y tenemos el derecho y la obligación de señalar y denunciar, hasta despotricar, lo que ocurre en nuestra realidad religiosa, incluyendo la sucia política eclesiástica que transita des-



© Barry Dominguez

de el Vaticano hasta nuestros palacios arzobispaes. Eso es lo que yo he hecho siempre y, que quede claro, desde la fe denuncié por igual a los sacerdotes incontinentes como Amaro, a los paidófilos como Marcial Maciel, y a las narcolimosnas documentadas por Leonardo Boff, quien ha demostrado que el dinero de los Escobar de Colombia o los Arellano y *El Señor de los Cielos* en México, patrocina y corrompen al clero de América Latina.

El padre de Méndez Arceo le dijo a don Sergio, cuando supo que iba a entrar al seminario: “Acuérdate siempre que no hay peor política que la negra”, y creo que tenía razón.

*¿En qué medida tu abierto catolicismo fue un estigma, una tara para ser aceptado por el círculo intelectual mexicano, tan imbuido entonces en el ateísmo de izquierda?*

Yo mostré ser anticlerical, pero ello no impidió que hubiera una cierta marginación, una desconfianza por tildarme de mocho o por no considerarme de su estatura. Viví al margen, no encajaba: entre los ingenieros era escritor; entre los periodistas, novelista; y entre los escritores, ingeniero.

Para el grupo de Fernando Benítez, yo no existía; y quizá por eso en *Los periodistas* me burlé de su rol como intermediario entre Julio Scherer y Echeverría.

Mis libros no tenían eco; o me ignoraban o indistintamente salían Emmanuel Carballo o Huberto Batis a pegarme. Es cierto, no era yo el único, “la mafia” de Benítez ignoraba también a Jaime Sabines, Ricardo Garibay y a Efraín Huerta.

Hasta que no entré en *Excelsior*, no tuve ninguna vela en el entierro cultural porque siempre fui tímido y reacio a las relaciones públicas, a participar en reuniones o comités. Hoy, sin embargo, me congratulo de no haber pertenecido a mafias o grupos porque no tuve que plegarme a la moda o a los criterios imperantes del medio. Escogí el camino que me dio la gana, me obsesioné con los temas católicos y los abordé con toda la desfachatez que quise.

*Curiosamente no sólo padeciste censura por motivos religiosos, también por políticos. Ya hablamos de El juicio, pero quisiera que hables de Martirio de Morelos, censurada por De la Madrid...*

A principios de 1980, quise escribir de los hombres y sus mitos y, curiosamente, donde menos me lo imaginé, saltó la liebre. Retomé juicios de la historia de México para llevarlos al teatro, iría desde la época colonial con el juicio a un tal Martín Ocelotl, un indio de Texcoco acusado por delitos de idolatría y brujería, hasta el juicio a los líderes del 68, pasando por supuesto por la Revolución, la Independencia y hasta la Virgen de Guadalupe.

Para la época de la Independencia pensé en el juicio a Hidalgo, pero Abraham López Lara me aconsejó que mejor estudiara a Morelos porque era más dramática su caída. Me prestó dos libros publicados por la SEP en 1927 que contenían documentos medulares. En las actas, que supuse verídicas, quedaba retratado un Morelos arrepentido y derrotado, misterioso. Al final de sus días, cuando ve que lo van a excomulgar, ese héroe impoluto se retracta. Teme ser achicharrado en el infierno, se doblé, delata a sus compañeros y duda de la violencia que utilizó para alcanzar sus intachables fines. Teme al juicio de Dios.

La publicación de mi obra coincidió con el destape de Miguel de la Madrid, sucesor para el sexenio 1982-1988. De la Madrid veneraba a Morelos. Como secretario de Programación y Presupuesto había publicado un libro exaltándolo, y sus discursos como candidato estaban colmados de citas apoloéticas. Mientras que toda la ciudad se poblaba de carteles con la efigie de Morelos y sus fervorosas citas, mi libro parecía la impertinencia de un aguafiestas.

En aquel momento, Luis de Tavira ya estaba montando la obra para representarla en el Centro Cultural Universitario. Juan José Gurrola sería Morelos; Ignacio Retes, Calleja; y como inquisidor actuaría Claudio Brook. Con la obra a punto de estrenarse, listos los ca-

ballos, las batallas sangrientas y las nubes de hielo seco de la escenografía de José de Santiago, nos avisaron que la UNAM había decidido prohibir la representación de *Martirio de Morelos*.

Nunca se aclaró quién incitaba la censura: si el rector, el secretario de Educación, el de Gobernación o, lo que era obvio, Miguel de la Madrid, ya entonces presidente de la República. Tres agrupaciones culturales y cívicas —la Asociación Cultural José María Morelos, el Frente Cívico de Cuautla y el Club del Generalísimo de Carácuaro— protestaron en una ridícula carta publicada en *unomásuno* en contra de la obra, señalando que era un atentado “en contra del honor y la gloria del fundador de la patria”. Pedían que las representaciones se prohibieran y se consignara a los culpables. ¡Imagínate, a la cárcel por creativos y por hacer honor a la verdad!

Se armó un escandalazo, recibimos apoyos de todo el gremio, indignado contra la censura de la UNAM, incongruente con el espíritu universitario. Las autoridades acabaron por pactar. Aceptamos dar tres exhibiciones privadas a miembros prominentes de la comunidad universitaria para que fueran ellos quienes dieran su visto bueno a la obra y pudiéramos así iniciar una temporada normal.

Curiosamente Gurrola sólo estuvo en dos o tres representaciones. En plena escena se decidió hacer una payasada. Denunció a Fernando Galindo y Alfonso de María y Campos, autoridades universitarias, porque según él se estaban enriqueciendo con la publicidad que generó la censura, mientras que a él no le pagaban lo que merecía: un millón de pesos por hacer al Morelos. Dijo en escena: “Además de Guadalupe Victoria, que se cuide ese otro... el ingeniero Galindo y ese otro muchacho avisado: Alfonso... Alfonso de María y Campos”.

Gurrola fue sustituido, y se cumplieron 50 representaciones. González Avelar, en el natalicio de Morelos, nos lanzó una insinuación. Dijo que éramos como Calleja, perros de presa. Retes fue agudo y respondió públicamente: “es mejor ser perro de presa, que perro faldero”.

*Dices que viviste aislado, pero siempre te cobijó un séquito de actores, directores e intelectuales. Además fuiste amigo de Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco y de Jorge Ibar-güengoitia, ¿no?*

Pero no soy amiguero y siempre me sentí marginal. Separé claramente mis relaciones de trabajo con la amistad, y a excepción de Ignacio Retes o Luis de Tavira, en su tiempo, disté de compartir amistades profundas con la gente del gremio teatral.

Con respecto a los escritores, siempre he sentido que es mejor conocerlos a través de sus escritos, porque bien sabemos todos que hay artistas maletas que son muy buenas personas, y viceversa, hay artistas supremos que distan de ser ejemplares como seres humanos. A los po-

cos escritores a quienes considero verdaderos amigos, los conocí a través del periodismo cultural. Pienso en Francisco Prieto, Javier Sicilia e Ignacio Solares, con quienes además me une la ideología y las preocupaciones religiosas.

*Entre tus últimas aventuras periodísticas, habría que mencionar tu encuentro con el subcomandante Marcos. ¿Te convenció?*

No, porque no era tan claro como parecía. Su causa es justa y, en principio, nos maravilló a todos. Cuando nos concedió una entrevista, después de *La Jornada*, Julio me dijo: “tú vas”. Junto con otros dos reporteros —del *New York Times* y de *El Financiero*—, me trepé en una combi con los ojos vendados, en un viaje interminable colmado de esperas inauditas. Mi interés era saber quién era Marcos, qué clase de hombre se escondía tras el pasamontañas. Estaba mucho más interesado en su personalidad que en su rollo político; pero, ya en la entrevista, él salió a la carga con toda la ideología. Insistió mucho que Samuel Ruiz no tenía nada que ver en la irrupción zapatista. Ya había pugna entre ellos y quiso deslindarlo, aunque aceptó que abonó el terreno que ya habían trabajado los catequistas en la zona.

Marcos simpatizó mucho con *Proceso*. Me invitó a volver para profundizar. Acordamos el encuentro. Me preguntó si aguantaría llegar montando a caballo durante varias horas, y hasta me compré botas para inter-

narme en la selva chiapaneca. Sin embargo, después de la Convención de Aguascalientes, publicamos un reportaje de portada titulado “El atardecer de Marcos” y él, molesto, canceló el encuentro.

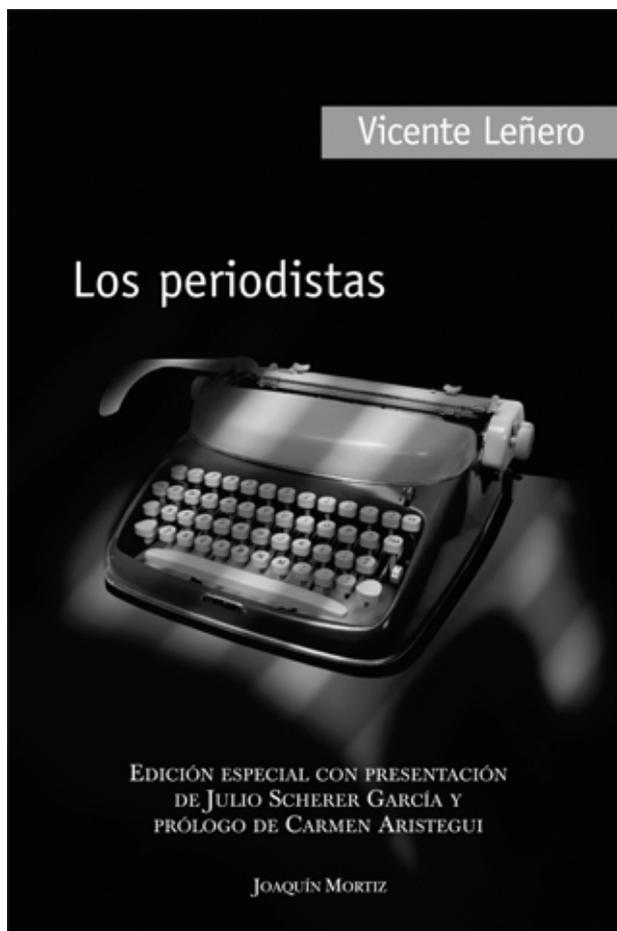
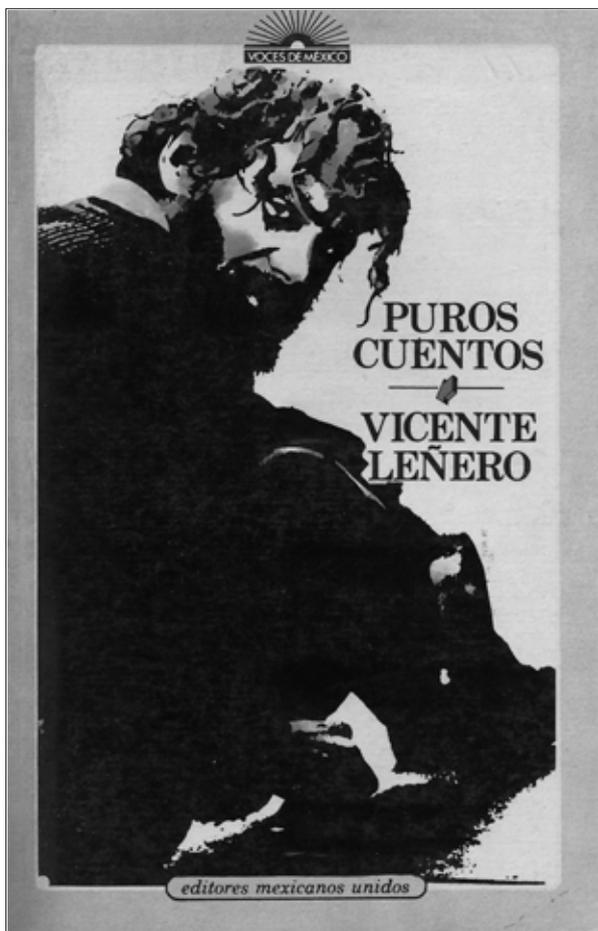
Todos los políticos son finalmente iguales. No importa si son de derecha o de izquierda, lo que les interesa sobre todo es su figura y el poder.

*¿Consideras que el periodismo fue el costo que tuviste que pagar para poder ser escritor de tiempo completo?*

Quizá. Siempre me falló la imaginación, me sentía un poco atrapado, y el periodismo me sirvió para calmar mis ansias de novillero. *Los albañiles* o *Asesinato* parten de una realidad objetiva, una realidad que tenía mayores elementos narrativos que la imaginación misma. Me acostumbré a exponer los hechos, a ser imparcial, sabedor que la verdad absoluta no existe.

Ni siquiera en el caso de los Flores Muñoz, posiblemente asesinados por su nieto, me atreví a dar mi opinión y, curiosamente, Gilberto Flores Alavez me llamó desde la cárcel para decirme que mi libro le gustó.

Estuve, durante años, abrumado por una búsqueda formal que nunca logré trascender. Influidor por la nueva literatura francesa, en la época en que Vargas Llosa publicó *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*, me atrapó la obsesión por la forma. Mi primer gran quiebre con la novela fue *Estudio Q*. Ese discurso ajeno, me entrampaba; no podía escribir nada. *El garabato* y *Redil*



*de ovejas* fueron un nuevo tropiezo. Afortunadamente el ejemplo de *Cien años de soledad* fue un respiro de la forma, y yo pude reanudar mi carrera literaria.

Con *La vida que se va*, mi última novela, superé el bache y quedé encantado. Tiene una estructura difícil, pero pienso que se lee sabrosísimo. Al terminarla, quise cerrar la página literaria sólo para dedicarme al guionismo cinematográfico.

*¿Por qué?*

Porque me gusta y, a pesar de ser una ingrata tarea, lo sé hacer. En la rebatinga con el director y el productor, y a veces hasta con los actores, la película se transforma en otra historia, que termino por tolerar. Esas son las reglas del juego.

Mi inicio en el cine fueron cuatro películas espantosas que hice con Francisco del Villar, quien me contaba historias desatadas sexualmente, para que yo escribiera los guiones. Las recuerdo por escabrosas: *El festín de la loba*, *El llanto de la tortuga*, *El monasterio de los buitres* y *Cuando tejen las arañas*. ¡Eran horrendas, pero al fin y al cabo fueron mi escuela de guionismo!

Luego escribí guiones para Arturo Ripstein, Jorge Fons, José Estrada alias El Perro, Servando González y Marcela Fernández Violante. Quizá llevo cerca de 30 libretos, aunque sólo se hayan filmado la mitad de ellos.

Anécdotas de mi paso por el cine, hay muchas. Cuando Nacho Durán fue director del Imcine, a principios de los setenta, me encargó que le escribiera la historia de Miroslava, con base en un cuento de Guadalupe Loaeza. Alejandro Pelayo, el director, optó por un enfoque fan-

tasioso, totalmente ajeno al guion. En principio me molesté, pero pronto supe que mi trabajo tampoco era de confiar. Un amigo cercano de Miroslava me confesó que la historia oficial, es decir, el suicidio de Miroslava por una decepción amorosa que le produjo el torero Dominguín, era falsa. Miroslava murió enamorada de Cantinflas. ¡Ni Pelayo mismo sabía lo irreal que resultó su película!

El éxito que más satisfacciones me dio fue *El callejón de los milagros*, la gran novela de Naguib Mahfuz sobre El Cairo, que Alfredo Ripstein me pidió que adaptara en 1990. La historia era muy naturalista, un poco plana para cine, pero se me ocurrió dividirla en cuatro, para contar diferentes puntos de vista. Dirigida por Jorge Fons y con una cartelera de actores de primera —Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir y Daniel Giménez Cacho— tuvo un éxito fenomenal que me incitó a seguir en este género. Hasta hoy.

*Cuando a tus 33 años y con dos premios a cuestas, Giménez Siles te pidió que le escribieras una autobiografía, te escudaste arguyendo que eras un “don nadie”. ¿En dónde te ubicas hoy, entre el don nadie y el narciso engreído?*

No soy ni lo uno ni lo otro, finalmente he logrado ser quien quería ser. Si cerniera mi vida en una coladera desearía la mayoría, pero finalmente tengo novelas, obras de teatro y guiones de cine estimables. El saldo me deja satisfecho...

Quizá me hubiera gustado ser jugador de béisbol, ajedrecista profesional o escritor de novelas policíacas con sagaces inspectores.



Vicente Leñero y Julio Scherer, 2005

# El teatro en el tablero

José Ramón Enríquez

No sé si resulte una falta de respeto hacia el juego-ciencia hablar de fanáticos del ajedrez para afirmar que Vicente Leñero es uno de ellos. En realidad es mucho más que un simple fanático, es un espléndido jugador y para comprobar que se lo toma muy en serio basta leer sus más recientes novelas en las que da un papel prácticamente protagonista a tableros, jugadas, jaques y problemas.

Como sea, puedo afirmar sin temor a equivocarme que Leñero ha visto siempre el mundo, tanto de su narrativa como de su dramaturgia, como en un tablero de ajedrez. Seguramente me he dejado llevar por el dato biográfico de un título profesional que casi nunca ha ejercido cuando he escrito sobre la construcción dramática que utiliza en algunos textos como la de un ingeniero: es la de un ajedrecista y está llena, por lo tanto, de la exactitud matemática que le he admirado siempre.

Y este libro, que es sobre teatro aunque no es por completo teatro, también tiene la factura de un ajedrecista. Sobre el tablero hay textos que van desde 1982, o sea de hace un poco más de treinta años y textos de hace un par de años. Todos, sin embargo, apuntan a la defensa de su pieza principal: su Rey. Un Rey que entiendo como deidad trifásica, auténticamente trinitaria. Me refiero a que el juego-ciencia de Vicente Leñero supone la defensa al mismo tiempo del texto dramático, de la dramaturgia mexicana y del realismo. Tres aspectos que él ve reunidos en su pieza central.

Y como lo demuestra en los textos tanto teóricos como histórico-críticos que tiene en sus manos el lector de *Escribir sobre teatro*, Vicente Leñero no piensa nunca doblar a su Rey. Ni siquiera aceptar que el juego quede en tablas. Jugará y seguirá jugando, limpiamente siempre, en defensa de los tres aspectos señalados.

Para continuar, y más para explicar su juego a los neófitos, necesita ver completo el tablero y reconstruir el inicio. Saber desde dónde y cómo llegó a la última de las jugadas que ha dado hasta este momento en la de-

fensa de su Rey trifásico. Por lo tanto, necesita ubicar la historia de un teatro ya propiamente llamado mexicano para repensar desde ahí la defensa del texto dramático, la defensa de la dramaturgia mexicana y la defensa del realismo.

Con este objeto, la primera parte de este libro que Leñero ha dividido en tres grandes apartados lleva por título “Indagaciones teatrales” y contiene, a su vez, “Teatro y autores del siglo XIX” y “El Insurgente: un teatro nuevo para la nueva ciudad”. Dos momentos fundacionales, el de México como nación y el de México como un intento de modernidad, en los años cincuenta del siglo pasado. Calibramos cotidianamente todos los mexicanos el resultado de ambos momentos por cuanto los sufrimos y, también, los reconstruimos cotidianamente. Las “Indagaciones teatrales” suponen, pues, un esfuerzo histórico-crítico de acercamiento a dos momentos del teatro mexicano capaces por sí mismos de definir el devenir del teatro.

Algunos defendemos la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz que otros consideran parte de la literatura española. Tenga quien tenga la razón, el golpe que propinó la llegada de los Borbones al trono de España tras la muerte de Carlos II el Hechizado en 1700, cinco años después de la muerte de Sor Juana, supuso un corte definitivo en la literatura en lengua española, tanto de la metrópoli como de las colonias. Fue el fin del barroco y el inicio de un neoclásico sin ninguna brillantez ni en las letras ni en el arte en general, que comienzan a reponerse hasta el siglo XIX.

Por ello es perfectamente válido que Vicente Leñero vea el panorama de lo que ya podemos llamar propiamente dramaturgia mexicana a partir de un México independiente y convertido ya en un intento de nación. A ello dedica el primer texto de *Escribir sobre teatro*: “Teatro y autores del siglo XIX”, originalmente escrito en enero de 1993 y que fuera publicado en *Teatro me-*

*xicano, historia y dramaturgia*, tomo XVII, coordinación de Héctor Azar.

No voy a comentar todo el texto, inteligente, enterado, que permite a cualquier estudioso conocer esta etapa de nuestro teatro. Sólo quiero subrayar cómo Leñero ya jugaba sus piezas de ajedrez desde hace veinte años, con un mismo fin, la defensa y el triunfo de su Rey. Como un simple ejemplo entre muchos a los que podría acudir, en referencia a la obra *El pasado*, de Manuel Acuña, narra el entusiasmo de Ignacio Manuel Altamirano ante “la preocupación realista del dramaturgo”. Incluso cita al propio Altamirano cuando en una crónica afirmara que Acuña no había tenido necesidad de

inventar una fábula inverosímil, intrincada y repugnante. No: el asunto era de una verdad innegable, el estilo sencillo y noble, los caracteres copiados del natural, las peripecias encadenadas lógicamente, el desenlace triste, pero el único.

Y en homenaje a esta obra del malogrado poeta al que casi nadie conoce como espléndido dramaturgo y que hoy apenas es recordado por su *Nocturno a Rosario*, Leñero subraya tanto su realismo como su mexicanidad:

el tratamiento de Acuña busca la verosimilitud en las acciones, la credibilidad de los diálogos y, sobre todo, la ambientación de un entorno local. A diferencia de otros dramaturgos contemporáneos, Acuña se empeña en hacer una obra mexicana: escenifica una fiesta en San Cosme, hace referencias al periódico *El Siglo XIX* y critica en boca de sus personajes y con la tesis misma del drama los convencionalismos morales de la sociedad mexicana.

Para cerrar el primer capítulo de *Escribir sobre teatro* refirma, en el “Colofón”, una de sus constantes preocupaciones:

Como en tantas otras épocas en la vida de México, la lucha de los dramaturgos nacionales por conseguir que sus obras se montaran en los coliseos de la capital y del país fue el dato dominante de este periodo de actividad teatral.

El segundo capítulo corresponde a “El Insurgente: un teatro nuevo para la nueva ciudad”, publicado originalmente en *El Teatro de los Insurgentes*, en 1993, por Ediciones El Milagro. Se trata de un texto largo e históricamente impecable que, mientras cuenta la vida de un edificio teatral, traza un auténtico mural de cómo esos “cachorros” de una revolución que se había bajado del caballo para volverse “institucional” se lanzaron, en los años cincuenta del siglo XX, hacia el sur de la Ciudad de México con furia y ambiciones parecidas a las

de los vaqueros que se lanzaron al antiguo Oeste en el país vecino.

El lector seguirá las peripecias de un edificio construido en lo que entonces eran las afueras y que todavía se alza orgullosamente hoy en la avenida que le dio su nombre, ya en plena Ciudad de México. Mucho de nuestro mismo ser nacional está en la riqueza, las contradicciones insalvables y las paradojas de un teatro construido para un director socialista y tan poco interesado en lo comercial como Seki Sano, quien nunca subiría siquiera a ese escenario. Paradójicamente el teatro llegaría a convertirse en lo más cercano a una mina de oro, sobre todo en manos de esa auténtica leyenda que fuera Manolo Fábregas, actor, director, exitoso empresario y él mismo constructor de teatros.

También como un simple ejemplo del juego de fichas de Leñero, me gustaría guardar esta referencia a la figura de Manolo Fábregas, a quien reconoce ampliamente pero quien, nos subraya,

también recibía críticas. Sobre todo de los dramaturgos mexicanos por desdeñar las obras nacionales. Pero él ponía oídos sordos y continuaba viajando al extranjero para averiguar qué comedia jalaba público allá.

Como hemos venido comprobando, los textos que conforman este libro fueron escritos en distintas ocasiones, con años de diferencia y con muy diversos objetos, pero al momento de reunirlos, el autor les da un lugar y un objetivo, alejados ambos de lo cronológico, pero que tengan sentido en el tablero de los largos años de su juego de ajedrez. Un sentido que explique las defensas, los ataques y la gran cantidad tanto de jugadas como de jaques en contra de quienes llevan las piezas contrarias. Aquellos que buscan acorralar a su Rey, esto es, tanto al texto dramático, como a la dramaturgia mexicana o al realismo.

Por ello, la segunda parte de *Escribir sobre teatro* lleva como título “Sobre dramaturgia”, y está formada por tres capítulos: “En defensa de la dramaturgia”, “El texto dramático en la polémica de la teatralidad” y “La Nueva Dramaturgia Mexicana”. No sólo por formar parte del centro de *Escribir sobre teatro*, sino porque en estos tres capítulos queda elaborada con toda nitidez la teoría dramática de Vicente Leñero. Podemos definirlos como el corazón del libro. Contradican la cronología porque se ha venido jugando en el tablero tanto en diagonal como de frente, con brincos de los caballos y con enroques.

Su texto teórico seguramente más importante y, por otra parte, el más cercano en el tiempo es “En defensa de la dramaturgia. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua”, de 2011.

Su lectura y su estudio darán mucho que hablar a quienes no lo leyeron en la *Revista de la Universidad de*

*México*, por ello me gustaría destacar sólo dos puntos. El primero es su decidido homenaje a Rodolfo Usigli:

Aunque algunas de sus obras no resistan quizás, ahora, un análisis riguroso, su empeño en promover un gran teatro mexicano —que entiende lo mexicano sólo como la puesta en escena de obras mexicanas—, sus libros didácticos, sus ensayos, los prólogos y notas escritas en torno a sus propias obras —a la manera de Bernard Shaw— exhiben una fe alentadora en el futuro de ese arte al que entregó su vida. Si sus inmediatos contemporáneos hubieran estado a la altura del reto, si Usigli no se hubiera encerrado tanto en sí mismo luego de sentirse traicionado por sus discípulos, los historiadores estarían hablando hoy de la gran Escuela de la Dramaturgia Nacional, comparable a la que se creó con los muralistas de la plástica, con los músicos de las partituras sinfónicas, con los narradores de la Revolución mexicana, con el gran movimiento de los coreógrafos de la danza. Con radicalidad asumida, traduzco el célebre apotegma de Usigli, *O teatro o silencio*, con el sinónimo académico: *O dramaturgia mexicana o silencio*.

Es indudable que Leñero asume el magisterio de Usigli y desde ahí plantea su juego. Y el otro punto que quisiera destacar es la fuerza, inclusive violenta, de las

críticas hacia una serie de propuestas que llenan los escenarios, y que se pretenden modernas cuando simplemente demuestran falta de rigor. Pero no sólo critica las puestas sino a los propios funcionarios que las vienen propiciando:

los propulsores de la puesta en escena no se conformaron con imponer sus criterios del “teatro como espectáculo”, sino que llevaron a cabo una sofocación de la dramaturgia mexicana, [...] Usando el texto como pretexto convenía mejor apoyarse en autores extranjeros o en clásicos consagrados para evitar así los numerosos conflictos que se producían y se siguen produciendo entre director y dramaturgo, [...] Por eso alcanzó popularidad el dicho: “No hay mejor dramaturgo que el dramaturgo muerto”.

Leñero juega fuerte y pone en jaque:

Dado que los dramaturgos clásicos no protestan, no existe director mexicano debutante, o aun quien lleve años en el oficio, que no se sienta impelido a montar su propio Shakespeare, su Esquilo, su Calderón, su Molière, su Ibsen, su Brecht, su Camus, como si todo mundo los aguardara con delirante expectación. Y dado que son los directores escénicos quienes rigen la política cultural en esta área,



Con José Ramón Enríquez en Madrid, 1992

año con año los foros del país son programados con ciclos de obras extranjeras y clásicas sobrerrepresentadas hasta la desesperación...

Pero no se queda en la crítica acerba y señala que también se ha venido construyendo un movimiento a nivel global,

con la mirada puesta en el foro. A él se sumaron y se siguen sumando los dramaturgos mexicanos. Un movimiento que insta a los directores de escena no sólo a depurar su tiranía sino a convertirse en compañeros de ruta en el fascinante viaje de la experimentación...

De ahí, pasa a enumerar una serie de características que para él constituyen una "preceptiva" para un moderno teatro de búsqueda y realista. Y concluye con lo que es el aspecto más importante desde su punto de vista:

Sin duda se podrían precisar con mayor ahínco estas propuestas que ilustran algunas búsquedas formales, pero el empeño de la nueva dramaturgia, el más urgente, es de-

volver al teatro mexicano la oportunidad de hablar de lo mexicano.

En 1982, prácticamente treinta años antes de su "Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua", Leñero escribió otro texto, este para la *Revista Escénica*, con el título de "El texto dramático en la polémica de la teatralidad. Un punto de vista en la revisión de los espectáculos teatrales del Décimo Festival Cervantino". Es el texto más antiguo de los que forman *Escribir sobre teatro* y lo ubica inmediatamente después del anterior para darle con ello toda la importancia teórica que se merece. Demuestra con ello que el sentido cronológico no es el importante en su tablero de ajedrez y que comiendo lateralmente, como alfil o aun como caballo, las que deben estar claras son tanto la constancia como la congruencia con su objetivo trifásico.

Sólo como ejemplos de este texto, ya en 1982 señalaba acerca del espectáculo brasileño *Macunaíma*:

no solamente viola las reglas del juego limpio sino que atenta contra el más simple principio de la magia teatral, [...] Ingenioso, brillante, versátil es el espectáculo *Macunaíma*, pero enorme su pobreza por lo que hace a la concepción del texto que lo sustenta. El desdén de Antunes Filho por la dramaturgia no queda, al fin de cuentas, impune.

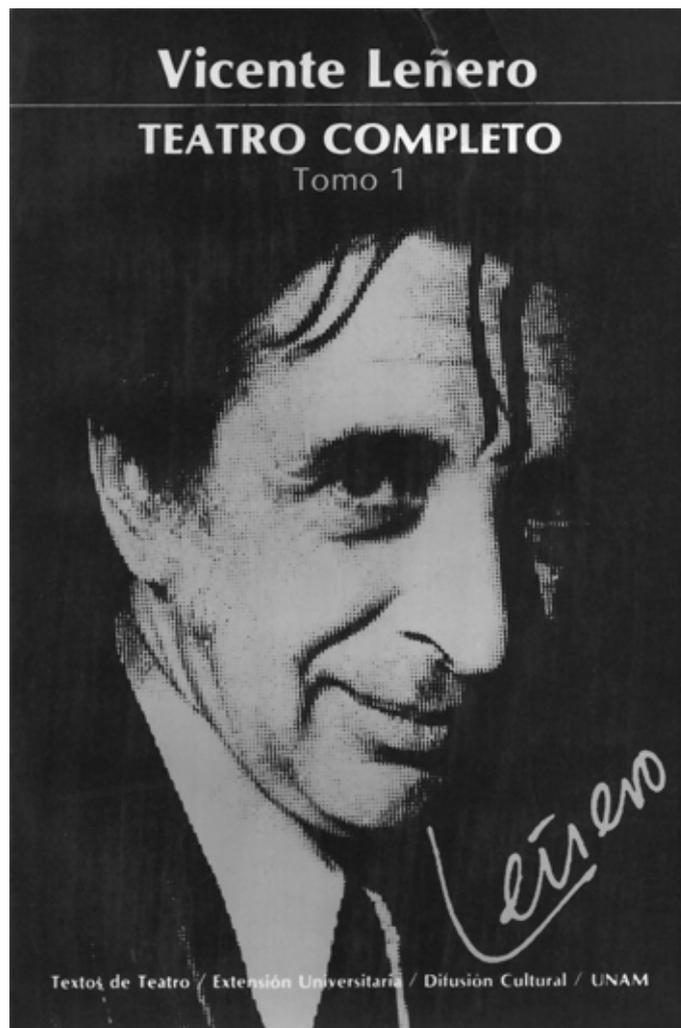
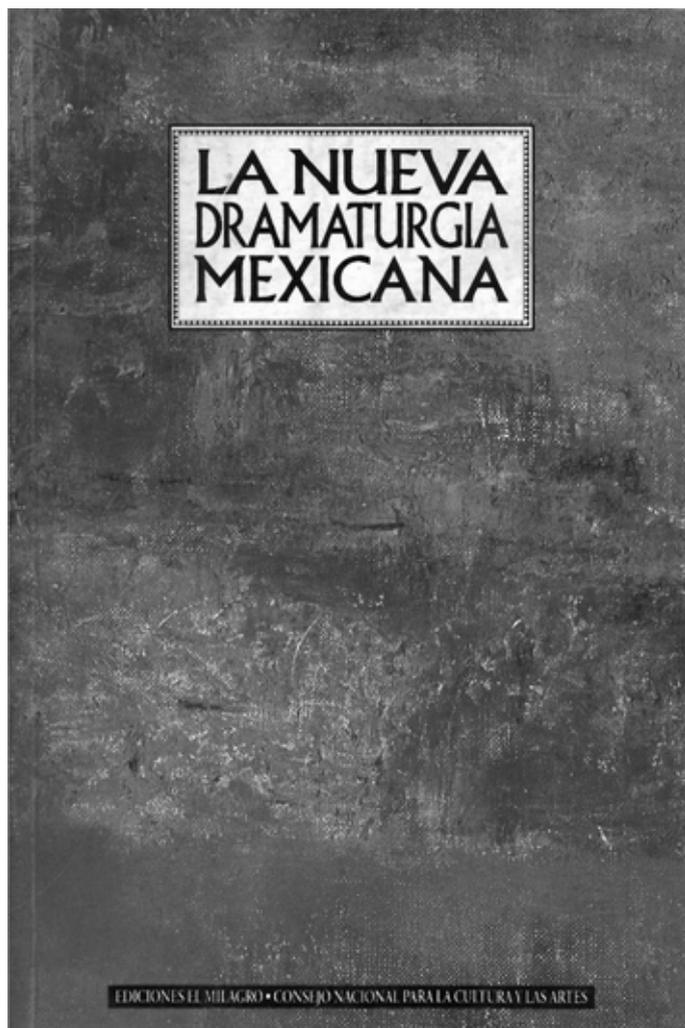
Y describía inclusive con cierta violencia "el narcisismo de Kantor", sabedor ya de que se trataba de un indiscutible gurú para toda una corriente teatral que llevaba un juego contrario al suyo, hasta afirmar:

Para Kantor no hay literatura dramática que valga. Ni los autocontemporáneos ni los clásicos le sirven, ya no digamos como punto de partida para sus puestas en escena, ni siquiera como pretexto. [...] Dicho sea en el mejor sentido: Kantor convierte a sus actores —y la plástica, no sólo la temática del espectáculo lo confirma— en marionetas al servicio de sus íntimas obsesiones. Personajes títeres, actores títeres para representar una evocación autobiográfica que se esfuma tras el montaje, con todo y texto dramático, [...] Como el tema mismo de *Wielopole*, *Wielopole*, la obra queda convertida finalmente en el recuerdo inasible de una experiencia.

Y tomo también como ejemplo que, al contrario de *Macunaíma* de Antunes Filho y *Wielopole*, *Wielopole* de Tadeusz Kantor, aplaudía la puesta de Peter Stein a *Enemigo de clase* de Nigel Williams:

Frente a los reveses de la literatura dramática, el Teatro Schaubühne de Berlín demostró que pese a todo la dramaturgia continúa siendo un camino transitable y vigente. Bajo la dirección de Peter Stein, el Teatro Schaubühne





presentó la primera obra que escribió a los 30 años el dramaturgo inglés Nigel Williams: *Enemigo de clase*, [Peter Stein] puesto que cree en el texto de Williams, intenta prolongar el mensaje dramático a la realidad alemana de su público. Lo amplía, no lo trastoca; lo difunde, no lo traiciona, [...]

El montaje mismo evidencia ese respeto inteligentemente entendido y se propone, a un tiempo, como un acto de fe en el teatro realista.

Ya en 1982 sabía y aceptaba que el texto dramático estaba en crisis frente a una teatralidad “que se esfuma tras el montaje”, por lo cual proponía posibilidades para resolver un enfrentamiento que no debería resultar en detrimento de una ni de otra parte. Así, al subrayar los aciertos del montaje de Marta Luna a una de las obras más entrañables del entonces primerizo autor Víctor Hugo Rascón, señalaba caminos de solución dialéctica desde la dramaturgia mexicana por la que siempre ha apostado decididamente y, con la misma decisión, siempre desde el realismo:

Rascón trabajó *El baile de los montañeses* sobre los postulados del realismo. Su intención puede calificarse de magífica, porque el trazo toma sabiamente el espacio escé-

nico como un todo y dentro de ese universo creado con libertad y soltura sumerge toda la acción.

Su conclusión en este texto de 1982 es claramente propositiva:

Desde luego la dramaturgia no puede permanecer inmutable. Para nuevos mensajes escénicos se exigen nuevos mensajes dramáticos. Se exige sobre todo modificar actitudes y establecer o restablecer de continuo los términos en que la relación escritor-director enriquezca mutuas experiencias, sume esfuerzos y haga fructífera, en sus resultados, la polémica de la teatralidad.

Consecuente con estos postulados, queda clara la razón por la cual, para cerrar esta parte nodal de *Escribir sobre teatro*, sitúa junto a los dos textos anteriores otro de 1996: “La Nueva Dramaturgia Mexicana”, escrito como introducción a *La Nueva Dramaturgia Mexicana*, publicada por Ediciones El Milagro/Conaculta.

Además de resaltar la calidad pero sobre todo las diversas propuestas de este grupo, a las cuales no sólo alienta sino que con muchas se identifica, Leñero continúa con su revisión histórico-crítica de la dramaturgia mexicana. Cabe decir que, con los saltos en el tiempo

a los que he venido haciendo referencia, Leñero revisará desde el siglo XIX hasta los miembros de este grupo a lo largo de *Escribir sobre teatro*. Sólo quedarán fuera de su análisis algunos de los nacidos en los cuarenta que:

integran otra generación porque su proceso formativo es de alguna manera independiente; poco tiene que ver con el espíritu talleril. [...] Ignacio Solares, Carlos Olmos, Hugo Hiriart, José Ramón Enríquez..., e irían mejor en el grupo generacional de Juan Tovar y Willebaldo López. Algunos más lindan con la Nueva Dramaturgia (como Alejandro Licona, Luis Eduardo Reyes), pero su clasificación encaja en una “generación” siguiente, con David Olgúin, Estela Leñero, Luis Mario Moncada...

Generación y autores a la espera de una continuación de *Escribir sobre teatro*.

Aparte del recorrido por una serie de autores fundamentales para la dramaturgia de las últimas décadas de nuestra escena, me gustaría destacar de este texto la definición y toma de partido de Vicente Leñero por el concepto y “el espíritu de taller” como enriquecedora alternativa a los formalismos de la docencia y como superación cualitativa a las carencias y la soledad del autodidacta.

Para él, los autores de la Nueva Dramaturgia

surgieron en realidad —y esa es, mayoritariamente, su única coincidencia— de los talleres de dramaturgia, responsables no sólo de la formación básica de los talleristas, sino de su vinculación al ambiente teatral y del consecuente salto a los escenarios, indispensable para la verificación de sus primeros trabajos.

Y subraya, a su vez, que

el sistema del taller, como método práctico para la formación de literatos, fue implantado orgánicamente en nuestro país por el Centro Mexicano de Escritores, y llevado a su culminación por Juan José Arreola en la década de los cincuenta. [...] Trasladados al área del teatro por maestros que conocían o habían vivido el sistema, los talleres de dramaturgia dieron un giro radical a la enseñanza teatral que se impartía en México, principalmente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La célebre clase de dramaturgia de Rodolfo Usigli, importada de la Universidad de Yale y que formó a una buena parte de los dramaturgos de la generación de los cincuenta, privilegiaba el estudio de los géneros, de las teorías dramáticas y del análisis teórico de texto y personajes, sobre el trabajo machacón de los alumnos en el desarrollo de sus propias obras.

“Gente de teatro”, la tercera y última parte de *Escribir sobre teatro*, está formada, en realidad, por cinco ca-

pítulos, aun cuando se marquen solamente cuatro: “Alejandro Luna, hacedor de teatro”, “La dramaturgia de Sánchez Mayáns”, “El realismo de Harold Pinter” y “Dos maestros de teatro”. El caso es que este último capítulo contiene dos textos escritos sin solución de continuidad, con objetivos y en momentos distintos: “Tres aplausos para Rodolfo Usigli” e “Ignacio Retes, el cómplice”.

Me interesa señalarlo porque, tomados como cinco capítulos, “Gente de teatro” se abre y se cierra con capítulos dedicados a grandes personajes de nuestra escena no dramaturgos, puesto que Leñero se refiere, en Retes, al director que lo ha acompañado en sus grandes aventuras teatrales y no al autor de *Una ciudad para vivir*, *Viento Sur* o *Los hombres del cielo*.

El primero de los textos es la “Introducción” al libro *Alejandro Luna: escenografía*, coeditado por Ediciones El Milagro, Conaculta, el INBA y el Cervantino, en 2001. El último es el discurso de Leñero en el homenaje que se le tributó al maestro Ignacio Retes en 1995. Es interesante que el dramaturgo reconozca plenamente en ellos la necesidad de una labor de conjunto. Sin los diversos elementos que lo conforman no hay hecho escénico y el dramaturgo multipremiado, con toda honestidad, generosidad y verdad puede decir de Retes en el último capítulo de su *Escribir sobre teatro*:

De Retes aprendí que el teatro es para ahorita en las condiciones en que pueda realizarse: ideales o adversas; adversas, desde luego, casi siempre. Así me lanzó con él a su aventura y en esa aventura conocí en Retes a un capitán valiente que sabía navegar en aguas turbulentas y sacar adelante, hasta llegar al puerto, cada obra, cada idea, cada intento por hacer que el teatro sea.

Los capítulos que quedan en medio de estos dos vuelven a analizar dramaturgia y dramaturgos. Al referirse a Fernando Sánchez Mayáns, en su texto para *Voz Viva de México*, de 1988, revisa también a la generación a la cual pertenece, la de los discípulos de Salvador Novo y Rodolfo Usigli: Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia y Héctor Mendoza, entre los más reputados. Por ello decía yo líneas arriba que el panorama de la dramaturgia mexicana desde el siglo XIX hasta el grupo que se conforma en torno a la Nueva Dramaturgia queda bien establecido en el tablero de *Escribir sobre teatro*.

Tras el análisis del realismo en Harold Pinter y su rescate de manos de quienes lo señalen como autor del absurdo, ambos temas de fundamental importancia para una de las fases del Rey al cual defiende, el realismo, vuelve con la dramaturgia mexicana a dar “Tres aplausos para Rodolfo Usigli”. Y concluye su texto de 1985, para el boletín del CITRU, con estas palabras que suponen mucho más que un homenaje. Suponen el proyecto o, mejor, la



Marina y José de Santiago, Myrna Ortega, Esther Seligson, Vicente Leñero, Ignacio Solares, José Ramón Enríquez, Antonio Crestani y Miguel Flores

estafeta que Leñero recoge de Usigli y traslada a las manos de las nuevas generaciones que defiendan una dramaturgia mexicana como él mismo la entiende:

Desde luego, Usigli fue el único que concibió un proyecto para un teatro nacional definido por esas tres obsesiones: un teatro de autor, un teatro realista, un teatro político. Entendido así, Rodolfo Usigli no es culminación de una época sino punto de partida para una generación que hoy empieza a estudiarlo y a entenderlo. Punto de partida. No tercer acto para tercer aplauso, sino tercera llamada, tercera, empezamos.

La recuperación de diversos textos, escritos en distintos momentos y con diversos objetivos, nos permite ratificar las constantes ideológicas y formales de Leñero acerca de ese quehacer al que se ha entregado con auténtico fervor, la dramaturgia. Pero Leñero no sólo ha escrito teatro y sobre teatro sino que ha sido también un dedicado maestro. Lo sigue siendo hasta hoy cuando se ha retirado de la dramaturgia para escribir tan sólo narrativa.

*Escribir sobre teatro* es, sobre todo, el libro de un maestro, aunque nunca se ha aceptado como docente en el sentido tradicional y, como hemos visto más arriba, contrapone a los trabajos del aula la labor del taller donde el maestro es amigo, testigo, acompañante y, por su experiencia, guía. Tiene razón y no sólo hay que respetar esa definición sino que debemos resaltarla para que empape también las labores del magisterio en las aulas. Vicente Leñero está mucho más cerca del Jardín de Academo por el que paseaba Platón con sus amigos. Amigos

que, precisamente por serlo, se convertían también en sus alumnos. Mucho más cerca de Platón y del Jardín de Academo está Leñero que del concepto burocratizado y tan poco enriquecedor del típico docente. Antes de que la Academia Mexicana de la Lengua lo llamase a ocupar uno de sus sillones, Vicente era un académico por derecho propio.

Ahora, con este libro en las manos, vale la pena reflexionar en que, con los distintos volúmenes de *Vivir del teatro*, Leñero ya nos había dado su propia visión de la escena mexicana, discutible a veces aunque siempre aguda, con la objetividad del periodista pero con la pasión del protagonista. Hacía falta, sin embargo, un libro como *Escribir sobre teatro* que pudiera convertirse lo mismo en auténtico texto para estudiantes o talleristas que no tengan a Leñero a su alcance, que en obra de consulta para investigadores, maestros o generadores de talleres. Siempre resulta muy importante poder conocer en un texto propio el pensamiento de los maestros.

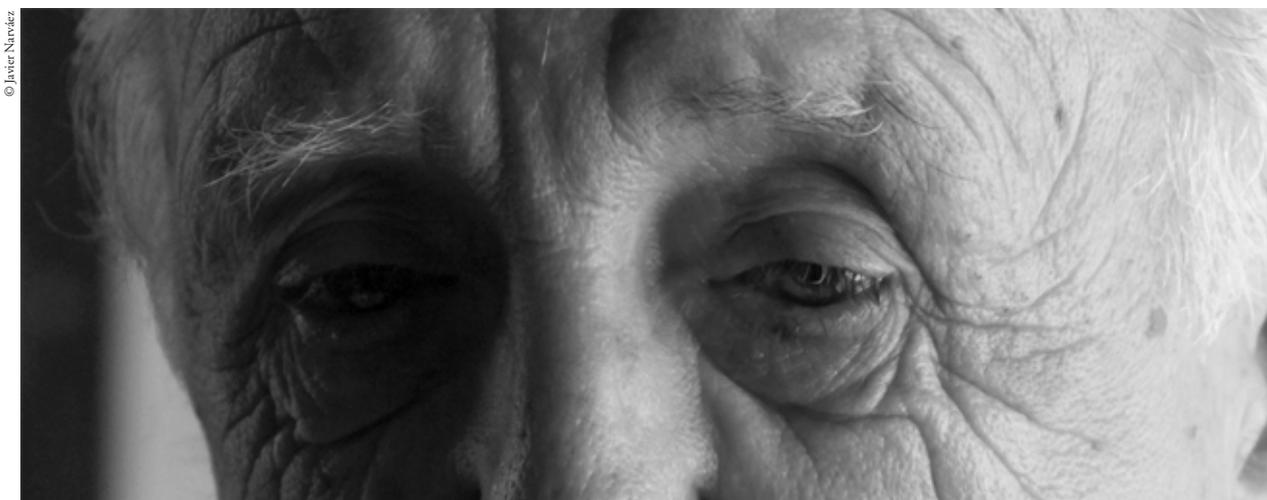
Porque este libro puede llenar esos cometidos he insistido en el juego limpio y constante de Leñero para mantener vivo a su Rey. Vale la pena resaltar que Vicente Leñero ni dogmatiza ni impone. Juega limpio sus fichas y un buen jugador siempre da la bienvenida a sus contrincantes, aunque también exige tanto la entrega como la seriedad argumental que él mismo aporta. El ajedrez es un juego-ciencia que exige seriedad, sobre todo cuando nada menos que el teatro mexicano se encuentra sobre el tablero.

Prólogo a *Escribir sobre teatro*, de Vicente Leñero, Ediciones El Milagro, México, 2013.

“Lo que sea de cada quien”

# Recuento sin pudor

Edgar Esquivel



© Javier Nardéz

En “Lo que sea de cada quien”, la columna que Vicente Leñero preparó mes a mes para la *Revista de la Universidad de México* desde febrero del 2007, su innegable oficio y olfato para la buena prosa o la historia certera van por delante en cada una de esas entregas.

Suma de anécdotas y pareceres originales que revelan convicciones y otros derroteros, pero también retrospectivas y viñetas con frases suficientes para decantar, como en un ejercicio nemotécnico, los estantes de la memoria afectiva, o no tanto, pero siempre creativa y profesional del autor de obras de teatro como *Jesucristo Gómezy* las novelas *Los albañiles* o *La vida que se va*, “Lo que sea de cada quien” es además un conjunto de retratos, esbozos y escenas sin pudor del gremio de escritores y periodistas, gente de teatro o del mundo editorial y la televisión, algún personaje histórico que atrapó la mirada y el recuerdo franco, sin solapas, de Leñero.

Malicia, ironía y generosidad, perplejidad y desencanto, nutren esos textos demasiado humanos, perso-

nalísimos, adictivos y plenos en honestidad que no esconden los altibajos de una profesión, la del escritor polifacético, que afrontó con no poca sabiduría los contrastes de cada uno de los ámbitos donde se formó y dio cátedra: el periodismo, el teatro, el ajedrez, el cine, la Academia o los entresijos sublimes y vilezas de gestas editoriales y literarias.

Las más de 90 entregas ininterrumpidas son el variopinto encuentro de figurones, o no tan así, cuyo drama “real” —interpretando al propio Leñero— se antepone a su dramaturgia posible. Una actitud, un modo de ser no es una teoría, un texto preconcebido o un guión, tampoco es la recreación fantástica y superior de uno mismo. Los protagonistas en la columna de don Vicente no son ni deben ser seres imaginados con antelación o improvisados dentro de algún lugar del pensamiento y la historia. Si “la dramaturgia es perdurable y el teatro efímero”, como afirmó el guionista de la película *El callejón de los milagros*, las notas de “Lo que sea de cada quien” son la anticipa-

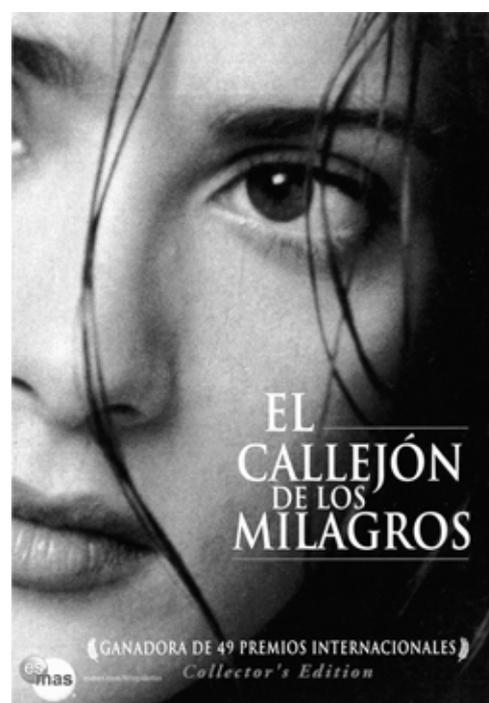
ción de una verdad; por tanto en ellas, como en el teatro, no se describe —descubre— nada “para ganar la inmortalidad o el aplauso del mundo; se escribe apenas, si acaso, para sentir la ilusión de que se captura por unos instantes el fugacísimo presente [o pasado] de la vida que vivimos aquí”.

En el desfile de nombres están Alejandro Jodorowsky (el excéntrico futuro chamán vestido “con un saco largo, anaranjado, que le llegaba casi al suelo, como los de Sergio Leone”, y que organizaba “mesas redondas” para que bailaran, a ritmo de música en vivo —con Javier Batis de fondo— en el escenario de un foro universitario, intelectuales como Juan José Gurrola, José Agustín o Gustavo Sainz), también Arreola, Ibargüengotía, Ionesco, Xirau, Carballido, Garibay, Benítez, Rascón Banda, Retes, Monterroso, Rius, León Toral, Cuarón, Herralde, los cristeros, Revueltas, Sicilia, Azar, García Ponce, Chespirito, Usigli, Carrington, Salazar Mallén, Portocarrero, Sisniega, Elizalde, Carballo, una novia cubana, entre muchos más. Celebridades, o no tan así, fieles a sus imperfecciones, y sobre las que bastaba referir un suceso cotidiano, anodino, para trazar pinceladas quirúrgicas de su talante y manías. Esta galería presenta la curaduría de alguien que toma el pulso del pasado y el presente con apacible e hilarante escepticismo.

No fue el propósito de esta columna mensual hacer las pases con la realidad, o el pasado, mucho menos advertir de un escabroso futuro para la República de las Letras —recuérdese el ego latente y la mezquindad— sino asentar la experiencia de un observador nato, un escucha profesional que cuenta con los dedos los hilos del alma humana para coser o descoser, según el empalme diestro que nace de la terca, irreducible realidad —imaginada o no tan así—, razones, de-

seos, aspiraciones o los motivos de las horas, los días, los años.

Quizá no falte el resquemor o el rechazo a alguna descripción, pero no se pueden escatimar la agudeza y sensibilidad para descubrir “sabrosas” sutilezas dentro de un amasijo de hábitos e intimidad, debilidades y caracteres acotados o inflexibles de cada persona e inclusive los virajes o incidentes que provocan desilusión o admiración. La simpleza de las imágenes y estampas denotan un intrincado complejo de recuerdos, aptitudes, destrezas, obsesiones —la memoria, por alguna razón, es siempre selectiva y en apariencia desordenada— que no se ven. Al final de cuentas es la representación idéntica de una confesión, de António Lobo Antunes, el narrador portugués, referida por él en una charla y que dice más o menos así: el escritor, para llegar al punto culminante de su drama —pasajes, episodios, tiempo, final, comienzo, descripciones, etcétera—, debe entrar por la puerta trasera. El lector no debe enterarse, necesariamente, de ese recorrido por catacumbas y pasadizos, laberinto traicionero del autor, pues sólo con atestiguar el resultado —el libro, la puesta en escena, la película— cierra el ciclo de la labor creativa. Como en una obra de teatro o la producción de un filme, ni las bambalinas ni el caos de una locación son parte de las obras mismas. Se debe ser diestro para recorrer y mostrar con deleite y sencillez lo que puede ocurrir detrás de cámaras o del acumulado terrible de textos, borradores y notas que preceden a la publicación de un libro, sin contar los humores, fobias y filias de los creadores. “Lo que sea de cada quien”, Vicente Leñero, tenaz, obró sin traiciones escénicas pues sólo desmenuzó historias para narrarlas lo mejor posible con las afinidades y desencuentros suficientes. Ni más ni menos.



*Un collage de recuerdos*

# Leñero: cómo aprendí a escribir

Felipe Garrido

*Leñero a Ana Cruz Navarro:* Desde niño fui un gran lector. Mi padre nos acostumbró a leer mucho. Lo que quería hacer desde joven era inventar historias. Al leer, el lector satisface la necesidad de vivir un poco más. La vida es muy limitada. La gente va al cine porque allí vive más; vive las historias que no puede experimentar por su propia cuenta. Al escribir, el autor se asoma a muchas vidas. Eso me gustó desde joven, y la ingeniería me enseñó a ordenar y a estructurar mis ideas.

Me atrae el misterio del personaje; el enigma de ese ser sobre el que escribo. De los personajes sé lo que voy escribiendo, pero quedan muchas cosas oscuras. Nunca llego a saberlo todo.

*Leñero a Susana Garduño:* La vocación literaria es un fenómeno misterioso. Uno lee y, de pronto, uno quiere también escribir, y casi copiar a los autores que a uno le entusiasman. Yo me contagié leyendo a Verne, Salgari, Mark Twain. Me contagié del teatro viendo teatro.

*Leñero estudió ingeniería, pero quería escribir, así que, al mismo tiempo, estudió periodismo. En 1956, el Comité Diocesano de México de la ACJM organizó un concurso en el que Vicente Leñero Otero, “alumno de primer año de la Escue-*

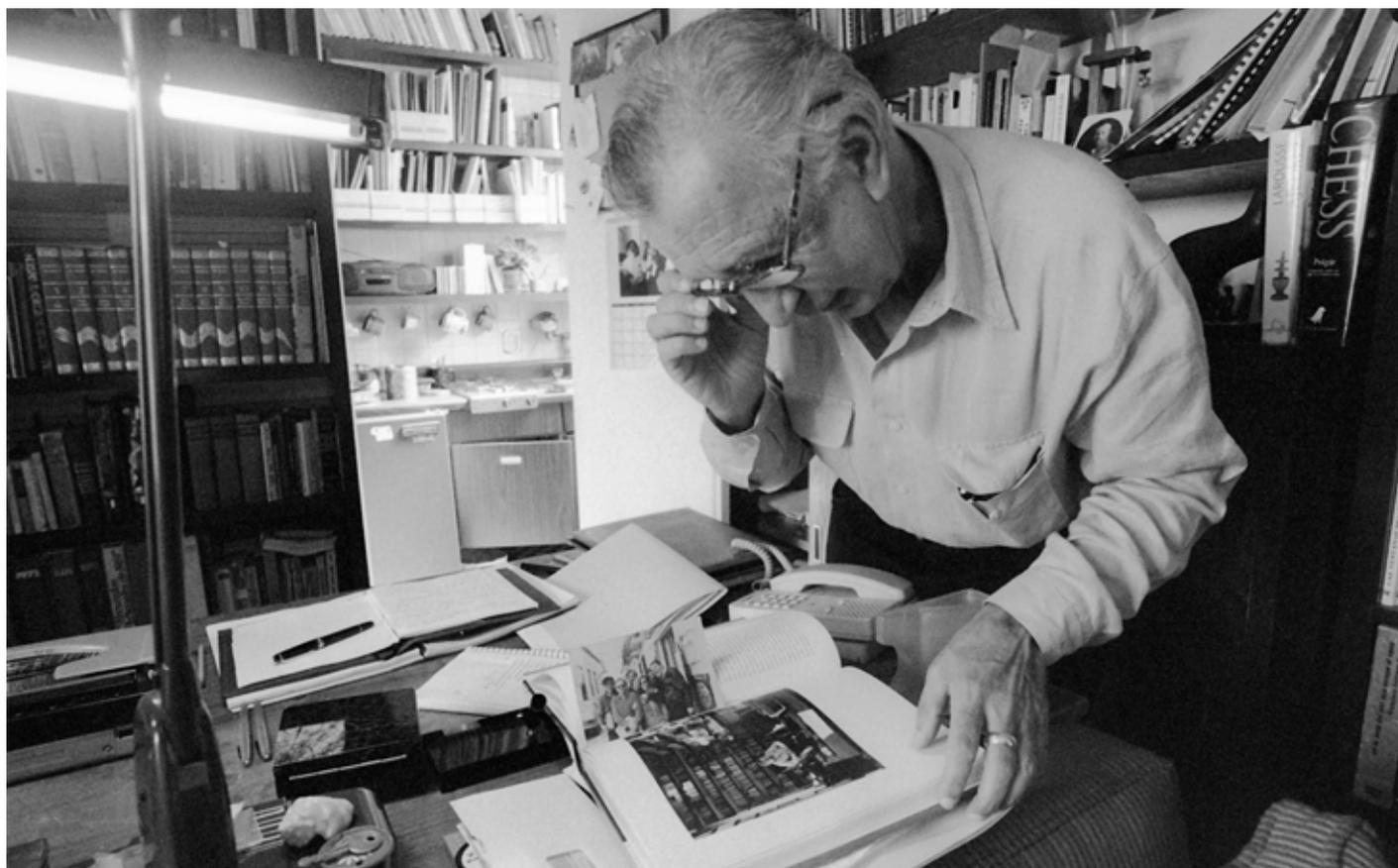
*la de Periodismo Carlos Septién García”, obtuvo el primer premio con un cuento titulado “La banqueta de mi calle”.*

*Una brigada de trabajadores transforma* “la vieja banqueta que por años permaneciera desnuda y olvidada [...] en una elegante acera de concreto”. *Para el narrador, que “la ruta feliz que nos acercaba a Dios” estuviera a punto de ser renovada le traía de pronto* “el recuerdo de mis cercanos días infantiles [...] el sabor de mis primeras oraciones, el aliento de mis ruegos estudiantiles, el temor inocente de mis pecados veniales [...] cuando, vísperas de viernes primero, iba a confesar travesuras, pleitos, desobediencias”. *Aquella banqueta de tierra sabía* “el pulso de mis faltas y el arrepentimiento que siempre las acompañó. A ella antes que al sacerdote, conté [...] las veces que reñí con mis hermanos, los días que desobedecí a mis padres, las innumerables ocasiones en que vencido por la tentación llegué a tirar con todas mis infantiles fuerzas de las largas trenzas de la vecinita de enfrente. Hoy iba a quedar enterrada: un diluvio de concreto estaba a punto de sepultarla para siempre. Nacería otra, sí; más nueva, más amplia, más moderna, pero sin la historia y sin el significado que dejaba sobre mi alma la primera”. *¿Cómo conservar ese pasado a punto de desaparecer?* “Cuando los albañiles terminaron de emparejar la última capa de cemento [...], me acerqué sigilosamente; y sin que nadie me viera, con la punta de un alambre, dibujé mis iniciales minúsculas y temblorosas...”.

*“La banqueta de mi calle” fue el principio. Leñero estaba apenas aprendiendo a escribir.*

---

Este texto se ha formado a partir de entrevistas de Ana Cruz Navarro y Susana Garduño, más *De cuerpo entero*, UNAM/Corunda, México, 1992; *Lotería*, Joaquín Mortíz, México, 1996; *Puros cuentos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2004.



## VIVIR DEL CUENTO

*Para Agustín Monsreal*

Era 1957, 1958; los años en que muere Pedro Infante, en que López Mateos es destapado y sube a la presidencia, en que los maestros desatan su gran huelga nacional, en que Luis G. Basurto estrena *Miércoles de ceniza* y Elena Garro *Un hogar sólido*, en que Octavio Paz publica *Piedra de Sol* y Josefina Vicens *El libro vacío* y Guadalupe Dueñas *Tiene la noche un árbol* y Sergio Fernández *Los signos perdidos* y Carlos Fuentes *La región más transparente...*

En ese entonces yo escribía sin saber y sin pensar; me sentaba frente a la Rémington negra de mi hermano Armando, máquina-tanque de teclas redondas como corcholatas, y sin llevar de antemano planeado el tema, la atmósfera, la estructura, todo lo que después aprendería como muy importante para el escritor de cuentos, me ponía a hilvanar palabras sobre las amarillucas horribles hojas de papel revolución. Escribía sin pensar. El cuento se me inventaba solo. Los personajes y las peripecias brotaban como quien destapa de golpe un bote de basura. Eran historias negras, o tristes; pequeños relatos cuya crudeza me espantaba luego y a la que un espíritu redentor agregaba el parche de la moraleja final a la manera del padre Luis Coloma o del padre Carlos M. Heredia, tan admirados entonces, aún hoy en el recuerdo pese a lo que pudieran opinar las nuevas generaciones que ya no saben

ni sabrán jamás quienes fueron Coloma y Heredia, hacedores de cuentos ejemplares durante mi madrugada literaria.

Escribía cuentos sin pensar, automáticamente, obsesivamente, frenéticamente: vapuleando sin parar la Rémington desde la primera sangría de tres golpes hasta el punto final en la cuartilla seis o en la nueve. Hasta ese instante, y a semejanza del corredor de los cuatrocientos metros, luego de cruzar la meta me ponía a jalar aire con toda el ansia, a desinflarme finalmente sobre la silla, agotado por el terrible esfuerzo sostenido.

Desde luego no hacía caso de consejos. Me recomendaban meditar el tema, conformar en la imaginación la psicología de los personajes, estructurar con esmero las etapas del planteamiento, del nudo, del desenlace, y por supuesto, primero que nada, antes que todo esto, estudiar a los sabios y a los teóricos de la ciencia y el arte del estilo. Y los estudiaba, claro que sí. Los leía con atención, hasta subrayaba párrafos y acotaba páginas, pero desde luego no ponía en práctica consejo alguno porque me ganaba la ansiedad de escribir, la cuerda suelta de sentarme y no pararme sino hasta el fin, el impulso maravilloso que hace muchos años se me extravió en el camino pero que en ese entonces me permitía escribir cuentos de una sola sentada, guardados luego en un fólter amarillo o publicados a veces en la revista *Señal*, donde hacía mis pininos periodísticos.

Una mañana de 1958 me topé con la convocatoria lanzada por un efímero Frente de Estudiantes Univer-

sitarios de México que bajo el lema *Libertad, unidad y cultura* convocaba a un Primer Concurso Nacional de Cuento Universitario cuyo jurado sería, nada más y nada menos: Guadalupe Dueñas, Henríque González Casanova, Juan Rulfo, Jesús Arellano y Juan José Arreola.

Me impresionó el jurado, me despertó ambición el monto de los premios (2,500 pesos al primer lugar, 1,500 al segundo), pero me ilusionó sobre todo la posibilidad de hacerme notar ante aquella gente culta que ya tenía boleto de butaca numerada en la luneta de la literatura nacional.

No acababa de leer la convocatoria cuando ya estaba ante la Rémington escribiendo un cuento que también, como digo, se me fue ocurriendo en el momento de escribirlo. Esa misma tarde lo pasé en limpio de una sola sentada y lo titulé “La polvareda”. Era un cuento de ambiente rural, por calificarlo de algún modo, que por supuesto copiaba al Rulfo admiradísimo a quien descu-

brí dos años antes, cuando volaba a Madrid a comenzar una beca en el Instituto de Cultura Hispánica.

Ahí en Madrid, durante la maravillosa clase de literatura hispanoamericana que impartía Gonzalo Torrente Ballester, me atreví a preguntar al erudito español qué lugar merecía para él el mexicano Rulfo entre aquellos gigantes que nos instaba a devorar: Unamuno, Baroja, Azorín, Machado, Camilo José Cela... Pero Torrente Ballester no había escuchado ni siquiera el nombre de Rulfo, y en el desdén con que lo dijo me sentí desde entonces humillado como mexicano y como escritor mexicano que ansiaba ser. Al terminar el curso obsequié a Torrente Ballester mi ejemplar de *Pedro Páramo*, pero nunca supe si lo leyó. El caso es que en aquellos años la mayoría de los aprendices de escritores de mi generación adorábamos a Rulfo como a un dios. Y lo copiábamos.

A los dos días de haber escrito “La polvareda” escribí un segundo cuento. Traté de que fuera radicalmente distinto. No era rural ni rulfiano. Contaba ingenuamente la historia de unos jovencitos —entonces los llamábamos *juniors*— que robaban un carro, que se estrellaban en la carretera a Toluca y a quienes luego tenía que salvar papi de la cárcel. En el relato yo intentaba poner en práctica el recurso faulkneriano de la corriente de la conciencia —que también acababa de descubrir— y aunque no me salía muy bien me ayudaba a escapar de la influencia rulfiana. Le puse un título espantoso: “¿Qué me van a hacer, papá?” —el interrogante lanzado por el junior a su papi, al final— y firmé *Gregorio*, el seudónimo con que escribía años atrás en un periódico preparatoriano. Para despistar a los jurados tecleé la versión en limpio en una Smith Corona de letra muy pequeña.

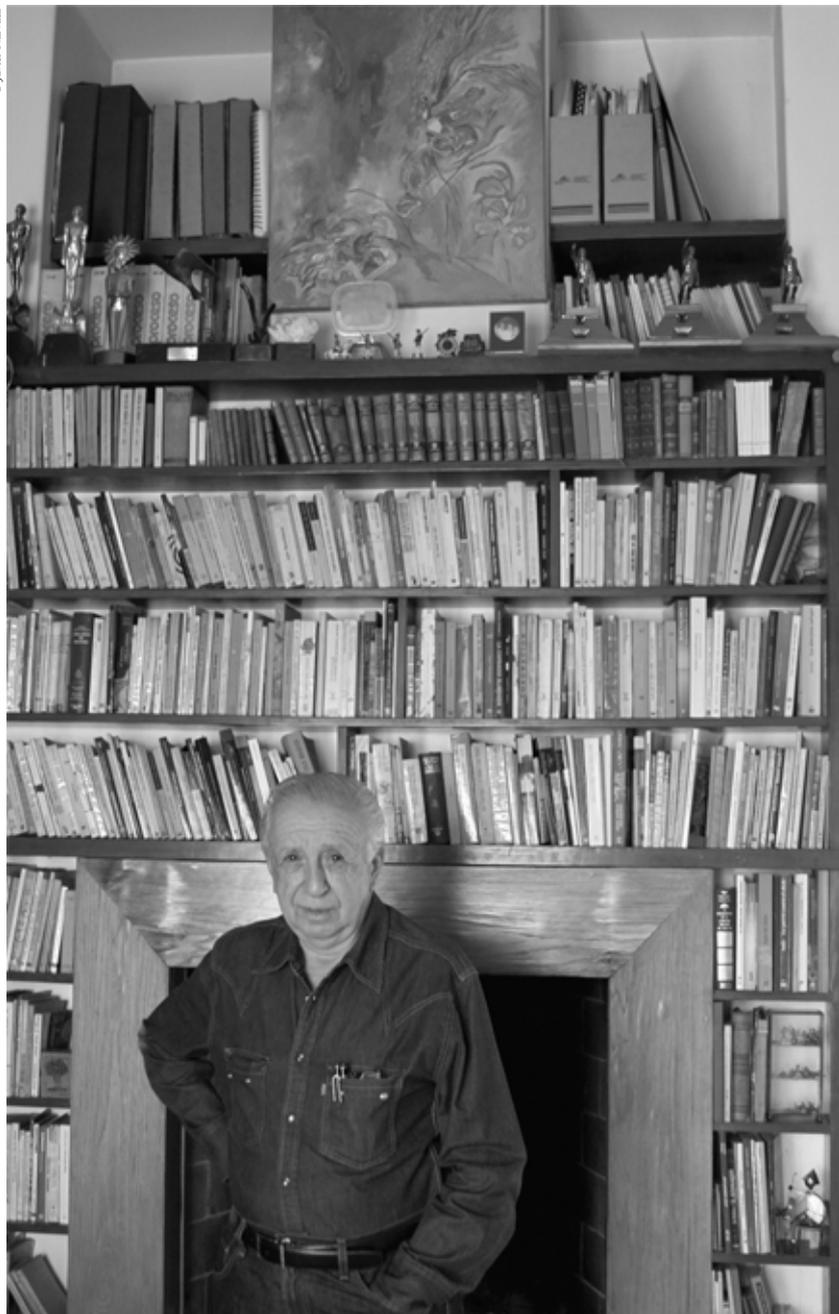
Escritos así, con dos tipos de letra distintos, y siendo de tema y estilo muy diferentes, los jurados nunca sospecharían que pertenecían al mismo autor. Así tendría yo dos oportunidades en lugar de una, como quien compra dos billetes de lotería para duplicar su suerte.

Y así fue. Lo que no me ha sucedido jamás en la lotería me sucedió en la literatura. A “La polvareda” le dieron el primer lugar y a “¿Qué me van a hacer, papá?” le asignaron el segundo.

Sin embargo, la noche de la entrega de premios en la sala Manuel M. Ponce, con el rector Nabor Carrillo como invitado, Henríque González Casanova, presidente del jurado, informó que él y sus compañeros habían decidido, luego de descubrir que los dos cuentos pertenecían al mismo autor, darme sólo el monto del primer premio (los 2,500 pesos) y repartir los 1,500 del segundo entre quienes habían ganado el tercer lugar, Julio González Tejeda, y la mención honorífica: Martín Reyes Vayssade.

La verdad, no me importó gran cosa —me sentía en las nubes—, pero al concluir la ceremonia una voz se alzó de la concurrencia. Era Rubén Salazar Mallén, quien

© Javier Narváez



difícilmente subió al estrado para protestar “por la injusticia cometida a este joven escritor que gana dos premios y le dan solamente el dinero de uno. No hay derecho”. Enrique González Casanova insistió en que el jurado trataba de estimular a otros dos concursantes, pero Salazar Mallén volvió a interrumpir, no para pelear con González Casanova —dijo— sino para dar a conocer a los presentes que ya que el jurado privaba a Leñero de 1,500 pesos, él, de su bolsillo, le entregaría quinientos para compensarlo. Y diciendo y haciendo, el buenazo de Salazar Mallén, que era todo menos un hombre rico, extrajo su chequera, garabateó en un dos por tres las cifras y la firma, y me entregó el documento con un abrazo palmeadísimo.

Mi terrible incultura me hacía ignorar en aquel momento quién era Salazar Mallén, pero a partir de ese instante nació, con mi agradecimiento entrañable, una sólida y respetuosa amistad que el tiempo disolvió por culpa de la complicada ciudad. Amistad de abajo hacia arriba, debo decir, porque siempre lo miré como un maestro de quien aprendí claves importantes y quien me abrió los ojos al canibalismo de la cultura en México. Por conducto de Salazar Mallén, en su circunstancial tertulia en el café Palermo de la calle Humboldt, conocí más tarde a Jesús Arellano (el poeta que se atrevió a ofender en público a don Alfonso Reyes y que por eso fue borrado del directorio intelectual), al nobilísimo Efraín Huerta, al extraordinario Juan Rulfo...

—Usted es por la señal de la santa cruz —me decía Juan Rulfo santiguándose en chunga y haciendo tropezar sus dientes con una risita ladina.

Ya antes me había parado en seco, cuando en la euforia de mi doble premio me le acerqué para decirle todo lo que suele decir un joven a un escritor admirado: he leído todo lo que usted ha escrito, señor Rulfo, y me parece maravilloso, señor Rulfo, y sobre todo, señor Rulfo, admirándolo como lo admiro me da mucho gusto que usted haya formado parte del jurado que me dio el premio, señor Rulfo.

—No se haga ilusiones —me replicó Juan Rulfo—. Yo le voy a decir la verdad si quiere saberla. ¿Quiere saberla?

Dije sí con la cabeza. No alcanzaba a adivinar sus intenciones.

—Usted no ganó por unanimidad ese concurso, ¿sabía eso?

—Pues no.

—Tuvo un voto en contra, y ese voto fue el mío —remató, en seco—. No me gustó nada su cuento ese de “La polvareda”. Era mucho mejor el de González Tejada.

Desde luego ya no busqué apoyo ni orientación literaria en Juan Rulfo. Me fui corriendo con Juan José Arreola.

—Cuidado con Arreola —me advirtió Salazar Mallén.

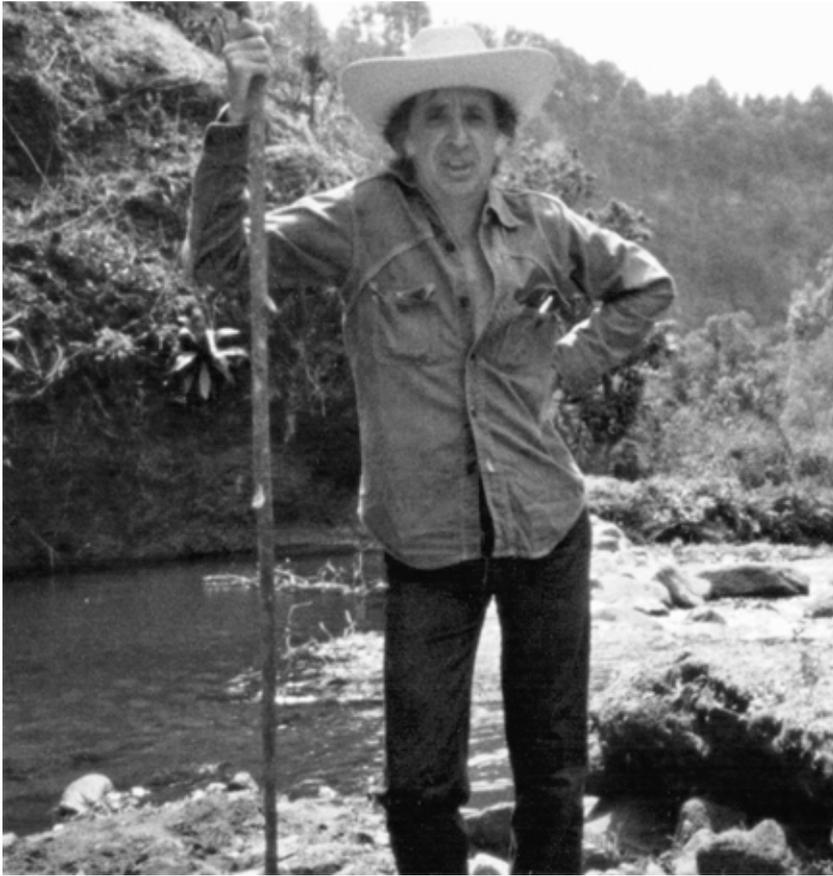


Vicente Leñero, Julio Scherer y Enrique Maza, 1984

*Leñero ingresó al taller de Juan José Arreola. Su visión sobre el gran escritor de Zapotlán el Grande en su casa, su taller y su pasión por el ajedrez es una delicia.*

Leí, releí, corregí, rescribí, volví a leer y a releer y elegí por fin los que consideraba mis mejores cuentos. Ordenados en un folder amarillo me presenté con ellos en el departamento donde vivía Arreola, allá por las espaldas del cine Chapultepec. Me había citado a las siete y media de la tarde y a las siete y media de la tarde estaba yo tocando la puerta, nerviosón. No me abrió él sino Orso, un chamaco como de trece o catorce que allí mismo identifiqué como el hijo varón del maestro. Al rato apareció Fuensanta, diezañera, la menor de las hijas, y un poco más al rato el propio Arreola, agitando las manos como si las trajera mojadas y ganseando la cabeza de cabello muy chino, alborotado. Le tendí el folder amarillo, pero antes de que pudiera completar la primera frase él ya lo estaba rechazando con un ademán y pretextando la atención de un asunto que lo iba a mantener ocupado unos diez minutos allá adentro, en las habitaciones íntimas.

Mucho me ilusionaba celebrar con Arreola, tal como lo había prometido en el momento de hacer la cita, una sesión de trabajo larga, severa, provechosa: él leería delante de mí algunos de mis cuentos y me señalaría aciertos, defectos, equivocaciones; me daría luego su juicio general; me indicaría por dónde seguir, cómo, de qué manera, una vez leídos a solas, con detenimiento, uno por uno, el resto de mis textos.



Vicente Leñero en Tetela del Volcán, Morelos

Ilusión fallidísima. La promesa de Arreola era quizá de muy buena fe, pero sus hábitos literarios lo hacían caer en mentira. Hacía mucho tiempo que él ya no leía a solas los cuentos de sus alumnos sino que lo hacía, cuando lo hacía, en voz alta, delante de un grupo y únicamente durante el tiempo de su taller: el ya entonces célebre taller que Juan José Arreola impartía en el garage frío de una casa de Volga, domicilio del Centro Mexicano de Escritores.

Tardé en enterarme de todo eso: de la existencia del taller de Arreola, del Centro Mexicano de Escritores, de la costumbre que el maestro tenía de analizar allí, sólo allí, los trabajos de sus discípulos. Yo sería uno más a partir de ese momento. Lo era ya desde que Orso abrió la puerta, se asomó Fuensanta a curiosear como si fuera un chango, y Arreola apareció y desapareció pretextando un asunto urgente allá dentro, en las habitaciones íntimas, luego de preguntarme:

—¿Juega ajedrez?

No supe qué decir. Tenía cinco minutos sintiéndome extraño en aquella estancia amueblada únicamente por una larga hilera de mesitas cuadradas con tableros pintados en la superficie que me recordaban el club de San Juan de Letrán, a donde mi padre iba a casi diario a jaquear rivales. Eso parecía la casa de Arreola: un club de ajedrez. Eso era también, a fin de cuentas.

—¿Juega? —volvió a preguntar acomodando las piezas en el tablero más próximo.

—Un poco.

—¿Qué tan poco?

—Un poco. Regular. Creo que soy medio malo.

Dejó de torcer y retorcer su cuello de ganso. Me miró con sus ojillos de duende y sonriendo le dijo a Fuensanta:

—Juégale uno, a ver. Yo ahorita regreso para que veamos lo de sus cuentos —mintió—.

Tanto como si hubiera maljuizado mi estilo literario, me sentí ofendido en mi amor propio al verme invitado a jugar ajedrez con una niña; pero la verdad es que tanto Fuensanta como Orso tenían un alto nivel de juego. A Fuensanta le gané con dificultad y con Orso sólo conseguí unas tablas vergonzosas, merced a un jaque continuo.

Cuando Arreola regresó a la estancia no éramos Fuensanta, Orso y yo los únicos ocupantes, sino además el enorme caudal de amigos y alumnos que todas las semanas, ese día todas las semanas, se llegaban a casa del maestro a visitarlo, a conversar, a recitar López Velarde, a jugar ajedrez con Homero Aridjis, Eduardo Lizalde, Luis Antonio Camargo, Miguel González Avelar... También iban José de la Colina, José Emilio Pacheco, Beatriz Espejo, Fernando del Paso, Juan Martínez, la bellísima Fanny...

Las tertulias se completaban otro día de la semana en el taller de Volga: Tita Valencia, Carmen Rosenzweig, Elsa de Llarena y muchos más que se perdieron en el camino, como erratas.

Allí aprendimos a escribir a fuerzas de escribir. Oyéndonos en Arreola y aprendiendo de Arreola.

Una noche, al echarme a caminar con él por la calle Volga, rumbo al Paseo de la Reforma, me dijo, deteniéndose un segundo a media cuadra:

—¿Sabe qué necesita para volverse escritor, Leñero?

Pensé que Arreola me iba a confiar al fin la clave mágica de la literatura.

—¿Qué?

—Quitarse el segundo apellido. No se puede ser escritor firmando Leñero Otero. Es un versito horrible —me dijo.

Me fui pensando *Arreola está loco*, pero cuando publiqué mi primer libro suprimí para siempre el apellido materno. El libro [*La polvareda*] fue editado por Jus. Reunía algunos de los cuentos guardados en aquel folder amarillo y otros que escribí durante el taller de Arreola. No era un buen libro pero era el primero: el de las ilusiones, el de los entusiasmos, el de las ansias de llegar a ser escritor por encima de todo. Cuentista, pensaba yo.

Treinta años después: ahora, a veces, de pronto, un día, me siento a la máquina para intentar escribir un cuento y las horas se me van frente a las teclas sin lograr concluir la primera cuartilla. La extraigo de golpe castigando el rodillo, la destruyo empuñando la mano con odio, la olvido para siempre tirándola al cesto de la basura. Ya

no sé. Ya no puedo. Ya olvidé cómo se escribe un cuento (*Julio de 1987*).

*Leñero a Susana Garduño:* Si hubiera escrito la mitad de lo que he escrito lo habría hecho mejor. De todas las novelas que he escrito, de *Los albañiles* para acá, me quedaría yo con la última, con *La vida que se va*, en la que retomé el género de la novela después de diez u once años. El cuento es un género que aprecio muchísimo. De pronto, escribir corto es más difícil que escribir largo.

JUAN JOSÉ ARREOLA, EL PARTERO

No es que Juan José Arreola nos haya enseñado a escribir, sino que fue con Arreola, entre uno y otro textos trabajados especialmente para que el maestro Arreola —el de *Confabulario*, ¿te imaginas?— los leyera en voz alta una noche frente a todos, como aprendimos a vuelta y vuelta a redactar; un poco más al rato, a escribir.

Qué teatral, qué fascinante, qué contagioso nos parecía el Juan José Arreola de fines de los años cincuenta a todos los que nos inclinábamos ante su perspectiva y sabiduría ahora sí que para abreviar conocimientos y sensibilidades. Estábamos ahí, sentados y atentísimos, absolutamente en sus manos. Nuestros cuentos pendían y dependían sólo de su voz; de su lectura capaz de transformarlos de pronto en maravilla.

Sobre la marcha él corregía palabras, cambiaba puntuaciones e inventaba tonos, cadencias, inflexiones que el texto original estaba muy lejos de poseer. Leyendo bien un cuento, Arreola nos enseñaba a buscar los caminos literarios para salir del laberinto de la anfibiología y entrar en la eficacia.

Personalmente, aquí en lo íntimo, yo le debo la suerte de haber escapado a tiempo, creo que a tiempo, de los sonidos de Rulfo. Pero además, en lo público, toda mi generación le debe la suerte de haberse dejado inocular por el gusto de trabajar un texto hasta el detalle, de descubrir que lo importante para cualquier autor es encontrar un cómo: cómo decir lo que a mí se me antoja decir, sea lo que sea... el tema es lo de menos. No recuerdo haber oído jamás a Juan José objetar un argumento, o una posición ideológica, o un contenido político. Sí lo recuerdo, y no lo olvidaré, señalándome errores de intención, de tono, de sintaxis. Él estaba en el cómo y con el cómo: siempre ahí: en el cómo escribir el qué de cada quien.

Se alzaba Arreola en el taller con su cuello de ganso, su cabello rizado que siempre sospeché peluca, sus manos de pianista agitadas al aire como si fueran ramas. Se alzaba y recitaba y cantaba y actuaba.

Y uno aprendía por el contagio, ya lo dije: con unas ganas urgentes de alcanzar esa misma pasión por la pa-

labra escrita que yo traduje de él: de él primero y antes que de nadie: de él.

Vivo cargado de recuerdos de aquellas tardes-noches en que aprendía literatura y perdía al ajedrez con Orso, con Fuensanta, con Aridjis, con Camargo, con Lizalde... con el mismísimo Arreola, en el departamento casa-hogar en el que Arreola nos enganchaba historias imposibles, hazañas amorosas, mentiras literarias, embustes bibliográficos, y al mismo tiempo nos publicaba textos imprecisos en los delgados cuadernos de aquel viejo Unicornio.

No es cosa de ponerse a recordarlo todo, pero sí la emoción de nuestros años de primaria narrativa donde se nos apareció, como un milagro, un verdadero merolico de feria literaria que nos vendió, por tres centavos, el elixir del arte, el pase mágico de un quehacer que para muchos sigue siendo la principal razón de nuestra vida.

Arreola merolico, Arreola mago, cuentero, actor, Merlín y Mefistófeles, hechicero, sortilego, encantador, duende, arlequín.

Maestro Arreola, partero de mi generación: sin ti hubiera sido difícil, inmensamente más difícil, de veras más difícil, y tú lo sabes, Juan José: sin ti nos hubiera sido más difícil nacer a la literatura.



En Saltillo, Coahuila

*Los cuatro Leñero*

# El último encuentro

José Gordon

Tres de los Vicentes Leñero llegan puntuales a la reunión. Se reconocen como si estuvieran ante un biombo de espejos. Ríen al verse. Son bastante parecidos entre sí: casi el mismo cabello plateado, las cejas arqueadas hacia abajo, los ojos sin pretensiones que crean un dejo melancólico, traicionado por las huellas de las sonrisas constantes marcadas en el rostro. Tal vez es el efecto de jugar tanto dominó en la vida.

Uno de los Leñeros, el ingeniero, tiene el mismo aire, pero sus ojos están realmente tristes. Su respiración es pesada. Observa a los otros Vicentes desde la silla en la que se atornilló veinte minutos antes de que llegaran sus otras vidas posibles.

¿Por qué no eligió la literatura? ¿Fue tal vez el miedo? De pronto entra a escena el último de los Vicentes Leñeros que tenía que llegar a la cita. Es el novelista. Se disculpa. Se le fue el tiempo en Vips, mientras escribía sobre una servilleta una idea clave para el desarrollo de su narración. Al ver a los otros Leñeros suelta una carcajada. Es como la historia de Borges del jardín de senderos que se bifurcan:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del personaje de Borges, opta —simultáneamente— por todas. Así se puede imaginar, por ejemplo, a un hombre que tiene un secreto. Un desconocido llama a su puerta. Hay varios desenlaces posibles: puede matar al intruso, el intruso puede matarlo, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir. Todos los desenlaces ocurren. Cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones, de una red que en un momento dado podría confluir.

Esa es una idea que obsesiona a Leñero el novelista. En el libro *La vida que se va* exploró este tema. ¿Cómo rebota en su vida la ficción que imaginó? ¿Qué habría pasado si en vez de elegir el oficio de escritor se hubiera

dedicado a la ingeniería? Leñero el novelista observa con aprehensión al Leñero que está sentado sin hablar con los demás. ¿Ese es el ingeniero? ¿Sigue existiendo?

Lo cierto es que estudió la carrera de ingeniería civil en la UNAM, pero hay un momento que genera una decisiva bifurcación, narrada con humor en el libro *Los periodistas*: en su primer trabajo le encomendaron hacer unos mingitorios; cuando estos ya estaban contruidos, los hombres simplemente no podían llegar a la altura en que fueron colocados. Leñero se dio cuenta de que lo suyo no era la ingeniería. Al mismo tiempo, le tentaba el mundo de la escritura. Era difícil tomar la decisión. ¿Qué era más digno: dedicarse a hacer instalaciones sanitarias o escribir radionovelas?

Leñero eligió el mundo de la narración de historias cuando era vergonzoso entre “los cultos” escribir estos libretos. Posteriormente, pasó al campo de las telenovelas. Junto con Miguel Sabido, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas y Jaime Augusto Shelley formó un grupo que se llamó Escritores Asociados. Nadie se atrevía a firmar con su nombre. Había mucho pudor. Así, escribieron la telenovela *Las momias de Guanajuato*. Leñero adquiere oficio. Todo está listo para otra bifurcación mayor.

¿NOVELISTA O CUENTISTA? ¿LITERATURA O PERIODISMO?

El narrador solicita una beca del Centro Mexicano de Escritores para escribir cuentos pero hay una equivocación: le dan la beca para novela. Leñero quería escribir unos cuentos sobre albañiles que derivaban de su experiencia como ingeniero. Ramón Xirau le dice: “Escribe como quieras y los ligas de alguna manera”. Así nace la novela *Los albañiles* que obtendría en 1963 el reconocido Premio Internacional Biblioteca Breve de Seix Barral.

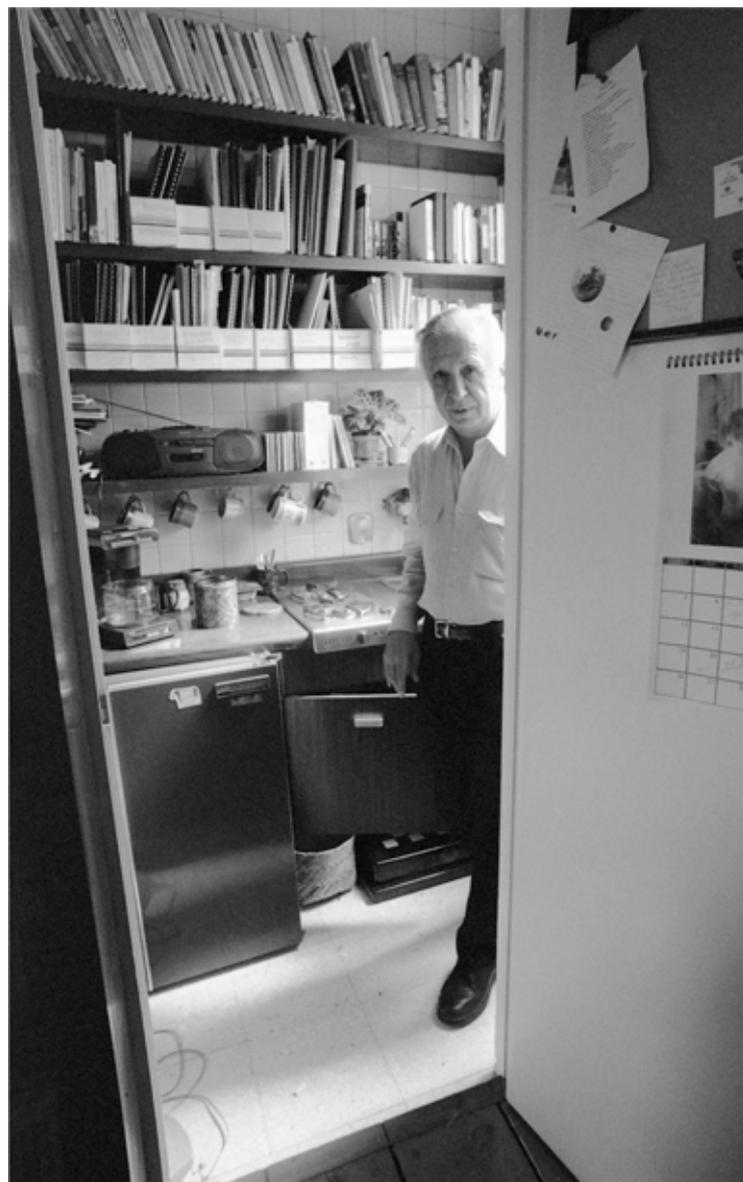
En ese camino llega otra bifurcación importante. Lo persigue el hubiera: justamente cuando hubiera querido seguir en la literatura, aparece el periodismo como otra escuela para el oficio de escribir, como tentación o alternativa. Sus inicios se dan en el semanario católico *Señal*. Más tarde, en 1965, es director de la revista femenina *Claudia*. En esa etapa escriben Ignacio Solares, Juan Tovar y Gustavo Sainz. Junto con José Agustín se divierte inventando los horóscopos de la publicación. Las crónicas y reportajes son sobresalientes.

Después de esa aventura, en 1972, a través de Miguel Ángel Granados Chapa, Julio Scherer lo invita a dirigir *Revista de Revistas*. Trabaja en ese espacio hasta que se da el golpe a *Excelsior* en 1976. Surge otra bifurcación mayor que lo llevará a la subdirección de la revista *Proceso* y a una vida profesional profundamente comprometida con un periodismo crítico y valiente. Su vida queda marcada por la intensa y entrañable amistad con don Julio.

Vicente Leñero el periodista recuerda esos días mientras observa a Leñero el novelista. Entre los que acudieron a la reunión de los Leñeros, ellos son los más parecidos. De hecho, sus reportajes, entrevistas y crónicas utilizan recursos novelísticos para hacer un dibujo más penetrante de la realidad. Una de las claves es la recreación de las atmósferas, el retrato que revela el mundo interno de su interlocutor. Al narrar una plática con Carlos Salinas de Gortari, Leñero habla de los ojos del entonces mandatario que de pronto se convierten en alfileres cuando el escritor rechaza un soborno que intenta ser políticamente sutil pero que es a la vez terriblemente burdo: “¿Qué hacemos para trascender a Julio Scherer?”. Leñero conoce el peso exacto de las palabras. Tiene el oído para registrar las intenciones sin faltar a lo puntualmente correcto.

Leñero el novelista sonrío. A veces no sabe, como en un espejo, en dónde termina él y en dónde empieza su cuerpo de periodista. El autor de novelas, como *Redil de ovejas*, *Estudio Q*, *El garabato* y *Asesinato*, abreva en la precisión que requiere el mundo periodístico. Si quiere hablar —para efectos literarios— de unos pájaros negros de Guanajuato que parecen cuervos, no descansa hasta que encuentra la palabra justa: se llaman zanates. Leñero el novelista reconoce con humildad que el mundo periodístico le permite suplir lo que podría faltarle en imaginación. No es casualidad que su exploración teatral en obras como *Pueblo rechazado*, *El martirio de Morelos* o *¡Pelearán a diez rounds!*, tenga raíces documentales. Más que inventar, Leñero el dramaturgo hace un reportaje de la realidad que, sin embargo, no deja afuera la imaginación que ya flota en la vida misma. También hay que reportearla. Lo mismo sucede en su encarnación como guionista de cine o en sus adaptaciones, como en el caso de la cinta *El crimen*

*del padre Amaro*. El realismo no debe dejar fuera al deseo. Eso de por sí nos pasa cuando contamos algo que nos sucedió: “Uno imagina, uno supone, uno se vuela porque hay algo incompleto en la vida”, me dijo alguna vez uno de los Vicentes Leñeros. La literatura es un testimonio de la realidad. En ese espacio cabe la crítica, la inteligencia, el humor, la pasión por el ajedrez, el béisbol y el ping pong, el ejercicio de la amistad, la bondad y las preocupaciones éticas y religiosas. Por eso los Leñeros conectan con la conciencia colectiva mexicana. Todas las posibilidades caben en la literatura. El ingeniero sonrío. Después de todo, gracias a él, a los otros Leñeros les interesan tanto las estructuras (aunque sean narrativas) y los esquemas, mapas y experimentos con estilos formalmente depurados. El rigor acompaña al arte. Las copas de los Leñeros chocan. Es hora de jugar dominó a varias manos muy parecidas. La sonrisa en todos ellos es la misma. Están en paz. Se ha cumplido una vida que sondeó los diversos registros de la escritura, de la pasión por entender y compartir con generosidad todos los mundos que nos habitan.



© Barry Domínguez

# Entre la fe y la parodia

Juan Pellicer

A la luz de su parentesco directo con los textos a cuya imagen y semejanza fueron creadas, intento articular algunos comentarios sobre dos novelas de Vicente Leñero, a fin de comprobar su significativa ubicación en un espacio marcado por la fe y la parodia.

En el paisaje de las letras mexicanas modernas, la generación de los narradores nacidos en la década de los años treinta ilumina el mediodía y el crepúsculo del siglo XX. Nombres de autores cuya sola mención evoca, como los nombres de ciertos lugares, las imágenes entrañables de toda una época: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Julieta Campos (cubana y también mexicana), José de la Colina, Fernando del Paso, Carlos Monsiváis, Margo Glantz, José Emilio Pacheco (más poeta que narrador, pero notable narrador), Arturo Azuela, Aline Pettersson, Gustavo Sainz. En sus páginas vive el aliento juvenil que los caracteriza y distingue, aliento animado por la curiosidad y la experimentación, con frecuencia rebelde y audaz, irreverente y antiolemne, aliento siempre crítico y, siempre también, regido por la cabal destreza del oficio. Crecen a la luz y a la sombra de la novela de la revolución, del muralismo y de los Contemporáneos, y también a la luz y a la sombra de los magisterios de sus mayores: Alfonso Reyes y Octavio Paz, Juan José Arreola y Juan Rulfo.<sup>1</sup> Seguramente porque su vocación literaria se desbordó, son narradores todos ellos ejercitados a menudo también en las lides vecinas del drama, del ensayo, del periodismo y de la lírica. Forman ellos una generación cuyo característico aire juvenil invariablemente los ha acompañado indiferente a los inexorables avances de la edad.

Cierto, todos siempre jóvenes, pero el perfil de cada uno, por supuesto, distinto. Singular como lo es el de

<sup>1</sup> Sin olvidar el contexto literario de las letras hispánicas de la época, desde los *ismos* de la posguerra hasta el Boom.

Vicente Leñero: tan dramaturgo como narrador y como periodista. Ninguno de los tres géneros predomina en su vasta obra: los tres a la par, tanto por la cantidad cuanto por la excelencia de su factura. Y antes y después —consecuente siempre— está su fe de católico de izquierda según su propia confesión: “La fe ha sido siempre el más potente de mis motores literarios” (2003, p. 121). A partir de la lectura de su obra, entiendo su fe en el sentido de creencia en las enseñanzas de la *Biblia*, particularmente en las de los evangelios.

Dos textos narrativos suyos, acaso los más inspirados por su fe, *El Evangelio de Lucas Gabilán* (1979) y *El Padre Amaro* (2003), han resultado óptimos objetos de estudio para trabajar con mis estudiantes universitarios a la hora de nuestras mesas de disección que es cuando exploramos el cuerpo de la narración y separamos con el bisturí de la lectura, órgano por órgano, pieza por pieza, y los observamos y auscultamos, identificamos las circunstancias que rodearon a la creación, todo bajo las luces y el instrumental de cuantas teorías sean accesibles y adecuadas, por supuesto, para cada operación.

Cuando llegamos a ese cruce de caminos donde los textos se encuentran para que el significante del nuevo texto, es decir, su discurso, cobre mayor elocuencia, recurrimos a las reflexiones teóricas sobre intertextualidad y, dentro de ese campo general, al específico ámbito de la parodia. Entonces, para comprobar la eficacia de los instrumentos proporcionados por la teoría, estas dos novelas de Leñero caen como anillo al dedo. *El Evangelio de Lucas Gabilán* es una reescritura (no en el sentido de corregir sino en el de escribir de nuevo), versículo por versículo, del *Evangelio de san Lucas*, trasladado a la Ciudad de México de nuestros días. *El Padre Amaro* es una reescritura, también, de *El crimen del Padre Amaro* (1875), la novela de José María Eça de Queirós, trasladada de Leira a la provincia mexicana actual, que relata

la historia de un joven cura de pueblo enamorado de una muchacha a quien seduce, abandona y provoca su muerte y la de su hijo —recién nacido en la novela del portugués, abortado en la del mexicano—, para poder ascender sin tropiezos dentro de la jerarquía eclesiástica. Esta novela de Leñero fue concebida a partir del guión que el propio Leñero había escrito para la película *El crimen del Padre Amaro* (2002), dirigida por Carlos Carrera.

Ambas novelas de Leñero pueden leerse como expresiones literarias de la teología de la liberación latinoamericana. Inspirados por las ideas de la liberación aludida, los dos textos denuncian, desde las filas del cristianismo, la injusticia social; denuncia que se estima necesaria para alcanzar la salvación —que debiera comenzar desde ahora— y para el advenimiento del reino de Dios. Salvación y advenimiento que suponen, según concluye Gustavo Gutiérrez, el establecimiento, aquí y ahora, de la justicia, la defensa de los derechos de los pobres, el castigo de los opresores, la liberación de los oprimidos; un repudio al sistema imperante al que pertenece la propia Iglesia católica (pp. 224, 236). “Cristo declara bienaventurados a los pobres”, apunta el teólogo peruano, “porque el reino de Dios ha comenzado... se ha iniciado un reino de justicia... bienaventurados son, porque el advenimiento del reino pondrá fin a su pobreza creando un mundo fraternal. Bienaventurados son, porque el mesías abrirá los ojos de los ciegos, dará pan al hambriento” (p. 380). Liberación análoga a la de Egipto, en el *Éxodo*, es decir, “ruptura con una situación de despojo y de miseria, y el inicio de la construcción de una sociedad justa y fraterna” (p. 204). Liberación prometida por Isaías (65, 21-22),<sup>2</sup> evocada por el propio Jesús (san Lucas 4, 16-21) y planteada como promesa *ya* cumplida en las palabras de María, de gratitud a Dios, registradas por san Lucas y conocidas hoy como la oración Magnífica:

(...) y su misericordia alcanza de generación en generación a los que le temen. / Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los que son soberbios en su propio corazón. / Derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes. / A los hambrientos colmó de bienes y despidió a los ricos sin nada... (san Lucas 1, 50-53).

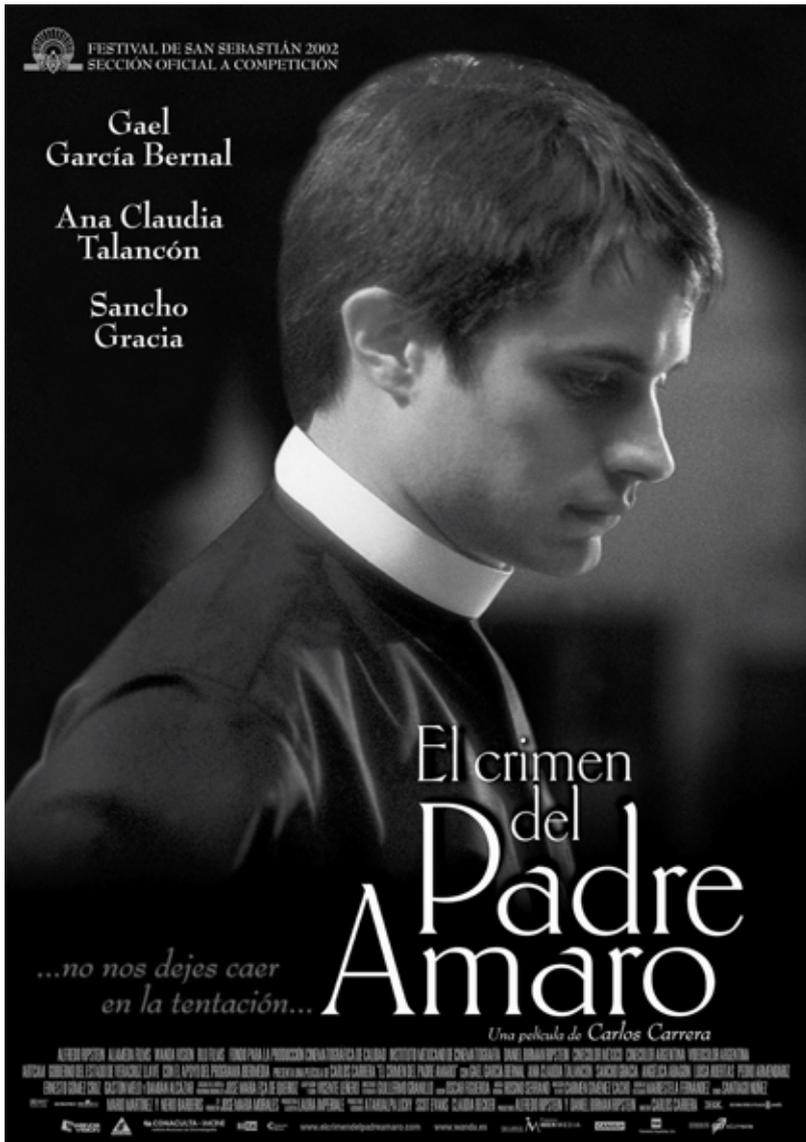
En efecto, las dos novelas de Leñero revelan las divergencias entre la parte institucional de la Iglesia católica —la jerarquía—, tradicional, conservadora, vinculada con el autoritario ejercicio del poder y con los propietarios de los medios de producción, y la otra parte de la

<sup>2</sup> En adelante, todas las referencias bíblicas provienen de la *Biblia de Jerusalén* que es la que dice Leñero que usó al escribir *El Evangelio de Lucas Gavilán* (p. 12).



Iglesia, la solidaria con los pobres y comprometida con la lucha por la justicia social. La divergencia, a partir de esta perspectiva liberadora, ha estribado fundamentalmente en una interpretación de las bienaventuranzas impuesta por las filas conservadoras de la Iglesia católica asociadas con el poder, y que puede resumirse así: a los que sufren los espera, en la otra vida, la recompensa del reino de Dios. Desde el siglo XVI, la retórica de la evangelización en América, fundada en la tradicional idea de la salvación excluyente, es decir, la que está reservada sólo para los creyentes, se aprovechó de la promesa del reino de Dios, ubicado en la otra vida, la ultraterrena, para implícitamente legitimar la explotación de los indígenas. También a partir de entonces, y dentro del mismo seno del clero, se levantaron las voces de los defensores de los indios, desde fray Bartolomé de las Casas hasta los curas Miguel Hidalgo y José María Morelos, claros antecedentes de los modernos teólogos de la liberación.

La hipocresía que se deriva del dogmatismo y del fariseísmo de la religiosidad institucional, ya presente en el *Evangelio de san Lucas* y que retrata Eça de Quei-



rós en *El crimen...*, reaparece en la caracterización de los sacerdotes de ambas novelas de Leñero y en las tragedias con las que ellas concluyen. Lo que quiero apuntar es que la lectura de las novelas revela las correspondencias en las que se cifra su propio significado, es decir, el de las novelas. Por lo que se refiere a *El Evangelio...*, la correspondencia entre los textos es perfectamente simétrica en cuanto a la numeración, al tema y al espíritu de cada capítulo y grupo de versículos, pero no por lo que se refiere a la letra y a su extensión. La economía poética del texto evangélico se sacrifica, en aras de la actualización liberadora, en el caudaloso torrente del de Leñero. Cito algunos ejemplos: el ángel Gabriel de la anunciación ahora aparece como la comadrona doña Gabi; la oración Magnífica se traduce en la canción del agrarista; el desierto donde operaba san Juan Bautista se localiza hoy en la frontera con los Estados Unidos adonde el Bautista de hoy había pasado de bracero; Jesucristo y su padre, ayer carpinteros, hoy resultan albañiles; los pastores y los ángeles que visitaron al recién nacido en el pesebre de Belén son las prostitutas que ahora acompañan a la familia en los lavaderos de la po-

bre vecindad donde nació Jesucristo y en el hotel de paso donde llevan a María después del nacimiento; si en aquel entonces Jesucristo crecía llenándose de sabiduría, ahora lo hace en una escuela rural; la visita al Templo de Jerusalén, por las fiestas de la Pascua, donde Jesús se pierde y lo encuentran discutiendo con los sacerdotes se traslada a la peregrinación a la basílica de la Villa de Guadalupe; la fecha de la predicación de san Juan Bautista se registra durante el imperio de Tiberio César, siendo procurador de Judea Poncio Pilato y pontífices Anás y Caifás, en tanto que la novela se refiere a la época de los últimos años del sexenio presidencial del licenciado Luis Echeverría Álvarez o en los primeros del licenciado José López Portillo, siendo arzobispo primado de México Miguel Darío Miranda, a quien sucedió en el cargo Ernesto Corripio Ahumada; la región del Jordán aparece trasladada a los pueblos de los alrededores de la zona metropolitana del Distrito Federal; Herodes, el tetrarca de Galilea, reaparece como el cacique Horacio Mijares; las sinagogas se vuelven iglesias; los pescadores, pepenadores; el vino, pulque; las muchedumbres, sindicatos, ligas agrarias y ejidatarios; los fariseos, empresarios y curas; los escribas y legistas, intelectuales, profesores de teología y “empresarios” de la religión; si Herodes decapita a san Juan Bautista, Horacio Mijares le aplica la ley fuga; los cinco panes y los dos pescados de la multiplicación se convierten en tortillas, nopales, tlacoyos y quesitos; el episodio de la curación del epiléptico se traduce en la aceptación del homosexual; en el relato del rico malo y Lázaro el pobre, Abraham encarna en Emiliano Zapata y los ángeles en los zapatistas;<sup>3</sup> Jesucristo pedía que dejaran que los niños se acercaran a él, y ahora hasta juega con ellos una cascarita de “fut”; la expulsión de los mercaderes del templo ahora tiene lugar en una iglesia de Las Lomas donde Jesucristo arma un gran alboroto acusando a sacerdotes y fieles de haber convertido los templos en tumbas de Dios, en salones de modas y en sucursales bancarias; a los escribas, el iracundo Jesucristo los identifica hoy con los sacerdotes burgueses, empleadillos de los poderosos; en la última cena sirven pozole y pambazos; el Monte de los Olivos se transforma en el parque Lira; en el tormento le aplican a Jesucristo Gómez la picana eléctrica; camino del campo militar agoniza y muere en una camioneta de la policía; en lugar de enterrarlo en un sepulcro en el que nadie había sido puesto todavía, lo depositan en una fosa común del Panteón de Dolores; el ángel, convertido en sepulturero, les informa a las mujeres que buscan la tumba de Cristo, que esos hombres no mueren nunca, que siguen cada día con más vida.

<sup>3</sup> Se trata obviamente de los zapatistas de la época de la Revolución; los nuevos zapatistas, los de Chiapas, aparecieron quince años después de que se publicó la novela de Leñero.

Acaso pueda encontrarse alguna coincidencia entre el Pierre Menard de Jorge Luis Borges —el que escribe el *Quijote* en el siglo XX— y el Lucas Gavilán de Leñero —el que escribe *El Evangelio* también en el siglo XX—, aunque mirándolo bien, es decir, leyéndolos bien, las coincidencias se presentarían como contrapunto. En efecto, mientras que Menard escribe el *Quijote* —y, según el narrador del cuento, “son verbalmente idénticos (los dos *Quijotes*), pero el segundo es casi infinitamente más rico” (p. 56)—, Gavilán dice escribir su relato, a partir del de san Lucas:

(...) como una traducción de cada enseñanza, de cada pasaje al ambiente contemporáneo del México de hoy (pero) es imposible hallar equivalencias lógicas de la época de Jesucristo a la concreta y muy compleja realidad nacional de los días que vivimos. Sólo un alarde de cinismo literario podía forzar los hechos a tales extremos, pero no encontré una manera mejor de reescribir el evangelio de Lucas con estricta fidelidad a su estructura y a su espíritu (pp. 11 y 12).

¿Es realmente “imposible hallar equivalencias lógicas de la época de Jesucristo a la concreta y muy compleja realidad nacional de los días que vivimos”? ¿Podemos pensar que el “cinismo” del que se autoculpa el autor ficticio Gavilán<sup>4</sup> lo comparte el autor real Leñero? ¿Se trata nada más que de un recurso retórico defensivo —irónico— para inmunizar al texto contra la crítica de quien lo considere “cínico”? Gustavo Gutiérrez parece coincidir con Gavilán cuando advierte que:

Queriendo descubrir en Jesús las más menudas características de un militante político contemporáneo no sólo tergiversaríamos su vida y su testimonio, no sólo revelaríamos una pobre concepción de lo político en el mundo presente, sino que, además, nos frustraríamos (*sic*) precisamente de lo que esa vida y ese testimonio tienen de profundo y universal y, por lo mismo, de vigente y de concreto para el hombre de hoy (p. 299).

Aunque el asunto merezca estudio aparte e independientemente de lo que apuntan el autor ficticio Gavilán y el teólogo Gutiérrez, la novela no hace otra cosa más significativa, a mi juicio, que revelar las analogías entre las injusticias de los dos mundos, de las dos épocas y de la vida y la muerte de Jesucristo hace dos mil años y hoy. Por su parte, estima otro teólogo de

<sup>4</sup> En su estudio sobre la obra de Leñero, Danny Anderson dedica un capítulo al comentario de esta novela. Anderson afirma que Leñero “inventa a narrador-scribe, Lucas Gavilán” (p. 131); no, no lo inventa, mejor sería advertir que Leñero, en vez de inventar, usa *también* un “narrador-scribe” como el que aparece en los cuatro primeros versículos del *Evangelio* original.

la liberación, Jon Sobrino, que los evangelios se entienden mejor al conocer lo que históricamente ha ocurrido en América Latina; agrega que a cualquiera que haya vivido y sufrido la historia en esa región, le parecerá aún más creíble que Jesús fuera como fue; acaso esos textos del Nuevo Testamento resultan también más verosímiles al verificar sus afinidades con lo que ha pasado en América durante los últimos cinco siglos, especialmente, como indica el teólogo vasco-salvadorense, si percibimos la analogía de las muertes de cientos de miles de personas con la de Cristo (pp. 73-75).

Las correspondencias entre la novela de Eça de Queiroz y la de Leñero son distintas. Es cierto que el tema y el espíritu de la de Eça reaparecen en la de Leñero, pero mientras que la narración de la del portugués se extiende prolija a lo largo de cerca de quinientas páginas pobladas de minuciosas descripciones de personajes y lugares, de largas reflexiones psicológicas, de pormenorizados relatos de pequeños y grandes eventos, aderezado todo con entrañables cuadros de costumbres y con la fulminante ironía tan característica del autor, la narración del mexicano no llega a las cien páginas. Al contrario de lo que pasa con la relación entre el evangelio y su correspondiente novela, en el caso de las novelas del Padre Amaro se sacrifica el caudaloso torrente de *El crimen...* en aras de la economía poética de *El Padre...* Básicamente la historia es la misma, es decir, la del joven Padre Amaro que llega de la capital al pueblo a desempeñar su trabajo de sacerdote, se enamora de la joven Amelia, la seduce, la embaraza, luego la abandona para no poner en peligro su carrera sacerdotal y mueren tanto Amelia como su hijo —recién nacido en la novela de Eça, abortado en la de Leñero—, víctimas del Padre Amaro. En ambas novelas se presentan entrelazados un tema sexual y uno relativo al poder. Efectivamente, se trata del problema sexual que entraña el celibato y sus consecuencias: la represión, la hipocresía, la doble moral, el egoísmo y la violencia institucional. Pero también se refieren a la ambición de un joven sacerdote por conseguir el poder, a su disposición de cometer un crimen para eludir cualquier obstáculo —principalmente los que se derivan de su propia “mala” conducta— y asegurar su ascenso jerárquico. La presentación de estos problemas se encuadra, en ambas novelas, dentro del marco clásico del naturalismo; en efecto, todo el desarrollo de la historia de la novela está determinado por el proceso de la selección natural, o sea, el principio de la supervivencia del mejor adaptado al medio, es decir, del más fuerte, en este caso, el Padre Amaro. En este sentido, ambas novelas pueden leerse como expresiones del naturalismo, tan de moda cuando Eça escribió y publicó su obra y, por lo visto, sobreviviente en la pluma del autor mexicano.

No voy a discutir si estas novelas pueden clasificarse como antirreligiosas o anticlericales. A mi juicio, su propio naturalismo las define como implícitas críticas a desviaciones religiosas, a conductas tipificadas por la ley como delitos y/o reprobadas por la moral. Lejos de justificar la conducta y los crímenes del Padre Amaro, tanto la novela de Eça como la de Leñero los condenan sin lugar a dudas. Pero pienso también que la fe cristiana no necesariamente está en la Iglesia. El asunto merecería estudio aparte. Lo que me importa advertir aquí son los problemas, las situaciones y las ideas del México actual, que Leñero injerta en la historia original de Eça de Queirós. Me refiero al narcotráfico y al lavado de dinero, a las limosnas provenientes de esos dineros, a la complicidad del gobierno y de la alta jerarquía eclesiástica por lo que toca a la corrupción del poder, a la crítica que implica el pensamiento liberador de uno de los jóvenes curas, compañero de Amaro, y al aborto.

La lectura de estas relaciones entre cada una de las novelas de Leñero y los textos que las inspiraron recuerdan el contrapunto musical y dan fe del parentesco entre cada una y su modelo. En efecto, la lectura de cada una de esas novelas se desarrolla a lo largo de la convergencia de dos relatos que se van vinculando por medio del contraste; los eventos de cada texto se corresponden en forma recíproca a la vez que contrastante, como sucede en la música con las voces o líneas melódicas del contrapunto que cantan distintamente un tema. Este parentesco pasa a formar parte del significante (discurso) pues completa la expresión del significado del nuevo texto. Es decir, podría leerse *El Evangelio de Lucas Gavilán* sin siquiera tener noticia del de san Lucas como también es concebible la lectura de *El Padre Amaro* sin conocer la novela de Eça de Queirós, pero serían lecturas incompletas.

Lo que quiero decir es que el nuevo texto cobra cabal significado cuando su lectura revela el parentesco. Son numerosos los tipos de parentescos transtextuales que han sido tipificados por la teoría, sobre todo a partir del estructuralismo. Es en esta clase de relaciones, advierte Gérard Genette, donde puede cifrarse la poética de un texto literario. En efecto, el teórico francés apunta que el objeto de la poética es el fenómeno de la transtextualidad o trascendencia textual, trascendencia que el propio Genette define como “todo lo que pone al texto en relación, evidente o secreta, con otros textos” (p. 1).

A primera vista, las dos novelas de Leñero aparecen como parodias. Como sabemos, la parodia es sólo una de las muchas expresiones (que van desde el penalmente tipificado plagio hasta las citas, las alusiones, las imitaciones, las variaciones temáticas, etcétera) por medio de las cuales se verifican estas relaciones transtextuales. En la parodia se imita un texto, repitiéndolo, apropiándose, con frecuencia invirtiendo simétricamente sus

elementos, con una finalidad determinada. Tradicionalmente, la parodia se ha vinculado a la ironía pues ambas alteran el proceso normal de la comunicación al desdoblarse un significado encubriéndolo para, paradójicamente, mejor revelarlo. También es cierto que casi siempre se asociaron ambas con la burla.

Pero no siempre hay burla en la parodia. Efectivamente, Linda Hutcheon lo demuestra al analizar y comentar la parodia que James Joyce ejecuta en su *Ulises* al recrear a Penélope en Molly por medio de paralelismos e inversiones sin que el texto del novelista irlandés se burle del de Homero. Esto le permite a Hutcheon afirmar que la parodia es, sí, una suerte de imitación pero no siempre para burlarse del texto parodiado y concluye citando a Thomas Greene: “Toda imitación creadora mezcla un rechazo filial con un cierto respeto, igual que toda parodia rinde su oblicuo homenaje” (pp. 6-10).

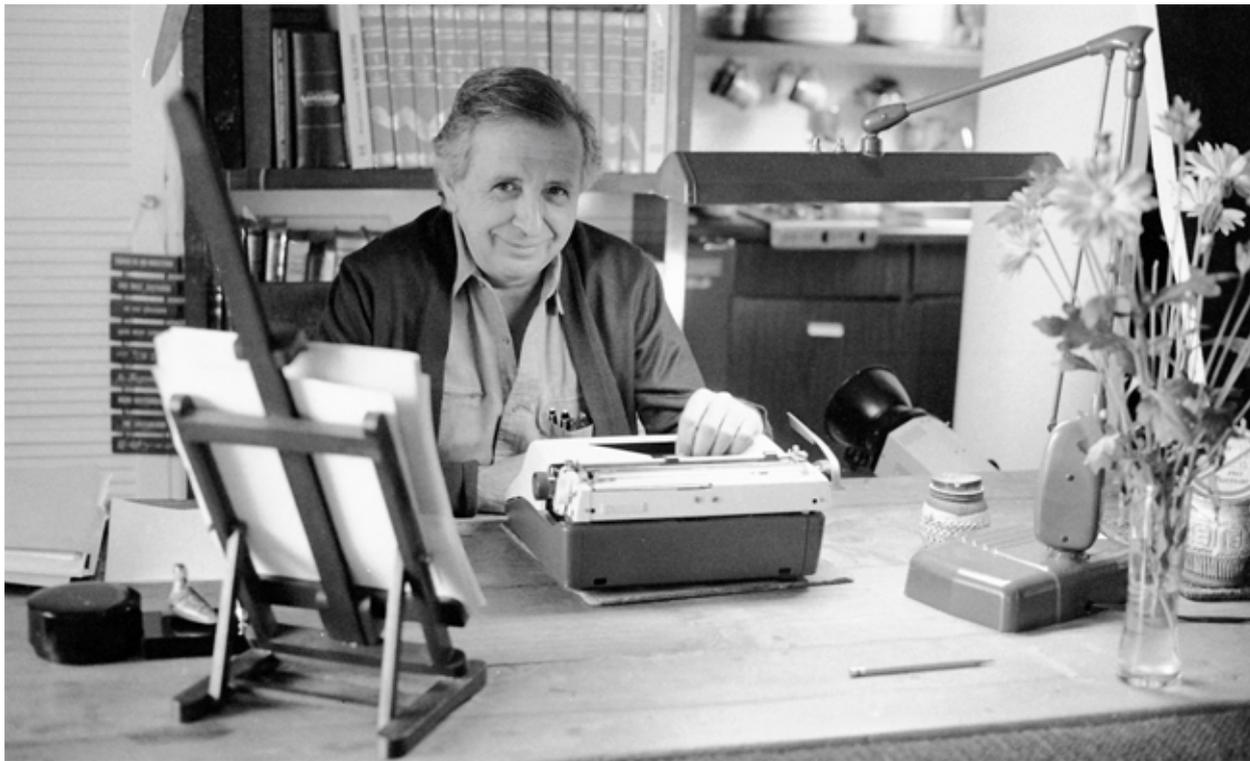
En las parodias de Leñero hay inversión —que entiendo aquí como el traslado de una realidad cultural, histórica y geográfica a otra— pero hay, a mi juicio y sobre todo, fe, homenaje y complicidad en vez de burla. Además, estas de Leñero pertenecen al tipo de parodia que parece ajustarse a la propia etimología de la palabra pues en griego el prefijo “para” significa tanto “contra” como “al lado de” o “paralelamente”;<sup>5</sup> es decir, que hay contraste, oposición, pero también semejanza y paralelismo. Se trata de imitación por medio del contrapunto que distanciando al texto parodiado del que parodia, los acerca. Si hay irreverencia, hay también homenaje; en el caso del evangelio, hay algo más que un homenaje: es testimonio de la fe del autor mexicano; en el caso de Amaro, es un evidente homenaje a la mayor gloria de las letras portuguesas del siglo XIX. La complicidad de autores y textos se presenta en una “síntesis bitextual”.

Además del distanciamiento y del desdoblamiento, la parodia revela relatividad (en tanto que la parodia es imitación y creación a la vez) e intercambiabilidad. Bien puede asociarse la parodia con la literatura carnalizada tal como la plantea Mijail Bajtin<sup>6</sup> quien sitúa el origen de este tipo de literatura durante el helenismo cuando varios géneros se unieron formando el ámbito de lo serio-cómico. Esto provocó una nueva perspectiva de la realidad unida con el folclore carnavalesco, un modo de entender la relatividad del significado del mundo y su posible pluralidad de significados. La vitalidad de esta perspectiva estimuló la creatividad. En efecto, dentro de lo serio-cómico pudo el pasado —mitos y leyendas, dioses y héroes— convertirse en un vivo presente de seres contemporáneos, como pasa con estos textos de Leñero.

Convertido el carnaval en literatura, esta pudo reflejar la vida volteada al revés, al derecho y al revés simul-

<sup>5</sup> Ver Hutcheon, p.32.

<sup>6</sup> Ver Bajtin, pp. 106-127.



© Barry Dominguez

táneamente, el anverso y el derecho del mundo, y combinar y unir lo grande con lo insignificante, lo alto con lo bajo, y lo que ahora más nos interesa: el pasado con el presente y lo sagrado con lo profano (como sucede con el *Evangelio de san Lucas* y el de Lucas Gavilán, y también con los padres Amaro). Confirmada la relatividad del significado de todas las cosas, se resolvieron las polarizaciones tornándose en ambivalencias.

En la parodia se cifra la ironía que anima las dos novelas de Leñero. Ironía percibida como ese velo que ocultando revela y entendida como tropo y como figura de pensamiento. Ironía como la entendió el *New Criticism*, es decir, como inclusión de impulsos opuestos y complementarios en el poema, como “drama de la estructura”, como reconciliación de contrarios, como equilibrio interno del poema, como distanciamiento y autocritica, pero sobre todo, como desdoblamiento, simultaneidad e intercambiabilidad.<sup>7</sup> Así son el desdoblamiento, la simultaneidad y la intercambiabilidad de la palabra sagrada del *Evangelio* y la profana de la novela, y los de una novela y de su contexto sociocultural portugués decimonónico y una novela y su contexto sociocultural mexicano del siglo XXI.

Como hemos visto, dentro de las posibilidades que le brinda la magistral destreza con la que ejerce su oficio de escritor, animado por su radicalismo adolescente que sigue sin conseguir superar —como él mismo lo confiesa (2003, p. 117)— y sobre todo, encendido por la fe y el espíritu de la teología de la liberación, Vicente Leñero denuncia la injusticia y la corrupción por me-

dio de un parentesco transtextual —la parodia— en el que se cifra la fortuna del discurso de *El Evangelio de Lucas Gavilán* y la de *El Padre Amaro*.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Danny Anderson, *Vicente Leñero, The Novelist as Critic*, Peter Lang, Nueva York, 1989.
- Mijail Bajtin, *Problems of Dostoievski's Poetics*, Manchester U.P., Manchester, 1984.
- Biblia de Jerusalén*, [http://usuarios.lycos.es/osorno\\_rbornschein/index.html](http://usuarios.lycos.es/osorno_rbornschein/index.html), 2 de octubre de 2007.
- Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), *Ficciones* (1956), Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 47-59.
- José Maria Eça de Queirós, *El crimen del Padre Amaro* (1875), *Obras completas*, tomo I, Aguilar, México, 1959.
- Gérard Genette, *Palimpsests* (1982), U. of Nebraska P., Lincoln, 1997.
- Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación* (1972), Sígueme, Salamanca, 1977.
- Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, Nueva York y Londres, 1985.
- Vicente Leñero, *El Evangelio de Lucas Gavilán*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- , *El Padre Amaro*, Grijalbo, México, 2003.
- Juan Pellicer, *El placer de la ironía*, UNAM, México, 1999.
- Jon Sobrino, *Jesus in Latin America* (1982), Orbis Books, Nueva York, 1987.

<sup>7</sup> Ver Pellicer, pp. 55-94.

# Vicente Leñero y la Misericordia

Francisco Prieto



Vicente Leñero ha cumplido setenta y cinco años. Si en un reproche a Lope de Vega, Alejandro Casona pone en boca de Quevedo en su drama *El caballero de las espuelas de oro*, que a aquel le faltó soledad y de ahí cierta inconsistencia, cierta falta de densidad en su obra dramática, a Leñero le ha sobrado soledad, esa que se cuece en la voluntad de fidelidad a una vida personal en perenne interrelación con su trabajo como novelista, dramaturgo, reportero. Pero no sólo esto está en la base de la unidad profunda de su obra y de su existencia, en esa terca lealtad a sí mismo que caracteriza a quien se ha construido como persona humana, sino también en el compromiso con los derechos propios e inherentes al universo narrativo, dramático, periodístico.

Dicho de otro modo: la literatura no se usa, no es un medio al modo de Sartre y de muchísimos otros como el periodismo, por su parte, tiene que responder de un modo directo a una visión del hombre y del mundo. Asimismo, la vida personal no puede ir a contracorriente de lo que se encuentra en el núcleo mismo del quehacer profesional. (El artista no puede no ser un profesional ya que escribir es, como nos lo enseñó Graham Greene, *a sort of life* pero, también, una vía de escape: la criatura humana por su imperfección radical no puede vivirse como Dios y tiene que fugarse en el sueño, en la transfiguración de la realidad que, empero, no niega las verdades esenciales que se le revelan en el transcurrir terreno). Vicente Leñero ha sido un artista que ha vivido plenamente la cotidianidad del compromiso personal con una mujer, con una familia, con amistades que ha cultivado a lo largo de una existencia larga, con el sentido de respeto a los trabajos que ha emprendido y

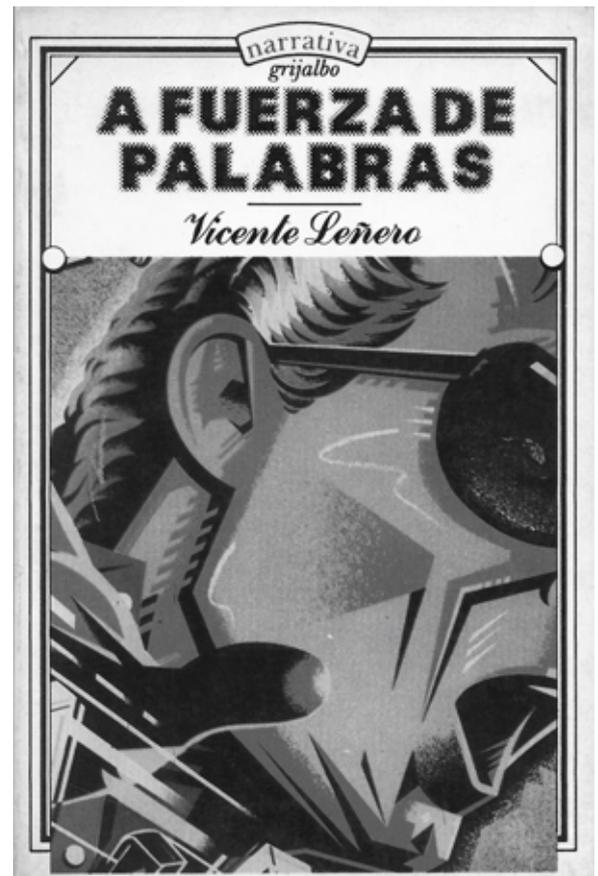


© Rogelio Cudillir

Vicente Leñero y el Subcomandante Marcos

los compromisos adquiridos. Si cuando el golpe contra *Excelsior* no pudo dedicarse a escribir porque éticamente debía permanecer al lado de Scherer y de los compañeros despojados, dar una larga batalla que sería decisiva para ganar, con la sociedad civil, la libertad de expresión y de publicación, si a lo largo de casi toda su vida publicó un sinnúmero de reportajes, entrevistas, artículos de fondo, si se entregó en cuerpo y alma en la redacción de *Proceso* sin dejar de estar con los suyos, de escribir para el cine, de encerrarse en esa soledad del autor para seguir desarrollando novelas y obras de teatro fieles, siempre fieles a sí mismo, todo ello ha sido testimonio de una seriedad fundamental, de eso que ha sido olvidado hoy día y que es la existencia auténtica. Ese combate contra las inercias, ese estar alerta a la circunstancia, a lo que hacen los demás entusiasmándose con el trabajo de los otros, ese darse tiempo para escuchar, ¡y leer!, lo que hacíamos otros habla de una generosidad radical. A la estructura compacta, a un mismo tiempo sólida y atrevida de no pocas de sus obras, ha acompañado una dedicación similar en la construcción de la existencia personal. He aquí algo que no se puede lograr si no es por una cuota alta de soledad asumida y la luz que sobre ella arroja la Fe. Porque la felicidad del cristiano —y Leñero se ha confesado cristiano y católico— se centra y brota de saber que el hombre no está solo, que sostiene un diálogo permanente con su Creador, que ni nuestros actos, ni nuestros desfallecimientos o logros carecen de sentido, que nuestras mezquindades no pasan, tampoco, inadvertidas. El cristiano vive desde la comunión de los santos, acompañado por los que lo precedieron en el camino y murieron dando constancia de la Fe.

Pues bien, Vicente Leñero ha sido el mayor experimentador y creador de técnicas narrativas de nuestra literatura —a su lado estarían Rulfo, Fuentes, Elizondo, Del Paso, Daniel Sada, entre los jóvenes, Ignacio Padilla— pero, también, un escritor con un universo propio. La experiencia poética en que nos sume su obra tiene que ver con la violencia seca que estalla contra la estupidez de la injusticia, con el horror de darse cuenta, en un de pronto, de que dentro de uno y de la criatura más humilde, se cuece la vivencia del Bien, la exigencia de la Belleza y de una Verdad que nos trasciende mientras que estructuras invisibles y todopoderosas nos condenan a la marginación, a la indigencia, al desamor... La paradoja de nuestras pretensiones infinitas y la realidad de nuestras propias limitaciones. El horror de hacer el mal a nuestros más próximos en un momento de abatimiento y de dejadez y presentir que pasará toda una vida lamentándonos de un momento que, en rigor, no da cuenta de la verdad de nuestra vida. Y entonces se nos irá revelando la beatitud reconfortante pero dolorosa del llanto que nos conduce a la plegaria y al seno de Dios. Recordemos *Los albañiles*, esa novela que se inicia con un crimen, que nos hace vivir —escribí en *Los 100 mejores libros del siglo XX*— con los personajes a lo largo y ancho de una investigación inconclusa. ¿Quién mató a don Jesús? En realidad todos tenían razones para matar a aquel viejo velador, enfermo, decrepito, corrompido como, en realidad, si buscamos bien, todos tenemos razones para matarnos unos a otros, lo que sólo puede llevarnos a sentir piedad los unos por los otros. Hay que elegir entre la caridad o el infierno, parece decirnos Leñero en esta novela que descubre aun lo que puede tener de humano un policía...



*Los albañiles* viene a ser la celebración de un encuentro entre los opuestos, un proceso hacia la solidaridad a partir del ser menesteroso que cada quien arrastra y que sólo el que no lo ve viene a ser el real menesteroso, aquel por el que no habrá misericordia. Misericordia por el ser humillado y ofendido que es un grito que brota del corazón de los personajes más entrañables de las obras de Leñero. La voz adolorida que resuena en *A fuerza de palabras* y que nos hace vivir el dolor de constatar lo que hicieron de nosotros y nos alejó del ser que hubiéramos querido construir, la pareja que en el trájín de una mudanza asume un fracaso doloroso y que, abatiendo toda soberbia, se abren el uno y el otro clamando misericordia, la vida que se va cuando en la imaginación apenas estaría comenzando porque hay una consistencia interior que remite a una grandeza ahora que es ya demasiado tarde, porque peleamos diez rounds para darnos cuenta de que los viejos demonios han regresado y la vida como un combate inútil, un garabato que desciframos y decodificamos para darnos cuenta, una y otra vez, de que hemos estado, siempre, equivocados...

Todo lo que, en rigor, lleva al lector a la plegaria, con un profundo sentido de piedad por sí mismo y por los demás, un darse cuenta de que "todos somos Marcos" y don Jesús y la voz adolorida que clama, en suma, ¡misericordia!

Leñero es el novelista y el dramaturgo del ser humillado que encuentra el valor y el sentido de su existencia cuando se le revela que no es un ser precioso o un

privilegiado, que sólo con los otros puede encontrar el escurridizo sí mismo que se revela en el compromiso con los semejantes, porque sólo entonces se muestra, reluce, la única verdad gratificante, la garantía de la consistencia del Reino. En *El Evangelio de Lucas Gavilán*, Jesucristo Gómez lo dice:

Un ciego no puede guiar a otro ciego porque los dos caerían en el hoyo. Trate entonces cada quien de mejorar reconociendo que un alumno no está por encima de su maestro. Pero todo el que se supera llega a ser maestro algún día.

No te atrevas a señalar la basura que hay en el ojo de tu amigo antes de ver la basura que hay en el tuyo. Cómo te atreves a decirle a tu amigo: deja quitarte esa basura. No seas hipócrita: limpia primero tu ojo y después podrás limpiar el de tu amigo.

Finalmente, la obra de Vicente Leñero presenta lo que fue el grito desgarrado y esperanzador de Bernanos: "¡La caridad o el infierno!". Sume al lector en un abrazo de solidaridad con los que nada o poco tienen, nos hace vivir que sólo despojándonos nos acercamos a eso que, oscuramente, llamamos Felicidad y que nos será revelado cuando más allá de la noche oscura del alma nos reencontremos en el seno del Padre. Unidos desde la diferencia. La obra de Vicente Leñero es personal porque es social, social porque es personal, es decir, cristiana.

# Guía implacable

Javier Sicilia

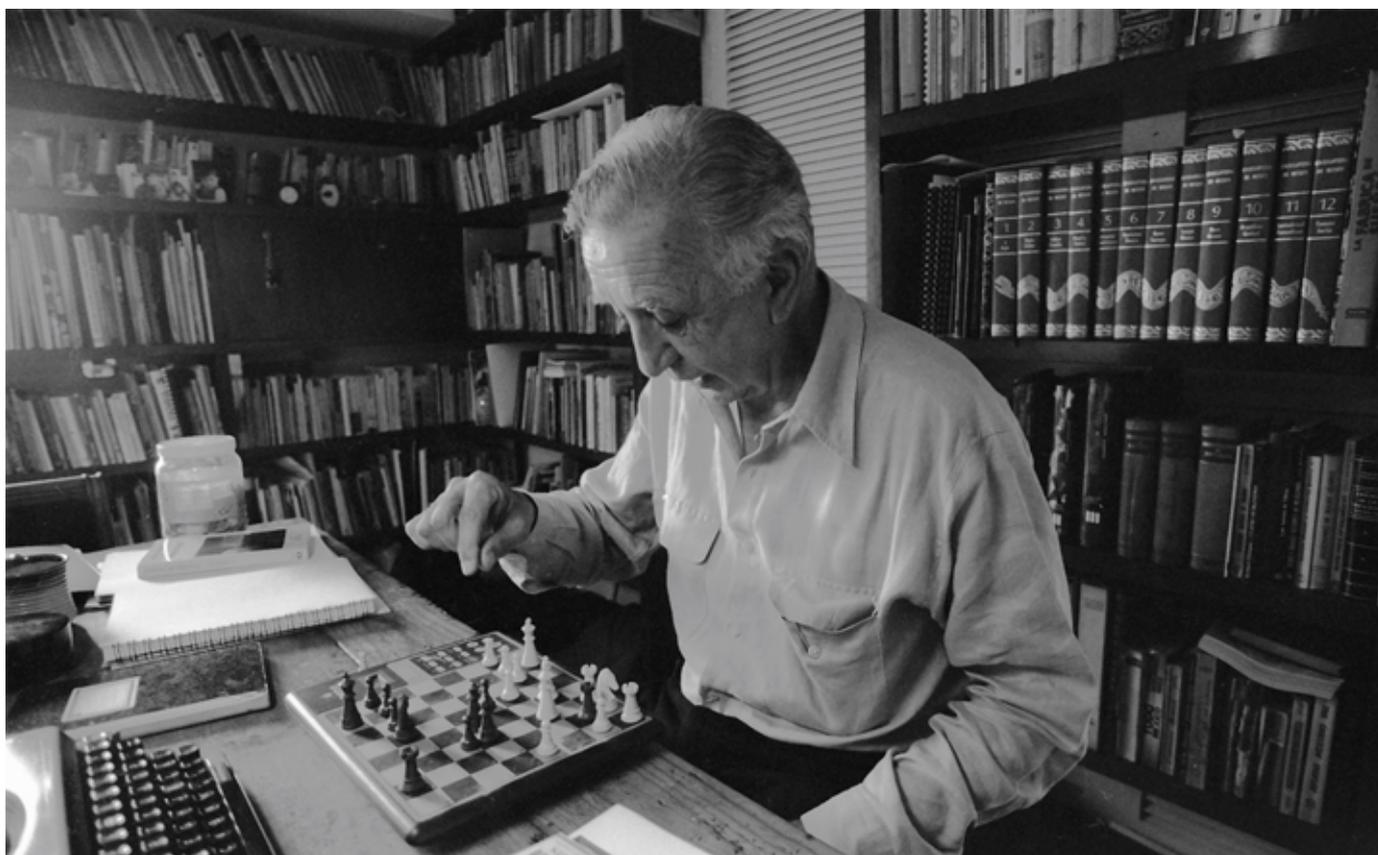
—Eres un hijo de la chingada —me dijo Vicente en una de nuestras tantas sobremesas, con su deliciosa manera de pronunciar esa majadería y de bromear.

—¿Por qué? —le pregunté.

—Porque el día en que por vez primera hablamos sobre Dios, te portaste no sólo muy mal conmigo, sino que además te saliste sin concluir la conversación.

Recordaba el incidente, pero no mi comportamiento que había relegado en las cosas vergonzosas del inconsciente y que, después de tantos años, el reclamo de Leñero devolvía a la conciencia: era finales de los setenta, Graciela Carminatti, con quien entonces editaba *Los Universitarios*, me había propuesto hacer un

número sobre Teología de la Liberación y me pedía que entrevistara a Vicente. Se concertó la cita en la oficina del poeta Marco Antonio Campos. Yo venía de una larga experiencia con los jesuitas en los cinturones de miseria del Distrito Federal y, harto del sociologismo de cierta teología de la liberación, inmerso en el misticismo cristiano y su diálogo con las tradiciones orientales, tenía serios y, en ese momento, prejuiciosos reparos contra esa gran teología que nació del dolor de nuestro continente. Con la soberbia de los veintitantos años, haciendo alarde de un pésimo periodismo, encaré a Leñero, cuestioné su *Evangélio de Lucas Gavilán* y, sin dejarlo casi hablar, lo dejé



© Barry Dominguez



Con José María Pérez Gay

con Graciela que, avergonzada, hizo lo que yo debí haber hecho.

Mientras escribo estas líneas, me veo de cara al pasado y siento una gran vergüenza y la dolorosa sed del perdón. No había entendido nada. Leñero, en cambio, había entendido todo. Lejos de mandarme a la chingada y concluir no sólo con la entrevista sino con cualquier afecto hacia mí, me dio una lección de humildad cristiana y del don de la gracia, de lo que llega a nosotros a través de otro por pura gratuidad: llevó con Graciela a buen término la entrevista; me invitó, años después, con motivo de la aparición de mi novela *El Bautista*, a cenar a su casa en compañía de su esposa Estela Franco, Ignacio Solares, Paco Prieto, José Ramón Enríquez, Myrna Ortega y Alicia Molina; me trató como a un amigo y me hizo parte de los que ama.

Si recuerdo la anécdota es porque ella nos revela a Leñero: el escritor mexicano que mejor encarna el difícil precepto de no juzgar.

El cristiano Leñero tiene esa doble virtud que uno espera encontrar en quien profesa esa fe: en el orden del amor, la apertura, hasta el perdón, hacia todo lo que vive —de ahí su rechazo a la idea del infierno—; en el orden de la vida, la negativa a concretizar su pensamiento en juicios— de ahí el periodista y el novelista como testigos de la vida; de ahí también el escritor que siempre está experimentando con las técnicas narrativas. Para Leñero, el cristiano es un testigo; alguien que

muestra, que da testimonio mediante la palabra. ¿Y qué ve el cristiano? La verdad, pero no una verdad que puede reducirse a conceptos, que la destruyen —todo lo que puedas decir de la verdad (diría Leñero parafraseando a los místicos) no es la verdad—, sino la verdad que sólo puede llegar a nosotros mostrándose, revelándose, asombrándonos. Para Vicente, la verdad es la Palabra y esa Palabra sólo llega a nosotros como un acontecimiento dichoso cuyos significados —como las raíces de una flor magnífica— se hunden en un lago insondable que, imposibles de asir en todas sus vertientes, siempre nos cuestionan, nos asombran y, como en el Evangelio, no dejan adormecer nuestra conciencia. Quizás ahí radica el poder de su literatura que, en sus rostros negativos o positivos, nos permiten mirar la gracia; quizá también ahí radica la fascinación de su personalidad siempre abierta, siempre cuestionante y en perpetuo movimiento. A sus setenta y cinco años, Vicente no deja de asombrar. Nada hay en él de anquilosamiento, de terquedad, de suficiencia. Su pensamiento siempre sorprende por la manera en que hace que la verdad se dinamice y encuentre nuevas expresiones en el tiempo. Cuando converso con él, cada una de sus palabras —a veces de una profunda radicalidad, que confirma su estar con la verdad en un tiempo difícil— me pone en movimiento, me alerta, impide que me adormezca y me obliga a cuestionar mis certezas, a pasarlas por la dura criba no de una demostración sino de una nueva manera de mirar y develar la verdad. Con ellas me mido y repentinamente, cuando estoy a punto de estallar, un borbotón de luz surge y me encuentro sonriendo. Cuando sonrío es señal de que entendí, no con la razón, sino con la luz gozosa del espíritu.

No siempre estoy de acuerdo con Leñero, pero siempre lo releo, siempre quiero verlo, siempre deseo que llegue el día en que nos juntamos para compartir el pan y hablar de Dios, siempre lo llevo en el corazón como un guía implacable que me muestra nuevos paisajes de la verdad en medio de la noche, que me instiga para no adormecerme, para estar siempre alerta y recordarme que somos testigos de la verdad por la palabra, y que esa verdad no es un ruido en la escritura o en la boca, no un juicio, no una certeza intelectual, no una demostración, sino un acontecimiento dichoso que, como alguna vez hizo conmigo después de ofenderlo, siempre llega a nosotros a través de otro para sorprendernos y mostrarnos la maravillosa gratuidad del amor.

Además opino que hay que respetar los Acuerdos de San Andrés, liberar a todos los zapatistas presos, destruir el Costco-CM del Casino de la Selva, esclarecer los crímenes de las asesinadas de Juárez, sacar a la Minera San Xavier del Cerro de San Pedro, liberar a los presos de Atenco y de la APPO, y hacer que Ulises Ruiz salga de Oaxaca.

# Dar voz a los que no la tienen

Ignacio Solares

En pocas obras de escritores mexicanos se advierte tanto como en la de Vicente Leñero la propensión totalizadora que anida en la mejor ficción, esa voracidad con que pretendía tragarse el mundo, la historia presente y pasada, las más grotescas experiencias del circo humano, las voces más contradictorias, y transmutarlas en literatura. Ese apetito descomunal de contarlos y oírlos todo, de abrazar la vida entera en una fina narración o en un valiente testimonio periodístico, tan infrecuentes en un medio donde más bien imperan el susurro y la timidez.

Leñero incursionó con éxito en prácticamente todos los géneros, quizá con excepción de la poesía, y en todos ha sido laureado: cuento, novela, teatro, guion de cine y televisión, entrevista, crónica periodística... Fue uno de los dramaturgos más innovadores y provocativos de su generación, así como el guionista de cine más cotizado de su tiempo.

Maestro de varias generaciones de escritores de teatro y cine, por sus talleres desfilaban gran parte de los autores cuyas obras han llenado las salas de teatro y cine de nuestro país, y obtenido galardones y reconocimientos internacionales. Desde las trincheras de *Excelsior* y *Proceso*, al lado de Julio Scherer, libró batallas definitivas en pos de un periodismo libre y comprometido con la verdad y las mejores causas de la sociedad.

Vicente Leñero estudió con religiosos lasallistas, luego siguió la carrera de ingeniería civil en la UNAM y la de periodismo en la Escuela Carlos Septién García, circunstancias todas estas que habrían de marcar su vocación literaria tanto en la forma como en el fondo, tanto en los temas elegidos como en las estructuras con las que realizó sus trabajos. Leñero permaneció siempre fiel al

estudiante que fue, pero sólo desde y a partir de la vocación que lo marcó. Porque la literatura es una pasión y la pasión es excluyente.

Extraña, paradójica condición la del escritor. Su privilegio es la libertad, el derecho a verlo, oírlo, averiguarlo todo. ¿Para qué? Para alimentar al demonio interior que lo posee, que se nutre de sus actos, de sus experiencias y de sus sueños. Cuando Leñero estudiaba con los lasallistas o en las aulas de la Facultad de Ingeniería, no suponía quizá que absorbía hechos, ideas e impresiones que habría de transformar luego en su singular concepto de la literatura. Porque para él, como para cualquier otro escritor que de veras lo sea, más importante que vivir era escribir.

Así, del microcosmos de la vida familiar, Leñero extrajo obras de teatro y novelas: *La mudanza*, *La visita del ángel*, *¡Pelearán diez rounds!*, *Qué pronto se hizo tarde*, *La gota de agua*. De su trabajo en la televisión, una novela: *Estudio Q*, y una obra de teatro: *La carpa*. De su acercamiento a la historia, las obras *El juicio*, *El martirio de Morelos*, *La noche de Hernán Cortés*. De su interés por la vida religiosa, otra novela y otra puesta en escena: *Redil de ovejas* y *Pueblo rechazado*. De su experiencia periodística: *Nadie sabe nada* y la novela *Asesinato*, además de reportajes que reunió en libros como *Talacha periodística* y *Periodismo de emergencia*.

Sin embargo, a veces se olvida que Leñero empezó en un género al que después frecuentaría poco: el cuento. En 1959 publicó "La polvareda", de marcada influencia rulfiana. Dos años más tarde apareció su primera novela: *La voz adolorida*, que tiempo después reescribió con el título de *A fuerza de palabras*, y en la que abordó uno de los temas más frecuentes en su literatura: la con-



Con Ignacio Solares

fesión, lo que es decir la posibilidad de redención a partir de la palabra (dicha o escrita, en un libro o en un escenario teatral).

Con la publicación de *Los albañiles* (Premio Seix Barral, 1963) empezó en realidad su carrera literaria y abrió una nueva brecha en las letras mexicanas. Para que una gran obra de ficción lo sea, debe añadir al mundo, a la vida, algo que antes no existía, que sólo a partir de ella y gracias a ella formará parte de eso que llamamos realidad, tanto diurna como onírica. En *Los albañiles*, su autor dio carta de ciudadanía pública a personajes que carecían de voz en el mundo de la ficción, pero que además —y esto es lo más importante— se inscribieron en una temática casi inédita en nuestras letras: la novela católica, que se ha dado en llamar.

Hasta antes de Leñero, el género tenía entre nosotros y en ese tiempo autores de poco brillo —Alfonso Junco o Emma Godoy—, incapaces de inscribirlo en una literatura de alta calidad que le diera validez. El logro primero de Leñero, nos parece, fue ahondar en el tema del mal, con todo el desgarramiento y crudeza que conlleva, más que en las pinturas apologeticas de la novelística piadosa, a las que son tan propensos los creyentes.

En *Los albañiles*, los lectores mexicanos encontraban aquello a lo que un Graham Greene en Inglaterra o un Georges Bernanos en Francia podían apuntar en sus libros: la presencia del mal entre los hombres, un tema que sistemáticamente se ha intentado esquivar a lo largo de este siglo, enmascarándolo con los argumentos de la ciencia, de la política, de la psicología, e incluso de la metafísica. Pero el mal puede ser también una presencia real, física, biológica —que duele, que se palpa— y solamente algunos novelistas lo han logrado corporeizar en sus libros.

El lector atento de *Los albañiles* vislumbra que más allá del drama aparente, se desarrolla otro. Una especie de contrapunto oculto da extraña resonancia a los gestos

más insignificantes, a las menores palabras, a los constantes interrogatorios. Se percibe enseguida que la atmósfera está habitada por otra presencia (otra Presencia). De un intrincado planteamiento policiaco, la novela salta a convertirse en un problema teológico sobre la culpa y la búsqueda de la verdad. ¿Quién mató a don Jesús, el viejo velador borracho y epiléptico? Todos tenían razones para hacerlo. Al final del libro, el lector involucrado siente correr culebritas por la espalda: faltaba él como protagonista del libro, no necesita sino interrogarse con sinceridad a sí mismo.

Después de *Los albañiles*, *La vida que se va* me parece la novela más lograda de Leñero, aunque guardo un muy buen recuerdo de *Estudio Q*, en donde una pareja de actores de televisión se rebelaba al guion que el director-Dios quería imponerles desde lo alto de su cabina. Porque, curiosamente, los personajes de Leñero nunca están muy seguros de sus creencias y en ocasiones su fe más nos parece una pesada carga de la que quieren desprenderse que un alivio espiritual, sosegador. Baste recordar al personaje de *El garabato* que en las últimas líneas de la novela concluía que lo más probable es que Cristo no hubiera sido Dios, con todo el desencanto que ello implica para un católico.

Esa imaginación, plena y trágicamente humana, es la que inscribió por derecho propio a Vicente Leñero en un lugar preponderante de la historia de la literatura de nuestro idioma. Vicente empezó a escribir en nuestra revista desde hace siete años —98 colaboraciones— y, no hay duda, su participación le dio relevancia y una alta calidad literaria y periodística. Había quien, me decía, compraba la revista sólo para leer la columna de Leñero. La falta que nos hará a las letras “Lo que sea de cada quien” —cuyo antecedente más cercano es *Gente así*— será determinante para el futuro de la publicación. Deja un vacío imposible de llenar. Como lo deja el amigo entrañable y el maestro que siempre fue para mí.

# Leñero y la narración policial

Vicente Francisco Torres

La publicación de *Los albañiles*, en 1964, marcó el inicio de una serie de libros que Vicente Leñero fue construyendo con los recursos típicos, que no exclusivos, de la narrativa policial. *Los albañiles* está construida en torno a un crimen pero es mucho más que una novela policial: la trama gira alrededor del asesinato del velador de una construcción, Jesús Martínez Avilés, pero lo interesante es que cada uno de los personajes puede ser el criminal porque todos tienen un motivo y aparecen colocados en una situación que los hace sospechosos.<sup>1</sup>

De aquí se desprende un hecho: a Leñero le interesaba el virtuosismo de la estructura más que la trama policial; la diversidad de puntos de vista, de comportamientos, de maneras de hablar y las posibilidades criminales de todos los personajes le resultan más importantes que la historia de un muerto y un asesino. Y aquí es necesario destacar que, muy probablemente, Leñero, al escribir *Los albañiles*, tenía en mente los libros de Wilkie Collins (particularmente *La dama de blanco*) y “En el bosque”, de Ryunosuke Akutagawa, texto famoso porque entre los diversos puntos de vista de los personajes se esconde el criminal, tal y como observamos en la novela de Leñero.

<sup>1</sup> En una entrevista, Vicente Leñero ha sido explícito sobre la cercanía de *Los albañiles* con la novela policial (por los vínculos que guarda con la novelística de Graham Greene) y con el simbolismo cristiano: “En ese ambiente antirreligioso del que hablaba, escribí, en 1962, *Los albañiles*, una simple metáfora de Jesucristo. Recuerdo que traté de explicarle el sentido religioso de mi novela a Ramón Xirau, creyente, por cierto, y me dijo que me dejara de elucubraciones. Mi novela era tal como era. No necesitaba añadirle supuestas alegorías cristológicas. Nadie la entendía como yo hubiera querido. El protagonista es un velador inspirado en aquello de San Pablo: del Jesucristo que no sólo carga con todos los males del mundo, sino que se hace pecado para asumirlo todo”. Adela Salinas, *Dios y los escritores mexicanos*, Nueva Imagen, México, 1997, pp. 82-83.

*Los albañiles* resulta más que una forma ingeniosa y un relato criminal. Entre sus valores artísticos están la recreación de las diversas hablas de los personajes (popular la de los albañiles, culta la del muchacho que estudió en el seminario, violenta la de los policías que realizan los interrogatorios), el tejido que la novela ofrece con las tensiones de cada uno de los protagonistas, la recreación del mundo de los empleados de la construcción, con su promiscuidad, alcoholismo, deslealtad y amistad a toda prueba. Este magma de conductas le da rango artístico a la novela porque Leñero no beatifica ni sataniza a los seres a los que, por razones de trabajo, conoce bastante bien. Los muestra en todas sus contradicciones, en sus momentos taimados pero también en sus horas más enfebrecidas.

Si me he atrevido a señalar la posible presencia de Collins y Akutagawa en la novela de Leñero es porque así lo permite *El que la hace la paga. Ocho detectives célebres* (1976), una antología que preparó Leñero precisamente con los detectives clásicos, es decir, los que crearon Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Gilbert K. Chesterton, Agatha Christie, Ellery Queen... En ese librito también había textos como “La muerte y la brújula”, de Jorge Luis Borges, o “La perra y el caballo”, que suele invocarse cuando se buscan los orígenes de la *detection*. Dicha muestra —amén del relato del propio antólogo— sólo pudo prepararla un lector que haya frecuentado el género policial; de aquí infero que Vicente Leñero, entre los diversos recursos que ha utilizado en sus libros, no ha desdénado los provenientes de la narrativa detectivesca.

En *El garabato* (1967), Vicente Leñero repite la unión de una forma virtuosa y un enigma policial. Esta novela

se estructura de la siguiente manera: Pablo Mejía Herrera, mediante una carta, le agradece a Vicente Leñero que haya conseguido que su novela, *El garabato*, sea aceptada en una editorial. Acto seguido empezamos a leer *El garabato*, que resulta la novela que el joven Fabián Mendizábal puso en manos del crítico literario y ejecutivo de una empresa, Fernando J. Moreno, para que le dé una opinión. La lectura de *El garabato* avanza torpemente, interrumpida por la inserción de las reflexiones personales del crítico que pueden suscitar una conducta del lector que seguramente es parte de las propuestas del libro: la historia policial, con su agilidad e interés, palidece frente a las disquisiciones de Moreno. Esto sucede con tal intensidad que el lector se va saltando las páginas atribuidas a Moreno para continuar con la historia criminal en que se ve envuelto el personaje Rodolfo. Y al final hay un remate demoledor que le permite jugar a Leñero con la forma policial y levantarle de pronto la canasta al lector: las páginas del crítico se refieren a las consultas con su analista, a sus relaciones afectivas y, cuando toca la historia policial que estamos leyendo, en lugar de destacar la habilidad narrativa, repara en errores ortográficos, cacofonías, ambigüedades y en la caracterización de un supuesto género menor. En la persona de Moreno, Leñero concentra todos los lugares comunes que se han esgrimido contra los críticos, desde la esterilidad hasta el cretinismo de enjuiciar libros que no han leído, tal y como sucede al final de *El garabato*: Moreno le da una opinión demoledora al joven Mendizábal cuando ni siquiera terminó de leer la novela, y tan no terminó de leerla que el lector se queda sin conocer el final de la historia, justamente porque Moreno,

al no terminar la lectura, nos impidió a los lectores conocer el final. De esta manera, Leñero violenta el estereotipo de la narrativa policial porque hurta lo más importante —el desenlace—; se burla del estereotipo del crítico y, de paso, desliza una referencia trascendente, religiosa. Cuando se presenta el joven novelista para conocer la opinión del crítico y este centra sus opiniones en el planteamiento policial, Mendizábal le dice que no ha entendido nada y, aunque el joven novelista no dice qué es lo que deberíamos entender, podemos aventurar que se refiere a las bondades de la confesión y al papel protector de la Iglesia, prueba de la voluntad divina, que le brinda cobijo a Rodolfo cuando lo van persiguiendo.

Si en *El garabato* Vicente Leñero supo explotar el interés, uno de los rasgos definitorios fundamentales de la narrativa de enigma y que hace que el libro se pegue a las manos del lector, también aprovechó otro de los rasgos, aunque menos feliz, no por eso menos típico: el *teque*, como dicen los cubanos, la carta sacada de la manga: cuando Rodolfo huye de la farmacia y va en busca de la paliza que le propinan los malos de la novela, resulta que no le quitan el libro con el sobre... porque lo dejó olvidado en la droguería y pudo volver a recogerlo.

En 1985, Vicente Leñero va a la nota roja de los diarios para escribir el más vendido de sus libros: *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*. Tal como sucedió con *Los albañiles* y *El garabato*, Leñero no se conformará con la narración del doble parricidio, sino destacará el misticismo del nieto asesino, su cristianismo fanático y el autoparalelismo que Gilberto Flores Alavez establece entre su caso y el martirio de Jesucristo. No menos atención le merece al novelista la volubilidad del



© Javier Narváez

peor periodismo, el que no tiene convicciones ni apego a la verdad (digamos a *su* verdad), sino que va por donde le conviene, por donde huele a dinero y poder:

A quienes recordaban el tono acusatorio y hasta ofensivo con que Margarita Michelena se refirió a Gilberto Flores Alavez en octubre de 1978, sorprendió leer ahora, cinco años y medio después, un texto de la misma articulista defendiendo y elogiando apasionadamente al muchacho. En octubre de 1978, la familia de Gilberto pertenecía, para Michelena, a “esas familias corrompidas y corruptoras, presa de la sed hidrópica del oro”, y el joven era un típico representante de “estos juniors abusivos, crueles, libertinos, sobreprotegidos en su nido de oro, a quienes nadie se preocupó por construirles con el buen ejemplo, con la disciplina, con la salud del trabajo y la moderación, un esqueleto moral”. En 1978 Margarita Michelena no tenía ninguna duda de que Gilberto había asesinado a sus abuelos y, en mayo de 1984, en cambio, al comentar las “notas escandalosas” aparecidas en la *Segunda de Ovaciones*, la articulista decía, con todo énfasis:

“Si yo no tuviera la certeza de que Gilberto Flores Alavez es inocente del monstruoso crimen que se le imputa, me bastaría la tenebrosa campaña desatada contra él en estos días para sospechar vehementemente que, detrás de esta causa célebre, se mueven, protegidos por su influencia política, los verdaderos autores intelectuales del asesinato de don Gilberto Flores Muñoz y de su esposa, doña Asunción Izquierdo”.<sup>2</sup>

*Asesinato* guarda otra semejanza con *Los albañiles*: plantea la dificultad para que resplandezca la verdad. Sin embargo, mientras en *Los albañiles* la imposibilidad es resultado de un planteamiento religioso, en *Asesinato* la verdad se enturbia con las leyes, el dinero, la corrupción y los más sutiles recursos provenientes de las ciencias (psicología, medicina forense, criminalística). Así, Leñero parece coincidir con una idea que exponía José Revueltas en *El apando*: el hombre se vale de sus más altas conquistas, como la geometría, para imponer la enajenación.

En *Asesinato*, Vicente Leñero realizó, gracias a la diversidad de sus recursos literarios, muchas más cosas que una crónica de la manera en que Gilberto Flores Alavez, en 1978, ultimó con varios golpes de machete a sus abuelos. Veamos algunos elementos que van más allá de los hechos violentos.

En primer lugar, la cronología de la carrera política de Gilberto Flores Muñoz se convierte en una revisión del presidencialismo mexicano y en una caracterización de las políticas anteriores a la irrupción de los tecnócratas:

<sup>2</sup> Vicente Leñero, *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, Plaza & Janés, México, 1985, 521 pp.



© Octavio Gómez / Pocos

En 1928, cuando Flores Muñoz tenía 22 años, su padrino el cacique lo nombró presidente de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje del estado. Gilberto no había cursado estudios de abogacía y a partir de aquel momento entendió que no los iba a necesitar. Para triunfar en la política mexicana era preciso desarrollar habilidades ignoradas por los programas universitarios: talento práctico, audacia, quizás un poco de cinismo, impiedad. Y en tales materias tenía en el general Saturnino Cedillo al mejor maestro de la región.<sup>3</sup>

El doble parricidio se convierte en una radiografía de la política y de algunos personajes que sí recibieron la justicia de la Revolución y, a fin de cuentas, *Asesinato* es un atroz documento de la condición humana, tiroteada por arrebatos místicos, necesidad de religión y explosión de los instintos más ocultos y desmesurados.

Al analizar la producción literaria de Asunción Izquierdo Albiñana, esposa de Gilberto Flores Muñoz, Vicente Leñero destaca la extraña fascinación que la novelista sentía por las escenas de sangre, puñaladas, machetazos y mutilaciones, detalles que convierten sus novelas en señas premonitorias de su muerte violenta. Justamente aquí entronca una coincidencia turbadora: el joven asesino que tenía pavor a la sangre, antes de cumplir los 20 años de edad, había leído los libros de la abuela. Si llevamos al extremo los guiños irónicos del destino debemos recordar dos cosas. Primera, que el sobrenombre de Gilberto era *Quile*, y por una confusión fonética llevó a *Killer*, tal y como se consignó en las actas del proceso que Leñero cita con fidelidad. Segunda: el padre del homicida se especializó en angiología, es decir, en el estudio del torrente sanguíneo que Gilberto trastornó brutalmente en los cuerpos de sus abuelos.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 90.

Estas líneas proceden de mi libro *Muertos de papel*, Conaculta, México, 2003.

# Fiel a sus obsesiones

Guillermo Vega Zaragoza

## I. LAS MÁQUINAS NO TIENEN PALABRA DE HONOR

Recibí la encomienda de entrevistar a Vicente Leñero para una revista de cine que dedicaría una edición al guionismo cinematográfico. “El maestro ya aceptó”, me dijo la voz al teléfono y me dio la dirección de su casa en San Pedro de los Pinos. Por fin conocería al admirado Leñero del que había leído prácticamente todo: sus novelas, cuentos, crónicas, memorias y varias obras de teatro. Paradójicamente, no había visto todas las películas de las que había escrito el guion, pero sí muchas de ellas, las más importantes.

Llegué como media hora antes, compré un café y me fui a dar una vuelta al parque a esperar a que diera la hora de la cita, repasando mentalmente las preguntas que habría de hacerle. Toqué el timbre y me recibió su amable esposa, doña Estela, quien me encaminó al estudio, escaleras arriba. Estudio de escritor: atiborrado de libros de piso a techo, en su escritorio su máquina de escribir amarilla, y unos cómodos sillones donde nos sentamos para iniciar la entrevista. Le dije que me gustaban mucho sus artículos en la *Revista de la Universidad*, que era lo primero que leíamos en la redacción en cuanto llegaban. “Ah, sí, son pendejaditas que se me ocurren, nada muy serio”, dijo, como queriendo quitarle importancia. Me llamó la atención que su voz era apenas un hilo muy delgado, suave y rasposo, aunque perfectamente distinguible.

Me ofreció un café y prendió el primero de muchos cigarrillos. Encendí la grabadora, una de esas nuevas digitales. Todo parecía funcionar perfecto. El maestro respondía amplia y amenamente las preguntas. Aunque el tema era el cine, deambulaba de la novela al teatro a la televisión y de vuelta al cine.

Cuando se levantó por más café, de pura casualidad me di cuenta de la catástrofe: la pinche grabadora no había grabado nada. Sentí, como dicen, que se me iba el alma del cuerpo. Ni modo de quedar como un pen-

dejo ante el maestro Leñero, periodista entre los periodistas. Ni modo de pedirle que me repitiera la cátedra que me estaba dando. Entonces se me prendió el foco: grabar con el celular. Afortunadamente el maestro no se dio cuenta del cambio, él seguía entretenido confesándose que se arrepentía de haber experimentado tanto, que se había complicado las cosas de a gratis, que para qué tanto salto estando el suelo parejo. Por momentos sentí como si me estuviera confesando sus culpas.

La entrevista duró como dos horas y media. Verifiqué que el teléfono sí hubiera grabado. Por suerte, sólo se había perdido la primera media hora y había tomado notas, como bien recomendaba García Márquez, que nunca usó grabadora: las máquinas no tienen palabra de honor. Regresé como bolido a mi casa para transcribirla, para que no se me olvidara nada. Lamentablemente, la voz del maestro era tan débil que en algunas partes ni subiéndole todo el volumen se entendía lo que había dicho. Así que armé el texto con mis notas y lo que pude rescatar. Creo que quedó bien.

Como buen zoquete que soy, nunca me pagaron nada por las entrevistas que me encargaron en esa revista, aceptaba hacerlas por puro amor al arte, por aportar mi granito de arena al engrandecimiento del cine nacional (ajá), pero después de dos años me aburrí y dejé de colaborar con ellos. Cuando Vicente Leñero cumplió 80 años le di una remozada a la entrevista y la propuse para publicarla en la *Revista de la Universidad*. Él estuvo de acuerdo. Fue mi manera de resarcir mi falta: que sus palabras que pude rescatar volvieran a circular y que las leyera la mayor cantidad posible de personas.

## II. LA TIMIDEZ Y LA SOBERBIA

Para nadie es un secreto que, antes de decidirse a vivir de la literatura, Vicente Leñero quería recibirse como

ingeniero civil. O por lo menos eso planeaba antes de que el mismísimo Heberto Castillo lo corriera de la clase por haberlo cachado leyendo a G. K. Chesterton cuando le pidió pasar al frente y explicar cómo se le hace para que se sostengan los puentes. Heberto le dijo: “Usted nunca va a hacerla como ingeniero, se le van a caer los edificios”. Eso y el ganar un premio de cuento en 1958 lo convencieron de que lo suyo eran las letras. Y en toda su carrera de escritor, nunca se le cayó un libro. Bueno, sí. Más bien él mismo demolió su primera novela, *La voz adolorida*, aunque le gustaba mucho el proyecto y la volvió a construir años después.

Leñero comenzó su larga carrera literaria como narrador, como cuentista, y poco a poco sus inquietudes se fueron extendiendo —natural y casualmente, como muchas otras cosas en su vida— a otros géneros. Entonces estudiante simultáneo de ingeniería y periodismo, en 1958 ganó los dos primeros lugares de un concurso de cuento universitario y poco después apareció su primer libro: *La polvareda y otros cuentos*, publicado por Jus, editorial de temas y autores católicos. “La polvareda”, cuento que obtuvo el primer premio del certamen mencionado, tiene una evidente impronta rulfiana, de la que Leñero se desentiende con prontitud, sobre todo porque sabe que debe hallar una voz propia. Ya decidido a dedicar su vida a la escritura, su primera no-

vela, *La voz adolorida*, obtuvo apenas unas cuantas reseñas, la más importante de Ramón Xirau, que a pesar de encontrarle algunas fallas no duda en calificarla nada menos que como “la mejor novela publicada en México” en ese año. La novela en sí es el largo monólogo del protagonista, el lúcido alegato de un enfermo mental que explica los vericuetos de su drama vital al médico que lo atiende (o por lo menos lo escucha, no lo sabemos, pues el doctor podría ser el propio lector), lo que suena por momentos al sacramento católico de la confesión. Años después, eterno insatisfecho, Leñero reescribirá esta novela y la publicará con el título de *A fuerza de palabras*. Sin embargo, en esa primera versión ya se manifiestan los mejores rasgos de su quehacer literario: agudo sentido del ritmo narrativo, profundidad psicológica de los personajes y necesidad casi obsesiva de pulimento del lenguaje.

Como becario del Centro Mexicano de Escritores en 1961, Leñero planeaba escribir una serie de cuentos sobre albañiles; a fin de cuentas, era un mundo que había tenido a la mano durante su breve incursión práctica en la ingeniería (años después recurrirá a ella en otra novela, *La gota de agua*). Las circunstancias y sus obsesiones literarias lo llevaron a transformar esos relatos en otra novela. Es célebre el episodio en que Emmanuel Carballo, entonces dictaminador del Fondo de Cultu-



© Archivo Proceso

ra Económica, la rechazó. Desanimado, Leñero la lleva con Joaquín Díez-Canedo, quien decidió presentarla al Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en 1963. El año anterior lo había ganado Mario Vargas Llosa con su primera, celebradísima novela, *La ciudad y los perros*. Resulta que Leñero le ganó a candidatos como Luis Goytisolo, Jorge Edwards y Mario Benedetti. Sin embargo, contrariamente a la del peruano, *Los albañiles* obtuvo una respuesta contradictoria por parte de la crítica. Por una parte, se debía a la apuesta formal de Leñero, influido por el *nouveau roman* francés, preconizado por Alain Robbe-Grillet y Natalie Sarraute, que buscaba un alejamiento de las formas y estructuras tradicionales, así como la utilización de un lenguaje más apegado a la realidad de los personajes. Armado a la manera de un relato policiaco (subgénero que entonces no contaba con el prestigio que ganaría décadas después), en *Los albañiles* no sólo desliza sus preocupaciones metafísicas (el velador muerto se llama nada menos que Jesús) sino que se adelanta y empatiza con autores un poco más jóvenes, como José Agustín y Gustavo Sainz (con los que trabajó en la revista *Claudia*), a los que se calificará errónea y apresuradamente como “de la Onda”.

Así lo describió Emmanuel Carballo en el prólogo de la autobiografía que le publicó a Leñero en 1967:

Si se compara a Leñero con los escritores de su edad pueden obtenerse algunos de los rasgos más firmes que lo explican como hombre y como narrador. A la actitud social de sus compañeros que los lleva a agruparse en círculos y capillas, Leñero opone el individualismo como posición ante la vida y la literatura. Hombre solitario, introvertido, de una timidez que en algo se asemeja a la soberbia, rehúye en la conversación la pedantería y la suficiencia. Quien escucha sus palabras, su tono de voz entre azul y buenas noches, no puede adivinar en él al único escritor joven mexicano que ha obtenido un decisivo premio internacional.

Quizá por esta actitud, “que en algo se asemeja a la soberbia”, y por no pertenecer al grupo literario predominante entonces (*La Mafia* de la que se ufana Luis Guillermo Piazza en su novela homónima), el libro no fue muy bien apreciado en las revistas y suplementos de la época. Por ejemplo, en “La Cultura en México”, dirigido por Benítez, la primera reseña en ese suplemento del chileno José Donoso, recién vecindado en México, fue sobre *Los albañiles* y le tundió amplia e implacablemente. Afirmaba Donoso que era una novela “fría, deshumanizada”, donde “todo está analizado y diseccionado, y tiene la seducción de esos dibujos técnicos hechos con compás, regla y escuadra, que a veces suelen ir tanto más allá de lo propuesto por el dibujante”. Evidente reminiscencia del paso por la escuela de ingeniería.

No obstante, Leñero no se arredró sino que persistió en su obsesión por la experimentación formal en sus tres siguientes novelas: *Estudio Q* (1965), *El garabato* (1967) y *Redil de ovejas* (1973), aunque tiempo después se lamentara de esas incursiones. Me confesó en 2010: “En mi vida literaria siempre ha habido, para mal o para bien, una preocupación formal: ¿cómo contar una historia? Esa ha sido mi obsesión a lo largo de toda mi carrera, aunque a veces me arrepiento un poco... A veces pienso que me habría gustado ser un escritor más sencillo. Ahora, al final de mi vida, trato de serlo. Como quien dice: ¿Para qué tanto brinco estando el suelo tan parejo? Todo me habría costado menos trabajo, porque viví obsesionado siempre con esa preocupación sobre cómo contar una historia, cómo estructurarla, que también busqué aplicar en el teatro y el cine; a veces es para bien, a veces entorpece, a veces no se entienden bien las historias. Esa es la clave del acto literario, dramático o cinematográfico: buscar que tengan un valor por sí mismos aparte de la historia que están contando”. Aquí cabe destacar que muchas de las historias de Leñero han transitado de un medio a otro, de la novela al teatro y al cine. *Los albañiles* fue adaptada al escenario y a la pantalla grande por el propio autor, y aunque la historia es la misma, el tratamiento es singular para cada género.

Leñero trabajó un tiempo escribiendo guiones de radionovelas y telenovelas (lo que también le daría las tablas necesarias para incursionar más tarde en la dramaturgia), así que para *Estudio Q* decidió ubicar sus preocupaciones metafísicas ahora en el mundo de la televisión: un actor de telenovela recibe de un director un papel que resulta ser el de su propia vida. ¿Podemos escapar del guion que nos ha tocado vivir? Leñero se adelanta a lo que años después veremos en películas como *Truman Show* (Peter Weir, 1998), donde el destino de los personajes, que creen tomar sus propias decisiones, está determinado por los guionistas y el *rating*, y sirve de espectáculo para las masas. Pero es cierto: lo intrínseco de la forma, sus reiteraciones y juegos formales impiden que el lector de *Estudio Q* pueda enterarse de todas las implicaciones que la novela entraña. Esta obra también tendrá sus respectivos tratamientos, buscando las equivalencias a los recursos formales de la narrativa, en teatro (*La carpa*, 1971) y cine (*Misterio*, dirigida por Marcela Fernández Violante, 1980).

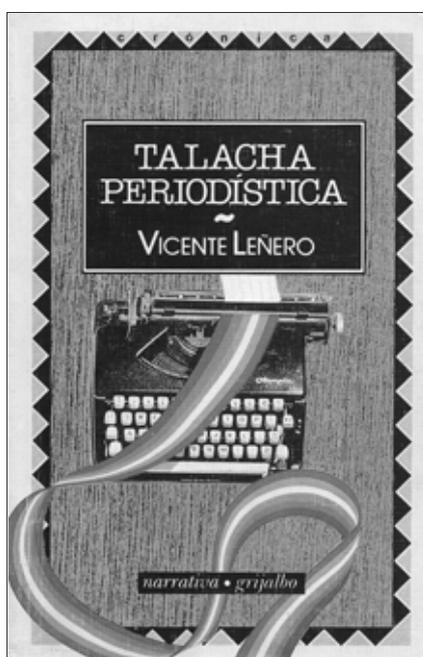
En *El garabato*, Leñero se adentra aun más profundamente en los vericuetos de la metaficción para desmontar el juego de la invención literaria: un autor que cuenta una novela que ha escrito a su vez otro autor, como un juego de cajas chinas, que busca develar el misterio de la propia novela, llevar hasta sus últimas consecuencias las convenciones de la ficción. Por ello, esta novela ha sido la delicia de los académicos estructuralistas, postestructuralistas y posmodernos, que le han de-

dicado sesudos estudios semióticos. Cuando todo mundo se encuentra maravillado por las novelas del Boom, sobre todo, *Rayuela* y *Cien años de soledad*, Leñero se empeña en levantar el telón y delatar la forma en que los magos nos mantienen embebidos con sus trucos.

En 1968 Leñero incursionó por primera vez en el teatro con *Pueblo rechazado*, abordando un hecho real: el caso del sacerdote católico Gregorio Lemerrier, quien fue obligado por el Vaticano a renunciar a los hábitos por aplicar el psicoanálisis a los religiosos del monasterio de Santa María de la Resurrección en Cuernavaca, Morelos. Esa obra fue la primera vez que Leñero incursionó abiertamente en un tema religioso; sería adaptada por el propio Leñero y aparecería como *El monasterio de los buitres*, dirigida por Francisco del Villar cinco años después. En 1971 se estrenó *El juicio*, dramatización del proceso a José de León Toral, asesino de Álvaro Obregón en 1928. La investigación realizada para dicha obra le sirvió para la creación de *Redil de ovejas*, novela en la que, sin renunciar a la experimentación formal, mediante la utilización de múltiples voces y recursos narrativos, explora el asunto de la identidad religiosa en la sociedad mexicana, durante los años cincuenta y sesenta, cuando se recrudece el anticomunismo de la Iglesia católica, sobre todo a partir de la expansión de las ideas comunistas en América Latina y el triunfo de la Revolución cubana. En esta ocasión Leñero se enfrasca en una novela donde están perfectamente compaginadas en el mismo impulso narrativo la esfera psicológica de los personajes y la crítica social, en este caso, del fanatismo católico en México.

Sin embargo, las exploraciones sobre la fe religiosa tendrán que ser pospuestas en 1976 debido al golpe del gobierno del presidente Luis Echeverría al diario *Excelsior*, dirigido por Julio Scherer, de quien Leñero es cercano colaborador como director de *Revista de Revistas* y luego como subdirector del semanario *Proceso*. Dos años después apareció *Los periodistas*, novela-testimonio de esos acontecimientos, donde aplica un procedimiento parecido a *Los ejércitos de la noche: La historia como novela, la novela como historia*, de Norman Mailer, publicada en 1968, utilizando los recursos de la ficción novelística en el recuento de hechos realmente sucedidos de los que el autor es testigo y protagonista. Este libro marca un hito en el ámbito periodístico de la época al desenmascarar las turbias maquinaciones del poder político para acallar a las voces críticas.

En 1979 aparece la novela más significativa para Leñero desde el punto de vista de sus convicciones religiosas: *El Evangelio de Lucas Gavilán*, en la que emprende una puntual paráfrasis de la vida de Jesucristo trasladada a la realidad mexicana. Estimulado por las ideas de la Teología de la Liberación de una Iglesia cercana a los pobres y más necesitados, la novela constituye una





implacable crítica espiritual de la sociedad moderna. El crítico Christopher Domínguez Michael ha señalado que si Leñero no fue el mayor novelista mexicano se debió a “la aridez de su horizonte intelectual”, pues “muestra sus limitaciones cuando se enfrenta a ideas religiosas o políticas”, ante las que se muestra como “un escritor simplista y dogmático, como la teología política a la que se adhiere”. Y abundó:

A este católico al parecer no le fue concedida la gracia que dramatiza a la literatura cristiana moderna: la crisis de conciencia. A diferencia de ancestros ilustres como Bloy, Bernanos o Greene, Leñero siempre aparece como un escritor demasiado seguro de sus convicciones, que son pocas y firmes. Su espíritu, tan hábil para armar las contradicciones fácticas del realismo, es parco al hallarlas en el mundo de la conciencia. Quizá sea tarde para que Leñero sufra esa crisis de conciencia, de cualquier conciencia que confiera a su obra la contradicción vital de la que fatalmente carece; pero, de ocurrir, sería insospechada e incalculable la potencia de su literatura.

No alcanzo a vislumbrar el motivo por el cual Domínguez Michael se equivocó tan drásticamente con Leñero, pues si algo caracterizó a su obra, sobre todo a la novelística, no fue la certeza sino precisamente la perplejidad. Todo lo puso en duda: el poder, el oficio periodístico, la idea de la novela, las posibilidades del teatro, sus creencias religiosas, su propia valía como escritor.

Mucho se han mencionado y documentado las obsesiones de Leñero: el cuestionamiento del catolicismo imperante, la crítica al poder político y la relación de este con los medios de comunicación, ciertos personajes y pasajes de la historia nacional, los límites de lo literario para mostrar “lo real”; muchos de estos temas se encuentran entremezclados en sus novelas, cuentos, crónicas, obras teatrales y guiones, pero a todos ellos los atraviesa una obsesión fundamental, reconocida abiertamente por él (“para mal o para bien”, como me dijo en una entrevista): la forma literaria, ¿cómo contar una historia? Quizá sólo con otro de sus coetáneos (Gustavo Sainz) sea Leñero el autor más obsesionado por experimentar con formas, géneros y lenguajes poco socorridos en la literatura mexicana.

Otro rasgo fundamental es que la obra de Leñero está íntimamente ligada a su realidad personal: sus temas y personajes están tomados de su propia experiencia, de la historia y de las circunstancias inmediatas que le han tocado vivir. En este sentido, Leñero es un escritor profundamente realista, que sin embargo busca trastocar la interpretación de esa realidad a través de la literatura.

Al analizar la evolución narrativa de Leñero, John M. Lipski, de la Universidad de Nuevo México, lo explica con claridad: su búsqueda religiosa, entre otros factores, fue lo que motivó la repetida experimentación y la innovación narrativa, la presentación de un argumento sencillo de una manera técnicamente compleja que imposibilita la extracción de un significado único. “Leñero no pretende ofrecer un paquete de *best sellers* cursis. Su visión es más compleja y requiere que el lector comprenda la imposibilidad de una solución única. La equivalencia esencial de los caminos, la frustración de la búsqueda, se combinan con la difícil situación humana que sufre un escritor de sensibilidades religiosas que vive en la metrópoli de más rápido crecimiento del mundo moderno”.

### III. *ASESINATO*: OBRA NEGRA SOBRE LA NOTA ROJA

Luego de *El Evangelio de Lucas Gavilán* (que en 1986 convirtió al teatro como *Jesucristo Gómez*), Leñero pareció haberse liberado de esas ansias de búsqueda y se enfrascó en una novela donde, con gran sentido del humor, ajusta cuentas con su pasado como ingeniero y oficiante del *nouveau roman*. Y sí, como acierta Do-

mínguez Michael, *La gota de agua* es “una muestra de perfección formal, que siendo la narración de un hecho cotidiano —la ausencia de agua potable en el hogar del escritor— logra una intensidad narrativa que obliga al lector a devorar el texto, como si se tratara de la más intrincada y rítmica de las novelas policiacas”, constituyendo “una fina burla de la vieja ‘nueva’ novela francesa”.

Ya encarcerado, Leñero dio cuenta de la “novela sin ficción”, tan cacareada desde Truman Capote pero tan poco emulada por estos lares. Con *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, de 1985, de nuevo Leñero lleva la contraria: aborda el género desmontándolo, enseñando las costuras para demostrar lo difícil que es escribir algo como *A sangre fría* en una realidad como la de nuestro país, donde “nadie sabe nada”.

Leñero siempre escribió sobre lo que conocía bien. Su afición a la novela policiaca lo llevó a investigar durante seis años todo lo relacionado con el asesinato del político mexicano Gilberto Flores Muñoz y su esposa, la escritora Asunción Izquierdo, en manos (según la implacable justicia mexicana) de su nieto Gilberto Flores Alavez.

El género policiaco nace a partir de crímenes comunes de la vida real registrados por la prensa (Edgar Allan Poe escribió “Los asesinatos de la calle Morgue” para dar explicación a una nota aparecida en un diario francés). Sin embargo, la cuestión se vuelve más interesante cuando las víctimas son personas públicas: se elucubran sesudas teorías y se elaboran intrincadas conexiones para desentrañar el móvil, ya que no es lo mismo el asesinato de un político que el de cualquier hijo de vecino.

La afición de Leñero por la novela policiaca viene desde sus días escolares y encuentra su primera manifestación en la elaborada estructura de *Los albañiles*, donde a diferencia de la novela-enigma (en la que un detective o policía o el mismo autor van descubriendo al lector el misterio y al final todo queda aclarado y el criminal con su justo castigo), se deja el final abierto para que el lector fabrique su propio desenlace y encuentre su propio culpable.

Reportaje o novela sin ficción, *Asesinato* es, antes que nada, un trabajo periodístico. No se confunde con las aspiraciones de un escritor que utiliza procedimientos periodísticos para hacer una novela. Leñero es fiel a los datos disponibles y no trata de parcializar (aunque todo se incline hacia un lado, en contra del nieto), ni se inmiscuye literalmente en la psicología de los personajes. Simplemente los muestra, sin condenar ni justificar.

La estructura del libro sigue una secuencia contraria a como se construyen los edificios (pero ya sabemos que una cosa es la construcción arquitectónica y otra muy diferente la literaria, que no obedece a las reglas ni a la lógica). Primero se nos muestra la fachada, en el as-

pecto externo del caso que todos conocieron a través de la prensa. Posteriormente, se nos presenta a los protagonistas de la tragedia, es decir, se nos introduce hasta la cocina, a su vida y obra, sus miedos y obsesiones (muy interesante la relación que descubre Leñero en cuanto a la obsesión literaria de Asunción Izquierdo por plasmar siempre un crimen sangriento en sus obras, la vocación científica de Gilberto Flores Izquierdo, la homofobia casi patológica de Gilberto Flores Alavez, el presunto asesino). Entonces entramos a lo que podríamos llamar el umbral del crimen, al plantearnos los conflictos que pudieron dar pie al asesinato y presentarnos las condiciones materiales del escenario del crimen, con plano y todo, fiel a su pasado ingenieril.

Después nos encontramos con la mezcla y los ladrillos: la reconstrucción de los hechos planteada en términos novelísticos. Aquí Leñero se acerca a lo que Truman Capote bautizó como *non fiction novel* y es la parte más disfrutable y mejor lograda del libro (literariamente hablando, claro está, porque la investigación es inmejorable, hasta donde pudo llegar el autor). Leñero señalaba que “una misma historia, contada en dos formas distintas, da por resultado dos historias completamente diferentes: eso es lo apasionante de la tarea de escribir”. Basado en las declaraciones de los testigos y las contradicciones de Gilberto Flores Alavez, Leñero acomoda la secuencia de los hechos a fin de darles coherencia narrativa y plantear su obsesión: la pluralidad de puntos de vista sobre un mismo hecho.

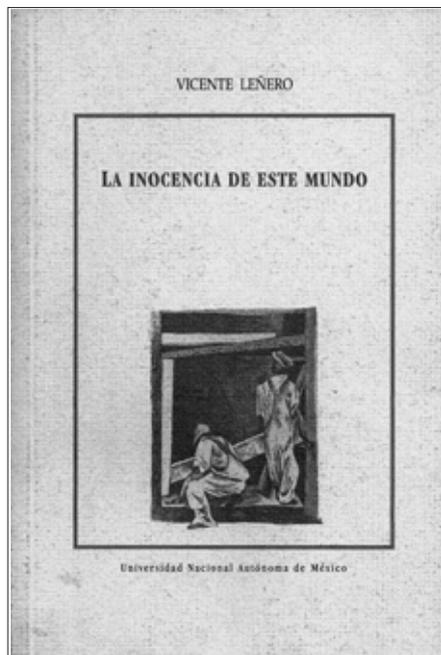
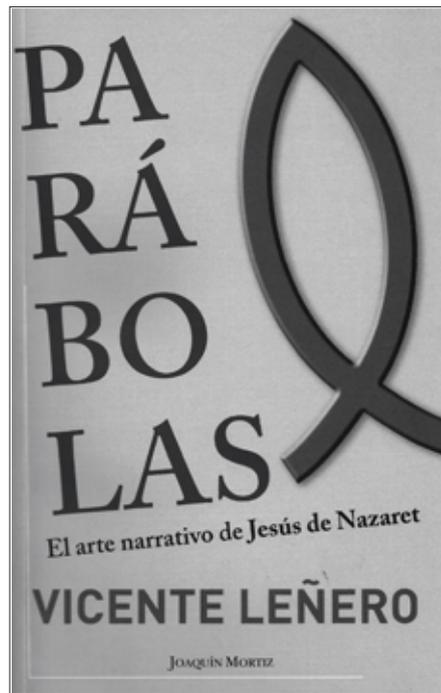
La quinta parte, por lo menos en esencia, se relaciona con la novela negra, donde los detentadores de la justicia no son tales, sino los verdaderos culpables, al efectuar una investigación precipitada y poco rigurosa, evidenciando su escaso interés por esclarecer el crimen. En este caso, la denuncia velada que hace Leñero es al sistema judicial imperante en nuestro país. Nos hace pasar al cuarto de baño, específicamente al retrete.

Por fin, salimos al patio. La sexta y la última parte, que narra las vicisitudes de los Flores Alavez cuando Gilberto se encuentra ya purgando su condena en el Reclusorio Oriente, se emparenta plenamente con el periodismo, con la crónica y el reportaje, toda vez que el autor es partícipe de los acontecimientos, de la entrevista final con Gilberto Flores Alavez.

*Asesinato* es un libro sólidamente construido, donde el material no se escamotea, donde la varilla que lo sostiene no es chafa, en el trabajo de un escritor con amplia experiencia en esto de levantar edificios de palabras.

#### IV. UN ESCRITOR COMPLETO

Después de *Asesinato*, Leñero hace un largo receso en la escritura de novelas, se dedica a cultivar el teatro y se



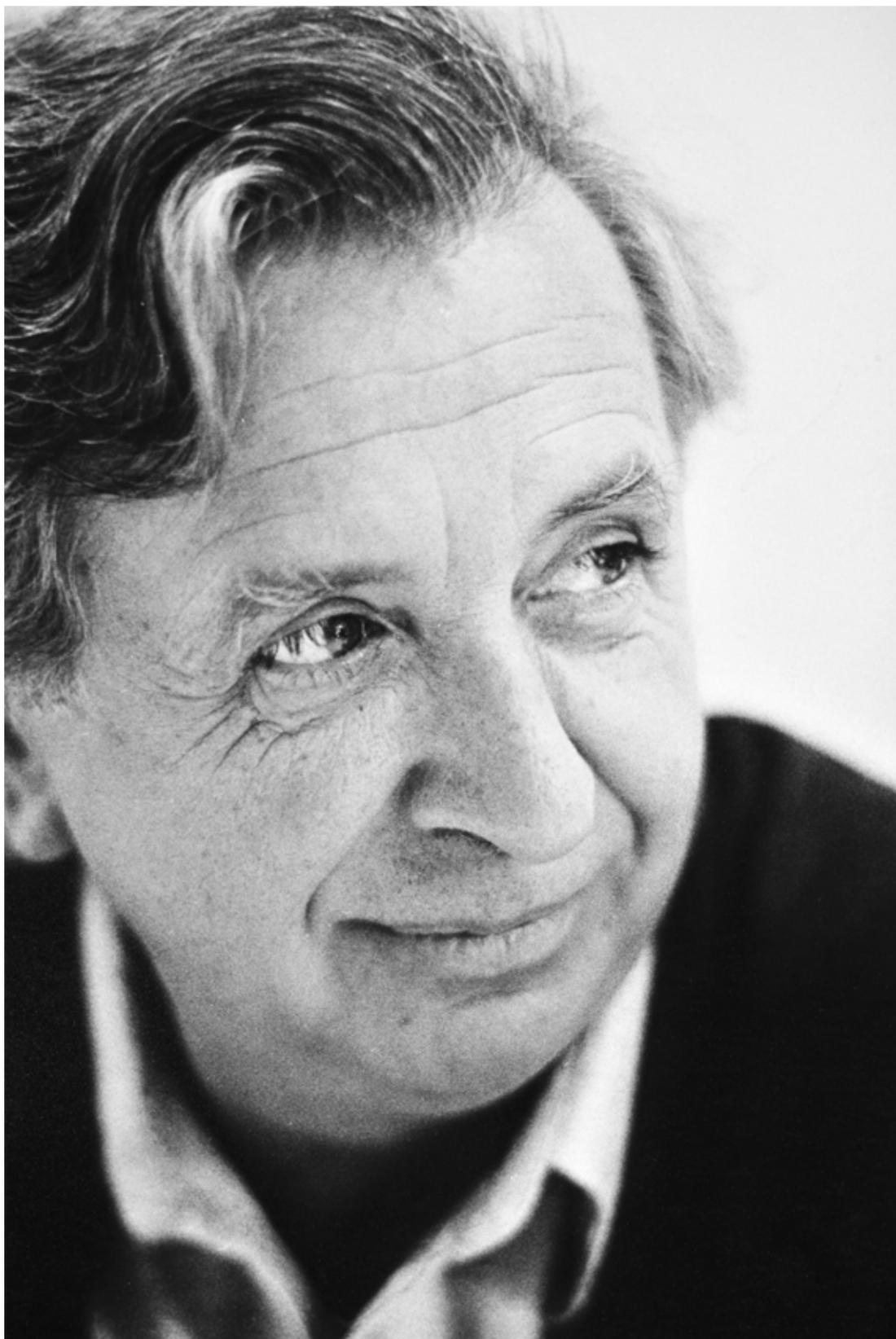
convierte en el guionista cinematográfico más cotizado de nuestro país (sobre todo luego de la adaptación de *El callejón de los milagros*, del Nobel Naguib Mahfuz, dirigida por Jorge Fons en 1995). Tan sólo en 1988 participa en el divertimento de *El hombre equivocado*, novela policiaca escrita colectivamente con otros diez autores, con él dando la patada del capítulo inicial (se suponía que no se debería saber quién escribió qué, pero Leñero decidió incluir su parte en la antología *La inocencia de este mundo*, por la que le dieron el Premio Xavier Villaurrutia en el año 2000).

En 1999, finalmente, aparece *La vida que se va*, en la que, asegura, se quiso deshacer de todos los juegos formales de sus anteriores libros y se dedicó simplemente a contar una historia, la de una mujer, Norma Andrade, que se trata de escapar de su destino, como si estuviera jugando una partida de ajedrez con la fatalidad. Esta es, a mi parecer, junto con *La gota de agua*, una de las novelas más disfrutables de Leñero, donde, en efecto, como era su intención, se dedica simplemente a contar una historia, a seguir a sus personajes sin meterse en vericuetos formales, o mejor: sin hacerlos evidentes, sin hacer que intencionalmente se noten las costuras. Paradójicamente, a propósito de los ningunoos, por esa novela no le dieron el Premio Villaurrutia —el de “escritores para escritores”—. Pero fue tal el clamor ante la injusticia que tuvieron que inventarle la mencionada antología hechiza para otorgárselo al año siguiente.

Con *La vida que se va*, Leñero aseguró que se retiraba de la novela. Se dedicó a escribir relatos como en *Gente así y Más gente así*, donde jugueteaba con la realidad y la ficción, y a los sabrosos ajustes de cuentas mensuales de su columna “Lo que sea de cada quien” en la *Revista de la Universidad de México*.

Fue el cine el que lo llevó a su última parada con el género: *El Padre Amaro*, la novelización del guion de *El crimen del padre Amaro*, libérrima adaptación de la novela de José Maria Eça de Queirós, que dirigió Carlos Carrera en 2002 y que se convirtió en la cinta más taquillera del cine mexicano hasta entonces. En ese libro parecen resumirse las obsesiones que dominaron a Leñero a lo largo de su vida: la religión, el poder, el cine, el cruce de géneros, el periodismo, la búsqueda de la verdad y la imposibilidad de su hallazgo.

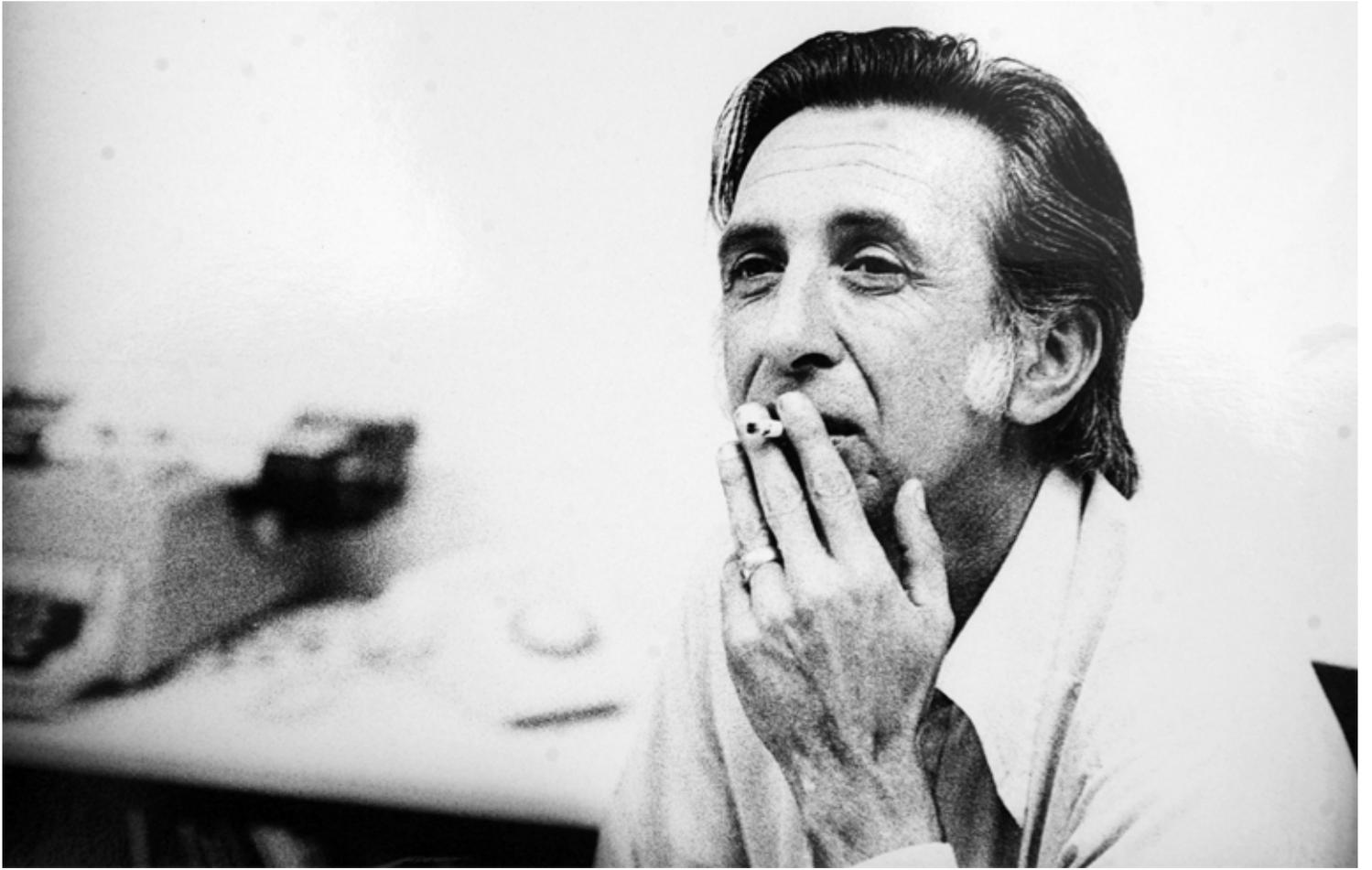
Un escritor sin obsesiones no es escritor, pero aquel que no le es fiel a esas obsesiones y no se abisma en ellas es apenas medio escritor. Vicente Leñero fue un escritor completo, de múltiples obsesiones a las que les guardó fidelidad de las más diversas maneras, a través de la novela, el teatro y el cine. Volvía a ellas una y otra vez, las acometía con diferentes instrumentos, y en cada aproximación, siempre nos revelaba a sus lectores algo novedoso.



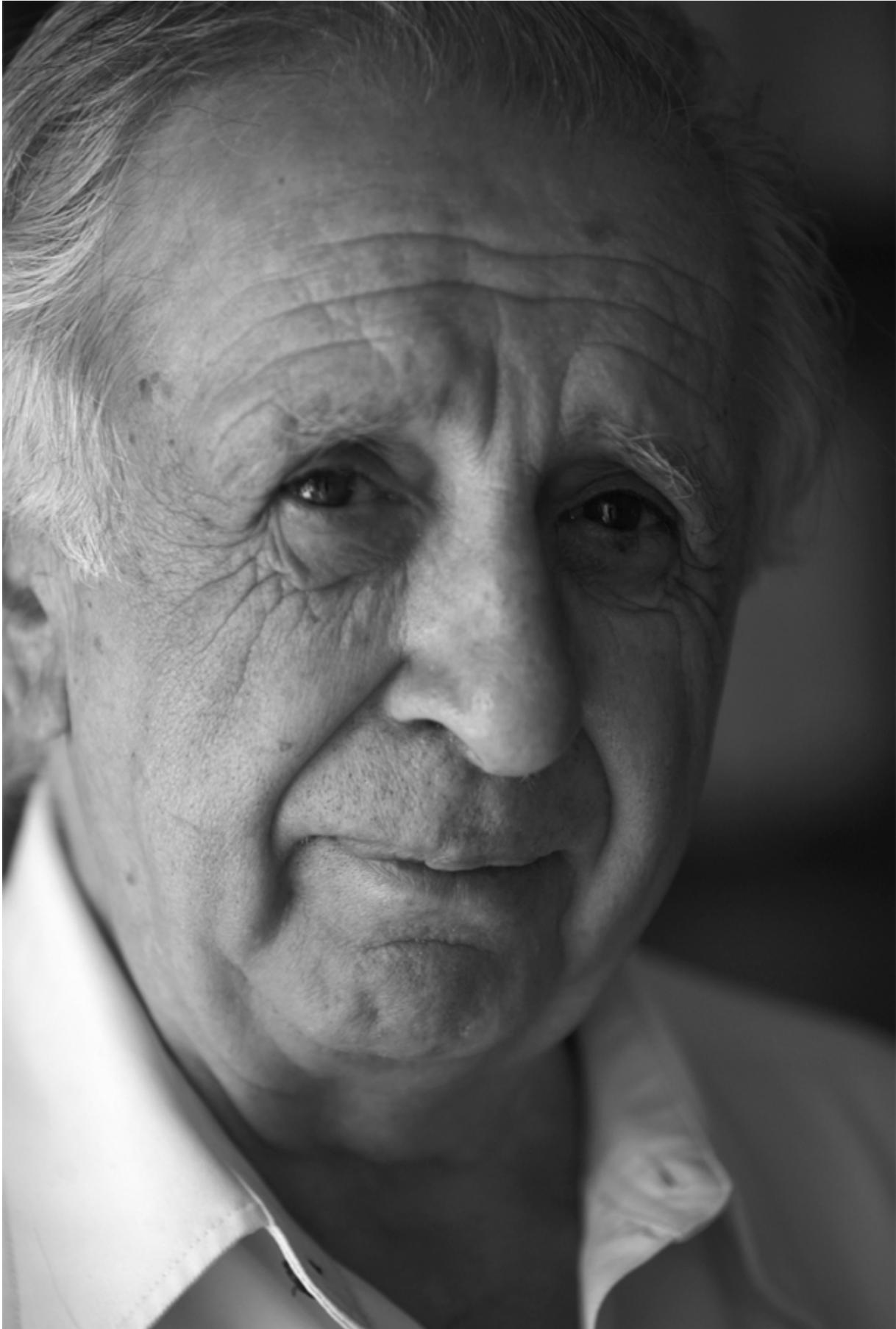
# Vicente Leñero

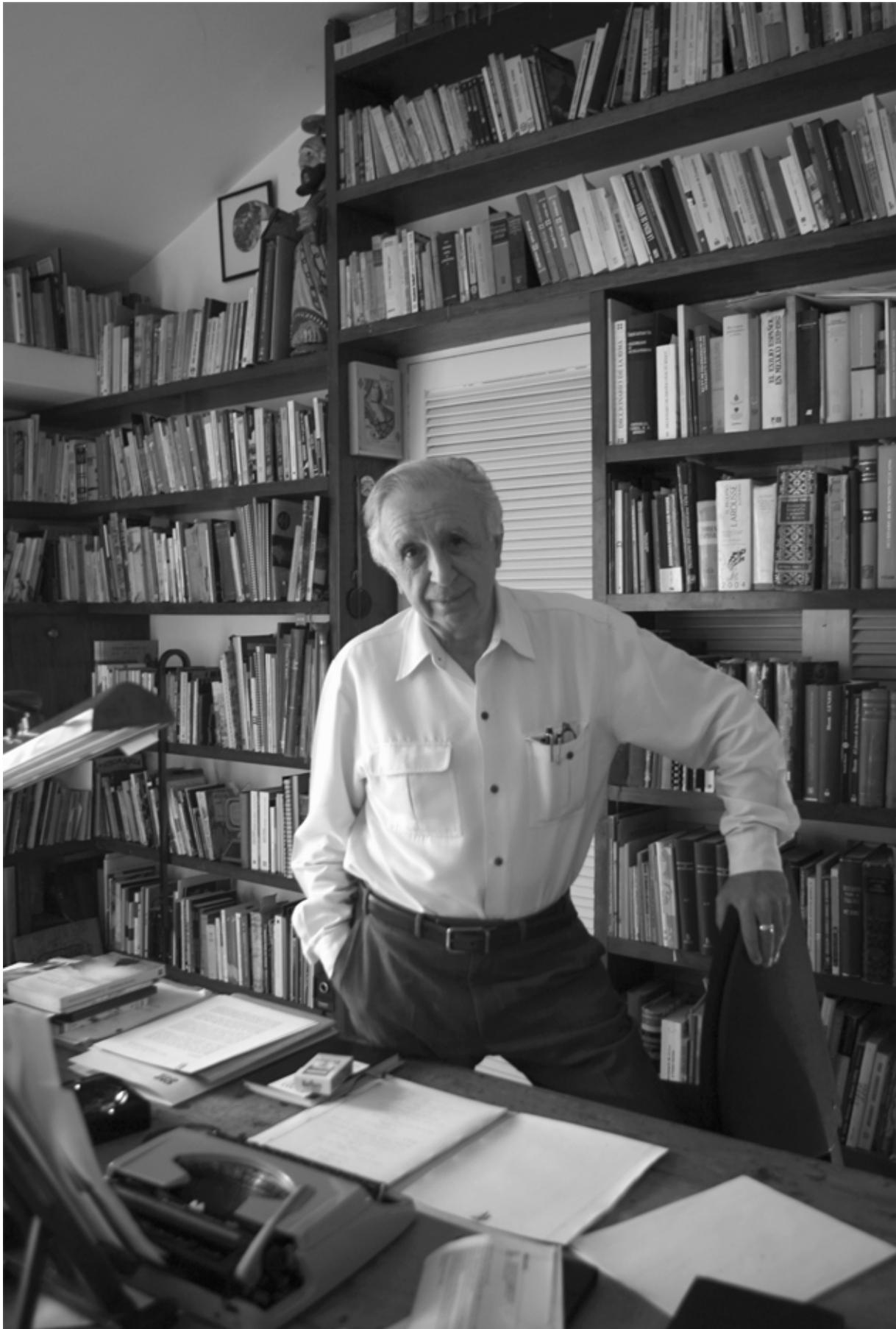
por Rogelio Cuéllar















Con José Emilio Pacheco

José Emilio Pacheco

# A un año de su muerte

Álvaro Uribe

*Los varios perfiles creativos de un autor y amigo admirado: tales son los asedios que el novelista y ensayista Álvaro Uribe, con una prosa siempre elegante y ponderada, se permite en torno a un escritor mexicano que encarnó las búsquedas más exigentes en los terrenos de la novela corta, el relato, el ensayo, la traducción y la edición: el gran José Emilio Pacheco, de cuya llorada muerte se cumple un año este mes de enero.*

*He cometido un error fatal  
y lo peor de todo es que no sé cuál.*

\*\*\*

Hasta hace muy poco, yo ignoraba que el poema reproducido completo en el epígrafe se titula “Autoanálisis”, que se incluye en el libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y que sus versos no dicen, como mi tergiversadora memoria me dictaba: “Ayer cometí un error fatal / y lo más terrible es que no sé cuál”. Lo tomo aun así de pretexto para emprender mis remembranzas y notas de lectura por dos razones: 1) en ese pareado se condensan las principales características de la poesía de su autor: la concisión epigramática, la engañosa sencillez, la ironía que puede lindar con el autoescarnio, la sabiduría vital que se transmuta en paradoja filosófica y el dominio de las formas tradicionales (en este caso, un par de endecasílabos rematados en vocablo agudo); y 2) hace media vida escuché al poeta leerlo, o quizá recitarlo, o para ser preciso: toserlo en público, y así sus palabras mal recordadas como su dificultad para enunciarlas forman mi primera impresión, indeleble e inexacta, de él.

Tanta gente lo menciona con ostentosa familiaridad como José Emilio que me resulta más íntimo llamarlo Pacheco. Lo conocí en 1980. Él tenía 41 y, aunque todavía faltaba un año para que publicara *Las batallas en el desierto*, su narración emblemática, era ya, a su siempre modesta manera, una celebridad. Yo tenía 27 y mi obra toda constaba de una *plaque* con quince prosas breves, y menos que por ese magro volumen creía pertenecer al gremio literario por editar en París, con otros latinoamericanos apenas mayores y tampoco muy prolíficos, una revista bilingüe español-francés.

La primera vez que lo vi de cerca fue al final de una lectura de poesía en la Casa de América Latina en el bulevar Saint-Germain. Varios poetas mexicanos invitados a participar en unas jornadas literarias en Francia leían sus textos con diversos grados de teatralidad. No así Pacheco. Él, que con su incorporación al Colegio Nacional en 1992 se convertiría en un conferenciante prodigioso, era apenas capaz de enfrentarse al público



José Emilio Pacheco

doce años antes. Por o pese a ser suyos, los poemas se le atoraban en la garganta. Las hojas mecanografiadas y transidas de correcciones huían de sus manos como mariposas en vuelo. Pero algo en su persona (la voz cálida y grave, las eses que pronunciaba casi como zetas a la española, el aspecto de niño desvalido, la sonrisa irreprimible de la timidez) sedujo de inmediato a los oyentes, sin excluirme. A diferencia de otros escritores admirados a quienes nunca supe cómo interpelar, fue muy fácil decirle algunas palabras en ese encuentro que me pareció iniciático más que inicial.

La conversación que entablamos entonces se reanudó una y otra vez a lo largo de 34 años y no ha terminado ni siquiera hoy. El pretexto para ver a Pacheco al día siguiente en un café parisiense fue pedirle que colaborara en la revista bilingüe. Ni mi entusiasmo no simulado ni la oportunidad de ver una colaboración suya traducida al francés derribaron su recóndita renuencia a publicar. Nunca me dio el poema o el ensayo o el cuento que me prometió a regañadientes. Pero a cambio de ese módico desaire me dispensó de ahí en adelante una preferencia no exclusiva que era, en ese hombre de saberes y afectos ecuménicos, un esquivo avatar de la amistad.

Lo vi algunas veces más en París. Entre mis tareas como diplomático adscrito a la embajada de México (función que desempeñé entre 1977 y 1985, y luego entre 1989 y 1993) estaba la no abominable de recoger en el aeropuerto a cuanto literato nacional de algún valer pasara por Francia. Hubo una ocasión en que, amparado en la permisividad anterior al 11 de septiembre de 2001, lo guíé casi de la mano por los pasillos de Roissy para

mostrarle cómo transbordar de un vuelo a otro; después me enteré de que no obstante mis cuidados y consejos, Pacheco se extravió. Hubo varias otras ocasiones no malogradas en que mi encomienda se limitó gozosamente a acompañarlo en los ratos libres que le dejaba su presencia en algún congreso literario parisiense.

He leído que a mediados del siglo xx él fatigaba a pie las calles del centro de la Ciudad de México, que conocía de arriba abajo. He leído también que en las décadas de 1960 y 1970 caminó con igual conocimiento de causa en Londres y en París. El Pacheco cuarentón y luego cincuentón que rememoro aquí había dejado atrás esas andanzas. Aunque sabía como nadie la historia de Francia y recordaba con infalible exactitud en qué esquina soltó Saint-Just una arenga famosa y en qué plaza se ubicaba la residencia de Víctor Hugo, ni una sola vez en los breves paseos parisienses que di con él manifestó el menor interés ya no en visitar un museo o una iglesia o cualquier otro monumento turístico, sino en ir a alguna parte o hacer algo en especial. Prefería pasar horas enteras en un café o en un restaurante. Prefería, sobre todas las cosas, platicar.

A lo largo de esas pláticas siempre inacabadas en que él por supuesto llevaba la voz cantante, me pareció que habiendo leído ya todo lo que alguien pueda leer, o casi, le resultaba superfluo verificar sus lecturas. Para qué volver a contemplar algo si lo recordaba a la perfección. Para qué descubrir en la realidad lo que sabía investigar en los libros. El Pacheco de mi memoria, dispuesto como pocos a compartir su tiempo con la gente más joven, interactuaba difícilmente con los objetos del mundo.

No era, por decir lo menos, un hombre práctico. En el sentido artístico tanto como en el moral, era un hombre de palabra.

\* \* \*

Aunque sus primeras publicaciones fueron cuentos y su libro más popular es una novela corta o relato largo, el justo reconocimiento en todo el orbe de la lengua española lo alcanzó por su poesía (que le hizo ganar, entre otros, los premios José Asunción Silva, Pablo Neruda, Octavio Paz, Reina Sofía y Cervantes). Responsable de dos antologías minuciosas, realizadas una con la aprobación y otra con el concurso del propio autor, Jorge Fernández Granados percibe tres ciclos en la obra poética de Pacheco; en mis palabras: el del joven artífice que se apropia sin esfuerzo aparente de la tradición, el del poeta ya afianzado en una voz inconfundible que cuestiona su quehacer, y el del hombre maduro y luego viejo que contempla con lucidez la decadencia, tanto personal como colectiva, y la muerte. Una lectura sumaria de la poesía escrita por Pacheco a lo largo de medio siglo demuestra que esa taxonomía es pertinente y, también, que admite más de una excepción.

De mi propia antología privada, compuesta por quince poemas procedentes de los trece libros antologados en *Los días que no se nombran* (2014), entresaco algunos ejemplos. “Presencia”, de *Los elementos de la noche* (1958-1962), es un soneto intachable cuya versión original, redactada a los veinte años de Pacheco, debe no poco a sus lecturas tempranas de Borges: “El tiempo abierto, / semejante a los mares y al desierto, / ha de borrar de la confusa arena / todo cuanto me salva y encadena”. El fragmento 11 de la Tercera Parte de *El reposo del fuego* (1963-1964) es un límpido haiku: “El viento trae la lluvia. / En el jardín / las plantas se estremecen”. “Disertación sobre la consonancia”, de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968), proporciona ejemplos vivos de retórica clásica y, a la vez, descalfica a los poetas tradicionales: “lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último / poco tiene de común con La Poesía, llamada así / por académicos y preceptistas de otro tiempo”. Semejante afán de modernidad, semejante crítica a los poetas solemnes se encuentran, atemperados por un manejo impecable del endecasílabo, en “A quien pueda interesar”, de *Irás y no volverás* (1969-1972): “Otros hagan aún el gran poema, / los libros unitarios, las rotundas / obras que sean espejo de armonía. / A mí sólo me importa el testimonio / del momento inasible, las palabras / que dicta en su fluir el tiempo en vuelo”. Pero el repudio a la preceptiva de los antecesores suele desembocar en una nueva preceptiva. En “El centenario de Gustave Flaubert”, de *Los trabajos del mar*

(1979-1983), se dice del escritor, cualquier escritor: “Su obligación primera consiste / en escribir en prosa o en verso de la mejor manera posible”. Y en “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”, del mismo libro, se declara: “Si de casualidad es un gran poeta / dejará cuatro o cinco poemas válidos, / rodeados de fracasos y borradores. / Sus opiniones personales / son de verdad muy poco interesantes”.

Junto con el hábito de hacer de su poética el asunto inmediato del poema, Pacheco empieza desde muy joven a cultivar una obsesión que suele asociarse a la vejez: la del tiempo, los estragos que va causando la marcha implacable del tiempo en individuos y en sociedades y en todas las cosas. Mucho antes de cumplir cuarenta observa en “Antiguos compañeros que se reúnen”, de *Desde entonces* (1975-1978): “Ya somos todo aquello / contra lo que luchamos a los veinte años”. Y en “Esperanza”, de *El silencio de la luna* (1985-1990): “El futuro nunca lo vi: / se convirtió en ayer cuando intentaba alcanzarlo”. Hasta que en el muy anticipado “Epitafio”, de *La arena errante* (1992-1998), la meditación sobre la fugacidad de la existencia llega a su desenlace ineludible: “La vida se me fue en abrir los ojos. / Morí antes



© Rogelio Cuellar



de darme cuenta”. Y lo mismo en el episodio “4. Mis tristes capitanes”, perteneciente a “La cena de las cenizas”, de *Como la lluvia* (2001-2009), el último volumen de poesía que alcanzó a publicar: “Antes me preocupaba por la muerte. / Ahora sólo me importa cómo voy a morir”.

Es cierto que el tema de la muerte, tanto la propia como la ajena, es por su vigencia universal uno de los más antiguos de la poesía. Es cierto que luego de varios milenios de retórica elegíaca resulta muy difícil valorar la sinceridad del poeta que la practica. Pero no es menos cierto que Pacheco hablaba en serio. Según nos consta a quienes tuvimos el privilegio de tratarlo durante varias décadas, no hubo un solo día de su madurez y de su vejez en que él manifestara o íntimamente no pensara con resignada angustia en el advenimiento inevitable del fin. Una de las penúltimas veces que platicamos fue en mayo de 2012: pocos días después de morir Carlos Fuentes, once años mayor que Pacheco. Recuerdo que este, en el apogeo de sus facultades literarias a los 72, se preguntó al teléfono: “¿Cuándo me va a tocar a mí?”. Y yo pensé, aunque no le dije: “Ah, qué mi amigo Pacheco. Siempre tan exagerado”. Y el 26 de enero de 2014 me sentí, además de muy triste, culpable de haber creído en esa exageración.

\*\*\*

Conforme a lo que él mismo postuló en los versos de “Carta a George B. Moore...” citados unos párrafos atrás, Pacheco quiso expurgar su literatura de opiniones personales. Hay por lo menos una salvedad a esta ascesis tanto ética como estética. Es la única que conozco y se encuentra en “La historia interminable”, prólogo a la edición de 1990 de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Ahí, movido y quizá conmovido por la oportunidad de juntar en un solo volumen sus muchas narraciones breves publicadas en diversas revistas entre 1956 y 1984 y nunca antes recogidas en libros le ad-

vierte en primera persona del singular al “joven que fui”: “corrijo, suprimo, añado, aclaro”. Ahí le explica: “Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio”. Ahí lo alecciona: “los textos no están acabados nunca y uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndolos hasta la muerte”. Ahí le pide comprensión y, casi, perdón: “Hice lo que pude. Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irreparable y dime qué te parecen. Aún tengo mucho que aprender y de verdad tu juicio me interesa”.

No sé si haya algún escritor honesto consigo mismo (y, añadiría, de medianamente diestro para arriba) que piense haber escrito una obra perfecta. El poema se abandona, no se termina, según sentenció el muchas veces citado Paul Valéry. Lo mismo y hasta más se puede afirmar del ensayo, del cuento, de la pieza teatral y de la novela en función de sus respectivas y crecientes longitudes. No en balde se ha dicho desde la Antigüedad clásica, con otras palabras, que entre más breve sea un texto, menos posibilidades tiene de ser imperfecto.

Pero siempre hubo escritores reacios o ajenos a las exigencias de la corrección. Para ir lo más lejos que puedo: Cervantes, en vez de enmendar los muchos errores de composición que saltan a la vista en la primera parte del *Quijote*, señaló alguno de ellos e intentó explicarlo en el prólogo a la segunda. Y Lope de Vega apenas tuvo tiempo en su vida tumultuosa de redactar los cientos de tragedias y comedias que se le atribuyen, ya no se diga de revisarlas. Y Góngora no se rebajaba a imprimir ni siquiera a firmar sus perplejos poemas. Si no perfectas (calificativo que los teólogos reservan a las de Dios), hay obras difícilmente mejorables. Corregirlas mucho las puede desmejorar.

En el prólogo que comento aquí Pacheco se arriesgó a poner a prueba su doctrina o su manía de la corrección inacabable. El conejillo de Indias de ese experimento singular es “La sangre de Medusa” y la versión inicial de este relato, escrita a los 18 años del autor, comienza

así: “Cuando Perseo despierta, sus primeras miradas nunca son para Andrómeda. *Prefiere salir* a su jardín y ahí lavarse el *sueño* en la fuente de mármol”. La versión final de estas frases, corregidas por el narrador a sus 51, dice: “Cuando Perseo despierta sus primeras miradas nunca son para Andrómeda. *Sale* al jardín, se lava el *rostro* en la fuente de mármol y...”. Las cursivas son más. Obviadas las diferencias de puntuación, me pregunto si en “Sale” pervive la duda insinuada en “Prefiere salir” y si “se lava el rostro” es una acción más sugerente que “lavarse el sueño”.

\* \* \*

Igual que en la poesía, Pacheco fue desde el principio un escritor maduro en la narrativa. *El viento distante*, aparecido en 1963 y reeditado inicialmente en 1969, consta de catorce cuentos que pueden clasificarse (para usar una fórmula antigua rescatada por Juan José Arreola, uno de los maestros de Pacheco) como de varia invención. Los ocho primeros son retratos breves y precisos, iluminados siempre por la develación de algún misterio, de la niñez y la adolescencia en el México ya desaparecido de las décadas de 1940 y 1950; “La reina”, el más largo y memorable de este grupo, presenta los pobres afanes y ricos descalabros de una gordita que es víctima del escarnio de otros jóvenes veracruzanos en un día de carnaval: un caso paradigmático del abuso colectivo que hoy llamamos *bullying*. Otros cuentos del volumen se aventuran en los terrenos de la historia, tanto nacional como universal, y alguno en los meandros de la fantasía. “La luna decapitada” recorre en pocas páginas la vida entera de un militar revolucionario que asesina a Aureliano Blanquet, asesino a su vez de Francisco Madero y de José María Pino Suárez, y luego cae hasta los últimos peldaños de la escala social. En “Virgen de los veranos”, escrito no a la sombra sino a la luz de Rulfo (la frase aquí adaptada es de Fernando del Paso), tres em-

baucadores medran con los habitantes indígenas de un pueblo miserable, cuya fe ciega desvía hacia la falaz figura de una imagen dizque milagrosa. En “Civilización y barbarie” se funden y confunden, por obra de una escritura tan veloz como dúctil, la guerra de los colonos estadounidenses contra los apaches y la guerra de los *marines* estadounidenses contra los vietnamitas. “Algo en la oscuridad”, por último, es una historia de terror culminada en un linchamiento que, sin desdoro de su originalidad, tiene ecos de Kafka y de Borges. Muchos narradores de cuarenta, cincuenta y hasta sesenta años, incluyéndome, firmaríamos hoy mismo ese libro y lo daríamos sin reparos a la imprenta. Su autor lo escribió entre los 19 y los 23 y lo publicó hace poco más de medio siglo.

En un artículo aparecido en 2007 en la revista *Proceso* para celebrar el cuadragésimo aniversario de *Cien años de soledad*, Pacheco apuntó de pasada que *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero fue la primera novela mexicana en emplear las técnicas del *nouveau roman*. Su modestia proverbial le impidió decir que *Morirás lejos*, publicada en el mismo 1967 en que empezó a circular el libro clásico de García Márquez, fue luego de *Farabeuf* de Salvador Elizondo (1965) acaso la tercera. En esa narración o serie de narraciones entretrejidas por Pacheco a la barroca manera de los *nouveaux romanciers* franceses, no pasa, hablando estrictamente, nada. Un hombre lee la sección de anuncios de un diario, sentado en una banca de un parque; otro hombre lo observa, furtivo, desde una ventana en los altos de un edificio vecino. A partir de esa anécdota, o falta de anécdota, un prosista consumado prodiga voces narrativas que se alternan para contar, tomando prestada la pluma del historiador judío Flavio Josefo, la destrucción del Templo de Jerusalén por los romanos, o la del gueto de Varsovia por los nazis de acuerdo con los testimonios supuestos o reales de varios verdugos y víctimas, así como para especular sobre la identidad del lector del periódico y de quien lo espía, hasta sugerir pero no aseverar que el hombre del parque bien pudiera ser un fugitivo mé-



© Rogelio Cudillir

dico alemán que durante la Segunda Guerra Mundial experimentó con gente viva en un campo de exterminio y el hombre del edificio, un israelí que lo persigue con el propósito de castigarlo por sus crímenes. Dos años después de Elizondo y más de tres décadas antes de los narradores del *Crack*, Pacheco demostró con maestría que nada obliga a un novelista mexicano a novelar sólo a México. En la última página de *Morirás lejos*, que ignoro por qué motivos no fue objeto en mucho tiempo de una reedición corregida, figura la fecha: marzo-diciembre de 1966. El creador de esa novela excepcional tenía entonces 27 años: tantos o tan pocos como yo cuando, casi inédito, lo conocí.

Con *El principio del placer*, de 1972, Pacheco se estableció de manera definitiva como narrador. El año siguiente, meses antes de cumplir él 34, le otorgaron por ese libro el Premio Xavier Villaurrutia. Desde entonces hasta 2013 el volumen no cesó de reeditarse con las sucesivas correcciones del autor. Una novela corta o relato largo y cinco cuentos lo componen. El texto que le da su título es la historia del amor de un adolescente recién salido de la niñez por una muchacha un poco mayor que, a semejanza del régimen de Miguel Alemán que asoma en el trasfondo de la narración, se empuetece a la vista de todos salvo de él; el tema prefigura el de *Las batallas en el desierto* y, como ese otro gran relato extenso o novela corta, este pudo publicarse aparte con toda dignidad. “La zarpa”, de sólo seis páginas, narra de modo un tanto maniqueo la desigual amistad entre dos mujeres, una rica y guapa y exitosa, otra pobre y fea y fracasada, cuyos destinos se intercambian al final. “La fiesta

brava”, en cambio, es una lección de narrativa: un cuento fantástico inserto en otro de apariencia realista, que incluye la crítica del primer cuento y una descripción de la vida literaria mexicana de ayer y hoy ejecutada con una minuciosa malevolencia de la que Pacheco, con todo y su bondad personal incuestionable, era muy capaz. “Langerhaus” oscila entre la fantasía y la mera alucinación al plantear la existencia, ¿real o ilusoria?, de un amigo de juventud a quien nadie salvo el narrador recuerda. Decididamente sobrenatural, “Tenga para que se entretenga” es una historia de aparecidos en donde el México del Segundo Imperio irrumpe en el México de la década de 1940, bajo la forma de un hombre alto y barbudo y fofo y con decimonónico uniforme militar que antes de desaparecer para siempre en unas improbables catacumbas de Chapultepec, llevando consigo a un niño incauto, le da a la madre del crío secuestrado un ejemplar de la *Gaceta Imperial* del 2 de octubre de 1866; yo fui uno de los muchos despistados que creyeron que ese personaje era el fantasma del emperador Maximiliano, pero el día en que se lo dije a Pacheco, él lo negó con énfasis. Por lo demás, “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” es otra fantasía redonda, esta vez sobre un viaje colectivo en el tiempo, y varios o por lo menos uno de los relatos incluidos en *El principio del placer*, cuyos editores califican con justicia de clásico, merecerían convivir con otras obras destacadas del subgénero en la canónica *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy Casares.

Nueve años, sin contar las reediciones siempre corregidas de sus libros anteriores, tardó Pacheco en vol-



José Emilio Pacheco y Cristina Pacheco

ver a publicar narrativa. El resultado de esta fructífera pausa fue *Las batallas en el desierto* (1981), una narración maestra de 68 páginas con generoso puntaje y amplia interlínea en su edición de 2013. El relato propone, contada muchos años después por él mismo ya casi viejo, la historia de un adolescente transfigurado por el amor imposible a una mujer todavía joven pero bastante mayor que él y madre además de su mejor amigo. El relato cuenta a la vez la historia de una ciudad, o partes de una ciudad, transformada y degradada por obra consciente y rapaz de la corrupción política y empresarial durante el régimen de Miguel Alemán. Estas historias paralelas se juntan en el párrafo final del libro, que no resisto la tentación de transcribir:

Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años.

Quien relea estas palabras advertirá la calidad de la escritura. La repetición casi hipnótica del verbo *demolieron* en la primera frase. El riesgo calculado de enlazar heptasílabos con la misma acentuación en la segunda y en la tercera, para sugerir el ritmo reiterativo de una letanía. La mención de la sinfonola para retroceder en el tiempo. La reaparición del nombre de Mariana en la penúltima frase. La exclusión del pronombre relativo *que*, tan difícil de evitar, de todo el párrafo. La reincidencia, como por descuido, del sustantivo “años”. Con tales sutilezas, apenas perceptibles para el lector embebido en lo anecdótico, se edifica el arte discreto de la prosa.

\* \* \*

Salvo por “La niña de Mixcoac” (un cuento con una crítica del cuento integrada en el texto a la manera de “La fiesta brava”, ubicado al final de *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos* (2014) y donde se alude al año de 2005 en que se escribió o se corrigió por última vez) Pacheco no hizo pública otra narración después de *Las batallas en el desierto*. Se sabe sin embargo que no se privó de escribir narrativa, al menos de modo intermitente, en las más de tres décadas que duró su silencio en el género en que se inauguró como escritor.

Yo lo sé de primera mano y por persona interpósita. En 2007 publiqué *Expediente del atentado*, una novela construida en torno de una chusca agresión no ficticia que sufrió Porfirio Díaz el 16 de septiembre de 1897, durante el desfile conmemorativo del comienzo de la



© Rogelio Cudillir

lucha por la Independencia. Porque yo tenía la mala costumbre de infligirle mis publicaciones y porque compartíamos el interés en la historia del Porfiriato, le envié a Pacheco un ejemplar de ese libro. Seguro de que lo leería sin tardanza, como hacía con todos los libros que se le mandaban y con casi todos los que nadie se molestaba en mandarle, busqué cualquier pretexto para llamarlo dos o tres semanas después. En efecto, lo había leído. No sólo eso. La lectura lo había perturbado porque, según me reveló de golpe, él desde hacía un buen tiempo estaba escribiendo una novela sobre el mismo asunto. “¿Sobre el atentado?”, le pregunté contrito, como si la coincidencia me inculpara de plagio. “No”, me tranquilizó. “No exactamente sobre el atentado, aunque sí sobre la época y algunos de los personajes”. Pacheco no dijo más y yo nunca (por una injustificada cautela de la que ahora me arrepiento) volví a tocar el tema con él.

Pero lo comenté, uno o dos años más tarde, con un amigo común cuyo nombre no menciono para no hacerlo cómplice involuntario de mi infidencia. El amigo (escritor y profesor de literatura hispanoamericana, como Pacheco) me contó que, en una ocasión entonces



reciente en que ambos habían coincidido en dar clases durante un semestre académico en la misma universidad estadounidense, Pacheco, luego de mucha insistencia del amigo y amparado quizás en la relativa irresponsabilidad de hallarse en el extranjero, le dio a leer partes de una novela sin título y con asunto porfiriano. El compuscrito constaba de no pocos cientos de páginas, que el amigo leyó de un tirón. Al devolvérselas a Pacheco le dijo, sin exagerar, que era lo mejor que había escrito. Cuando el amigo le preguntó por qué no publicaba esa novela, Pacheco le contestó, previsible e inexorablemente, que no estaba terminada. Que le faltaba todavía investigar quién sabe cuánto para asegurarse de que no alteraba la historia. Que el texto requeriría después de infinitas correcciones. Y que él de cualquier manera ya había publicado más de la cuenta.

Por fortuna, no es cierto. Por fortuna, Pacheco no ha acabado de publicar. A no ser que la haya destruido (pero no lo imagino absteniéndose del placer o del vicio de corregirla aún más), una novela, presumiblemente una de las grandes novelas hispanoamericanas del siglo XXI, aunque sólo sobreviva en forma fragmentaria e inacabada, vendrá tarde o temprano a culminar su obra ya más que perdurable como narrador.

\*\*\*

Otros afanes complementaban o entorpecían, según se decida ver, la composición de sus propios libros. Además de ser un poeta consagrado y un narrador ejemplar, Pacheco fue un gran editor, un gran traductor y un gran periodista. Me han contado que Fernando Benítez, quien contribuyó a iniciarlo en el periodismo, lamentaba después, no sé si consciente de la paradoja, que escribir con asiduidad para las revistas y suplementos culturales le quitara tanto tiempo a Pacheco. Yo pienso que todo lo que hizo es literatura, buena literatura, y forma

parte de una obra ingente que trasciende, conforme a lo que él mismo quería, lo meramente personal.

Tuve la suerte de trabajar como editor con Pacheco. A principios de 1994, luego de casi 17 años empleados bien o mal en la diplomacia, me separé del Servicio Exterior y regresé a México. Era mi intención dedicarme de lleno a los libros. Como los míos no me daban (ni me dan) para vivir, opté por los ajenos. Una coincidencia apenas verosímil hizo que mientras yo, no sin resquemores, decidía cambiar de vida a los cuarenta, mi amigo Alfonso de María y Campos fuera nombrado director general de Publicaciones en el Conaculta, y que en cuanto se instaló en esa oficina se le ocurriera invitarme a coordinar varias colecciones editoriales.

Mi nueva vida comenzó con un desayuno de trabajo. Además de Alfonso de María y yo, asistieron Pacheco y el ensayista e historiador Antonio Saborit, a quien conocí ese día. La reunión tenía el propósito de rescatar dos proyectos editoriales emprendidos pero no terminados por Pacheco. Uno era la edición completa de la columna entre autobiográfica y de crónica político-social que, desde 1937 hasta su muerte en 1973, Salvador Novo había publicado semanal y sucesivamente en las revistas *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!* y que en la década de 1960 Pacheco empezó a compilar en tres tomos, a razón de uno por sexenio, con el título general de *La vida en México* (en homenaje a Madame Calderón de la Barca) al que se le agregaba la especificación: *en el periodo presidencial de* y luego el nombre del presidente en turno: Lázaro Cárdenas, Miguel Alemán y Manuel Ávila Camacho; sin tiempo o sin ganas de continuar esta labor, Pacheco nos pasaba la estafeta a Saborit, como compilador y prologuista de los últimos tomos, y a mí, como coordinador editorial de toda la serie. El segundo proyecto era la edición también completa de la obra autobiográfica de Federico Gamboa, que abarca *Impresiones y recuerdos*, sus memorias de juventud, y siete tomos, dos de ellos (los más voluminosos) inéditos en-

tonces, de *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de los otros*, de los que Pacheco había hecho una selección publicada en 1977 y ya inencontrable quince años después; en este caso él estaba dispuesto a escribir dos prólogos, para *Impresiones...* y para la totalidad del *Diario*, y una cronología de Gamboa destinada a figurar al final de cada volumen; a mí me correspondería ayudarlo en lo que hiciera falta y supervisar las demás tareas editoriales, que incluían la ardua elaboración de un índice onomástico.

Fue como volver ya cuarentón a la universidad. En 1994 mi saber editorial se reducía a la corrección de estilo, a la lectura de pruebas (que todavía se llamaban galeras) y a la casualidad de haber acompañado al poeta peruano Armando Rojas a imprimir en una prensa manual los folios de la revista bilingüe que ambos y otro par de latinoamericanos entusiastas publicábamos en París. Con sus comentarios generales, con sus apuntes certeros y con el ejemplo empírico de sus incesantes correcciones, Pacheco me enseñó que la edición es o debería ser ante todo una actividad creativa. No resulta nada despreciable saber de sangrías y de cuadratinos, de callejones y de viuditas, de puntaje y de interlínea, de páginas legales y de i-ese-be-enes, de tintas y de gramaje del papel; Pacheco no desconocía estas cosas, pero su trabajo como editor se concentraba en ponerse al servicio del autor para garantizar la excelencia del texto. Su humildad ante el original, pero también su rigor ante los descuidos autorales y la negligencia de los copistas eran tanto más necesarios cuanto que los escritores que editaba, como Novo y Gamboa, solían estar impedidos por la muerte para ejercer la autocrítica. Él pensaba que cualquier autor, desde los más grandes hasta los no tanto, tenía que agradecer las correcciones de sus editores, porque lo que importa no es el ego sino la obra. Yo también lo pienso, no escarmentado por la experiencia de editar a ciertos autores vivos que resienten la menor enmienda como una agresión mayor.

Pacheco (me consta) no podía haber estado más lejos de esa arrogancia. Como los que enriquecen la *Antología del modernismo* y la de *Poesía mexicana 1821-1921*, el prólogo a la edición completa del *Diario* de Federico Gamboa es en sí mismo un ensayo magistral. Biografía no sólo literaria de un personaje no sólo escritor, historia sucinta de una época oficialmente repudiada e íntimamente añorada, lectura acuciosa e imparcial de una obra con la que el lector no se identifica, el texto conmovió hasta las lágrimas a un amigo cuyo nombre prometí no difundir. Yo también quedé maravillado cuando me tocó la fortuna de leerlo en mecanuscrito (pues el uso de la computadora aún no se universalizaba). No recuerdo qué coma, qué dedazo, qué repetición, qué falta de correspondencia de género o de número fue todo lo que mi novata perspicacia editorial logró enmendarles a esos párrafos modélicos. Pacheco aceptó sin chistar

mis observaciones y, además, me reconvinó amistosamente por no haber detectado algunas otras deficiencias que él corrigió. Y volvió a corregir. Y siguió corrigiendo hasta que me vi en la necesidad de secuestrar unas páginas ya incapaces de mejora que de otro modo no se habrían publicado nunca.

Una de las primeras ocasiones en que acudí a su casa en la colonia Condesa fue a mediados de 1994. Nos sentamos, como se haría costumbre a partir de ese año, en una pequeña sala que en otra parte se habría llamado vestíbulo y allí era una de tantas extensiones de la desbordante biblioteca. Le entregué un ejemplar de *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, que acababa de publicarse en la misma colección editorial donde estaban empezando a aparecer los tomos de Novo y de Gamboa. Luego de hojear el libro Pacheco me preguntó si ya me había contado la historia del *Bestiario*. Yo la conocía vagamente de oídas o de leídas, pero le dije sólo que no.

Desfigurada por mi pluma olvidadiza, la historia es más o menos esta. En 1959, ya víctima de la agrafia que terminaría por confinarlo en el silencio editorial, Arreola concibió la idea de componer un bestiario. Imposi-



bilitado por sus fobias para escribir un solo renglón, fue elaborando los textos en su conciencia y depositándolos en su formidable memoria (a la manera, se me ocurre, del protagonista del cuento “El milagro secreto”, de Borges: un dramaturgo a punto de morir que durante un año subjetivo, en que Dios detiene el tiempo para todo el mundo salvo él, redacta su obra maestra que nadie leerá). Cuando el trabajo de composición estuvo terminado en la mente de Arreola, el joven Pacheco (tenía veinte años) vino en su auxilio. En unas cuantas sesiones, recostado en un sillón que yo imagino como el de un psicoanalista, Arreola dictó los textos compactos del *Bestiario* mientras Pacheco los transcribía a mano, para luego pasarlos a máquina y volver a revisarlos con Arreola, hasta completar en pocos días una joya de la prosa en español del siglo xx.

Pacheco afirmaba que su parte en el *Bestiario* se había reducido a la mera transcripción. Después de comprobar lo que hizo Del Paso con la oralidad de Arreola en *Memoria y olvido* sospecho que, como siempre, a Pacheco le ganaba la modestia. Sospecho que, en esta como en quién sabe cuántas otras aventuras editoriales, Pacheco fue más, mucho más que un amanuense.

\* \* \*

La voluntad de transmitir y enriquecer la literatura ajena se manifestó con creces en su vasta obra como traductor. Pacheco tradujo clásicos de la prosa decimonónica en inglés (*De profundis*, de Oscar Wilde) y en francés (una parte de las *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob). Tradujo teatro (*Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams). Tradujo sobre todo poesía, páginas y páginas de poesía escrita originalmente en no pocos idiomas que se fueron acumulando bajo el título de *Aproximaciones*.

Ninguna traducción (se antoja escribir: transustanciación) lo ocupó y preocupó más tiempo ni (supongo) le procuró mayor placer y callado orgullo que la de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot. Es difícil que haya en el mundo una versión mejor que la suya de esa serie de poemas centrales en el desarrollo de la poesía occidental en el siglo xx. Por su exactitud y naturalidad, logradas a lo largo de varias décadas de convivencia íntima con el texto, la versión de Pacheco resulta insuperable en lengua española. Las notas oportunas y aleccionadoras con que complementa el original sin estorbar el gozo de la lectura merecerían traducirse al inglés e incorporarse al volumen para constituir la edición definitiva que (estoy seguro) el mismo Eliot no hubiera desaprobado.

Dice mucho de Pacheco que, aun cuando él por supuesto no lo haya planeado así, lo penúltimo que publicó en vida fue precisamente una “aproximación” anotada a *East Coker*, en *Letras Libres* de enero de 2014.

Cierta vez, al teléfono (casi todos nuestros encuentros y este único desencuentro se fueron reduciendo a ser telefónicos), le pregunté, a propósito de una traducción suya de un poema no recuerdo si del polaco Zbigniew Herbert o del checo Vladimír Holan, para qué traducir de idiomas que uno ignoraba. Demasiado tarde reparé en que la pregunta era impertinente, si no de plano ofensiva, y temí que él con justicia interrumpiera la plática. Pacheco no colgó, aunque se demoró en responder. Con una voz inusual, en la que creí percibir su molestia pero también su tolerancia, me dijo que traducía poemas escritos en otras lenguas porque le gustaban y quería compartir ese gusto con la mucha gente que no tenía la ventaja de conocer el inglés o el francés en que él los había leído. En pocas palabras: me dijo, con razón, que no fuera esnob.

\* \* \*

Aunque nunca cometí la impertinencia de preguntárselo, creo que Pacheco también ejercía el periodismo como servicio social. Durante más de 50 años se esmeró en perfeccionar un género literario de su invención: un híbrido de la crónica y el ensayo que no desdeñaba recurrir a la fantasía narrativa. Empezó con la columna mensual “Simpatías y diferencias” en la *Revista de la Universidad* en 1960. Después, ya con periodicidad semanal, pasó a “Calendario” en el suplemento “La Cultura en México” de *Siempre!* y de ahí a “Inventario” (que remite desde luego a inventariar pero sugiere asimismo inventar) en “Diorama de la Cultura” de *Excelsior* y, a partir de 1977, en *Proceso*. Además, a principios de 1999 tuvo una columna efímera, “Reloj de arena”, en la recién fundada *Letras Libres*.

Miguel Ángel Flores ha documentado que tan sólo en los artículos del primer año de “Simpatías y diferencias”, escritos cuando Pacheco tenía apenas 21, se habla con autoridad de André Malraux, Cesare Pavese, Germán Arciniegas, James Joyce, André Gide, François Mauriac y Jorge Luis Borges, así como de las traducciones de Juan Rulfo al inglés y de Martín Luis Guzmán al francés, además de diversas notas culturales aparecidas en las revistas *Cuadernos*, *Esquire*, *L'Express* y *Mercure de France*. La caudalosa erudición de Pacheco (cultivada en una época hoy impensable en que no había Internet) no se limitaba a la literatura. Acaso la mayor enseñanza de su incansable labor periodística sea que quien no sabe de historia no sabe nada.

No fui el primero ni el último de los muchos conocidos de Pacheco que le propusimos editar una selección de sus artículos. La mía deseaba ser contrafactual: neologismo que ciertos historiadores no exentos de pedantería emplean para designar lo que habría pasado o de-



© Rogelio Cudillir

jado de pasar si tal acontecimiento no hubiera sido como fue o si tal personaje histórico no hubiera hecho lo que hizo. Pacheco era un maestro en este subgénero de la historia-ficción. Recuerdo un “Inventario” en el que Álvaro Obregón no muere asesinado y se aferra a la silla presidencial y le toca inaugurar ya anciano y dictador perpetuo la Olimpiada de 1968. Hay otro en que el joven Pacheco y el joven Monsiváis en la década de 1960 acuden a la Biblioteca de México a entrevistar a un funcionario viejito que en su propia juventud en la década de 1920 escribió un par de libros de poesía muy buenos y ya olvidados y a quien sus colegas burócratas conocen como don Moncho Velarde. Sólo que Pacheco no quiso saber nada de mi propuesta. Su argumento para rechazarla fue que antes de reunir los artículos en un libro tendría que corregirlos y la corrección le quitaría el tiempo necesario para escribir más artículos. Resultó inútil alegar que si él no supervisaba la edición de esos textos, otros Pachecos y Saborits y Uribes terminarían por editarlos de manera póstuma como habíamos hecho con los de Novo.

Nada restituye a una persona que muere. Una aproximación irrepetible al universo muere con ella. Pero Pacheco era más que su entrañable persona y a quienes lo echamos en falta nos queda el consuelo de que aún seguiremos leyendo libros inéditos suyos, o apenas editados, durante mucho tiempo. Mi cálculo no sé qué tan conservador es que a razón de 50 artículos anuales a lo largo de 50 años, escribió unos 2,500 artículos: un to-

tal de entre 7,500 y 10,000 páginas cuya edición completa podría razonablemente distribuirse en quince o veinte tomos que serán, en conjunto, una de las obras mayores de la literatura hispanoamericana.

\* \* \*

Lo último que escribió Pacheco fue un “Inventario” destinado a publicarse en *Proceso* el domingo 26 de enero de 2014: justo el día en que, por una coincidencia que no voy a calificar de rica en simbolismo, él iba a morir. El artículo se titula “La travesía de Juan Gelman” y empieza así:

¿Existirá una palabra para la nostalgia de lo que no fue y estuvo a punto de ser? Por ejemplo, que el Colegio de Tlatelolco hubiera durado lo suficiente para consumir una verdadera literatura mestiza, una fusión de lo indígena y lo español prefigurada por las *Liras* de Netzahualcóyotl en la versión de su sobrino-nieto Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. O que Cervantes hubiese venido a la Nueva España para escribir aquí un *Quijote* con texturas mexicanas. O que Francisco Xavier Clavijero hubiera concluido su Enciclopedia novohispana de la que sólo quedó gloriosamente su *Historia antigua de México...*

Al copiar este párrafo pienso: su prosa nunca dejó de ser envidiable. Y también: siempre volvía a lo con-

trafactual. Y además: seguro que no le habría disgustado saber que su “Inventario” final fue un homenaje póstumo (el segundo al hilo, pues la semana anterior había publicado otro artículo sobre el mismo tema) al recién fallecido Juan Gelman, su amigo y vecino en la Condesa. Y entonces me pregunto: ¿qué escribiría uno si supiera que iba a ser lo último? ¿Qué escribiría yo? ¿Escribiría?

No pretendo hablar por él, pero creo y espero que Pacheco, de habersele dado la alternativa, habría elegi-



do escribir. Y que hubiera escrito exactamente lo que escribió en sus últimos días: un recuento obituario de otro poeta a quien frecuentó y admiró.

No hay autor que no tenga, tácita o explícita, consciente o inconsciente, deliberada o involuntaria, una estética. Pacheco tuvo además una ética de la palabra. No tanto una teoría como unos principios. Una práctica constante del deber del escritor. O si se prefiere: un abono continuo a la triple deuda en el fondo impagable que todos y cada uno contraemos al escribir. Deuda con los antecesores, en particular los de la misma tradición lingüística y más aun del mismo país, sin los cuales nadie estaría donde está. Deuda con los contemporáneos, con la comunidad de autores a la que uno pertenece quiéralo o no, y que suministra el espacio hospitalario u hostil donde uno por fuerza se mueve. Y deuda sobre todo con los lectores, los meros y casi siempre escasos y muchas veces ingratos lectores, que dan razón de ser a todo lo demás. Como nadie que yo conozca, Pacheco hizo de la literatura una apuesta, y también un apostolado, por los que pagó, en sentido no tan figurativo, con su vida.

\* \* \*

Fue en un sueño. Los tres caminábamos en una calle indistinta de París, cerca de la embajada de México. Yo tenía que recoger algo en el norte de la ciudad, no lejos de Belleville: algo importante. Al llegar a un ancho y recto bulevar le propuse a mi mujer que se adelantara con Pacheco a nuestro departamento en la rue Bonaparte, donde yo los alcanzaría en cuanto pudiera. Pacheco terció para decir que prefería acompañarme y los tres continuamos la marcha juntos. Mientras avanzábamos, Pacheco me preguntó si iba a quedarme más tiempo en París. Le contesté que la Secretaría de Relaciones me había trasladado a otro sitio y que yo debía irme en pocos meses. De golpe me di cuenta de que no sabía adónde me mandaban. Y mi mujer tampoco lo sabía. Pero lo importante, según le dije a Pacheco, era que yo no iría a ese sitio, sino que regresaría a México. A dedicarme a otra cosa, aunque me daba miedo no saber de qué iba a vivir. Pacheco dijo que había que tomar riesgos. Y en ese momento me percaté de que nos habíamos extraviado. Y nos adentrábamos en un paraje casi boscoso. Y Pacheco no debía (no podía) andar por allí con nosotros, porque estaba muerto. Y como no sabía qué decirle, cómo decírselo, se me ocurrió comentar: “Eso pasa siempre que sueño que camino por París: me pierdo”. Y Pacheco, entre sorprendido y decepcionado, decía simplemente: “Me tengo que ir”. Y yo lo veía desaparecer en una esquina de ese París cada vez más imposible. Y despertaba desconsolado porque Pacheco ya no iba a regresar jamás. **u**

# Reseñas y notas



Wolfgang Amadeus Mozart



Lizbeth Sagols



Ramón Xirau



Guillermo Fadanelli



José Lezama Lima



Juan Goytisolo

# Hacia un Estado democrático y social

José Woldenberg

En materia democrática y en el ejercicio de las libertades, el país ha avanzado y mucho. Pero en la misión de construir una sociedad más equitativa, nada o casi nada. Eso no sólo multiplica las patologías aunadas a la desigualdad social, sino tiende a debilitar lo poco o lo mucho que se ha edificado en términos de una convivencia/competencia pluralista.

Por ello, reflexionar sobre los abrumadores déficits en la materia y sobre la necesidad de construir un Estado con vocación social parece no sólo pertinente sino obligado. Tiene razón Luis F. Aguilar cuando inicia su prólogo de *El futuro del Estado social* diciendo que “la creación eminente del siglo xx ha sido el Estado social”, “la respuesta institucional, democrática y civilizatoria a la cuestión social”. Se trató de “un nuevo orden”, “cimiento de la prosperidad, la seguridad y el bienestar sostenido”. Fue una tercera opción, que tomó “distancia de la indiferencia normativa y política del Estado liberal”, pero también del “Estado socialista autoritario o totalitario” que suprimió todas las libertades.

Su momento estelar puede situarse en Europa entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los últimos años setenta, en los que la llamada revolución neoliberal, para enfrentar los déficits generados por el “modelo”, empezó a dismantelar mucho de lo construido. Privatizaciones, desregulación, combate a los sindicatos y a los contratos colectivos de trabajo fueron banderas derivadas de la idea de que el Estado y sus facultades compensatorias, normativas, económicas, eran parte del problema y de que el mercado sería una fórmula eficiente para poner “las cosas en su lugar”.

Cierto, como apunta el mismo Luis F. Aguilar, que la “viabilidad” del Estado so-

cial fue puesta en la picota y que ello coadyuvó al gran viraje. Pero luego de la crisis financiera global del 2008, el tema central no debería ser ese, sino cómo hacerlo viable. Resulta un imperativo no sólo ético sino político hacer frente al océano de desigualdades que generó el desvío hacia la derecha y a su catarata de problemas. Porque sólo construyendo un piso que atienda las necesidades materiales y culturales de las personas seremos capaces de edificar un basamento para una convivencia medianamente razonable. Lo dice mejor Luis F. Aguilar: “La reactivación de la validez y la eficacia del Estado social es fundamental para poder realizar el ideal racional de vivir en una sociedad humana incluyente e integrada, capaz de ofrecer solidaridad, protección y justicia frente a los hechos de pobreza, vulnerabilidad, iniquidad y abandono”.

Para México el asunto es dramático. Y la información que proporciona Gonzalo Hernández Licona resulta pertinente e inescapable (“Crecimiento económico, desigualdad y pobreza en México”). Me parece que es un muy buen punto de partida. Se trata de las cifras producidas por el Coneval.

México tiene un ingreso per cápita que se puede situar entre Turquía, Costa Rica y Siria (un poco más arriba) y Colombia, Perú y Sudáfrica (un poco más abajo). En los años cincuenta, México, Corea del Sur, Japón, Hong Kong y Singapur tenían un PIB per cápita similar. Sesenta años después, “en Singapur y Hong Kong una familia promedio percibe casi cuatro veces más ingresos que una mexicana, y en Corea del Sur la diferencia es casi el triple”.

La explicación de ese “rezago” es el muy diferente crecimiento económico. “Mientras que en 62 años el crecimiento promedio del PIB per cápita en México fue de 2.0

por ciento, este alcanzó 5.5, 4.4 y 4.5 por ciento en Corea del Sur, Singapur y Hong Kong”. Y en los últimos treinta años, de 1982 en adelante, “el crecimiento económico —de nuestro país— fue prácticamente nulo”. Lo que resulta más disruptivo porque cada año se incorporan cientos de miles de personas al mercado laboral en donde no encuentran un trabajo formal. “Se estima que de 1996 a 2010 el promedio anual de empleos formales generados fue sólo de 361 mil”, mientras que se incorporaban entre 1.1 y 1.2 millones de personas cada año. Sobra decir por qué la informalidad creció de manera multiplicada y expansiva.

Se trata de un desperdicio grave del llamado bono demográfico que de manera tan clara explica Manuel Ordorica (“La población en México en el siglo XXI”). Dicho bono consiste en que en los años que corren y hasta el año 2030, el país contará con muchas más personas en edades activas que inactivas, es decir, que la proporción de hombres y mujeres en edad de trabajar será mucho mayor que la de dependientes económicos. Según las cifras de Ordorica, por cada 100 personas activas —entre 15 y 65 años—, hay menos de 50 en edades inactivas —de menos de 15 y más de 65 años—. Pero esa oportunidad se nos está desvaneciendo en las manos y en el futuro aparece una realidad compleja: una proporción menor de personas en edades activas que inactivas, o para decirlo de manera más contundente, un mundo de viejos pobres sin su correlato de jóvenes trabajadores.

Vuelvo al texto de Hernández Licona. Pero el crecimiento precario o estancamiento de la economía es aun más preocupante dada la añeja desigualdad que tiñe nuestras relaciones sociales. Ya sabemos que somos más desiguales que Suecia o Estados Unidos, pe-

ro también resultan menos desiguales que México, Ucrania, Etiopía, Vietnam, Nigeria o Kenia. En 2010, mientras el 10 por ciento de los hogares más pobres recibían sólo el 1.8 por ciento del ingreso total, el 10 por ciento de las familias más ricas recibía el 34 por ciento del mismo. Y esa desigualdad parece inamovible a lo largo de los años (se puede ver la información en el texto multicitado).

De tal suerte que si la estrategia económica no está dando resultados y los beneficios en términos de cohesión social son (casi) inexistentes, parece necesario repensar la ruta por la cual se enfila el país. En ese sentido, Rolando Cordera Campos (“El Estado social en México: debilidades y viabilidades”) hace un llamado a repensar el papel del Estado —hoy, una “institución anémica, incapaz de actuar como elemento regulador del conflicto social y redistribuidor de la riqueza y el ingreso”, como uno de los desenlaces de la “revolución neoliberal”—, para convertirlo en palanca de desarrollo y redistribución social.

Cordera recupera la historia de ese Estado que pudo, de los años treinta hasta los primeros ochenta, fomentar el crecimiento económico y fórmulas de inclusión social, sobre todo a la luz de la “historia negra” que se construyó para diseñar el nuevo paradigma. Pero sobre todo —insiste— en retomar el mandato constitucional que pone en pie un Estado social de derechos que topa con sus propias capacidades disminuidas para intervenir y sobre todo con lo que ha sido una falla estructural añeja: la debilidad fiscal del propio Estado.

En esa dirección resulta más que sugerente el artículo de Horacio Enrique Sobarzo (“Posibilidades de reforma fiscal en países en desarrollo”) que apuntala una discusión para lograr no sólo una mayor captación de recursos que fortalezcan las finanzas públicas, sino que además tenga un impacto redistributivo dadas las abismales desigualdades que cruzan a nuestro país.

El autor parte de reconocer la realidad en la materia: la recaudación tributaria se ha mantenido prácticamente estancada en las últimas tres décadas y alrededor de un tercio de los ingresos federales provienen de las exportaciones petroleras. Por ello, traza algunas ideas que podrían redefinir la po-

lítica fiscal y de gasto público. (Me) llama la atención una propuesta en particular: “una reforma fiscal que financie un sistema de seguridad social universal”, la cual tendría efectos más que nobles en términos de equidad, y además “estos ingresos adicionales no estarían supeditados a las inercias históricas”.

Si no entiendo mal, se trataría de una política específica tendiente a construir uno de los pilares de toda sociedad que se precie de atender los derechos fundamentales con un esfuerzo tributario destinado a una finalidad estratégica. Sería además un intento por romper un opresivo círculo vicioso, porque dice Sobarzo: “los países con grandes desigualdades obstaculizan la capacidad para recaudar, lo que con frecuencia se traduce en gobiernos más pequeños con menor capacidad para incidir en una mejor distribución del ingreso”.

Es una reforma que sin embargo topa no sólo con intereses fuertemente enquistados en los propios circuitos de la política y la economía, sino además con la exigencia —y en ocasiones coartada— de que es imprescindible primero limpiar al gasto público de corrupciones e ineficiencias. Y en efecto, en ese terreno, como en muchos otros, se tendrá que actuar atendiendo dos flan-

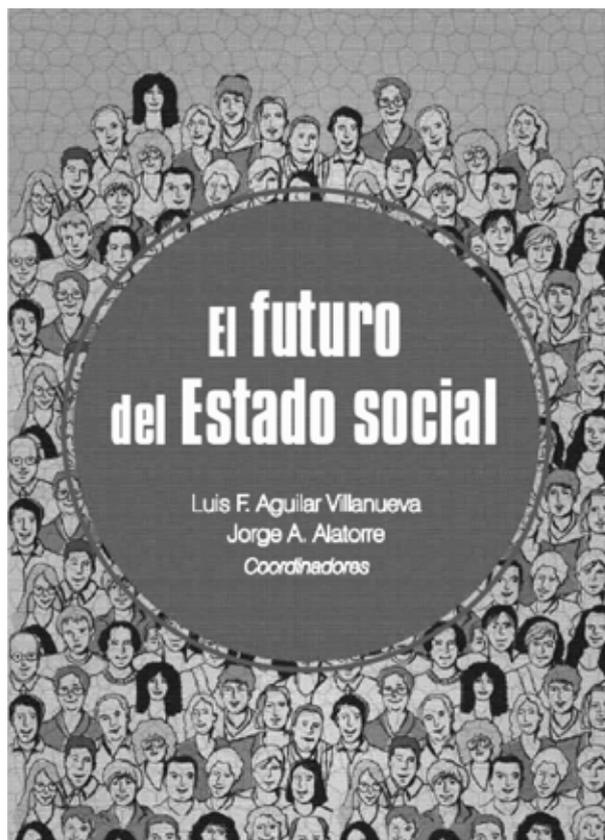
cos de una misma moneda: la recaudación que debe ser progresiva y el gasto —transparente— que debe servir para atemperar por lo menos las inequidades sociales.

No son todos los artículos que contiene el libro.<sup>1</sup> Pero el hilo conductor del mismo no es otro que el de la obligación moral y política de pensar en un rumbo nuevo para el país. Una ruta que permita combinar los dos grandes valores que puso en acto la modernidad: igualdad y libertad. Porque ya sabemos o deberíamos saber, que optar por uno solo de ellos conduce a extremos indeseables: sociedades parecidas a campos de concentración o sociedades donde unos cuantos concentran el bienestar y la riqueza.

México vive una situación tensa, cargada de preocupantes presagios y un rosario de crisis combinadas. Es imprescindible delinear un futuro incluyente, que genere cohesión social y una esperanza compartida. **U**

<sup>1</sup> René Millán escribe sobre “Las transformaciones de la sociedad”; Raúl M. Mejía sobre “Estado social y derecho social”, Macario Schettino sobre “¿Cuál Estado social hay que financiar?”; Carlos Elizondo Mayer-Serra sobre “Ciudadanos, impuestos y gasto público en México” y yo sobre “Socialdemocracia para México”.

Luis F. Aguilar y Jorge A. Alatorre (coordinadores), *El futuro del Estado social*, Miguel Ángel Porrúa/Universidad de Guadalajara, México/Guadalajara, 2014, 224 pp.



# Tras la línea

## Arquitectura inmaterial

Sergio González Rodríguez

¿Cómo un sustantivo se convierte en verbo? En su libro *How to Architect* (The MIT Press, 2012), Doug Patt explica por qué decidió transfigurar el sustantivo *arquitecto* en el verbo *arquitectear*. Para el profesor de arquitectura de la Pennsylvania State University, los edificios son como frases, tienen una estructura y siguen reglas, pero si alguna vez rompes una regla no siempre quiere decir que hayas arruinado un lugar, o la expresión. Cambiar el funcionamiento de una palabra, de un espacio, puede ser asombroso y significativo. Las excepciones producen inflexiones, y el uso desviado puede conducir a la invención.

A modo de un diccionario de conceptos básicos sobre el acto de arquitectear, Doug Patt introduce de la a a la z entradas breves (página y media) sobre la *asimetría*, los códigos para edificar (*building*) o la *invención*. Sobre la n de *narrativa* expresa el autor: “por virtud de la forma, la experiencia o el material, la arquitectura puede contar un relato. A menudo la arquitectura luce como lo que es y como lo que hace. Robert Venturi acuñó la frase ‘pato’ para denotar aquello que logra una sólida, reconocible figura a través de la forma: es decir, un edificio que luce abiertamente como lo que es”, pero Doug Patt aclara: “cuando yo pienso en que una arquitectura cuenta una historia me refiero a algo más sutil, pienso en el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright: narra desde afuera una historia acerca de cómo se mueve la gente a lo largo de galerías espirales que están adentro”.

Si se sigue tal idea y se la conduce hacia la arquitectura de los sueños, la situación se vuelve interesante: la historia del sueño estaría inmersa en la arquitectura que posibilita el propio sueño. En otras palabras, la forma del inconsciente, su capacidad de

crecer y moldearse bajo la exigencia de los deseos, sentimientos, obsesiones, temores.

En tal sentido, la gramática de los sueños y la gramática de la arquitectura serían semejantes. El cineasta Christopher Nolan se adelantó a Doug Patt al realizar esa idea en su película *Inception* (*El origen*, 2010), uno de los filmes más premonitorios e intrigantes de los últimos años acerca de la bifurcación de la realidad como un signo del futuro que nos aguarda. Nolan ha explicado en *Inception. The Shooting Script* (Insight Editions) la génesis de su relato acerca de unos espías corporativos que desarrollan y emplean una tecnología para entrar en la mente de las personas y robar sus sueños.

El procedimiento para lograr esa tarea consiste en tres aspectos: un aparato denominado *The Portable Automated Somnacin Intravenous* (PASIV); el sujeto que será robado de sus sueños y el ladrón-extractor de dichos sueños. Para que este último pueda operar en forma eficiente, lleva consigo un “tótem”, un objeto familiar que le permitirá distinguir entre la realidad y el mundo onírico. El protagonista lleva consigo una peonza o pirinola.

El “tótem” aquel hace reaparecer el motivo bastante conocido de la flor de Coleridge que exploró la prosa borgesiana a partir de la pregunta del poeta inglés: “si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que ha estado allí, y al despertar encontrara esa flor en su mano, ¿entonces qué?”.

Nolan dice que en buena parte su relato provino de preguntarse qué pasaría si uno pudiera compartir los sueños con otra persona más allá de contarlos. El cineasta propuso una serie de reglas de posibilidad que pudieran ser graficadas para evitar el caos o la anarquía, de allí la necesidad de contar

con arquitectos y con una arquitectura cerebral que ayudaría a construir el sueño del sujeto al que se le robarán datos específicos.

La conjetura de Nolan parece provenir de su reflexión sobre el trasfondo de la máquina filmica, que une el sueño despierto, el sueño profundo, los estímulos neuronales, el subconsciente y los estímulos conductuales.

De hecho, el aparato que Nolan diseñó ya existe, si bien carece de la apariencia moderna y portátil (como la previeron grandes vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, como Marcel Duchamp y su *Museo Portátil*, o Walter Benjamin y su portafolios inseparable en el que llevó los borradores de su *Obra de los Pasajes* parisinos y sus fragmentos de la historia decimonónica): está oculto y diseminado en los programas de rastreo y el mapeo algorítmico de los deseos, gustos, sensibilidades y preferencias de cada consumidor obtenidos a partir de plataformas como Amazon, Google, Youtube, Facebook, etcétera.

A partir de los datos que obtienen, cruzan y analizan dichos macrositios en Internet, se pueden robar nuestros deseos más ocultos y usarlos a nuestro favor o en contra de este. El maletín PASIV es sólo una figura o metáfora que condensa un conjunto de funciones las cuales, en la realidad actual, son invisibles e indetectables para nosotros, al grado de que debemos conformarnos con intuir y consentir su presencia alevosa.

La arquitectura que Nolan previó, consumada por colaboradores sensibles como el personaje Ariadne de su cinta, existe en el plano de los circuitos, piezas, componentes y flujos de la información. Una horizontalidad compleja e intrincada que poco tiene que ver con la corporeización de ciudades, edificios, fachadas, calles o plazas,

y al mismo tiempo tiene su propia estética, que puede imaginarse similar a los prodigiosos dibujos del arquitecto Daniel Libeskind en la serie gráfica titulada *Micromegas* (1978), o a los proliferantes e intrincados de Nat Chard o Perry Kulper.

Acabo de soñar lo siguiente: mi hermana Marga (que murió en 1996) se acerca y me dice que halló, entre mis papeles guardados, unos billetes bancarios, me extiende un ovillo de hojas que llevan inscrita mi caligrafía, quizás unos borradores de algún escrito, o simples notas, líneas con ideas u ocurrencias y cifras en tinta verde-azul. Extraigo los billetes y, de inmediato, temo que alguien venga a robármelos. El sueño instala, en ese momento, la figuración de unos sujetos desconocidos que comienzan a acosarme.

Muchos años atrás, rescaté y comenté un sueño que tuvo el escritor Salvador Novo a la edad que tengo yo ahora: él soñó que recibía unos billetes bancarios nuevos y relucientes y los guardaba en su billetera, caminaba por las calles (quise imaginar que se veía en el centro de la Ciudad de México donde transcurrió su juventud) y unos sujetos torvos comenzaban a seguirlo. La amenaza del acoso hizo que se despertara de su pesadilla, sudoroso y agitado.

Desde luego, se trata del mecanismo paranoico que pulsa en el inconsciente. En mi caso, y para usos de amplitud literaria, pienso ahora en una extraña coincidencia: ¿qué sucedería si, como otras veces me ha pasado, aquel sueño mío refleja la presencia viva de alguien que ha entrado en mis sueños y me reta, busca instalar ideas o actos que debo hacer? Mientras sueño, alguien me escruta e instala una arquitectura específica para propulsar una operación intrusiva en mi mente de la que soy objeto. Me crean o no, atestiguo que esta sensación es anterior a la película *Inception*.

El delirante y genial Philip K. Dick apreciaba en el siglo XX, y ahora habría enloquecido más aun por la vigencia del espionaje en el mundo, que las sociedades modernas (él murió en 1982 y ya no conoció a plenitud las sociedades posmodernas) desatan el deseo de exhibirse detonado por la constante vigilancia, y, desde luego, ser vigilado suele provocar una angustia paranoica o exhibicionista.

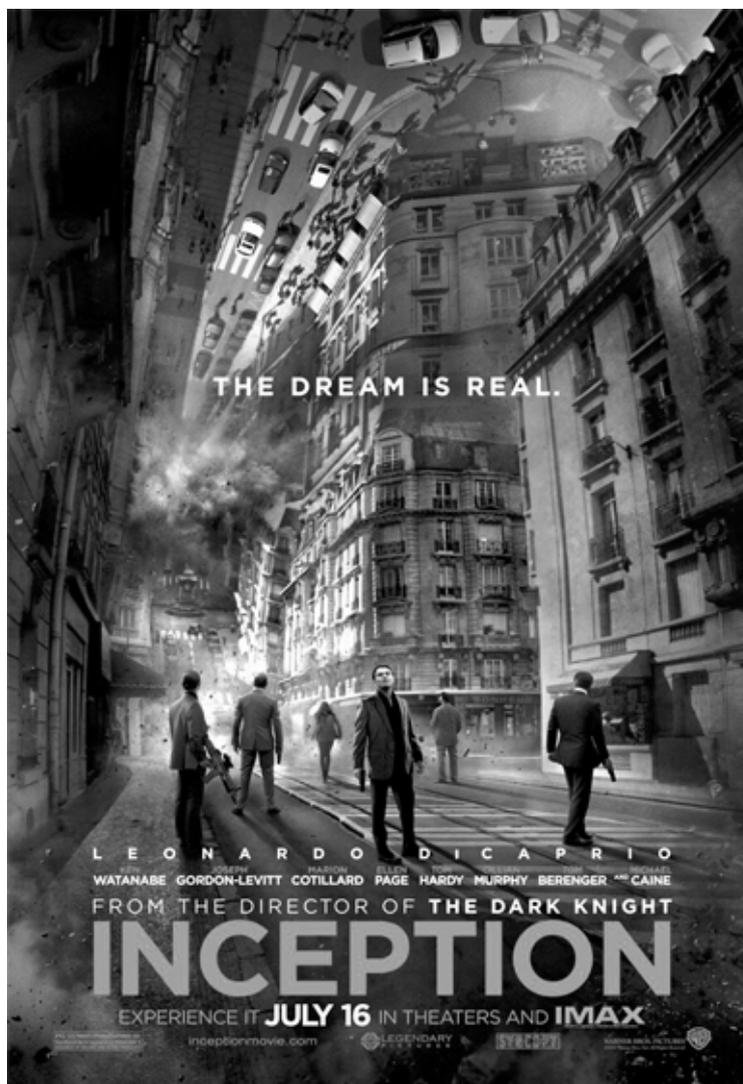
Dejo las ideas del autor de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, y retomo a Artemidoro y su *Interpretación de los sueños*, que considera que soñar con personas fallecidas corresponderá con la actitud que los muertos mantenían con el soñador cuando vivían: “Si eran amables y bienhechores, anuncian bienestar y un grato discurrir del tiempo presente”. Lo que sería mi caso, pero, afirma el griego: “si no, lo contrario”. Es decir, soñar con un muerto que roba es de lo “más funesto”. queda claro que, ya desde la antigüedad, la paranoia era un asunto cotidiano provisto por los sueños.

La arquitecta onírica Ariadne en *Inception* usa figuraciones “imposibles” como la Escalera de Penrose, o debe enfrentar el desdoblamiento, inversión y explosión contemplada en cámara lenta (o en modo de pausa) de un barrio parisino. La forma se adecua a la función y viceversa: cada diseño de Ariadne busca proporcionar un entorno grato para propiciar la revelación de

algún secreto, porque el sueño condensa el recinto de secretos, a veces indecibles, que asumen una forma sesgada o se disfrazan de cosas nimias.

Desde finales del siglo XIX y principios del XX y a partir del arquitecto Louis Sullivan, se estableció que la función antecede a la forma. Doug Patt señala que a veces la función sigue a la forma, como lo planteó Mies van der Rohe; lo importante, categoriza Doug Patt, no es tanto cuál es la ideología correcta, sino que el architect@ sea libre de considerar ambas. Ariadne aplica esta última sugerencia cuando despliega espejos que desafían al soñador.

Algo análogo al psicoanalista cuando plantea preguntas incisivas, levanta construcciones hermenéuticas, trama procesos analíticos o urde reforzamientos equis o zetas ante su analizado. Jacques Lacan habló de “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. Ni más ni menos, otro modo de arquitectear con la palabra filosófica-terapéutica. **U**



*A veces prosa*  
Ramón Xirau: dos poemas y una reseña (1946)

Adolfo Castañón

I

AQUESTES MARS DEL MÓN

Aquestes mars del món, Senyor, que canten  
a frec de sol i vent i tempestat  
aquestes llums, Senyor, de neu que avancen  
cap a la cova del meu somni alat,

aquest fiblar de llum de la carena  
que pluges d'or retorcen en la nit,  
aquestes valls on brillen, clara vena,  
els llacs d'aquest meu somni emperesit,

aquesta recordança blanquinosa  
que com la calç s'adorm en el mur clar,  
aquesta recordança d'ombres fosa  
que punxa, fibla i no em deixa oblidar,

Feu-la, Senyor, de vents i mar encesa,  
i l'ànima mai més serà malmesa.

ESOS MARES DEL MUNDO

Esos mares del mundo, Señor, que cantan  
a flor de sol, de viento, de tempestad,  
esas luces, Señor, de nieve que se adelantan  
hacia la caverna de mi sueño, lleno de alas,

esos agujones de luz sobre la montaña,  
que las lluvias de oro tuercen en la noche,  
esos valles donde brillan, clara vena,  
los lagos de mi sueño perezoso,

ese recuerdo lechoso y gris como la cal  
que se duerme sobre el muro claro,  
ese recuerdo de sombras fundidas  
que me pica, me punza y me prohíbe el olvido,

que los ardores de los vientos y del mar lo integren,  
Señor, y más que nunca padecerá mi alma.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rescate, traducciones y nota de Adolfo Castañón.

ALBA

Una serena clara sobre el mar;  
l'ocell refila, lleu, sobre la branca;  
una espina de gel fibla en el Prat;  
el dia blau de sol serè s'atansa.

Damunt de l'herba verda de la vall,  
una gota de llum, ull de rosada,  
brilla i rellisca enmig del verd i el blau  
d'una flor clara, molla de rialles.

L'ocell, bola de neu, sobre la branca  
canta de verdes fulles i de neu;  
en l'aiguamoll del temps una ombra es glaça:  
la imatge llisa i espurnejant del salze.

Un cel d'un blau puríssim sobre el camp,  
amb blanca escuma i neu de tramontana,  
un mar de blava llum, cel que de nit  
es marcirà de gel d'estrelles blanques.

ALBA

El cielo sereno, claro sobre el mar  
un pájaro canta dulcemente, sobre la rama;  
una espina de hielo orla el prado  
el día blanco de sol, sereno se adelanta.

Sobre la hierba verde del valle,  
ojo de rocío, brilla una gota de luz,  
y gotea entre el verde y el azul  
de una flor clara, mojada de risas.

El pájaro, bola de nieve, sobre la rama  
canta las hojas verdes y la nieve;  
en el pantano del tiempo una sombra hiela:  
la imagen lisa y fulgurante del sauce.

Un cielo de un azul muy puro sobre el campo,  
espuma blanca y nieve de mistral,  
mar de luz azul que, en la noche,  
se marchitará con el candor helado de las estrellas blancas.

En el verano de 1946, el IFAL (Instituto Francés de América Latina) se daba el lujo de publicar una revista llamada *Terres Latines. Revue de Culture et d'Amitié franco-hispano-américaine. Sous le patronage de l'Institut Français d'Amérique Latine*. La dirigía Jean Camp, el agregado cultural de Francia y amigo de México y de Alfonso Reyes y autor de un libro sobre México, *J'ai vu vibrer le Mexique* (1961); su jefe de redacción era el escritor e investigador Robert G. Escarpit. La lujosa revista de 218 páginas de 32 centímetros de alto por 20 de ancho y 2 centímetros de grosor incluía artículos, dibujos y colaboraciones de un amplio arcoiris: Miguel Ángel Asturias, Anne Chapman y Anne Martell, Francis de Miomandre, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Enrique Rivas Ibáñez, Ramón<sup>2</sup> Xirau (recientemente llegado a México), Jean Cayrol, Carlos Pellicer, Juan de la Encina, René Maisón, P. Bosch Gimpera e ilustraciones de Rodríguez Lozano, Carlos A. Ro-

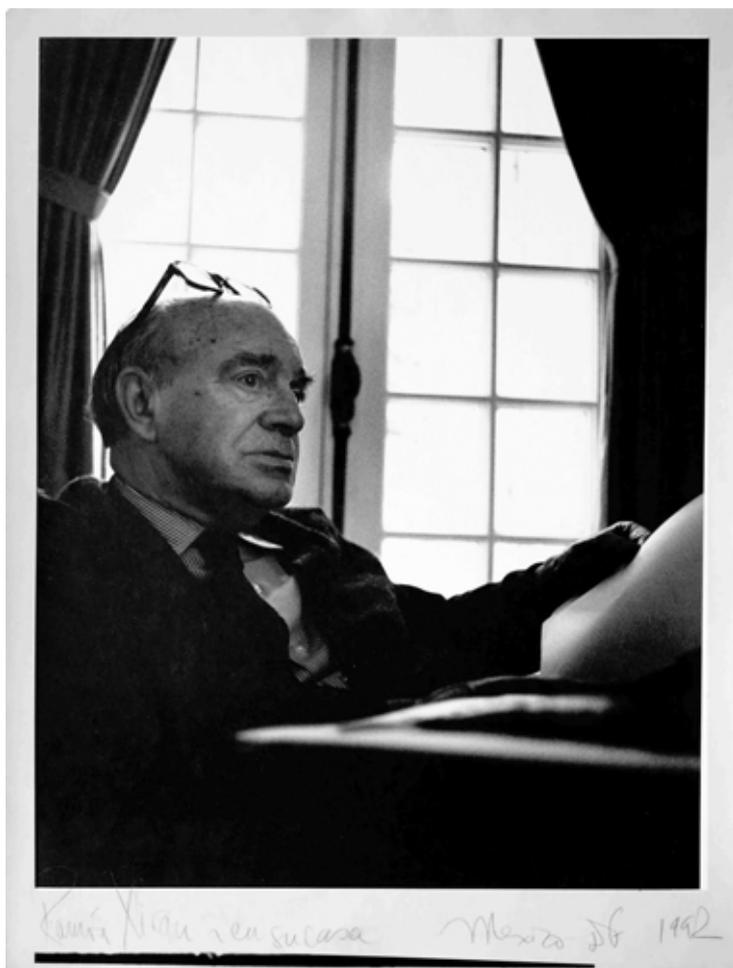
<sup>2</sup> Ramon, en catalán.

dríguez, Delacroix, entre otros. Uno de los artículos más interesantes de esta revista es el firmado por Robert G. Escarpit: "Breve historia natural de la nueva prensa francesa": *Les Lettres Françaises, Le Canard Enchaîné, Combat, La Nouvelle République, Gavroche, Le Periodique de Paris, Le Figaro*, que es al mismo tiempo una hermosa vitrina de la prensa de la posguerra... Entre sus páginas también se encontraba un artículo escrito por el general Juan Manuel Torrea titulado "La Francia liberada", en el cual se exponían las posiciones políticas de Francia durante el armisticio pues, como decía el general en ese texto, "no se ha firmado la paz". La revista incluía al final un registro de publicaciones hechas en Francia durante la guerra y una serie de libros recientemente aparecidos en América Latina, como por ejemplo la *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea* de José Gaos o la novela *Caballo y Dios* de Fernando Benítez, entreverados con crónicas y reseñas de otros libros de ciencia y filosofía. *Terres Latines* incluía no sólo dos poemas de Ramón Xirau. Los poemas se titulan en catalán "Aquestes mars del món"

y "Alba" y se presentan en las páginas 68 y 69 en su versión original en catalán y en su traducción al francés, quizás hecha por Xirau. Nunca antes habían sido publicados, hasta donde sabemos, en español, y tampoco se encuentran, hasta donde hemos podido ver, recogidos en las dos ediciones de la *Poesía completa* de Xirau (la de 1995 de Joan M. Pujals y la de 2007 de Andrés Sánchez Robayna) que recogen poemas escritos a partir de 1950.

Además de este bocado de cardenal que son los poemas del joven Ramón Xirau publicados a sus 22 años *Terres Latines* recoge otros textos suyos, como algunas reseñas firmadas por el poeta filósofo; por ejemplo: la curiosa dedicada a los "Poèmes" (Montreal, 1945) del filósofo y poeta Jean Wahl:

Jean Wahl: "Poèmes" —*Éditions de l'Arbre 6<sup>o</sup> ouest, rue Saint-Jacques*. Montréal, 1945. —*Jean Wahl, filósofo y poeta francés, nos presenta en este libro, rico y luminoso, una serie de poemas algunos de los cuales fueron escritos en un campo de concentración, durante la ocupación alemana.*



Ramón Xirau, 1992



Muchas veces hemos oído repetir a algún filósofo que él se consideraba un poeta fracasado. Naturalmente, la expresión no dejaba de tener un dejo de ironía. Algo hay en ella de profunda verdad. Muchas veces, los instrumentos racionales mediante los cuales pretendemos expresar nuestros pensamientos, resultan, inadecuados, débiles, incoloros. El concepto no tiene siempre un contenido real. Necesitamos, para expresar lo que sentimos, lo que nos punza en el fondo de nuestra conciencia, de un grito armonioso, de una voz de queja o de alegría, que vierta al mundo, nuestro sentimiento hecho palabra. Tal es, creemos el sentido de la poesía de Jean Wahl. La realidad huidiza, el río del mundo se escapa de las redes intelectuales que le tendemos, y en nuestras manos no queda sino el vacío, la presencia del no ser, la nada. Para expresarnos, entonces, sentimos la necesidad de decir algo, de concretizar en palabras aquello que la inspiración nos dicta. A veces un mero balbuceo casi inefable; otras un río desbordante de imágenes y ensueños.

Pero la inquietud no va nunca sola. Proviene de la duda.

“Je connais trop la loi de la non-connaissance”

nos dice el poeta. Y, en esta ley del saber del no sabe, está la esencia de la realidad, varia, contradictoria, pero, por lo mismo, fecunda, viviente y palpitante. Y el poeta, abandonando reflexiones y pensamientos se lanza al mundo:

“La respiration des herbes sous la pluie est grande et forte”.

Pero cuando queremos huir, no huimos. La belleza que contemplamos, ya pasada, presente, aun futura, ante nosotros, tiene esencia de tiempo. Y la inquietud, la desesperación nacen de la presencia, en nuestro cuerpo y en nuestra alma, del tiempo:

“C’est le temps, c’est le temps, non-être interminable,

Et bousculant ses flots sur des rocs éternels”.

Sólo la contemplación instantánea parece salvar nuestro espíritu de esta aniquilación interminable:

“La vie est là simple et tranquille  
Séparés d’elle par un mur  
Nous regardons, tous immobiles,  
Ce peu de vert, ce peu d’azur”.

Ni tan sólo la trascendencia es cierta. Todo no es más que apariencia. Acaso no; acaso toda esa verdad absoluta; acaso la presencia del ser domina el instante y lo enaltece a eternidad. Pero no. No sabemos. ¿Sabemos? ¿Dudamos? La eterna interrogación se impone entre nuestro espíritu y las cosas y nos impide el contacto con la “Realidad”.

Ante este libro hecho de sobresaltos, de esperanzas desesperanzadas, de verdades dudosas y dudas verdaderas, hemos pensado algunas veces en una poesía de esencias y de verdades, pero de esencias matizadas, de verdades tenuemente coloradas por la duda. Nos referimos a la poesía del español Jorge Guillén.

Guillén, sin embargo, logra salvar su duda, henchir su verdad de contenido palpitante, como un “río de verdor” en un:

... más allá de veras  
Misterioso, realísimo.

En Jean Wahl, parece triunfar el parpadeo, la ilusión segura pero que al cabo no es sino ilusión. ¿Acaso la ilusión — no sabemos, pero, sí, lo sentimos — nos muestra el inmenso “plateau désert” de la trascendencia?

“Est-ce dans le sommeil, est-ce, dans toi, mon Dieu

Que je me sens fondu. Les images s’espacent.

Je me sens habiter dans un étrange espace.

Je ne reconnais plus mes moments ni mes lieux”.

Ramón Xirau<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Jean Wahl, Ramón Xirau, “Poésie — Poesía”, *Terres Latines, Revue de L.I.F.A.L.* número 5, Montreal, 1945, p. 188.

“Conozco demasiado la ley del no-conocimiento”; la recensión de los libros de Pompeu Audvert *Gravat Català al Boix* (1946) y de *Classics Catalans* (1946), ambos editados por B. Costamir; y la de *Bases fundamentales de la ontología fenomenológica* (1946?) de Guillermo de Johnson, autor también de una reseña sobre el filósofo Hugo Perls, “Platón. Sa conception du cosmos”; la de “La Nostra Revista. Publicación mensual. Editions Catalònia”. Como se ve, la revista dibujaba un continuo entre los pueblos del mundo mediterráneo, latino e ibérico y uno de sus exponentes y protagonistas era Ramón Xirau, hijo del filósofo Joaquín Xirau quien habría fallecido algunos meses antes de la edición veraniega de *Terres Latines* víctima de un accidente, el 10 de abril de 1946, a los 51 años de edad, luego de una brillante y fecunda carrera intelectual cuya estafeta sabría recoger su hijo. Quizá por esta razón Ramón se haría adoptar por algunos representantes de la cultura mexicana de aquel entonces, como, por ejemplo, Alfonso Reyes quien en su *Diario* daría cuenta de las no pocas visitas que le haría por aquel entonces, primero, Joaquín Xirau hasta su muerte y, luego, Ramón Xirau en compañía de Ana María Xirau de Icaza. Las citas del *Diario* son más de cien entre el 26 de diciembre de 1939 y el primero de marzo de 1960, cuando ya había fallecido don Alfonso y las anotaciones las asentaba su viuda.

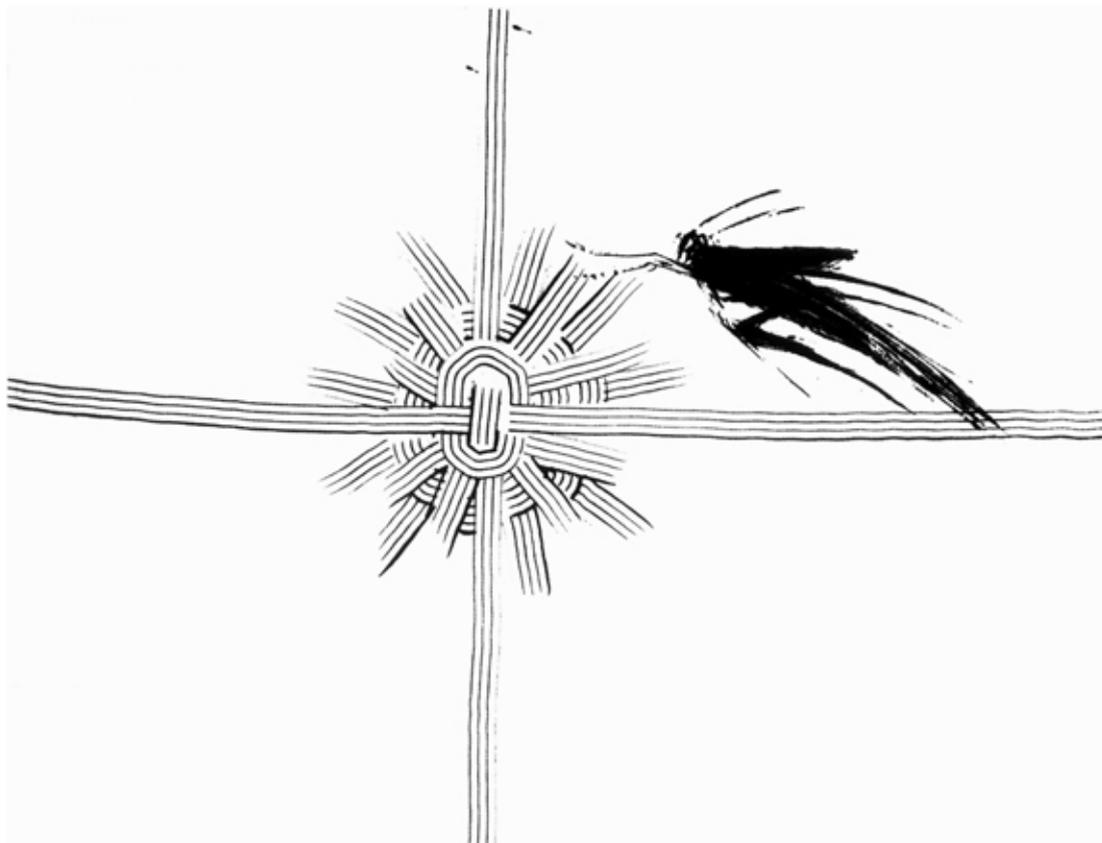
Los poemas incluidos en el número 5 de *Terres Latines* no los he localizado en la obra poética completa, más tarde publicada por Xirau. De ahí que esta publicación tenga el valor adicional de la salvación y del rescate.

Poeta fiel a su lengua materna, el catalán, leal a su raigambre mediterránea, consistente con su vocación crítica e intelectual y a la par religiosa, cristiana en particular, Ramón Xirau es una figura secreta y señera, una eminencia solar cuyo brillo no siempre es posible calibrar. Quizás esa sea la razón de que haya podido atravesar el siglo sin verse salpicado por la fácil nombradía. Xirau: maestro de generaciones, maestro de maestros; poeta de antes, de ahora y del presente porvenir: ancho puente entre el mundo de ayer y los de mañana. **U**

# A través del espejo

## Grillos

Hugo Hiriart



Francisco Toledo, *Álbum de zoología*

“A los animales pequeños sólo se los puede ver con exactitud cuando se encuentran a la altura de los ojos; cuando uno se inclina sobre ellos en el suelo y allí los contempla, adquiere de ellos una idea falsa e incompleta”. Este enunciado metodológico habría sido suficiente para inmortalizar a Kafka. Implica la comprensión de la realidad de un insecto; implica también, y esto puede ser más importante, que un insecto es algo que podemos *no entender*; el arte de Kafka está entero en esta posibilidad de incompreensión e indiferencia. Canetti relaciona —¿entre qué cosas podrá decirse que no hay relación?— la observación de Kafka con los chinos (que, como se podría maliciar, son grandes conocedores en materia de animales diminutos), en una digresión (la única del libro) cuyas sorprendentes noticias acerca de los grillos es preciso divulgar.

Principiemos así: en el periodo Tang se criaban grillos en pequeñas jaulas para es-

cuchar su canto; esta astucia permitía alzar hasta la altura de los ojos, como había prescrito Kafka, a la soprano o al tenor. Hasta este momento todo va bien; la opacidad arranca de que a algunos de estos animalitos “se les confería el nombre de un caudillo de la historia china, porque existía la creencia de que el alma de ese caudillo tenía, a partir de entonces, su sede en el grillo”. Esta devoción alcanza su apoteosis en la época Sung, cuando los grillos propiciaron la catástrofe y la ruina; sucedió así: “Durante la época Sung se hizo costumbre criar grillos a los que se preparaba e incitaba a la lucha. El poseedor de un grillo famoso ofrecía sangre de su propio brazo a los mosquitos, y una vez que estos habían chupado hasta saciarse, los trituraban y los ofrecían como carne picada al grillo, para aumentar su combatividad. Por medio de pinceles especiales se excitaban en el insecto los deseos de lucha, y luego, acurrucándose o estirán-

dose en el suelo, se contemplaba la lucha de los grillos”. Es decir, como dictaminaba el siempre puntual Kafka, se veía a los animalitos gladiadores a la altura de los ojos.

Pero se dio un día el desquite de los grillos, cantores amorosos y enjaulados guerreros: “Cuentan que en la época en que el imperio de los Sung fue conquistado por los mongoles, el generalísimo de los ejércitos chinos se hallaba boca abajo en el suelo contemplando una lucha de grillos, cuando le fue transmitida la noticia del cerco de la capital por el enemigo y el inminente peligro que se cernía sobre ella. El general no fue capaz de separarse de los grillos; tenía que ver primero cuál era el vencedor. Cayó la capital, y así terminó el imperio de los Sung”.

Ya dijo Balzac que tanto vale la caída de un guante de mujer como la de un imperio. ¿Quién arroja la primera piedra sobre el general chino? **U**

# Aguas aéreas Iban oscuros...

David Huerta

Para Luis Vicente de Aguinaga

La Dedicatoria “A Leopoldo Lugones” de *El hacedor* (1960), de Jorge Luis Borges, podría resumirse bárbaramente de la siguiente manera: un escritor imagina llevarle un libro suyo a un venerado maestro, ya muerto; en la fantasía, el viejo acepta y aprueba la obra del joven discípulo. Eso sería todo; pero hay más, muchísimo más en esas breves páginas; o así me parece.

La Dedicatoria es un paratexto; es decir: una de las partes “exteriores” al libro, como el título, los epígrafes, las notas al pie de página y otros elementos textuales; el comienzo del libro propiamente dicho es el breve texto homérico titulado precisamente “El hacedor”. La Dedicatoria está, así, en cierto modo, fuera de la obra. Así lo indica toda una larga tradición de este tipo de homenajes; yo no lo creo, por razones expuestas más adelante: para mí, esa Dedicatoria no es un homenaje; tampoco es un ataque ambiguo a la memoria de Lugones o una disminución o reprobación de su obra. Es algo mucho más complicado: es el momento de liberación total de Borges.

La doxa literaria afirma: “A Leopoldo Lugones” no tiene ninguna relación directa con el libro titulado *El hacedor* ni con sus partes: está fuera de los textos constitutivos de *El hacedor* y nada lo une a ellos. A eso se refiere el término “paratexto”. Pienso lo siguiente: la relación de la Dedicatoria con los textos de *El hacedor* está en clave, está cifrada. El secreto encerrado en esas dos páginas está a la vista pero es semejante a la carta robada de Edgar Poe; trataré de acercarme a las llaves, de allegármelas, para abrir esa especie de cofre. Para ello, hago una recapitulación de ese texto, un poco más allá de la sinopsis “bárbara” del primer párrafo de este ejercicio de comentario.

Alguien llamado “Jorge Luis Borges” camina por una plaza rumorosa de la ciudad de Buenos Aires. Dirige sus pasos a un edificio singular: una construcción más bien grande, por sus funciones y por su historia. El texto comienza: “Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca”. Es decir, el paseante Borges ha cruzado un umbral.

En términos espaciales, este umbral es un sitio crepuscular: un ámbito entre los sonidos de la plaza y el silencio concentrado de la Biblioteca. Ahí están los libros, esa especie de Paraíso —como dirá Borges en el “Poema de los dones”—, en su multitud insondable: “De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente”.

Borges ha entrado en el reino de los libros, en el cual el tiempo se preserva de un modo maravilloso e inexplicable. En todo ello hay orden, una jerarquía semejante a la de los museos naturales: los libros son criaturas *disecadas*, conservadas en los estantes populosos como en un mágico almacén consagrado a la memoria.

Borges camina entre los lectores callados. Aparece entonces el diminuto y vertiginoso “desfile de las hipálages”, como lo llamo en mi fuero interno de lector fiel, después de un trato de más de medio siglo con el texto: “A izquierda y a derecha, absorbidos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton”.

La “hipálage de Milton” se refiere a otras lámparas; unas luminarias trascendentales y divinas: las estrellas del firmamento, del cielo astronómico, fabricación suprema de Dios. Las estrellas, dice John Milton, son

“*bright officious Lamps*”, es decir, en la traducción de Bel Atreides, “atentas lámparas brillantes” (*Paraíso perdido*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005).

Lámparas atentas, lámparas estudiosas. El significado de la palabra “*officious*” puede discutirse, si se quiere, así como su traducción exacta o aproximada. En un sentido, esa atención es algo semejante a la obsequiosidad: una persona atenta puede serlo en exceso y convertirse, por esa vía, en una persona cargante, descripción no muy halagadora, en español, de ciertas conductas, donde los obsequiosos no quedan lejos de los “serviles”. Comoquiera, esa atención —al servir, al vigilar— evoca en Borges la concentración de los lectores al estudiar en medio del silencio de la Biblioteca. La localización de esta hipálage de John Milton se debe al poeta chileno Óscar Hahn. Se sabe de la devoción miltoniana, o miltonófila, de Borges.

*Hipálage*: figura poética consistente en desplazar y trocar los atributos de seres, fenómenos, presencias. Como le resulta evidente a la mirada realista, las lámparas de la Biblioteca no estudian, no son estudiosas; los estudiosos son los lectores, quienes bajo esa luz adquieren conocimientos y gozan de la letra impresa. Los atributos se han trocado: la lectura estudiosa sólo es posible si se tiene luz para leer y esa luz la dan las lámparas —son “lámparas estudiosas”. Así también las estrellas de Milton en el pasaje citado, correspondiente al verso 104 del Libro IX del gran poema inglés del siglo XVII. Las hipálages de Borges y de Milton —poetas ciegos y conocedores minuciosos de la luz, como Homero— comportan asimismo, cada una de ellas, una prosopopeya, pero la noticia o disertacioncita sobre esa otra figura quedará para otro momen-



John Milton



Jorge Luis Borges

to. Quede aquí este comentario: las hipálages son metáforas complejas, de segundo grado. Las de Borges y Milton son semejantes: metáforas luminiscentes de poetas ciegos.

El desfile de las hipálages no ha concluido. Avanza, irresistiblemente, hacia su final apoteósico. Borges se refiere a la hipálage en general y de inmediato particulariza, en vista de la dirección de su caminata dentro de la Biblioteca: “Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define el contorno, el *árido camello* del Lunario...”.

El “Lunario” es, por supuesto, el *Lunario sentimental*, libro de poemas de Leopoldo Lugones publicado cuando Borges tenía diez años de edad, en 1909. Quizá lo leyó entonces. Lugones hacía figura de patriarca en el ámbito nacional y en la familia misma de los Borges Acevedo. La hipálage sobre el “árido camello” es perfecta, desde luego. Pero la cuarta y última de las hipálages de “A Leopoldo Lugones” lo complica y lo eleva y lo sublima todo. Recapitulo y prosigo:

Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define el contorno, el *árido camello* del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbras.*

Dejo a mis amigos latinistas la discusión gramatical, filológica e histórico-literaria, sobre la voz *umbras*—por cierto, la última del poema virgiliano— y su pariente *umbram*. Los curiosos pueden ver

cómo Borges imita en esta forma de citar a Virgilio, a Beda el Venerable, quien hace la misma cita, con la misma divergencia respecto del texto canónico. No explico más, pues no son mis terrenos, mero lector virgiliano de a pie como soy.

La visita a la Biblioteca continúa con el término de la caminata, ante el lugar de trabajo de Leopoldo Lugones: “Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro”. Ese libro es *El hacedor*. Luego viene el entramado de lo afectivo y lo literario: “Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría”.

Borges ha cruzado dos umbrales: el primero, el de la Biblioteca, al dejar la plaza rumorosa detrás; el segundo, el de la sala de lectura y el despacho de Lugones. A la mitad de esa breve caminata, Borges cita el hexámetro de Virgilio, proveniente del Libro Sexto de la Eneida. La cita virgiliana parece haberse originado en las hipálages evocadas, del propio Borges, de Milton y de Lugones; pero no es así: la hipálage virgiliana de ese hexámetro es la clave evidente y misteriosa de todo esto. Con ella en la mente—como Eneas y la Sibila con la Rama Dorada, el muérdago de la tradición, en la mano—, Borges da el último paso para entrar en un ámbito ultramundano *para encontrarse con un muerto*. El sueño de Borges se deshace “en este punto, como el agua en el agua”: “La vasta biblioteca que me

rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho”.

Es decir: Borges ha estado hablando con un muerto, como Eneas en el inframundo. En las bibliotecas francesas, me cuenta un amigo muy querido y admirado, hay un lugar llamado *enfer*: el sitio donde se juntan los libros prohibidos, sala vedada al común de los lectores; el dato es precioso: pone en una perspectiva ultramundana el paraíso libresco, bibliotecario, precisamente como en la conjetura de la Dedicatoria de *El hacedor*. La Biblioteca toda y en particular el despacho de Lugones son como antros del otro mundo, pues en ellos se atestigua la presencia de los lectores en quevediana conversación con muchos difuntos, por un lado; por el otro, la presencia activa de un muerto en la fantasía *vanidosa y nostálgica* de Jorge Luis Borges.

La Dedicatoria concluye: “Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado”.

Uno de los símbolos del orbe borgesiano es la Dedicatoria a Leopoldo Lugones del libro *El hacedor*, fechada en la ciudad de Buenos Aires el 9 de agosto de 1960. En ese símbolo está encerrada la clave de la ruptura de Borges con su pasado literario, encarnado fantasmalmente por el poeta Lugones.

*El hacedor* es el libro misceláneo deseado por Borges. Es como si este dijera, con un tono a la vez tranquilo y desafiante: “Teoría sana hay en estas páginas y una práctica solamente mía, no deudora y, sobre todo, no dependiente de mis maestros; práctica deficiente será, pero es mi manera de *hacer* y de entender la literatura”. **U**

*Nota:* En el título del libro borgesiano de 1960, la palabra “hacedor” va con minúscula inicial (yo poseo la reimpresión de 1967, formalmente idéntica, creo); pero en la edición del texto epónimo, en la revista *La Biblioteca* (tomo IX; segunda época; número 3; 1958), dirigida por Borges, esa misma palabra está con mayúscula inicial: *Hacedor*. Prefiero atenerme a la grafía del libro: Borges no “diviniza” a Homero; este es un poeta ciego, un hombre como todos. Debo las precisiones bibliohemerográficas de esta nota al investigador Antonio Cajero, del Colegio de San Luis, cuyo trabajo filológico sobre *Fervor de Buenos Aires*—de hermoso título: *Palimpsestos del joven Borges*—me parece admirable.

# La epopeya de la clausura

## Lectura en permanencia

Christopher Domínguez Michael

Preferiría yo celebrar aniversarios sin números redondos, pero la buena idea ya me la ganó hace mucho Enrique Vila-Matas en *Para acabar con los números redondos* (1997), así que me arriesgo a celebrar, extemporáneo, los 38 años de la muerte de José Lezama Lima (1910-1976), aunque sería mejor esperar al 19 de diciembre de 2015 para festejar sus primeros 105 años. Me resigno, una vez más, a conmemorar: tarea relativamente fácil tratándose de Lezama Lima, pues es de ese género de autores

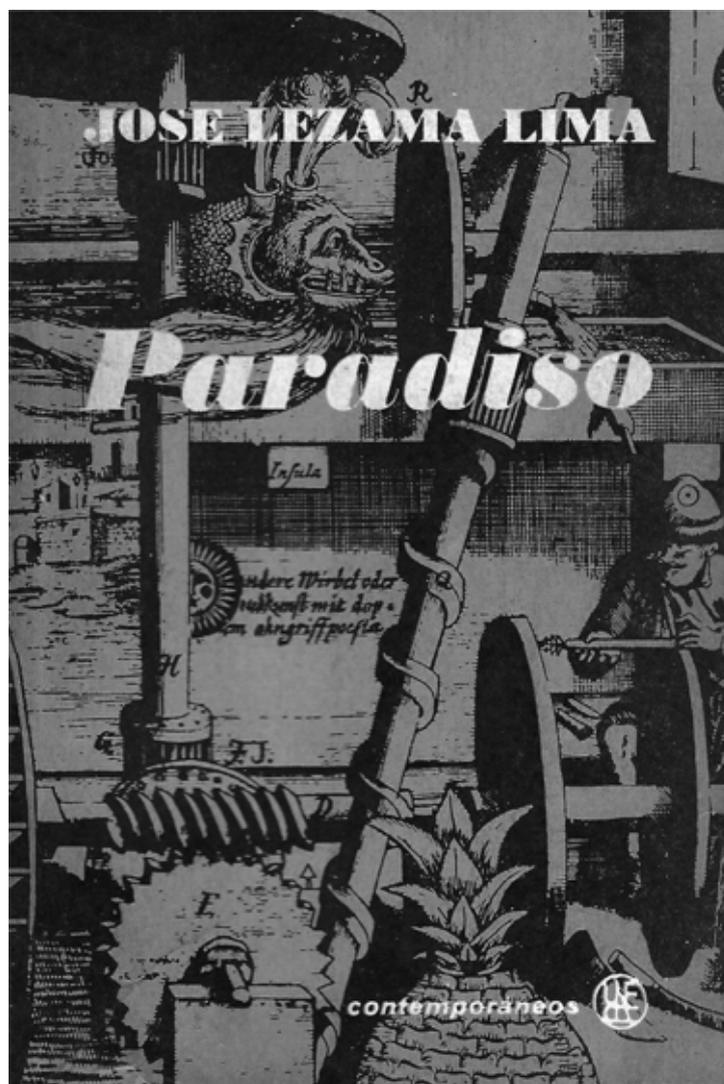
releídos en permanencia, de los que escasamente se puede afirmar que se releen puesto que cada vez el libro se abre en una página distinta y las palabras invariablemente significan otra cosa: libros mágicos en verdad.

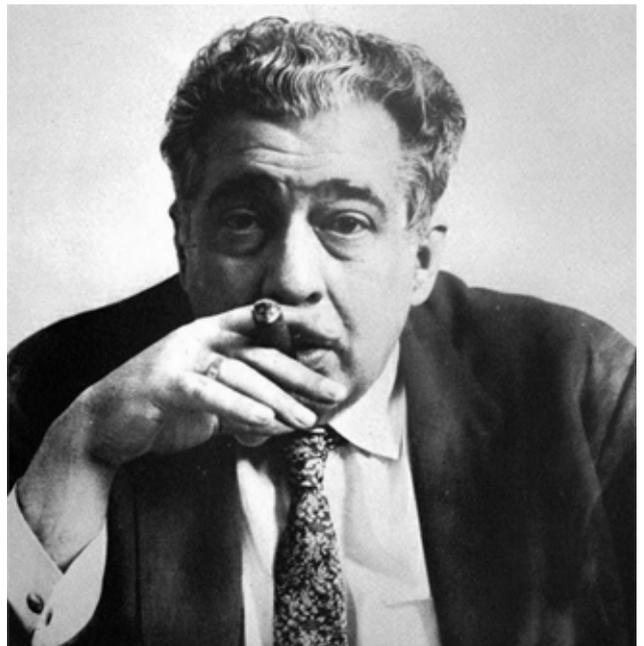
Por ejemplo, en la página 22 de mi edición de *Oppiano Licario* (1977), ese Fausto póstumo de Lezama Lima, alcanzo a leer —con insólito detenimiento debido a que ya estoy en edad de haberlo vivido— unas líneas que no estaban allí, lo juro, ni cuan-

do leí el libro por primera vez ni cuando lo hice en segunda instancia pero ahora han aparecido oracularmente. Dice Lezama Lima: “La delicadeza de la madre no tiene mejor símbolo que su afán por evitarle las pesadillas a su hijo, después de su muerte. Siempre veo a mi madre, después de su muerte, saliéndome al paso a las pesadillas que pudiera tener con ella. Me parece como si siempre estuviese en oración, para que yo pueda llegar a ella en su muerte, por medio del sueño, por medio del sueño para



José Lezama Lima





domesticar mi caos y guardar un hilo en la imagen de su reencuentro”.

A veces Lezama Lima fastidia hasta la saciedad (alguna vez David Huerta me habló de ella y otras analectas) pero es ese harzago el estado previo a las verdaderas epifanías, las que no se sabe exactamente qué significan, como decía Severo Sarduy, el discípulo tibetano de Lezama Lima, refiriéndose al haz luminoso que antecedió al momento en que recibió la noticia de la muerte de su maestro.

En fin, dejo el tono lírico, que no me sienta nada bien, y paso a enumerar al menos tres de las obras a frecuentar sobre el poeta cubano. La primera, por su dimensión y propósito, es el *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima* (2000), tomo editado en Valencia cuya posesión en algo compensa mi frustración por no haber tenido nunca los recursos (ni la oportunidad) de hacerme de aquella edición facsimilar que de la revista *Orígenes* hiciera Marcelo Uribe a fines de los años ochenta del siglo pasado. El diccionario, íntegramente basado en conceptos y palabras extraídos literalmente de la obra lezamiana, lo realizó Iván González Cruz. Es una inagotable fuente de consulta. Veamos, casi al azar, qué dice Lezama de Saint-John Perse, su vecino de las islas: “La lluvia, en el poema de Saint-John Perse, para contemplarlo pronto en sus dominios, estrella de mar, medusa en el oído, acordeón líquido, poema, la lluvia es como la prueba acompañante de los reinos”. O veamos,

azarosamente, lo dicho en este diccionario en la entrada, tan lezamiana, de *Parque*: “El parque marca como un retiro y en su soledad donde se elabora el oro apagado del recuerdo”. Leamos, en fin, sobre el *Milagro*: “no es un hecho excepcional, la oportunidad de la gracia, sino un hecho tan cuantiosamente repetido que su repetición incesante es su propio milagro”.

Al diccionario sólo cabría reprocharle la falta de entradas biográficas, limitado a ser un nada despreciable recetario de citas, de especiosas citas lezamianas. En el sentido contrario, por su ánimo pedagógico, está *José Lezama Lima* (2001), de Ana Nuño, una introducción al autor de *Paradiso* (1967) que consta de un diálogo imaginario de la autora con Severo Sarduy y de una selección de textos. Más o menos todo lo que el lector debe saber, esquemáticamente, de la vida y de la obra de Lezama está en el resumen de Nuño: las pantagruélicas dimensiones del personaje, míticas lo mismo que gastronómicas, la empresa impar de *Orígenes*, las dos únicas ocasiones que Lezama salió de Cuba (a México y a Jamaica, lo que permitió escribir “Para llegar a Montego Bay”, uno de sus poemas mayores) y su ejercicio, tal cual lo vio Gastón Baquero desde el principio, como “rey oculto” de la literatura cubana.

Ana Nuño expone el taimado cerco, erizado de malentendidos, con que la dictadura castrista rodeó a Lezama, hombre que, como muchos de sus contemporáneos, ha-

bía depositado su confianza en la Revolución cubana. Ese es uno de los temas, si no el principal, con el cual Antonio José Ponte (1963) hila muy fino su fecunda trama crítica en *El libro perdido de los originistas* (Aldus, México, 2002), una de las buenas cosas que mi generación ha escrito en lengua española.

En la complicidad y en la distancia, Ponte dibuja con pocos trazos a Lezama Lima en relación con su gente: Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, Cintio Vitier, Eliseo Diego. Y el poeta queda registrado como un astro melancólico en cuya órbita se desplazan lo mismo Julián Casal, con sus trajes negros raídos en la eternidad, que José Martí con el gogoliano abrigo olvidado en Nueva York u ofrendado al destino. Martí, esa “superstición antillana”, como lo llamó Borges, examinada por Ponte preguntándose en cuánto le sale a una literatura mantener un genio nacional.

“Durante una entrevista”, dice Ponte en *El libro perdido de los originistas*, “preguntado acerca de su inmovilidad, Lezama habló de viajes más espléndidos que los interoceánicos, viajes que un hombre intenta por los corredores de su casa entre el dormitorio y el baño, desfilando entre parques y librerías. Son los últimos años de José Lezama Lima. Apenas sale de casa. Recientemente ha descubierto todo cuanto puede impulsar desde allí: una mano que enciende un interruptor en la pared inaugura una cascada en el lago de Ontario”. **U**

# El hombre de la casaca roja

Pablo Espinosa

Mozart en Praga: su refugio contra el estrés.

Casaca roja, zapatos con hebilla, coleta recogida con un moño, los brazos abiertos en cruz, el pie derecho levantado. Flota, se desliza. Danza.

Su pie izquierdo resuena contra las baldosas, a media calle.

La perspectiva se fuga en un cielo poblado de corcheas, que nievan, son polen cayendo sobre las rojas tejas, las cúpulas, las agujas en que terminan algunos edificios a lo alto y las formas medievales, góticas y barrocas, la arquitectura de la vieja Praga, ese bello rincón del mundo donde el tiempo gira y se detiene, gira y vuelve a girar.

El presente gira hacia el futuro gira hacia el pasado.

Quien danza a media calle tiene nombres y apellido: Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart.

La imagen arriba descrita está reproducida en pósters, postales y camisetas, *t-shirts* diseñadas en Praga y deambulan por los rincones del planeta en un juego de tiempos donde el presente se espejea con el pretérito.

Siglo XXI: hay muchos Mozarts. Pululan. Sus sonrisas destellan por doquier, como luciérnagas diurnas.

Decenas de jóvenes vestidos con casaca roja, peluca blanca-gris, la coleta anudada con un moño, danzan por las calles de Praga, sonríen, invitan a los cientos de turistas a que visiten las muchas casas, templos, pequeños auditorios habilitados como salas de concierto, donde suenan las obras del hombre de la casaca roja, que dejó el cuerpo físico en 1791 pero es uno de esos inmortales que cobran cuerpo en cada esquina, en cada calle, en cada cuerpo que sonrío.

Son tantas las orquestas que interpretan a Mozart y tan estrechas las calles de

Praga, que si uno se para en una encrucijada o simplemente en una curva de la calle, escuchará al mismo tiempo la *Sinfonía 40* en el oído izquierdo, confundida con un *Divertimento* mientras en el derecho retumba la *Sinfonía Praga*, entrepieñada con el *Concierto para clarinete*.

Si nos alejamos de la barahúnda para ir a buscar la casa donde vivió Bed ich Smetana, siguiendo la exclusiva guía de la ciudad de Praga editada en Alemania y que conduce diestramente Nadja, recorreremos calles sin ton ni son sin encontrar el domicilio que marca el libro-guía, hasta que un sonido nos hace voltear: de una hermosa ventana ojival sale un torrente de sonido: una melodía de Smetana nacida de un piano plantado en una casa en cuyo interior, no nos cabe duda: vivió Smetana. Éxito en la búsqueda.

Busquemos ahora el café donde Mozart acudía a diario para jugar billar con sus amigos. Y mientras golpeaba con el taco las bolas de billar, pero sobre todo mientras calculaba las trayectorias posibles, componía música y al retornar al trabajo simplemente transcribía.

Siglo XVIII: Wolfgang Amadeus está nuevamente de visita en Praga. Es su lugar favorito en el planeta. En el carruaje camino a Praga desde Viena, inmortalizado ese viaje por una hermosa novela de Eduard Mörike, Volfi compuso bastante música que en Viena no es bien recibida, ciudad tan llena de envidias, tramas macabras, jugadas políticas en su contra, hostigamiento laboral y acoso psicológico.

En Praga, en cambio, es muy querido. No hay aquí nadie que se sienta herido porque Volfi sea tan querido al punto que es Volfi, en lugar de Wolfgang. No hay nadie en Praga que lo quiera sojuzgar con amena-

zas de muerte laboral, humillaciones, sobajamientos.

Antonio Salieri y el Misterioso Desconocido que le encargó el *Réquiem* no son sino metáforas de todo aquel que envidia el éxito ajeno, de todo aquel que es déspota como jefe, de todo aquel para quien la violencia, las amenazas son sus únicas armas en la vida, de todo aquel que mata a los demás en muerte lenta, los enferma con su despotismo.

Así como Stalin sufrió mucho al ver que Dmitri Shostakovich era superior a él y además era muy querido por los demás, lo aplastó, lo hizo pedazos, lo amenazó de muerte y lo acosó hasta que Shosta enfermó letalmente, así Mozart fue víctima del poder y de la envidia.

Porque Mozart, digámoslo de una vez, murió de una combinación fatal de exceso



de trabajo con maltrato psicológico. De la maldad que habita las penumbras, sonrío, esconde la daga y la hunde cuando cree que nadie la ve, a la maldad, cualquiera la forma humana que tome.

Por eso muchos “biógrafos” aseguran que Mozart “deliraba” y decía que Salieri lo había envenenado, y que un Misterioso Desconocido le había encargado ¡su propio *Réquiem!*

Esos “biógrafos”, sin saberlo, recogieron los pedazos de rompecabezas que conforman la historia y que toman las formas insondables de metáforas.

Así como la ciencia médica del siglo XXI llegó a la conclusión recientemente que Janis Joplin pudo haber salvado la vida si se le hubiera diagnosticado a tiempo el síndrome de *deadzone* que padecía, pero que en 1969 no había avanzado la ciencia médica, y con un vulgar Tafil habría sido suficiente, los médicos de Mozart no hubieran errado tanto en el diagnóstico y él no habría padecido problemas renales y de índole variada, debidos a los tratamientos clínicos brutales (sangrías, punciones, tormentos mil) a los que fue sometido.

Es evidente: Mozart murió de estrés.

No se necesita ser Benedict Cumberbatch para encarnar hoy en día a Sherlock Holmes y llegar a tal conclusión.

Prácticamente todos los muchos biógrafos coinciden: el último año de su vida, Mozart sufrió de agotamiento físico, pero ninguno de ellos se atreve a decir que toda esa discusión, apasionante por cierto, en torno a la enfermedad por la cual murió Mozart, la que por cierto todavía ignoran cuál es y se detienen en la pura sintomatología, no es sino la consecuencia de una combinación fatal de exceso de trabajo con maltrato psicológico. Estrés, le llaman en el siglo XXI.

Exceso de trabajo: de todos es sabido que Volfi era un creador *multi-task*, una máquina de crear *multi-track*, un compositor que creaba varias partituras al mismo tiempo. Mozart tenía mente femenina.

No salen de su asombro los matemáticos: Mozart empezó a escribir música y dar conciertos, es decir, empezó a trabajar a los tres años de edad. El número de obras que escribió en 32 años de trabajo no corresponde con el tiempo libre disponible para un artista en ese lapso.

Continuemos, pide Cumberbatch. Oqueei: es de todos también sabido que Volfi era un gualón, que le gustaba lo bueno, lo fino, lo cómodo, lo apapachador, lo elegante, lo mejor.

Su casaca roja le costó una fortuna. Comprarse ese tipo de ropa, incluidos los calzones de seda, era en el siglo XVIII como comprarse en el siglo XXI trajes y calzones Armani.

Pedía dinero prestado y cuando estaba por vencer la fecha límite de pago, pedía otro préstamo para paliar el préstamo anterior.

Pero cuando se sentaba a escribir música era muy feliz. Ningún biógrafo, por cierto, ni nadie en sus cabales, se atreve a decir que Mozart era un *workaholic*, porque es evidente que Volfi amaba su trabajo, no era compulsión lo suyo, sino amor incondicional.

Además, tenía muy clara su misión: “hacer que todos los demás sean felices”. ¿Quién no es feliz cuando escucha la música de Mozart?

Sus deudas las resolvía con trabajo, que hacía con gusto, pasión, entrega. Se entregó a los demás a través de una música que está por encima de toda maldad humana.

Los biógrafos más serios apuntan el dato sin mayor dramatismo, que ni falta hace: en sus últimos meses de vida, Volfi caía desmayado sobre la partitura que estaba escribiendo, recuperaba el sentido y seguía trabajando.

Hay que decir que el escritorio de Volfi era alto porque a él le gustaba extender medio cuerpo sobre él y para eso escribía de pie: sus ojos siempre estaban a pocos centímetros de lo que escribía.

Constanze, su mujer, quien por cierto fue quien lo bautizó para la posteridad como Volfi, es la primera declarante-testigo: “Volfi murió como consecuencia de esfuerzo excesivo”, según lo documentan los biógrafos serios.

Cierto, Mozart murió dentro del rango de esperanza de vida en su época. Certo también que el estrés debilita el sistema inmune, baja las defensas del cuerpo y lo expone a cualquier enfermedad. Certo: la higiene en el siglo XVIII era muy endeble y no existían los antibióticos ni las muchas opciones médicas del siglo XXI. Certo: Mozart murió de estrés, insiste Be-

nedict Cumberbatch, sin quitarse sus audífonos, su iPod escondido en su elegante abrigo de detective. Es cierto también que está escuchando música de Mozart. Es fácil deducirlo.

Pasemos ahora al segundo punto de la hipótesis: maltrato psicológico.

Es de todos sabido que Volfi es el primer artista profesional independiente en la historia.

Antes de él, todos eran sirvientes. Los sobajaban obispos, duques, reyes, reyecitos, reyezuelos. Lo más culto de entre el clero y lo más podrido de la Iglesia.

Él, Volfi, nunca tuvo problemas de autoridad ni de creencias. Su mente era libre. Escribió las misas más hermosas de la historia y hasta se divertía. Basta recordar la vieja anécdota del pinche obispo jodón que lo acosaba y de plano un día le dijo: “yo ya te pagué la misa, ¿en dónde está?”. Aquí está, le respondió Volfi señalando con el índice su cerebro: “sólo me falta tiempo para sentarme a transcribirla”.

Nadie podía interponer una demanda contra un obispo, un duque, un reyezuelo. Ni hace tres siglos ni en pleno siglo XXI.

Hay quienes detentan el poder y lo ejercen como enfermos mentales no diagnosticados y enferman a sus subordinados con sus amenazas, su violencia, su maltrato laboral impune. Hay quienes mueren, hay quienes resisten.

Así como no hubo nadie que interpusiera una demanda contra los poderosos que oprimieron a Mozart ni contra Salieri que le hizo la vida de cuadritos, todos por purísima envidia, por enfermos del alma, hoy nadie presenta demandas contra el maltrato psicológico que priva por doquier, ejercido por personas que viven en la impunidad, simplemente porque son muy poderosas.

Cierto, existen “comisiones de derechos humanos” y similares. Certo, la injusticia, la impunidad perviven. Hoy no hay obispos, reyecitos ni reyezuelos, hoy quienes aplastan se han transformado en un ente complejo, perverso, en círculos concéntricos de seres enfermos que están en el poder porque se traspasan el poder entre ellos mismos.

El tema, entonces, es la impunidad. La injusticia. Las formas sofisticadas de esclavitud. La condición humana.

Por ser independiente, brillantísimo, amado y diferente, por ese simple hecho Mozart enfrentó al poder, sin proponérselo. Y el poder volteó, lo miró por encima de su hombro y se divirtió, disfrutó mucho en maltratarlo, mientras otras muchas intrigas y malquerencias e hipocresías se tejían en paralelo en su entorno.

El Hombre Misterioso que encargó el *Réquiem* a Volfi es solamente una metáfora.

Es de todos sabido que Mozart padeció todo tipo de humillaciones por doquier, especialmente en Viena. Pero nunca en Praga. El propio Volfi lo decía así: "*meine Prager verstehen mich*": mis praguenses sí me comprenden.

Para ser un compositor independiente, un profesional al servicio no de los poderosos sino solamente de todos los demás, es decir, del arte que escribía para los otros, Mozart tuvo que trabajar muy duro.

Cierto, se gastaba lo que no tenía, muy cierto, ¿saben por qué? Simplemente porque era un ser humano.

Tampoco para deducir eso se necesita ser Benedict Cumberbatch.

El propio Stendhal lo puso en palabras: "Mozart no estaba en su puesto para halagar a los poderosos y hacer colocar su nombre en la boca de la multitud, por lo que no ha penetrado en Europa hasta después de su muerte".

Por cierto, hace poco tiempo, en el siglo XXI, científicos llegaron a una conclusión que pone en mayor ridículo a todo aquel que gusta de satanizar ("se murió por gastalón, por trabajar mucho y no disfrutar de la vida, por esto y por lo otro y por etcétera") a los caídos en batalla: gracias a que Mozart prefería lo mejor de lo mejor, compraba las tintas más caras, las plumas más finas y el papel más exquisito y es así como conocemos hoy, siglo XXI, sus cartas y sus partituras, simplemente porque la calidad de las materias primas impidió su deterioro físico.

Mozart poseía un sentido del humor espléndido. Eso también le ayudó.

Su aspecto físico, el cuerpo que le fue prestado por 35 años, también le ayudó: pasaba desapercibido.

Los mejores biógrafos desgranar una cantidad impresionante de testimonios: nadie daba un centavo por Volfi. Nadie sos-



pechaba que en ese hombrecillo insignificante vivía un genio.

Por su profesionalismo, merecen ser nombrados los biógrafos serios: Wolfgang Hildesheimer, H. C. Robbins Landon, Maynard Solomon.

A diferencia del resto, estos estudiosos se ocuparon de investigar la verdad y dejaron de lado la leyenda, el mito, la telenovela.

Es de todos sabido que nadie conoce físicamente a Mozart.

Vaya, hasta la máscara mortuoria desapareció.

No hay a la fecha un retrato fidedigno.

Solamente la pintora Barbara Kraft logró aproximarse al Mozart real, en un óleo que pintó ella en 1819, es decir, 28 años después de la muerte del retratado.

El rompecabezas lo arman entre varios biógrafos que consultaron a personas que conocieron a Volfi.

Que hable primero su mujer, Constanze: "su voz era de tenor, suave al hablar y delicada al cantar, pero cuando algo lo entusiasmaba, o algo requería de su esfuerzo creativo, su voz era al mismo tiempo poderosa y energética".

Ahora que hable el coro, *ad libitum*: tenía hermosas manos; su rostro tenía marcas de varicela; no era agraciado físicamente y sin embargo las mujeres lo amaban, lo buscaban, lo seguían, atraídas por la hermosa luz interior que repartía.

Sigue el coro: le gustaba la buena comida, que él llamaba "cocina angelical" acompañada del "glorioso vino Moselle".

Volfi se autorretrataba así, en Praga, siglo XVIII: "*Mozart magnus, corpore parvus*": Mozart el grande, de cuerpo insignificante.

Le gustaba pasar inadvertido. Así sus malquerientes se calmaban.

Solamente las mujeres y algunos de sus muchos amigos supieron que dentro de ese pequeño ser habitaba un gigante.

¿Por qué en realidad todos sí conocemos a Mozart? Por la belleza de su música, por su luz interior, que desvanece todo aspecto físico, y esa es la verdadera belleza de cualquier persona y es por eso que los pintores, los retratistas, los hacedores de pósters y *t-shirts*, y sobre todo quienes amamos su música, tenemos de Volfi una imagen de belleza humana absoluta. Un ángel con casaca roja.

Sobre el Puente de Carlos, en Praga, siglo XXI, hay un hombre alto, guapo, disfrazado de Mozart. Tiene casaca roja, peluca blanca, coleta recogida con un moño, los brazos abiertos en cruz, el pie derecho levantado. Flota, se desliza. Danza.

Las muchachas, fascinadas, se arremolinan en torno a él. Se toman muchas *selfies* y las suben a Internet.

Volfi sonríe.

Es Benedict Cumberbatch disfrazado de Volfi.

Les dice al oído a las muchachas que sonríen: "Volfi murió de estrés y de acoso laboral, víctima de envidia".

Pobres de quienes hoy ejercen la maldad y son impunes. Acosan, maltratan, amenazan y enferman a los otros y sienten envidia del que tiene éxito y es amado por los otros. Pobres de quienes ejercen el poder sin estar preparados para eso. Pobres de quienes quieren ser malos. Deben seguir sufriendo mucho. Pobres, necesitan escuchar la música de Mozart para curarse. Para que sean felices.

Así es que, muchachas, bésenme mucho y bailemos la música de Volfi, que nos hace a todos tan felices.

Al otro lado del puente, sobre el río Moldava y a través del río de gente que deambula, John Watson sonríe a Cumberbatch y levanta el pulgar derecho, a lo que su amigo responde de inmediato:

—Elemental, mi querido Watson. **U**

# La espuma de los días

## Buñuel y sus *Noctium Phantasmata*

José de la Colina

Una noche de finales de los años setenta a Octavio Paz y Marie-Jo, a María y a mí don Luis Buñuel nos invitó a cenar en su casa de la Cerrada de Félix Cuevas. La conversación pasó durante un buen rato por las diversas imágenes de Jesucristo en las películas de nuestro anfitrión.

Don Luis sostenía, como le habíamos oído muchas veces, que si el Viejo Testamento tenía algunas líneas de poesía, en cambio en los Evangelios brillan por su ausencia. Esa noche me había dedicado una foto de los dos en un restaurante de México o de Madrid: “Nada de Biblia, verdad Pepe, Muy cariñosamente Luis”.

—No sé si estar de acuerdo contigo —le dijo Octavio—. Pero, sí, es verdad que la Biblia desborda de sueños y que no los hay en los Evangelios. ¿Por qué? En algún libro Julien Gracq dice que André Breton calificaba a Jesús como un “no-soñador definitivo”.

—El cristianismo, y más aun el catolicismo, están *contra* los sueños —dijo don Luis—. En el *Breviario Latino*, que de muchacho casi me aprendí de memoria, porque yo quería que mi padre me enviara a la Schola Cantorum, hay un himno famoso que comienza *Te lucis ante terminum*.

—¡Magnífico! —dijo Octavio—. *Te lucis ante terminum*: “Antes de que finalice el día...”.

Le pedimos a Buñuel que cantara el himno.

—No —respondió—. Yo recuerdo bien las dos primeras estrofas en las que se pide la protección de Dios contra los sueños, porque estos llevan a la lujuria, a la polución nocturna y al pecado, y abren puertas al Demonio. Pero no me pidan que las cante con esta mi voz incivil.

—Una voz magnífica para el latín —dijo Octavio—. Hubieras sido un profeta... o por lo menos un divo del púlpito.



Luis Buñuel con José de la Colina

—Ah, *oui, oui!* —exclamó Marie-Jo de Paz—. *La voix de Louis est magnifique!*

—*N'exagerons rien!* —dijo suavemente Jeanne de Buñuel.

Don Luis se avino a recitar y lo hizo con un tono alto y a la vez profundo que tanto hubiera valido para la prédica como para cantar una jota aragonesa o interpretar el fantasma del Commendatore en el *Don Giovanni* de Mozart:

*Te lucis ante terminum,  
Rerum Creator, poscimus,  
Ut pro tu clementia  
Sis praesul et custodia.  
Procul recedant somnia,  
Et noctium phantasmata;  
Hostemque nostrum comprime,  
Ne pollutantur corpora.*

Lo aclamamos, le pedimos que tradujera. Don Luis lo hizo con ayuda de Octavio, y yo iba apuntando en una libretita la versión que surgía entre los comentarios de los dos:

*Antes de que termine la luz del día  
Te pedimos, Creador de todas las cosas,  
que con tu clemencia  
nos asistas y custodies.  
Aleja de nosotros los sueños  
y los fantasmas nocturnos,  
y libranos de nuestros enemigos  
para que no manchen nuestros cuerpos.*

—Sí —dijo Octavio—. *Noctium phantasmata*. Los fantasmas de la noche. Es Freud antes de Freud. Los delirios del deseo, la emisión involuntaria del semen durante el dormir, la polución nocturna...

—Yo me había propuesto —dijo Buñuel— meter ese verso: *Te lucis ante terminum*, como un letrado de *La Edad de Oro*, y no recuerdo por qué no lo hice. Para mí sonaba como un famoso letrado del *Nosferatu*, la película de Murnau, que nos fascinaba a los surrealistas: “Pasado el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro”.

—*Te lucis ante terminum* y “Pasado el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro” —dijo Octavio—. La llegada de los fantasmas nocturnos y el paso del puente: del reino de la vigilia al reino de los sueños... ¡Magnífico!

Y estaba ocurriendo algo que parecía obedecer al conjuro del tema conversado: por debajo de la mesa tanto León, el perrito blanquinegro de don Luis, y una gata amarilla, que no recuerdo cómo se llamaba, competían en restregarse, como por turno, y tierna y lujuriosamente, contra las pantorrillas de todos nosotros.

(Por llevarse un *souvenir* concreto, María se robó una vacía cajita de lámina con la blanquiazul marca de cigarrillos Gitanes Blue, los preferidos de Buñuel). **U**

# Río subterráneo

## El basquetbolista y los filósofos

Claudia Guillén

Existen dos autores mexicanos contemporáneos que cruzan la frontera de la ficción “pura” para llevar a cabo un mestizaje entre la memoria y el imaginario que se reelabora a través de la literatura. Me refiero a Rafael Pérez Gay, quien con sus últimas entregas, *Nos acompañan los muertos* y *El cerebro de mi hermano*, realiza el ejercicio lúcido de una narrativa que rasga algunos temas en los resquicios de la memoria para trasladarlos a relatos francamente bien contruidos. Y, por supuesto, a Guillermo Fadanelli, ensayista y narrador, que no deja atrás sus obsesiones filosóficas y que a través de sus libros nos traslada a esta idea continua y permanente de dialogar con quienes han hecho de su vida un interminable ejercicio del pensamiento. Hace unos meses, Fadanelli publicó la novela *El hombre nacido en Danzig*. En este relato, el autor retoma sus obsesiones filosóficas y las lleva a cabo hasta “sus últimas consecuencias”, a través del “diálogo” que establece la estructura del género ensayístico propuesto por Montaigne.

Quienes hemos seguido la obra de este autor nacido en la Ciudad de México sabemos que es un artesano del humor negro y que sus relatos se gestan en escenarios de la gran urbe. Dentro de su estética se inserta una enunciación cargada de constantes provocaciones que permiten que la lectura de sus libros, ya sean de ensayo o de ficción, avancen con un ritmo distinto que logra destemplar algunos de nuestros pensamientos más firmes. En *El hombre nacido en Danzig*, Guillermo Fadanelli no sólo no abandona esta premisa sino la restriega en el lector con toda la pericia que le permite su gran oficio, además de llevarla a terrenos muy cercanos a la demencia. Se trata, pues, de una continuación de lo ya enun-

ciado en sus novelas anteriores, pienso sobre todo en *Malacara*, en donde el protagonista es un ser perturbado por la imposibilidad de poseer a su mujer, Elisa Miller, con ese deseo dictatorial que se da como una suerte de segunda piel en quien siente que somete a “el otro”.

Así, conforme el relato avanza nos internamos en la psicología de este basquetbolista que comparte sus pesadumbres con el detective Riquelme; o con Pichi, su amigo de la juventud; o con sus otras mujeres: Teresa de Mier, Elena Bretón, Mónica Pipertino y el viejo profesor Cadaval, al tiempo que este mismo protagonista se desdobra para conversar con diversos filósofos como Rousseau, Séneca, Hegel. Sin embargo, las conversaciones se plantean más a fondo con Otto Weininger y Schopenhauer. Este resulta una suerte de guía del pensamiento y las diatribas del protagonista respecto del

abandono de su mujer. De esta forma, el narrador lleva a cabo sendas conversaciones de temas cotidianos y ordinarios para desmembrar, sin lograrlo aparentemente, el carácter femenino. Incluso, en una lectura ligera se podría pensar que dentro del discurso narrativo se etiqueta a la mujer desde una óptica obtusa y cerrada. No es así; por el contrario, en esta novela Fadanelli logra convocar a diferentes voces del pensamiento occidental para humanizarlas a través de su relación con las mujeres.

La novela está contada desde una temporalidad lineal y su estructura echa mano tanto de los diálogos como de las preguntas retóricas para dotar a los personajes de una identidad por demás rica y diversa entre sí. Asimismo, el lector se integrará en la lógica del desdoblamiento del protagonista, quien crea atmósferas enrarecidas por las circunstancias poco usuales que lo rodean.

De esta forma, en *El hombre nacido en Danzig* Guillermo Fadanelli lleva a cabo una apuesta literaria en donde humaniza a quienes han sido nuestro referente filosófico en todas las épocas, como lo mencionaba líneas arriba, para intercambiar puntos de vista sobre la incapacidad de poseer a la mujer como algo propio, esa incapacidad tan inherente al ser humano y tan incómoda y escabrosa al momento de enunciarla. Esa necesidad que sustenta la línea temática de esta novela nos muestra que dentro de la naturaleza de todos los personajes de Guillermo Fadanelli siempre brillará la inteligencia y el conocimiento, pero también el abandono y el vacío. Personajes de contrastes como todos los que conforman la buena literatura. **U**



Guillermo Fadanelli, *El hombre nacido en Danzig*, Almadía, Oaxaca, 2014, 166 pp.

# Zonas de alteridad

## Juan Goytisolo, Premio Cervantes 2014

Mauricio Molina

Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) es, más allá de toda duda, una de las figuras centrales de la literatura en nuestra lengua. Su obra múltiple abarca la narrativa, el ensayo, el reportaje, las memorias. Sobreviviente del franquismo (su padre murió durante los bombardeos a Barcelona), el autor de *Makbara* ha logrado crear un equilibrio virtuoso entre la gran tradición de la literatura hispánica y una poderosa posición heterodoxa de una originalidad excepcional que lo ha llevado a adentrarse en el universo del islam como un recordatorio, una suerte de exorcismo, de aquella España cristiana, árabe y judía en la que abrevaron Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y Luis de Góngora.

Enemigo de la noción castiza de una España puramente católica y reaccionaria, Goytisolo ha construido, desde la alteridad del exiliado y del arqueólogo, una profusa indagación en torno a un nacionalismo a menudo exasperante y cerrado. La suya ha sido siempre la posición de un escritor que se sumerge en tradiciones diversas y alternas, como lo comprueba su discurso pronunciado durante la entrega del Premio Juan Rulfo, en la FIL de Guadalajara en 2004, donde, acompañado de Carlos Fuentes y de Gabriel García Márquez, se lanza a la crítica del nacionalismo y apuesta por un mundo multicultural de ventanas abiertas.

La elección de Goytisolo para el Premio Cervantes en 2014 no sólo es un acto de justicia, sino de valoración. Ajeno a las academias y los cartabones, Goytisolo se erige como un ejemplo de libertad creativa, apostando por la experimentación y el cultivo de formas de creación verbal siempre novedosas y al mismo tiempo insertas en el corazón de nuestro tiempo.

La ambiciosa trilogía, compuesta por *Señas de identidad*, *Reivindicación del conde*

*de don Julián* y *Juan sin Tierra*, constituye uno de los momentos narrativos más altos de la literatura hispanoamericana y más allá. En esta trilogía Goytisolo convoca a los fantasmas ocultos de España, donde la sombra de Maimónides, Averroes, la poesía mozárabe y las perspectivas latinoamericanas se entremezclan. Proyecto abarcador, totalizante, comparable en muchos aspectos a *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, la trilogía de Goytisolo logra una renovación de la materia narrativa tal y como lo hicieron sus contemporáneos de este lado del mar, desde Lezama Lima y Borges hasta los cubanos Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy.

Es quizás en *Reivindicación del conde don Julián* donde Juan Goytisolo alcanza a componer una poderosa crítica de esa España católica, castiza y caballeresca. Su espacio de esta deconstrucción es el lenguaje. Echando mano de los clásicos romances del rey Rodrigo y de la Cava, Goytisolo reformula una teoría de la traición invirtiéndola.

Como sabemos, la leyenda cuenta la historia de la Cava, hija de don Julián, conde de Ceuta, quien fue enviada a la corte del rey Rodrigo. Él se enamora de la belleza de la joven, la seduce y la viola. La Cava cuenta su tragedia a don Julián y este, en venganza, abre las puertas de su ciudad para dar entrada a los árabes comenzando con ello la invasión islámica a España.

Goytisolo reformula estos mitos y al invertirlos se coloca del lado del traidor don Julián. *Reivindicación del conde don Julián* (prohibida en España y publicada originalmente en México en 1970) cuenta una historia grotesca de homosexualidad y parafilias que atentan contra las buenas costumbres.

Cuenta la leyenda que para enriquecer esta traición, Goytisolo contó con las co-

laboraciones de Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante y Julio Cortázar para elaborar su novela. Las figuras del gallego y del gachupín como representantes peyorativos de lo español aparecen en *Reivindicación del conde don Julián* como dispositivos críticos de esa España cristiana y pura que niega no sólo sus orígenes árabes y hebreos sino a los países conquistados de nuestra Latinoamérica.

La trilogía culmina con *Juan sin Tierra*, un experimento narrativo que se sitúa contra la sintaxis, la puntuación, que logra una de las labores de deconstrucción del lenguaje más ambiciosos de la literatura hispana. No se trata del ludismo implícito en *Rayuela* o *Tres tristes tigres*; antes bien se trata de una agresiva maquinaria contra el buen decir, la corrección lingüística y al mismo tiempo de un ambicioso experimento para buscar un nuevo lenguaje narrativo. *Juan sin Tierra* alude también a José María Blanco White, el gran diplomático y disidente español que tomara partido, desde Inglaterra, en favor de la independencia de los países americanos.

La trilogía de Goytisolo, escrita en plena decadencia del franquismo, se erige como un monumento literario inevitable para comprender la literatura en nuestra lengua de la segunda mitad del siglo XX.

Lugar especial merecen los ensayos de Goytisolo. Lecturas renovadas y renovadoras de *La Celestina*, *Don Quijote*, *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, las metáforas eróticas de *Paradiso*, de Lezama Lima, entre muchas otras, nos revelan a un autor preocupado siempre por releer la tradición y transformarla.

La concesión del Premio Cervantes a Juan Goytisolo es uno de los grandes acontecimientos de nuestra lengua. **U**

# La ética en tiempos de la destrucción ambiental

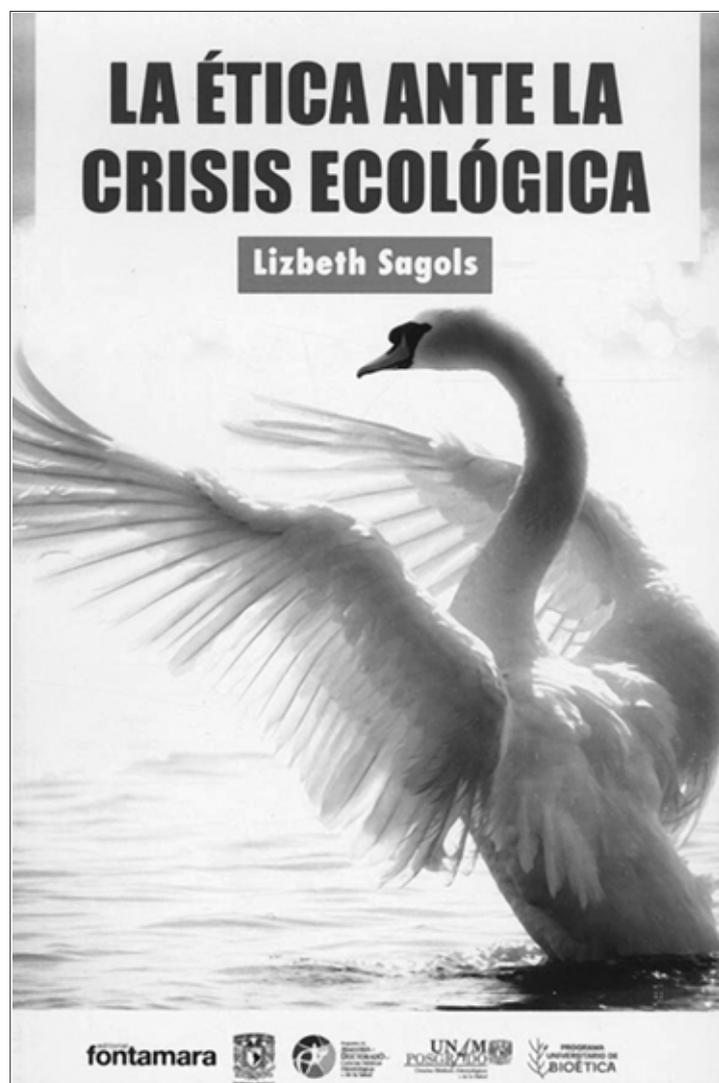
María Teresa López de la Vieja

¿Qué puedo saber? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar? Volver a hacerse preguntas, al modo de Kant en la *Crítica de la razón pura*, es una buena forma de comenzar un libro de ética. Así lo hace Lizbeth Sagols en *La ética ante la crisis ecológica*, pues la gravedad y la amplitud de este tipo de crisis exigen respuestas y, antes de eso, las preguntas adecuadas: ¿por qué somos responsables? ¿Qué ética necesitamos ante la crisis? ¿Qué podemos hacer? El libro arranca de esa forma, apelando a la responsabilidad

y al compromiso (pp. 9-11). Más allá del importante papel desempeñado por los movimientos sociales y el activismo ecologista, más allá incluso del tratamiento decididamente ideológico de las cuestiones relacionadas con el medio ambiente —la naturaleza, la biosfera, los recursos naturales, la Tierra, los seres vivos, otras especies, etcétera—, el análisis ético-filosófico puede aportar claridad. Sin duda, esta resulta necesaria para llegar a una caracterización completa de la crisis y para precisar los problemas a

tratar y, llegado el caso, para identificar las causas que los han motivado.

El libro se centra en algunas líneas básicas para una “ecoética” (pp. 139-140), tan directa en sus críticas —contra el androcentrismo y el patriarcado (pp. 35-52)— como matizada en cuanto a la propuesta de un nuevo modelo de ética ecológica. Buena muestra de ello es que la denuncia de los serios desequilibrios y amenazas (desde la contaminación, el calentamiento global, la extinción de especies, la deforestación, has-



Lizbeth Sagols

ta la creciente escasez de recursos básicos, como es el agua) queda subordinada a la identificación de las causas de la crisis (p. 15-33). Dichas causas son múltiples: tecnologías de desecho, abuso del capitalismo explotador, nuestros hábitos de consumo, pero, la que está en el fondo —en opinión de la autora— es el fenómeno de la superpoblación, cuyas dimensiones resultan ya difícilmente compatibles con la vida y, en gran medida, con la ética (p. 32).

Llamar la atención sobre el exceso de población humana es, tal vez, la principal contribución de este libro al análisis ético de los riesgos ambientales. En tal sentido, la idea general de que, cuanto más biocéntrica sea, más “profunda” llegará a ser la ecoética es refutada desde un análisis antropocéntrico moderado y no androcéntrico. El antecedente estaría en la obra del primer ecoeticista: Aldo Leopold (pp. 51, 75). Este enfoque ha permitido desarrollar dos líneas argumentales en el libro, a favor de la igualdad básica de los vivientes (según la cual —en principio— todos tienen derecho a sobrevivir) y en contra del dominio patriarcal. El primer argumento corresponde a una visión holista y unitaria de la vida como un conjunto que, sin embargo, se distancia de una idea simple de igualdad (pp. 55-77), en la medida en que esta idea tiene que dar cabida a la diferencia. ¿Por qué motivos? Por más radical que pretenda ser, la crítica de las jerarquías y del dominio sobre lo natural no puede pasar por alto el papel de los humanos y, específicamente en ética, la idea de igualdad no pue-

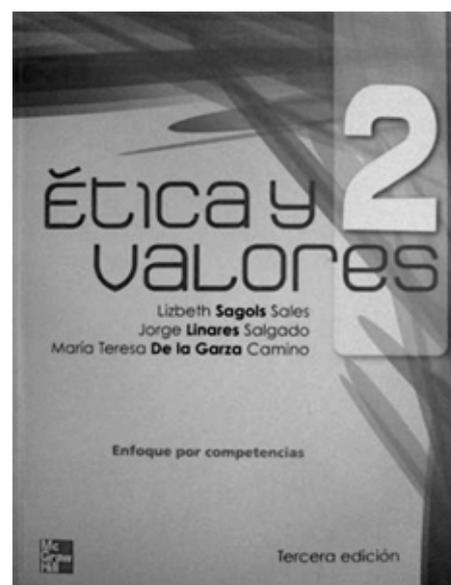
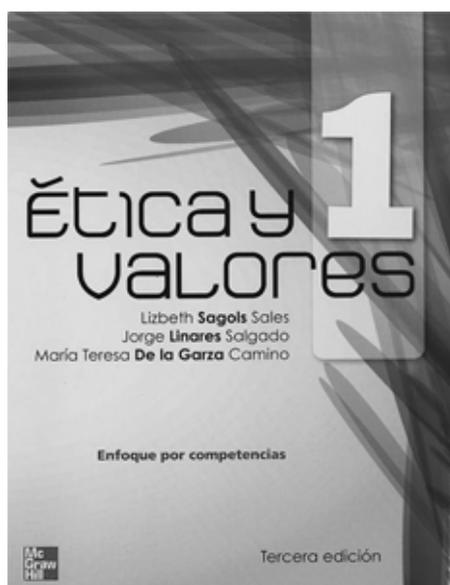
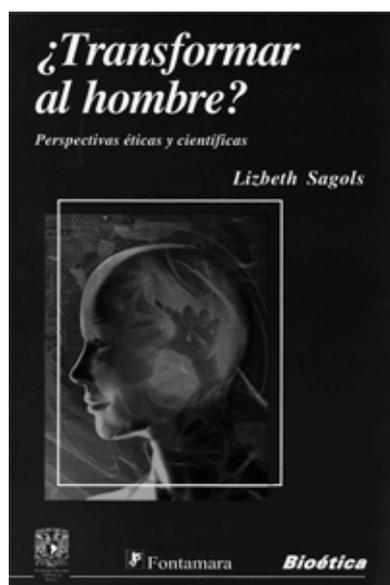
de ignorar el papel peculiar del sujeto humano como creador de valor. Por tanto, la ecoética propuesta por Lizbeth Sagols cuestiona el dominio que hemos ejercido frente a los otros vivientes, pero no las diferencias constitutivas entre estos. Incluso, hay que advertir que si no tomamos en cuenta las diferencias entre los humanos y el resto de los vivientes, no podemos sentirnos responsables y causantes de la crisis ecológica y los riesgos que le son consustanciales (p. 55). A fin de cuentas, la superpoblación está en el origen del uso desproporcionado de los recursos, el deterioro, la ruptura del equilibrio, etcétera (pp. 97-113). Incluso, los avances tecnológicos y la expansión del capitalismo han venido acentuando los excesos del crecimiento de la especie humana.

¿Hay alternativa? ¿Ha habido alternativas en otros tiempos? La segunda idea central en el libro es la crítica al sistema patriarcal, como forma agresiva de dominio, dualista, excluyente e incompatible con la igualdad. Las víctimas directas de esta ruptura completa de la unidad entre los humanos han sido las mujeres; lo han padecido también los seres vivientes y la naturaleza en general (pp. 79-96). Por eso mismo, el modelo antropocéntrico moderado será antiantropocéntrico, por coherencia. Las documentadas referencias a las sociedades que fueron distintas en el pasado remoto de la humanidad: matrilineales, no patriarcales, y no sobrepobladas, no son evocadas por la autora para idealizar el pasado; tampoco son una apuesta por modelos utópicos. Recuerdan, eso sí, que hubo y hay al-

ternativas al dominio agresivo: la igualdad y el cuidado de la vida (pp. 35-52). Ahora como en el pasado, el control del exceso de población pasa por tener muy en cuenta la experiencia y la voz de las mujeres. No se trata, entonces, de imponer medidas autoritarias para el control de la natalidad y, por tanto, para el control de la población sino de adoptar otro enfoque —no patriarcal— y respetar las libertades (pp. 125-138). Educación y políticas públicas para apoyar las decisiones autónomas en materia de reproducción serán, entonces, las soluciones apropiadas para frenar la explosión demográfica (pp. 115-124).

¿Somos responsables? En este libro se identifican problemas y responsabilidades. ¿Cómo enfrentamos la crisis? ¿Qué podemos hacer? Tal como queda dicho en la “Introducción”, sigue abierto el tema de las múltiples estrategias, de los medios y técnicas que permitirán hacer frente a la crisis, así como las políticas públicas que, en lo sucesivo, han de dar pasos necesarios para limitar los excesos de población, del dominio y del sistema patriarcal. Lizbeth Sagols deja para una segunda etapa de su reflexión sobre la crisis ecológica, la dimensión concreta de los problemas, la necesidad de planes de actuación y, en fin, la dimensión política de la ética ecológica (p. 33). *La ética ante la crisis ecológica* se completa con un útil glosario de los términos clave en los distintos capítulos (pp.13-14). **U**

Lizbeth Sagols, *La ética ante la crisis ecológica*, UNAM/Fontamara, México, 2014, 147 pp.



---

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

Naturaleza muerta con libros, de Lauro López.  
Óleo sobre tela, 1966. Colección Banco Nacional de México



## XXXVI Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería

18 de febrero al 2 de marzo de 2015  
Tacuba núm. 5, Centro Histórico, Ciudad de México

**Estado invitado: Hidalgo**

Jornadas Juveniles 23, 24 y 25 de febrero  
Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ingeniería  
<http://filmineria.unam.mx>

