

**Rafael Tovar y de Teresa
in memoriam**

Adolfo Castañón
Antonio Crestani
Gerardo Estrada
Carlos Prieto
Ignacio Solares

Elena Poniatowska

A tres años de la muerte
de José Emilio

José Woldenberg

Krauze: ensayista liberal

Angelina Muñiz-Huberman

Norman Manea

Carlos Martínez Assad

San Agustín en San Ildefonso

Pura López Colomé

Francisco Hernández

Guillermo Samperio

Adiós al cuentista

**José María Espinasa y
Minerva Margarita Villarreal**

Entrevista con Jorge Aulicino

Silvia Molina

Cuento

Sandro Cohen

Joaquín-Armando Chacón

Mario Saavedra

Poemas

Eloy Urroz

Clavileño de Cervantes

Jorge Fernández Granados

Ignacio Padilla

David Huerta

Entrevista con Lechtenberg

Reportaje gráfico

Adolphe Lechtenberg

REVISTA DE LA
Universidad de México
Universidad Nacional Autónoma de México



Enrique Graue Wiechers
Rector

Ignacio Solares
Director

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

Editores
Mauricio Molina
Geney Beltrán
Sandra Heiras

Editor digital
Guillermo Vega Zaragoza

Jefe de redacción
Carmen Uriarte

**Coordinadora de administración
y relaciones públicas**
Silvia Mora

Distribución
Edgar Esquivel

Corrección
Helena Díaz Page
Verónica González Laporte
Ricardo Muñoz

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 155 | ENERO 2017

Coordinación general
Francisco Noriega

Diseño gráfico
Rafael Olvera Albavera

Edición y producción
Anturios Digital, S.A. de C.V.

Impresión
Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Portada: Adolphe Lechtenberg, *Arco*, 2016

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
SALUDO LUCTUOSO Adolfo Castañón	6
CITA CON RAFAEL TOVAR Antonio Crestani	8
TIEMPOS DE GRATITUD Carlos Prieto	10
COMPLICIDAD VITAL Gerardo Estrada	12
LAS NOVELAS DE RAFAEL TOVAR. “LA VISIÓN DE LOS VENCIDOS” DE LA REVOLUCIÓN Ignacio Solares	13
JOSÉ EMILIO PACHECO. EL POETA QUE QUISO SER SUS INICIALES Elena Poniatowska	15
KRAUZE: ENSAYISTA LIBERAL José Woldenberg	17
¿CÓMO ALCANZAR LA CIUDAD DE DIOS? Carlos Martínez Assad	23
FRANCISCO HERNÁNDEZ. JINETE SIN CABALLO Pura López Colomé	29
NORMAN MANEA. EXILIO Y APOCALIPSIS Angelina Muñoz-Huberman	33
SAMPERIO SE MUDA DE UNIVERSO Cristina Rascón	35
ENTREVISTA CON ADOLPHE LECHTENBERG. LOS COLORES: MI PAÍS, MI CASA David Huerta	38
REPORTAJE GRÁFICO Adolphe Lechtenberg	41
POEMAS Sandro Cohen	49
HOMENAJES Joaquín-Armando Chacón	53
EN EL QUINTO CENTENARIO DE EL BOSCO. EL JARDÍN DE LAS DELICIAS Mario Saavedra	58
EL ENCUENTRO Silvia Molina	60
IGNACIO PADILLA. TEORÍA DE LA FÍSICA CUÉNTICA Jorge Fernández Granados	65
EL SUEÑO DE VOLAR Eloy Urroz	69
CONVERSACIÓN CON JORGE AULICINO. LEER A DANTE HOY Minerva Margarita Villarreal y José María Espinasa	76
RESEÑAS Y NOTAS	83
EL TIGRE EN MI CASA Rosa Beltrán	84
STALIN NO HA MUERTO José Ramón Enriquez	85
ARNOLDO KRAUS. POR UNA ÉTICA DE LA HOSPITALIDAD Sandra Lorenzano	86
ALBERTO ULLOA BORNEMANN. DESDE LA RAÍZ DEL SER Francisco Prieto	89
ANAMARI GOMÍS. MISTERIOS DE UN IMPERIO Carlos Torres Tinajero	91
JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ. POZOS LITERARIOS Y FUENTES DE AMISTAD Oswaldo Estrada	94
ETHEL KRAUZE. LAS PALABRAS DEL DUELO Kyra Galván	95
EL COMLOT NOSTÁLGICO Y VIOLENTO DE RAFAEL BERNAL César Aristides	97
EL CONTAGIO DEL SICARIO Sergio González Rodríguez	99
LA HISTORIA: ¿ABSOLUCIÓN O CONDENA? Álvaro Matute	101
BOSWELL EN CUESTIÓN Christopher Domínguez Michael	102
CINCUENTA AÑOS DE PARADISO Mauricio Molina	104
ESCUCHAR LO DIFERENTE Pablo Espinosa	106
PEPE REVUELTAS Y EL HOMBRE, ES DECIR, LA BALLENA HERIDA José de la Colina	109
JORGE ALBERTO PADILLA DÍAZ. LA SABIDURÍA DEL DOLOR Guillermo Vega Zaragoza	110
EL HOMBRE BIÓNICO José Gordon	111



TALLERES LIBRES DE
DANZA
UNAM

f UNAMDanza
 t DanzaUNAM

**+ de 30 disciplinas
 de 90 talleres**

De lunes a domingo, de 7:00 a 20:30 hrs.

INSCRIPCIONES
 9 - 27 de enero de 2017
DURACIÓN DEL PERIODO 2017-1
 7 de febrero al 2 de julio de 2017
www.talleres.danzaunam.mx

 www.danza.unam.mx

R[®] Resistencia Modulada

La noche modula, la radio resiste

La barra nocturna de **Radio UNAM**.
 Música, literatura, sexualidad,
 cine, tecnología, política.
 Los intereses de la comunidad universitaria
 son nuestros intereses.

96.1 FM Radio UNAM
 Lunes a Jueves de 21:00 a 00:00 hrs.
 Viernes de 22:00 a 00:00



 **tv·unam**

**MIRA LO MEJOR DE TVUNAM
 DESDE NUESTRA PLATAFORMA tv.unam.mx**

**EL ESPACIO DONDE VIVEN LOS MEJORES CONTENIDOS DEL CANAL:
 VIDEOS, TEXTOS, FOTOS, AUDIOS, GALERÍAS Y PLAYLISTS.**

MIRANOS. PORQUE MIRARNOS ES MIRAR LA CIUDAD, EL PAÍS Y EL UNIVERSO, EL PASADO, EL PRESENTE Y EL FUTURO DESDE EL ÁNGULO PRIVILEGIADO DE LA INSTITUCIÓN GENERADORA DE CONOCIMIENTO MÁS IMPORTANTE DEL MUNDO DE HABLE ESPAÑOLA: LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ofunam
 La música se disfruta mejor si se tiene contexto, te invitamos a leer los artículos que preparamos para ti.

CINE
 Una reseña no es suficiente para saber más sobre un filme, aquí encontrarás datos curiosos e información que te adentrará más al mundo del cine.

GABINETE
 EL ESPACIO DE LAS CURIOSIDADES
 ¡Las cosas que hay que ver! Exposiciones, museos, galerías y más de la mano de Susan Crowley.

ESPACIOS
 Un espacio documental sobre la arquitectura del mayor de los edificios: el de la sociedad.

observatorio
 • COTIDIANO
 Espacio de opinión y análisis sobre temas coyunturales, conducido por expertos en compañía de quienes saben de qué hablan.

 **tv·unam**
 Consulta nuestra programación en
 f /TVUNAM t @tvunam @TVUNAMoficial

¿cómooves? Revista mensual de divulgación de la ciencia • UNAM

Suscríbete

12 números por el precio de 10.....

\$ 350.00
 incluye gastos de envío



- Solicita** la ficha en: suscribete_comoves@dgdc.unam.mx
- Paga** en Bancomer
- Envía** tu comprobante y datos

 /revistacomoves
 @revistacomoves
www.comoves.unam.mx

Informes (55) 56 22 72 97

Primer secretario de Cultura del gobierno mexicano,

Rafael Tovar y de Teresa falleció a principios de diciembre a la edad de 62 años en la Ciudad de México.

Como un homenaje a su trayectoria, este número de la *Revista de la Universidad de México* incluye textos de Gerardo Estrada, Carlos Prieto, Ignacio Solares y Antonio Crestani, quienes, desde distintos enfoques, recapitulan algunos de los aspectos más notables de la persona y la obra de Rafael Tovar y de Teresa. Confiamos en que el legado de este auténtico heredero de Vasconcelos perviva en la memoria de la cultura mexicana.

Elena Poniatowska, Premio Cervantes de Literatura, ha escrito una emotiva semblanza de un personaje singular e irremplazable de la segunda mitad del siglo xx en México: el poeta que fue sus iniciales. Se trata, por supuesto, de José Emilio Pacheco, uno de los poetas y cuentistas más importantes de nuestras letras y, también, como lo señala la autora de *Las indómitas*, un editor y traductor de una generosidad sin límites.

José Woldenberg ha realizado una lectura minuciosa y argumentada de la trilogía de recopilaciones de ensayos políticos de Enrique Krauze: *Por una democracia sin adjetivos* (1982-1996), *Del desencanto al mesianismo* (1996-2006) y *Democracia en construcción* (2006-2016). En este diálogo con las ideas del historiador mexicano, Woldenberg señala un talante crítico y una prosa equilibrada y elegante, armas con las que Krauze ha delineado un valioso panorama de la evolución de la democracia en nuestro país.

Al mismo tiempo recordamos a Guillermo Samperio, cuyo repentino fallecimiento deja un vacío en nuestras letras. La escritora Cristina Rascón nos ofrece una semblanza del autor de *Lenin en el fútbol*.

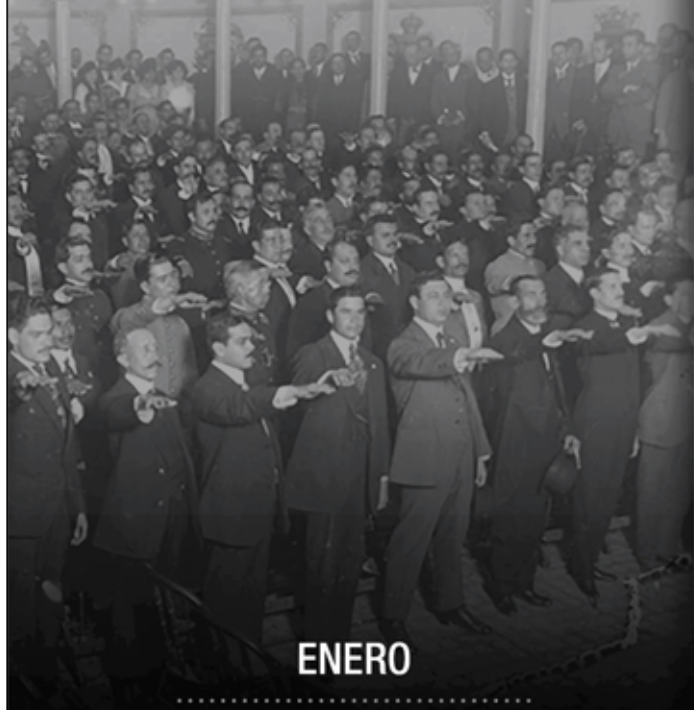
Esta entrega de nuestra *Revista* también presenta los ensayos de Pura López Colomé y Rosa Beltrán en torno de dos de las principales figuras del discurso lírico mexicano: Francisco Hernández, quien acaba de recibir la Medalla de Oro de Bellas Artes, y Eduardo Lizalde, el célebre autor de *El tigre en la casa* galardonado recientemente con el Premio Internacional Carlos Fuentes. De igual modo, este número ofrece las reflexiones de Eloy Urroz, el autor de *La mujer del novelista*, sobre un episodio revelador del *Quijote*, y el ensayo del poeta Jorge Fernández Granados en torno de la obra cuentística de Ignacio Padilla, quien lamentablemente falleció en agosto pasado.

El reportaje gráfico está dedicado a la obra de Adolfo Lechtenberg, el pintor alemán con quien nuestro colaborador David Huerta ha sostenido una conversación que aquí reproducimos.



COLOQUIO

México:
¿necesita
o no una
nueva
Constitución?



ENERO

24 • 25 • 26

AULA MAGNA DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
FILOLÓGICAS

Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Zona Cultural
Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

agenda.humanidades.unam.mx

FIC UNAM

7 FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE UNAM

FICUNAM.UNAM.MX
#FICUNAM7

22-28
FEBRERO 2017



CDMX



fideicomiso

CENTRO INSTITUCIONAL
DE LA CULTURA DEL MUNDO

Rafael Tovar y de Teresa

Primer secretario de Cultura del gobierno mexicano, Rafael Tovar y de Teresa falleció a principios de diciembre a la edad de 62 años en la Ciudad de México. Por tratarse de un servidor público con una trayectoria de más de tres décadas, no ha dejado de resultar emblemática la unanimidad en los juicios positivos a un largo camino dedicado a la protección del patrimonio y la promoción de las artes en un país que, como México, goza de una tradición cultural vital y rica. No es raro por eso que el devenir de este funcionario ejemplar haya sido equiparado recientemente con el de José Vasconcelos y el de Jaime Torres Bodet, referencias irrefutables de congruencia, talento y voluntad de trabajo en el impulso oficial a la educación y la cultura a lo largo del siglo xx en México.

No está de más recordar que dos de las instituciones centrales del actual sistema de mecenazgo estatal en México fueron el producto de una visión original y ambiciosa de Tovar y de Teresa en la década de 1990: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Centro Nacional de las Artes. No debe olvidarse en este recuento la faceta de Rafael Tovar en el plano de la escritura literaria. A este respecto hay que mencionar su gran conocimiento histórico de la época porfirista, sobre cuyo trasfondo preparó una novela, *Paraíso es tu memoria*, y un par de ensayos históricos.

Saludo luctuoso

Adolfo Castañón

Conocí en persona a Rafael Tovar y de Teresa en una cena a principios de los años noventa. Me llamó la atención la vehemencia y detalle con que recordaba ciertas obras literarias. Esa noche hablamos de Lampedusa y de Proust, ambas figuras muy caras para él y para mí; charlamos de *El gatopardo* y *À la recherche du temps perdu*. Nos presumimos mutuamente aspectos que nos eran caros de esas obras. Le regocijó que yo recordara *La piedra lunar* y “El profesor y la sirena” del primero; a mí me gustó su apreciación de las obras de arte imaginarias en las obras del francés, la sonata de Vinteuil, la pintura de Elstir y su percepción de la naturaleza suntuosa de ciertas personas. Tenía desde luego afinidades y parecidos con su hermano Guillermo Tovar de Teresa, de quien yo era amigo por fuerza editorial y afinidades bibliófilas. Advertí que Rafael tenía, al igual que este, una sólida formación musical y que era capaz de jugar al juego de adivinar el compositor de una obra —ya fuese Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin o Bach— a partir de la evocación de tres o cuatro compases que sabía tararear como si hubiese tomado clases de solfeo. Fuimos amigos a la distancia, lo sentía como un compañero, nunca trabajamos en un sentido estricto en la misma oficina, aunque barruntábamos que pertenecíamos a mundos afines o paralelos en distintas esferas del mismo palacio. Sabía que podía hablar con Rafael de Lord Chesterfield y de Jackson Pollock, de Iannis Xenakis y de Pablo Martínez del Río, de José Clemente Orozco y de El Bosco, de Julio Torri y de Aldo Manucio, de Octavio Paz y de José Luis Martínez, de Goethe, de Schiller, de Byron y de Vincent van Gogh, de Carl Sagan o Stephen Hawking, del Château d’Yquem y del *vinho verde*... Sabía de su pasión por el arte y de su genuina adhesión interior al hecho artístico y su solidaridad con sus hacedores. Su posición como responsable de la cultura en México era indiscutible, en la medida en que la vivía en carne propia y día a día se desvivía por ella. Tenía entu-

siasmo, y una asombrosa y proteica capacidad de autodidacta genuino ávido de aprender y de medirse a sí mismo contra las reglas de oro de la geometría o las escuadras del cálculo político... Rafael era un político o, más bien, un estadista de la cultura, con algo de camaleón, al estilo de *El Gatopardo* y con aires astutos de zorro que sabe dar a cada cual su lugar o cederlo para permanecer en la fila a la espera de que maduren las uvas. A su gusto de dandy le gustaba llevar trajes de *tweed*, suéteres de *cashmere*. Le gustaba el color gris entre semana y el amarillo los domingos. Era como uno de esos virtuosos de la interpretación musical que terminan transfigurando la música que tocan para devolverla en un adagio al reino originario de donde salió... Esa capacidad de interpretación artística le permitía ser un improvisador en el sentido fuerte de la palabra, uno de esos directores de circo ruso que lo mismo saben domar a un león, que tragar fuego o subirse al trapecio a danzar sobre la cuerda sin perder nunca el aplomo ni la elegancia... Era un ser bien nacido, hijo del amor y de la memoria. No en balde una de sus novelas se titula *Paraíso es tu memoria* (2009). El título cifra un destino.

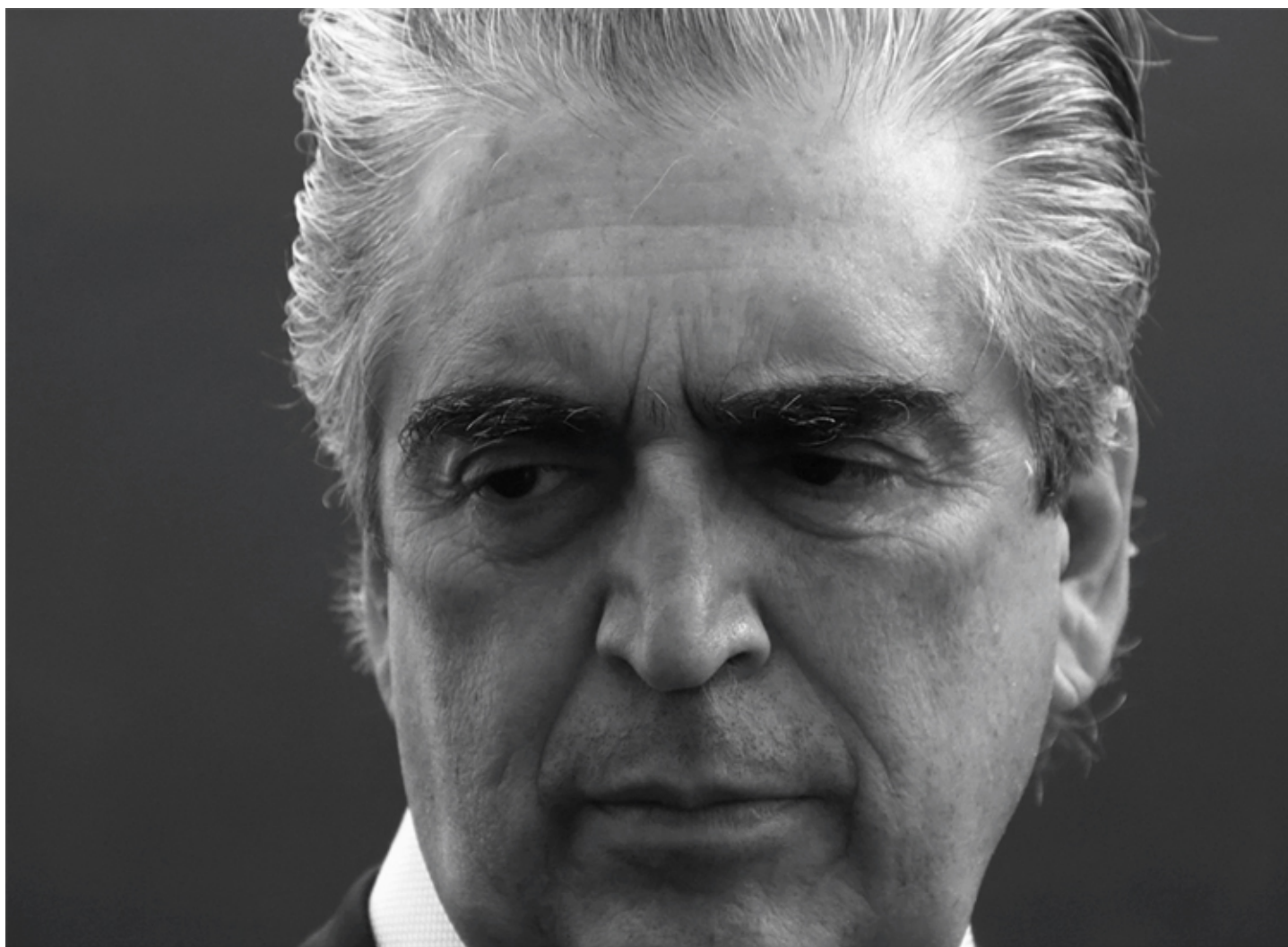
El nombre compuesto de Rafael Tovar y de Teresa era indicativo de un linaje de noble cuna, que compararía con sus hermanos y, en particular, con Guillermo. Afinados ambos en una educación estética, artística y musical, los dos fueron cada uno artistas de la memoria a su manera. Rafael estudió historia, al final escribió novelas nostálgicas de la *Belle Époque* marcada por la saudade de Porfirio Díaz. Que a su vez eran sintomáticas no sólo de su deseo de ser escritor, sino de aparecer como un heredero y un cronista digno de lo que había visto y oído, según ilustran *El último brindis de don Porfirio* (2012) y *De la paz al olvido. Porfirio Díaz y el final de un mundo* (2015). Estas obras lo presentan como un testigo de los testigos, un heredero de los libros trasaatlánticos de la memoria. Era un entusiasta y un ama-

teur de las artes en todas sus variedades, un catador del arcoíris de la civilización y un visitante asiduo de museos y galerías, salas de concierto, de exposiciones, espectáculos, sitios arqueológicos, mercados de antigüedades, *brokantiers*, talleres, laboratorios, ciudades y puentes... Un curioso ávido de novedades —como lo prueba la cascada de proyectos, empresas, agendas, ciudades de la memoria y de la historia que impulsó—, sin perder el pie en el conocimiento y la estimación de los monumentos y documentos clásicos. A esa curiosidad hay que añadir el rigor del que conoce los delicados vasos comunicantes que rigen el derecho y la cultura, el patrimonio material e inmaterial de una cultura que él supo representar y administrar con modestia visionaria a lo largo de los años. Adivino que la fundación de la Secretaría de Cultura fue la realización de un sueño pero también la primera piedra de la construcción de una ciudad inspirada en el matrimonio de las artes, las ciencias y la técnica.

Recuerdo haberlo oído hablar recientemente en público dos veces. Las dos improvisó como un orador de antes, decir sin perder el hilo ni la sindéresis. Una fue en el homenaje a su amigo y compañero de andanzas diplomáticas, el novelista Fernando del Paso; la otra cuando se inauguró la librería del Fondo de Cultura Económica en memoria de su hermano Guillermo. En la primera

compartió su excitación por el progreso de composición de la novela *Noticias del Imperio*, de la que fue testigo directo y cotidiano en París. En la segunda se permitió evocar sus años de infancia cuando recorría el Centro con su hermano en busca de maravillas virreinales sepultadas por el tiempo. Mientras hablaba, pensé en aquellos precoces arqueólogos que a medida que transitaban por la ciudad iban sellando un pacto de lealtad inmemorial con ella. Lo imaginé bebiendo el agua que destila la memoria por entre las viejas piedras de los edificios en ruinas, acaso guiado por los estudios de Manuel Toussaint. Cuando terminó de hablar, me acerqué a él y le di un largo y apretado abrazo. No sabía que sería la última vez que lo haría así, aunque luego lo volví a ver. La última fue en la ceremonia de entrega de los Premios José Pagés Llergo, organizados por su hija Beatriz, en memoria de su padre, el fundador de *Siempre!* Nos saludamos de lejos y nos quedamos mirando largo como dos viejos conocidos que se reconocen en el camino.

Que descansen en paz el comulgante de la Capilla Sixtina y de Miguel Ángel, de Leonardo da Vinci y de Rafael, de los antiguos abuelos mayas y de los prodigiosos etruscos cuyos sueños supo traer a México para fecundar con esas semillas un reino digno de la nueva América mexicana.



Rafael Tovar y de Teresa

Cita con Rafael Tovar

Antonio Crestani

A Rafael, Leonor, María y Natalia Tovar

Llegué, nervioso y puntual. La cita fue en su casa porque, según me dijo su secretaria, estaba ligeramente resfriado. Abrió la puerta una amable señorita que me pidió esperar en la biblioteca. Me guió hasta el tercer piso y, al entrar, me señaló dónde sentarme: un amplio y confortable sillón rojo de dos plazas. “¿Desea beber algo?”, me preguntó con una sencilla sonrisa. Le contesté que no. Al retirarse, quedé envuelto por una inmensidad de libros y discos que tapizaban paredes, mesas y escritorios, además de pinturas, fotografías familiares y jarrones antiguos, dispuestos de tal manera, que a su vez rodeaban otros sillones que hacían juego con el mío y una gran pantalla conectada a un equipo de sonido del que sobresalían enormes bocinas.

Sentí el impulso de recorrer la habitación. Resultaba evidente que ese era su sitio, el refugio donde cotidianamente pasaría horas enteras dedicadas a trabajar, a leer o a escuchar música, a ver películas, a reflexionar y a hacer planes. Era un territorio absolutamente personal, en el que imperaba su particular e indescifrable orden, al que me había invitado a entrar siendo yo casi un desconocido. En realidad sólo nos habíamos visto en una ocasión, hacía unos tres años, cuando junto con Ignacio Solares lo entrevisté para el programa de televisión de la *Revista de la Universidad de México*, sobre su libro *Paraíso es tu memoria*, de reciente publicación en ese entonces. Lo más probable era que ni se acordara de mí. Por lo tanto, ese sería mi primer encuentro con él, a solas, en su casa, en su biblioteca personal y para hablar de trabajo. Por ello preferí no arriesgarme a que al entrar me viera escudriñando sus cosas y contuve mi deseo.

Decidí esperar sentado, casi sin moverme, hasta que nuevamente se abriera la puerta. Pasaron varios mi-

nutos, una media hora o quizás un poco más, antes de escuchar un “perdón, perdón, una disculpa por hacerlo esperar, pero estaba en una llamada”. Ahí estaba él: Rafael Tovar y de Teresa, el hombre del que tanto había escuchado desde que egresé de la carrera de actuación en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, cuando a principios de la década de los noventa fue nombrado por primera vez presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Vaya que siempre se hablaba de él y de los retos que tenía frente a sí. Quizá por ello me parecía tan lejana, inalcanzable incluso la posibilidad de llegar a conocerlo. El hombre que en tan sólo nueve años había transformado la manera de entender la relación entre Estado y artistas, el funcionario de profunda vocación federalista que había fundado una decena de instituciones que pusieron a nuestro país a la vanguardia mundial en el impulso al arte y la cultura, el diplomático destacadísimo, el escritor, el historiador, ahí estaba, frente a mí.

El fuerte y grave timbre de su voz armonizaba perfectamente con su característica cabellera platinada, sus abundantes cejas negras, su andar sereno y sus movimientos como de ave. Traía la corbata algo desalineada y ligeramente floja que acabó por desenredar completamente. Se abotonó el suéter a pesar de que la habitación estaba templada. “Ando agripado”, me dijo. “Hizo mucho frío en la gira a Tijuana con el presidente y sólo llevaba una chamarrita”. Era mediados de diciembre, el sexenio comenzaba apenas y, efectivamente, en las fotos que había visto en la síntesis informativa me había llamado la atención que todos los asistentes aparecían bien abrigados menos él, el titular del Conaculta por tercera ocasión.

Fue directo conmigo: “Oiga, dígame, cómo usted, siendo de teatro, llegó a Vinculación Cultural”. Sonreí por la aparente paradoja y procuré explicarle brevemente la serie de afortunadas coincidencias que me habían llevado a dirigir la compleja oficina que se encarga de sostener la relación cultural del gobierno de la República con estados y municipios. Me escuchó atento. Para terminar mi exposición, con todo cuidado deslicé el hecho de que, a pesar de lo absorbente de la dinámica diaria, hacía el esfuerzo por no dejar mi carrera teatral de lado. “Es lo mejor. Yo haré lo mismo ahora. Estoy escribiendo un libro que tendré listo dentro de un año, año y medio. Y aunque ya estuviera, si se publicara pronto se vería fatal”, contestó. Me preguntó si en ese momento tenía alguna obra en cartelera. “Sí, licenciado” (siempre nos hablamos de usted). “Se llama *Taking Sides*, del dramaturgo británico Ronald Harwood. Trata del proceso que se le siguió al director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler al finalizar la Segunda Guerra Mundial por haber servido al régimen nazi”. Los ojos le brillaron de inmediato. Con gran entusiasmo comenzó a compartirme diversos datos de la época y del personaje. La mayoría los conocía porque había estudiado el tema a profundidad para dirigir el montaje, pero otros me eran totalmente desconocidos. De inmediato hizo referencia a la película de István Szabó llamada en español *Réquiem por un imperio* estelarizada por Harvey Keitel y Stellan Skarsgård. Le comenté que la obra teatral es anterior a la versión cinematográfica y que Szabó escribió el guion junto con el autor después de ver la obra en Londres.

“Lo que sí, qué mal tradujeron el título. ¿Cómo le puso usted?”.

“*Tomar partido*”, le contesté. “Lo lógico hubiera sido mantener el gerundio, ‘Tomando partido’ y, sí, quizá tendría más sentido. Gran parte del chiste es cómo el espectador pasa de un punto de vista a otro a lo largo de la obra. Pero preferí usar el infinitivo cuando corroboré que el título en gerundio se prestaba en español a confusiones sonoras. Estábamos por definir el nombre para la publicidad cuando una asistente que no había escuchado bien preguntó sin mala intención: ‘¿Cómo se va a llamar? ¿*Tu mango partido*?’ Y eso definió todo”.

Tovar soltó una sonora carcajada. Retomó la palabra y poco a poco el diálogo comenzó a tornarse en un monólogo que dejé fluir. No quise interrumpirlo porque el tema en verdad lo hechizaba y yo estaba aprendiendo mucho. Era impresionante cómo recordaba acontecimientos, fechas, nombres de autores y tendía puentes de análisis. En alguna pausa atiné a decirle ingenuamente: “Es admirable su capacidad de retención”. Sonrió y me dijo: “De niño, con mi hermano Guillermo competía para ver quién se acordaba de

más cosas. Por ejemplo, de compositores. Decíamos una letra al azar y comenzaba el desfile de autores cuyo nombre empezaba con esa letra hasta que alguno de los dos se quedaba callado y perdía. Muchas noches así jugábamos antes de dormir”.

Esa tarde ya no hablamos más de trabajo. O quizá, sin saberlo yo, fue todo lo contrario y a su particular modo medía la clase de colaborador que yo podría llegar a ser. No lo sé. La charla volvió a centrarse en Furtwängler y luego en Herbert von Karajan, su sucesor en la Orquesta Filarmónica de Berlín, y la incongruencia que representó que no hubiera sido también acusado por los americanos a pesar de que, a diferencia de Furtwängler, él sí había militado con los nazis. Harwood asegura en su obra que, incluso, Von Karajan llegó a tener dos credenciales del partido.

Poco después, Tovar se puso de pie y me invitó a pasar a otra habitación ubicada en un entresuelo de la casa, cerca de la entrada principal. También estaba repleta de discos y películas, pero la decoración y el orden me hizo pensar que debía ser una estancia familiar. Me enseñó un par de DVD’s de Furtwängler en que dirige la *Séptima* y la *Novena* sinfonías de Beethoven. Estoy seguro de que con su mirada me invitaba a pedirselos prestados pero mi pudor nuevamente pudo más y me contuve. A pesar de su calidez y la grata conversación, no olvidaba que era apenas una primera cita. Se hizo un cálido silencio, sonrió y me dijo mientras nos dirigíamos a la puerta: “Espérame a enero. No se decida por nada antes de que volvamos a hablar. Ah, por cierto, disfruté mucho la entrevista que me hizo con Nacho en TV UNAM”.

Me despedí de él deslumbrado. Me había quedado claro lo fascinante que sería trabajar a su lado. Para mi suerte, en enero del 2013 me ratificó en el cargo y comenzaron cuatro espléndidos años en los que pude trabajar codo a codo con él y la compañía siempre fraterna de Saúl Juárez. Cada día aprendí algo nuevo a su lado. En cada reunión, llamada o correo electrónico, y en cada uno de los innumerables viajes a los que lo acompañé, siempre fue cordial, me escuchó atento y me compartió generosamente su experiencia de vida, sus lecturas, sus reflexiones, sus planes y razonamientos. Recorrí junto a él toda la República mexicana y eso nos dio la oportunidad de sostener decenas de encuentros que, de alguna manera, fueron la continuación de este primero que aquí comparto.

Como muchas personas, creo que Rafael Tovar partió mucho antes. En lo personal, me hubiera gustado disfrutarlo más años. Sin embargo, nos queda su inmenso legado y, en mi caso, el privilegio de haber compartido tan cercanamente con el heredero de Justo Sierra, José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet.

Tiempos de gratitud

Carlos Prieto

Expreso mis más sinceras condolencias a la familia Tovar y de Teresa y, también, al señor presidente de la República, por la pérdida de uno de sus colaboradores más brillantes.

Agradezco enormemente la inmerecida distinción de decir, en nombre de la comunidad artística, unas palabras en este acto tan solemne como triste que hoy nos congrega en torno al auténtico personaje que fue Rafael Tovar y de Teresa.

Conocí a Rafael hace más de 40 años. Iba yo a dar un concierto en la Sala Chopin y, para mi sorpresa, lo grabó un joven muy activo y diligente que se presentó con los pesados equipos que entonces se utilizaban con

tal propósito. Inmediatamente me impresionaron su entusiasmo y sus conocimientos. Era Rafael Tovar. Ese día empezó nuestra muy larga e ininterrumpida amistad. En una de nuestras múltiples conversaciones sobre temas musicales, me confesó que, si de niño o muy joven hubiera podido escoger libremente su carrera profesional, se hubiera dedicado a la música y, específicamente, al piano. Su colección de discos y de videos de música clásica es, probablemente, la mejor y más completa de nuestro país.

La inagotable curiosidad intelectual y artística de Rafael lo incitó a ser un adicto incurable a la música y a interesarse por cuanto estuviera relacionado con el mundo de la cultura, la política y la diplomacia. Desde niño se pasaba días enteros en la biblioteca de su abuelo materno Guillermo de Teresa y de Teresa. Lector voraz, leía varios libros por semana. Su erudición era impresionante.

En Rafael se dio el caso insólito de que coincidieran sus conocimientos en muy variados campos de la cultura con una formidable capacidad de trabajo, de acción y de diálogo con todos los sectores.

Su versatilidad resulta evidente si examina uno su currículum tan brillante como variado. Estudió derecho en la Universidad Autónoma Metropolitana, obtuvo la maestría y DEA (Diplôme d'Études Approfondies) en historia de América Latina y cursó diversos seminarios sobre relaciones internacionales en la Sorbona y en la Escuela Nacional de Ciencias Políticas de París.

Inició su carrera en el ámbito cultural a los veinte años de edad. Desempeñó importantes puestos en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Secretaría de Relaciones Exteriores y en la Embajada de México en Francia. Fue director general del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1991 a 1992 y embajador de México en Italia de 2001 a 2007.

A nadie debió tanto el Conaculta como a Rafael Tovar y de Teresa. Apenas fundada esta institución a fines de



Carlos Prieto, Yo-Yo Ma, María Isabel Prieto, Rafael Tovar y Jill Ma, México, 2013



Rafael Tovar, Carlos Prieto, Mstislav Rostropovich, María Isabel Prieto y Mini Caire, México, 1994

1988, fue su coordinador de Asuntos Jurídicos, así como coordinador de Asuntos Internacionales, puesto que desempeñó hasta 1991 cuando fue nombrado director general del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue presidente del Conaculta de 1992 a 2000 y de 2012 a diciembre de 2015. Estuvo, pues, ligado al Conaculta durante 14 de los 27 años de existencia de esta institución.

Como sabemos, Conaculta se convirtió en Secretaría de Cultura en diciembre de 2015 y Rafael fue nombrado su titular.

Hace años tuve el privilegio de ser presidente del Conservatorio de las Rosas, en Morelia, una de las más antiguas escuelas de música de las Américas. Siempre recibimos el consejo y el apoyo inteligentes de Rafael como presidente del Conaculta, lo que contribuyó de manera importante al desarrollo del Conservatorio y a la creación de un nuevo y muy moderno campus. También contamos con su ayuda en los concursos internacionales de violonchelo que, con resultados muy brillantes, se llevan a cabo cada tres años en el referido Conservatorio.

María Isabel, mi esposa, y yo vimos a Rafael y a Mariana en Roma en septiembre de 2004, cuando Rafael era nuestro embajador en Italia. Por supuesto, fuimos con ellos a diversos conciertos. Comimos y cenamos juntos en varias ocasiones y siempre nos impresionó su profundo conocimiento de Roma, de su historia, de sus museos y, por supuesto, de sus actividades musicales. Nos llamó la atención su dominio de la lengua italiana.

A invitación del Festival Cervantino, la Orquesta Sinfónica de Chicago dio una serie de memorables con-

ciertos en Guanajuato y en la Ciudad de México en octubre de 2012. Una noche, nos reunimos a cenar Deborah Rutter —la presidenta del consejo de la orquesta—, Mariana y Rafael Tovar y algunos otros amigos. Deborah quedó deslumbrada por los conocimientos musicales y el dinamismo de Rafael y, al terminar la cena, nos dijo: “el señor Tovar debería ser nombrado Secretario de Cultura de México. ¡Es un hombre extraordinario!”.

Mi eminente colega Yo-Yo Ma conoció a Rafael en México y quedó impresionado por su erudición musical y su gran cultura. Este sábado le enviamos un mensaje con la triste noticia de su fallecimiento. Su inmediata respuesta fue la siguiente: “¡Que noticia tan lamentable! Sé cuánto tú e Isabel lo admiraban y lo respetaban. Reciban nuestro mensaje de condolencia y de afecto. Seamos fuertes y persistamos en nuestros afanes artísticos”.

Siempre en actitud receptiva, dotado de gran inteligencia, de una imaginación desbordante y con un talento innato para escuchar, conciliar y negociar, fue Rafael un admirable e incansable promotor de la cultura y un ejemplar y auténtico servidor público.

La deuda de gratitud que todo México ha contraído con Rafael es impagable.

Tratar de emular a nuestro inolvidable amigo es el mejor homenaje que le podemos rendir.

Gracias.

Palabras de Carlos Prieto en el homenaje a Rafael Tovar y de Teresa, en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México, el 12 de diciembre de 2016.

Complicidad vital

Gerardo Estrada

Conocí a Rafael Tovar a fines de los años setenta en las oficinas de Juan José Bremer, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ambos iniciábamos nuestras carreras en las tareas de la difusión cultural. Él en Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, yo en Radio Educación y en Difusión Cultural de la UNAM.

Esa coincidencia habría de marcar no sólo nuestro destino profesional sino también, dada la espontánea y mutua simpatía, el inicio de una amistad cabal, llevada más allá de la que surge entre dos colegas, y el principio de una enriquecedora complicidad en la aventura de la divulgación del arte y la cultura.

Pronto tendría la primera prueba de la profundidad de esos lazos, cuando al culminar mi primer periodo en Difusión Cultural de la UNAM, y andando en búsqueda de una estancia en el extranjero, Rafael me invitó a irme de agregado cultural del consulado de México en Nueva York, ello a instancias de don Víctor Flores Olea. Sin embargo, cuando por razones diversas la oportunidad no se concretó, tuve nuevamente una muestra del carácter y la férrea voluntad de Rafa, quien hizo lo imposible para cumplir el compromiso y no descansó hasta colocarme como agregado cultural en Chicago. Desafortunadamente, las circunstancias allá no fueron las propicias para emprender lo que nos propusimos, pero se sentó un precedente de lo que sería, más adelante, una de las prioridades del Servicio Exterior Mexicano.

Nuestro siguiente encuentro laboral, y esencialmente personal, tuvo lugar en 1983, cuando asumí la Dirección de la Casa de México en París mientras él se convirtió en el Ministro de la Embajada de México en Francia. Convivimos en la capital francesa durante casi cinco años, y cuando menos una vez a la semana nos reuníamos en Les Deux Magots para tomar un café y platicar acerca de las novedades de México y el mundo. En

esas charlas se abría siempre un espacio para las confesiones personales, de hecho ahí fue donde pude conocer al Rafael más íntimo y apreciar su rica sensibilidad, amén de su vasta cultura y capacidad de análisis político y social.

Más tarde, en 1992, al ser designado presidente del Conaculta, Rafael me propuso dirigir el Instituto Nacional de Bellas Artes. Las palabras con las que me invitó develan el cómo Rafael concebía su labor. Me dijo: “Te ofrezco la joya de la corona...”. Sería el principio de otro fructífero capítulo que duró casi ocho años, en donde nuestras afinidades y diferencias habrían de conjugarse con las creencias y convicciones que compartíamos para ponerlas al servicio de la cultura. Las dotes de líder de Rafael tuvieron su máximo esplendor en aquel momento en que conjuntó un equipo verdaderamente excepcional.

Recuerdo una experiencia más, tal vez la de mayor impacto en lo íntimo, personal y compartido: obtener la paternidad en edad madura, yo por primera vez, él en una segunda vuelta. Platicábamos mucho acerca de los temores y angustias que acarrea semejante responsabilidad y las enormes alegrías que conlleva tal privilegio, o del orgullo de sus primeros logros y el empeño por brindarles lo mejor de nosotros mismos.

Su temprana partida deja inconclusas tareas y proyectos que él todavía planeaba con fervor, aunque lo que construyó: el Centro Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura son ya un legado pujante, sobre todo el primero, pues como centro educativo apunta hacia el futuro.

En lo personal pierdo a un amigo, sus conversaciones lúcidas y la posibilidad de decirle muchas cosas que no alcancé a expresarle, entre ellas mi más profundo agradecimiento por las oportunidades que me brindó, pero sobre todo por el gran tramo de vida que compartimos.

Las novelas de Rafael Tovar

“La visión de los vencidos” de la Revolución

Ignacio Solares

Pocos novelistas se habían preocupado por abordar la que podríamos llamar la “visión de los vencidos” de la Revolución: la de las familias acomodadas de la época de Porfirio Díaz, que vieron modificado radicalmente su entorno luego del triunfo del movimiento armado. En su primera novela, *Paraíso es tu memoria*, Rafael Tovar y de Teresa nos cuenta la historia de una familia porfiriana y su esfuerzo por sobrevivir y adaptarse —inútilmente— a las nuevas circunstancias.

Se trata de la historia de Justo de la Llave, soltero y cincuentón, que nunca ha trabajado y vive de sus rentas. Ama la música y añora la vida que tenía antes de que triunfara la Revolución. Quizá por eso una de sus mayores preocupaciones es ir a visitar a sus difuntos al panteón. Símbolo literario si los hay.

En esa, su primera incursión novelística —luego de ejercer varios años de su vida profesional como funcionario cultural y diplomático—, Rafael Tovar y de Teresa se reveló como un narrador de especial talento y magnífica prosa, que logró introducir al lector en la intimidad de un mundo, que quizás habíamos intuido, pero que pocas veces habíamos visto retratado tan vívidamente, tan encarnado.

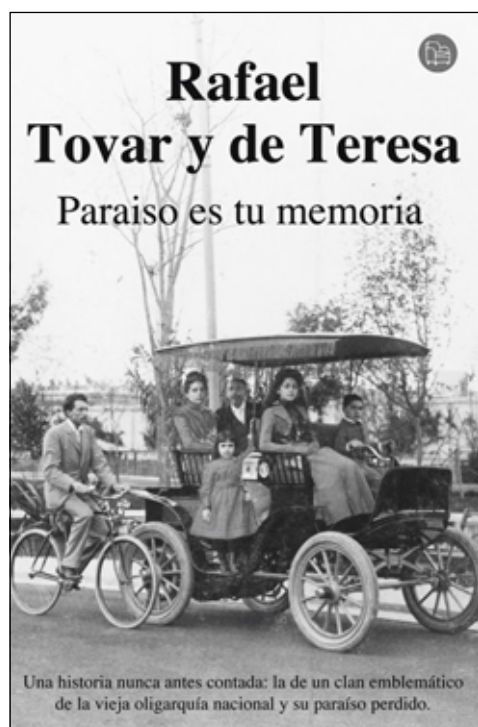
La historia de Justo y su familia sirve como síntesis de lo que fue, de lo que no fue y de lo que pudo haber sido la vida de muchas personas a partir del cataclismo

de la Revolución. Tomando prestados recuerdos y anécdotas de su propia familia, a través de la visión de un hombre apasionado por la cultura se analiza a sí mismo y a los suyos, agudamente y con cierto humor. Así, el autor tiende un hilo conductor, cargado de una pasión por momentos dolorosa, para mostrarnos la transformación de México desde fines del siglo XIX hasta entrando el XX. Recorrido vertiginoso.

Como lo ha señalado Fernando del Paso, la historia de *Paraíso es tu memoria* “perfuma” de nostalgia sus páginas donde “un México desaparece y arrastra consigo los sueños de una burguesía dorada”. Asimismo, Del Paso ha destacado “lo maravilloso de cada uno de los personajes, de sus virtudes, sus defectos, sus deseos profundos, sus ilusiones”.

En efecto, sobresale la forma en que el narrador muestra los detalles de esa vida que desapareció y que no es posible encontrar en estudios históricos o sociológicos. Por ello, Rafael Tovar tuvo que recurrir a los recuerdos e historias de su propia familia, para que se fundieran con las vicisitudes de los personajes de ficción, para ofrecernos una narración en verdad entrañable.

Hay que resaltar un aspecto esencial: la bondadosa comprensión a sus “antepasados” para acompañarlos en sus pequeñas y grandes tribulaciones, en sus pasiones, en sus tristezas y alegrías, y sobre todo, en su derrota ante



Rafael Tovar y de Teresa

el nuevo mundo, porque el mundo al que nos asoma Rafael Tovar está pleno de valores que es necesario rescatar y valorar. Por ejemplo, el del amor a las artes y la cultura como parte de la vida cotidiana de estos personajes: viven en un entorno rodeado de música —sobre todo de música, en la que era especialista el autor—, de pinturas, de libros, de viajes y de placeres culinarios; todo está matizado por las “buenas maneras”, como reflejo de una educación que pasó en aquel entonces de generación en generación y se perdió como consecuencia de los cambios en la sociedad. No podía haber sido de otra manera al nacer una sociedad menos clasista y más justa.

Así, la novela de Rafael Tovar es una especie de recordatorio complementario de lo que nos ha dejado la Revolución para bien y para mal: en ella no todo fue blanco y negro, no se trató de buenos y malos, de ricos y pobres, de porfiristas y revolucionarios, sino de seres de carne y hueso con una mentalidad diferente. Es muy probable que esos mexicanos que vieron cómo se derrumbaba su entorno al zarpar don Porfirio en el Ypiranga —y muchos sueños detrás de él— hayan perdido el sentido de su existencia; ¿podía haber sido de otra manera?

Fernando del Paso dijo también, a propósito de esta novela, que *Paraíso es tu memoria* confirmó que “el rival más poderoso que tiene la historia es la literatura”, porque, podríamos añadir, nos habla del pasado sin juzgarlo, nos enseña la posibilidad de infinitos mundos posibles con tan sólo el poder de las palabras. Pero son palabras cargadas de poesía, por más que se trate de una narración en prosa. Poesía oculta, subterránea.

Luego de esta novela, Rafael Tovar y de Teresa publicaría un par de crónicas-ensayos: *El último brindis de Don Porfirio. 1910: Los festejos del Centenario* y *De la*

paz al olvido. Porfirio Díaz y el final de un mundo; el primero es una excelente crónica histórica del que fue el momento cumbre del Porfiriato, las fastuosas fiestas con las que México se presentó al mundo como un país en vías de convertirse en potencia mundial. Pero la realidad fue otra. Eso es lo que nos dio Rafael: el relato del derrumbe y de la errancia de quien quizás haya sido el hombre más poderoso en la historia nacional. Por ello, el segundo libro comienza prácticamente donde termina el anterior: con el país despertando violentamente de la resaca de los festejos del Centenario. Una cruda realidad.

Ambos libros gozan de una virtud fundamental: la profunda investigación histórica y bibliográfica. La ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia, pero siempre a partir del dato duro y veraz.

La fascinación por esa etapa de la historia, pero sobre todo por la figura de Porfirio Díaz, llevó a Rafael Tovar a entregarnos ese par de libros que hacían tanta falta en la historiografía sobre el tema: analizar el periodo porfirista y sus secuelas desde una perspectiva amplia y profunda, enfocándolo a partir de lo que está sucediendo en el mundo actual. Contraste indispensable para saber de dónde venimos, en dónde estamos y adónde podemos ir, hay que repetirlo.

El planteamiento principal de Tovar y de Teresa es que “no podemos analizar ni aproximarnos a la vida de Porfirio Díaz a partir de los valores y aspiraciones del siglo xx, sino que debemos acotarla a lo que fue: una vida que transcurrió en el siglo xix”, y precisa: “Es imperante que la veamos con la lente del siglo xix y no con el telescopio que mira hacia atrás desde el xxi”. Una labor literaria admirable. **U**

José Emilio Pacheco

El poeta que quiso ser sus iniciales

Elena Poniatowska

El 26 de enero de 2014, hace tres años, falleció uno de los pilares de la cultura literaria moderna en México. Cuentista, novelista, poeta, ensayista, José Emilio Pacheco también fue un editor y traductor que supo encontrar las virtudes ajenas ahí donde imperaban el rechazo y la descalificación. Al gran autor de El viento distante lo recuerda Elena Poniatowska, la escritora y periodista galardonada con el Premio Cervantes en 2013.

“Sólo ponga sus iniciales” nos han dicho alguna vez al firmar un contrato, pero José Emilio Pacheco quiso ser sus iniciales. Si de él hubiera dependido hubiera sido JEP no sólo en sus “Inventarios” (la máxima lección de cultura que hemos recibido) sino en su poesía, en su prosa, en su vida diaria. H. G. Wells creó al hombre invisible, José Emilio Pacheco a JEP.

José Emilio llevó a JEP a su vida entera. No es que pretendiera desaparecer, es que “su” JEP abarcó además de los “Inventarios” una infinidad de tareas iniciadas desde el momento en que entró a “México en la Cultura” del que fue el puntal, quizás el más importante al lado de Vicente Rojo, discípulo más querido de Miguel Prieto y quien formó ese suplemento del periódico *Novedades* que aparecía los domingos. Las enseñanzas de Prieto y de Fernando Benítez son esenciales, pero quien hizo una prodigiosa y humilde talacha de cons-

tancia y devoción fue JEP. Recibía los textos y no sólo los corregía, los rehacía por completo como rehizo los últimos libros del propio Benítez. Sin alardes, con la generosidad que fue la más castigada de sus virtudes, José Emilio se calaba los anteojos e inclinado sobre el escritorio Steele de hierro gris, tachaba y con su letra de molde —casi siempre mayúsculas— escogía el adjetivo exacto, la frase esclarecedora. Se habla de virtudes teologales, pero también debería hablarse de las virtudes culturales de las que bien supo JEP y que le permitieron dejarnos sus hallazgos, su tenacidad y su amor al trabajo bien hecho.

JEP no toleraba el rechazo a los demás, ni la burla ni el escarnio (y puedo asegurarles que el mundo intelectual no se mide en cuanto a crueldad) y alguna vez lo vi correr tras de un colaborador rechazado y decirle: “Deme su artículo, sólo le faltan algunas precisiones, no se pre-



José Emilio Pacheco

ocupe, vamos a publicarlo”. Deshacía entuertos, encontraba en los demás cualidades ocultas y virtudes insospechadas; nunca permitió que se demoliera a ser humano alguno.

Y no es que le faltara sentido crítico, lo tenía en demasía, pero era superior su fe en que otros, además de los elegidos, fueran también capaces de difundir valores culturales por más torpe que fuera su manera de exponerlos.

Nunca se sintió elegido, la frase “perdone usted” estuvo en sus labios todos los días de su vida, hasta cuando anduvo con bastón, hasta que necesitó la silla de ruedas. El domingo 26 de enero de 2014, su hija Laura Emilia informó a los reporteros: “Conociéndolo, estoy segura de que les diría que lo perdonaran por echarles a perder el domingo. No hay ninguna evolución... seguimos a la espera”.

Él mismo escribió:

“Trabajaba en el suplemento de *Siempre!* Salía a las 11 o 12 de la noche —el taxi sólo lo tomabas de noche, nosotros somos de transporte público— y si no había, me iba a pie a ver si lo encontraba en el camino y así llegaba a la casa. Cruzaba el Parque España y no me pasaba nada, ahora no me atrevo a internarme por ahí ni a las seis de la tarde”.

En 1992, José Emilio recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y fue su protagonista principal, ya que habló por los demás premiados, Amalia Hernández y

Gorky González, entre otros, y citó a Eliot, que nos dice que “sólo existe la lucha por recobrar lo perdido, que no hay ganancia ni pérdida, que para nosotros sólo existe el intento y que lo demás no es asunto nuestro”.

Personaje central de la literatura mexicana durante los últimos cincuenta años, es imposible pensar en nuestra cultura sin José Emilio, como es imposible pensarla sin sor Juana Inés de la Cruz, sin Alfonso Reyes, sin Juan Rulfo, sin Octavio Paz, sin los Tres Grandes.

Alguna vez mi madre me dijo y me emociona recordarlo: “Yo sólo puedo hablarte de cosas chiquitas”. Hoy me doy cuenta de que también José Emilio escribió de cosas chiquitas, de lo que sucede a todas horas, de los baches en la calle, del abandono, de los solitarios, de los aguaceros, de lo coloquial y lo cotidiano.

Humanizó a la poesía, nos la puso en las manos, la platicó para que pudiéramos traerla en los labios y decirle en la calle, en el aula, en la manifestación, en Chapultepec. Junto a ella acomodó como si fuera lo más fácil del mundo los grandes temas de la muerte y de la vida, del viaje y del conocimiento al traducir a Beckett y a Marcel Schwob, a Oscar Wilde y los *Cuatro cuartos* de T. S. Eliot, a Apollinaire y a los griegos.

Tuve el privilegio de ser su compañera de viaje. Juntos visitamos París, Berlín, varias universidades de California, de Massachusetts y de Chicago. Fuimos a Toronto, a cuarenta grados bajo cero. Después de admirar las esculturas que Henry Moore donó a Canadá, escuché a José Emilio hablar durante una hora del significado de los Contemporáneos dentro de la literatura mexicana. Al inicio, pidió perdón por no estar preparado y se lanzó a la conferencia más deslumbrante que he oído en mi vida.

José Emilio solía tocar a mi puerta: “Elena, ¿puedes hacerme un inmenso favor?”. El favor consistía en dejar caer todo mi peso sobre su maleta para lograr cerrarla. “Gracias, Elena, me salvaste la vida”. Era verdad. Los libros eran su vida.

Varias veces también, José Emilio salvó mi vida.

Escondido tras de JEP, José Emilio fue un Rébsamen, un Piaget, un Freinet, un formidable educador. Así lo consideraron también en Maryland y en otras universidades donde pasó largas temporadas.

En su artículo del domingo 2 de febrero en *La Jornada*, Cristina Pacheco cuenta cómo al llevarlo al aeropuerto se dio cuenta de que había olvidado su bufanda y corrió para entregársela, pero todo falló y Cristina se quedó con su tremenda necesidad de abrigarle el cuello a su amado. Así estamos nosotros desde hace tres años: a la orilla, mudos, a la espera de verlo de nuevo y escucharlo decir que su muerte no es para tanto, que para allá vamos todos y que siempre habrá alguien que pregunte en la calle, quizá para entender la razón de nuestro llanto: “¿Y ese quién era?”. **U**

Krauze: ensayista liberal

José Woldenberg

A lo largo de poco más de tres décadas, el historiador Enrique Krauze se ha distinguido como una conciencia crítica y analítica de cara al devenir político del país. Su enfoque liberal y de defensa de la democracia y los derechos humanos ha ido de la mano de una prosa transparente y efectiva, como señala José Woldenberg, ex consejero presidente del Instituto Federal Electoral y autor de El desencanto.

Hizo bien Enrique Krauze en reunir y ordenar sus artículos políticos. En conjunto, *Por una democracia sin adjetivos* (1982-1996) y *Del desencanto al mesianismo* (1996-2006) ofrecen la biografía intelectual del autor, recuerdan e ilustran los debates de nuestro pasado inmediato, documentan los afanes democratizadores de Krauze y sus alegatos sucesivos, forman parte de la historia de las ideas del país e incluso pueden leerse como una de las piezas que conforman el inmenso mural del tránsito democratizador y su secuela desencantada.

Los libros pueden leerse como una película o ser observados como una serie de fotografías. Me explico. Dada la organización cronológica de los textos (aunque con sus idas y vueltas en el tiempo), uno puede seguir la secuencia, la película, la historia, pero puede tomar en forma aleatoria un artículo y tener un instante del debate, una foto, un momento.

Se trata de un libro rico, vehemente, provocador, escrito al calor de los acontecimientos, que ofrece y recla-

ma debate. He decidido solamente comentar cuatro grandes temas: *a)* la transición democrática, *b)* el liberalismo, *c)* el desencanto y *d)* la izquierda.

LA TRANSICIÓN. Tiene razón Enrique Krauze: durante varias décadas México estuvo cruzado por una batalla por la democracia. Y sus libros pueden leerse como él quiere: como una “bitácora” de ese combate. La democracia —dice— no sólo como elecciones libres sino como una “cultura de la civilidad, el diálogo, la tolerancia y el respeto a la ley”. Y estoy convencido de que lo fundamental de ese proceso transcurrió entre 1977 y 1996-1997. En esos largos, tensos y zigzagueantes años, México fue capaz de deconstruir un régimen autoritario y construir una germinal democracia. El movimiento estudiantil de 1968, en efecto, fue anunciador y las libertades democráticas estuvieron en el centro de sus reclamos. Por desgracia, la paranoia gubernamental cercenó esa manifestación de las nuevas aspiraciones que recorrían al país. No obstante, la represión fue incapaz de

contener las ansias de participación de amplias capas de la población: en las universidades, los sindicatos, las organizaciones agrarias y empresariales, pero también a través de los grupos guerrilleros de los setenta, de las nuevas publicaciones y partidos, se expresaban diagnósticos, sensibilidades y propuestas que no cabían ni querían hacerlo en el manto “protector” de la Revolución mexicana. Y ello, para quien quisiera verlo, demandaba de nuevas fórmulas para el gobierno de la sociedad, gobierno que requería asumir y ofrecer cauce a la coexistencia de la pluralidad política e ideológica asentada en la sociedad. En ese ambiente es que Enrique Krauze apuesta por la democracia: única salida —digo ahora yo— para que la diversidad política pudiera coexistir y competir de manera institucional y pacífica.

Por lo menos desde su agudo ensayo “Por una democracia sin adjetivos” (enero de 1984), pero también en “Chihuahua, ida y vuelta” (1986), y muchos más, se encuentran alegatos informados, sensibles, analíticos y cargados de referencias históricas, que otean cuáles serían los rumbos y las veredas por las que debe transitar México hacia la democracia, los obstáculos que enfrenta ese proyecto y las fuerzas y resortes que eventualmente pueden hacerlo realidad.

Krauze, con sus escritos, ayudó a asentar, extender y hacer pertinente a los ojos de muchos el ideal democrático. Polemizó con el autoritarismo de los gobiernos del PRI pero también con la o las izquierdas que no acababan (o no acaban) por hacer suyo ese horizonte y ese medio. Y en las páginas de los libros todo eso se encuentra presente con una prosa limpia, transparente, alejada del neolenguaje que se genera en la Academia, porque de lo que se trata es de intentar ampliar el debate a la plaza pública y no dejar que se constriña a los espacios universitarios.

Me gustaría, sin embargo, plantear dos campos de discusión: *a)* el papel de los gobiernos del PRI en el proceso democratizador y la centralidad de las sucesivas reformas electorales, y *b)* el rol de los partidos.

En el prólogo al primer libro, Krauze escribe: “Díaz Ordaz optó por la represión. Los cuatro gobiernos que lo siguieron hasta 1994... se resistieron también al ejercicio pleno de la democracia”. Dicho así, y si se subraya la palabra “pleno”, no tengo objeción mayor. En efecto, esos gobiernos escatimaron, retardaron, resistieron el cambio democratizador. Pero algunos de ellos, también, abrieron y reformaron y coadyuvaron a una transición democrática que se desplegó de manera lenta y trascendiendo infinidad de obstáculos y dificultades. Trataré de explicarme.

Durante el gobierno de López Portillo se llevó a cabo la primera reforma política. Vista desde ahora puede parecer mínima, pero en su momento no lo fue. ¿En qué consistió? En abrir las puertas para que las corrien-

tes político-ideológicas a las que hasta ese entonces se les mantenía artificialmente marginadas del mundo institucional-electoral pudieran ingresar a él. Y en inyectar una cierta pluralidad a la Cámara de Diputados con la nueva fórmula de su integración. Reformas mínimas pero estratégicas que permitieron que partidos como el Comunista, el Demócrata Mexicano, el Socialista de los Trabajadores, el Mexicano de los Trabajadores, el Revolucionario de los Trabajadores pudieran no sólo contender en las elecciones, explotando una serie de derechos y prerrogativas, sino también encontrar un espacio en la llamada Cámara Baja. Fue una reforma insuficiente, sin duda. Dejó de lado el problema central de los fraudes electorales, sin duda. Pero se trató de una reforma inaugural que en su despliegue creó las condiciones para que los partidos exigieran (y lograran) nuevas y más profundas transformaciones.

De igual manera, una de las reformas más regresivas en términos de la organización electoral fue la de 1986, que construyó una Comisión Federal Electoral hipercorrupta, en la cual el PRI tenía más votos que todos los otros partidos juntos e incluso si a ellos se sumaban los representantes del ejecutivo y el legislativo. Pero incluso en esa operación hubo modificaciones luminosas, como por ejemplo la creación de la Asamblea de Representantes del D. F., primer cuerpo colegiado plural por el cual pudimos votar los ciudadanos de la capital.

Por no hablar de las tres reformas sucesivas durante la administración del presidente Salinas de Gortari. Ciertamente, todas se realizaron bajo presión; cierto, México no podía ir a otras elecciones con las normas e instituciones que habían naufragado en 1988; pero también es cierto que en ese periodo se crearon el IFE y el Tribunal Federal Electoral, se reglamentó el financiamiento a los partidos y se estableció la fiscalización de sus ingresos y gastos, y en la difícil coyuntura de las elecciones de 1994 se innovó en muchos de los eslabones que componen la cadena electoral.

Digo todo esto porque me gustaría recuperar la historia de un proceso transformador que merece ser conocido en sus detalles. Y porque los textos de Krauze recuperan de manera elocuente y vívida los conflictos electorales, las movilizaciones, los reclamos, los triunfos, los cambios en los gobiernos y súmele usted. Sus análisis son sugerentes, enterados y arrojan luz sobre los acontecimientos. Pero, ¿curiosamente?, los momentos en los que se transformaron —reformaron— normas e instituciones no alcanzan la centralidad que (creo) deben tener. Se trata de los episodios constructivos que no transcurrieron ni en las calles ni en las urnas ni en los plantones, sino en los laberintos de las instituciones públicas, pero sin los cuales es imposible comprender de manera cabal por qué México pasó de elecciones sin competencia a elecciones altamente competidas, de un sistema



Enrique Krauze

de partido hegemónico a un sistema de partidos plural y relativamente equilibrado, y de un mundo de la representación básicamente monocolor a un espacio de la representación plural y cargado de pesos y contrapesos.

Ahora bien, en ese proceso los partidos políticos jugaron un papel fundamental. Fueron acicate y usufructuarios del proceso de cambio. Y desde su artículo —ya citado— “Por una democracia sin adjetivos”, Krauze se detenía en cada uno de ellos. Reclamaba al PRI que asumiera “formas partidarias modernas”, y con tino señalaba que su “única regeneración eficaz es (sería) la libre competencia política, desde el nivel municipal... Nada ayudaría más al PRI que reconocer los triunfos de otros partidos”. Del PAN decía que carecía de “líderes nacionales y grandes figuras”, que no había desarrollado un programa alternativo, y que en buena medida era una especie de “antiPRI”. Y de la izquierda señalaba que no estaba acostumbrada a la democracia, que estaba concentrada geográficamente y profesionalmente y que acarrea un legado ideológico no democrático. Era —yo lo estoy sintetizando de manera grosera— un buen dibujo de los haberes y carencias de nuestros partidos. Y en efecto, visto el proceso en retrospectiva, la mecánica del cambio democratizador acabó transformando a los tres.

El PRI, gracias a la competencia, a los fenómenos de alternancia, al poder del voto, pasó de ser un partido hegemónico, (casi) omnipotente, a un partido entre otros. El PAN, gracias a la mecánica electoral, se transformó de un partido testimonial en una auténtica opción de poder (gobernó por doce años al país) y en ese despliegue

forjó potentes y atractivos líderes nacionales y figuras destacadas. Y el PRD o la izquierda, lenta pero sistemáticamente pasó de los códigos revolucionarios a los democráticos. Los partidos —con sus conflictos y acuerdos— modularon y modelaron la transición, pero la transición también los modificó a ellos.

LIBERALISMO. No hay democracia posible sin el componente liberal. Eso lo afirma Enrique Krauze y tiene toda la razón. Pero democracia y liberalismo no son lo mismo —como él reconoce— y quizás en ese terreno es donde tengo más diferencias con Krauze. Él vio y pensó como muchos que la democracia era la llave para desencadenar las demás transformaciones. Escribió: “Todas las respuestas posibles giran alrededor del cambio, no único pero sí fundamental, que generaría todos los cambios: la democracia” (1986). Y en efecto, muchos quizá pensamos que un régimen pluripartidista, con elecciones recurrentes, capaz de construir un auténtico Estado de Derecho, podría ser el inicio de una transformación mayor que atendiera los enormes rezagos del país, sus desigualdades, asimetrías, contrahechuras. A ello me referiré al final cuando aborde al tema del desencanto.

Pero un liberalismo demasiado ensimismado lleva a Krauze a posiciones que se me hace difícil compartir. Un liberalismo al que, da la impresión, quiere contaminado de otras corrientes de pensamiento. Y ello, en muchos campos, puede acarrear derivaciones indeseables. Trato de explicarme. En su defensa de las libertades, por ejemplo, apuntaba: “se trata de restituir la libre propiedad de la tierra, la libertad del obrero, la li-

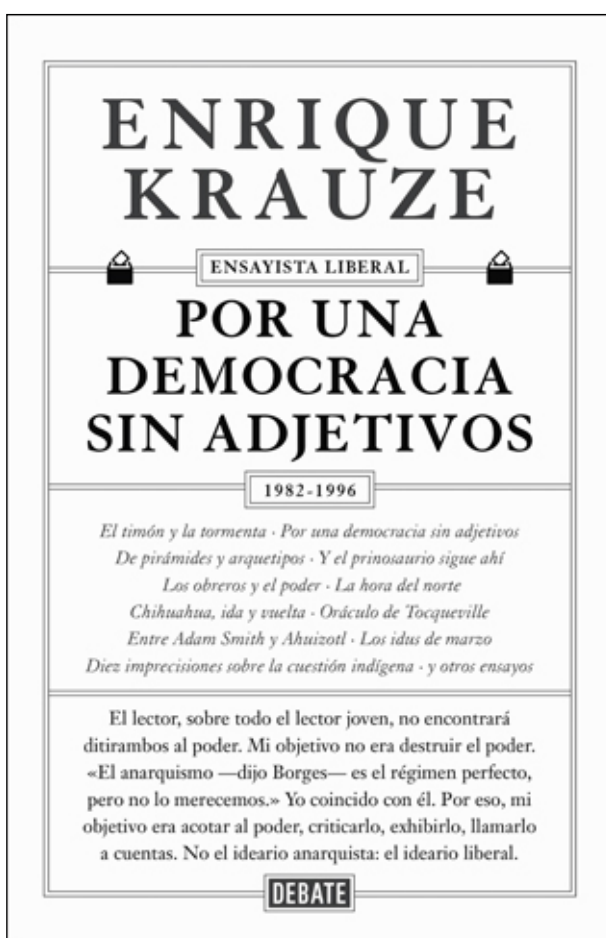
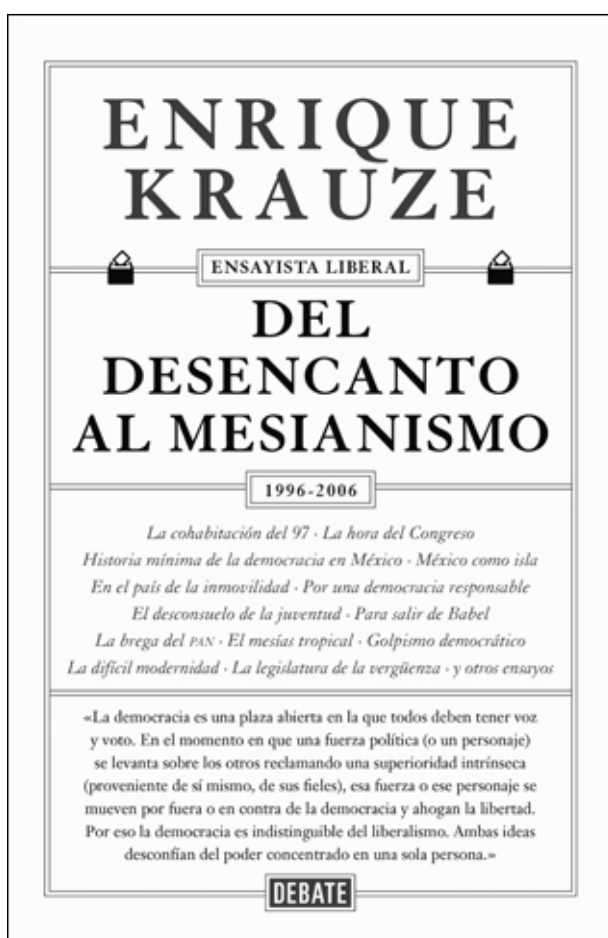
bertad de empresa, la libertad de enseñanza, la libertad política” (1991).

No creo que nunca se haya conculcado la libertad de empresa ni que el ejido, por ejemplo, no hubiese podido coexistir con la propiedad privada de la tierra de manera armónica. No obstante, ¿de verdad esperamos que la libertad de enseñanza se abra paso? ¿Que el día de mañana tengamos escuelas de dianética? ¿O que en una comunidad se prefiera al creacionismo sobre la teoría de la evolución? Lo que quiero ilustrar es que en materia educativa hay que conjugar al liberalismo con la corriente que emerge de la Ilustración y que entiende que la escuela no es una continuación mecánica de las familias (plagadas de supercherías de todo tipo), sino un espacio en el cual la ciencia y los conocimientos que se desprenden de ella deben ser la guía. De igual manera no entiendo el embate conceptual contra los intentos de anudar el liberalismo a la cuestión social. Es probable, como señala EK, que los liberales del siglo XIX pensaran que “el Estado liberal no debía intervenir en la vida social más allá de mantener el orden político y económico interno y externo”. ¿Pero es posible sostener lo mismo en el siglo XXI? Incluso apuntaba que “se ha visto que la intervención del Estado no corrige la pobreza y sí coarta la libre capacidad de los individuos para remontarla” (1992). ¿No sabemos o deberíamos saber que fueron los llamados Estados de bienestar europeos, contruidos luego de la Segunda Guerra Mundial, los que con una dosis importan-

te de intervención estatal lograron reducir la pobreza, atemperar las desigualdades, expandir la educación y la salud (hasta hacerlas universales), mejorar la vivienda y el transporte, sin necesidad de erosionar las libertades individuales? Se trató de una combinación virtuosa de dos grandes corrientes de pensamiento: la liberal y la socialista (si se quiere la laborista), cuya contaminación mutua me parece aún hoy algo más que deseable. Sobre todo en un país como México, cuya falla estructural es precisamente la de su oceánica desigualdad.

EL DESENCANTO. Después de la transición democrática y de la alternancia en el ejecutivo se empezó a gestar un desencanto expansivo con nuestra vida política. Y EK lo detectó y alertó desde los primeros años del presente siglo. No se cansó de subrayar que el país había vivido, a pesar de todo, un “progreso político”, que el inédito equilibrio de poderes que obligaba a las fuerzas políticas a dialogar y negociar era un avance que debería ser aquilatado, que “la democracia no era un juego de suma cero”, que la transición había quedado atrás y que vivíamos, por fin, en democracia. Y en todo ello le asistía la razón.

No fuimos capaces, como sociedad, de socializar lo que representó el paso de un sistema piramidal autoritario a una germinal democracia. Y por ello muchos —demasiados— no aquilatan lo que ello significa en términos del ejercicio de las libertades y de convivencia de la diversidad política.



Pero EK detectó también que la inmovilidad o la aparente inmovilidad, las rutinas laberínticas y complejas del nuevo arreglo político que hacían “aburrida” y tortuosa a la política, los desencuentros recurrentes de las fuerzas en el Congreso, la falta de liderazgos a la altura de las circunstancias, las apuestas cortoplacistas, los déficits en el comportamiento de los medios, la Academia y el mundo intelectual estaban generando “desconfianza, desazón, descrédito y desesperanza” (2004). Y sin duda y por desgracia no se equivocó. Narra incluso su visita a la Facultad de Ingeniería de la UNAM en donde ofreció una plática a finales de 2004 y nos informa que: “traté de ponderar las ventajas de la democracia, pero no encontré mayor eco”.

Y, en efecto, el desencanto parece ir al alta. Y se dirige fundamentalmente contra los partidos, los políticos, los congresos y los gobiernos. El problema —el grave problema— es que no existe democracia sin esos actores e instituciones. Y ya lo vimos y lo estamos viendo en Europa, Estados Unidos y América Latina: ese malestar encuentra un cauce de expresión en la retórica antipolítica y pone en pie a aventureros de todo tipo que son capaces de conectar con los prejuicios dominantes. Por ello, creo que vale la pena intentar detenerse en las fuentes del malestar, porque la pervivencia y robustecimiento de nuestra germinal democracia en buena medida depende de ello.

Es necesario seguir dando la batalla de las ideas para refrendar la superioridad política y moral de la democracia sobre cualquier otro régimen de gobierno. Explicar nuestro proceso democratizador, la forma en que funciona la democracia a través de una serie de contrapoderes que hacen complejo su ejercicio, salirle al paso al fastidio que genera el pluralismo equilibrado instalado en los cuerpos legislativos, explicar las transformaciones que ha sufrido el régimen de gobierno (ya no hay por fortuna una voz que ordene y mande), la centralidad de los partidos (y la peligrosa aventura que significa andar exorcizándolos), y súmele usted.

Pero si no deseamos que el desaliento crezca y que el malestar en la democracia se convierta en un malestar con la democracia (como alertaba el PNUD hace más de diez años), es necesario hacerse cargo de cuatro grandes y graves problemas nacionales que sin duda afectan ya no digamos la convivencia política sino la convivencia a secas. Sólo los enumero: *a*) el precario crecimiento económico que bloquea las perspectivas de mejoría económica a franjas amplísimas de la sociedad mexicana, *b*) la añeja desigualdad que impide generar —como quiere la CEPAL— un sentido de pertenencia a una comunidad mayor, por lo que en nuestro país sólo se reproduce un archipiélago de clases, grupos y pandillas sin auténticos puentes de comunicación e identificación, *c*) los fenómenos de corrupción y la impunidad que los

acompaña, porque nada corroe más la confianza en las instituciones que los reiterados casos de raterías que no obtienen sanción, y *d*) la espiral de violencia que ha inyectado altas dosis de zozobra a la ya de por sí contrahecha convivencia.

Porque (creo) si deseamos, como deseamos, fortalecer nuestra incipiente democracia es necesario ver más allá de ella y observar el contexto en el que se desarrolla, se asienta o se erosiona.

LA IZQUIERDA. EK ha tenido una relación tensa con la izquierda. Le ha reclamado desde el inicio —y con razón— su falta de compromiso con la democracia. Tanto en “Por una democracia sin adjetivos”, como un año después en “El gobierno, la izquierda y la democracia” (1985), reclamaba la infravaloración que en franjas monumentales de la izquierda existía de los regímenes pluralistas.

Y en efecto, el paradigma revolucionario fue hegemónico en la izquierda quizás hasta bien entrados los años ochenta. La democracia podía ser una buena exigencia o bandera, una estación de tránsito, un medio, pero no resultaba un fin en sí mismo. Las cosas han cambiado y hoy creo que (y no me gustaría equivocarme) el compromiso democrático de la izquierda es más robusto. El cambio democrático que vivió el país y que no puede explicarse sin la participación de la izquierda paulatinamente fue modificando su valoración de la democracia. De un medio —creo— se ha convertido en un fin. Y ello porque la izquierda, poco a poco, ha aprendido a convivir con otras fuerzas, ha logrado triunfos indiscutibles y creo que sabe que no podrá desterrar del escenario a los otros y está condenada a vivir con ellos. (Y si todo ello fuera poco, también por el desplome del mundo soviético, cuyo impacto en la izquierda mexicana si se quiere ha sido lento, errático, silencioso pero letal).

También tiene razón EK cuando critica a la izquierda por no haber realizado un corte de caja, un balance, una autocrítica con su pasado, no para realizar una especie de exorcismo, sino para erradicar todos aquellos resortes que en momentos determinados le impiden asumir y comprometerse con los valores y principios que le dan vida al régimen democrático. Estoy pensando en la reacción ante el levantamiento zapatista o ante la derrota de su candidato a la presidencia en el año 2006. En ambos casos —que son diametralmente diferentes— existió (en uno) una recaída en la fascinación por las armas, y (en otro) la denuncia de un fraude inexistente que de un plumazo revirtió la confianza en las elecciones que se había venido construyendo de manera lenta y complicada a lo largo de los años. (O en el terreno internacional: la defensa inentendible del régimen de gobierno cubano, negador de todas las libertades).

Pero, en ocasiones, EK no ha logrado ver los cambios que se gestaban en la izquierda y al calor del debate ha

sido injusto. Por ejemplo, en 1991 escribió un rudo artículo contra Cuauhtémoc Cárdenas, señalando “que él y su grupo quedaron marcados, fijos, en la experiencia de 1988... Cárdenas ha querido jugar, sin mayor éxito, el papel de presidente vicario”. Y comparaba su actitud con la de Vasconcelos en 1929. En aquellas fechas yo mismo estaba rompiendo con el PRD, porque no compartía su línea política. Pero en el texto de EK se olvidaba o no se valoraba algo sustancial que diferenció a Cárdenas de Vasconcelos. El primero había llamado a construir un partido y esa iniciativa no sólo edificó un marco para la expresión de la izquierda, sino que contribuyó al tránsito democratizador del país a través de una vía institucional. (Por cierto, que en no pocas ocasiones EK regatea). De igual manera, en el texto ya citado “El gobierno, la izquierda y la democracia” de 1985, despachaba con una sorna, para mí inexplicable, los planteamientos de Rolando Cordera que significaban una auténtica invitación a que la izquierda asumiera un compromiso democrático. Y digo inexplicable porque, visto de manera fría, esos planteamientos convergían en buena medida con las tesis de EK. Leamos algunos de ellos: “La tradición no democrática y las prácticas antidemocráticas permean a toda la izquierda mexicana”; la centralización de los medios de producción en la URSS “significa un alejamiento de cualquier posibilidad democrática”; “que el Estado se convierta en el propietario y gestor directo de los medios de producción es una tontería política”. Pues bien, en ese momento EK adjetivó a Cordera como neolombardista y no fue capaz de reconocer una confluencia de intenciones en relación a la democracia. En su combate no fue competente para apreciar los importantes cambios que se vivían en ese universo complejo y multidimensional al que por economía de lenguaje llamamos izquierda.

No obstante, en un punto medular tiene razón EK: una izquierda moderna está obligada a incorporar a su equipaje el legado liberal. Pero ojalá —digo yo— Enrique Krauze también pueda asimilar en sus reflexiones los aportes de otras tradiciones, en especial las que se preocupan por las profundas y lacerantes desigualdades sociales.

Escrito lo anterior llega a mis manos el tercer tomo de los artículos políticos de Krauze: *Democracia en construcción (2006-2016)*. Y quiero solamente hacer unos comentarios al prólogo.

Creo que, como deseaba Cosío Villegas, EK puede ser considerado un escritor político, alguien que, como él mismo apunta, realiza una “reflexión crítica sobre la política hecha con rigor intelectual, perspectiva histórica, exigencia literaria y temple liberal”. Los tres tomos dan muestra sobrada de ello. Y en efecto, los artículos recopilados irradian esas virtudes, que como

el propio Enrique reconoce están también marcados por una condena: “a la fugacidad, a la rápida obsolescencia. [Porque] lo que levanta pasiones un día, muere al siguiente”. No obstante, esta última afirmación es relativa. Sin duda, el tiempo deslava la pasión y la pertinencia de muchos de los escritos, pero, desde otra perspectiva, la que ofrece la historia, son documentos invaluable para reconstruir nuestro pasado inmediato, la confrontación de las ideas y proyectos que nos marcaron, el clima intelectual de una época. Y ello no es poco. Menos en un país —que como todos— tiene proclividad a la amnesia.

EK señala además que “una vez conquistada, la democracia resultó insuficiente”. Y es cierto. Pero hay que subrayar que hasta donde sabemos ese es el destino de todas las historias. Porque no hay metas finales y una vez que se alcanzan el horizonte se vuelve otro. Es cierto, “la democracia ha llegado, es un proceso en construcción: arduo, largo, incierto. Un proceso difícil”. Pero —insisto— si queremos robustecerla y asentarla será necesario ver más allá de los temas estrictamente políticos, para tratar de revertir las realidades económicas y sociales que constituyen un piso frágil para apuntalarla. No debemos seguir dando vueltas a la misma noria —la de las reformas sucesivas en materia política electoral—, tenemos que ampliar el campo de visión y asumir que las desigualdades que modelan nuestra convivencia impiden la construcción de un “nosotros” inclusivo y que ello genera tensiones que tienden a debilitar el aprecio por lo edificado en materia política.

Luego del largo recorrido, EK apunta que, si bien la travesía valió la pena, desmontar un sistema autoritario para construir una germinal democracia es algo de lo que deberíamos estar orgullosos como sociedad, no obstante, “no previmos los efectos colaterales del cambio”. Y apunta a “la irrupción de la criminalidad”, “los poderes fácticos”, “las inercias de la cultura política”, y algunos otros para ilustrar su dicho. Y tiene razón, pero reitero, es necesario pensar y reformar el escenario social en el que se reproduce de manera inarmónica (para decir lo menos) nuestra incipiente democracia si es que deseamos que dure, se extienda y se fortalezca.

EK expresa un deseo: “Ojalá que esta trilogía —bitácora personal del México contemporáneo— sirva para aquilatar el mérito histórico de nuestra transición, obra colectiva de la ciudadanía mexicana... La transición a la democracia en México no desmerece frente a sus pares europeas, aunque haya sido mucho menos celebrada y estudiada”. Y estoy convencido de que los tres tomos contribuyen a alcanzar esos fines. **U**

Enrique Krauze, *Por una democracia sin adjetivos (1982-1996)*, *Del desencanto al mesianismo (1996-2006)* y *Democracia en construcción (2006-2016)*, Debate, México, 2016, 446 pp., 433 pp., y 420 pp., respectivamente.

¿Cómo alcanzar la Ciudad de Dios?

Carlos Martínez Assad

El Antiguo Colegio de San Ildefonso resguarda, entre muchos otros, un tesoro sorprendente que Carlos Martínez Assad, el autor de La casa de las once puertas, desmenuza en las siguientes páginas: los hitos de la historia sagrada que, basándose en La Ciudad de Dios, de san Agustín, fue tallada en la sillería del coro que se ha preservado en los espacios del Salón El Generalito.

*De esta ciudad terrena surgen los enemigos
contra quienes hay que defender la ciudad de Dios.*

SAN AGUSTÍN

LAS INFLUENCIAS

Lo más sorprendente de la sillería del coro del que fuera Convento Real de San Agustín de la Congregación Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús ubicada en el Salón El Generalito de San Ildefonso, en la Ciudad de México, es que se trata de la representación del libro *La Ciudad de Dios*, considerada pieza fundamental de la gran obra escrita por el obispo de Hipona. Es lo que se expresa en las 135 tallas con los pasajes bíblicos expuestos en ese lugar. Hay 18 más dispersas en otros

sitios, pero todas forman parte del conjunto con esa narración.¹

La de los agustinos, la tercera orden mendicante en llegar a la Nueva España, erigió su primer templo y convento en la Ciudad de México en 1541. Tuvo cuando menos otras dos fábricas hasta que se le despojó de su carácter religioso para convertirse en la Biblioteca Nacional, inaugurada el 2 de abril de 1894. Su obra artística ya se había dispersado desde que el edificio fue expropiado durante la Reforma en la segunda mitad del siglo XIX y vendido a un particular.

¹ Las conclusiones de esta investigación se deben mucho al trabajo de Rafael García Granados, *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín*, Imprenta Universitaria, México, 1941.

Se salvó el gran altorrelieve en piedra del portón del ingreso, en el cual aparece el padre de la Iglesia católica, san Agustín, pisoteando las propuestas que él calificó de heréticas: los maniqueos, arrianos, donatistas y pelagianos, a quienes combatió en su tiempo. Versículos del Eclesiastés grabados en piedra lo definen: “He aquí el gran sacerdote, que en su vida fortificó el Templo”.² La misma representación es central en el retablo del conjunto que señala la autoría del relato contenido en la sillería.

El Convento Grande de San Agustín de México fue uno de los edificios más suntuosos de la ciudad y, luego de enfrentar varias dificultades, recobrará su antiguo esplendor por el arduo proceso de restauración que la Universidad Nacional Autónoma de México realiza. Por fortuna, de lo que se perdió se salvaron algunas pinturas que están en poder de algunos museos y se cuenta casi íntegramente con la sillería del coro.

Aunque el contrato especificaba que debían hacerse cinco tablas por cada unidad, las lujosas sillas de caoba fueron confeccionadas sólo con tres. Y las sillas menores solamente con dos; todas con esculturas de medio relieve inspiradas en pasajes de las Sagradas Escrituras con la condición de que la historia contenida en la obra quedaría a

la elección del reverendo padre provincial, fray Ramón Gaspar. Él tomó la decisión de lo que se representó, recurrió principalmente a pasajes del Antiguo Testamento, dio gran importancia al Génesis, mencionando también otros libros, y al Apocalipsis de san Juan, el único del Nuevo Testamento, para seguir con esa selección la interpretación de la lectura de la teología de san Agustín expresada en su obra culminante: *La Ciudad de Dios*.

Dos talentos coincidieron, el de fray Gaspar y el del maestro ensamblador y tallador Salvador Ocampo, el supuesto hijo adoptivo de Tomás Xuárez, ambos personajes conocidos por los agustinos del México novohispano por los maravillosos altares barrocos que realizaron, de los cuales sobrevive (en peligro de extinción) el del convento de Metztitlán en el actual estado de Hidalgo.

En la talla que inició hacia 1697 fueron incluidos otros artesanos como Andrés de Roa y Francisco Rodríguez, fiadores, para acabar la obra, según el compromiso de Ocampo. La participación de diferentes artesanos en la confección explica las evidentes diferencias estilísticas, y es muy posible que formaran parte de las escuelas de artesanos que crearon los agustinos.

Los tableros mayores de la parte alta del respaldo fueron elaborados con mayor cuidado y maestría que los cuadrados y ovalados de la espalda media, así como los de las sillas menores, aunque ninguno desmerece en su factura. Su originalidad y lo que la diferencia de otros con-

² Hay una narración más amplia en Carlos Martínez Assad, *Legado mesiánico, la sillería del coro de san Agustín en el Salón El Generalito de San Ildefonso*, UNAM, México, 2015.



La Creación en la sillería del coro de San Agustín en el salón El Generalito del Antiguo Colegio de San Ildefonso

juntos de coro estriba en haber colocado los pasajes bíblicos que dieron fundamento a la narrativa agustiniana. Es decir, se trata de un relato preciso para realizar lo que el historiador del arte español Diego Angulo e Íñiguez consideró de la mayor importancia, porque en los relieves mexicanos reunidos en esa sillería se tiene “uno de los repertorios de escenas del Antiguo Testamento más numerosos que ha producido nuestra cultura, pues, como es sabido, el arte español, sobre todo en los tiempos modernos, manifestó escaso interés por esas historias bíblicas”.³ El historiador olvidó mencionar el Apocalipsis, que le da otro rasgo de singularidad, con todos los pasajes que lo invocan en las sillas. Por su parte, Manuel Toussaint, centrando su mirada en nuestro país, la calificó en su libro *Arte colonial en México* como “la más famosa, que puede considerarse como una de las obras escultóricas más notables que existen en México”.⁴

LA DOCTRINA TEOLÓGICA DE SAN AGUSTÍN

En la sillería destacan de manera relevante el Génesis y el Apocalipsis. Con el primer libro del Pentateuco se muestra la creación del mundo por el Dios único del monoteísmo, en el que el Ser Supremo aparece consumado sin principio ni fin, con un valor universal capaz de unificar y homogeneizar al mundo: “En el principio Dios creó el cielo y la tierra”.

Quienes idearon la sillería recurrieron a dos grandes temas: el de la creación del mundo como se expresa en el Génesis y el del fin según el Apocalipsis para completar el relato. La elección tuvo razones profundas, pues se relacionó su fundamentación con el pensamiento que Aurelio Agustín de Tagaste, el obispo de Hipona, creó para el cristianismo.

Según el libro del Génesis, el pecado surgió cuando Eva tentó a Adán para hacerle probar el fruto prohibido. Acción que provocó que Dios expulsara a la pareja del Edén y, además, condenara a los hombres a trabajar y a las mujeres a parir a sus hijos con dolor. Adán por pecar perdió la inmortalidad que, según san Agustín en *La Ciudad de Dios*, “consistirá en no poder morir; así el primer libre albedrío consistió en poder no pecar, y el segundo en no poder pecar”.⁵

La exposición de la caída de Adán y Eva como “matería de excelente meditación para los indios” hizo “traer

a la memoria las lamentables consecuencias del pecado y los castigos a que se expone el hombre que se rebela contra la divina voluntad” (p. 315).

El árbol de la vida es el de la ciencia, pero también del bien y del mal. La ontología del ser y del deber irrumpe en el mundo cerrado del paraíso. Allí se inicia la carrera de la conciencia y la aventura de la libertad. Dios respetó la libertad y se la dio al hombre, quien no podía ser perfecto, ya que la perfección sólo está en Dios.

La historia del pecado original muestra al hombre como un ser que tiene ante sí la elección de ser libre. El hombre tenía que elegir y realizó una falsa elección; desde entonces tiene que aprender a convivir con el mal. La ley induce a la transgresión; si no se prohíbe la concupiscencia, a lo mejor nadie se habría preguntado: ¿qué es eso? El conocimiento del bien y del mal es prohibido y la serpiente promete a Adán y Eva que al abrir los ojos “seréis como Dios”.

En ese primer libro se relata el asesinato de Abel por Caín, pasaje en el que se muestra la inflexibilidad del Señor frente a quien ha pecado. “El primer hijo nacido de los dos primeros padres del género humano fue Caín que pertenece a la ciudad de los hombres, y el segundo Abel, de la ciudad de Dios”. Así en cada hombre es primero lo animal, luego lo espiritual. Por eso cada uno, por nacer de stirpe condenada, pertenece primero como malo y carnal a Adán, pasando luego por ser espiritual si continúa su perfección en el renacer hacia Cristo. “Así nació primero el ciudadano de este mundo y después el peregrino en el mundo, perteneciente a la ciudad de Dios, predestinado por la gracia y por la gracia elegido, peregrino con la gracia aquí abajo, y ciudadano por la gracia allá arriba” (p. 377).

Según Agustín en su libro XV, “Las dos ciudades están mezcladas en la historia. Tal mezcla se advierte ya en los hijos de Adán...”: Caín, el primero que fundó una ciudad terrena, y Abel, que vivió como peregrino en el tiempo. La ciudad terrena busca y consigue una cierta paz y unos ciertos bienes, aunque no sean definitivos y, en otro sentido, lleva en sí misma el germen de la guerra, como lo expresan muchos de los pasajes elegidos de los libros de Reyes y Jueces presentes en la sillería.

Para Agustín existen dos ciudades: “la de Dios y la del mundo, siempre en lucha”. En un recordatorio de su influencia maniquea: “El mundo no está (ni ha estado nunca) formado sólo por los buenos. En él conviven justos e injustos que se enfrentan de continuo, aunque no, como pensaban los maniqueos, en igualdad de fuerzas, ya que según Agustín el mal no tiene la eternidad ni el poder del Bien”.⁶

³ Manuel Romero de Terreros, *La iglesia y convento de San Agustín*, Imprenta Universitaria/UNAM, México, 1950, p. 21.

⁴ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, México, 1983, p. 111.

⁵ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, edición, estudio preliminar, selección de textos, notas y síntesis de Salvador Antuñano Alea, Tecnos, Madrid, 2013, p. 468. A partir de aquí las páginas entre paréntesis corresponden a esta obra.

⁶ Boris Gunjević, “Virtudes babilónicas. El informe de la minoría” en Slavoj Žižek y Boris Gunjević (coordinadores), *El dolor de Dios. Inversiones del Apocalipsis*, Akal, Madrid, 2014, p. 67.

El Señor mostró ser implacable con el castigo y san Agustín irá más allá haciendo que todo el género humano cargue con la culpa del pecado de los primeros padres. En su polémica con Pelagio, afirmó que los no bautizados van al infierno como resultado del pecado cometido por la primera pareja y todos los padres lo han transmitido a sus hijos desde el principio de los tiempos. La condena se expresaba en el Génesis porque, de acuerdo con él, el pecado se transmitía de una generación a otra y seguiría transmitiéndose hasta el fin de los tiempos y la absolución del pecado, “precondición de todas las construcciones sociales”.⁷

Varios pensadores coetáneos se opusieron a la doctrina agustiniana del pecado original, pero esta terminó oficializándose en los concilios de Cartago (418 EC), Orange (529 EC) y Trento (1543-1563), y tal como se aprobó en Nicea (325 EC), con el bautismo se remitía el pecado original. Pero el pecado había entrado al mundo por el hombre, y se extendió a todos los hombres; decía Pablo en su Epístola a los Romanos (V, 12): “Por tanto, como por un hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte y así la muerte alcanzó a todos los hombres, ya que todos pecaron. [...] con todo reinó la muerte desde Adán hasta Moisés”.

Esa era la escritura del apóstol que más influyó en Agustín; por eso la idea de que todo estaba contenido en el Génesis y por extensión en el Antiguo Testamento, de donde se desprende que todos los hombres son pecadores. Aunque, por otra parte, reconocía a los hombres justos como Abraham y Noé hasta que viniera El que redimiría a todos los hombres. Eso es lo que anudaba la comunidad, la reunión de gentes de razón unidas con objetivos comunes; para ello debía evitarse el deseo que puede no ser deseable y acoger, en cambio, lo justo y virtuoso. Así manifestaba Agustín su rechazo a los paganos que no han hecho justicia a Dios, quien más la merece.

Es tan fuerte el legado agustiniano como lo demuestra la idea de que “El sexto día Dios había creado el hombre, y lo había hecho a su propia imagen. Lo vio junto al resto de la creación y encontró que ‘todo era muy bueno’. Pero encontró de pronto que el hombre inflige una perturbación al orden total. Con el pecado original se abre una grieta en la creación, un desgarró tan profundo que Dios, según la historia de Noé, está a punto de revocar esa creación”. Es tan fuerte la idea de la culpa que conlleva al castigo, que se le ha llegado a atribuir que a la pregunta de “qué hacía Dios antes de crear el mundo, Agustín respondió que preparaba el infierno...”.⁸

San Agustín refuerza la idea de la culpa cuando encuentra que con el diluvio Dios pretendió revocar la crea-

ción, pero Noé “según las Escrituras fue un hombre justo, perfecto en su generación, de los hombres que pueden ser considerados de la Ciudad de Dios, pueden acceder a la inmortalidad que los igualará a los ángeles”. Dios le mandó construir un arca con las dimensiones de longitud, anchura y altura semejantes a las del cuerpo humano, es decir, “seis veces las de su anchura de un costado a otro, y diez veces el espesor desde el dorso al vientre [...] Por eso el arca fue hecha de trescientos codos de longitud y cincuenta de anchura y treinta de altura. Y la puerta que quedó abierta en el costado es, ciertamente, el costado del Crucificado traspasado por la lanza; por ella verdaderamente entran los que acuden a Él...” (p. 380).

EL ANTIGUO TESTAMENTO, BASE DEL CRISTIANISMO

Las referencias constantes de san Agustín infieren que no hay nada en el Antiguo Testamento ajeno a lo que culminará con el cristianismo, con la pasión de Jesús y el advenimiento de un nuevo mundo después del fin. Así, usa el recorrido histórico por el Antiguo Testamento para interpretar los pasajes desde la perspectiva del misterio de Cristo y de la Iglesia. Toda la historia anterior estaba escrita con ese único objetivo.

Siguiendo con el relato de san Agustín, como se expresa en la sillería, continúan las épocas del desarrollo de la humanidad. La historia de Babel permitirá entender la diversificación de los pueblos y de las lenguas que provocan la ruptura de la unidad inicial para asumir un nuevo derrotero que rompe la uniformidad del mundo que se vuelve heterogéneo, en el que unos no se reconocen en los otros. “Después de la ciudad, de la urbe, viene el orbe de la tierra, el llamado tercer grado de la sociedad humana: el hogar, la urbe y el orbe, en una progresión ascendente. Aquí ocurre como con las aguas: cuanto más abundantes, tanto más peligrosas” (p. 407). Por cierto, dicho motivo está representado en una de las tablas de la sillería menor, sin relación con la narración bíblica.

Con la diversidad de la lengua, se da la causa de distanciamiento de un hombre con otro hombre. Pide Agustín que imaginemos

a dos hombres, ignorantes cada uno de la lengua del otro, que se encuentran y no pasan de largo, sino que deben permanecer juntos por alguna razón: con más facilidad convivirían dos animales, mudos como son, de especies diferentes, que estos dos hombres. Al no poderse comunicar sus sentimientos, debido a la sola diversidad de idioma, de nada les sirve a estos hombres ser tan semejantes por naturaleza. Hasta tal punto esto es así, que más a gusto está un hombre con su perro que con otro hombre extranjero (p. 408).

⁷ Boris Gunjević, *op. cit.*, p. 84.

⁸ Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 21.

El Génesis debía estar, como sucedió, en la parte central de la sillería del coro del convento de san Agustín, porque la creación y el pecado original eran fundamento de la concepción teológica del santo. “La Iglesia occidental le debe prácticamente a él solo la doctrina del pecado original que tan gran impacto ha tenido tanto en la teología protestante como católica. La repercusión en la ortodoxia oriental, sin embargo, ha sido mucho menor”. Pero lo más significativo es que “Agustín creía en la verdad literal e histórica de los primeros capítulos del Génesis, desarrollando a partir de ella una teoría sobre los seres humanos, su relación con Dios y con el mundo, la sexualidad y la muerte”. Aunque, hay que decirlo, en la actualidad “es imposible seguir usando los primeros capítulos del Génesis literalmente para fundamentar una teología del pecado, de la muerte y del juicio, como lo hizo Agustín”.⁹ Sin embargo, se impone considerarlo para la comprensión del relato que inspiró la sillería.

También el santo siguió a Pablo en Corintios I (15, 22), cuando afirma: “Por Adán todos mueren, así también por el Mesías todos recibirán la vida”. Esta frase expresaba un paso definitivo para unir la creación con el Apocalipsis. El hombre debe buscar la redención y asumir que ha pecado por lo que vendrá el final esperado por el pasaje a otra vida, incluidos los miedos y los castigos que caerán sobre él y sus descendientes. Pero viene la selección de los justos y el perdón para los pecadores porque Dios quiere su salvación. Así, no todo estaba perdido, la remisión de los pecados se daría cuando el ser alcanzara la perfección a través de la resurrección.

Para que se entendieran las Escrituras, según Lucas (24, 46-47): “Así estaba escrito que el Mesías padeciera, resucitara al tercer día y en su nombre se predicara el arrepentimiento y el perdón de los pecados a todos los pueblos, comenzando por Jerusalem”.

El Apocalipsis como culminación de la *Biblia* cristiana recurrió a los “principales textos mesiánico-escatológicos del Antiguo Testamento, tal como eran actualizados en la sinagoga y los presenta cumplidos en Cristo”. Además, “utiliza toda la imaginería bíblica para expresar el castigo divino”, por ejemplo, las plagas de Egipto, también presentes en la sillería. Así, “El cumplimiento mesiánico-escatológico implica la derrota de las fuerzas hostiles y la victoria de los elegidos en la Jerusalén celestial”.¹⁰

En el Libro XX, el dedicado al Juicio Final, san Agustín dice que cuando “Cristo ha de venir desde el cielo a juzgar a vivos y muertos; a esto le llamamos el día último del juicio divino, es decir, el tiempo final” (p. 436). Con fundamento en el Apocalipsis de san Juan, a quien cita ampliamente, recurre también a las profecías del



© Rodrigo Maravall / David Maravall

La cátedra coronada por el escudo de la Universidad Pontificia

Antiguo Testamento, como la de Isaías, presente en la sillería, y ve con claridad las dos resurrecciones: “Vi entonces un ángel que bajaba del cielo llevando la llave del abismo y una cadena grande en la mano. Agarró al dragón, la serpiente primordial, el diablo o Satanás y lo encadenó para mil años. La arrojó al abismo, echó la llave y puso un sello encima para que no pueda extraviar a las naciones antes que se cumplan los mil años” (p. 440). Allí ve el reinado de Cristo con todos los santos y el que vendrá después: la Parusía.

Y en lo que llama la glorificación sin fin de la Iglesia después del fin, alude a la Ciudad de Dios, citando a san Juan (Apocalipsis 21, 2-5):

Y vi bajar del cielo, de junto a Dios a la ciudad santa la nueva Jerusalem, ataviada como una novia que se adorna para su esposo. Y oí una voz potente que decía desde el trono: ésta es la morada de Dios con los hombres; Él habitará con ellos y ellos serán su pueblo; Dios en persona estará con ellos y será su Dios. Él enjugará las lágrimas de sus ojos, ya no habrá muerte, ni luto, ni llanto, ni dolor alguno, pues lo anterior ha pasado. Y el que estaba sentado en el trono dijo: voy a hacer nuevas todas las cosas.

Se puede afirmar que el obispo de Hipona fue “el primer autor de la Antigüedad que emprendió una his-

⁹ Gabriel Daly, “San Agustín y la teología moderna” en *Espiritualidad y carisma agustino*, Publicazioni Agostiniane, Roma, pp. 18 y 13.

¹⁰ *Biblia de Jerusalén IV, Nuevo Testamento*, Barcelona, 2006, p. 1817.

toria de la creación del mundo, de su existencia y de su final (aún por llegar) mediante la práctica teológica de la comunidad”. Fue así “el primer autor en exponer una historia de la humanidad basada directamente en una filosofía de la historia”.¹¹

Queda la duda de si los agustinos en México pensaban en la crítica al Imperio reconociendo la injusticia del español como san Agustín lo hiciera con el de Roma. No obstante, resulta de gran interés saber que algunos de los frailes agustinos en la Nueva España conocían a fondo las ideas de san Agustín, y además contaban con la habilidad para la representación conceptual de su doctrina teológica a través del arte, en este caso del tallado barroco que floreció en la Nueva España.

En la visión del conjunto pareció de mayor significación dedicar más pasajes a lo que mejor se adscribía al ideario de san Agustín; por eso abundan los relatos de los libros de los Reyes, incluidos los del profeta Samuel, que juntos suman 31 retablos, seguido por Jueces con 16 representaciones, donde guerras y traiciones tuvieron relevancia.

En Jueces, que narra la historia de hombres que han sido elegidos por Dios y cuyo carisma los ha convertido en héroes libertadores, se encuentra la ideología de que el pueblo de Dios ha pecado por lo que será castigado, entonces llegará el arrepentimiento y el clamor a Dios que así enviará al redentor: el Mesías. El castigo es la amenaza de la guerra (constantes contra los filisteos, pero también moabitas, madianitas y otros pueblos vecinos) o la conquista, como se alude con el pasaje de Sansón, pero el castigo por el pecado cometido será redimido para alcanzar la salvación. Lo que en el judaísmo podría verse como un círculo infinito que no concluye, para los cristianos el fin llegará como puede expresarlo el Apocalipsis.

Agustín encontraba en esos libros los contenidos mesiánicos con fuerte fundamento en la profecía de Natán, en la que afirma que expresó la revelación de Dios en la que David será el iniciador de una dinastía creada y bendecida por Dios (Samuel 2, 7, 27-29), idea que retomarán más adelante los Evangelios. Así es notable la excepcional atención en los libros de Reyes, porque se busca entender el linaje de Jesús, nativo de la casa del rey David, donde en esos libros está la simiente de quien será el Mesías. Se trata entonces de indagar en el origen del mesianismo que liberará y redimirá al mundo. Los otros retablos retoman relatos que desembocan en las mismas ideas, además de los que la *Biblia* hebrea llama los profetas anteriores en contraposición con los posteriores como Isaías, Jeremías, Ezequiel y los doce profetas menores.

Así la profecía del primero es un antecedente notable del Apocalipsis: “Y acontecerá que en aquel día tor-

nará el Señor la segunda vez a extender Su mano para recobrar los restos de Su pueblo que aún quedaren” (Isaías 11, 11). “Y castigaré al mundo por su maldad, y a los impíos por su iniquidad, y acabaré con la arrogancia de los presumidos, y humillaré la altivez de los tiranos” (Isaías 12, 11).

Se unen en el amplio relato contenido en la sillería los elementos que los cristianos encontrarán como fundamento de su religión. En la lectura agustiniana en el Génesis queda establecida la trascendencia de Dios respecto al mundo y en el Apocalipsis se plasmó el fin escatológico que se resuelve con la salvación. Agustín dividió el tiempo en *La Ciudad de Dios* en las seis épocas de los mismos acontecimientos: “La primera va de la creación al diluvio. La segunda se extiende desde Noé a Abraham, la tercera de este a David; la cuarta de David a la cautividad babilónica y la quinta de esta a Cristo. Finalmente la sexta corresponde a la era cristiana que terminará con la Parusía”.¹² Allí está contenido todo el recorrido por la historia.

Y según san Agustín vivimos la sexta de las edades sin poder determinar el número de generaciones que restan para llegar a la séptima, la del descanso de Dios, o del descanso de la Humanidad en Dios cuando ya nada nos preocupará porque como está escrito: “No os toca a vosotros conocer los tiempos que el padre ha reservado a su autoridad” (Hechos 1, 7).

Qué mejor conclusión que como afirma el obispo de Hipona al final de *La Ciudad de Dios*: “descansaremos y contemplaremos, contemplaremos y amaremos, amaremos y alabaremos. He aquí lo que habrá al fin. Pues, ¿qué otro puede ser nuestro fin sino llegar al reino que no tiene fin?” (p. 470).

POSDATA

El historiador Rafael García Granados realizó un avance sustancial en la identificación de los pasajes apoyándose en la *Biblia*, a partir de *Vita et Miracula Christi ex novo Testamento / La Vie et les miracles de Jesus Christ / Tirez du nouveau testament / Gérard Jollain excudit Rue St. Jacques a l'Enfant Jesus*, de 1650. Pude localizar y consultar la primera parte que no se había encontrado: *La Sainte Bible Contenant le Vieil et le Nouveau Testament Enrichie de Plusieurs belles figures Sacra Biblia Novo et Vetere Testamento contantie eximis que sculpturiet et imaginibus illustrata. De L'Imprimerie de Gérard Jollanda Rue S. Iaque a L'Enseigne de la Villa de Collonge*, 1650. Fue así que pude interpretar y encontrar el objetivo del relato contenido en la sillería. **U**

¹¹ Boris Gunjević, *op. cit.*, p. 64.

¹² Elsa Cecilia Frost, *La historia de Dios en las Indias. Visión franciscana del nuevo mundo*, Tusquets, México, 2002, p. 73.

Francisco Hernández

Jinete sin caballo

Pura López Colomé

El pasado 22 de noviembre, Francisco Hernández recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes. Se trata de un reconocimiento merecido a uno de los poetas más inspirados y consistentes de las letras hispánicas contemporáneas, poseedor de una imaginación, vigor verbal y sensibilidad de primer orden, como lo señala Pura López Colomé, la autora de Santo y seña.

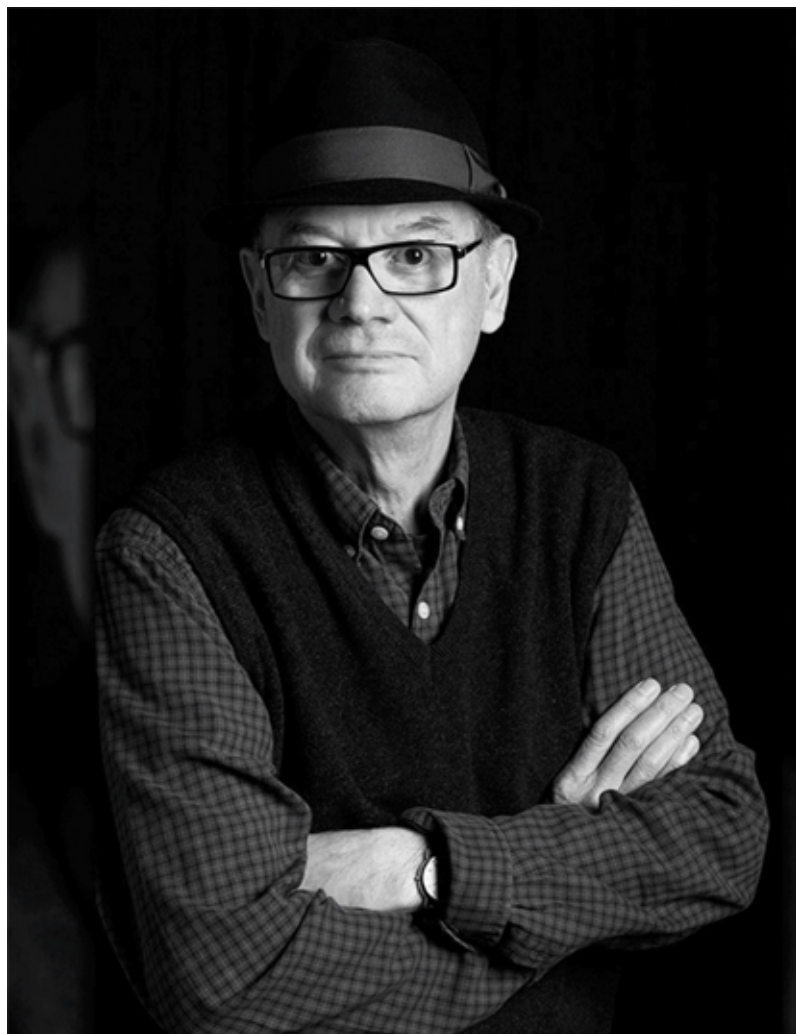
¿POR QUÉ, PARA QUÉ O PARA QUIÉN ESCRIBE ESTE POETA?

He llamado a Francisco Hernández jinete sin caballo, de cierta manera imaginando a quien tiene un destino y se dirige a él a buen paso, a trote ligero o en carrera, haya o no un vehículo perceptible. En este caso, se trata de un poeta-jinete que cabalga en, con y contra la palabra, a un tiempo visible e invisible en su propia persona física y en la de los demás. Si uno quisiera encontrar excentricidades en la vida ordinaria de quien lleva las riendas poéticas con tal destreza, con tal dominio de la pluralidad significativa encerrada en la paradoja de un corcel transparente, a la espera de galopar, saltar o desbocarse ante un acantilado, le sorprendería encontrar *también* a un veracruzano con su trópico por dentro que, no por serlo, deja un solo minuto de conducirse cual perfecto ciudadano y urbano capaz de disfrutar largas caminatas por la Roma o la Condesa, y meterse a un cine espontáneamente; un observador cuidadoso que aterriza sobre la página, de su puño y letra, las imágenes vistas—caos y exuberancia—y los sonidos escuchados—ruido y música exquisita—sin despojarlos de su inherente

vida-muerte latiendo sin idealización alguna. Él mismo se define de este modo ya en *Mar de fondo*, su primer libro reconocido con un premio importante, en calidad de cadáver que respira, recuerda, y forma parte de un ritual, no el de una misa de exequias, sino el del poema cotidiano a la suspensión de la existencia, titulado “Cuerpo presente”:

escribo para verme
en lo que escribo
para nombrarme
en lo que nombro
para oírme pronunciado
por mis palabras
para sentirme caminar
sin cuerpo
por el cuerpo presente
de la memoria

La duplicidad es sístole y diástole en toda la poesía de este jinete y caballo, guía y pasajero, aunque al percatarnos de ello, esas dos funciones comiencen a mul-



Francisco Hernández

tiplicarse: despegar del tallo y brinca a la bifurcación de las ramas, para desde ahí irse enredando en el follaje entero. Para rendirle un mínimo homenaje, yo parto de la unicidad de la Poesía con mayúsculas, y de inmediato me contagio y subdivido en dos de los poetas más inspirados y que más admiramos él y yo. El primero, Paul Celan, dice en “Sprich auch Du”:

Habla tú también, / habla como el último,
di lo que dices. / Habla— / pero no escindas el No
[del Sí.

Da a tu decir este significado también: / dale sombra.
Dale la suficiente sombra, / dale todo lo que sabes
que se esparce en torno tuyo /
de la medianoche al mediodía y la medianoche.
Mira en torno tuyo: /ve a las cosas cobrar vida—
¡En la muerte! ¡Vida!
Habla, dice Verdad quien dice Sombra.

(Traducción de PLC)

Así habla Francisco, desde una burbuja que se reproduce, generando dos y más círculos concéntricos; desde una luminosidad que se oscurece, encontrando que las cosas alientan en su multiplicidad gozosa y doliente; desde lo único y propio hasta lo plural y de todos. Es-

cribe en acuerdo sincero con el segundo, William Carlos Williams, de cuyo *Paterson* cito un fragmento:

: un orgullo local; primavera, verano, otoño
y el mar; una confesión; una canasta; una
columna; una respuesta al Griego y al Latín
con las manos abiertas; una reunión; una
celebración;

en términos diferenciados; a través
de lo múltiple, una reducción a la unidad; audacia,
una cascada; nubes disueltas en una salida arenosa;
una pausa reforzada;

obligada; una identificación y un plan
de acción para suplantar un plan de acción; un
menguar; una dispersión y una metamorfosis.

(Traducción de PLC)

SUS DISTINTOS PERSONAJES: ¿LA MISMA PERSONA?

Francisco Hernández es fiel a su tarea exclusiva de poeta. Así escriba prólogos, introducciones, distintos textos en prosa, no puede evitar una visión lírica que siempre sale a flote y otorga confiabilidad a sus temas. Sumamente prolífico y traducido ya a muchas lenguas, desde que lo conozco, publica al menos un libro al año. El mundo literario le ha concedido todos los reconocimientos que merece, cosa que no siempre ocurre en vida de un autor; solamente le faltaba recibir algo que brillaba a lo lejos, dando cardillo: la Medalla Bellas Artes. Bajo el seudónimo de Mardonio Sinta, pertenece al ámbito de la llamada poesía “popular”, hecha para cantarse sobre todo, dada su facilidad innata para versificar en formas fijas como la copla, logrando que metáforas basadas en el ingenio lleguen como tiro al blanco al corazón de cualquier escucha, letrado o no. Sin embargo, ha sido con su nombre de pluma, es decir, su nombre de pila, es decir, su nombre legal, es decir, “el nombre de sastre” que su padre le puso, que ha escrito libros “para lectores” atentos, cuya profundidad lírica es capaz de conmover a cualquiera de ellos, sofisticados o no, trascendiendo las particularidades de ciertas fuentes de inspiración o referentes, de manera que no resulte necesario conocer los detalles de la vida de Schumann, Hölderlin, Mark Rothko, etcétera, porque quien ignora de quién se trata, se topa con simples habitantes del poema, elabora sus personas por dentro, las transforma, o acaso llega a conocer su lado oculto: ¿no es este el propósito de la obra de arte?

Al articular las palabras “mínimo homenaje” en calidad de “Ábrete Sésamo”, surgen chisporroteando varios de sus libros emblemáticos, que para mí incluyen las principales constantes de la obra. Tomando siempre al caballo como símbolo, en *Moneda de tres caras* y *Una forma escondida tras la puerta* podría decirse que el autor viaja en ancas, siendo quienes conducen el pretexto vi-

tal Schumann, Hölderlin, Trakl y Emily Dickinson. Y en su poemario más reciente, *Odioso caballo / O Dios o caballo*, parecería el jinete solitario, a cuyas espaldas van no solamente estos artistas que inspiraron gran parte de los poemas previos, sino muchísimos otros, amén de quienes han estado cerca de su persona o simplemente han sido motivo de su observación. Este recorrido podría también realizarse a la inversa con el mismo resultado: se partiría de Dios y se llegaría a él. En la línea de salida del primer rocín se hallaría el “Dios muerto, inmortal e invisible” del poeta veracruzano, y al llegar a la meta, el corcel final mostraría “el rostro de Dios, que es el rostro de la Nada” de Robert Schumann.

Los tres primeros poetas en realidad muestran una de sus claras fuentes de exploración: el artista y su quehacer. Pero no cualquier artista. Siempre ha elegido a pintores (un libro entero dedicado a ellos, *Población de la máscara*), poetas y músicos con los que resuena; en sus vidas, sus obras, sus maneras de padecer el mundo se ha visto reflejado. Schumann, Scardanelli (Hölderlin) y Trakl encarnan el espíritu del poema romántico, el *Lied*, su ámbito temático del amor carnal-amor espiritual. Con Trakl viaja a un Borneo imaginario y lo hace padecer en una cárcel exterior, selvática, distinta en apariencia, contenida en su ser, su locura inspirada y visionaria, tan profundamente austriaca como la de Thomas Bernhard, tan lírica y amorosa como solitaria y horrenda. Dice el Trakl de *Cuaderno de Borneo*: “Sin duda, ahí Schumann es Dios. / Porque ahí él hace la música que Dios no puede, / aunque el creador del viento sea Todopoderoso. / El silencio también ha sido creado por Dios. / Pero la música que ahora suena en los árboles / sólo pueden hacerla aquellos que son dioses”.

Francisco eligió deliberadamente a tres poetas que coinciden no sólo en cuanto al motor creativo, el canto al/del alma, la pulsión erótica de muerte, sino a la lengua y lugar de procedencia. ¿Sabría o intuiría, en aquellos años, que llegaría mucho después, en su libro de 2016, a hablar de la Muerte con mayúscula, Maestra de Alemania, inspiradora del mayor poeta en esa lengua de los tiempos recientes, Paul Celan, cuyo canto demuele la estructura y los contenidos de la lengua de Goethe y Rilke? ¿Exploraría el porqué de esas fuentes, que inevitablemente lo conducirían —por vía de un alemán enaltecido por el *Lied* hasta uno degradado por el holocausto— a la violencia de este nuestro país? Schumann y Clara, Scardanelli y la Griega, Trakl y Sonia, con sus emociones correspondidas o no, nos elevan a un plano donde tiene sentido seguir amando, pese al fracaso. Celan le canta a lo contrario. En Francisco, al menos, la lengua poética de raíz decididamente latina sigue funcionando como tabla de salvación.

Emily Dickinson, en cambio, está literalmente sola y su alma en el siglo de Whitman. Y he aquí que desde

el futuro, siglo y pico más allá, un poeta de Tuxtla ha decidido identificarse con ella y acompañarla como mero ser humano; como si él mismo necesitara que otro, otros compartieran su soledad, siendo réplica de la réplica de la réplica. Ha querido contemplarla con ternura pese al deslumbramiento que le producen su intelecto y su poesía, en calidad de hombre de carne y hueso que, al saberla “suprimida por el blanco absoluto o por el absoluto vacío”, le pide prestar oído, en sueños, a la descripción que hace de sí mismo: “Entonces, voy a hablarle de mí. / Soy por completo ajeno / a las carcajadas naturales. / En la garganta cargo un desierto, / un paraje desolado, una cañada seca. / Con esfuerzos logro sonreír, / ensayar una mueca poco amable. / Para mí, percibir una risa desbordante / es similar a contemplar / un terremoto o el estornudo / de un planeta distante. / Imagine: de madrugada soñé una risa / de inusual potencia y amanecí / con las quijadas fuera de sitio, / las cejas desprendidas / y la lengua colgante”. Irreal de tan real, real de tan irreal es quien escribe. Y claro, ambos buscan a Dios, al Odioso y Amoroso, a sabiendas de que “se puede ver a Dios a través de un telescopio” y “un telescopio a través de Dios”. Francisco coincide con Emily Dickinson en su admiración por Athanasius Kircher, por su búsqueda de verdades espirituales. El autor del *Arte magna o combinatoria del saber* propone la “amplísima puerta” que lleva al conocimiento de las artes y ciencias, simbolizada en las imágenes corporales del ojo y del oído. Esto acaso explique el homenaje que nuestro poeta rinde a todos aquellos con quienes coincide, sobre todo pintores, artistas centrados en la capacidad de ver, y músicos, terminando con los poetas que reúnen ambas potencialidades: plasmar por escrito y sonar, y resonar luego *ad infinitum*. Se preguntaba Trakl en boca de Hernández: “¿Cómo decir, sin palabras, que la música de Schumann respira, que su sangre es igual a la nuestra y no puede vivir en cautiverio?”.

No lo dice explícitamente, pero siento que al hacerle un homenaje a Dickinson, definiéndola como “un puñado de palabras blancas intraducibles”, estaba pensando en este pequeño poema de su autoría: “Toda vida converge / en algún Centro— / Expresado —o quieto—”. Así, en su *O Dios o caballo?* se encuentran vidas y centros no sólo de ellos dos sino de toda una multiplicidad de otros artistas dueños de muy distintos módulos expresivos: desde Williams, Celan, Vallejo, Huidobro, Gelman y Szymborska, por ejemplo, hasta Delacroix, Durero, Sorolla, Moris, Louise Bourgeois, Vicente Rojo, Phil Kelly, Bártok, Jarret, Pina Bausch, Kafka y Thomas Bernhard. Y gente, gente, personas tan cercanas, de centro expresado y quieto como sus padres, hasta perpetradores de los peores crímenes aquí, en este país, junto a los cadáveres anónimos y amontonados. Este libro es una especie de culminación de una trayectoria, pues

muestra al poeta veracruzano de pies a cabeza, con todos y cada uno de sus registros, los modos poéticos ejercidos a lo largo de muchos años, colocándonos ante sus refinados resortes expresivos, para luego... darnos la sorpresa de un enorme golpe al timón, que consiste en despojar a su metáfora de ornamentos, reseca su palabra, como si al desnudar la voz desnudara tanto al ser humano que la emite como al lector, cerrando así el círculo de todo poema.

Para hablar descarnada y despiadadamente del entorno actual, Francisco se sirve del *Paterson* de William Carlos Williams, a quien de paso rinde tributo. Al igual que su par norteamericano, crea una ciudad, incluso un país, capaz de *ser*, con todos sus contrastes de belleza y horror. Williams se lanzó a revelar la secreta y sagrada presencia de un lugar tan vivo como él mismo, ubicando sus ideas al respecto en las cosas mismas. Piensa con y en su poema: quiere hallar una imagen lo suficientemente amplia para englobar el mundo concebible a su alrededor, la gente cercana a él, sin acudir a la escritura de vaguedades, sino a los particulares en calidad de médico que observa y descubre en el paciente lo universal en lo particular. Francisco, por su parte, comienza su versión de “la horrible” abordando el espinoso tema de la violencia sin brida, desbocada como un jamelgo en plena huida, en un país no imaginario. Hay momentos extraños, de una prosa directa, descriptiva, casi propia de una enumeración periodística (aunque no), en que parece haberse propuesto poner en práctica la máxima de Williams de hacer caber todo en una “carretilla roja”: “El crimen organizado está compuesto por los narcotraficantes, el gobierno, el ejército, la marina, la policía, el clero, la suprema corte de justicia, los paramilitares, los encargados de las prisiones, los guardaespaldas, la cámara de senadores, la cámara de diputados, los integrantes de partidos políticos y algunos dueños de casinos, hoteles, playas y basureros...”. No obstante, también reconoce que él cabe ahí, como poeta dueño de potencias líricas que no atentan contra la pluralidad de sentidos y la música, con César Vallejo de guía: “El alma fluye oscurecida como el río / y pienso en los seres humanos que hoy / serán asesinados en mi país, por sicarios / o por policías o por militares o por una mezcla / de estos heraldos negros. / Se ha vuelto pedregoso el pensamiento. / Se ha convertido el regreso en una nube / de polvo de ladrillo. / Aun así, el sol ensaya, acompañado por aire frío, / una resonancia de arpa entre las hojas”. Si mal no recuerdo, hasta ahora, este poeta se había resistido a incluir así al México desgarrador y desgarrado.

El peso del caballo se siente en la carga del oficio, del sentido de la vida en él. Con su característica modestia, Francisco acude a la congruencia que ve en otros, en este caso, Moris, a través de cuyo taller concreto, existente, fluye, de cabo a rabo, toda una poética: su visión

del individuo solo siempre, pese a formar parte de una célula familiar y una célula social; un individuo en perpetua soledad que mira, cuele la realidad por el cedazo de la metáfora, reconociéndose su propio conejillo de indias: él, hijo y padre; él, hacedor en busca de ecos en otras manifestaciones artísticas, las de Moris, pintor, escultor, artista plástico que no necesita ya de la reflexión o la meditación para encontrar la verdad. Ante esto, al poeta sólo le queda cuestionar la gran obra de arte de la destrucción prosaicamente, aunque no logre evitar ciertos cambios de luces líricos. Acaso, nos sugiere, sólo artistas como Moris o Paul Celan ofrezcan respuestas al caos con el caos, la pulverización real y lingüística que empuje a una refundición, una refundación. Moris desmorona la materia para crear. Celan dismantela la lengua para penetrar al universo del lenguaje omnipotente, que invita al cambio de percepción con mucho más que sintaxis, sílabas, imágenes. En una genuina búsqueda de claridad, para destruir y construir desde los escombros, Francisco Hernández usará su don para tratar, sin esquivarlo, el tema doloroso del presente.

A punto de concluir que hay que rendirse como México ante España; que nos encontramos al borde de la derrota perpetrada por nosotros mismos; a punto de darle la victoria a la violencia, Moris se presenta ante Francisco disfrazado de artista, gatillo invisible en mano: de nuestro cuerno de la abundancia, parece decirle, sólo sale basura: *Der Tod ist ein Meister aus Mexiko*.

Al final, *Odioso caballo*, sin embargo, nos saca a flote. Francisco ha decidido, según parece, hacerle caso a una de las sugerencias inventivas de Athanasius Kircher, el famoso “espía fonocáptico”, suerte de instrumento acústico, cono espiral retorcido, mediante el cual se escuchan sonidos emitidos desde lejos. El fondo moral y/o espiritual de este adminículo, su propósito, era ajustar sonidos agudos y graves, es decir, mezclar cosas buenas y malas. Por medio del oído, alfa y omega del hombre, este poeta mexicano, entonces, vuelve a cantarle a la realidad luminosa y oscura. El poema-epílogo nos coloca a todos sobre las aspas de un ventilador de tierra caliente: con unas cuantas sílabas que canten la verdad emocional se expresa el alma, sea la de Emily Dickinson, Trakl, Hölderlin, Vallejo, Moris, o la de nosotros, que seguimos las huellas de los cascos en carrera de ese Dios, escuchándolo a la distancia y también aquí, muy muy cerca. A todo color vemos hoy, aunque quisiéramos verlo en blanco y negro, que este honroso merecedor de la Medalla Bellas Artes ha reunido al pequeño y gran mal del que había hablado en su *Isla de las breves ausencias*, ahí y aquí al alcance del buen entendedor: “El mapa. Ser que se delinea contra las paredes / y sobre el paladar de quien no ha llorado nunca, / ni ante la vida ni ante la muerte. / El mapa de Dios y dentro de él, el mapa de la plenitud / y el mapa del vacío”. **U**

Norman Manea

Exilio y apocalipsis

Angelina Muñiz-Huberman

Conocido primordialmente por su faceta como novelista, el escritor rumano Norman Manea también ha incursionado en el ensayo y la poesía. Con motivo de la recepción del máximo galardón que entrega la Feria del Libro de Guadalajara, el autor de raíces judías tuvo una conversación pública con la escritora mexicana Angelina Muñiz-Huberman, la autora de Dulcinea encantada.

Norman Manea, escritor judío nacido en Bucovina en 1936, ganador del Premio de Literatura en Lenguas Romanicas de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2016, posee una extensa obra que le ha valido importantes premios literarios. De niño, en 1941, fue internado en un campo de concentración en Ucrania. Cuando regresó con la parte de su familia que había sobrevivido, otro infierno le esperaba: la soviétización de Rumania. Finalmente, en 1986, sale de su país y se establece en Nueva York. En *El regreso del húligan* desarrolla el recuento de su vida.

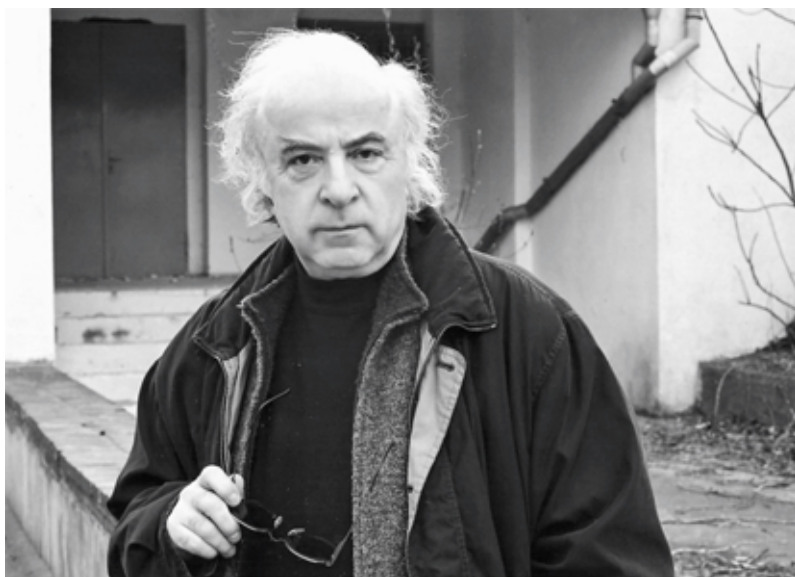
La literatura de Norman Manea reúne en sí los pasos de un caminante, de un exiliado, de quien regresa de la muerte, de quien no es esperado. Críptico, sin concesiones. No entrega, no regala, tampoco pide. Expone, arrolla, inunda.

Narrativa, ensayo y un poema largo dan muestra de su obra. *Vorbind pietrei, Hablándole a la piedra*,¹ es el poema publicado en una bella edición rumana multilingüe (inglés, hebreo, alemán, español, checo, húngaro,

polaco, sueco, francés, italiano) y con ilustraciones de Tudor Jebeleanu.

El poema empieza con la paráfrasis de Primo Levi sobre la diferencia entre el hombre sosegado y el hombre condenado a vivir entre el fango y la incertidumbre: “Si esto es un hombre”. A continuación el poeta se instala en el momento actual y enlaza la Babilonia del Nuevo Mundo —Nueva York— con la ciudad sagrada de Jerusalén en un viaje que dará lugar al poema. Un viaje que combina extremos, haber sido invitado a la Feria del Libro de Jerusalén y llegar “a la tumba de un hombre que ya / no es hombre”. Mas no es el viaje de un peregrino aunque reciba el sol del desierto, lo rodeen las colinas y las piedras blancas. Y, sin embargo, ir al cementerio de Givat Shaul es el ritual de la piedra a la que hablará. Así, pareciera que el viaje enlaza lo terrenal con lo espiritual. La palabra cruel y la palabra del espíritu. La palabra culpable y la que redime. La imagen del padre en “las paredes de acuario del hospital” amnésico “convirtiéndose de pronto en piedra”. El hombre de piedra es dos veces piedra. Piedra ante la cual el poeta derrama sus palabras. Luego, con un corte brusco como si el dolor no debiera manifestarse, la realidad asoma

¹ Norman Manea, *Vorbind pietrei*, ilustraciones de Tudor Jebeleanu, Polirom, Bucarest, 2008.



Norman Manea

con su peso crítico-humorístico y, ante la sacralidad de la dorada piedra de Jerusalén y la del cementerio, la observación bruscamente se refiere a los escasos visitantes de los Lugares Santos a pesar de que los viajes se han abaratado. Otra acotación paradójica es que en la ciudad del Libro pocos lectores acuden a la Feria.

El paso a la siguiente estrofa enlaza la eternidad con la muerte por terrorismo de un modo comprimido y aséptico. Para regresar al espacio del cementerio y las impecables-implacables piedras blancas. De nuevo, aparece Primo Levi con una oración ante la tumba del padre. Un Primo Levi ya muerto, pero presente por sus libros en la Feria.

Norman Manea siente la presencia de Primo Levi pronunciando palabras ante la lápida de Givat Shaul. Entonces surge la otra palabra: la palabra “catástrofe”, *shoá*, de ayer y de hoy. La explosión de un suicida terrorista evoca a Primo Levi indagando de nuevo. Preguntando en voz del poeta “si hombre es aquel que se vuelve / metralla” y mata a diestra y siniestra.

De ahí que la palabra “incertidumbre” se repita insistente a lo largo del poema. Palabra clave siempre presente en su obra y que describe el momento actual. La incertidumbre ante la vida y la muerte. El mendrugo de pan que se convierte en el mendrugo de paz. La paz que se ansiaría alcanzar en la ciudad “bajo la hipnosis bélica del asalto”. La profusión de imágenes ante los cuerpos destrozados y la frase que se repite una y otra vez: “Si esto es un hombre”. En cambio, la naturaleza impasible, los objetos neutrales:

El cielo despejado como el sinfín
azul
y mudo como la sima salada
del Mar Muerto.
Pensad en lo que acaece
en las calles, las casas, las camas

de lo efímero,
en los jardines fértiles de risas de
amantes,
en la vigilia nocturna cuando,
xilófono ebúrneo, susurra el
desierto.
Acordaos de embudos telefónicos
ebrios
del código de las ilusiones

y escuchad el odio silbando
metralla
desde cualquier instante, hora y día
de los siglos convertidos en piedra.

El cementerio de Givat Shaul donde yace el padre abarca en sí metáforas más allá de la eternidad que unen el silencio con la piedra y la armonía, la paz con el ocaso. Un poema que, en el juego de certidumbre e incertidumbre, en concisas palabras y sensaciones dolorosas entreteje el laberinto de lo terrenal con lo espiritual. El destino corre a su fin como forma del azar y de la necesidad.

Norman Manea enfrenta vida y muerte con nuevas imágenes y metáforas que proceden de dos mundos: el exilio y el apocalipsis. El exilio por la división entre vida y muerte. El más allá que se ha exiliado del más acá. Mientras que el apocalipsis o revelación se deriva de la experiencia de quien ha conocido el fin de todas las cosas y la destrucción total. Exilio y apocalipsis simbolizados por la piedra, máxima potencia de lo que ha sobrevivido.

En *Génesis* 28: 22 se dice: “Y esta piedra que he puesto por señal, será casa de Dios”. La piedra de la cantera hierosolimitana. La piedra símbolo de unidad y fortaleza. Para los alquimistas la piedra filosofal es la conjunción de opuestos por medio de la purificación y la transmutación. A lo que aspira el poeta.

Hablarle a la piedra es un mandato. La piedra adquiere la sacralidad y encierra en su núcleo las capas de la historia. Ante ella han desfilado los hombres y se han inclinado. Es el cimiento de las casas y cuando el hombre la destruye comete una violencia imperdonable. Es también la condena del presidiario y es el mito de Sísifo cuesta arriba y cuesta abajo sin nunca terminar de colocarla en la montaña.

Norman Manea hablándole a la piedra le pide una respuesta que sólo por él será adivinada ante su imperturbable silencio. La piedra es el misterio de la poesía, es el exilio como potencia creadora y el apocalipsis como fin y principio de los tiempos. **u**

El siguiente texto fue escrito para la conversación pública que mantuve con Norman Manea sobre su poesía en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Samperio se muda de universo

Cristina Rascón

La muerte de Guillermo Samperio nos deja sin un cuentista original. Heredero de una tradición que viene de Julio Torri, Tito Monterroso o Juan José Arreola, Samperio fue un hacedor de minificciones. Cristina Rascón, la autora de Hanami, nos comparte en este texto una imagen del narrador y tallerista mexicano.

“Para Cristina, no tan fantasma, pero si lo fuera sería la más bella”, escribía Guillermo Samperio en una dedicatoria del año 2005, cuando por fin tomé un taller literario con él, en la Universidad de Sonora. Llevaba más de un lustro leyéndolo, conociéndolo a través de sus textos, acompañándome de sus realidades y sus metarealidades, cargando sus libros por mis viajes por Europa y Asia, donde viví varios años. Recuerdo que en el año 2000 quise inscribirme en un taller que impartió en la Ciudad de México, un par de meses antes de irme a estudiar a Japón, y fui el mismo día que se abrieron inscripciones. Cupo lleno. No hay manera, señorita. Estuve tentada a esperarlo y hablar con él, pero no me atreví. Tuve que esperar cinco años y además recorrer una veintena de países y de visitar sus respectivas literaturas, antes de ver cómo me firmaba su libro en Hermosillo, para después departir bailando cumbias, en pleno verano, durante la fiesta de clausura.

Halagada por el piropo, belleza o no, el punto importante era lo fantasmagórico. En el taller compartí

un cuento sobre un fantasma que se enamoraba de una pintora; Samperio se mostró muy interesado en la dinámica del erotismo en lo no material. Viene a mi mente su microrrelato “El fantasma” y otro par de textos donde sus personajes se mueven como fantasmas, personajes que se intercambiaban entre realidades alternas, o entre personaje-personaje y personaje-escritor, transposiciones que brindaban también una sensación de fantasmalidad. Estaba frente a un escritor de lo invisible. Eso es lo que logra la magia de la literatura.

Vivir en lugares donde no puedes, por lo menos al inicio, comunicarte, provoca la impresión de sentirse así, etérea, flotante y efímera; desde ahí escribí algunos de mis primeros cuentos. Cuando leí *Ella habitaba un cuento*, de Samperio, sentí que todos éramos fantasmas, personajes, narrados por otros ojos, esperando encontrar ese narrador, en algún lugar, que todo lugar, o todo texto, por más extraño y exótico, estaba hecho para ser *habitado*. Nos dice su personaje-escritor: “Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habi-

tación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio [...] Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto [...] El escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto”.

Durante el taller nos habitamos su sentido del humor y su histrionismo. Como si fuera cada uno de los personajes, nos hizo comprender los actos, antagonismos y posibles respuestas a encrucijadas de la trama. Nos sugirió construir escaletas, cambiarlas, dejarnos sorprender por ellas. Cada sesión realizaríamos algún ejercicio de creación de su libro *Después apareció una nave: recetas para nuevos cuentistas*, y comentaríamos ese reto textual, así como cuentos de la autoría de cada uno de los participantes. Era un grupo selecto, de escritores con algún libro publicado o premio recibido. Yo era la excepción; no imaginaba que mis primeros tres libros y dos premios literarios se concretarían al año siguiente. Además de asistir en Monterrey durante varios años al taller de Rafael Ramírez Heredia (a quien Samperio recomienda leer en su libro *Cómo se escribe un cuento: 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*), el taller con Guillermo Samperio fue otro pilar importante en mi formación como cuentista. Me atrevo a decir que varios escritores de mi generación y más jóvenes, hayan asistido a sus talleres o no, se sintieron estimulados por su forma de abordar la brevedad. Sus textos eran cercanos, pues venía de la tradición y de autores previos, que estudiábamos, pero sus temas y atmósferas eran lo que sentíamos agazapado a nuestro alrededor, lo que descubríamos en lo cotidiano.

Por aquí, pues, he iniciado esta nota, celebrando la labor que Guillóm, como le decían cálidamente sus amigos y seguidores, realizó como tallerista en toda la República mexicana. En varios estados, sobre todo del norte, Samperio dejó huella y encaminó a futuros escritores, como es mi caso y el de otros varios que seguimos el cuento y las brevedades. Tenía una desenfadada forma de compartirnos qué era escribir un cuento, qué era ser escritor, de dónde aferrarse en el vértigo de la escritura. En *Cómo se escribe un cuento* relacionó, en un estilo fragmentario, consejos por unidad temática sobre el acto de escribir: técnicas, atmósferas, bloqueos, la relación entre poesía y cuento son algunos de los temas que abordaba en este libro y en sus talleres literarios. “Todo buen cuento estará compuesto por tres elementos: identificación, imaginación y poesía”, nos dice Samperio.

La conversación y el buen ojo para ver las fallas y aciertos en los textos de sus alumnos no cesaban cuando acababa el taller o curso, sino que con varios continuó la comunicación de forma cibernética. Tampoco cesaba si le mostraba uno un libro recién publicado. Todavía guardo mi libro de cuentos *Hanami* con breves reflexiones escritas a mano al margen de una que otra página. Me lo entregó cuando presentó mi libro en el Centro de

Creación Literaria Xavier Villaurrutia en 2009, donde expresó comentarios muy generosos sobre la naturaleza del libro, la lejanía y cercanía de Japón en cada texto y el sutil asomo hacia la autoficción.

Precisamente, Samperio mencionaba que los personajes pueden o no ser como uno, pero que el texto, el cuento mismo, sí busca ser como uno, es decir, único e irrepetible, singular, juguetón, sorpresivo hasta para el mismo autor. Como sucede en la vida, supongo, cuando uno mismo puede actuar de forma impredecible. Por supuesto, en los más de cincuenta libros de cuento, novela, poesía, ensayo, literatura infantil y teoría literaria que publicó en sus cuarenta años de vida profesional, podemos ver que hay mucho del autor entre las líneas y los esbozos de sus personajes y descripciones. Pero no deja de ser ficción, de construir otros Yo que actúan o resuelven situaciones de forma diferente e inesperada. En este punto me detengo a notar que, ahora que he releído su obra para escribir esta nota, salgo de la lectura renovada, con más ganas de escribir. En particular, me sorprende su capacidad de crear personajes del sexo opuesto. *Aquí Georgina, Ella habitaba un cuento, La mujer de la gabardina roja...* Todas mujeres creíbles, entrañables, en las cuales más de una lectora se verá reflejada, *presa de una mirada, de una forma de ver*, como nos dice la prosa de Samperio. Nos deja clara su capacidad de narrar desde la ficción pura, de habitar sus propios cuentos tanto como sus personajes.

En sus relatos, además, persiste la búsqueda de un mínimo a maximizar. No sólo en su exploración de la brevedad como género, sino en la abundancia de los desdoblamientos, los sueños entrecruzados con la realidad, la realidad a secas (sobre todo en el tema de la pareja y/o de la política), los giros inesperados a la fantasía, los detalles vueltos explosiones: un guante, una gabardina, unos zapatos azules, un balón de fútbol o una bicicleta.

Cuando Guillermo Samperio publicó su primer libro yo estaba gestándome, y no es metáfora. Por eso inicié por las ondas en el agua, que continuarán expandiéndose (sus textos, sus alumnos, sus propuestas de exploración), y no por lo que fue el origen de las ondas. Si observamos hacia atrás, la obra de Guillóm es el eslabón que sigue a la obra de Julio Torri, Augusto Monterroso y Juan José Arreola. Samperio se adelantó al *boom* de la minificción y publicó oraciones-cuento, párrafos-cuento, páginas-cuento, hasta un título-cuento: “El fantasma”, clasificado por Clara Obligado como el más breve de Hispanoamérica. El autor dedicó un pequeño ensayo (el epílogo a su libro *La brevedad es una catarina anaranjada*) sobre el género de la minificción, en el que cita además de los escritores enlistados, a Lauro Zavala, como importante difusor en México de la ficción breve, y enumera algunos de sus textos predilectos en esta línea, en voz de Gómez de la Serna y Rafael Pérez Estrada,



Guillermo Samperio

además de los autores mencionados. Curiosamente, en la introducción al mismo libro, menciona que desde la infancia se sintió atraído hacia las cosas mínimas, como pelusas e insectos, y que coleccionaba lo que llegara a sus pies, o a sus manos, en la búsqueda y regocijo en el detalle. No puedo evitar pensar en el haikuista Issa Kobayashi, quien también se centró en los detalles más pequeños de la naturaleza, sobre todo los insectos, lo que lo hace diferente, muy entrañable, en comparación con otros autores de Japón. Samperio, pues, nos lleva también a curiosear sus obsesiones, por eso nos atrapa, por la versatilidad en temas, formas y ritmos en su prosa. Otro eslabón importante es con Julio Cortázar; Samperio tiene un relato que llamó “Capítulo extraviado de *Rayuela*” y no olvidemos el guiño inequívoco a “El último round” en su texto “Cuando el tacto toma la palabra”, donde se permite jugar desde otra cancha, habitar las formas y lenguajes del cuentista argentino para decir lo propio. Con la filósofa española María Zambrano, a quien citaba con frecuencia en cuentos y conversaciones, también sostiene una conversación recurrente. Digamos que como autor visitaba otros universos literarios y se movía por ahí, por esas construcciones, para volver a las suyas propias. La lista sería larga, los textos de Samperio distan de ser superficiales, suelen contener lo que en haiku se conoce como dimensión vertical: una conversación con la tradición literaria, más allá de la imagen o historia entre líneas.

Ganador del Premio Casa de las Américas, Medalla a las Artes por los países del Este, Premio Nacional de Periodismo Literario, Premio Instituto Cervantes de París dentro del Concurso Juan Rulfo de Francia, miembro

del Sistema Nacional de Creadores en repetidas ocasiones, homenajeado en el INBA por sus 25 años como escritor, entre otras distinciones y traducciones de su obra al francés, inglés, italiano, entre otros, Guillermo Samperio es un escritor que no dejará de aparecer frente a nosotros, dando saltos entre universos, entrelazando generaciones, fantasmal.

Visionario y adelantado a su tiempo, hibridó otras búsquedas artísticas en su literatura. Más de una vez comentó que había heredado la fuerza creativa de su padre, músico y compositor; él mismo experimentó las artes visuales y fue amante de la música, del jazz y los blues. Exploró ideas políticas a través del fútbol y del box. Lector en búsqueda de nuevas formas, Samperio logra crear un universo literario para que nosotros, sus lectores, amigos o no, alumnos o no, lo *habitemos*. Logra hacer de nosotros fantasmas que por un segundo toman forma y materia y se aposentán en una historia y se mueven por ella como por la vida. Nos hace caminar y decidir, pensar y no pensar, jugar y ser parte de *otra forma de ver*. Por eso se nos aparecerá una y otra vez, como el fantasma de Arreola: hará de sus textos el lugar de sus apariciones, y de nosotros, que lo extrañaremos, el lugar de sus evocaciones.

Algunos de sus libros están en blanco, sin dedicatoria y sin mi firma y fecha, como era mi férrea costumbre hace años. Resultaría extraño datarlos hoy 14 de diciembre de 2016. No pienso hacerlo. La cena y el vino tinto se postergaron en varias ocasiones, ahora que ya me mudé a la Ciudad de México. No me queda más que ir habitando de nuevo sus cuentos, a ver si me lo encuentro, en este u otro universo, en este u otro cuento. **u**

Entrevista con Adolphe Lechtenberg

Los colores: mi país, mi casa

David Huerta

Naciste en 1952, siete años después de concluida la guerra. Creciste en medio de la guerra fría y muy pronto se definió tu vocación de pintor y dibujante. Tu cercanía a Joseph Beuys llama la atención, lo mismo que tu interés en México —adonde has viajado varias veces— y en muchas estribaciones de la cultura de este país. ¿Qué otros rasgos te gustaría aportar a este retrato rápido?

Nací en la ciudad de Gelsenkirchen, situada en una región industrial (carbón y acero) muy poblada de Alemania. El clima social, cultural y político en aquellos años de la posguerra, de la guerra fría, era bastante conservador, con mucha influencia de la Iglesia en las escuelas. Es una época acertadamente caracterizada en varias novelas de Heinrich Böll.

Quizá las condiciones basadas en ese espíritu del tiempo me llevaron a buscar más tarde una forma de vida y un campo de trabajo —el arte— donde podía encontrar más libertad e independencia.

También había otros factores que impulsaron mi deseo de ser artista. Mis padres tenían una pequeña imprenta; además, una tienda en la que vendían artículos de escritorio y libros, otra fuente de mi imaginación y formación de pensamientos. Aprendí a leer mucho tiempo antes de entrar a la escuela.

En la imprenta encontré papel; en la tienda, plumas y lápices. Con estos materiales pasaba días enteros dibujando y dibujando, pintando y pintando en la oficina de mis padres, que así fomentaron mis actividades. Según recuerdo, dibujo y pinto desde que tengo memoria. Ya en aquel entonces me di cuenta de que podía formar, configurar, definir mi propio mun-

do y mi relación con el mundo mediante una actividad artística.

De ahí vino el deseo de estudiar pintura y dibujo en la Academia de Arte de la Ciudad de Düsseldorf. Estudié, entre otros, con Joseph Beuys, cuyas obras e ideas me inspiraron curiosidad desde antes de iniciar mis estudios.

Beuys era una persona controvertida, muy activa, combativa, empática, de muchos conocimientos, que extendía sus conceptos del arte a la vida social. Enseñó que había que cambiar las circunstancias de la vida, a la que consideraba como una plástica social, con los métodos creativos del arte. Para mí era importante entender que el artista no es un ser aislado, y el arte no es una actividad aislada; sino que todo tiene su contexto y su responsabilidad de acuerdo con el tiempo, el espacio y el ambiente.

Eran tiempos políticamente agitados y de liberación intelectual cuando entré en la Academia, en el año de 1973. Las convulsiones del 68 se hicieron notar. A nosotros, los estudiantes, todo nos parecía posible. En medio de todo ello, Beuys hablaba de su concepto político de la democracia directa, como sistema de libre autodeterminación de la gente; con esa opción quería salir de las trampas del partidismo arbitrario de la Europa occidental, que ya sólo aparentemente representaba las necesidades del pueblo, igual que del sistema podrido de los estados autoritarios dizque socialistas de la Europa oriental.

Quisiera mencionar a otras dos personas cercanas a Joseph Beuys, que alentaron mi decisión de estudiar en la Academia de Düsseldorf. Ambos fueron maestros de arte en mi escuela, los dos me dieron siempre muchas ex-

plicaciones valiosas y empáticas a mis preguntas referentes al arte. Uno es Franz Joseph van der Grinten, amigo y coleccionista de Beuys desde tiempos muy tempranos; el otro es Johannes Stüttgen, discípulo de Beuys, que hasta hoy día difunde y siembra las ideas de Beuys. En el 2012 Stüttgen impartió un seminario en el Centro Universitario de Tlatelolco, de la UNAM, sobre el concepto ampliado de arte de Beuys.

Así como había personas importantes para el desarrollo de mi obra, por supuesto había también lugares significativos, entre los que destacan Italia y por supuesto México, ambos países con un acervo cultural enormemente rico. Cada lugar tiene su colorido propio, y los colores que vi en México ya los había imaginado, más bien inconscientemente, antes de llegar a este país. No los había encontrado y no los había podido realizar en Alemania. Pero aquí en México salieron. Entonces logré trabajar con el material imaginado ya desde hacía tiempo y el colorido de mi pintura cambió mucho. Cuando llegué por primera vez a México sentí que tendría que pintar aquí.

Ayer hablamos de Matthias Grünewald y de su San Antonio. ¿Tu relación con la pintura alemana, y europea en general, ha sido importante, y si lo ha sido, en qué medida y con qué características? Simplifico: ¿qué relaciones tienes con la tradición artística europea?

Ya como adolescente me interesaba mucho el arte, en especial la pintura. Me di cuenta de que me fascinaron siempre los colores; siempre reacciono primero al color del ambiente en donde me encuentro, a los colores de los objetos. Lo percibo todo por los colores, que me causan una emoción profunda. Los colores son el país donde me encuentro en mi casa. ¿Por qué es así? No lo puedo explicar. Esas inclinaciones se forman en la infancia y ya no podemos encontrar las huellas de las experiencias que las causaron. Otras personas se refieren más bien, por ejemplo, a las formas de los objetos, como en el caso de los escultores. Perciben y crean de una manera diferente.

A la edad de más o menos 16-17 años tenía libros con reproducciones de la pintura mural del *rinascimento* italiano, y sentía un encanto enorme al contemplarlas. Las imágenes provocaron en mí el deseo de ver las pinturas en sus lugares de origen. Así fue como en los tiempos de mis estudios en la Academia de Arte de Düsseldorf realicé varios viajes a Italia. Ahí vi los frescos de Rafael, Miguel Ángel, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandaio, Fra Angélico; en Venecia, los grandes cuadros de Tintoretto en la Escuela de San Marco, y otros. Fue una experiencia profunda. De regreso en Düsseldorf, empecé a pintar mis primeros cuadros de formato mayor.

En los años que siguieron a estos impulsos y experiencias no llegué a realizar muchos murales, aunque siem-



Adolphe Lechtenberg en su exposición en el Foro R-38

pre estuvo presente en mi memoria, en mis reflexiones, lo visto en Italia, que tenía un influjo importante en la coloración de mis obras.

Cuando empecé a viajar a México, re-encontré mucho de lo que había experimentado en Italia en el muralismo de aquí. De hecho Diego Rivera, por ejemplo, recibió impulsos de la pintura mural del *rinascimento* italiano. También hay otros elementos de la pintura de países no sólo del sur de Europa, que se trasladaron a México. Los murales de varios claustros fueron elaborados a base de grabados del pintor alemán Martin Schongauer (1445/50-1491). Con Schongauer llegamos más a las regiones centroeuropeas, donde trabajaban Matthias Grünewald y Durero, cuyas obras despertaron mi interés y mi admiración. De Durero aprendí a observar con exactitud sensible el mundo de los objetos; en la obra de Grünewald conocí la importancia de otras dimensiones que son afectivas, expresivas, intuitivas. Y de ahí llegué al valor emotivo, anímico de los colores, algo que me ocupa en mis obras actuales.

Lo que observé en los frescos, los murales de los pintores renacentistas, tiene repercusiones y consecuencias en mis pinturas grandes actuales sobre telas sueltas, a manera de murales transportables, obras en las que estoy trabajando desde los años noventa hasta hoy día y de las cuales presenté ejemplos en mi exposición del Claustro de Sor Juana.

¿Cómo resultó la experiencia de presentar tus cuadros en México, en un recinto universitario como el Claustro de Sor Juana? Cuenta esa historia. ¿Piensas seguir dando a conocer tu obra en esa forma, en exposiciones individuales o colectivas?

La experiencia de presentar mis pinturas, a mediados de 2016, en el Foro R-38, un espacio exterior del Claustro de Sor Juana, en el Centro de la Ciudad de México, resultó sumamente positiva. La colaboración con los equipos del Claustro fue absolutamente eficiente, muy viva, estimulante, rica de ideas; la curaduría fue excelente. Presenté varias de las telas pensadas como murales transportables —el espacio del Foro R-38 es ideal para eso— y un cierto número de mis dibujos sobre papel amate.

Además de la exposición hubo un evento final en el restaurante El Zéfiro, que en realidad es otra parte del Claustro. En el restaurante y unos edificios adyacentes los estudiantes de cocina reciben su formación profesional. En el contexto de la exposición la gente del Zéfiro había planeado una cena basada en formas y colores de mis obras y en una parte de mi biografía, es decir: en mis platos favoritos de varias estaciones de mi vida. Así que había platos muy ricos de Alemania, por supuesto, además de cocina de Italia y de México. En estos tres países, en estos lugares cruciales de mi vida, he recibido impulsos determinantes para mi labor pictórica.

Y, claro, pienso seguir presentando mi obra en exposiciones futuras. Ahora ya hay varios proyectos individuales y una exposición colectiva en Alemania. Es una forma de entrar en contacto con el público el que las obras entren en la vida de la gente. Aparte de eso las exposiciones me sirven para comprobar el efecto de mis conceptos y la presencia, la intensidad, la emanación de los colores en el espacio.

Los colores son una especie de obsesión para ti, como has explicado, sin precisar las razones o los orígenes de ello. ¿Podrías extenderte en esa pasión tuya, el fervor colorístico, si puedo llamarlo así?

En primer lugar percibo los colores como una energía vital. Todo lo que se vive se comunica también mediante colores. Los colores son las señales de vida en la naturaleza. En este contexto de la idea del color como un sistema vital; intento ofrecer mis pensamientos sobre lo que siento ante los colores.

El color genera movimiento, entendido como las reacciones físicas y emotivas que causa en el espectador. El color es un elemento antiparalítico. La emanación del color genera un espacio cromático y emocional y define el espacio real. El color produce una expansión/emanación

inmediata, una ampliación de los límites de objetos y cuerpos.

Para subrayarlo pongo aquí unas palabras del crítico de arte Jorge Juanes, quien dijo: “la vertiente del color es la expansión de la sensualidad abierta y directa que, sin mediación, altera los sentidos y provoca reacciones emocionales”. (Jorge Juanes, *Territorios del Arte Contemporáneo / Del Arte Cristiano al Arte sin Fronteras*, Editorial Ítaca, México 2010, p. 90). Lo escribí acerca del arte de Rubens; pero esas palabras valen para el efecto del color en general.

Pienso que los colores no son simplemente bellos. Tampoco los colores bellos son simplemente bellos. Y sobre todo los colores no son algo inocuo, anodino, y nunca sin sentido.

Los colores atraen y repulsan, generan confianza y desencadenan miedo.

Formas y colores dan orientación, generan atracción y aversión. Impulsan tanto el ánimo como la razón.

Los colores advierten. Causan deleites y antojos. Comunican y vivifican. La contemplación de colores da energía y a la vez exige fuerza.

La contemplación de un color es actividad, exige un esfuerzo productivo.

Los colores pueden ser una sinfonía. Pueden ser violencia, convulsión y amor; pueden ser voluptuosidad y sequedad; pueden ser un perecer y una búsqueda. Un grito y una conversación tranquila, y tanto una montaña como un estanque, una respiración y un soplo. Un clima. Una suciedad y una claridad. Los colores pueden ser fuga y confrontación. Son un universo con todos los levantamientos, extensiones, estrechamientos y también terrores, que son elementos integrantes de un universo.

Es esta energía vital lo que me atrae y lo que voy investigando en mis obras.

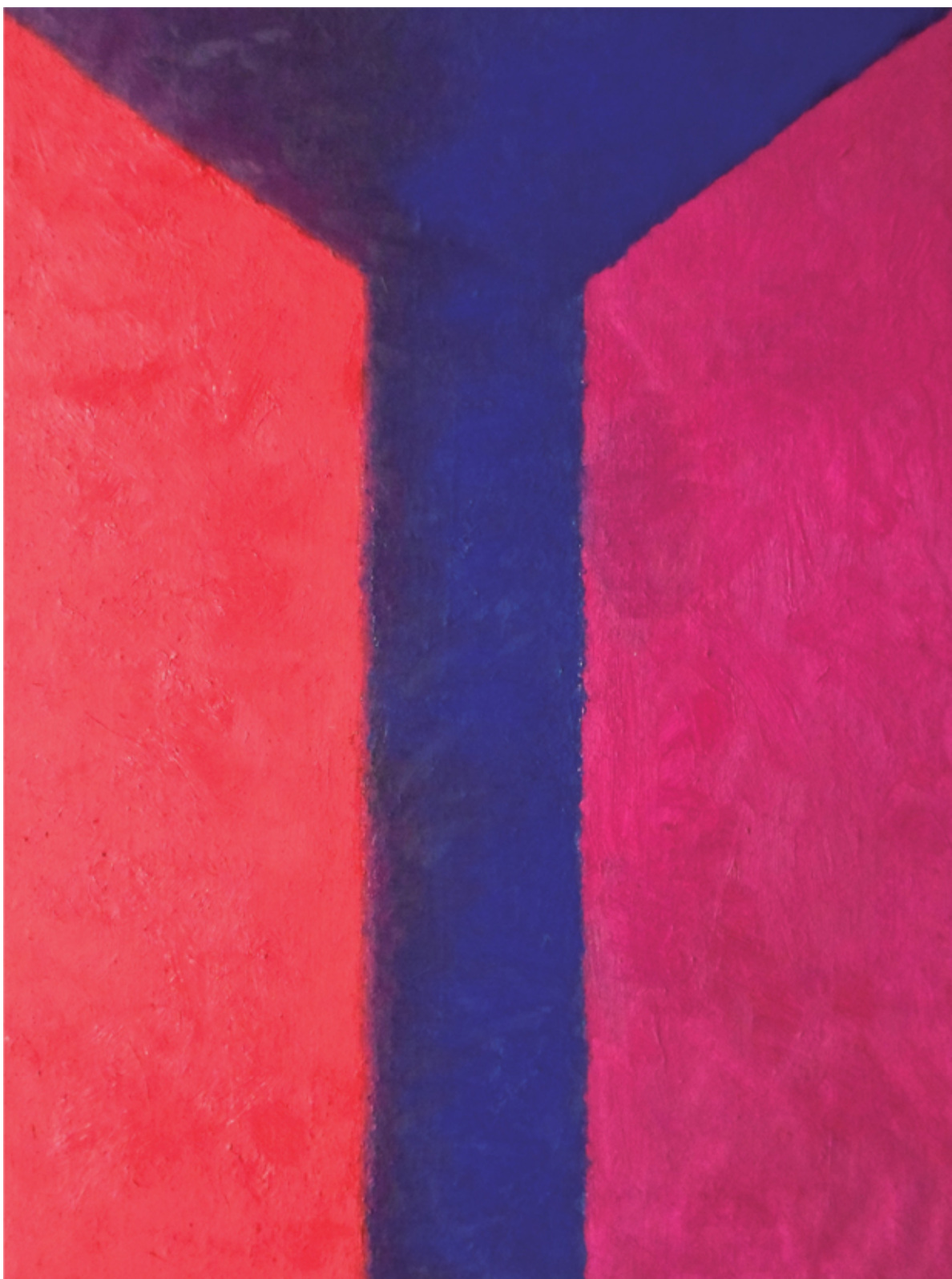
Si tuvieras que dar consejos a un pintor joven, a un artista principiante, ¿cuáles serían? Quizá no seas afecto a esas guías pedagógicas; pero es posible que de tus maestros, a lo largo de tu formación, hayas aprendido algo que quieras transmitir.

El consejo sería que el pintor joven debe ser sincero en primer lugar consigo mismo; entonces lo será también con su obra y con el público. Además, que sea modesto, nada de caprichos, nada de exageraciones, que trabaje fuerte, consecuentemente, que se observe con autocritica y atención. Que no deje de aprender nunca. El proceso de crear arte es un acercamiento a la propia persona y al conocimiento de los demás, del mundo, es un proceso tanto individual como social. Es fructífero si es un diálogo entre lo interior y lo exterior, entre el individuo y el ambiente. Eso es algo básico. De ahí se ve cómo se desarrolla la obra.



Adolphe Lechtenberg

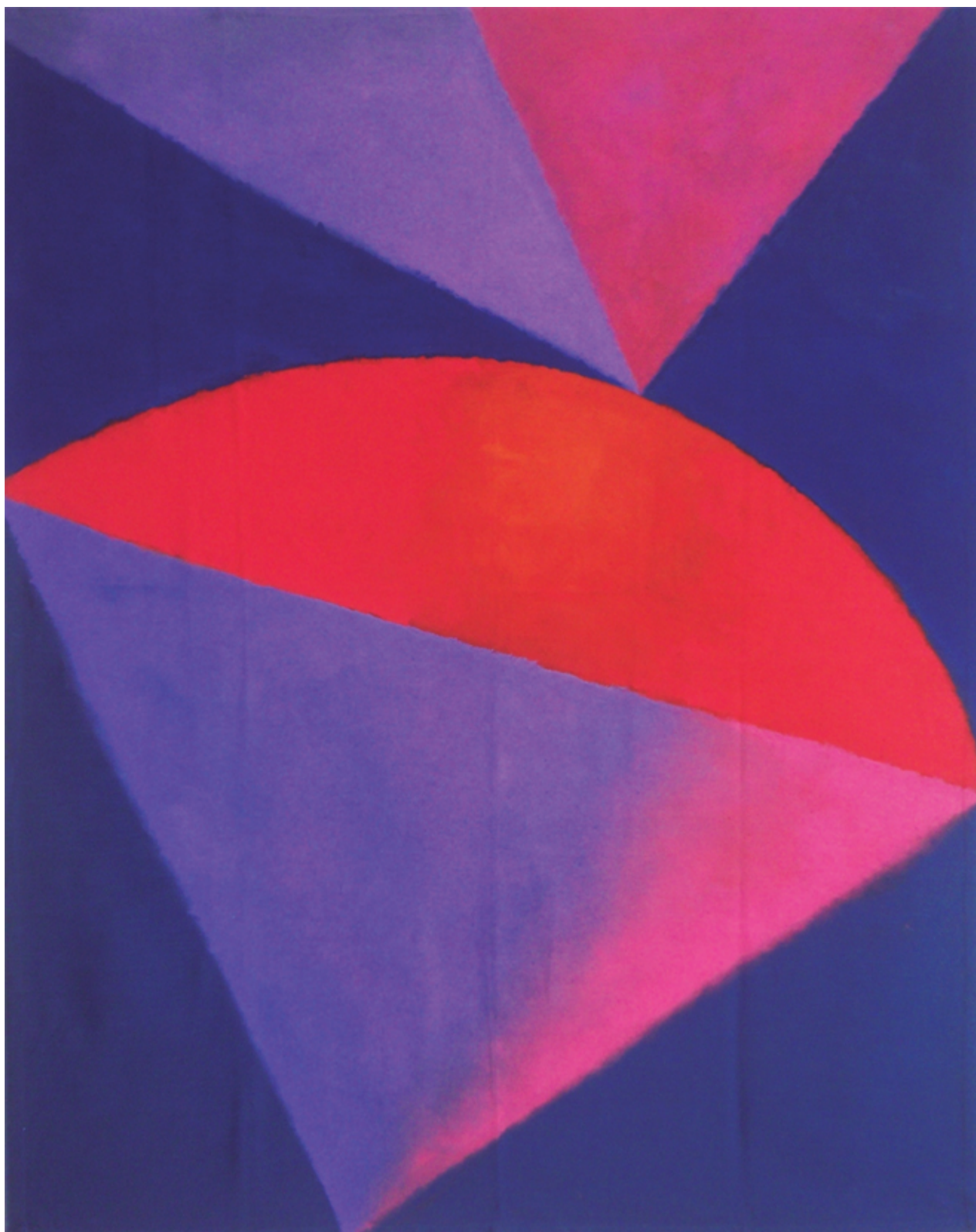
◀ *Cuña*, óleopastel sobre papel de amate, 60 x 40 cm, 2016



Apertura, óleo sobre lienzo, 60 x 45 cm, 2014



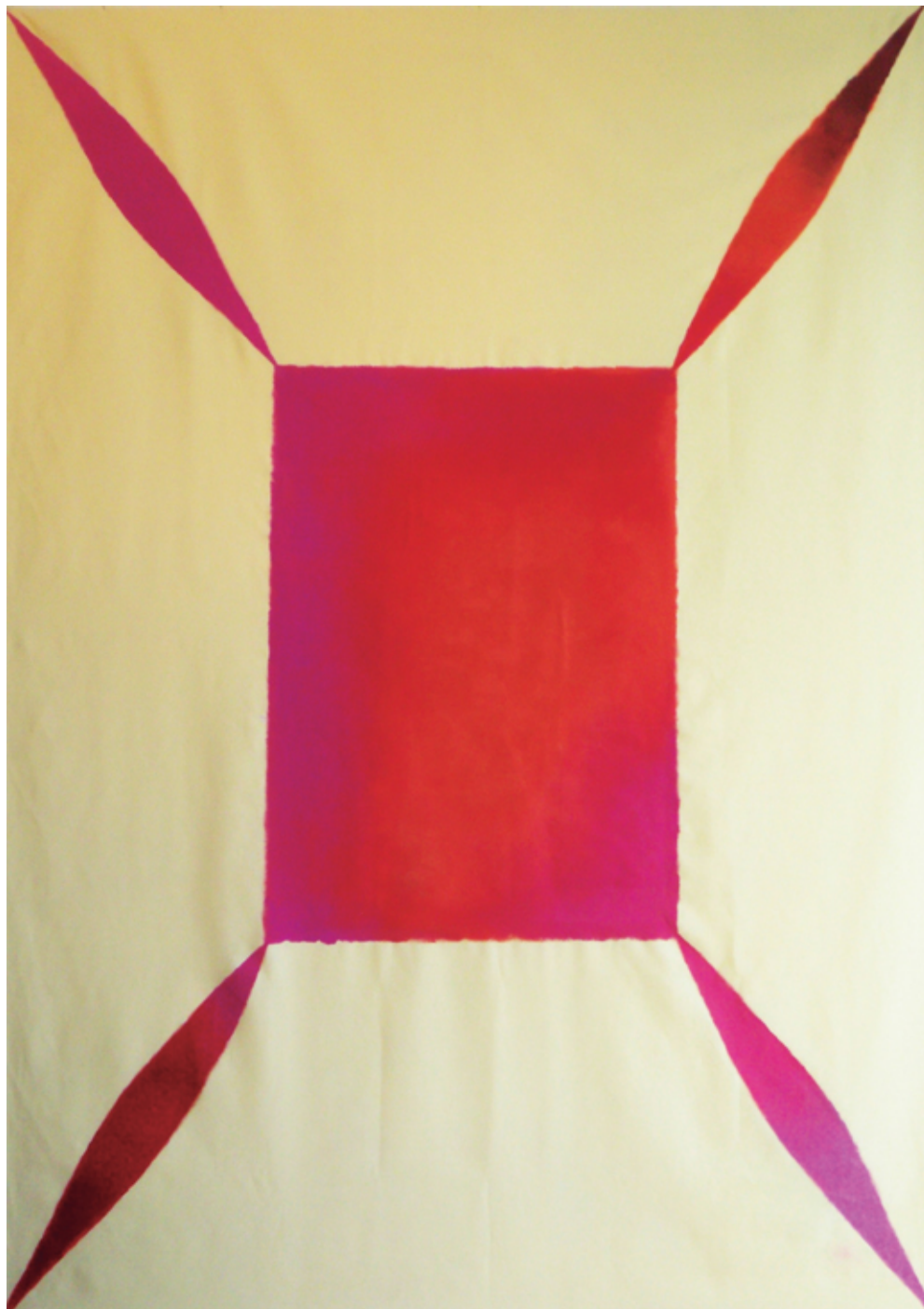
Caminos, óleopastel sobre papel de amate, 60 x 40 cm, 2016



Formas flotantes, acrílico y vinílico sobre tela, 139.4 x 118 cm, 2012



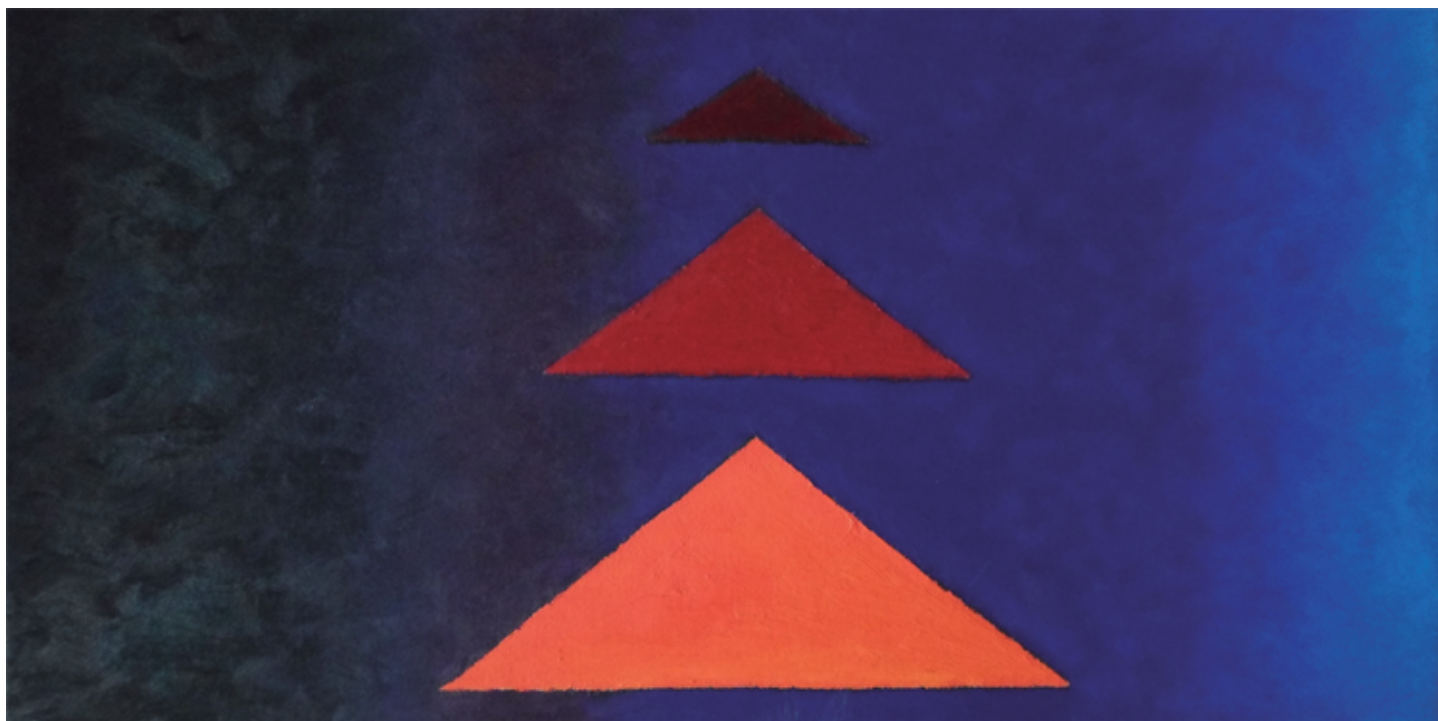
Transición, óleo sobre tela, 54.5 x 50 cm, 2015



Cuatro caminos, acrílico sobre tela, 203.3 x 144 cm, 2012



Movimiento diagonal, acrílico sobre tela, 187 x 149 cm, 2012



Perspectiva, óleo sobre tela, 35,5 x 70 cm, 2015

Poemas

Sandro Cohen

OBRA NEGRA

Arena y grava por la calle, fierros
doblados contra sí, la cimbra fría.
Ciudad en construcción: la negra fiebre
de erigir los espacios al vacío,
huecos para que vivan estas sombras
que vigilan la obra en su proceso,
las vigas que se extienden, poco a poco,
para cubrir un cielo que se asfixia.

Aviento mis papeles, este lápiz
sobre la mesa sucia, atiborrada
de versos que no sirven, mal cortados,
vocales retorcidas, consonantes
que se tropiezan entre sí, cansadas.

A veces me dan ganas de tirar
a la basura tantas hojas sueltas.
Quiero un espacio en blanco para mí,
respirar más tranquilo, abandonar
lo que no sirve, que enmascara inútiles
esfuerzos de cubrir este vacío.

PARTE DE GUERRA

Era domingo, tarde, de mañana.
No te movías en la cama. El gato
exigía caricias, la atención
que todo niño para sí desea;
como yo, como siempre que te veo
desde la orilla, lejos de tu mundo
secreto tras el velo de tus ojos
dormidos, tras los párpados del sueño
que sueñas mientras veo tu espalda lúcida
y libre de la sábana que baja
y rodea tus pies, también dormidos.
Toqué tu piel, y el gato se esponjó
como lo haría un niño si le quitan
su juguete, su sueño, su caricia.

*No la toques —decía el bicho—; es mía.
Nada tienes que hacer con ella. Vete.*

Sentí tristeza por el gato mientras
me miraba con ojos suplicantes.
Lo levanté sin más; con una mano
lo llevé hacia la puerta, y al abrir
maulló de nuevo, firme en su derrota.

Cuando volví a la cama, te encontré
dormida aún; la sábana hasta el cuello;
indiferente, ni por enterada
te dabas. Con el sueño te envolvías
lejos de mí, más lejos que tu cuerpo
y del mundo que habitas para ti
y no sé para quién a estas alturas.

Afuera me esperaba el gato. Estaba
junto al sofá, la cola en alto, atento
al desenlace, al fin de la batalla.
Pero no quiso entonces acercarse.

Entré en el baño. Abrí la regadera.

Al volver, en tu espalda estaba el gato.
Ya no me dijo nada. Y muy despacio,
cerró los ojos...

ENTREGA

El silencio y la ausencia de palabras
tuyas adquieren, claros, forma y peso.
El deseo renace en el vacío.
Ahí, donde no estás, se hace fuerte
como la perla que resiste al tiempo,
el botón que se abre solo a quien
acariciarlo sabe entre los pliegues
de más profunda piel, donde esos finos
labios solaz encuentran con los míos,
con su imagen. Tan suave se desliza
mi lengua ciega por tu carne dura,
que en el beso más líquido se funden
encima de esa perla rosa y rauda
que se hincha orgullosa y en su misma
viscosidad amante brilla y late.
Y al estallar, recibo en esta boca
tu agua, tu vida, y tu alegría asciende.

SI ME VAS A ESPERAR...

Si me vas a esperar,
abre tus piernas un poquito,
lo suficiente apenas
para olvidar que sigo aquí.

Extravía tus manos;
no las busques:
solas recordarán el sitio
donde las he dejado
la última vez.

Aparta, pues, tus labios con la lengua
y piensa en todo aquello que no hicimos.

Guárdalo, todo, en tu pezón izquierdo,
ese que brilla en las mañanas
—rosado, casi nuevo—,
el que en este recuerdo cabe
y se endurece
cuando nadie le hace caso.

Si me quieres tocar,
recuéstate en el sueño
y piensa en la canción que no aprendimos
porque fuimos nosotros la canción,
la que cantamos toda aquella noche.

Y si vas a esperar,
no me lo digas:
recíbeme como si nada,
como si fuera el viento
o una pluma que en un columpio de aire
desciende entre tus muslos
mientras lees algún libro que pensabas prestarme
cuando tú
lo dejaras de leer.

MÚSICA SOMOS NOSOTROS

A cuatro manos sobre el blanco y negro,
cuatro manos, el hombro contra el hombro.
A cuatro manos, dedos, veinte lumbres
en el blanco y su negro, piel, marfil.

Puede tocarse música por dentro,
tu música de adentro y por lo bajo.
Así suena tu música, a respiro
y tormenta, remanso y catarata.

Una vez y de nuevo, flotas sobre
el teclado con dedos, brazos, lengua,
el pecho contra espalda, espalda contra
el tiempo, fuga con dos contra tres
sobre la partitura entre tus piernas
en la cadenza, ritardando, notas
negras son sobre blancas, esta fusa
hasta el fandango, hasta el fin, hasta el fondo.

Canta contra mis ojos. Toca, loca.
No te detengas, llena mis oídos
de tu viento, saliva con sudor
y semen, lágrimas y sangre adentro.

Mueve tus dedos, piano y piano, suave
pianísimo y más fuerte, ¡sí!, más lento.

¿Notas las notas? ¿Mis corcheas, fusas
revueltas? Todo es piel entre las sábanas
escrito en blanco y negro a cuatro manos,
dos lenguas con sus dedos, su saliva
en mi hombro y en tu pecho, sus tresillos
desbocados, su encabalgada furia
de frases al oído, dedos... Canta
con tus dedos adentro, que los muevas
piano, suave, tan fuerte como puedas
hasta que vibren todos nuestros músculos,
hasta que se relajen, por vencidos.

Toca tu blanco y negro a cuatro manos.

Entre tus dedos y el marfil, silencio.
Entre papeles y armonía, el aire.
Estamos suspendidos todavía,
por siempre:

música

somos

nosotros.

Homenajes

Joaquín-Armando Chacón

DIANA KRALL

Ella arrastra las sílabas
 haciendo ronronear a las teclas
 blancas y negras
 del piano nocturno
hasta convertirlas en un susurro
 en un murmullo
 en una súplica
 en una orden
 imposible de olvidar.
Así todo lo convierte, poco a poco,
 sonido a sonido,
en la visión de una cabellera rubia
 alumbrando la oscuridad
 de la madrugada
 agazapada.

MILES DAVIS

Un callejón angosto y alargado
donde se pasea un gato negro
que después desaparece.
Escaleras metálicas que van
formando un mismo ruido,
que nos confunden al pisarlas
porque a ninguna parte llevan
y sólo nos hunden dentro de nosotros,
y, mientras más tratamos de subir,
un poco de nuestro secreto descubrimos.
Sin podernos detener borramos la imagen
de los altos rascacielos: atrás de ellos
se levanta una amplia playa
de un salado seco mar,
donde no vuelan las gaviotas
y en el horizonte únicamente se miran
nuestras propias y ausentes pisadas.

ÉDITH PIAF

La música del circo se escucha lejana,
se escucha el rugido de los leones.
La música del circo es lejana y triste
cuando no miramos la acción en el trapecio.

El payaso es mi amigo;
el payaso dice:
Yo soy el rey y Yo reino.

Cuando en el sueño viajamos por París
y las parejas se reúnen en Pigalle
aún en el sueño nuestra única compañera
es el ruido de los pasos de la multitud.

¡Hola, chico! ¡Ven conmigo!
Amiga mía, te quiero mucho.

Y esa multitud camina indiferente
aunque anteayer murió la novia del payaso,
la que vistió color de rosa a la vida,
aquella que era tan pequeña como la eternidad.

¡Hasta luego, chico, pero recuerda
que no debemos arrepentirnos de nada!
No, nunca. ¡Hasta la vista, compañera!

EARTHA KITT

(No quiero decir nada profundo.
Sólo quisiera describirla).

Un gran abrigo cubriendo el fuego,
las palabras dichas al descuido,
una música lejana poniendo marco
a esa voz de gata en brama.
La fresca carcajada, el gesto de abandono
y la voz ¡esa voz extraña!
que llega desde lejos, que grita, que habla
y nos transporta adonde quisiéramos estar.
El abrigo cae al suelo.
Una llama enlutada sobre el escenario:
los ojos, los ojos incendiados
arrasando con todo lo que miran.
La ternura en cada letra,
en cada letra la queja
y tras del alto incendio: el espasmo.
Una grieta se abre en el suelo
y con ella nos introducimos al infierno.
Ella, ella toda son todas las brasas
de pasiones, y nosotros gatos electrocutados
perdiendo la noción de la maldad.

Ella, ella toda es el infierno
y nosotros los siete pecados capitales.
El vestido blanco con el rostro de la tentación
que obedece en movimiento a la voz extraña
que nos une, nos asfixia mientras ella canta
y llora, y grita, y sufre, muere y goza.
Las luces del escenario se apagan,
se forma el silencio y nos hundimos en la nada,
con el zumbido de esa voz extraña,
imaginando el pecado capital número ocho.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD

A la hora determinada siempre llega el momento de hablar contigo,
Francis Scott, para contarte de ellas, porque sé que te hubieran gusta-
do: apasionadas y bellas y llenas de ese aire que no envejece nunca...
cuando yo las conocí.

Y hubieras quedado contento con aquellas fiestas que yo recuer-
do ahora: la Luna en todo lo alto del jardín de la eterna primavera,
botellas llenas, vasos de colores y la sombra del gato blanco rozando las
pantorrillas, y hasta Leonard Cohen hubiera sido de tu estilo. Siem-
pre, en la hora del insomnio, del whisky y la nostalgia, Francis Scott,
estoy seguro que tu corbata no hubiera quedado fuera de lugar. Y sé
que ellas te hubieran gustado, completamente, como yo las recuerdo.

MIRIAM MAKEBA

Cuando Miriam Makeba canta
hasta la blanca piel de los blancos
escucha su rumor...
¿Y el amor, qué es el amor...?
Y los pies buscan el ritmo
y las manos compañera...

Cuando Miriam Makeba canta
pregona la libertad e incita al amor,
a llorar,
a maldecir,
acariciar
o a lo que sea.

Dancemos y cantemos toda la noche,
“Hihi ha mama, hi-i-ma sat si pata pata”,
hasta que el sol de la libertad
comience a brillar.

¿Adónde vamos,
Pata, Pata, Toca y Toca,
que se pueda encontrar
eso que otros llaman tranquilidad?
¿Dónde esa tierra probable
en la que todos podemos ser iguales?

MAHALIA JACKSON

En el lugar de mis sueños
bebo una cerveza.
 (mientras una muchacha
 barre el café desierto)
El tren nocturno cruza
el viaducto de la esquina.
 (son las ocho y treinta
 de la mañana) (Gris)
Alguien dejó caer una moneda
en la rockola. Hoy no espero a nadie.
 (blanco)
A las nueve en punto
los almacenes están abiertos.
Dime, muchacha, ¿qué horas son?
Hace calor y mañana es miércoles.
 (ayer apenas perdí el empleo
 y sólo queda para una cerveza)
El tren nocturno viene de regreso
por el viaducto de la esquina.
 (es la tercera vez que el maquinista
 equivoca la salida)
¡Hey, muchacha, dame una cerveza!
 (negro)
Dime qué horas son pues no espero a nadie.
 (¡Mahalia, sufre por mí, Mahalia!)

BESSIE SMITH

*I'm a red woman, just full
of flamin' youth
(Worn-out papa blues)*

Oía una voz indefinible,
algo como la formación de un nido,
con queja, con desesperación, con anhelo.

Mi cigarro se consumió de prisa
sin que yo lo tocara una sola vez,
ardiendo como una seca hoja en invierno.

El disco terminó y la voz que cantaba
con queja, con desesperación y anhelo
se alejó de mi cuarto.

¿Quién es? grité con una voz
de anciano que llegó de pronto.
Era Bessie, me dijeron.

Era Bessie que murió en el treinta y siete
mientras el sol entraba en eclipse
y dejaba oscuro todo el vecindario.

Era una mujer al rojo vivo,
llena de juventud flameante.
Amén.

NORAH JONES

Siempre es el amanecer en tu voz, Norah,
y lo de atrás se ha quedado atrás
para que adelante únicamente exista el porvenir.

Anda, Norah, deja que los tambores marquen el compás.
Todo se transmite extrañamente
por entre las calles de esa ciudad,
esa, la que tu amas,
así que olvidemos las horas decepcionantes,
los minutos vacíos,
los instantes sin emoción
y persigamos candorosamente
lo único que pueda ser amado.

Vamos, Norah, vamos hasta el puente
por donde se entrecruzan los sentimientos.
Vamos, Norah, cántame cómo es la gran manzana
y cuéntame el latido interno que existe en ti.

El jardín de las delicias

A la memoria del pintor Benjamín Domínguez

el Juicio Final y su macabra telaraña
 extienden sus miserables tentáculos
 sin pudor estrangulan a ese diminuto gusano
 reducido a su más desnuda soledad del Ser
 ¡terrorizada imagen del Infierno Negro!

cementerio marino de sombrías pesadillas
por debajo del agua escalan laberintos
demonios con bocas dentadas en el vientre
orejas de las cuales emergen cuchillos ensangrentados
que el visionario holandés errante supo traducir
a un lenguaje universal por todos sabido
por angustia de morir sin haber antes amado
sin haber sido antes amado

narración sucinta de la caída sin tregua
destierro del género humano
el Paraíso se trueca en sórdido Purgatorio
dantesca escena donde fenecen nuestras ansias
del poseer y el haber sido poseídos
pecadores despedazados por monstruos infernales
dominan esta pintura del madroño
tabla de la gloria vana
¡transcripción implacable del ocaso de nuestra vida!

El encuentro

Silvia Molina

Tarde tras tarde, un niño es llevado por su padre, un médico ortopedista, a la clínica en la que trabaja. Ahí, el chico se divierte jugando con Jorge, un muchacho con ambas piernas enyesadas. Pero esa amistad se pierde y la vida lo lleva por otros rumbos y adversidades. Muchos años después, el hombre descubre la identidad de aquel niño de sus tardes lejanas. He aquí un nuevo relato de la autora de En silencio, la lluvia.

A Mauricio Gómez Morín

*Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida.*

CARLOS GARDEL

No es que no quiera contarte, le insistí a Martha, viendo jugar a nuestros nietos en el jardín con Plutón que no dejaba de mover la cola de felicidad. Todavía no puedo escuchar ni el nombre de mi padre. Sabes que no me gusta hablar de él, pero ya que te pones así, voy a destapar la Caja de Pandora para hablarte de esa parte de mi vida que quise borrar para siempre, pero por lo visto es imposible. Esta repentina visita me ha dejado así. Si llegas quince minutos antes, lo habrías visto.

Entonces le conté lo que pude recordar o quizá lo menos grave:

Todo comenzó una madrugada recién comenzado el verano. Me despertaron unos estruendos: ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! Se escuchaban tan cerca que pensé que eran balazos. Era un amanecer fresco que olía a flores y todavía se alcanzaba a escuchar el canto de los grillos. Después de los primeros estampidos se hizo un largo silencio y enseguida un canto de pájaros me tranquilizó. De pronto oí el sonido de unos cascos de caballo, como si caminara por una calle empedrada.

¡Pum, pum, pum, pum...! Otra ráfaga de estampidos me hizo cerrar los ojos y prenderme de la sábana co-

mo si fuera una protección. Al cabo de unos segundos que se me hicieron eternos volví a abrirlos, aterrado.

No reconocí el lugar. Estaba en una cama que no era la mía, bajo una bóveda de ladrillos que no recordaba haber visto. “¿Dónde estoy?”, pensé asustado.

No supe cómo había llegado allí, por más esfuerzos que hice, y empecé a llorar con ese llanto de inseguridad y desconsuelo que tienen los niños. Tenía siete años. Pensaba que vendrían en mi auxilio mi madre o mi padre, pero ninguno de los dos dio señales de vida. Estaba horrorizado. ¿Comprendes?

Cuando te conté que mi padre nos había abandonado, sólo te dije que fue médico, pero no su verdadera profesión: ortopedista. Trabajaba en la Clínica Primavera del doctor Velazco Zimbrón, el pionero de la ortopedia en México. Una clínica a la que durante algún tiempo solía llevarme con frecuencia. Me apresuraba para que comiera, y sin que hiciera la tarea, me hacía subir a su Pontiac azul. Cuando llegábamos, antes de irse a lo suyo, me sentaba en la cama de un niño enyesado de ambas piernas, que apenas podía moverse, y que era mi amigo: Jorge. Me gustaban su tímida sonrisa y su forma de cambiar la expresión de los ojos cuando me veía llegar. En ese momento yo me sentía esperado, importante. Él tenía chispa y nos divertíamos con sus ocurrencias y mis travesuras.

Nunca pensé en lo que sentiría por su imposibilidad de nadar o patinar o salir de paseo. Era un niño como yo,

sólo que no podía moverse temporalmente. Nunca le pregunté qué tenía o por qué lo habían operado, ni de dónde era ni cómo se apellidaba. Entre nosotros había un entendimiento especial, aunque en esa época no podríamos haberlo expresado con palabras. Era algo que nos conectaba, como si de alguna manera nos conociéramos de tiempo atrás.

Le prestaba mis juguetes, y a veces se los dejé por órdenes de mi padre. Recuerdo cómo me dolió regalarle unas ágatas que había ganado en la escuela, a la hora del recreo, al más engréido del grupo. Eran raras, especiales, Fernando me lo hizo notar.

Siempre llevaba algo distinto para sorprenderlo: un avión de madera de balsa que él hacía volar desde su cama y que yo perseguía hasta su caída para devolvérselo, un coche de pilas, mis álbumes de estampas de jugadores de béisbol, regalo del doctor Pérez Teuffer, que trabajaba en la clínica con mi papá y que después de la muerte de Velazco Zimbrón fue su director. Pegábamos las estampitas de los Naranjeros de Hermosillo, los Yaquis de Ciudad Obregón, los Tomateros de Culiacán, los Piratas de Campeche, los Camaroneros de Ciudad del Carmen, los Sultanes de Monterrey, los Diablos Rojos del México... Conocía todos los equipos y a cada uno de sus miembros. Mi ídolo era Felipe Montemayor, El Clipper, que estuvo en el equipo de Monterrey y luego con los Piratas de Pittsburgh. Lo admiraba porque era elegante y zurdo como yo. Era fácil impresionarse con él. También me gustaba el primera base del Filadelfia, el cubano Pancho Herrera, a quien todos llamaban Panchón, también por lo grandote.

Si mi padre me hubiera obligado a darle a Jorge mis álbumes, me habría abierto una herida profunda porque el beis era mi pasión a pesar de mi corta edad y de mi torpe lectura. Me había aficionado por Fernando, mi hermano, quien recortaba del periódico todas las noticias relacionadas con los juegos, y no se perdía una narración del Mago Septién en la radio. Yo estaba pendiente y apenas comenzaba ponía una silla junto a la suya y cerraba los ojos. De verdad creía ver el partido. Me hablaba de Mel Almada como de un semidiós, por haber sido el primer pelotero mexicano que entró a las Grandes Ligas, del que ya nadie se acordará, y quien había triunfado muchos años antes de que nació.

Después de jugar, Jorge y yo escuchábamos “Peter and the Wolf”, “The Teddy Bear’s Picnic”, “Who’s Afraid of the Big Bad Wolf?” y otras piezas que ponía una voluntaria estadounidense a la que le decían “miss Sally” —porque por las mañanas enseñaba inglés a los internos—, en un tocadiscos de su propiedad, como los discos, o poníamos atención a un cuento que una voluntaria mexicana leía en voz alta mientras las niñas de la fila de camas de enfrente a las de los niños aprendían a bordar con hilos de colores que atraían mi curio-



sidad, aunque no tanto como una morenita, mayor que yo, que nos atisbaba con unos ojos melancólicos como si nos preguntara: “¿Qué esperan para invitarme a jugar?”, pero, enyesada de la parte superior del cuerpo, su movimiento era todavía más limitado que el de Jorge, al grado de que no sólo no bordaba sino que no podía sostener un libro en las manos.

Me daban ganas de hablar con ella una tarde, pero nunca tuve el valor de acercarme, no sabía cómo, con qué pretexto, o quizá no lo hacía porque Jorge no me lo hubiera perdonado, ya que se pasaba la mañana esperándome. Llegué a soñar con ella. En mi ensueño le quitaba el yeso y la besaba en la mejilla con gentileza. Fue mi primer enamoramiento o mi primera atracción, si así puede considerarse. Los otros internos eran más grandes, y entraban y salían del hospital con cierta rapidez. Nunca eran los mismos. Sólo Jorge permanecía allí, con su halo de misterio.

De aquellos tiempos evoco con más detalle la música, los cuentos y las novelitas que las voluntarias de la clínica leían en voz alta para nosotros, como *Corazón, diario de un niño*, que era el libro de los miércoles, o *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que era el del viernes. Un capítulo cada vez. También añoro a Camila, como se llamaba aquella chiquilla desolada que nos veía jugar, porque alimentó mis primeras fantasías. El día que no la encontré, porque la habían dado de alta, perdí de golpe el interés en aquel lugar que otros niños de mi edad o mis compañeros de la escuela no imaginaban que exis-

tiera. Debo decir que, a pesar de todo, era un espacio alegre porque las paredes estaban pintadas de colores claros y nunca faltaban adornos colocados por las voluntarias, sobre todo en las fiestas; y las había seguido porque celebraban santos y cumpleaños, y cuanto día importante marcaba el calendario; y porque desde las ventanas podía verse un bosque donde de vez en cuando corrían y saltaban las ardillas y se escuchaba el canto de los pájaros. Los internos nunca estaban solos ni aburridos, y tenían facilidad para dormirse a pesar de las distracciones.

Me había fastidiado de jugar con Jorge, como si yo hubiera madurado y él se hubiera quedado atrás, atado a una cama que no le permitía ser independiente. No volví a aquel lugar, a pesar de la presión de mi padre y sus regaños. Argüía la cantidad de tareas del colegio, dolor de estómago, me prendía de la falda de mi mamá, que le decía que me estaba quitando la infancia, y hacía todo lo que podía por evitar acompañar a mi padre... y no me sentí culpable por abandonar a aquel niño. Para ser sincero, pronto lo olvidé.

Recuerdo que, cuando mi padre me alzaba para subirme a la cama ortopédica, las enfermeras se echaban unas miradas cómplices que no entendía. Pero de mi padre muchos hablaban a sus espaldas. Fue un tipo al que le gustaba la aventura o quizá, para decirlo de otro modo, se apasionaba por los retos. Era moreno de grandes ojos atigrados y labios carnosos, delgado. Tenía el ceño fruncido, pero se distinguió por ser persuasivo y generoso con todos (menos con su familia). Exigente con sus subalternos, como con sus hijos, solía regañar a las enfermeras por nimiedades, sólo por mostrar su poder; y a mi madre porque sí, o quizá porque había dejado de quererla, como vimos después. Atesoraba el dinero como si lo fuera a perder exponiéndolo a una corriente de aire.

Después de aquel angustioso despertar, no volví a ver a mi padre. Nadie me dijo adónde había ido o por qué nos había dejado, y no pregunté. Era un secreto a voces: vivíamos mejor sin las peleas de mis padres. Yo le tenía miedo y coraje por los gritos que llegaban en la noche a mi habitación, y por las bofetadas que le daba a Fernando.

Mi madre, como las mujeres de su tiempo, se pintaba con discreción: usaba bilé en los labios, se ponía un poco de *rouge* en las mejillas y siempre tenía a la mano, en su bolso, una polverita con tapa de esmalte, con cuya borla se retocaba la nariz o la frente en alguna reunión. Decían que era una mujer atractiva y su melena negra le daba un toque especial. Yo tenía un Edipo enorme y la veía hermosa. Cuando tú la conociste, ya era una viejita acabada. Me gustaban su porte, su mirada trasparente. Cuando ahora veo sus fotografías, me parece una artista de cine estadounidense de la época, porque su nariz afilada y sus ojos almendrados le daban carácter, personalidad. O tal vez, para qué te digo, no he podido deshacerme del Edipo, a pesar de todo. Y para acabar con lo que podría ser otra exageración, bailaba con chispa. Se divertía tanto que nos transmitía su gozo; pero tenía pocas virtudes y muchos defectos; entre ellos, no haber perdonado a mi padre que le mandaba cartas y recados y hacía llamadas que ella no contestó. Cada mes, él depositaba en el banco la pensión que le había ordenado el juez, de la que mi madre siempre se quejaba, por escasa y “buena para nada”.

Una vez fue a buscarla a Cuernavaca y ella le mandó decir que no conocía a nadie con ese nombre, que se retirara; y la desprecié porque mi hermana y yo sí teníamos deseos de verlo, una necesidad insospechada, o quizá teníamos ganas de un abrazo, de sentirlo, de saber que no se había muerto.



Si no era diestra en muchas cosas, con la separación tuvo que aprender a administrar unas casitas que tenía mi abuelo en Cuernavaca, de donde le quedaba un dinerito con el que nos educó. Se reveló como una mujer ordenada que contaría hasta el último centavo que entraba en su monedero y, si lo gastaba, lo hacía con cuidado. Nos traía tan cortos, que mi hermano mayor y yo salíamos a vender los huevos que ponían unas gallinas que compramos con un dinerito que nos regaló el abuelo de Navidad. “Para que aprendan lo que cuesta la vida”, dijo. Dinero que, por instrucciones de mi madre, administrábamos escrupulosamente, pues no sólo teníamos que darles de comer a las gallinas sino estar pendientes de su salud y ahorrar para nuestros gustos.

A mi llanto, aquel amanecer, acudió, por fin, mi hermana. Escuché su voz de lejos y me tranquilicé.

—Gonzalo, ¿por qué lloras?

Cuando la escuché, lloré más, como si quisiera que me encontrara pronto, hasta que me cargó y me explicó que estábamos en nuestra casa nueva, en Cuernavaca, que allí íbamos a vivir y a ser felices. Así dijo: “A ser felices”. Interpreta. Me explicó entonces que los cohetes tronaban porque era día de San Juan.

Habíamos llegado de noche. Yo dormí todo el camino y no recordaba nada del día anterior; por eso desperté tan asustado. A partir de entonces vivimos allí, en la calle de Tetela, en una casa propiedad de mis abuelos, y adonde decidió mi madre que nos mudáramos para alejarse de su pasado.

Le dije a María que iba a buscar a Fernando, y me vio con tristeza. No estábamos completos: al igual que mi papá, Fernando no había venido con nosotros, lo habían dejado en un internado, en el sur de la Ciudad de México, en una escuela de maristas que siempre odió.

Supe después que la causa de su internamiento había sido su mala conducta, de la que mi papá se había hartado, y de la cual, sin duda, debió de ser en parte culpable. Nunca voy a olvidar la noche en que le dio de cintarazos: como Fernando no lloraba ni pedía perdón ni se inmutaba siquiera, mi padre le daba más y más, hasta que quedó lleno de sangre por todos lados. Aun así, no logró que llorara.

Aunque María era despierta y simpática, y su presencia y su risa se sentían por toda la casa, me hacía falta mi compañero de beis, de fut, mi modelo, mi héroe, mi ídolo... Se notaba su vacío en la mesa, a la hora de la conversación, en la cama vacía de mi cuarto...

El cambio para mí fue drástico, aunque mejoró mi vida como no lo hubiera imaginado. La casa era amplia, estilo colonial con techos altos y bóvedas catalanas, y el jardín tenía tantos árboles frutales que se compraba poca fruta en la casa. Me mandaban a cortar limones, naranjas, aguacates, papayas, plátanos...

Todas las tardes, me trepaba a un gran ciruelo desde donde alcanzaba a ver un arroyo que corría a espaldas de la casa, y cuando subía a la parte más alta observaba todo el valle. Esa vista me parecía maravillosa. Miraba casas, jardines, vacas, borregos, el campo... Ese árbol era mi refugio, aunque a menudo me enfermaba del estómago por comer ciruelas crudas, de esas de hueso largo con poca pulpa amarilla, deliciosas. A veces me buscaban y no me hallaban. Bajaba después de un rato para que no descubrieran mi escondite.

La esposa del jardinero echaba unas tortillas tan blancas y tan sabrosas que apenas llegaba a mí el olor de la leña que ardía bajo su comal, bajaba corriendo del árbol a que me diera una con sal. Y luego me trepaba en la barda del frente de la casa para ver desde allí pasar coches, caminantes, compradores de viejo arriando a sus burros... Allí saboreaba la tortilla y soñaba con ir detrás de la gente a ver dónde iba.

La casa tenía una alberca rectangular con agua fría, donde nos refrescábamos mi hermana y yo llegando de la escuela, y en la que los sábados y los domingos compartíamos los juegos con los primos que venían de la Ciudad de México. A veces, incluso, se quedaban a dormir, o pasaban vacaciones. Pero de todas maneras extrañaba a mi hermano. Tanto molesté a mi mamá con la cantaleta de que quería verlo que un domingo me llevó al internado.

Las canchas de fútbol estaban llenas de niños y jóvenes, que quizá, como mi hermano, tenían pocas visitas, aunque el arroyo vehicular estaba congestionado de tanto coche. Mi madre llevaba una bolsa con regalos y ropa para mi hermano; es decir, cosas como Chocomilk, chile piquín, jabón, champú, pasta de dientes, ropa limpia... y el dinero permitido para los recreos, pues había una tienda cerca de las canchas donde vendían un poco de todo tipo de refrigerios, dulces y galletas.

Durante el trayecto puse constantemente la mano sobre la bolsa superior de mi camisa, para estar seguro de que no se me habían caído dos estampitas que no habíamos podido conseguir y que habían llegado a mí por un compañero del nuevo colegio, donde, por cierto, recién entrado me dieron una paliza que me dejó adolorido una semana; pero al segundo día, apenas entré al salón y se me acercó uno de los bravucones, le tiré una patada a los genitales, como me había aconsejado el jardinero, me puse en guardia y allí paró todo.

Ver a Fernando me rompió el corazón. No se veía triste, pero yo lo quería con nosotros; y me di cuenta de que en la despedida estuvo a punto de llorar, pero lo disimuló con eficacia. Me llevó a su dormitorio que era colectivo, lo que me recordó de golpe la Clínica Primavera, pero este era un lugar frío y triston, con unas cortinas color crema gastadas. Abrió con una llavecita que le colgaba del cuello un lóker y me tendió

una galleta que todavía saboreo cuando la recuerdo. Dijo: ¿Quieres un “piscolabis”? Y pensé que así se llamaba ese abanico crujiente y delicioso. Entonces saqué del bolsillo las estampitas: Jesse Flores, de Guadalajara, y Roberto Beto Ávila, el veracruzano que bateaba como los dioses, y que estuvo en las ligas mayores con cuatro equipos diferentes. Mi hermano sonrió, las puso dentro del lóker y me colocó un gancho suavcito al hígado en señal de felicidad. Volvíamos a jugar juntos. Entonces me abracé a él, no quería soltarlo, como si con ese abrazo pudiera llevarlo conmigo.

La historia de mi hermano es otra historia que también conoces en parte y que algún día te contaré, pero puedo decirte que, sin él, me sentí incompleto muchos años. Al despedirme fingí que todo estaba bien, pero apenas entré en el coche dejé salir el llanto y no dije ni una palabra durante el regreso.

Mi madre, para ayudarse, ya que decía que no había dinero que le alcanzara, rentaba una de las habitaciones grandes. Tenía una sala con muebles coloniales, una chimenea para la época de lluvias torrenciales y el invierno y un baño de talavera inmenso. Fue así como conoció a su segundo marido. Una tarde estaba yo trepado en el ciruelo y vi de lejos cómo mi madre y él se besaban en la recámara de ella. Los ventanales estaban abiertos de par en par. Sentí un calor inmenso por todo el cuerpo y ganas de golpearlo, y no le dirigí la palabra a ella en una semana. Qué tienes, me decía. Y no contestaba. Esa fue la razón que me llevó a salir de Cuernavaca. Gerardo no era santo de mi devoción, le tenía unos celos terribles, al grado de que me pasaba horas pensando cómo acabar con él, ponía alacranes en sus zapatos y arañas en sus toallas. Le rogaba a mi mamá que me llevara al internado, pero sólo contestaba:

—Estás loco, no sabes lo que dices. Los internados son cárceles.

Entonces la detestaba aun más porque tenía a mi hermano en una cárcel, aunque él no sospechaba que la vida entre nosotros era igual de espantosa que la suya.

Así, después de insistir, después de cansarla, regresé a la Ciudad de México a casa de mi abuela materna que pasó a ser todo para mí. Nos quería tanto, que logró sacar a mi hermano del internado (nunca fue mi padre a visitarlo), y los dos vivimos con ella. Quiero suponer que no fuimos una carga, sino una compañía que de vez en cuando la hacía rabiar. Aunque a veces hablaba con Fernando a solas y en voz baja, supongo que por su comportamiento rebelde. El tiempo transcurrió sin más tribulaciones. A mi padre no lo veíamos y a mi madre la evitábamos. María se casó y se quedó a vivir en Cuernavaca. A veces sentía nostalgia por ella: después de todo había sido una buena compañera para mí. Y le debo no haber reprobado en la primaria y la secundaria, porque se encargaba de ayudarme con las tareas.

Pero creo que me estoy alejando de lo que quiero decirte. ¿Ves cómo me cuesta trabajo? Antes de que llegaras de tus clases, yo estaba cortando las ramas secas del limón, cuando me anunciaron la visita de alguien que quería verme. Salí hasta la reja. ¿Te acuerdas de mí?, me dijo. Me le quedé mirando, pero no supe quién era. Soy Jorge, se apresuró. ¿Jorge qué?, le pregunté, Jorge, Jorge Martínez. Su apellido no me dijo nada. ¿Te acuerdas de las ágatas que me regalaste? Cómo no me iba a acordar, si tanto me dolieron. Las sacó de su bolsillo en una talega de cuero y me las tendió. La abrí. Increíble, las conservaba todas. Lo hice pasar.

Era un hombre más robusto que yo y vestía elegante. No tenía rastro de haber estado enyesado tanto tiempo. Me alegré por él. Lo conduje hasta aquí, le presenté a los niños y le ofrecí una cerveza por la que fui al refrigerador pensando en aquellos años.

A mi regreso, me dijo sin más preámbulos que era mi medio hermano, que lo había sabido hasta que mi padre se fue a vivir con su madre, quien era la administradora de la Clínica Velazco Zimbrón: la “señorita Felicianita Martínez”. Jorge había tenido el impulso de buscarme muchas veces, pero no se había atrevido. Yo estaba aturdido, incrédulo, como sigo: hablaba con el hijo de la mujer que le había robado el esposo a mi madre, su felicidad. Aquel niño a quien mi padre me obligaba a entretener era mi medio hermano. Yo lo divertía como si fuera mi obligación y no la suya. La figura de mi padre en el hospital, subiéndome a la cama ortopédica, me vino de golpe. No me digas que no fue un cabrón.

Y sin embargo me alegré de verlo, de verlo bien, digamos; pero de inmediato sentí algo que no puedo describir. Ese calor de ira que me recorre todavía el cuerpo. Lo vi en la cama y a mi padre apurándome para que lo acompañara a la clínica. Y, entonces, sólo entonces vi que Jorge y yo nos parecíamos, teníamos un aire hermano. Entendí por qué las enfermeras cuchicheaban al vernos.

Me comenzó a hervir más la sangre. Vinieron hasta mí nuestros juegos de cartas, la música de *Los tres cerditos*, las lecturas en voz alta de las voluntarias; y lleno de furia, pensé en mi padre, que me llevaba a distraer a su otro hijo, que me quitaba mis juguetes para dárselos, que me robó muchas tardes para que le hiciera compañía a un niño que nunca supe que era mi hermano.

Recordé el terror de los cohetes de San Juan, el internado de Fernando, mi soledad trepado en el ciruelo del jardín de Cuernavaca, a María separada de su marido y, vi a mi madre sentada por las noches en la mesa del comedor haciendo cuentas, sin olvidar su rencor. Supe lo iguales que éramos los dos, los mismos defectos, al fin y al cabo, éramos madre e hijo... Entonces traté de acordarme de la voz de mi padre y no pude; sólo recordé un mundo que me hizo madurar antes de tiempo, en el que nunca lo encontré. **u**

Ignacio Padilla

Teoría de la física cuéntica

Jorge Fernández Granados

“La obra de Ignacio Padilla está ya en el reino riguroso de la más genuina literatura”, afirmó Jorge Fernández Granados en el Palacio de Bellas Artes, en agosto pasado, durante una actividad en que se reconoció la trayectoria del autor de Las fauces del abismo. Aunque se dedicó también a la novela y al ensayo, el escritor mexicano recientemente fallecido se definía como “físico cuéntico”.

Una de las fuerzas primordiales y más recónditas en la vida de las personas es la vocación, aquella empatía innata que trama los hilos de las afinidades y las elecciones vitales. La vocación, como las líneas del rostro o de la mano, es una identidad definitiva que, aunque evoluciona o madura, es inseparable del ser mismo. Ella actúa a semejanza de un campo magnético que rodea desde el nacimiento hasta la muerte a cada uno de nosotros y a ella le debemos, con el correr de los años, tal vez la última llave de nuestro destino. Creo que la vocación literaria ha sido en la vida y la obra de Ignacio Padilla un centro irradiante que ha dado coherencia y esplendor a una trayectoria que hoy, sin duda, atraviesa su plena madurez.

Dicha vocación se manifestó pronto en él. No fue el caso, sin embargo, de la precocidad apremiante sino el de la temprana destreza. “Por una pluma se reconoce al águila”, solía decir Julio Cortázar, y ello es particularmente cierto en este caso, pues desde su primer libro la pluma segura del escritor ya estaba en la mano de Ignacio Padilla.

Al respecto, quiero referir una pequeña anécdota, o mejor dicho, un modesto episodio que perfila bastante bien, según creo, la personalidad observadora y esen-

cialmente literaria que lo anima. Dos casualidades cimentaron nuestros primeros encuentros. Dos convergencias, ahora que lo recapitulo, muy al estilo de sus tramas cuentísticas y que bien podrían hacernos pasar por personajes envueltos en laberínticos itinerarios que se entrecruzan dentro de una narrativa fantástica.

Parte de esta historia comenzó, por lo menos para mí, en 1989. El Tecnológico de Monterrey y la Editorial Castillo lanzaron una convocatoria, abierta a nivel nacional, para premiar a escritores jóvenes, de menos de 25 años, en los géneros de cuento, ensayo y poesía. La primera casualidad no fue solamente que Ignacio Padilla y quien esto escribe resultáramos distinguidos, en cuento y poesía respectivamente, con el Premio Alfonso Reyes de las Juventudes —que así se llamaba aquel certamen—, sino que pocas semanas después, en la atareada mañana de una sala de espera del aeropuerto, en medio de los numerosos pasajeros que nos preparábamos para abordar el primer vuelo del día a Monterrey, un joven se acercó a mí y me dijo: “Hola, ¿tú eres uno de los ganadores del premio de Monterrey?”. Lo curioso es que era más una certeza que una pregunta lo que noté en el tono de su saludo. De inmediato se presentó,



Ignacio Padilla

sonriendo con la inteligente cordialidad y el espíritu observador que siempre lo habían acompañado. Era Ignacio Padilla. Por entonces, el autor de *Amphitryon* contaba apenas veinte años de edad y había sido precisamente por el que sería su primer libro de cuentos, *Subterráneos*, por el que le habían dado la citada distinción. Fue aquel un viaje corto, de ida y regreso el mismo día, para la entrega del premio en la capital regiomontana. Pese a lo breve del encuentro y del viaje hubo de inmediato la empatía intuitiva, que después se volvería también literaria, de quienes la vocación ha hecho coincidir en el camino. Nunca entendí, sin embargo, cómo Ignacio había hecho para reconocer, entre los no pocos pasajeros que aguardábamos en el aeropuerto, quién era otro de los convocados aquel día para el premio “de las juventudes”. Tiempo después, le pregunté directamente sobre ello y su respuesta fue muy elocuente: “Eras el único en aquella sala de espera que llevaba un libro de poesía”.

Una segunda casualidad ocurrió en 1994. Aquel año marcado en México por la violencia política y el levantamiento zapatista, en el cual parecía que los cimientos del añejo sistema se tambaleaban, un grupo de nuevos autores trabajaba sin descanso, con la idea de devolver a la literatura su más alta y exigente tradición. Sus relatos, novelas y ensayos, por entonces en ciernes y en apariencia ajenos o distantes a la inmediata realidad, interpretaban y transcribían de otro modo el devenir de su tiempo. Las historias que contaban tenían lugar en la Europa de la Primera y la Segunda Guerras mundiales, en el medievo celta o en islas de los Mares del Sur; y daban cuenta de comendadores y senescales, de espías y

conspiradores, de náufragos y prodigios y, en fin, toda clase de seres poseídos por avatares y destinos irrevocables. Aquel grupo de autores, amigos desde la escuela preparatoria, eran Jorge Volpi, Eloy Urroz e Ignacio Padilla. Ellos serían quienes, poco después, junto con Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda, lanzarían el manifiesto del *Crucky* y constituirían el epicentro del quizá más animado, polémico y mal entendido capítulo de los últimos años en la literatura mexicana. Pero sobre ello se ha hablado mucho ya y no me detendré más por el momento en el tema. En aquel 1994, como dije, decisiones en absoluto ajenas a mí me llevaron a leer una novela, una extraordinaria novela bajo el seudónimo de Nicodemo. Cuando los otros dos jurados y yo nos reunimos para dictaminar el Premio Juan Rulfo para Primera Novela el consenso era inmediato: el libro ganador era *La catedral de los ahogados*, participante bajo el seudónimo de Nicodemo. No es, claro, ninguna noticia a estas alturas que les informe quién era Nicodemo. Otra vez la casualidad, que a estas alturas me atrevo a llamar el destino, había reunido a las personas y los hechos —o, debería escribir: a los personajes y las historias— en aquel laberíntico itinerario que se entrecruza.

¿De qué habla *La catedral de los ahogados*? Me permito esbozar esta primera novela de Ignacio Padilla, pues varios de los componentes característicos de su narrativa están ya presentes ahí.

A grandes rasgos habla de una isla que envejece en algún confín del mundo, cuya historia comienza el día en que el único barco que llegaba a ella naufraga; y deja el último cargamento sobre sus playas, en el que arriba, entre otras cosas, un cofre donde se ha escondido el diablo. A partir de entonces, la isla queda a expensas de sí misma, o lo que es peor, sus habitantes tienen que inventar su propio devenir para no morir de tedio. Este breve mundo está habitado por un Comendador y su mujer, por un pueblo ignorante, devoto y sin querer a veces justo, alguien que inventa cosas, alguien que las destruye, muchos que tienen miedo, otros envidia, otros que sueñan y blasfeman. Y en un rincón de ese pequeño pero completo ecosistema, Orlando, el poeta, y Patricio, el idiota, esperan en el casco de un barco encallado al Ángel prometido, el que bajará para nombrar todas las cosas nuevamente. Orlando y Patricio viven en una extraña convivencia mitad desamparo y mitad desdén del mundo monótono del resto de los isleños. Ebrios los dos la mayor parte del tiempo, uno de luz y el otro de tinieblas, ambos terminan de formar ese imaginario fresco que propone el autor como una gran metáfora de la irremediable soledad humana.

Cabe notar que en esta novela están ya presentes algunos ejes de su fabulación, como podrían ser los escenarios exóticos —o más bien los escenarios *atópicos*, es decir, lugares no precisados en el tiempo y el espacio his-

tóricos—, lo real y lo fantástico entretreídos en un mismo discurso que se retroalimenta como un juego de espejos, la dualidad (materia-espíritu, orden-caos, luz-tinieblas, vigilia-sueño, etcétera), la cual plantea un permanente campo de batalla entre fuerzas antagónicas, el lenguaje riguroso y hasta obsesivamente vigilado y, en el centro de todas estas constantes, la imaginación.

La imaginación es el *primer motor* —en el sentido aristotélico del término— de esta narrativa. No la imaginación que pretende sustituir la realidad del mundo sino la imaginación que pretende revelar precisamente el mecanismo inagotable del mundo. En las novelas, los ensayos y particularmente en los relatos de Padilla la imaginación no es un recurso al servicio de la trama sino la trama misma del discurso literario. En su obra las dimensiones imaginarias irrumpen y trastocan constantemente la convención de lo real para adentrarse con perspicacia en las posibilidades paradójicas de lo real.

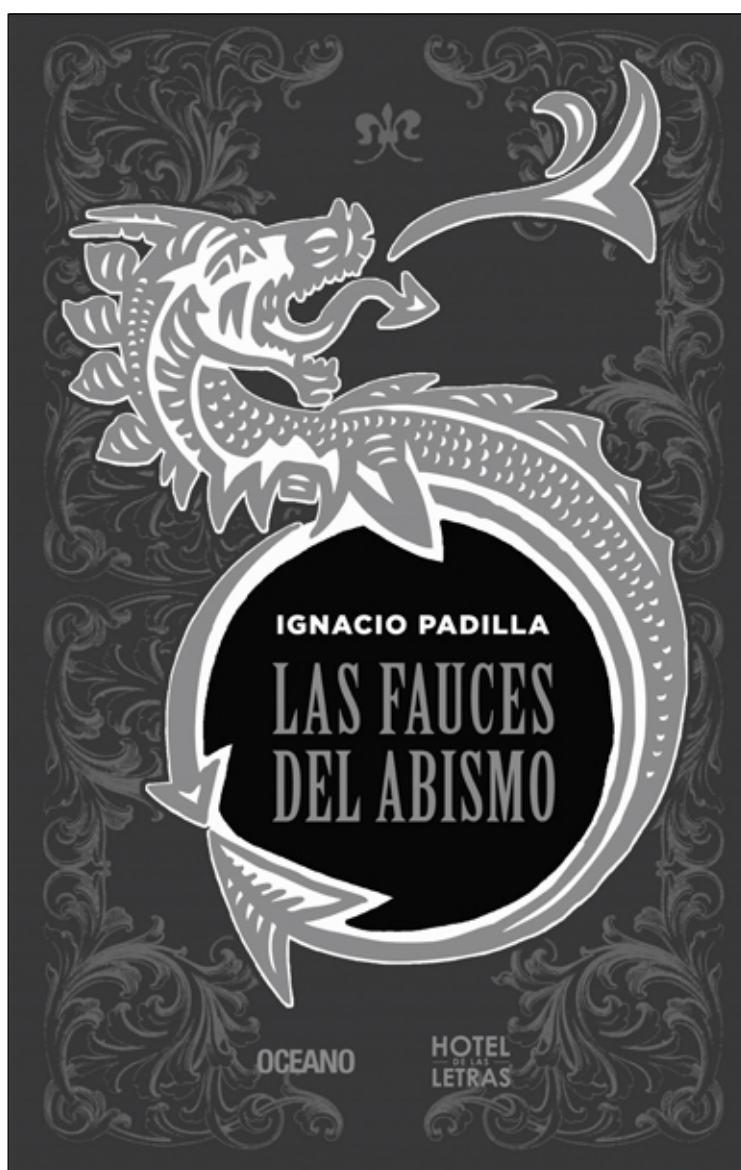
Asimismo, esta como todas sus historias se desarrolla en un escenario no precisado en el tiempo y el espacio históricos. La isla de *La catedral de los ahogados*, si bien está verosímil y minuciosamente descrita, es en realidad un pretexto geográfico, un limbo imaginario meramente funcional para el desarrollo de la trama, como el reino vacante de *Si volviesen sus majestades* o la Europa del Este donde se dan cita los personajes de *Amphitryon* o de *Espiral de artillería*. He aquí, por cierto, una de las más distintivas *marcas de casa* en la narrativa de Ignacio Padilla. El lugar y el tiempo de sus relatos son, con toda premeditación, *atópicos*. A diferencia de la *utopía*, que sueña un mundo perfecto, o de la *distopía*, que plantea un devenir apocalíptico, la *atopía* es más bien una dimensión paralela, aunque perpetuamente presente, a través de la cual la alteridad del tiempo y del espacio cumplen narrativamente el objetivo de *no distraer* al lector de la ficción con el peso de coordenadas demasiado específicas acerca de un país o de cualquier época concretos. Podría decirse que la intención narrativa de este recurso es una variante actualizada del “Había una vez...”.

Otro elemento que ya aparece desde entonces en *La catedral de los ahogados* es el diablo. Entidad innumerable que disloca los trabajos y los días al frente de una tarea tan detallada y necesaria como la de la creación: la destrucción. Para el narrador, no obstante, el diablo más que el Mal es el sabotador, el doble, el íntimo revés de la voluntad que actúa en las omisiones y tiene con frecuencia de su lado al olvido. Tal entidad innumerable también sería, años después, el tema de la tesis con la cual Ignacio Padilla obtendría el doctorado en literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. En efecto, *El diablo y Cervantes* fue el título del objeto de estudio dentro de la obra cervantina que él decidió investigar a fondo. Y, como sabía Stéphane Mallarmé, que todo tarde o temprano termina

en un libro, en este caso el libro, con el mismo título, fue publicado en 2005 por el Fondo de Cultura Económica.

Muchas, muchas cosas más podrían comentarse sobre la obra literaria de Ignacio Padilla. Las habilidades centrales, decisivas, en un escritor son quizá la imaginación y el lenguaje. Así como no hay un verdadero narrador sin los dones de la imaginación, no hay un poeta sin la expresión precisa y elocuente del idioma. Ambas destrezas están presentes en cada uno de sus textos.

Hablar de dicha obra el día de hoy exige por lo menos un deslinde bibliográfico. Se trata de un *corpus* que suma casi treinta libros publicados y son por lo menos tres los géneros en los que esta obra se ha desplegado, con igual solvencia y maestría: la narrativa, el ensayo y la literatura infantil. Cualquiera de ellos, por sí solo, ameritaría un coloquio para analizarse y discutirse. Pero, como el propio autor ha declarado en diversas oportunidades, él mismo se considera, ante todo, un cuentista,



un fabulador o —como también se autodefine en un hallazgo de humor— un *físico cuéntico*: “Soy un cuentista, un corredor de cien metros, a quien de vez en cuando le crece un cuento para convertirse en una novela, o un cuento le pide escribirse en forma de ensayo. Pero llevo trabajando toda la vida en esa propuesta de un volumen de cuentos que no será otra propuesta que la de mi vida. Y que, naturalmente, quedará inconclusa, porque no me durará la vida para contar todo lo que quiero contar”.¹

La vocación primordial, como se desprende de estas sinceras palabras, es la de inventar y comunicar historias. La vocación del fabulador es la raíz que nutre al árbol de esta obra literaria. Con modestia se refiere a sus novelas como cuentos que crecen de más y a sus ensayos como cuentos que piden escribirse de otro modo. Y en sentido estricto esto tal vez es verdad. Sugiere la idea de un primigenio género universal, de una sola matriz de toda la literatura, de la cual provendrían, a manera de adaptaciones o especializaciones evolutivas, los que hoy consideramos distintos géneros literarios. Pero dichos géneros no serían más que *expectativas estabilizadas* de la lectura, convenciones de nuestras costumbres mentales al enfrentar determinado texto. La literatura, parece insinuarnos, bien podría ser una misma y proteica materia imaginaria que no cesa de crearse, destruirse y transfigurarse. Tal propuesta, como la de ser el autor de un único

libro que quedará, como la vida misma, inconcluso, remiten a tangentes intuiciones borgeanas.

Acaso desde la literatura es posible, por otro lado, reelaborar la realidad y dar una medida humana al mar de la Historia y las historias. Acaso la literatura existe como una herramienta ancestral para poder mirar, a través de la ficción de sus espejos, lo que de otro modo no reconoceríamos nunca; o sencillamente existe para recordarnos que la novela, el relato, el poema, el ensayo, la fábula, el mito y aun el cuento infantil sólo pretenden —como también Padilla propone en otra parte— dar un orden al caos de la imaginación. A este respecto, me viene a la mente un aforismo árabe, o una de aquellas citas que, por certeras e intemporales, atribuimos a los pueblos más antiguos; en él se afirma que “Dios inventó a los hombres porque ama escuchar historias”.

Así, la vocación del narrador, del inventor y contador de historias ha sido, como dije al principio, el centro irradiante que ha dado coherencia y esplendor a esta obra no menos sutil que poderosa. Me arriesgo, y lo sé, a una afirmación desde la subjetiva cercanía de la amistad, pero estoy seguro de que la obra de Ignacio Padilla está ya en el reino riguroso de la más genuina literatura. Sus personajes habitan ahora mismo su propio mundo paralelo, fuera de las coordenadas confinadas por el tiempo y el espacio conocidos, en ese lugar que imaginó la teología bizantina, y perfeccionó descriptivamente Dante, donde las almas todavía son libres y salvajes o inocentes, a la espera de un Juicio que no ha de llegar mientras todavía alguien, en algún lugar del mundo, sostenga el tejido del tiempo contando una historia. **u**

¹ Entrevista a Ignacio Padilla por su libro *Las fauces del abismo* en la revista *Lee más*, 25 de noviembre de 2014 (<http://www.youtube.com/watch?v=Xmr2VnYjcb8>).



El sueño de volar

Eloy Urroz

En la segunda parte de su obra inmortal, Miguel de Cervantes lleva a sus protagonistas por los aires... Instigados por una condesa extranjera que viene a solicitar su ayuda, don Quijote y Sancho vuelan, o eso creen, montados en el caballo Clavileño, en una de las estratagemas que idean dos duques burlones. ¿Cuáles son los límites de verdad y mentira con que se juega en este episodio?, nos plantea el autor de Las Rémoras.

I. Confieso que la aventura del caballo Clavileño me ha atormentado muchos años, quizá desde mi primera lectura del *Quijote*. Pensé varias veces iniciar una novela con una disquisición sobre este capítulo, un diálogo pitoliano entre dos eruditos que no se ponen de acuerdo. Al final, no lo hice. No escribí nada sobre Clavileño y el tormento continuó a intervalos. ¿Por qué, a qué se debía esta obsesión mía tan específica? Al fin, luego de lustros, he dado, creo, en el clavo. Son dos las razones. En primer lugar, porque en este capítulo se halla en juego algo profundamente humano y radical: los límites de nuestra fe en el otro, la verdad o mentira del que jura decir la verdad, la involuntaria verdad del que miente y/o la mentira que se vuelve verdad a pesar de saberse mentira. Eso es justo lo que está en juego aquí: el *ethos* de Sancho y la inquebrantable fe de don Quijote. En segundo lugar, porque Clavileño adelanta 400 años lo que el genio de Disney pudo hacer realidad cuatro siglos más tarde: subir alto por el firmamento en un caballo de madera a pesar de estar detenidos e inmóviles, hacer felices a los niños haciéndolos volar, darnos un trozo de aventura a los adultos, divertirnos a todos por igual, al menos por unos cuantos minutos, los mismos

que pasaron don Quijote y Sancho volando por los cielos rumbo al reino de Candaya y de vuelta. Por eso el *Quijote* es la sempiterna invitación a la aventura y la felicidad a través de la ficción y la evasión, mismas que sentimos al montar en el simulador mecánico Soarin en el parque temático de Epcot Center, en Orlando, Florida. Cuando viví esta experiencia por primera vez, no dejé de pensar en lo que les había ocurrido a don Quijote y Sancho hace exactamente 400 años cuando ambos montaron (instigados por los duques) el aligero caballo en la segunda parte del *Quijote* (1615). Cervantes no sólo se adelantaba así a nuestra propia capacidad imaginativa, sino que plantaba la semilla exacta de lo que el genio de Walt Disney pudo hacer realidad.

II. Recapitulemos lo que apenas ha ocurrido en los capítulos previos al del estupendo y visionario caballo Clavileño —es decir, los capítulos XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX y XL de la segunda parte del *Quijote*— antes de entrar de lleno en la materia de este ensayo. Al final del capítulo XXXVI, inmediatamente después de la carta que Sancho escribe a su mujer, Teresa Panza, y de un largo almuerzo en el jardín con los du-



Salvador Dalí, *Don Quijote de la Mancha*, 1945

ques, oímos “el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor”. Este lúgubre son no es otro que el del anuncio de la inesperada llegada al castillo del escudero Trifaldín el de la Barba Blanca, quien ha venido desde el lejanísimo reino de Candaya a buscar a don Quijote de la Mancha. Dice requerir su ayuda a causa de una complicada historia de encantamientos, de la cual dará cuenta su ama, la Condesa Trifaldi, “por otro nombre llamada la Dueña Dolorida”.

Como el lector a estas alturas ya anticipa, no se trata sino de otra de las alambicadas bromas que los duques tienen preparadas a Sancho y don Quijote durante su visita al castillo. Cuando apenas ha partido Trifaldín el de la Barba Blanca en busca de su ama, el duque le dirá a don Quijote: “En fin, famoso caballero, no pueden las tinieblas de la malicia ni de la ignorancia encubrir y escurcir la luz del valor y de la virtud. Digo esto porque apenas ha seis días que la vuestra bondad está en este castillo, cuando ya os vienen a buscar de lueñas y apartadas tierras, y no en carrozas ni en dromedarios, sino a pie y en ayunas, los tristes, los afligidos, confiados que han de hallar en ese fortísimo brazo el remedio de sus cuitas y trabajos...”. Han pasado, pues, seis días desde la llegada de don Quijote cuando se nos invita a cono-

cer la estrambótica historia de la Dueña Dolorida, misma que conducirá, capítulos más tarde, a la aventura del caballo Clavileño. De esta manera, sin la historia de la Dueña y sus doce acompañantes embozadas, no habría razón para que don Quijote y Sancho montasen en el caballo de madera enviado *ex profeso* por el genio maléfico de Malambruno, único causante de las puntiagudas barbas que afean a estas pobres doce dueñas y a la eximia Condesa Trifaldi.

Cervantes aquí no sólo suspende la anunciada historia de Sancho y su ínsula, misma que los duques le han prometido gobernar —historia que no acaecerá sino hasta que concluyamos la del caballo Clavileño—, sino que, además, adereza esta aventura con el chistosísimo circunloquio de la Condesa Trifaldi. Esta digresión de cuatro capítulos funciona extraordinariamente, aparte de que consigue crear un *suspense* a la historia de la ínsula Barataria. El paréntesis que abre Cervantes no es un pretexto para alargar el relato, al contrario: tiene como función convertirse en parte integral de la sarta de locuras y disparates que llenan el *Quijote*. La técnica había sido empleada, lo sabemos, en la primera parte, sobre todo en forma de cartas, poemas y cuentos interpolados en la narración; en esta ocasión, sin embargo, el paréntesis —el de la visita de la Trifaldi, primero, y el de la travesía por los aires en el caballo Clavileño, después— resulta igual de afortunado que el de la historia de la ínsula prometida a Sancho.

El escudero no parece, sin embargo, muy convencido. Será, otra vez, su egoísmo el que lo enceguezca; Sancho añora comenzar a gobernar su ínsula y esta inesperada aventura tiene visos de entorpecer sus propósitos. Como él mismo argumenta:

No querría yo que esta señora dueña pusiese algún tropiezo a la promesa de mi gobierno; porque yo he oído decir a un boticario toledano que hablaba como un silguero que donde interviniesen dueñas no podía suceder cosa buena [...] De lo que yo saco que, pues todas las dueñas son enfadosas e impertinentes, de cualquiera calidad y condición que sean, ¿qué serán las que son doloridas, como han dicho que es esta Condesa Tres Faldas, o Tres Colas? Que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno.

Ahora bien, antes de recontar la historia del encantamiento de la Trifaldi y sus doce dueñas barbudas y embozadas, valdría la pena citar el divertidísimo remedo que Sancho hace de la Trifaldi una vez la curiosa farasante se ha presentado a los comensales con ridículos superlativos tales como “señor poderosísimo, hermosísima señora y discretísimos circunstancias, que ha de hallar mi cuitísima en vuestros valerosísimos pechos acogimiento...”, etcétera, remedo que, no obstante, Sancho lleva a cabo con absoluta seriedad: “El Panza [...] aquí

está, y el don Quijotísimo asimismo; y así, podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis; que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos”. Si no fuese porque a estas alturas conocemos la rústica candidez de Sancho, pensaríamos que el escudero está dando a la Condesa Trifaldi de su propio chocolate, pero no es así: la mimesis lingüística va en serio, lo que produce en el lector una doble carcajada.

A continuación tenemos a la Condesa relatando la irrisoria historia del reino de Candaya, donde, según nos avisa, reinaba hasta hace poco doña Maguncia, viuda del rey Archipiela, con quien había procreado a su hermosa hija Antonomasia. Ella, la Trifaldi, tuvo a cargo la educación y cuidados de la infanta hasta que esta cumplió catorce años de edad y un caballero de la corte, el malvado don Clavijo, empezó a cortejarla con el siniestro fin de heredar el reino a través del matrimonio. No obstante, cabe anotar que, antes de cortejar a Antonomasia, don Clavijo supo endulzarle el oído a la Trifaldi, quien, vulnerable a sus halagos, terminó por hacer de celestina entre los dos amantes. Ni qué hablar que Cervantes guiña un ojo a la obra de Rojas publicada poco más de un siglo atrás. Pero lo que es tragicomedia en *La Celestina*, se ha vuelto aquí pura comedia, pastiche, despelote. Según la Trifaldi, don Clavijo le hace un hijo a Antonomasia, con lo que le permite, acto seguido, pedir al vicario de Candaya la mano de Antonomasia. Este se la otorga tras muchas disputas legales. Al enterarse, la reina Maguncia, su madre, monta en cólera y muere por culpa del enojo. “Muerta, pues, la Reina”, dice la Trifaldi,

la enterramos [...] y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale* [...], cuando [...], puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la Reina el gigante Malambruno, primo cormano de Maguncia, que junto con ser cruel era encantador, el cual con sus artes, en venganza de la muerte de su cormana, y por castigo del atrevimiento de don Clavijo, y por despecho de la demasía de Antonomasia, los dejó encantados sobre la misma sepultura, a ella, convertida en ximia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido,

en cuyo padrón se lee todavía la siguiente sentencia: “No cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso Manchego venga conmigo a las manos en singular batalla; que para sólo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura”. No contento con este ya de por sí terrible encantamiento, el gigante Malambruno pide que salgan del palacio las doce dueñas, pues “dijo que no quería con pena capital castigarnos, sino con otras penas dilatadas [...] y en aquel mismo momento y punto que acabo de decir esto, sen-

timos todas que se nos abrían los poros de la cara, y que por toda ella nos punzaban como con puntos de agujas”. Acto seguido, las doce mujeres previamente adiestradas por los duques, así como la misma Condesa Trifaldi, se desembozan para mostrar los rostros llenos de barbas, con lo que ahora no sólo Sancho y don Quijote quedan asombrados, sino incluso los duques y el mayordomo del castillo. Podemos imaginar la escena de estas trece mujeres barbudas si echáramos un vistazo al famoso cuadro de José de Ribera expuesto en El Prado, *La mujer barbuda*, pintado en 1631.

En el capítulo XL, previo al del caballo Clavileño, la Duquesa Dolorida transmitirá a don Quijote las instrucciones del gigante Malambruno, a saber, que cuando ella se topase con el valeroso hidalgo le dijera que él, Malambruno, le enviaría una cabalgadura que lo conducirá al reino de Candaya por los aires, “el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mismos diablos lo llevan. Este tal caballo, según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín...”. Y con ello, por fin, entramos al episodio que aquí nos interesa: el vuelo cósmico de Sancho y don Quijote en el capítulo XLI de la segunda parte.

III. El capítulo XLI inicia así: “Llegó la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso caballo Clavileño viniese, cuya tardanza fatigaba ya a don Quijote, pareciéndole que, pues Malambruno se detenía en enviarle, o que él no era el caballero para quien estaba guardada aquella aventura...”. Por fin Clavileño aparece cargado por cuatro salvajes, y es depositado en el centro del jardín de los duques. Uno de estos salvajes advertirá a los oyentes que “porque la alteza y sublimidad del camino no les cause vaguidos, se han de cubrir los ojos hasta que el caballo relinche, que será señal de haber dado fin a su viaje”.

Sancho, muerto de miedo¹ frente a lo que se avecina (un miedo similar al que experimentamos al subir en el Soarin de Epcot), esgrime argumento tras argumento para eludir la travesía por los aires al lado de su amo. Dice por ejemplo: “Y ¿qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos? Y otra cosa más: que habiendo tres mil y tantas leguas de aquí a Candaya, si el caballo se cansa, o el gigante se enoja, tardaremos en dar la vuelta media docena de años y ya ni habrá ínsula, ni ínsulos en el mundo que me conozcan...”. A lo que el duque lo tranquiliza asegurándole que la ínsula prometida no se irá a ninguna parte y que los insulanos esperarán su regreso.

¹ Incluso don Quijote dirá que: “Desde la memorable aventura de los batanes [en la primera parte], nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora”.

Por fin, el valeroso hidalgo y Sancho son vendados o se vendan, suben al caballo y se aprestan a volar no sin que antes el escudero se queje de la dureza de las ancas de Clavileño, a lo que la Trifaldi le sugiere que se ponga a “mujeriegas, y que así no sentirá tanto la dureza”. De allí que las infinitas ilustraciones de la escena tengan a Sancho sentado de costado y abrazado a su amo, los dos vendados y rodeados por toda la corte de bromistas.

Una vez han levantado el vuelo, los comensales, los duques y las dueñas empiezan a gritar y despedirse de ambos deseándoles suerte en su aventura, a lo que Sancho, un poco incrédulo, le pregunta a su amo: “Señor, ¿cómo dicen éstos que vamos tan altos, si alcanzan acá sus voces...?”, a lo que don Quijote, de inquebrantable fe, le responde: “No repares en eso, Sancho; que como estas cosas y estas volaterías van fuera de los cursos ordinarios, de mil leguas verás y oirás lo que quisieres”. No olvidemos esta línea, la cual se une, indisoluble, con el final del episodio en cuestión y con los capítulos dedicados a la Cueva de Montesinos: si don Quijote ha acatado las reglas del encantamiento, acepta con ello la posibilidad de que lo imposible acontezca. Y si esto ocurre así, *ergo* puede oírse y hasta ver lo que uno quiera ver y oír. Entrados en la magia del juego, cualquier lógica u orden natural quedan pulverizados y no resta sino subirse y acatar sus extravagantes reglas.



Salvador Dalí, *Don Quijote de la Mancha*, s/f

Acto seguido, vemos que unos grandes fuelles manejados por los criados están haciendo aire, a lo que don Quijote dirá “que están adentrándose a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo o las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos”. Sin embargo, todo parece indicar que es tarde ya, pues “con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse desde lejos, pendientes de una caña, [los criados del castillo] les calentaban los rostros”. Por miedo a que se achicharren sus barbas, Sancho le dice a su amo que va a descubrirse el rostro para ver en dónde se hallan, a lo que don Quijote lo reprende diciendo que no lo haga. Sin embargo, mientras que estos y otros diálogos acaecen, el Duque y la Duquesa, “queriendo dar remate a la extraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires, con extraño ruido, y dio con don Quijote y Sancho Panza en el suelo, medio chamuscados”.

Una vez la hazaña por los aires haya terminado, una vez la Trifaldi y sus dueñas hayan sido desencantadas, una vez Antonomasia y Don Clavijo hayan vuelto a “su prístino estado” y una vez el valeroso hidalgo lea las letras dejadas por Malambruno en donde este lo felicita por su valor y se infiere que el desencantamiento de Dulcinea ha tenido lugar, nos topamos con uno de los diálogos más intrigantes en todo el *Quijote*. Lo cito por partes para pasar luego a examinarlo:

Preguntó la Duquesa a Sancho que cómo le había ido en aquel largo viaje. A lo cual Sancho respondió:

—Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no lo consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso, y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas, porque se veía cuán altos debíamos de ir entonces.

A esto dijo la Duquesa:

—Sancho amigo, mirad lo que decís; que, a lo que parece, vos no visteis la tierra, sino los hombres que andaban sobre ella, y está claro que si la tierra os pareció como un grano de mostaza, y cada hombre como una avellana, un hombre solo había de cubrir toda la tierra.

—Así es verdad —respondió Sancho—; pero, con todo eso, la descubrí por un ladito, y la vi toda.

—Mira, Sancho —dijo la Duquesa—, que por un ladito no se ve el todo de lo que se mira.

Hasta aquí, tal parece, Sancho no quiere dar su brazo a torcer: él vio lo que vio a pesar de que, como bien apunta la duquesa, una avellana es más grande que un grano de mostaza y por tanto un grano de mostaza no podría cubrir el diámetro de la avellana. En otras palabras: un hombre visto desde el cielo no puede cubrir la anchura de la tierra, lo que en el fondo no implica sino que, o bien no se bajó la venda como dice, o bien se la bajó y se ha inventado lo que dice haber mirado. A la lógica refutación de la Duquesa, Sancho esgrime que *la* descubrió “*por un ladito*, y la vi toda”. A lo que, otra vez, la Duquesa contraargumenta que “por un ladito no se ve el todo de lo que se mira”. La enigmática respuesta que Cervantes ha puesto en labios de la Duquesa parece indicar que, o bien esta ha cogido a Sancho en su engaño, o más bien es ella la que no ha captado la ambigüedad del pronombre “*la*” puesto en boca de Sancho. Y esto es así pues el escudero no ha declarado sino que “*la* descubrí *por un ladito*” refiriéndose, *probablemente*, al “ladito” que le permite *la* venda y no al “ladito” de *la* tierra. Por ello, la duquesa responderá que “por un ladito no se ve el todo de lo que se mira” significando “*un* ladito” de la tierra y no “*por un ladito*” de la venda.

Continuemos el diálogo, el cual problematiza aun más la verdad o la mentira de Sancho:

—Yo no sé esas miradas —replicó Sancho—; sólo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamiento, por encantamiento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creará vuesa merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi junto al cielo, que no había de mí a él palmo y medio...

Aquí básicamente Sancho exige se le crea su versión de los hechos. Y para ello pone en jaque a la Duquesa: si ella cree que él ha subido por los aires, entonces debe creer lo que Sancho jura haber mirado; pero si no le cree, entonces el juego ha perdido su sentido. Aquí la palabra “encantamiento” es fundamental para el análisis de la discusión pues el escudero argumenta que si, como todos saben, él y su amo han volado “por encantamiento”, entonces también “por encantamiento” podía ver toda la tierra por “un ladito” de la venda.

Sigamos con la cita en donde Sancho explica que:

—Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato...! [...] Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamen-

te me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de su lugar, ni pasó adelante.

—Y en tanto que el buen Sancho se entretenía con las cabras —preguntó el Duque—, ¿en qué se entretenía el señor don Quijote?

A lo que don Quijote respondió:

—Como todas estas cosas y eso tales sucesos van fuera de orden natural, no es mucho que Sancho diga lo que dice. De mí sé decir que ni me descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo, ni la tierra, ni la mar, ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba la del fuego; pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y pues no nos asuramos, o Sancho miente, o Sancho sueña.

—Ni miento ni sueño —respondió Sancho.

Don Quijote no duda de Sancho —o no por completo—. Pone en duda, sí, la altura a la que su escudero dice haber llegado, y esto es así porque para él y sus contemporáneos la Luna está por encima del Sol, es decir, la región del fuego se encuentra “entre el cielo de la lu-



Salvador Dalí, *Don Quijote de la Mancha*, 1964

na y la última región del aire”. Para el valeroso hidalgo no pudieron ir más allá de la región del fuego y, por lo mismo, no pudieron haber alcanzado el cielo donde se encuentran las siete cabritillas. No obstante, y a pesar de ello, Sancho ya nos ha dicho que no sólo las miró, sino que también se apeó de Clavileño y se entretuvo con ellas 45 minutos.

Examinemos las alternativas que nos suscitan las respuestas que ofrece Sancho a los reparos de la Duquesa:

1) Sancho miente diciendo que se bajó ligeramente la venda y que a través de “ese ladito” vio que la tierra no era mayor que un grano de mostaza y los hombres “poco mayores que avellanas”, en cuyo caso Sancho parecería estar tomándoles el pelo a los duques a menos de que hubiese visto *algo* con su imaginación. (En este caso, insisto, Sancho no se habría bajado la venda, lo que lo pondría al mismo nivel de don Quijote, quien se encuentra convencido de haber volado por el firmamento).

2) Sancho no miente cuando asegura que se bajó la venda, en cuyo caso estaría asimismo mintiendo al contar a los duques que vio la tierra del tamaño de un grano de mostaza, a los hombres “poco mayores que avellanas” y se entretuvo con las siete cabritillas por 45 minutos.

En resumen, si Sancho se bajó la venda, entonces miente (pues no pudo haber visto nada); si no se la bajó, miente doblemente: primero porque miente diciendo que se la bajó y segundo, pues de habérsela bajado, tampoco podría haber visto nada salvo a los duques, a los comensales y a los criados del castillo.

Dicho lo anterior, quedan pendientes dos cuestiones, a saber: primero, el que los duques pudieran, acaso, haber sido timados por Sancho, y segundo: la razón por la cual Sancho habría querido engañarlos. ¿Qué gana con ello? ¿Desmentirlos? Pero si Sancho sabe que los duques saben que miente, ¿para qué entonces mentirles? Si se ha bajado la venda, tal y como dice, debe saber que todo ha sido una farsa, y si lo sabe, ¿qué pretende al estirla, qué pretende al insistir que ha jugado con las cabritillas y que ha visto desde el cielo a los hombres y a la tierra? Así, pues...

a) Tal vez no ha visto nada y miente doblemente, pues nunca se bajó la venda, en cuyo caso estaría jugando el juego de los duques, o bien...

b) No se bajó la venda pero quiere creer que lo que cuenta pudo verlo, en cuyo caso no estaría mintiendo salvo al decir que se bajó la venda, o bien...

c) Sí se bajó la venda, en cuyo caso miente contándoles una ficción de lo que vio y luego hizo con las cabritillas en el cielo.

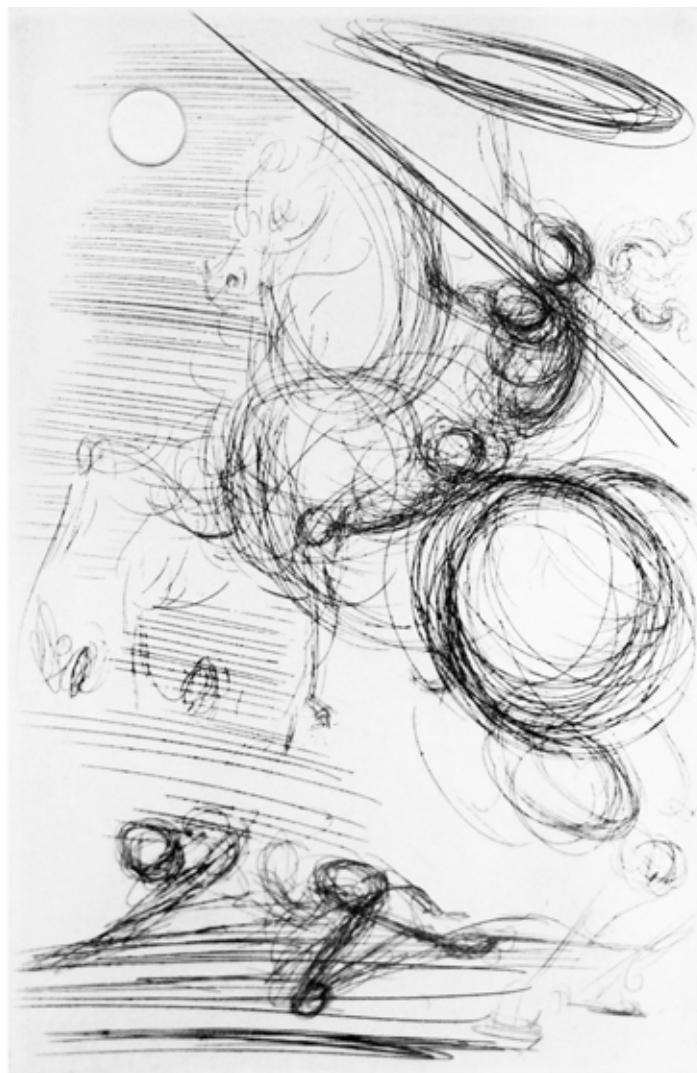
Esta última alternativa, misma a la que él se acoge, es la que genera más problemas, pues nos orilla a preguntarnos: ¿por qué miente sobre algo que todos saben que miente? ¿Acaso para descubrir a los demás en su mentira, atraparlos en su propia trampa y ponerlos en una

suerte de disyuntiva moral, a saber: que los duques sólo podrían refutarlo si reconocieran que todo ha sido una patraña? Dicho esto, no creo, sin embargo, que Sancho los quiera poner en un predicamento de manera consciente; no corresponde con su personalidad. El escudero es un escéptico, sí, pero no es irónico: no tiene esa capacidad. Si cuenta lo que cuenta sobre las siete cabritillas con las que se entretuvo y sobre lo que vio desde el firmamento, es por cualquier otro motivo que para poner en jaque a los duques. No encuentro una razón coherente por la que haya decidido mentir y por lo mismo me inclino por la primera alternativa: Sancho miente doblemente al decir que se bajó la venda pues en realidad jamás se la bajó y miente asimismo contando lo que dice que miró. Su mentira “parecería” que estuviese intentando engañar a los duques, pero en realidad no está sino engañándose a sí mismo. Al haber mentido con el tema de la venda, no le queda más remedio que continuar —y abundar— en su mentira: Sancho fabula, lo mismo que don Quijote ha fabulado tras su ascenso de la Cueva de Montesinos. De allí que la última línea del capítulo abra una infinita gama de posibilidades, a la vez que conecta a Clavileño con los episodios de la cueva. Veamos: “y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo: ‘Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la Cueva de Montesinos. Y no os digo más’”.

Todo está dicho con estas palabras. Si, como opino, Sancho se ha inventado lo que dice haber visto, y si Sancho se ha inventado (para colmo de mentiras) el haberse removido la venda “por un ladito” para ver la tierra y sus habitantes, entonces don Quijote exige que su escudero le corresponda creyéndole lo que dijo haber visto en la Cueva de Montesinos en los capítulos XXII y XXIII de esa misma segunda parte. La mentira de Sancho resulta tan descabellada que, para creerla, don Quijote pide lo mismo: que el cabrerizo le crea lo que él ha visto en la cueva. Pero, ¿esto acaso implica que don Quijote le ha creído a su escudero o no le ha creído en absoluto y le hace pensar lo contrario? ¿Por qué le exige fe a Sancho a cambio de tenerle él fe? ¿Negocia, trueca? No lo creo. Don Quijote es, como Unamuno sabía, un hombre de fe inquebrantable. Sancho, no. A lo largo del *Quijote*, el hidalgo ha venido dando una lección a su fiel escudero: hay que tener fe, no podemos pasarnos la vida dudando, por la fe vivimos y es por ella que las ficciones más increíbles pueden hacerse realidad. Don Quijote está dispuesto a creerle siempre y cuando Sancho esté dispuesto a creerle también. A una maravilla (la de Clavileño), responde con otra maravilla (la de Montesinos). Si hay una, ¿por qué no habría dos?

IV. Disney consiguió lo mismo que Cervantes y en cierto sentido lo superó: logró penetrar en cada resquicio de

la tierra, en cada familia, en cada sueño y fantasía, consiguió llegar a cientos de millones de niños y adultos a través de sus personajes, sus películas y sus historias infantiles. No hace mucho veía un documental sobre su vida. Allí se contaba la obsesión que, desde muy temprana edad, lo motivó: entretener, divertir, hacer felices a los niños. Está claro que lo consiguió. Está claro que Cervantes lo consiguió asimismo. Quien se acerque al *Quijote* como se acerca uno a un armatoste para exégetas e iniciados y no como lo que verdaderamente es, un artefacto de ficción, una insuperable invitación a la evasión y el entretenimiento, a la diversión y al juego, no ha entendido, pues, la obra monumental de Cervantes, no ha entendido lo que Agustín Redondo subraya con acierto en su trabajo “*El Quijote: libro de entretenimiento muy bien pensado*”: “Lo que no se debe olvidar, en contra de la tradición romántica, todavía imperante hoy en diversos sectores de la crítica, es que *El Quijote* es, en primer lugar, un libro de entretenimiento”. Y es que no hay, en el fondo, mucha diferencia entre lo que Disney y Cervantes se propusieron: divertir, entretener, difundir alegría y contento, alimentar nuestra capacidad imaginativa. Es una lástima que Disney no hubiese reparado en esta semejanza: la hubiese podido explotar a través de películas o en uno de sus juegos mecánicos. No importa. La semejanza existe. Comprobémoslo, si no, en la idea misma que origina este trabajo: Soarin y Clavileño, dos formas análogas de levantar el vuelo y pisar las nubes sin siquiera tener que movernos. Ya desde *Dumbo* (1941), pasando por *Peter Pan* (1953), *The Absent-Minded Professor* (1961) y hasta *Mary Poppins* (1964), Disney interpretó correctamente una de las fantasías más poderosas que ha asolado el imaginario colectivo: volar, alcanzar el cielo, flotar sobre las nubes como hiciera Sancho y sentir el viento desde las alturas. Sabía que volar produce miedo, aunque genera alegría. Esta combinación no nos impide, sin embargo, intentarlo, lo mismo que Sancho lo intentó al montar a Clavileño. Algo así ocurre cuando uno se sienta en el simulador Soarin sin saber de qué se trata. A diferencia de Clavileño, Soarin se halla dentro de un enorme set o galpón donde no vemos nada salvo una escueta hilera de asientos (casi las sillas de un columpio) en el que cada uno de nosotros va a sentarse con los pies colgando en el aire. Acto seguido se apagan las luces, queda todo en tinieblas y levantamos el vuelo. En un instante nos encontramos rodeados por un paisaje de 360 grados de circunferencia por el que atravesamos velozmente. Un viento similar al de los fuelles que animan el falso viaje de don Quijote nos golpea el rostro mientras continuamos ascendiendo por los aires y recorriendo montañas, ríos, desiertos, mares y bosques. Miramos a algunas personas haciéndonos señas desde abajo, seres del tamaño de una avellana, como juraba Sancho haber divisado. Si hubiese una diferencia entre ambas



Salvador Dalí, *Don Quijote de la Mancha*, s/f

aventuras, sería la de que en el *Quijote* los héroes van vendados y en Soarin vamos destapados. No obstante, la venda que cubre el rostro de Sancho y su amo tiene su equivalente en la oscuridad que nos circunda. Cervantes no tenía las herramientas que tuvo Walt Disney, pero las que tuvo (su genio, su imaginación y su pluma), las puso en combustión 300 años antes de que Disney las empleara de otra manera aunque con un mismo propósito: entretener, divertir, llenarnos de alegría y contento. Lo más insólito del viaje con Soarin es que jamás nos movemos de nuestro sitio, todo ha permanecido en una absoluta inmovilidad y a pesar de esto podemos jurar haber volado miles de leguas como hicieran don Quijote y Sancho; al igual que ellos, experimentamos el poder de las alturas y, como a ellos, nos invade el miedo a desplomarnos. En resumen, que Soarin permite compenetrarse con los héroes de Cervantes inoculando la desafiante experiencia que implicó la travesía por los aires al reino de Candaya 400 años atrás. Al final del viaje en Soarin, lo mismo que al final del capítulo de Clavileño, no queda sino preguntarnos si valdría la pena tolerar las incontables limitaciones y miserias de la vida cotidiana sin estas aventuras, estas ficciones, estas formas de evasión y de entretenimiento. **U**

Conversación con Jorge Aulicino

Leer a Dante hoy

Minerva Margarita Villarreal y José María Espinasa

El autor argentino Jorge Aulicino ha emprendido una tarea intelectual y literaria de dimensiones colosales e intimidantes: hacer una nueva traducción de la obra maestra de Dante Alighieri: La divina comedia. Dos poetas mexicanos lo entrevistan en torno a las dificultades, complejidades y fascinación de un clásico de la literatura universal y su visión de la vida ultraterrena.

Jorge Aulicino (Buenos Aires, 1949) es uno de los poetas argentinos más importantes de la actualidad. En 2012, en la editorial Bajo La Luna, apareció el título *Estación Finlandia (Poemas reunidos, 1974-2011)*. En el marco del Primer Festival de Poesía El Avispero, en Chilpancingo, Guerrero, donde se presentó la edición mexicana de su *Libro del engaño y el desengaño* (Ediciones Sin Nombre, 2016), conversamos con él respecto a su traducción de *La divina comedia* de Dante, publicada el año pasado en su país.

Aulicino ha sentido una inclinación particular por traducir a los poetas italianos del siglo xx —Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Valerio Magrelli, Antonella Anedda—, aunque también ha realizado versiones de John Keats y, en colaboración con Jorge Salvetti, textos de Frederick Seidel. Apoyado en su importancia como poeta en Argentina y su reconocida labor como traductor, Aulicino emprende un proyecto que da vértigo, la traducción de un libro canónico que realiza la transición entre la Baja Edad Media y el primer Renacimiento o el Renacimiento de los humanistas; una obra tan única que es difícil encasillarla, un poema sumamente dador que incita a cada época a leerlo.

Ya bien señalaba Eliot que el poeta que más podía enseñarle a un joven autor es Dante. Un poema que, como todo gran poema, obedece a su tiempo, y cuya expresión es tal que los diferentes tiempos pueden abreviar en él. Dante, con su genio lírico, crea el infierno, ofrece la lección humanista de Virgilio y el mundo latino, y es tal su ambición que, a través de tercetos encadenados, no sólo rescata sino proyecta y funda una lengua. Desde el toscano Dante crea la lengua italiana, incide en el Renacimiento y en todas las épocas posteriores.

Su poema ha sido continuamente asediado por los *traduttori-traditori* desde hace muchísimos años, en la búsqueda de una presencia actual del gran texto que funda la literatura italiana. Bajo esta perspectiva, esta traducción se presenta como un ambicioso y admirable proyecto.

¿Cómo te involucraste en un proyecto tan ambicioso como traducir La divina comedia?

Empecé a traducir poesía italiana hace mucho, como aficionado nada más. Mi padre se casó por segunda vez —mi madre biológica murió cuando yo era muy chico— con una señora que era, como él, hija de italianos,

pero además era profesora de esa lengua, maestra de italiano, y ella me enseñó el idioma. Yo tenía más de 20 años, y me enseñó sobre la base de poemas; los utilizaba como textos, los leíamos y al traducirlos íbamos viendo verbos, adjetivos y vocabulario.

Así aprendí. Tuve una actividad tardía como traductor; después —años después— empecé a traducir muy poco a poco. El primer escritor que traduje fue Juan Rodolfo Wilcock, un escritor argentino que se fue a Italia y terminó escribiendo en italiano. Él tradujo a Eliot —*La tierra baldía*—, tiene una traducción muy buena; traductor del inglés, del alemán, no sé si del francés, pero decidió no escribir más en castellano y empezó a escribir en italiano (esos libros todavía están inéditos en Argentina). Es una poesía totalmente distinta a la que escribía en español; en nuestra lengua era un poeta muy tradicionalista, escribía sonetos, poemas con rima y métrica fija, y en Italia empezó a escribir en italiano y en verso libre.

Traducirlo a él fue la primera tarea que hice por mi cuenta. Yo tenía como treinta años, en los años ochenta, y lo traduje sin un beneficio particular; es decir, no era para editarse, me gustaban sus poemas. No lo conocí en persona, pero algunos poemas que traduje de él se publicaron en el *Diario de poesía*, un periódico de Buenos Aires que no sale más; no todos, tengo muchísimos más que no se han publicado. Y así seguí con otros autores. Por qué empecé con *La comedia* es otra historia.

¿Y fue el italiano enseñado por tu madre lo que te llevó a la literatura?

No, ya tenía interés en ella, intenté escribir desde antes, a lo que sí me acercó es a la literatura italiana y a la poesía italiana del siglo XX, que me resultó muy importante. Creo que ahí hay una escuela buenísima de poesía, todo lo que se le llamó hermetismo, pero en realidad no lo es, no hay nada de hermético. Es en italiano que me siento cómodo traduciendo. Básicamente traduzco del italiano.

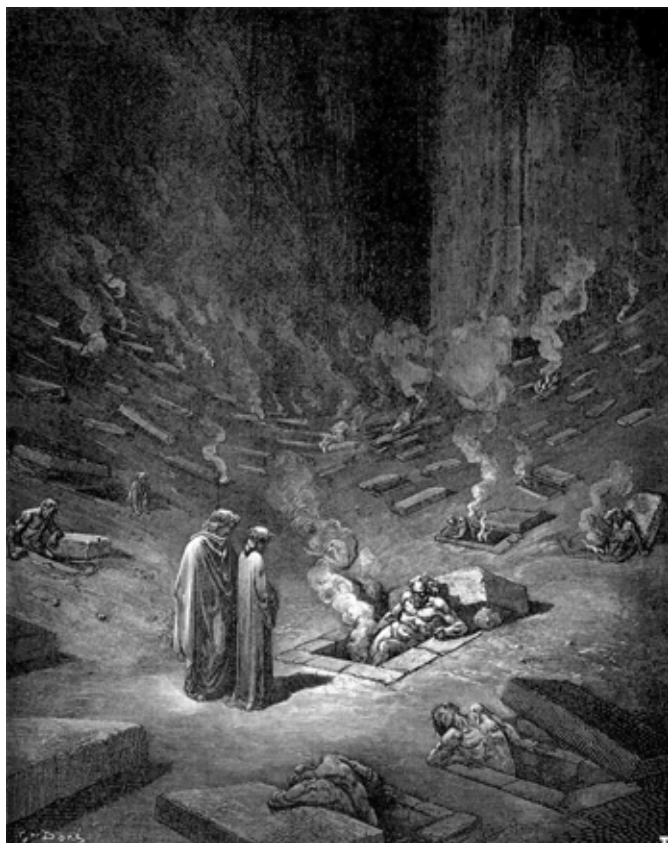
La divina comedia, ¿cómo se te ocurrió esa locura?

La divina comedia no era un libro fundamental para mí hasta que lo descubrí en otros poetas; descubrí las alusiones que hacían Eliot, o Borges: era un libro muy citado. En mi casa había muchos libros; mi papá era un anarquista autodidacta y compraba muchísimos libros. Tenía la traducción de *La comedia* hecha por Bartolomé Mitre, que fue el primer traductor en Argentina: un político, presidente, militar, todo lo que eran en esa época, en el siglo XIX. No se sabe bien cómo ni cuándo, pero en algún momento tradujo *La divina comedia*. Estaba en la biblioteca de casa, pero no me gustó, claro. Tenía 15 años.

Después empiezo a acercarme a ella a través de los autores que la mencionaban y citaban, y comienzo a traducirla; tendría ya más de 30 años, no fue una cosa de



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto XIII



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto IX



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto X

juventud. Empecé a traducir cantos aislados, salteados, los que me gustaban de *El infierno*. Un día reuní los que tenía: no eran muchos, serían diez de los 33, más bien de los 34 —porque *El infierno* es el único que tiene un canto más— y pensé: voy a tratar de completar *El infierno*. Ese fue mi primer proyecto. Cuando lo tuve dije: voy a ver qué pasa con *El purgatorio*, y logré también hacerlo. Con *El cielo* tuve problemas. Pensé al principio que no lo podía traducir. Es difícil porque es muy filosófico; todos los personajes en general cuentan una parte de la historia de Europa o de Italia en particular o hacen filosofía escolástica, filosofía medieval, Santo Tomás. En *El paraíso* no hay nada más que santos. Es un poco más aburrido, digámoslo así, que *El infierno* y *El purgatorio*.

En *El purgatorio* todavía hay muchas historias: los condenados están purgando un pecado y están también sufriendo castigos, temporales —es la diferencia con *El infierno*, que no son para siempre—, y cuentan sus historias igual que en *El infierno*. Son historias que hacen interesante el recorrido. Pero *El paraíso* es complicado: hay mucha filosofía y ciencia pero es la ciencia de la época: astrología, alquimia. En general, hay una dificultad fundamental: estás trabajando con un idioma de hace 800 años, no es el italiano de hoy. Después viene qué hacer con la música, con la rima y la métrica. Lo que vi en muchas traducciones es que se respeta la rima y la métrica, pero pierden lo que es la literalidad, el significado, y a veces el sentido, porque tienden a reemplazar palabras: buscan términos parecidos.

Elegí la opción que me interesaba más: la traducción literal, para lo cual tuve que prescindir de la métrica y la rima; sin embargo, traté de conservar el ritmo sobre la base de otros recursos: la repetición —a veces hay rimas que se dan naturalmente, sin forzar—, las rimas internas y las aliteraciones. Además, los versos se mantienen en, digamos, un promedio de diez a doce sílabas: no es que haya un verso de muchas sílabas y otro de pocas. Pero sobre todo fue la repetición lo que se me dio naturalmente, la semi-rima: las vocales finales que coincidían muchas veces; la vocal de la última sílaba coincidía con la vocal de la tercera, esto se dio casi naturalmente: la *terza rima*, lo que permitió crear cierto ritmo, aunque no el verso medido, firme, permanente, fijo.

En tu prólogo dices que adoptas una prosodia.

Una prosodia es, en principio, que suene bien. Trato de que suene, que tenga un ritmo al ser leída, pero no un ritmo basado en medidas fijas, como han hecho otros traductores.

¿Cómo se intuye o se detecta algo que tú señalas, el uso literario de un idioma que hasta entonces no lo era?, ¿qué implica tener esta conciencia en tu labor como traductor? La insatisfacción ante la versión de Mitre y seguramente de otras que conociste después, ¿es lo que te llevó a la traducción?

Implica tratar de ver hasta dónde llega el sentido de cada palabra para Dante. Leí muchas traducciones. De ninguna manera es insatisfactoria la versión de Mitre; la insatisfacción ocurrió porque yo era muy joven, y es-

capé de eso pues no me interesaba ni el lenguaje, ni el tema, ni nada: todavía estaba leyendo libros de aventuras, hasta que me di cuenta de que *La comedia* en cierto modo es una aventura también: no es una novela de peripecias, sino una aventura de descubrimientos permanentes. Lo que pasa con las traducciones anteriores y las de ahora es que en general son rimadas, salvo las que están traducidas en prosa, que hay muchas. La de Luis Martínez de Merlo es medida, en endecasílabo, pero no rimada; es decir, mantiene la medida, pero no la rima. Es lo mismo que hizo otro traductor argentino, Ángel Battistessa, casi paralelo a la traducción de Ángel Crespo, por la época, entre la década de los sesenta y setenta, pero este último sí la hizo rimada y con metro.

Como persona me enriqueció muchísimo el trabajo. Entendí que Dante es mucho más complejo en su pensamiento que lo que aparece en alguna versión de *La comedia*. En algunas están los hechos, eso es indiscutible, nadie puede negar que en la versión de Crespo, en la de Battistessa, en la de Mitre, en cualquier versión en castellano lo que ocurre en la trama, el hecho, está; el tema es cómo lo decía Dante. El asunto es cómo un montón de palabras que Dante usaba, que eran casi de invención suya, se simplifican en las traducciones en general, se usa una palabra reconocible que pueda remplazar a esa. Dante inventa verbos: “antes de que te ‘enmíes’”, dice, con el significado de: “que te metas en mí”. Es un verbo que no existe, creo que lo usó él solo. *Antes de que comprendas que te metas en mí*, le dice a un personaje, *te voy a decir algo*, pero yo traduje literalmente “enmíes”. Eso no lo vi en otras traducciones, esto es lo más flagrante. Después, hay un mundo de pequeños matices.

Y uno se pregunta por qué Dante usó esta palabra y no otra; a veces, es cierto, las usó por la rima, porque le funcionaba. También él tenía su cepo, su obligación, su cadena, que era la *terza rima*, el verso encadenado, la cadena de rimas en tercetos. Pero con respecto a otras palabras uno dice: ¿esta, por qué está? Ahí me interesaba ver qué pasaba. Consulté todo el tiempo las ediciones italianas porque tienen muchísimos comentarios. En Italia también es necesario explicar las cosas, no sólo los datos históricos: quién era cada personaje, sobre todo, y cuestiones del idioma, términos que en el italiano moderno no se entienden; hay muchas notas al pie. La mayoría, mucho más que notas informativas, o históricas, son filológicas, idiomáticas, y los italianos muchas veces no tienen muy en claro algunas cuestiones, porque es un idioma que se trabajó tanto a lo largo de los siglos, que obviamente cambió, y ya no es posible con algunas palabras detectar cómo se usaban en el siglo XIII.

Eso me interesó mucho. Después, a medida que empecé a reunir los cantos que ya tenía traducidos, y al traducir otros nuevos, me di cuenta de que había un mundo simbólico fascinante. También desde el punto de vista

de la narración misma es un libro básico para entender la literatura. Toda la literatura tiene algo que ver con *La comedia*, sobre todo con *El infierno*. *El infierno* es *El decamerón*: son historias relacionadas o no —algunas aisladas, otras relacionadas porque son parientes— que cuentan los condenados. El método es el mismo en *El decamerón*: un montón de gente confinada en un lugar para contar historias. En el caso de *El infierno*, todos cuentan sus propias historias y todos están pidiendo la redención. No esperando la redención, pero esperando que, al menos, Dante lleve sus historias a la tierra y, al darlas a conocer, ellos de alguna manera sobrevivan en la memoria de los vivos, cosa que ya no le piden los que están en *El purgatorio*, porque ellos saben que van al cielo, y en *El paraíso* nadie pide nada, pero es muy interesante cómo él anota, lleva un cuaderno y escribe la historia de cada uno, incluso en algún momento amenaza a alguien: no voy a contar tu historia si no me decís tal cosa. Ahora se lo ve de una manera menos sacralizada. Dante es muy humano y termina uno identificándose con él, porque cuenta de una manera muy natural, mezclando además los dos mundos, el terrenal y el del infierno todo el tiempo; las comparaciones que hace en el infierno para describir un paisaje, un lugar, las hace con respecto a la tierra. Eso es genial porque además lo hace con paisajes infernales, pero él los compara con paisajes de la tierra que no son infernales. Por ejemplo, para describir cómo cae un río, dice: igual que el río tal, pero ese río está en el infierno, el que él está contando. No es bello.

Casi todo es con referencia a la vida rural, a los campesinos. Es famosa la parte donde él está mirando —en el canto donde va a hacer hablar a Ulises, que es la primera vez que aparece— a los condenados; en ese círculo, dentro de unas llamas —están envueltos en una pira, no en el fuego—, caminan como envueltos en una llama, y él los ve primero desde lejos, desde arriba. Toda la comparación es genial; dice: era la hora en que la mosca cede su lugar al mosquito. Es la noche. Lo que veíamos allá abajo eran como las luciérnagas que se encienden. Estas luciérnagas eran los condenados, y cuando se acercan ven que son tipos envueltos en llamas.

Todo el tiempo hace ese tipo de comparaciones: cuando llegan los diablos compara a los condenados que se escapan y salen corriendo, diciendo que son como las ranas cuando ven llegar a la culebra y escapan a través del pasto. Todo eso me pareció fascinante; es un mundo realmente fantástico, y en otro sentido es una aventura simbólica, mística, sí, es un descenso al infierno. Son diferentes y a la vez están ahí. Las reúne todas en una.

Para mí, el arte de Dante reside en eso: cuenta una historia y esa historia es muy vivencial —la puedes materialmente ver, porque tiene una gran capacidad de narrar la situación y describir los lugares—, y a la vez están

otros niveles implicados. Todo lo mezcla, salvo las conversaciones que tiene con Virgilio, que son filosóficas, sobre todo teológicas. Pero, si no, el símbolo está implicado en todo lo que él ve: los nueve círculos que se transforman en una cifra cabalística. Y es muy interesante cuando la conversación con Virgilio es explícita sobre teología, el registro político: todo el tiempo habla de la separación entre la Iglesia y el Estado, como miembro de la Iglesia lo hace, no porque sea un ateo, ni un laico; él era güelfo, militante de la Iglesia, del partido del Papa, aunque después da una vuelta al final de su vida, y se vuelve más gibelino que güelfo, porque el Papa lo traicionó, lo condenó al destierro. Él está todo el tiempo haciendo doctrina sobre la separación del Estado y la Iglesia.

De la doctrina de la reencarnación o del juicio final da explicaciones filosóficas: cómo las almas van a volver a ocupar su cuerpo luego de que los vivos y los muertos sean convocados durante el juicio final. El libro es muy doctrinario y, al mismo tiempo, muy llevadero desde el punto de vista del relato. Es una novela, y está llena de doctrina que interesaba a la época: había grandes discusiones sobre eso, algunas relevantes para nosotros, como la de que si el alma es una o dos, o si el sitio del alma es la cabeza o el corazón, o dónde está el alma. A mí me interesa, como símbolo global en *La comedia*, el descenso al infierno; es una especie de mito o símbolo que nos persigue a todos: en cada vida hay un descenso al infierno. Alguna vez has bajado al infierno. Es la caída. Pero es el conocimiento previo. Él conoce ahí la destrucción humana, el castigo: pero él lo ve y regresa. Y a nosotros nos pasa esto: vemos el fondo al que podemos caer y volvemos o vemos el fondo al que pueden caer muchos; puede ser un infierno colectivo también. El descenso al infierno es un mito que funciona siempre y se va recreando en la literatura en general.

Esta ambición de volver a poner en español La divina comedia, ¿qué significa para ti?

Volverlo un poema actual, contemporáneo. Las traducciones que se hacen sucesivas tienen una explicación histórica. No es lo mismo la traducción de Mitre —hablo de las argentinas—, pues es una traducción del siglo XIX, y está escrita en el lenguaje de Mitre, que era el lenguaje culto de su época —rebuscamientos que nosotros llamaríamos hoy de mal gusto, una especie de presimbolismo, una idea de divinizar el lenguaje, al grado de poetizar, sí, poetizar en sentido sublime—. Mitre lo dice: la obra de Dante fue escrita en un idioma tosco, recién nacido, rudimentario; es hora de llevarla al lugar que merece. Él la va a convertir en una obra de gran altura. Se le escapa casi, como si dijera (con esto que no lo era): yo voy a hacer una gran obra. En la Argentina hay una traducción intermedia, horrible, de un señor que se llamaba Soto y Calvo (Borges decía que entre los dos no

hacen uno): es realmente cómica, pues improvisaba, ponía lo que fuera para que rimara. Es realmente muy fea.

Después está la de Battistessa, totalmente distinta a la de Mitre. La época va determinando un lenguaje distinto, pues cuando uno hace una traducción de una obra clásica actualiza la obra. La leemos de manera distinta: eso se ve en el lenguaje; no es que uno se proponga traducirla de otra manera, sino que se usa un lenguaje distinto al que se usó hace cien años, o cincuenta, porque la de Crespo y la de Battistessa son de los sesenta. No es el de Martínez de Merlo, ni tampoco el mío. No se parece al que uso yo, y no es por mérito propio sino porque estamos usando un lenguaje acorde a nuestra época, un lenguaje literario medio, no rebuscado, porque otra cosa que hay que tener en cuenta es esa justamente que señalaba Mitre: Dante escribió en un lenguaje recién nacido. Él y todo el *dolce stil novo* escriben en toscano, que literariamente no se había usado nunca; la literatura se escribía en latín. Y Dante decide usar el toscano: imita en ese sentido a los franceses, a los trovadores provenzales, a quienes tenía como maestros.

Como usa ese lenguaje recién nacido literariamente, lo emplea de una manera muy particular. Esto es lo que me atraía: lo hace rendir —al idioma— más de lo que rendía en el uso diario. Tiene que ver con el habla, las comparaciones —de las que antes hablé— tienen que ver con la tierra, se refieren a un estilo común. Hay que leerlo de esa manera, primero viendo hasta dónde lleva las palabras y, por otro lado, en algún sentido, desacralizando, porque no es un lenguaje sublime. Cuando él defiende usar el lenguaje toscano en *La vulgar elocuencia*, un pequeño ensayo, dice: hay que hablar como las comadres en la feria. Y él no habla propiamente como las comadres, pero sí utiliza un lenguaje bastante corriente. No es necesario sublimarlo, o hacerlo más elevado, porque él no lo hizo así, salvo en muy contados momentos, como cuando se encuentra con Beatriz en *El purgatorio*; hay algunas escenas donde utiliza un lenguaje más elevado dentro del toscano, sin salirse de la lengua vulgar. Ese es un hecho político importante: él escribe en una lengua familiar, y me parece que hay que tenerlo en cuenta de arranque, porque la división ahí era muy tajante: el toscano se hablaba en las casas o en la calle, era un lenguaje de todos los días, y todo lo demás se escribía en latín, desde la partida de nacimiento en la Iglesia en adelante. Si él hace esta elección yo creo que no hay que orientarse a elevar el lenguaje en la traducción sino a mantenerlo aproximadamente en el nivel que él lo mantenía.

¿Escogiste una lengua familiar también?

Sí, normal, común, promedio, con algunos arcaísmos, palabras que ya no se usan en castellano, que tienen poco uso, no pretenciosas sino que tienen menos uso en castellano, porque él las usa también: él usa

palabras en latín, eso a veces lo mantuve. Hay momentos en que se ve que no encuentra la palabra que quiere en toscano y la pone en latín; su texto está lleno de latinismos, eso luego se traduce y no debería, porque uno debería traducir el toscano y no lo que pone en latín.

Decías que empezaste los primeros escauceos de traducción cuando tenías treinta años, ahora el libro aparece y tienes casi setenta. ¿En qué momento te quedó claro que ibas a traducir toda la obra, que ibas a hacer una traducción para el público?

Cuando la empecé a traducir, seguí y seguí hasta que la terminé, ya pensando que sí la iba a compartir de alguna manera; no sabía a qué editorial llevarla, pero la empecé a publicar en un blog. Primero salió *El infierno*, en una editorial que después no pudo seguir con los otros libros. Ahí tuve que sacar lo que tenía en el blog porque a la editorial no le convenía. Pero con la mira puesta en publicarlos en papel ya no los volví a subir al blog y ahora aparecieron en Edhasa. No fue un trabajo constante de 35 años, sino que en un determinado momento me puse a hacerlo. A lo largo de tres o cuatro años la terminé.

¿Podría pensarse en el caso de la traducción, igual que con la creación, en raptos de inspiración?

Son más bien impulsos, necesidades, aunque sí, hay algo de inspiración. Tienes una especie de esquema de cómo va a ser eso cuando ya tienes algo hecho. Reúno algunos cantos ya traducidos, trabajosamente en su momento, y cuando decido hacer todo *El infierno*, y empiezo desde el primer canto, que no tenía traducido, ahí sí me doy cuenta de cómo va a ir, cómo se va a mover, cómo va a ser el lenguaje y es lo que entusiasma y lleva a intentar hacerlo. Es un impulso hacerlo.

¿Cómo encuentras ahora la relación de ese mundo con el mundo en el que vivimos?

Es igual. Hay un poema que escribió Juan José Saer sobre el regreso de Dante, es decir, yo me imaginé (y Saer lo escribió) cómo habría vuelto Dante, qué debe haber sentido luego de hacer todo ese recorrido increíble, y es un poco melancólico, ¿no? Análogamente, cuando se termina la traducción también se siente un poco eso, se vuelve a lo ordinario, aunque *El infierno* es un reflejo del mundo ordinario, pero la vuelta a la vida cotidiana es como cuando uno leía novelas en la adolescencia y se lamentaba de que se terminaran.

Traducir es como un regreso a los primeros ejercicios de la lectura, a los más primitivos, a lo más originario, cuando uno lee con entusiasmo: no quiere que se termine. El poeta Ricardo Zelarayán y yo trabajábamos juntos en *Clarín*, y le dije: “Voy a empezar a leer a Proust”. Él



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto XXI

me dijo: “Qué suerte”. Le pregunté por qué: “Qué suerte, porque yo ya no puedo empezar de nuevo, es una suerte descubrirlo por primera vez”. Con *La comedia* me pasó lo mismo, qué lástima que se terminó.

¿Y esto del “parlar coperto”, del hablar cubierto?

Dante hace hablar a Virgilio en un momento, de acuerdo a su interés específico, y dice: “él, que entendió mi hablar cubierto”, *parlar coperto*, porque le pregunta a Virgilio, lo pone a prueba, para que él le confirme si Cristo estuvo en el infierno. Es una discusión de la época; hay una alusión en el evangelio de san Mateo, que dice algo así como: “Cristo no permaneció en el Hades”, allí nombra al infierno al estilo griego. Había una discusión en la Iglesia de la época especializada en discutir todos los detalles de los evangelios. Él le hace una pregunta relacionada con eso, y Virgilio le contesta. Dante aprecia: él, que entendió mi *parlar coperto*, o sea: lo que estaba subyacente en la pregunta, le respondió, le dice que sí, Cristo bajó al infierno, abrió la puerta, por eso está roto el cerrojo de la puerta de la ciudad de Dite, la parte central del infierno, y se llevó a varias almas. Dante se escribe su propia teología. Se llevó a Moisés, a Adán, a Abraham y no sé a cuántos más, a unos cuantos se los llevó al cielo; cuando bajó al infierno, tenía que salvar a los padres del Antiguo Testamento. Cómo hacía, si no tendrían que estar todos en el limbo, porque los que no eran bendecidos con el bautismo, como Virgilio, permanecían en el limbo; tendrían que haber estado todos los profetas y los padres de la Iglesia, no los papas, sino los grandes patriarcas.

Dante no va nunca en contra del canon, no hay nada que lo pueda condenar, nunca tuvo ninguna acusación de herejía, pese a que cuando escribió *La comedia* ya estaba contra Roma, con posiciones contrarias al papa. Pero ni la Iglesia ni la Inquisición lo persiguieron. El *parlar coperto* viene del *trobar clus* provenzal, y una forma de narrar que trae implícitas un montón de cuestiones de enseñanza de símbolos, que están debajo de la historia, como si estuviera diciendo que la anécdota tiene un colofón, una enseñanza no explícita.

¿Cómo diferencias las imágenes visuales de las alegóricas?

Ese es el tema: creo que todas son de algún modo alegóricas, pero que funcionan como si fueran reales. No son figuras, hay alegorías claras al principio, cuando él intenta subir, saliendo de una selva oscura, se supone que es una alegoría, y los intérpretes casi todos dan por sentado que lo que quiere decir con la selva oscura es un periodo oscuro de su vida, lleno de confusión, qué sé yo. Por esa selva oscura sube una colina y se empieza a encontrar con distintas fieras, una pantera, un león y una loba; las tres bestias le im-

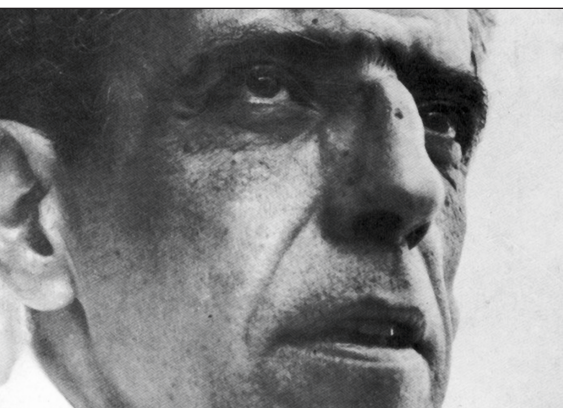
piden subir y alejarse de la selva oscura, hasta que aparece Virgilio.

Ve a Virgilio y él le dice que por ese camino no: tenemos que ir por uno mucho más complicado. Se supone que ese camino es alegórico, el camino de la vida, y lo alejaba de la selva oscura, un periodo oscuro de su vida, y lo iba a llevar a un lugar más luminoso. Hay tres bestias que se lo impiden; también se consideran alegóricas. Se supone que el león es Francia; la loba es la Iglesia —una loba hambrienta, Roma, pero Roma es la Iglesia, que cuanto más come más hambre tiene—; y después está la pantera, que es, interpretan todos, Florencia, por la sensualidad, la lujuria. Dante es también un crítico profundo de su ciudad: Florencia. ¿Por qué aparecen estos tres bichos extraños si no tienen una función alegórica? En otras partes la alegoría funciona más encubierta, dentro de la historia.

Una cosa que muchos interpretan como alegórica es cuando él llega a la puerta del purgatorio y hay tres escalones y no pasa nada. Esto forma parte de la narración, es realismo puro; sin embargo, en la interpretación alegórica esos tres escalones —cada escalón de un color distinto y de un material distinto— serían la santísima trinidad. Ahí la función es simbólica. Hay una interpretación posible, según el punto de vista. ¿Por qué unos están castigados de una manera y otros de otra? Porque hay una cantidad y una variedad increíble de castigos en el infierno. No todos están en el fuego; hay unos que son partidos por un ángel con una espada todo el tiempo; ahí hay un famoso cantor provenzal que lleva la cabeza en la mano, que le habla desde abajo. Es tremendo.

Él elige e imagina castigos muy distintos. ¿Por qué Ulises está envuelto en una llama por ejemplo? Todo esto puede ser simbólico o no. O nada más que fantasía. Él arma un cosmos, realmente es un mundo, empezando con el infierno. Nadie había hecho una descripción del infierno. La *Biblia* no dice son tantos pisos, tantas dimensiones, sino que habla del infierno apenas por alusión en distintos momentos. Dante construye el infierno como un arquitecto (la Inquisición sin Dante no habría tenido tal imaginación). Hay tanto círculo, hay subdivisiones de los círculos, en cada subdivisión se castigan cosas distintas. El diablo y el mal para la Iglesia existen, el infierno existe; él lo describe un poco más y no es un pecado ni una herejía. En ningún momento contradice el dogma; no va contra ningún principio de la Iglesia. Va, sí, contra los papas. Hay en *El infierno* varios papas contemporáneos de él que lo habían perjudicado mucho. Uno que no lo había perjudicado directamente pero que a él le pareció espantoso fue Clemente V, el primer y único papa que gobernó la Iglesia desde Francia, en Aviñón. Dante no va contra la Iglesia, Dante lo que hace es crear. **U**

Reseñas y notas



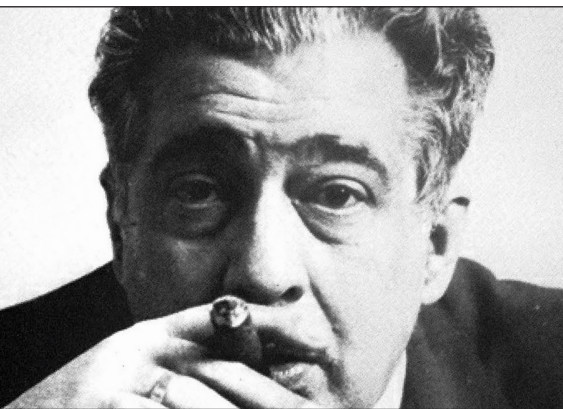
Rafael Bernal



El Machete



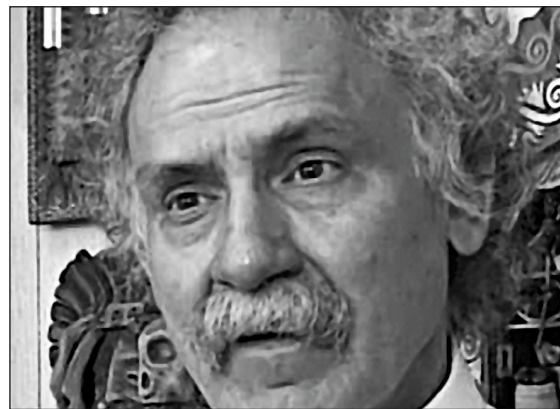
Anamari Gomis



José Lezama Lima



Ethel Krauze



Arnoldo Kraus

Los raros

El tigre en mi casa

Rosa Beltrán

No siempre fue el poeta reconocidísimo que ahora es. El poeta celebrado como el mejor poeta vivo en nuestra lengua. Estudió filosofía, marca que está muy presente en su obra, a veces en sus conversaciones también. Wittgenstein. Heidegger. Pero antes abrigó el deseo de ser cantante de ópera. Escucharlo comentar los argumentos de algunas óperas es oír una clase de literatura comparada dictada por el dueño de una voz de barítono que como el tigre sabe seducir y atrapar. Es un placer escucharlo en el radio y en la Academia.

Y es fácil pensar que las cosas fueron así desde siempre. Sin embargo, en *Poesía en movimiento*, en 1966, no apareció su nombre. Años atrás, Eduardo Lizalde había iniciado junto con Enrique González Rojo y Marco Antonio Montes de Oca un experimento literario al que llamó “poetismo”, del que después sería muy crítico (*Autobiografía de un fracaso*, 1981). Hay en ese libro, no obstante, una nota optimista: quizá fue necesario para conformar el punto de partida de los hallazgos posteriores.

Cuando aparece *Cada cosa es Babel*, poema extenso con bases heideggerianas donde Lizalde explora la distancia entre las palabras y las cosas, el mundo de los poetas no puede darse cuenta aún de la originalidad de la voz. No fue hasta que apareció *El tigre en la casa* cuando Lizalde irrumpió en la escena literaria y se consagró. A partir de entonces la imagen del tigre lo acompaña como marca indeleble.

Además de los hallazgos formales, la temática de este volumen es acorde con el sentir de la época: el fin de la visión utópica del mundo de los sesenta. El tigre es la muerte que nos acecha. No sólo la muerte grande sino la amenaza de las continuas muertes y los desgarramientos de todos los días. Las cosas no son lo que parecen, ni siquiera nosotros somos lo que parecemos. Debemos

dudar, debemos mantenernos cautos. “Hay un inmenso tigre en todo esto”.

El tigre como motivo literario ha sido la pasión y la obsesión de Lizalde; el centro de sus usos y abusos literarios, como lo escuché decir alguna vez en forma autoparódica. En la presentación de una nueva edición de *El tigre en la casa*, en 2014, explicó que el tigre como tema y como motivo había nacido para él a partir de lecturas hechas desde la adolescencia. Citó a Salgari, Kipling, Rubén Darío, a Borges mismo. Y habló de que la literatura está hecha de variaciones. La rosa no es la rosa sempiterna y cándida de Dante sino la rosa enferma de Blake y las rosas que se acumulen y traigan vida nueva a los poetas: Dante, Boccaccio, Leopardi, Valéry, Joyce, Pessoa, entre aquellos de los que Lizalde abreva (*Baja traición*).

A partir de los años setenta aparece en el poeta el descrédito de todo lo que se presenta monocromático. El amor no son los endecasílabos. El amor es todo lo contrario: tiene senos de rana, alas de puerco. Y conforme más avanzan los años del siglo, más violenta y honda y más desencantada se vuelve su poesía (“Lamentación por una perra”):

También la pobre puta sueña.
La más infame y sucia
y rota y necia y torpe,
hinchada, renga y sorda puta,
sueña.

Pero escuchen esto,
autores,
bardos suicidas
del diecinueve atroz,
del veinte y de sus asesinos:
sólo sabe soñar
al tiempo mismo
de corromperse...

Lizalde es una rara mezcla de erudición, lirismo y hallazgos conceptuales. Le llama “malignidades” a su serie de poemas breves como aforismos o como epigramas. Además de imágenes insólitas y atroces hay en ellas, también, sentido del humor. Y hay una crítica radical hacia todo lo que se considere edificante, por reaccionario, posición que mantiene en sus escritos sobre José Revueltas o que mantuvo en su cercanía con Efraín Huerta. Si tuviera que dar mi impresión del Lizalde de cuerpo entero lo definiría como un hombre vitalista (y vitalísimo, a sus 87 años) en el que hay un enorme escepticismo hacia la especie.

Lo definiría también como un poeta con una larga trayectoria al que no afectó su quehacer como funcionario y catedrático. En la UNAM, de 1953 a 1960, fue redactor de la oficina de prensa y posteriormente jefe del Departamento Editorial de la Dirección de Publicaciones. De 1964 a 1969 fue secretario general de la Escuela de Verano. Después ocupó el cargo de director de Extensión Académica en la Facultad de Filosofía y Letras, donde impartió la cátedra de literatura y el seminario de poesía, seminario al que acudió Eduardo Hurtado, quien hizo el prólogo del disco de Lizalde en *Voz Viva*, “Lectura de tres décadas”. Lizalde fue director de Radio UNAM de 1971 a 1973 y tuvo a su cargo la Casa del Lago de 1979 a 1982. Hoy dirige la Biblioteca José Vasconcelos.

El 11 de noviembre pasado, Lizalde obtuvo el Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en Español. No es más que la confirmación del valor de una obra tasada como uno de nuestros más raros bienes. O quizás es más: es la oportunidad para muchos de acercarse de nuevo a la voz de ese tigre que duerme “con un ojo al gato”. **U**

Callejón del Gato

Stalin no ha muerto

José Ramón Enríquez

Me recuerdo al preguntar a mi reflejo cómo había llegado hasta los espejos deformantes del Callejón del Gato y por qué me iba. “Porque el deber de todo revolucionario es hacer la Revolución”, resonaba una voz, “y para transformar la historia se debe estar en casa y no tan lejos”. Fue hace casi 40 años. Renuncié a perderme en la curvatura de los espejos y decidí el retorno físico a mi Ciudad de México (mi reflejo sigue en el territorio de una bohemia valleinclanesca más allá del tiempo) para hacer política concreta, como militante del partido comunista. Esa pregunta, “¿cómo llegué yo aquí?”, se repite cotidianamente cuando llega la hora de abandonar el sueño.

Para alejarme del quietismo molinista de *La lámpara maravillosa* de Valle y ponerme orteguiano, debo decir que me ha sido más fácil entender mi circunstancia que aclarar mi yo. Por eso me es útil que alguien me ayude en esa empresa. Christopher Domínguez Michael, en su “Relectura de *El Machete*”, dice de mí: “...un poeta y dramaturgo católico además de comunista, y uno de los primeros homosexuales mexicanos en reconocerse como tal. Contaban con el apoyo de Martínez Verdugo (1926-2013), un estudiante de pintura que dirigía el partido desde 1963, a quien su aspecto de gris *apparatchik* le servía para operar en la sombra a favor del *aggiornamento*”.

Ese texto forma parte de las páginas preliminares de la edición facsimilar de *El Machete* (1980-81), coordinada por Luciano Concheiro y coeditada por el FCE, La Jaula Abierta y la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Los otros textos preliminares son de Luciano Concheiro, Carlos Illades y el propio Roger Bartra.

¿Qué fue *El Machete*? Illades lo sitúa puntualmente entre los productos de un



debate cancelado. Luciano Concheiro va más allá: “Los años previos a su desaparición [del Partido Comunista Mexicano] son los más interesantes y audaces de su historia. Durante ellos, se desarrollaron ideas novedosas y se efectuó un genuino proceso de introspección y autocrítica. La revista *El Machete*, aparecida entre mayo de 1980 y julio de 1981 y dirigida por Roger Bartra, cristaliza este agónico florecimiento mejor que ningún otro producto”. Y Bartra concluye así su ascético texto: “me gusta comprobar con asombro y después de mucho tiempo que ciertamente curiosas paradojas dieron vida a un experimento que duró poco pero que sin embargo fue significativo para muchos”.

Como soy uno de entre esos muchos, hoy me sitúo frente al collage de Rauschenberg que reprodujo la contraportada en un par de últimos números. Anunciaba solamente, bajo el rostro del tirano que fue dios: “Stalin è morto”.

Llegué a México con un libro compilado, *El homosexual ante la sociedad enferma*, y otro por hacer con Jorge Íñiguez, *Cristianismo y marxismo*. Dos de mis temas vitales. Trabajé en el FCE con Alba Cama de Rojo, entrañable, con la cual ha-

blé mucho del exilio republicano, otro de mis temas.

Abrir el PCM a los cristianos fue pecar contra el marxismo leninismo. Conocí entonces a Roger Bartra, quien presentó *Cristianismo y marxismo*, junto a Mario Zapata, comunista que vivió la cárcel franquista, la clandestinidad y la expulsión del PCE con Claudín y Semprún. De ahí me involucré en *El Machete*. Gracias a mi antigua cercanía con Monsiváis, dimos un golpe: el primer número abrió con “Feminismo y homosexualidad”, que hizo retemblar en sus centros el machismo de los viejos camaradas. Después, González de Alba y Xabier Lizarraga debatirían sobre la identidad homosexual. Y Hugo Vargas nos lanzó a pedir la legalización de la marihuana. Sí, hace casi cuatro décadas.

En el XIX Congreso renunciamos al dogma de la dictadura del proletariado y se adoptó la Tesis 34 que me tocó defender: “El PCM se solidariza con las luchas y movimientos dirigidos contra cualquier forma de discriminación, represión u opresión [...] basada en algún comportamiento o norma sexual”.

Pero Stalin no había muerto. Murió *El Machete*. En aras de la unidad de la izquierda, se enterró el debate del que *El Machete* era símbolo. Stalin seguía vivo. Lo estaba en mí cuando, en el último número, escribí un lamentable texto para afirmar que “Fidel no es Stalin” y culpar al bloqueo de lo que yo conocía de viva voz: la homofobia castrista que abrió campos de reeducación y llamó escoria a Reinaldo Arenas con otros marielitos. Por no dar armas al imperialismo, trivialicé a los míos. Christopher Domínguez, al criticarme, resulta suave.

Como a Stalin le queda mucha vida, es importante revisar la historia de *El Machete*. **U**

Arnoldo Kraus

Por una ética de la hospitalidad

Sandra Lorenzano

¿Cómo se cuenta lo entrañable? ¿Cómo se cuentan el amor, los amigos, la escritura? ¿Cómo se dicen el cuerpo, el tiempo, los sueños, la enfermedad? ¿Con qué palabras se nombran la soledad y el miedo? ¿Con qué palabras se nombra la muerte? Cada una de las líneas escritas por Arnoldo —Arnoldo Samuel, Mijael, Ángel (gracias a Rilke sabemos que todo ángel es terrible) o Anchul, dicho en esa lengua antigua que nunca le pedí a mi abuela que me enseñara, ¿hace falta decir que me arrepiento?—, cada una de las líneas, decía, cada uno de los párrafos, cada una de las páginas escritas por Kraus, parece partir de estas preguntas. ¿Cómo se cuenta lo entrañable? ¿Cómo se dicen el cuerpo, el tiempo, los sueños, la enfermedad? Y estas preguntas son a la vez los hilos que van tejiendo la escritura, y la red que la sostiene. Como cuando habla. Ir al consultorio del doctor Kraus es como sumergirse en un libro profundo y cálido, del que una sale renovada, mejor persona de lo que era al entrar, más rica, más sensible, más reflexiva. A veces también más asustada. Al mismo tiempo más fuerte y segura, y más frágil porque la finitud —con sus temores y pérdidas— está a la vuelta de la esquina.

¿No es acaso eso mismo lo que nos sucede después de leer un buen libro? ¿No nos pone la mejor poesía —y hablo de poesía como intención, no como género o forma literaria— en contacto con la muerte, con aquello que de sagrado tiene la muerte?

Recupero para hablar de *Quizás en otro lugar* —y volveré después sobre el título— una idea que siento en el fondo de sus palabras siempre, más que la de melancolía, a la que también volveré, y que está presente, sin duda, con enorme fuerza. Y es la idea de *hospitalidad*. Una idea

que quiero recuperar hoy, en estos tiempos aciagos, o tiempos de penurias, como decía Hölderlin. ¿Se acuerdan de aquellos versos? “Para qué poetas en tiempos de penurias”. No sé si alguna vez la humanidad sintió que NO vivía tiempos aciagos. “Que el mundo fue y será una porquería, ya lo sé”, dice el tango “Cambalache”. Los tiempos de la felicidad son siempre los de un paraíso perdido y muchas veces olvidado. No sé si realmente alguna vez la humanidad sintió que no vivía tiempos aciagos, vuelvo a decir. Pero lo que sí sé es que hoy nos sentimos hundidos en la oscuridad. Y por eso necesitamos poetas, versos, palabras, ideas. Hölderlin sabía que su pregunta era retórica. Que más que nunca hacen falta los poetas en tiempos de penurias. Para recordar quiénes somos, para recordar la luz o la tibieza de la piel amada, para recordar la hospitalidad.

Hospitalidad entendida como una ética de la acogida, de recepción del otro, del rostro del otro, dice Emmanuel Lévinas. Y estoy convencida de que no puede ser distinto el sentido último de la literatura: una creación ética. El conocimiento y aceptación del otro, de la otra, de las múltiples alteridades. El conocimiento y la aceptación que es también solidaridad, empatía, compasión. Todos términos que necesitan de otro para cumplirse. Como Lévinas, Arnoldo propone dejar la filosofía, la escritura, como aquello que se cumple en tanto conocimiento de uno mismo, para pasar a ser apertura al otro. Del “conóce-te a ti mismo” de los griegos, al misterio de la alteridad, la huella del infinito en el rostro del otro, una huella —no un muro, no una garita, no un documento—, una huella cuya traducción es siempre “no matarás”.

Buscando reflexiones afines a estos temas encuentro algo que se ajusta con increíble precisión a ese hogar hospitalario que Arnoldo construye con sus palabras y con sus gestos, dentro y fuera del consultorio, dentro y fuera de sus libros. Se trata del hermoso concepto creado por Pedro Laín Entralgo: “amistad médica”. Así como lo oyen. Y que no necesariamente se refiere a la relación médico-paciente, claro. Algo equivalente a la noción de hospitalidad lévinasiana de la que veníamos hablando; es decir, la posibilidad de acoger en mi mundo al otro, al que es diferente a mí, y en un mismo movimiento nos fortalecemos ambos, pero también nos volvemos ambos vulnerables. Por eso habla también de “sanador herido”. Ya nos contarás, querido Arnoldo, si te consideras un “sanador herido”. Quizá la escritura sea tu modo de procesar o transformar esos dolores, esas heridas, en algo que va más allá, en algo que nos enriquece también a quienes te leemos.

Me gustan estas ideas porque hablan de una ética del encuentro en posición de iguales. Esa es la morada que construye la literatura, la poesía en sentido amplio. Esa es la morada que construye Arnoldo Samuel, Anchul, Mijael, Ángel, y en la que ahora una vez más nos invita a habitar. “Al mirar el rostro nos hacemos responsables del otro”, y eso lo sabe Kraus mejor que nadie.

Curiosamente el libro se llama *Quizás en otro lugar*. ¿Dónde? ¿Cuál es ese “otro lugar”? ¿Por qué no aquí? ¿Por qué la duda planteada mediante el “quizás”? ¿Por qué la duda que es también esperanza? Esperanza, escribe Arnoldo, “es una palabra formidable. Enfermos y seres cercanos la repiten incontables veces, la necesitan. Algunos familiares de enfermos pobres, antes de se-

pultar sus esperanzas, empeñan sus vidas. Si a los enfermos se les amputan las ilusiones la muerte penetra antes. Barre con todo. No se inmuta. La esperanza no tiene el final, sólo lo aparca un momento. Un momento, en ocasiones suficiente, para decir adiós” (pp. 11-12).

Más adelante escribe: “Creer en quien siembra esperanza siempre ha sido necesario. Mientras corren los años, más me convenzo de la necesidad humana de tener esperanzas” (p. 168).

La literatura como creación ética, entonces, conmueve y se conmueve, y sabe que las diferencias son bienvenidas, pero no así las desigualdades. Las desigualdades económicas hieren al sanador. “El binomio más siniestro es patología y pobreza”.

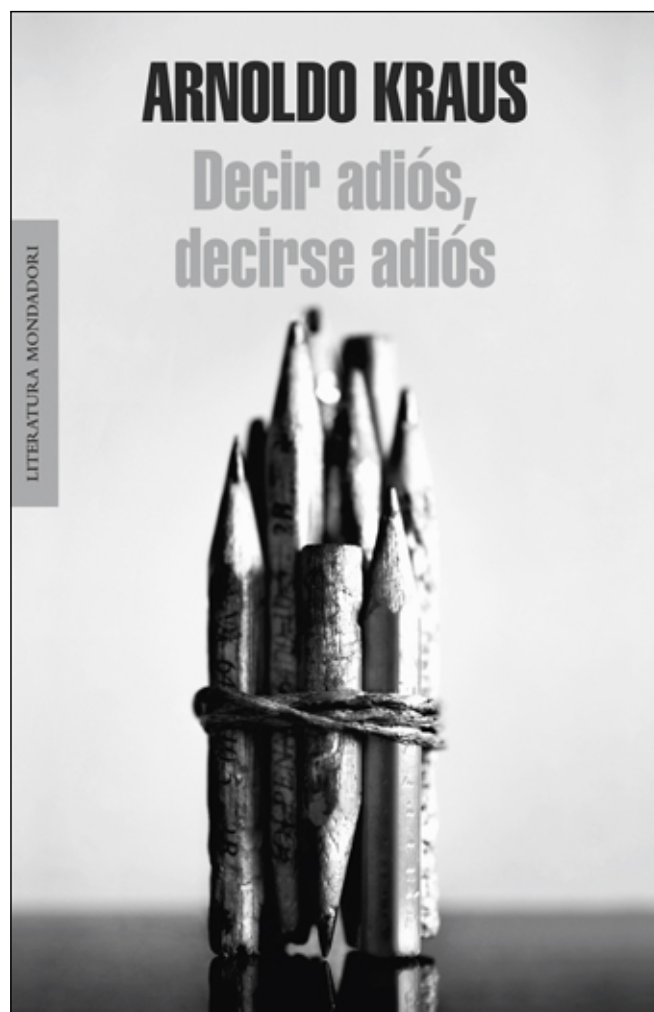
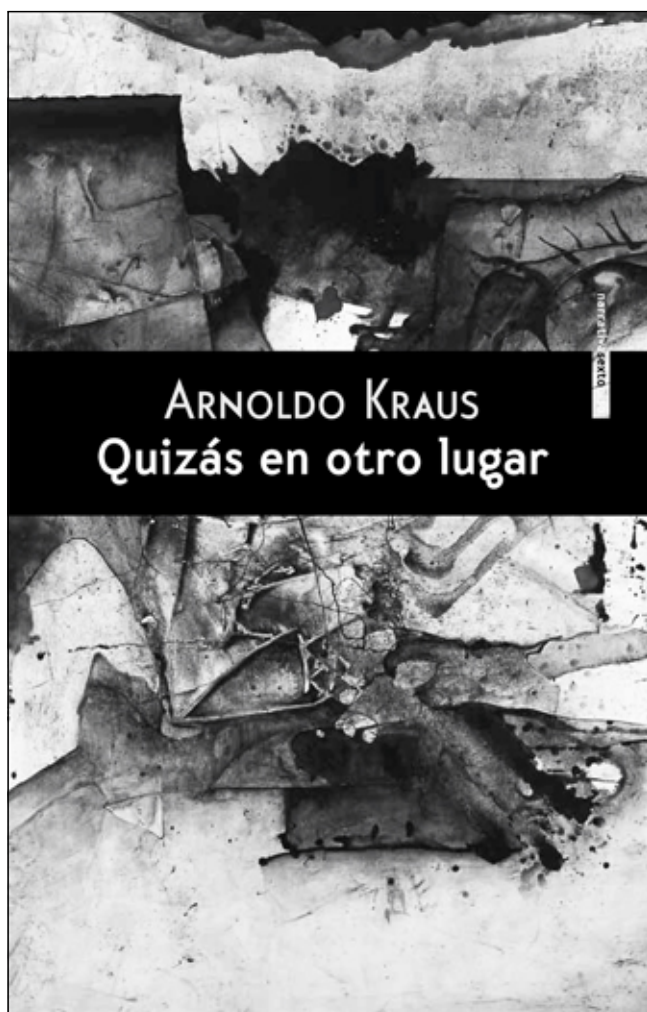
Y pareciera que la esperanza tiene que ser mayor, tiene que ser más fuerte, cuando hablamos de pobreza. Aquí está presente una vez más un tema al que Kraus vuelve una y otra vez: las desigualdades, las injusticias de nuestra sociedad y su reflejo en la enfermedad. “Las patologías de la miseria”, dice, “no son más graves por-

que las células enfermas sean más agresivas o más resistentes a los medicamentos; lo son por la injusticia social. Ser pobre y enfermo, ya lo dije, es uno de los peores binomios. Muchos de los pacientes que acudían al hospital llegaban ‘tarde’: la patología había destrozado el cuerpo. Sin fármacos ni proteínas, la enfermedad se apodera de la persona y hace lo que sabe hacer: demoler, romper, desordenar, matar. Llegar ‘tarde’ significa enterarse que nada puede hacerse para aliviar o sanar. Tarde es palabra del diccionario. Tarde es realidad de la miseria” (p. 12).

En una entrevista que dio a propósito de este libro, Arnoldo dijo: “Ahora me dedico a escribir cuestiones de ética médica y los cuentos siempre tienen la carga de lo que pienso: el vínculo entre pobreza, falta de ética, impunidad y corrupción” (www.cronica.com.mx/notas/2016/990326.html).

No puedo evitar recordar un libro absolutamente conmovedor, tan conmovedor como lo son los de Arnoldo: *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince. Un li-

bro en el que el escritor colombiano narra el asesinato del padre médico. Un médico que creía, como Arnoldo, que decisiones de política pública tan sencillas como hacer posible que la gente tome agua potable o que se vacune a los niños pueden transformar de manera radical nuestras realidades de exclusión y desigualdad. Ese credo que lo guió siempre hizo que una bala seagara su vida en Medellín. Tal vez porque mi padre trabajó todas las mañanas durante más de veinte años en el hospital de Tigre, un hospital pequeño y pobre de la provincia de Buenos Aires, sin cobrar un peso, claro, como la mayor parte de los médicos argentinos, porque ese era el compromiso con el país que los había formado, estas historias me conmocionan, me sacuden especialmente. Allí, a la orilla del río, en el delta que forma la desembocadura del río Paraná, aprendí, mucho antes que en los libros, lo que significaba la hospitalidad y el cuidado de los demás. Allí aprendí, como Abad y como sigo aprendiendo con Kraus, la huella atroz que deja la pobreza en nuestros países.





Arnoldo Kraus

Dije que hablaría de la melancolía, claro, porque pienso que Arnoldo podría decir, como Walter Benjamin: “Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: el astro de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras”. ¿Qué significa eso?

La bilis negra de los antiguos se convierte en capacidad de introspección, de llegar a lo más profundo de sí mismo. Habrá quien diga que la melancolía tiene que ver con las raíces judías. Quizá sea así. Aunque están también esas saudades portuguesas de las que hemos hablado algunas veces él y yo. Esas saudades que nos hacen añorar las vidas que hemos vivido, pero también y sobre todo las que no hemos podido vivir. Tal vez por eso nos dedicamos a la literatura; para vivir en papel todo lo que no podemos vivir en la realidad.

Podríamos hablar de una melancolía optimista (una categoría que parece contradictoria pero con la que me parece que Kraus se sentirá identificado).

Sobre la melancolía dice el diccionario de la Real Academia Española: “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales”. Hasta ahí estoy de acuerdo, y pienso, como todos, en el maravilloso grabado de Dürero. Sin embargo, la segunda parte de la definición ya no se ajusta a la propuesta de mi médico de cabecera, pues dice: que

hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada”. Y la verdad es que hay que decir que Arnoldo encuentra un gusto envidiable en la vida.

Por eso elijo hablar de una melancolía optimista. Porque a la tristeza se suma siempre en él la veta hospitalaria y amorosa, la veta gozosa. Como un hilo decisivo que conecta con los demás, y que hace que ese ángel que aparece cabizbajo en Dürero y que tantas interpretaciones ha sugerido, levante la cabeza y salga al mundo.

La frase que explica en gran medida esa salida al mundo en el caso de Kraus es, me parece, la que da inicio al relato “El caso usted”, y que puede leerse en realidad como un eje que atraviesa toda su escritura: los cuentos, los testimonios, los artículos, las ficciones, los juegos literarios como los excepcionales *Apología del lápiz*, *Apología del libro* y ahora *Apología de las cosas*, tres joyas creadas junto con Vicente Rojo. Finalmente, como él mismo lo ha dicho: “siempre escribo el mismo libro”. La frase que explica que Arnoldo, a diferencia del ángel, levante la cabeza que tiene apoyada sobre su propio puño y decida mirar el mundo y hacerse responsable de él es: “No me obsesiona la muerte, me obsesiona la vida”.

Así, escribe, habla, ama, cuida, escucha, vive, construyendo una ética de la

vida que es a la vez la única ética que nos permite enfrentarnos a la muerte.

“Frente a los muertos, la vida se comprende mejor. Frente a ellos, la muerte se incorpora a la vida. Frente a ellos, la vida adquiere otros significados y otras obligaciones”, escribe en el hermoso relato “Muertos viejos, muertos jóvenes” que retoma la maravillosa historia de *El jardín de los Finzi-Contini*, escrita por Giorgio Bassani y llevada al cine por Vittorio de Sica.

Y en *Quizás en otro lugar* están sus amigos, sus pacientes, sus padres, sus hermanos, sus amores, sus hijos, pero también los dolores, las frustraciones, el desasosiego y la fuerza increíble que lo empuja cada día a levantar la cabeza del puño que la sostiene y salir a la vida.

¿Tengo que decirles que lloré como loca con el libro, que me reí también como loca con algunas de sus páginas, que sufrí reviviendo algunas de mis peores pesadillas (creo que no debe de haber una sola escritora o profesora de literatura que —cada vez que olvida algún nombre— no piense que va a terminar como Iris Murdoch)? Así que “lágrimas y risas” —como nuestro más perdurable *longseller*—, más pesadillas, pero sobre todo la tranquilidad de saber que hay un hombre, por lo menos uno, uno de los justos —no tengo dudas— que hacen cotidianamente que el universo no desaparezca, como cuenta la tradición talmúdica; un hombre que responde a los nombres de Anchul, Arnoldo Samuel, Mijael, Ángel y tal vez algunos más. Ese hombre justo confiesa que a veces mide 1.65 —1.69 cuando se pone los mismos tacones con los que Sarkozy sedujo a Carla Bruni—, aunque si ustedes lo conocen verdaderamente saben que es un gigante, un gigante generoso como el de aquel viejo cuento sueco que plantó las pocas semillas que tenía para que la sombra de su manzano cobijara a todos para siempre. Vuelvo al diccionario. Cobijar: “Amparar a alguien, dándole afecto y protección”. Así nos cobijan las palabras del entrañable doctor Kraus. **U**

Texto leído en la presentación de *Quizás en otro lugar*, de Arnoldo Kraus (Sexto Piso, México, 2016), en el Museo Tamayo, el 16 de noviembre de 2016. Mantuve para esta publicación las marcas de oralidad.

Alberto Ulloa Bornemann

Desde la raíz del ser

Francisco Prieto

Publicar una primera novela pasados los setenta años es raro. Choderlos de Laclos, ya en una edad cierta, escribió una primera y única novela excepcional, acaso la mejor que se haya escrito en el género epistolar, *Les Liaisons dangereuses*. El conde de Lampedusa pasó toda una vida rumiando otra obra maestra, *El gatopardo*. Pero, como bien enseñó Ortega, “yo soy yo y mi circunstancia”, y la circunstancia que hiciera de Ulloa un novelista tardío fue una de esas que hubiera destruido a más de uno. ¿Cómo? Imposible enunciar una tesis, la criatura es libertad y genera un yo propio e intransferible. Además, las modalidades de autodestrucción son muchas.

Por lo pronto, conviene advertir que en su más temprana juventud, el autor de *Apenas una línea delgada* fue publicado por Huberto Batis en la revista *Cuadernos del Viento*: dos poemas entrañables que, después de leer al novelista, caigo en la cuenta de que mostraban la sensibilidad de un narrador. El novelista de raza es un hombre agazapado, solitario y de rincón (Baroja *dixit*), obsesionado por los misterios que encuentra en sí mismo, en quienes lo rodean, comprometido con la condición humana en una agonía permanente por los encuentros y desencuentros de persona y sociedad, lo que los franceses han llamado un moralista, como lo fueron, en la literatura francesa, Madame de La Fayette, Stendhal, Flaubert, Maupassant y Zola, Gide, Mauriac, Bernanos, Camus, el joven Philippe Claudel ahora. Ese novelista no abunda, por cierto, en nuestra literatura pero sobreabunda en la literatura europea: Dickens, Forster, Woolf, Greene, Waugh, Madox Ford; Goncharov, Turguénev, Tolstoi y Dostoievski; Cervantes, Palacio Valdés, Galdós, Clarín, Baroja, Pérez

de Ayala, Martín-Santos, Javier Marías. Una figura que, por cierto, aparece tarde en la literatura alemana, tan tradicionalmente poética y metafísica; escasa en las letras norteamericanas, donde un conductismo irrefrenable nos envuelve y arrebatada en acciones descarnadas que se suceden y pareciera que escapan a la conciencia del novelista.

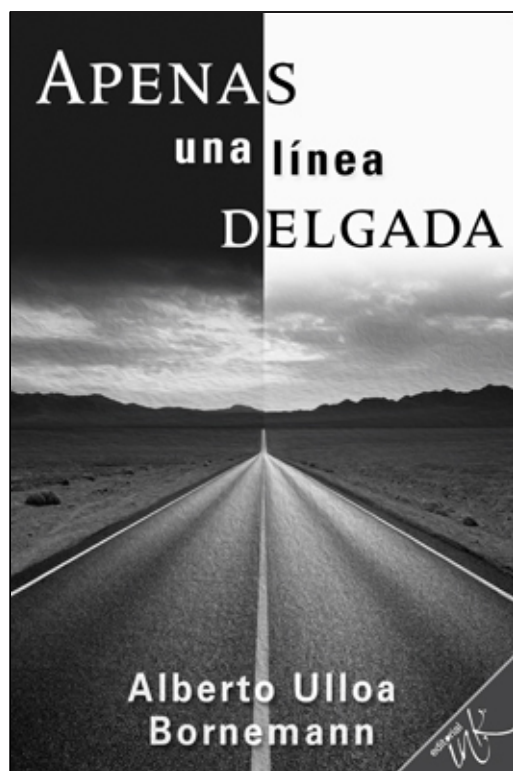
Aquellos primeros poemas de Ulloa esencializaban una experiencia poética del autor consigo mismo: la rabia, el vacío en torno suyo, la esperanza desde el sentimiento amoroso que lo lanza fuera de sí en la espera del encuentro con el otro, como si hubiera la compulsión de la confesión que necesita de la presencia de la amada para tornarse fuente de luz.

Luego, adviene el silencio. Ulloa, como no pocos jóvenes de su generación, en la que me incluyo, había sido formado en la filosofía de la existencia. Leíamos con pasión a Jaspers, a Sartre, a Camus, padecemos el encantamiento del mundo fascinante que nos revelara Mircea Eliade, de la poesía de Rilke, de Gorostiza, de Octavio Paz. Despreciábamos el pragmatismo anglosajón, la pobreza intelectual de los políticos y de los hombres de empresa de nuestro país, la puerilidad de los curas locales. Y el protagonista de *Apenas una línea delgada* persigue desde niño esa identidad que no encuentra en casa. Como tantísimos otros novelistas de esa generación de narradores nacidos en los años cuarenta, busca la vía que lo saque de un espacio que se le hace pequeño, de un círculo de familia donde resiente valores marchitos, un sentimiento suyo de insatisfacción ante una inautenticidad presentida. Quizá por eso idealiza al abuelo materno, un alemán inmigrado en México, y retiene que la fecha

de su nacimiento coincide con la entrada de las tropas nazis en la Unión Soviética. Noveliza al abuelo de cuya vida sabe poco y repara en su parecido físico con él. Resiente que la verdad está en otra parte y como aquel Zavalita de Vargas Llosa que se pregunta en qué momento se jodió el Perú ante una revoltura de estilos y de etnias que no marcan el terreno a partir del cual se continúa, transfigurándola, una tradición, nuestro protagonista sueña una realidad que él tiene que buscar y crear.

También los protagonistas de otras novelas de escritores de la generación de Ulloa reaccionan contra un medio familiar convencional y ajeno, destapan un lenguaje que marca una frontera, se buscan a sí mismos lejos, muy lejos, de un conformismo que encarnan los líderes al uso, empresarios, funcionarios públicos; no entienden aquello de “petroleros mexicanos al servicio de la patria”, sienten el ridículo de exclamar que “como México no hay dos”. Ligados a ritmos ajenos a los que bailaban sus padres, a canciones edulcoradas de otra generación, padecen la soledad del adolescente y una incipiente rabia contestataria.

Y el protagonista de *Apenas una línea delgada*, al que sólo la sexualidad lo liga a esta tierra, pero sufre también por conocer sólo el lado oscuro de la misma, prosaico, mostrenco, espera el encuentro con la mujer que lo saque radicalmente de sí, la mujer a la que pueda enajenar su existencia. E inicia los estudios de comunicación, la carrera recién creada habitada por tipos que, como él, no tienen claro por qué vía encauzar su existencia. Entonces las novelas de los grandes autores europeos de la condición humana, los pensadores de la filosofía de la existencia irrumpen en su



peso del tiempo, las ilusiones que no abandonan al protagonista, las fuerzas que lo envuelven en una corriente pasional que no puede ni quiere abandonar: la pasión de Sonia, al fin conquistada, y ella, como una nueva Magdalena, que ha encontrado en él la energía necesaria para revivir. Pero ligarse existencialmente con Sonia implica dejar a Irma que espera un hijo suyo. Sin embargo, qué puede la mujer buena, la mujer que le ha consolado, frente a esa otra con la que se ha construido una historia donde el uno con la otra se han manchado. He aquí uno de los momentos de mayor intensidad en la novela, cuando dos deseos se cumplen y decir sí a uno implica negar el otro y donde una especie de destino fatal inclina la balanza, una circunstancia que suprime la alegría del acto al que accedemos de pleno consentimiento.

La experiencia poética profunda de esta novela, ricamente poblada de personajes que no son pretextos, que nos hacen experimentar los flujos y reflujos de la existencia, yace en que hace germinar en nosotros la otredad dentro de nosotros mismos, experimentar que apenas una línea delgada nos separaría del santo y del criminal, libertad que se despliega y burla lo que parece la condena de un sino fatal. Pero *Apenas una línea delgada* es, también, la educación sentimental de una generación que creció en un mundo que la vapulearía por tres cambios que la tornaron mutante sin apenas tiempo de digerir cada uno: del espíritu exploratorio de la aventura existencial al sentido de culpa cuando no pudo escapar a la realidad del crimen y de la injusticia que la llevaron al compromiso social y luego, casi sin darse cuenta, resentir el fracaso arrojada en la posmodernidad: el imperio del mercado, la marginación de los débiles o de los demasiado sensibles, un mundo donde el pez grande se come al chico y donde la vida se tornó lucha por la vida. Tres cambios y quedar de cara a la muerte, de lo que sólo puede salvar esa forma de fe que es una novela. **U**

vida. Lo importante es, en todo caso, encontrarse a sí mismo.

He aquí, pues, un personaje que contrasta con los de otros novelistas de esa generación a la que pertenece Alberto Ulloa, menos metidos en sí mismos, capaces, seguramente, por ello de vivir a plenitud la realidad objetiva que les llevaba al rock y a la novela americana, con esa hasta cierto punto envidiable seguridad que falta al personaje de la novela de Ulloa. Un hombre inseguro en un tiempo de crisis, o sea, caracterizado por el relativismo, parasita una encrucijada de caminos posibles, y así como muchos escritores de la misma generación y con características más próximas a Ulloa renegaron de sus autores nutricios en el cine y la literatura para entregarse a la acción política y revolucionaria como un modo de enfrentar y encarnar la realidad de su entorno, renegando de lo que consideraban disvalores de la, llamada despectivamente, pequeñoburguesía, el protagonista de la novela de Ulloa cae en otra trampa en su necesidad de vivir la realidad concreta: una mujer a la que desea es deseada por un tipo al que, en el fondo, él admira, un macho manipulador que lo introduce en un mundo de violencia, donde impera la ley del más fuerte.

Apenas una línea delgada habría separado al protagonista de su ensimismamiento

to a la escritura, al compromiso político, o a lo que sucede en la novela: un gesto noble, la venganza contra un tipo despreciable, lo llevan a cometer un acto cuya consecuencia será la cárcel en plena juventud. Las alas cortadas, un destino fatal determinará ahora su existencia; dicho de otro modo, nunca pudo, desde sí mismo, mandar en su vida.

Si en su relato autobiográfico *Sendero en tinieblas* nos encontramos a un autor al que apenas una línea delgada lo colocó en la ruta de los revolucionarios, ahora, en una novela, enfrentamos a un personaje al que otra le vuelve un delincuente común. En ambos casos será la prisión la que hará a uno y a otro conocer la libertad: lidiar con hombres concretos y consigo, ganar la libertad interior y, desde ella, mandar sobre sí mismo. Apenas una línea delgada separará al revolucionario de otro personaje al que un camino diferente volvió otro hombre, pero uno y otro camino darán como resultado haber burlado el destino y ser artífice supremo de sí mismo.

La novela nos hace sentir el paso del tiempo, de cómo deja uno de ser el que fue, la aparición de la conciencia moral y la necesidad de la escritura para fijar lo vivido y plantearse desde la raíz del ser la ruta a seguir. El lector experimenta el paso y el

Anamari Gomís

Misterios de un imperio

Carlos Torres Tinajero

Lejos de los convencionalismos académicos, los personajes de *La vida por un imperio*, la novela más reciente de Anamari Gomís, tienen un propósito sorprendente: confirmar un posible pacto entre el presidente Benito Juárez y el emperador Maximiliano de Habsburgo para evitar el fusilamiento de este en el Cerro de las Campanas.

Al profesor Segismundo Altamirano, el prominente historiador de la trama, le surge una duda sobre el destino del emperador. ¿Realmente lo fusilaron? ¿Dónde están las pruebas? Sólo por plantearse un reto científico, este personaje tiene como objetivo aclarar la duda con una investigación, a costa de su condición física: un adulto en plena vejez.

A pesar de ir en contra de los cánones y de la tradición histórica, Segismundo Altamirano quiere comprobar la arriesgadísima hipótesis de trabajo: Maximiliano de Habsburgo murió en El Salvador muchos años después de lo que registra la historia, según nuevos documentos, porque supuestamente Juárez le condonó la pena de muerte, por ser masones, la hermandad que los unía.

Justamente la trama se tensa ahí: la hipótesis de trabajo debe comprobarse, a partir de un viaje para hacer trabajo de archivo y encontrar más documentos históricos —que confirmen o rechacen la hipótesis— en Cuba, Costa Rica y El Salvador, los lugares donde supuestamente Maximiliano de Habsburgo se refugió tras su salida de México con una identidad y una apariencia física distintas a las que acostumbraba, años antes de morir.

Por su avanzada edad, a Segismundo Altamirano le es difícil viajar solo. Entonces lo acompaña Fernanda, su alumna, una joven historiadora, para cuidarlo. Ella acep-

ta asistirlo en el viaje, sólo por cumplir algunos objetivos académicos en la investigación y aprender metodología de campo para poner a prueba sus conocimientos, a pesar de arriesgar su relación amorosa con su marido Raúl y de tener que soportar los inconvenientes de viajar con una persona adulta.

El objetivo de Fernanda en ese momento de la vida —terminar su tesis de maestría y mejorar su relación con Raúl— queda en entredicho por el viaje y por la emoción que le provoca la investigación. Ella enfrenta algunas dificultades cotidianas antes de salir: dudas sobre su desarrollo profesional, falta de dinero, problemas con Raúl y un asalto, que quizá sea el detonador para que se vaya de viaje. Como si de pronto, la vida se le complicara y sus anhelos por salir del país para cambiar su realidad coincidieran con su nueva travesía por Centroamérica, al lado de Segismundo Altamirano.

Tras varios esfuerzos para juntar el dinero para el viaje —ahorros, préstamos familiares y uno del ISSSTE—, que ponen a prueba su voluntad y su firme decisión por colaborar en la investigación, Fernanda acompaña a Segismundo Altamirano, en medio de la incertidumbre, el miedo, el duelo por su padre desaparecido y la muerte reciente de su padrastro. Pero deja atrás sus conflictos personales con tal de seguir a Segismundo Altamirano para evitar que desfallezca en su intento por probar su hipótesis y escribir un nuevo texto histórico.

Parte de los retos en la novela de Gomís también es recrear la época en la que viven sus personajes, 1987. Esa época es toda una revelación por el vestido y los automóviles típicos de aquellos años: los panamá a la Dirk Bogarde y el auge de los Volkswagen

sedán, sólo por poner un par de ejemplos. Las visitas al Castillo de Chapultepec adquieren un simbolismo inusitado, en ese México ochentero de la novela que retrata una parte de la sociedad mexicana.

Mientras los personajes planean la investigación, la novela también trae a cuento el ambiente de la época, a partir de la programación televisiva: *Cuna de lobos*, la telenovela protagonizada por los actores Gonzalo Vega y Diana Bracho, llegaba a las pantallas para convertirse en un hito del entretenimiento en México y en una de las formas de mostrar la época y las costumbres sociales de fines del siglo xx.

La época también adquiere importancia por ser el año de publicación de *Noticias del Imperio*, la portentosa novela de Fernando del Paso sobre el segundo imperio francés en México, cuya aparición repentina, en la trama de Gomís, es un descubrimiento para los personajes, como lo ha sido para los lectores de literatura mexicana por muchos años.

A lo largo de los viajes por Centroamérica, Fernanda, Segismundo Altamirano y los personajes que encuentran en el camino hablan con naturalidad de la vida del emperador Maximiliano de Habsburgo: en las comidas, las sobremesas y los paseos cotidianos por la ciudad. Hay una idealización al contar su historia, pues siempre destacan sus virtudes, presentes en las pláticas, diciendo que era un hombre sensible, culto y liberal.

Esa recreación de la vida cotidiana también es parte del desarrollo de los personajes. Pero en realidad la novela habla de una investigación histórica de gran envergadura: Fernanda y Segismundo Altamirano llegan a La Habana, Cuba, para confirmar o rechazar su hipótesis. Consultan

los archivos históricos sobre un posible parecido físico y genético entre el emperador Maximiliano de Habsburgo y Justo Armas, el nombre con el que se le conocía en El Salvador, porque supuestamente en México lo habían pasado “justo por las armas”, una frase típica de finales del siglo XIX para referirse a un fusilamiento.

Conforme la novela avanza, Gomís también nos sorprende con los retratos literarios de finales de los ochenta y de algunos lugares en Cuba: el viejo Chevrolet 56 en el que los personajes se transportan; los taxis de color verde en las calles cubanas; el trayecto del aeropuerto a El Nacional, el hotel donde se hospedaban; las losas de estilo mudéjar en las paredes del lobby; un pasillo con las fotografías de algunos líderes de la izquierda latinoamericana, como Fidel Castro o el recién desaparecido escritor Luis González de Alba; los recuerdos y los comentarios sobre la bellísima actriz Ava Gardner, el político Winston Churchill, el cantante Frank Si-

natra, que alguna vez se hospedaron en El Nacional; la amistad que Fernanda entabla con Mijaín García, un académico cubano; las conversaciones sobre el gran escritor José Lezama Lima; la delicia de un mojito para continuar con la investigación sobre el paradero de Maximiliano de Habsburgo.

Además de que las imágenes recrean el lugar y la época, es necesario hablar de la rotunda fuerza evocativa y plástica que le proyectan al lector para situarlo en el lugar, el ambiente y el momento preciso en el que los personajes dan un paso para acercarse a su objetivo en la novela, sumergiéndose en el esplendor de las ciudades que Gomís logra darle a partir de su prosa.

De acuerdo con la investigación, todo parece indicar que tras el *supuesto* fusilamiento del emperador, Cuba y El Salvador le dieron refugio para que viviera sus últimos años, lejos de la vida pública, porque Benito Juárez le condonó la pena de muerte y lo dejó libre, secretamente.

La revelación de esa escena es otra de las grandes apuestas de la novela por el sigilo de Mijaín, el personaje cubano que los ayuda en todo en La Habana. Mientras los personajes comen caldo de yucas y unos frijoles cocinados con ajo, asisten a un posible descubrimiento histórico que cambia la percepción del pasado en el país, y quizá cambie el sentido de aquellos años del siglo XIX por ver una fotografía de Maximiliano a una edad avanzada.

Una vez que los personajes ven la fotografía, la vertiginosidad narrativa de la novela se transforma, a través de un narrador en segunda persona que cuenta la historia y muestra una notable curiosidad por el paradero de Justo Armas. Tras el pacto con Juárez, Justo Armas sólo cumplió con algunas encomiendas diplomáticas en Sudamérica de manera encubierta, secreta. Pero también se dedicó a otras actividades recreativas, totalmente distintas a su acostumbrada vida de emperador.

Días más tarde del episodio de la fotografía en Cuba, en medio de una ceremonia santera para aliviar los achaques de la vejez de Segismundo Altamirano, doña Lirio se convierte en un personaje esencial para que los personajes avancen en su investigación histórica: les revela secretos sobre el posible paradero de Maximiliano de Habsburgo.

Contra los cánones históricos del siglo XIX, la revelación en la novela de Gomís es descomunal. La hipótesis de Segismundo Altamirano también sugiere que a raíz de ese pacto, el emperador Maximiliano de Habsburgo tuvo una identidad distinta en El Salvador, ya sin preocuparse por el imperio.

Ya en El Salvador, uno de los puntos del viaje, los personajes se entrevistan con la familia Arbizú, los descendientes de las personas que albergaron a Justo Armas. Según se cuenta, Justo Armas desfilaba entre los sectores más acomodados de la sociedad provinciana de El Salvador; con el paso del tiempo olvidaba sus orígenes monárquicos por completo para empezar nuevas actividades privadas, en la tranquilidad que le daba el retiro voluntario a finales del siglo XIX.

Una de las experiencias más importantes en la investigación también es el ha-



Anamari Gomís

llazgo de más fotografías de Justo Armas en El Salvador: se ve su notable semejanza física con Maximiliano de Habsburgo; antropomórficamente, la estructura corporal de Maximiliano de Habsburgo y la de Justo Armas coinciden en un 95 por ciento, según la investigación inédita que revela la novela. Además se presenta un estudio de la caligrafía de los dos: el análisis grafológico sustenta importantes semejanzas que aportan nuevos datos a la hipótesis de Segismundo Altamirano.

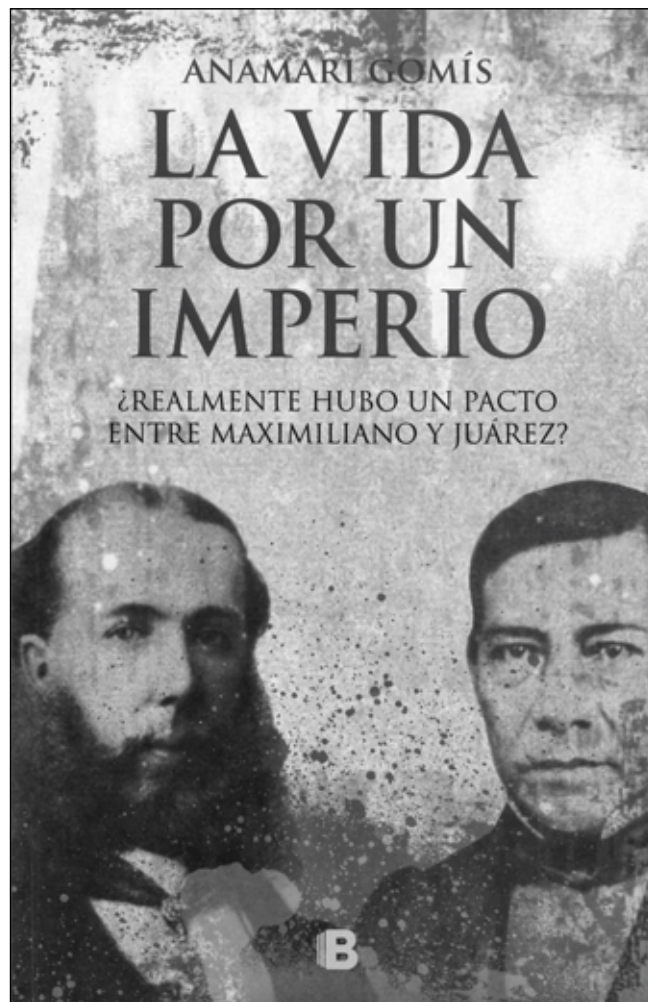
Se trata de uno de los secretos más recónditos de la historia del siglo XIX mexicano y sorprende al lector por su insospechada originalidad. ¿Realmente fusilaron al emperador Maximiliano de Habsburgo? ¿Dónde están las pruebas?

A falta de pruebas, están esas fotografías de Justo Armas, a principios del siglo XX, que entusiasman a Segismundo Altamirano y a Fernanda para seguir con la investigación, sólo por el parecido físico entre Maximiliano de Habsburgo y Justo Armas.

Según la investigación, el episodio del Cerro de las Campanas —de acuerdo con el discurso histórico ahí se fusiló al emperador— sólo fue una escenificación: mataron a alguien más, en lugar de Maximiliano de Habsburgo. Además, para darle más solidez al argumento, la novela también revela que la princesa Sofía de Baviera —la madre del emperador— desconoció el cadáver por las grandes diferencias físicas con su hijo.

Paradójicamente, la novela plantea un punto de desequilibrio entre los personajes y sus objetivos: mientras la investigación arroja más pistas sobre el posible paradero del emperador, la salud de Segismundo Altamirano decae por su edad avanzada, tanto que hasta lo internan en una clínica un par de días para recuperarse.

Entonces, mientras Altamirano convalece en la expedición, Fernanda aprovecha el tiempo para continuar con la investigación por su cuenta y para pasear, recreando su recorrido aventurero en el Caribe. Una vez que él se restablece, la investigación histórica da un paso hacia delante: los archivos históricos sugieren que Vicente Licea, un médico cubano, lucró con las vísceras del emperador, hasta que lo encarcelaron.



La investigación también revela que el cuerpo de Maximiliano se exhibió en una capilla y algunas personas adquirieron reliquias, pero llegó un momento en el que lo llevaron a un colegio jesuita, lo embalsamaron y lo regresaron a Europa.

Conforme el profesor Altamirano presenta ligeras mejorías en su estado de salud, Fernanda pasea en La Habana con Mijaín. La novela también retrata su paso por las calles memorables, igual que por sus sentimientos contradictorios, pensando remotamente en México y en su esposo Raúl. Después del viaje y los sorprendentes resultados de la investigación al lado de Altamirano, inesperadamente, la interioridad emocional de Fernanda cambia por completo. Además de los problemas maritales, también se enfrenta a algunas dificultades por resolver en su futuro académico e intelectual.

Por los personajes y por el tema de investigación, *La vida por un imperio* es un ejercicio de escritura novedoso que sorprende a cualquier lector, emocionándolo y seduciéndolo por la originalidad de la

investigación. Basada en la investigación de la propia autora, la novela toca uno de los temas más socorridos en nuestra historia para darle un matiz nuevo, apasionante y, definitivamente, revelador. Es una apuesta arriesgada que Gomís ha ganado a través de su labor de investigación para llevarlo a la escritura de esta novela. Se nota un trabajo riguroso en los archivos para tomar de la mano al lector y llevarlo, paso a paso, a un destino habitualmente desconocido por todos.

Mientras los personajes cumplen con su cometido, la novela ofrece una nueva perspectiva sobre el destino de Maximiliano de Habsburgo, enriqueciéndola. Por el tamaño de la apuesta, sorprende el retrato de una época y la descripción de las ciudades por las que los personajes transitan para cumplir con su cometido. Anamari Gomís ha publicado una novela meticulosa y divertida con una prosa sencilla y cercana al lector. **U**

Anamari Gomís, *La vida por un imperio*, Ediciones B, México, 2016, 195 pp.

José Ramón Ruisánchez

Pozos literarios y fuentes de amistad

Oswaldo Estrada

Como los mejores libros, *Pozos* (2015) es un texto inclasificable. No es una novela, una colección de cuentos, una serie de crónicas o un ensayo académico. Es, más bien, un tratado literario hecho de frases y fragmentos, notas, párrafos aparentemente sueltos, poemas colocados en algún extremo de la página impresa, fotografías enigmáticas, letreros callejeros, anécdotas personales y reflexiones filosóficas capaces de hilvanar, desde la madurez intelectual, un tapiz de amistad y *algo más*.

El libro comienza con la imagen de dos amigos que se leen lo que escriben en secreto, y que al leerse se quieren o suavizan sus derrotas. Y termina, después de conducirnos por una serie de puertas y ventanas, túneles y pasadizos secretos, con un poema de José Emilio Pacheco que nos invita a la lectura con la voz de la amistad: “Acércate y al oído te diré adiós. / Gracias porque te conocí, porque acompañaste / un inmenso minuto de existencia”. Lo mejor de este libro de José Ramón Ruisánchez es que entre estos puntos de partida y llegada nos permite realizar múltiples viajes deductivos —como nos pasa al leer *Fragmentos de un discurso amoroso* (1982) de Roland Barthes, *Saña* (2007) de Margo Glantz, o *El idioma materno* (2014) de Fabio Morábito—. Y entre uno y otro viaje intertextual, desde las ruinas de Pompeya hasta París, Los Ángeles, el majestuoso Puget Sound, Houston y Maryland, los nueve capítulos del libro reconstruyen dolencias de una niñez que no termina de irse, nostalgias maceradas con esmero, la sensualidad de las lecturas que nos cambian la vida y el verdadero valor de la escritura como herramienta de supervivencia.

En cierto momento de *Pozos*, el narrador confiesa: “Cada página de este libro me cuesta, digamos, 143 páginas de lec-

tura” (p. 23). Para escribir sobre la amistad y la literatura, Ruisánchez lee a Aristóteles, a Benjamin, a los primeros cronistas de Indias, o a Freud, Dickinson, Bloom, Cardenal, Flaubert y Bolaño, entre muchos más. Lee también las líneas fugaces que sus amigos intercambian en Facebook, consulta algunas páginas de Wikipedia y sigue en una línea zigzagante por los senderos de Rulfo, Borges y Calvino, Marx, Hegel. Con estos y otros referentes, Ruisánchez propone que el acto de la lectura es también una forma de amar y que la escritura es una caricia solitaria, íntima, infinita. En los mejores casos —percibimos en este texto caleidoscópico— los libros nos acompañan como grandes amigos, nos crean un pasado real y verdades imprescindibles, sin las cuales ya no podemos vivir. Por eso mismo, explica el narrador: “Regreso a ciertos libros para tocar la fuente de muchos de mis recuerdos fundamentales. Y no están en el libro. Ni en el momento en que leí el libro. Lo que encuentro, por el hecho de buscarla, es la ilusión de que estoy recordando algo. En la pulsión quiero llegar a algo que no es directamente accesible porque nunca existió. Algo que desde el inicio ha sido recuerdo” (p. 74).

En muchos sentidos, *Pozos* es, como señala metatextualmente el propio narrador, “un libro donde se cuentan historias de amigos como si hubieran muerto. O resucitado” (p. 49). Es, por eso mismo, un constante volver hacia atrás, un regreso por los caminos torcidos de la memoria donde es posible encontrar el recuerdo de un amigo perdido, la amistad que pudo ser y no fue, la ilusión pasajera de la amistad incondicional, el cariño cercenado, los espejos turbios de la familia, o el retrato cambiante de aquel que lee para encontrar sus

páginas más atrevidas y delirantes entre las páginas de un libro, o bien para transformar lugares conocidos con historias imposibles de contar. No en vano, valiéndose de una voz a veces personal y otras veces ensayística, el autor confiesa en cierta instancia su pasión por la representación de la amistad en la literatura o su predilección por aquellos que narran la amistad tomando en cuenta “su principio fácil, [el] arduo trabajo de sostenerla, [el] dolor de un final” (p. 129), como Paloma Villegas o Héctor Manjarrez, por ejemplo.

A José Ramón Ruisánchez (Ciudad de México, 1971) ya lo conocíamos por obras de creación como *Novelita de amor y poco piano* (1996) y *Nada cruel* (2008). Frente a estas obras hermanas, *Pozos* parece venir de otra fábrica. En todos los capítulos que conforman este libro es evidente que el autor ha encontrado un nuevo estilo, otra forma de hacernos sentir, como en uno de sus ensayos de crítica literaria, que hay *Historias que regresan* (2012). O que vivimos entre ruinas construidas día a día, con la mortificación de darle forma —como Vicens— a un *libro vacío*, con la angustia perenne de permanecer en el puente de la realidad y el deseo, o tal vez en el limbo de la amistad verdadera y los incontables amigos virtuales de Facebook, cuyas frases sueltas reflejan más que nunca nuestro mundo fragmentado o “la utopía de la amistad” (p. 131).

Pozos es, al decir del autor, un “libro de escolios y notas” (p. 10). Pero en cada uno de sus trozos y retazos literarios hallamos el misterio de la lectura, la frase feliz que nos hace pensar que dos extraños, en un instante irrepetible, pueden ser viejos amigos, o el placer secreto de la escritura que desde el futuro nos protege “de un mal sufrido en el pasado” (p. 29). **u**

Ethel Krauze

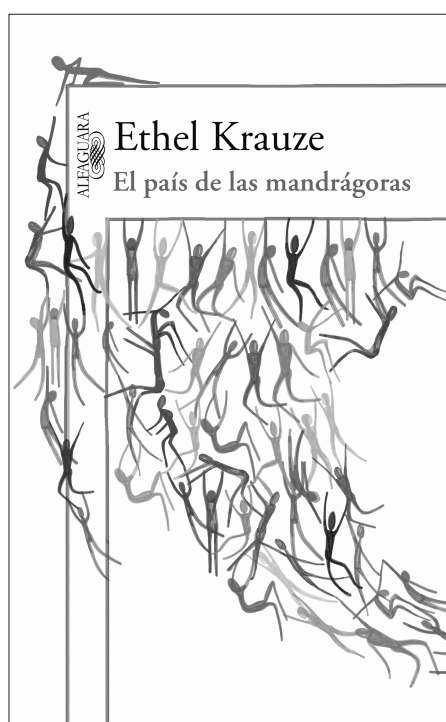
Las palabras del duelo

Kyra Galván

Tengo mi ejemplar de *El país de las mandrágoras*, dedicado por la autora y que dice al calce: ¡aventuradas que somos! Es muy cierto; de algún modo u otro, desde que Ethel y yo nos conocimos en la temprana juventud, nos caracterizamos por ser aventuradas. Lo hemos sido de diversas maneras, pero es evidente que Ethel siempre ha estado interesada en formar parte de la vanguardia artística. Es parte de su forma de vida el estudiar, analizar y sopesar los experimentos literarios creativos de autores de diversas épocas y culturas. Por lo que no me extraña que en este libro convivan, se mezclen y se recreen varios estilos narrativos que desde el punto de vista literario le dan al libro una originalidad tremenda y, a la vez, lo hacen depositario de una larga tradición experimental que se ha dado en la narrativa occidental. Esta novela de reciente edición tiene, a mi modo de ver, tres contribuciones importantísimas que vale la pena ir desglosando.

Krauze comienza narrando la historia de la proliferación de las mandrágoras, que es un simbolismo de la violencia que vive el país, a través de su protagonista, la maestra de español Cayetana, y de las voces de todos los demás personajes de la novela que se van acumulando a partir de recursos narrativos como *e-mails*, tuits, recuerdos, voces en *off* y otros. Así, la protagonista se las arregla para ir contando su historia de una manera cohesiva hasta que, al final, resulta ensordecedora.

Entre sus influencias literarias podemos citar la obra de Virginia Woolf, *Al faro*, en la que el método de fluir de la conciencia permeó toda la obra haciendo que el narrador se volviera prácticamente inexistente y la historia se fuera contando casi a través de los *pensamientos* de los personajes, lo que en cierto modo sucede también



en *El país de las mandrágoras*, aunque aquí el narrador principal deja de tener protagonismo y una polifonía acaba contando el drama. Podríamos decir también que, aunque no tan evidentes, hay influencias de otros narradores experimentales, como es el caso de Fernando del Paso en *Palínuro de México*, que explora el espíritu revolucionario del México del 68 a través de un barroquismo lingüístico, o un paralelismo con *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo, pues hay en la novela una búsqueda de identidad nacional con cierta postura de protesta política, en un todo en que las ideas interiores son narradas en forma poética, metafórica y a la vez salpicada de coloquialismos. Por lo que la primera contribución de esta novela es su evidente calidad literaria y su búsqueda narrativa.

De una manera paralela, puedo decir que la novela de Ethel Krauze es también una respuesta de rebeldía, es un grito de

protesta social contra un régimen que ha perdido toda credibilidad y un lamento hacia un país que ya no es gobernado por el régimen de derecha sino por las reglas del mercado del narcotráfico y el crimen organizado.

Como lo estableció el crítico Santiago Rodríguez al analizar la obra de Goytisolo, la cual mostró una evidente insubordinación hacia el régimen español de la época en que fue escrito, “en los grandes escritores, *lo social y lo literario se imbrican*, pues la experimentación narrativa y lingüística no es sólo literaria sino que de la vida sale el hilo de la ficción, al principio en forma de reflexión teórica, sociológica y literaria, para transformarse en ficción”.¹

De aquí se desprende que el segundo mérito de la novela es *su contenido social y político de protesta*. La autora misma mencionó en entrevistas anteriores que el hecho inicial que inspiró su obra fue el asesinato del hijo del poeta Javier Sicilia hace algunos años, pero es evidente que el proceso a través del cual el país se ha ido hundiendo en una violencia extrema y generalizada, en el caos y en la deslegitimación del Estado, tiene ya más de una década. Y en este lapso se han sumado —desafortunadamente— incontables muertos.

En 2007, cuando asesinaron a un periodista amigo mío en Acapulco, ya se hablaba mucho de la llamada *colombianización* de México, y aún no teníamos idea de lo que se venía encima. Horror tras horror. Y Ethel Krauze se atrevió a hablar de *eso*. No de los movimientos de los cárteles o de la vida de los capos o de sus amantes o de las riquezas absurdas que acu-

¹ Santiago Rodríguez, “Juan Goytisolo: exiliado y refugiado de la lengua” en *Cuadernos del Minotauro*, número 2, 2005, p. 83. La cursiva es mía.

mulan o de las emocionantes vidas de los subordinados. Se atrevió a hablar del dolor de la sociedad, de la sorpresa que nos abre los ojos al límite, de la impotencia de las víctimas, del sufrimiento inconcebible de sus familias y de todos los mexicanos honestos y trabajadores que somos espectadores impotentes y aterrorizados. Y la autora dice con sus palabras colgadas del corazón de la poesía:

“Sólo yo conozco el corazón cristalino que brota por debajo del barranco, a la orilla de las jacarandas. Allí voy a beberme las lágrimas de todos los que han perdido a sus hijos. No sé por qué Dios me dio esta tarea. Sólo soy una simple profesora de español. Si alguna vez soñé escribir una novela no era ésta...”.

Ethel no sólo nos habla del dolor y la rabia que va creciendo en todos nosotros sino de otra cosa muy grave: la fragmentación de la consciencia. De la desmembración de las víctimas pero también de los deudos; de la deshumanización de todos nosotros, que creemos que podemos vivir inmersos en este horror, en esta realidad dantesca plagada de muertos, de muer-

tos que se acumulan día tras día al holocausto de la violencia y la intolerancia: periodistas, mujeres, maestros. Pero también es cierto que todos nosotros, como espectadores, vamos muriendo pedazo a pedazo, desensibilizándonos, convirtiéndonos en muertos vivos.

El libro va prefigurando horrores que aún no sucedían cuando fue escrito, pero que ahora forman parte de nuestra realidad kafkiana, como la matanza de Ayotzinapa o la fosa de Tetelcingo, la cual es una oquedad infinita, sin fondo moral y sin posible concepción mental. Es difícil de leer porque nos enfrenta a una realidad que no podemos negar que vivimos día a día. Y de ahí viene su tercera y más importante aportación.

Creo que Ethel Krauze ha contribuido a las letras mexicanas instaurando *un nuevo subgénero literario*: el del *duelo social*. No el duelo como “combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío”, sino como “dolor, aflicción o sentimiento. Como demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien. O reunión de parien-

tes, amigos o invitados que asisten a la casa mortuoria, a la conducción del cadáver al cementerio, o a los funerales”, según las definiciones que aporta el diccionario de la Real Academia Española.

A diferencia, como decíamos con anterioridad, del género llamado “del narco” o la narcoliteratura, donde encontramos algunos destacados escritores mexicanos como Élmér Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Víctor Hugo Rascón Banda y otros, la novelista Krauze nos ha abierto generosamente un nuevo género literario: *el del duelo, la pérdida y el dolor*.

Aquí podremos explayarnos, gritar nuestro desamparo, nuestra protesta como país, como mexicanos masacrados por la ignorancia, la ambición, la corrupción y una interminable violencia sin sentido. Gracias, Ethel, por poner el dedo en la llaga, por despertarnos, por escribir ese libro tremendo e incómodo, pero necesario. Gracias por darnos un nuevo espacio para expresar el sufrimiento. **U**

Ethel Krauze, *El país de las mandrágoras*, Alfaguara, México, 2016, 200 pp.



Ethel Krauze

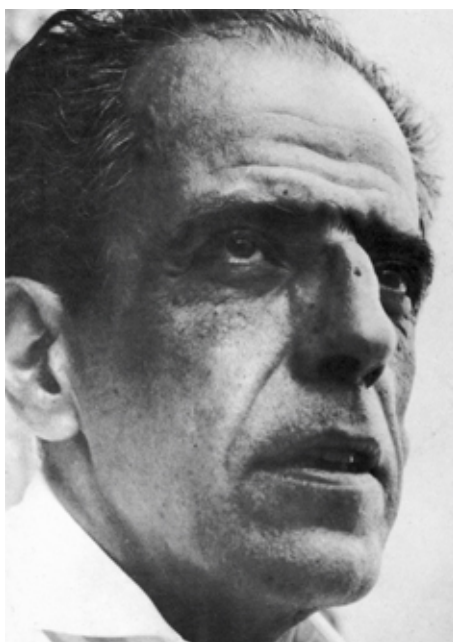
El complot nostálgico y violento de Rafael Bernal

César Arístides

Retrato de la violencia triste y de la amargura maquillada con humor negro, de una ciudad en permanente grisura social y existencial; memoria de un viejo asesino de la policía en cuyos hombros se acomodan decenas de muertos para enaltecer los sin sabores de una vida podrida, sin rumbo, inmersa en el desencanto social que nos dejó la Revolución mexicana, *El complot mongol* es también una obra de pasajes macabros, ironía y burla, vértigo y cursilería de radionovela, relato de audacias románticas entre lo sexual y lo rosa trasnochado, escrita con el filo de una navaja oxidada pero dueña de una narración fluida, compacta, que revela el sarcasmo, las calles sucias y los crímenes sin piedad, con golpes de fortuna hilarantes y una melancolía salvaje.

Se cumplieron en 2015 cien años del nacimiento de Rafael Bernal, escritor mexicano de obra breve y perdurable. Sin duda, el mejor homenaje es rescatar sus relatos policíacos y sus novelas, *Caribal* y particularmente *El complot mongol*: intriga internacional que pone a la Ciudad de México como escenario de un posible atentado presidencial.

En la ciudad de los palacios enfermos, de las cantinas y mercados donde predicaban perros y borrachos, donde quizá fumaron juntos un cigarro de recuerdos Nahui Ollin, Bernabé Jurado y Chakumbele, mientras de la fonda salía el lamento de María Luisa Landín o de Moscovita y sus guajiros; en aquellas avenidas y callejones eternamente viejos, su personaje principal, Filiberto García, encontrará las claves para enfrentar la conjura internacional, y también el jodido amor; para lograrlo entrará en las tripas de la noche, en sus vísceras y bilis, en las tardes lluviosas de erotismo rancio, en los cafés de chinos donde amantes trasnocha-



Rafael Bernal

dos o gánsteres de la vieja guardia maldicen su existencia, calles de una urbe eternamente vieja: Dolores, Mina, López, Ayuntamiento, Luis Moya, Revillagigedo, donde putas y tenderos hurgaban en las madrugadas para desenterrar su *amor perdido*, donde conspiraban gringos, delincuentes, los primeros narcos; allí avanza ladino y enamorado nuestro personaje, en busca de verdades, en busca de consuelo, para encontrar solo/sólo la muerte.

Rafael Bernal, poeta, diplomático, periodista y apasionado del contexto marino, comparte sus obsesiones dentro del género negro con una historia dura, ingeniosa, con efectivas dosis de humor negro y en el mejor estilo de aquella célebre *La llave de cristal*, de Dashiell Hammett, donde también una intriga política encubre los intereses de funcionarios, donde la venganza y el asesinato son acciones de gobierno; o *Adiós, muñeca* de Raymond Chandler, por su retrato preciso a las zonas oscuras,

a las calles enfermas donde se agazapa el delito y la turbulencia tiene el manto de la noche más espesa; en el caso de Bernal, la noche densa por el cigarro, la voz dolorida de los desposeídos y la niebla nocturna de México.

Retrato en blanco y negro de los últimos días del México posrevolucionario, donde los licenciados se abren paso entre los militares y juntos —o enfrentados— buscan el poder y entrar en la modernidad para honrar a los mártires de la Revolución, *El complot mongol* revela los pasos que dio Filiberto García para deshacer la conjura llegada de Mongolia: existe el rumor —difundido por los rusos— de que se planea un atentado contra el presidente norteamericano en una visita de Estado a la Ciudad de México. Para trabajar en las investigaciones dos agentes de inteligencia acompañarán a García, uno ruso, con una mirada tristísima y la profunda melancolía de la herida y el hielo; el otro gringo, con la impecable apariencia de un vendedor de seguros y una estúpida sonrisa eterna.

Cuestionado por su brutalidad, García, misógino, perverso y de pronto un sentimental risible, después de dar las primeras luces de la intriga es obligado a dejar la investigación por un alto mando del gobierno, el licenciado Del Valle. Pero García no sólo está empantanado en la confabulación; además, se ha enamorado de una misteriosa china, y para su negra fortuna la mujer decide seguirlo. Resentido por su desplazamiento, avanza por su cuenta en las pesquisas hasta dar con el verdadero complot y desbaratar las intenciones.

Publicada en 1969, la novela —un clásico de la literatura mexicana del siglo XX— mezcla con notable eficacia narrativa la descripción de los escenarios, las at-

mósferas y los pensamientos del personaje principal; se respira sin dificultad el olor de los balazos, la sangre y el alcohol, los perfumes de la mujer amada, la ciudad y su vejez, su perpetua decadencia social y de valores, su temperamento otoñal en la metafísica criminal.

La efectiva dureza de Bernal comparate sus trampas y secretos con, por ejemplo, *Los secretos del paraíso*, de Guillermo Zambrano, donde burdel y penumbra se conjugan para darle rumbo al asesinato y la desolación, con el mejor Rolo Díez y su *Luna de escarlata*, por esa búsqueda caliente que asfixia y revela la perversión, el anhelo sexual y el crimen; incluso va más allá para asentarse en las obsesiones de Rubem Fonseca, pues en *El seminarista* —lo mismo en la novela de Bernal—, hay un asesino que debe cumplir la encomienda; una intriga y, sí, también el matón se enamora de una mujer implicada, quien será... Novelas espejo, ambos protagonis-

tas son pistoleros profesionales, ofrecen los testimonios del hombre solitario, violento, sexual y rendido al podrido amor.

El García de Rafael Bernal, de mirada gélida, pétrea y entrado en años —sesenta son muchos para amar y aún lejos para morir—, es un cabrón huraño y receloso, intuitivo y desalmado; no se puede ser de otra manera cuando la muerte te abrasa, te besa, te tienta y te seduce, aunque por cabrón, por pinche melodramático también y cruel, lo vengza no la muerte, sino su amada inmóvil, su pinche puta y jodida soledad.

Al concluir la historia retumba una serie de especulaciones que vale la pena señalar. En el contexto se tiene presente el atentado a Kennedy, y García, al descubrir el vértigo y la espiral del supuesto complot, concluye que por muy avezados los agentes del FBI y de Rusia, por muy siniestros los espías de China, no se necesita un regimiento para acabar con un diplomá-

tico, porque en México no es como en Dallas, y si quieres matar a un presidente no lo haces con un rifle ultramoderno con mira telescópica, insiste García: debes llegar hasta la intimidad, la entraña, el gentío y matarlo, luego esperar a que te maten, te refundan, te corten el aliento, el pasado y la esencia; matarlo y que te maten aunque sigas vivo/hundido, pero eso sí, con el objetivo tieso, cadáver, como lo hizo Torral con el general Obregón, como le ocurrió al espectro de Mario Aburto, al asesino de José Francisco Ruiz Massieu...

En 2015 se cumplió el centenario del nacimiento de Rafael Bernal, autor de una novela que se impone por su belleza sordida y nostálgica, por el chiste viejo y la burla de toda piedad. Merecen la atención de los lectores su ironía, su humor macabro, su violencia y, con ello, una mirada a una época en la Ciudad de México en la que —como ahora— parece que todo está enrarecido, sucio, perdido. **u**



Tras la línea

El contagio del sicario

Sergio González Rodríguez

Campbell alternaba dos obsesiones cotidianas: la curiosidad y la tristeza. Cuando la segunda se replegaba, salía a la ciudad en busca de temas, libros o personas para satisfacer su deseo de cosas nuevas. Era experto en descubrir amigos y gustaba de las cafeterías. Un día me llamó por teléfono. Quería conocerme y me citó en la cafetería El Parnaso, que estuvo en la avenida Insurgentes, a una calle del teatro con el mural de Diego Rivera sobre la historia del teatro mexicano.

Campbell compartía conmigo el gusto de frecuentar cafeterías. La moda del café con libros vino de Buenos Aires y, algo curioso, cuando he estado allá lo menos que hice fue acudir a una librería para tomar-me una taza de café. Vicios leales, desdén de su origen. En el Parnaso Campbell y yo charlamos de Rulfo: era su amigo o, al menos, lo conocía un poco, si eso puede decirse del autor de *El Llano en llamas*, a través de otro amigo común que tenía apellido de personaje rulfiano: Nepomuceno.

Campbell me había citado a la una de la tarde y yo llegué un poco antes. Entonces tenía un hábito: si entraba en una librería, tenía que adquirir un libro. Esa vez compré dos: *Política y delito* de Enzensberger y *El jardín de los Finzi-Contini* de Bassani. Ambos estaban en un estante de ejemplares de saldo, eran primeras ediciones de años atrás. Pagué y subí al segundo piso, donde una hilera de mesas contemplaba la avenida.

Diez o quince minutos después, vi entrar a Campbell. Saco de *tweed* color café, camisa azul, pantalón de mezclilla, mocasines. Oscilaba al caminar el torso y la cabeza redondos, el paso cadencioso, la mirada clara, sonreía desde lejos. Quería saber quién era yo. Había leído algún artículo

mío y, a la usanza de quienes habían nacido fuera de la ciudad —él era norteamericano—, llevaba consigo una sencillez de trato inusual.

La plática apenas se diversificó: Rulfo estaba en medio de nosotros como un espectro tenaz. Campbell buscaba nuestras afinidades. Al despedirnos, me contó que vivía en el vecindario. Años después se mudaría a la colonia Juárez, cerca de donde estuvo durante un tiempo la Librería Italiana, en la calle de Londres.

Para entonces, la amistad de Campbell con el escritor italiano Sciascia era legendaria entre nosotros. Fuimos a una cafetería donde él insistió al dueño en que debía permitir el uso de la barra no sólo para despachar las órdenes de alimentos y bebidas sino para dejar que la clientela tomara café allí, al estilo de los establecimientos italianos. Durante una hora él y yo charlamos de pie como si estuviéramos en Palermo. Las experiencias decisivas de las personas se transfiguran en hábitos.

Campbell me enseñó a pronunciar el apellido de aquel escritor: debía expresarlo como un latigazo bisílabo hecho de dos equis suavizadas pero súbitas (Sha-sha). Hablamos también de la hipótesis sciasciana, que sería cumplida en poco tiempo, sobre la sicilianización del mundo: el auge de las mafias y el crimen por todo el planeta. Campbell me contó una historia, no alcanzo a recordar si la escuchó de Sciascia o la tomó de la prensa o de un libro: *la vendetta del sicario*, o algo así, afirmó Campbell en exacta prosodia italiana.

La venganza del asesino a sueldo, de acuerdo con la historia que me refirió Campbell, es una modalidad donde el sicario le pregunta a quien ordena el asesinato de un rival, un enemigo o tan sólo alguien despreciable al grado de implicar

su muerte, si quiere que la orden se realice cuanto antes, o bien diferida.

Si la eliminación de la víctima se quiere cuanto antes, el costo es bajo, accesible casi para cualquier persona. Si la muerte se pretende a mediano o largo plazo, el costo es muy alto. “Ante la disyuntiva, la mayor parte de quienes ordenan un asesinato elige la segunda modalidad”, contaba el sicario según Campbell, “porque en esta existen dos pasos: en el primero, la víctima recibe la amenaza de muerte, sutil, insidiosa. En el segundo, la muerte se suspende, pueden pasar semanas, meses o años sin que nada acontezca y, un día, cuando la víctima ha olvidado la amenaza, surge el sicario con un asesinato lento, cruel, lúcido”.

En Sicilia, contaba Campbell, se han dado casos de familias de sicarios. Un hijo hereda del padre alguna tarea diferida sin importar el tiempo transcurrido. La venganza del sicario consiste en ese hacer propio, entrañable, sanguíneo, el asesinato ordenado por otro.

La intromisión en la vida del prójimo. Campbell era un buen entrometido. Fundó una pequeña editorial para publicar a poetas jóvenes. Persiguió a los mejores escritores de la época para entrevistarlos. Hizo amigos con sólo compartir sendas tazas de café. Le robó a la melancolía horas y días de lectura y convivencia. Pienso en la figura del entrometido malo y se abre un suspenso que no cierra.

Mi amiga Daniela vivía en Cuernavaca, y me invitaba a pernoctar allá en la casa de su familia en un barrio que, establecido medio siglo atrás, era lujoso y tranquilo. Cuando yo lo conocí era tranquilo. Se respiraba la atmósfera de un esplendor en declive, que incluía en aquella casa una

alberca de muros fracturados por un sismo y un jardín salvaje.

Desayunábamos en la cocina y, activa siempre, Daniela me hacía subir a su coche y salíamos a pasear por Cuernavaca. Me contaba al internarnos en el tráfico infernal de callejuelas y avenidas saturadas de vehículos, cómo el novelista Garibay había sido cortés y mesurado con ella cuando se acercó a saludarlo.

Mantenía su fama de don Juan a pesar de la edad avanzada, fumaba y emitía frases exactas, casi aforísticas cuando dialogaba con alguien. “Es usted una mujer muy hermosa”, apostilló al despedirse de Daniela, ya ausente en él cualquier cortejo. Describió, no intentaba nada más. Se despedía de ella y del que fue: en breve, Garibay moriría.

Una tarde, al pasar por el centro en los alrededores del quiosco, Daniela me hizo voltear a un restaurante con terraza a la calle en cuya mesa solía sentarse a descansar, o a la espera de alguien que solicitara su oficio, un asesino a sueldo. Daniela me pidió que, por favor, fuera discreto. Y bajó la velocidad del coche y dijo: “pero no voltees, no voltees”.

Casi habíamos pasado frente al lugar cuando torcí el cuello para mirar al sicario: creo recordar que era un hombre de mediana edad, el cabello negro con algunas canas, moreno, ni gordo ni flaco. Levantó la mirada del periódico que tenía en sus manos y advirtió la mía. Si aún vive, tendrá en su memoria ese instante en el que nuestros ojos se entrecruzaron.

Al ir en el volante, Daniela no supo ni yo le conté cómo incumplí su advertencia. Todo sicario, en cualquier parte del mundo, comprende el efecto diferido. Mi pinta de matón espurio, su pinta de matón real. Quizás al verme él pensó en las muertes que debía, mientras yo comencé a pensar si yo no debía o habría de deber alguna afrenta que ameritara un acto extremo contra mí. El contagio del sicario.

A lo largo de los años, y cuando viajé al extranjero, me detienen en las oficinas de migración. En el Aeropuerto Kennedy de Nueva York estuve cuarenta minutos a la espera de que se autorizara mi entrada. Era una sala grande con sillas donde aguardábamos los viajeros de aspecto “latino”. Se respiraban tensión y nerviosismo que contrastaban con la parsimonia gélida de

los agentes migratorios. Sin levantar la vista, luego de vocear mi nombre, un oficial me extendió el pasaporte sellado.

En el aeropuerto de Fráncfort, sufrí vejaciones por agentes alemanes vestidos de civil que, documento en mano que se negaron a dejar que leyera, insistían que yo era un traficante de drogas (atribuyo el episodio a la turbiedad de la fiscalía federal de México para hostigarme por mis pesquisas periodísticas). Luego de obligarme a desnudarme y otros abusos, me permitieron continuar mi viaje.

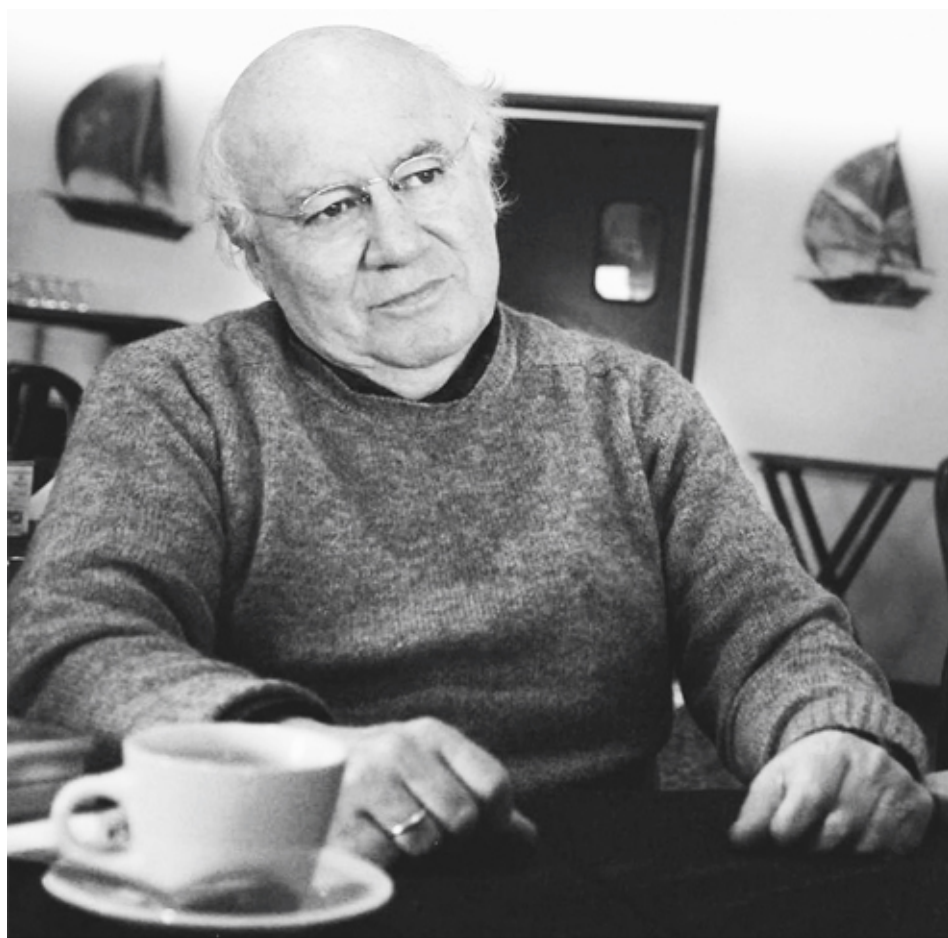
En el aeropuerto de Malpensa en Milán un agente italiano vestido de civil me acosó durante minutos: agresivo, me interrogó una y otra vez sobre el motivo de mi viaje. Otra vez, también en Milán, una agente me obligó al examen de mi equipaje y se negó a escucharme cuando le expliqué quién era y qué hacía. Dejó claro su empeño de agredir.

En el Aeropuerto Charles de Gaulle de París, fui detenido en un pasillo por un agente francés que tenía una mesa a un lado. Revisó la bolsa que llevaba al hombro y, en perfecto español, me sometió a un interrogatorio ominoso hasta que se aburrí. Podría enumerar otros casos. Ante ellos, vuelvo a pensar en el contagio del sicario.

Una mañana de 2004, fui citado en una cafetería por un funcionario de inteligencia de México. Quería advertirme que una persona muy importante había ordenado mi desaparición y muerte debido al resultado de mis investigaciones sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Una urdimbre de corrupción, crimen e impunidad. Me sugería jamás viajar allá.

Esa vez comencé a preocuparme, pero me vino a la mente, veloz, contundente, el antiguo dicterio de los jugadores de ajedrez, los consejeros del príncipe, los políticos viles: si vas a matar al rey, no falles. Estuve lejos de fallar con mis pesquisas: ayudaron a desarticular una red de intereses de poder que trascendía la frontera.

Pienso en todo lo escrito arriba: en Campbell, en Rulfo, en Sciascia, en el sicario de la venganza, en Garibay, en Daniela y en el asesino a sueldo que ella me mostró. Apenas me he dado cuenta: quizá deba ir ahora a la terraza de una cafetería. **U**



Federico Campbell

Tintero

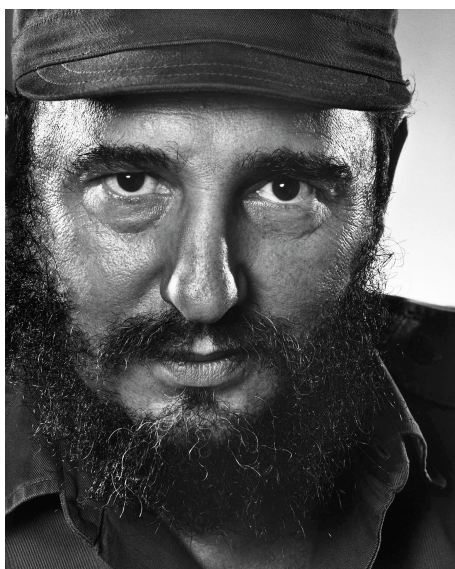
La Historia: ¿absolución o condena?

Álvaro Matute

El reciente deceso de Fidel Castro puso en movimiento a una infinidad de plumas. Menudearon declaraciones muy doctas, analíticas, hasta mensajes de Twitter aberrantes. Todo mundo manifestó su derecho a opinar y en algunos casos se hicieron aportaciones dignas de ser tomadas en cuenta. Algunos opinantes buscaron un justo medio adecuado y muchas veces dieron con él. Sin embargo, lo que privó fue lo extremo. Y si eso ocurrió apenas dada la noticia del fallecimiento del líder cubano, es de esperar un gran número de reflexiones mayores que serán vertidas en libros de Historia y ensayo. (Un primer —y no sé si único paréntesis— me obliga a indicar que utilizo la mayúscula para denotar que me refiero a la disciplina histórica o historia escrita y no al puro acontecer). Las otras dos palabras que encabezan este escrito provienen del propio Fidel Castro con el título de su folleto *La Historia me absolverá*, lo que le fue negado por otro personaje de enorme respeto, Mario Vargas Llosa, desde su trinchera móvil, en este caso, la FIL de Guadalajara. El comandante Castro se da a sí mismo la absolución, mientras que el autor de *Conversación en La Catedral* lo condena. Como a los dos les guardo mucho respeto, a este tenor, me permito decirles, desde mi humilde condición, que están equivocados. La misión de la Historia no es absolver ni condenar, es comprender y explicar.

Ciertamente, los medios de comunicación masiva buscan precisamente las expresiones más maniqueas posibles y lo logran. Por ejemplo, Trump y Obama se manifestaron como lo que cada uno es y aquí entra en vigor mi propio maniqueísmo para calificarlos subrepticamente.

El problema radica en que la misión de la Historia que se escribe y se piensa no es



Fidel Castro

un tribunal que dicte sentencia frente a lo alegado por un fiscal y un defensor, ya que cada uno manifiesta sus intereses para apelar a la culpabilidad o la inocencia de su acusado o defendido. El historiador debe ir más allá de todo eso y, en todo caso, si atiende a lo expresado hace mucho tiempo por el británico Frederic Maitland: “Lo importante no es lo que pasó, sino lo que se dijo o pensó acerca de lo que pasó”, considerar las dos opiniones extremas, ya que ambas fueron pensadas y escritas y tienen tal fuerza que no es posible sustraerse a ellas. La absolución y la condena se deben a cosas que efectivamente sucedieron y que forman parte de la fenomenología de Castro y la Revolución cubana. Y aquí traigo a colación el aforismo del pensador colombiano Nicolás Gómez Dávila, rescatado por Jesús Silva-Herzog Márquez: “Un destino burocrático espera a los revolucionarios como el mar a los ríos”. Esto es, negar que Castro fue revolucionario es ignorar algo que ostensiblemente sucedió, así como negar que fue un dictador que privó de todo tipo de libertades a Cuba, es lo mismo. Ese es el problema que enfrentan los historiadores que se ocupan

Para E. T.

de una figura como la de Fidel Castro o de personajes semejantes. Algunos, para fortuna, pintan su propio color desde el principio, digamos Mussolini, Hitler, Stalin y Franco. En ellos la condena puede ser unánime, no obstante la cual se les puede explicar con base en un buen entendimiento de las circunstancias que los llevaron adonde quisieron llegar. El caso de Castro es más complejo, como lo es el de muchas otras figuras latinoamericanas o tercermundistas que indudablemente hicieron algo en favor de los suyos y que, al no retirarse a tiempo, incurrieron en dictaduras conculcadoras de todo tipo de derechos básicos. No ignoro por una parte muchas páginas de Guillermo Cabrera Infante, como tampoco los laudes que cantara Alejo Carpentier. Dos grandes escritores en pro y en contra de Fidel. El asunto debe ir más allá y ese más allá es la historia del mundo en la segunda mitad del siglo XX que terminó por llevar a Cuba a un marxismo-leninismo en el que ya se había comenzado a descreer en la propia URSS, que seguramente hizo falta para consolidar un régimen independiente de unos Estados Unidos que apenas se libraban del macartismo. La historia muchas veces es absurda, pero así es y no se puede cambiar porque ya ocurrió. Con el socialismo a la cubana se lograron grandes avances en salud y educación, lo cual no ocurre en los capitalismo subdesarrollados de otras partes de América Latina, a la vez que los cubanos vivieron grandes carencias y que, al igual que en la URSS, nunca dejó de haber privilegiados, por lo cual la igualdad socialista nunca llegó a plenitud.

Figura compleja, sin duda Fidel Castro fue el gran latinoamericano del siglo XX. La Historia lo explicará. **U**

La epopeya de la clausura Boswell en cuestión

Christopher Domínguez Michael

No encuentro ningún motivo para dudar de la veracidad de las descalificaciones esgrimidas contra James Boswell (1740-1795). Acabo de leer cuatro libros suyos y concuerdo en que el amanuense de Samuel Johnson (1709-1784) fue una persona por cuya amistad nadie daría un penique... salvo el doctor Johnson quizá. Fundador de la biografía moderna y del periodismo como gran literatura, Boswell parecía condenado a depender del azar y de la necesidad hasta que el jueves 16 de mayo de 1763 lo presentaron con el padre de la filología inglesa. Hoy sabemos más de la sombra que del hombre, pues los papeles de Boswell, redescubiertos durante nues-

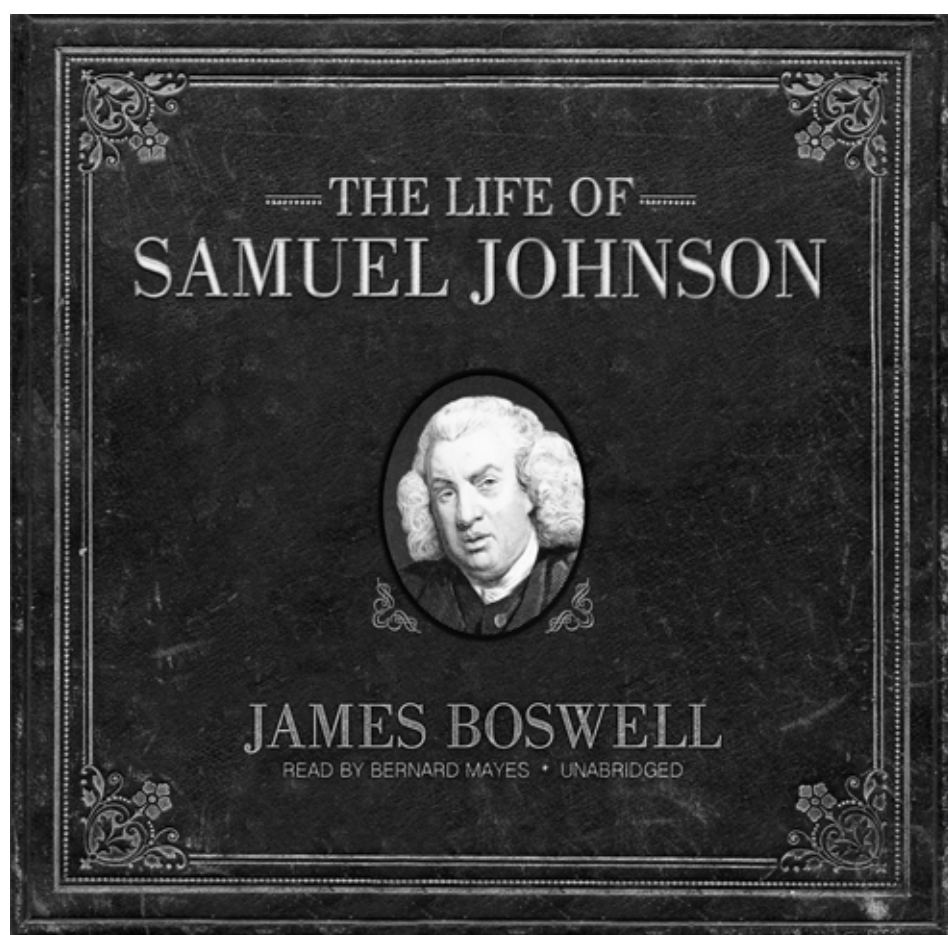
tro siglo, están a la mano: el *Diario londinense*, el *Encuentro con Rousseau y Voltaire*, una nueva edición abreviada de *La vida de Samuel Johnson* prologada por Fernando Savater, así como el estudio clínico de la sexualidad de Boswell redactado por William B. Ober (el título en inglés es *Boswell's Clap...* Pudibundez inquietante).

Lytton Strachey, inconcebible sin *La vida de Samuel Johnson* (1791), admitió que “uno de los éxitos más notables en la historia de la civilización lo consiguió una persona que era un vano, un lascivo, un borracho y un snob”. Eso y cosas peores fue Boswell. Su *Diario londinense* cuenta la llegada, a principios de 1763, de un jo-

ven noble, sin oficio ni beneficio, desde su natal Edimburgo hasta Londres. El libro concluye apenas siete meses después, una vez que ha conocido a Johnson, al actor Garrick y al dramaturgo Sheridan junto a una pequeña sociedad de aristócratas que a mí no me dice nada. Boswell escribe su diario para un amigo y protector, quien le ha indicado que es de buen gusto hacer tal cosa —hoy diríamos que formativo—. Y James lo hace con la pulcra imbecilidad del principiante: cuidando el estilo, anotando tonterías y gastos menores, buenos propósitos incumplidos, haciéndose el interesante en la medida en que su medianía se lo permite.

Fascina, sin duda, lo lejos que Boswell está todavía del Romanticismo. No ha leído el *Werther*, de Goethe, que aparecerá en 1774 ni nadie le ha dicho que la juventud es sinónimo de genialidad ni de búsqueda del absoluto o una probadita del fracaso existencial. James sólo quiere triunfar —en los salones o en la milicia, le da igual—. Y se convierte en el inventor del buen periodismo no tanto gracias al encuentro con Johnson, sino a un milagro de la escritura. Atildado y necio, al contar su cretina vida, Boswell se autodescubre y convierte su diario en una crónica de sus aventuras venéreas, admirable tanto por su precisa honestidad como por la ausencia cabal de pretensiones artísticas. Caso sin precedentes en la literatura europea, Boswell no escribe por curiosidad por el semejante, como Pepys, su antecesor, ni tiene nada que confesar, como Rousseau; lo hace porque le dijeron que debía hacerlo y lo va realizando con un entusiasmo ponderable.

Sin ánimo picaresco y sin coartada moral, su *Diario londinense* cuenta las minu-



cias de su comercio con actrices y prostitutas, a quienes infecta de gonorrea, y a las que luego despide, culpándolas de la infección, regateándoles sus honorarios. La vileza sin mácula de remordimiento puede ser tan desagradable como una página del Céline más avieso. Un texto así tenía que caer en manos de la ciencia. El doctor Ober, en *La infección de Boswell*, hace con esta historia clínica y su desenlace fatal, un prodigio de la literatura médica, sólo posibles gracias a la precisión boswelliana, a la que debemos, entre otros detalles, los datos más precisos, nunca antes recogidos, sobre el uso del condón en el siglo XVIII.

La sexualidad de Boswell no fue distinta a la de cualquier varón de su época y de tantas otras: desenfrenada y vulgar, perversión carente de todo interés romántico o psicoanalítico. Pero fue esa meticulosidad la que lo enseñó a escribir, con rapidez asombrosa, de tal forma que cuando cambie la narración de su propia patología al retrato del monstruoso Johnson, tendremos al Boswell que admiramos, prosista formidable cuyo conocimiento del mundo parecía limitarse sólo a lo que está por debajo de la cadera. Savater se alegra de que Boswell, tan indecente, haya producido algo muy superior a la decencia.

Acababa de conocer a Johnson cuando Boswell cierra su *Diario londinense* para viajar a Môtiers con el propósito de entrevistar al controvertido autor, de fama explosiva y reciente, de *Julia, o la nueva Eloísa*, *Emilio* y *Del contrato social*: Jean-Jacques Rousseau. Frente al misántropo y paranoide letrado suizo, descubrimos en Boswell al inoportuno proverbial, inculto y basto, quien se convierte en persona entrañable para sus famosas víctimas gracias a una combinación magistral de desprecio y zalamería. Jean-Jacques no le dijo nada interesante a Boswell, pero entre los retratos y autorretratos del ginebrino, me quedo, por su brevedad y contundencia, con el esbozo boswelliano del veje frágil, gruñón, al garante de todas las tempestades.

Envalentonado por su primer éxito, Boswell parte de inmediato por una presa más fácil y más escurridiza a la vez, el Voltaire consagrado en Ferney. A diferen-



James Boswell

cia de su enemigo Rousseau, el autor de *Cándido* vive cómodamente en su castillo y está acostumbrado a recibir curiosos mal o bien recomendados. El patriarca de Ferney descubre que lo visita un cretino y lo trata como tal, perdiéndolo de vista entre su vasta concurrencia de admiradores. Boswell no se amilana. Carece de escrúpulos y seduce a la sobrina de Voltaire como a la concubina de Rousseau (a la primera no fue necesario pedirle favores sexuales; la segunda, más tarde, fue su amante). Madame Denis ofrece hospedar al intruso bajo el techo de su tío Arouet.

El diálogo, inevitable al fin, debido a la pujanza de Boswell, resuelve el enigma de la perplejidad provocada por la insignificancia del periodista frente a los grandes personajes de aquel tiempo:

—Cuando vine a verlo pensé que vería a un hombre muy grande pero también muy malo, le espetó Boswell.

—Es usted muy sincero, respondió Voltaire, quien escucha las pálidas profesiones de fe cristiana del reportero, asombrado el edimburgués de que el filósofo dude de la inmortalidad del alma en su *Diccionario*.

—¿No es la inmortalidad una fantasía agradable? ¿No es más noble?, pregunta Boswell.

—Si usted abriga un noble deseo de ser rey de Europa, le responde Voltaire, usted dirá “lo deseo y solicito su protección para continuar deseándolo”. Pero, co-

mo la inmortalidad del alma, es agradable, pero improbable.

A su manera póstuma, una vez muerto él mismo y desaparecido el Antiguo Régimen, Boswell fue, con alguna probabilidad, rey de Europa, como se lo vaticinó hipotéticamente el señor de Ferney. Quien no escribía para ningún periódico, ese Boswell, los fundó todos, al buscar a Rousseau y a Voltaire sin otro ánimo que presumirlos como conquistas en el café o en el salón. Entendió que sólo la impertinencia pequeñoburguesa, tan distinta de la reglamentada ligereza aristocrática de Beaumarchais o Casanova, podría crear esos papeles portátiles y desechables. Se dice con razón que no hay nada más viejo que el periódico de ayer. Pero sólo los verdaderos inoportunos, aquellos que examinan su gonorrea con delectación o siguen sin pausa a los grandes del mundo y de la gloria, como diría De Torres Villarroel, fundan nuevos géneros o vulgarizan otras literaturas.

Boswell decía que “hasta el ser humano más estúpido recordará alguna que otra anécdota de los grandes hombres a los que haya tenido ocasión de ver”. Y James Boswell lo recordó todo, de la vida de Samuel Johnson para empezar, y convirtió su cretinismo de filisteo en la momentánea pero indispensable grandeza del periodismo, maldecida, pero sin cuya dosis de banalidad perderíamos las ganas de escuchar el ruido del mundo. [1998] **U**

Zonas de alteridad

Cincuenta años de *Paradiso*

Mauricio Molina

Más vale tarde que nunca. El año pasado se cumplió medio siglo de la primera edición de *Paradiso*, la novela maestra de José Lezama Lima. Jorge Luis Borges afirma que la prueba de fuego de una obra, ya sea de caducidad o de supervivencia, son los cincuenta años; yo añadiría: la edad en que un poema, una novela, un ensayo o un cuento han logrado sobrepasar los límites del gusto, las modas o las vicisitudes de la recepción inmediata. En el caso de *Paradiso*, la prueba está más que cumplida. Publicada originalmente en 1966 en La Habana, la novela sufrió censura y menosprecio por parte del gobierno de Fidel Castro y sus cómplices, los “tortugones amoratados” —diría Lezama— de la censura. La novela fue retirada de circulación

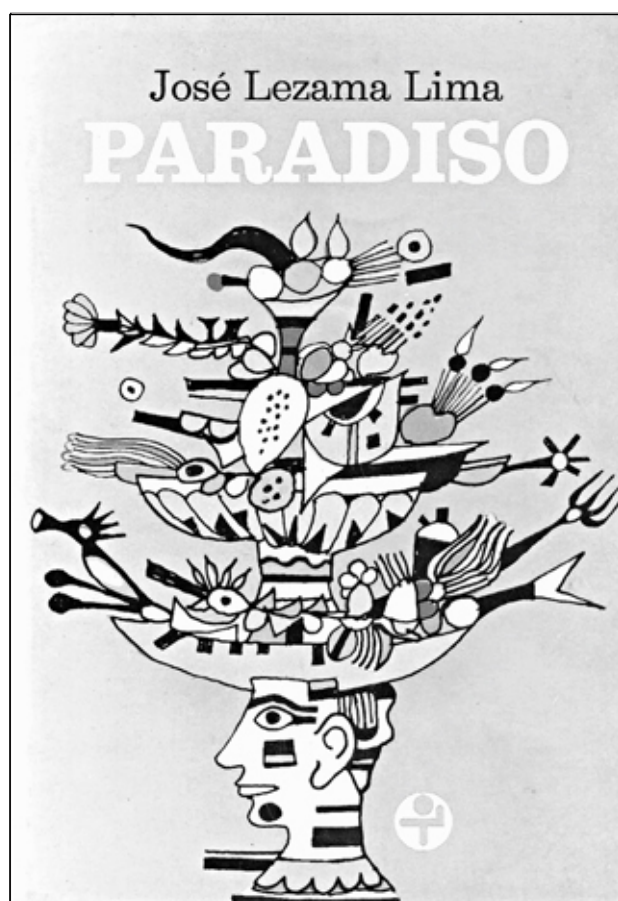
hasta que en 1968 apareció en México gracias a la editorial Era, bajo el cuidado de Carlos Monsiváis y Julio Cortázar. La opacidad de la obra, refractaria y opuesta al realismo revolucionario, su abierta pansexualidad, su barroquismo insolente hacen de la obra de Lezama un monumento a la libertad creativa y, sobre todo, a la lengua en la que escribimos. Nadie desde sor Juana, como bien lo apuntara Octavio Paz en su carta al autor de la novela que nos ocupa, se había adentrado en nuestro continente por los territorios del barroco como Lezama. En *Paradiso* se concretan todos los hallazgos estilísticos de su autor: una prosa flexiva y aglutinante al mismo tiempo, un gusto por la palabra y el juego con la sintaxis. Muy lejos estaba Lezama de sus con-

temporáneos del llamado *Boom* latinoamericano. Lezama Lima es único.

En la literatura cubana Lezama tiene un papel central, al lado de Alejo Carpentier, el otro barroco caribeño. Es interesante encontrar entre ambos cubanos los vasos comunicantes y las profundas diferencias. Carpentier es un narrador nato. Su manejo de la lengua es por así decirlo apolíneo, claro, solar. Lezama en cambio es dionisiaco, ondulante y selvático. Entre los que continuaron esa veta barroca encontramos a Guillermo Cabrera Infante, cuya *Habana para un infante difunto* es un ejercicio barroco diferente al de Lezama y Carpentier. Y luego tenemos a Severo Sarduy, cuya prosa y ensayos amplían y documentan nuestro gusto por el barroco. Estos cuatro auto-



José Lezama Lima



res —Lezama, Carpentier, Cabrera Infante y Sarduy— bastan para crear toda una literatura. Los une la cubanía, la sensualidad corporal, intelectual, verbal.

Ecos de la dilatada prosa de Proust —con quien Lezama tiene más de una deuda—, esa lentitud tan necesaria para una prosa absorbente que se bifurca en múltiples veredas, novela de aprendizaje, *Bildungsroman* al mismo tiempo que viaje iniciático hacia los abismos insondables de la metáfora, del juego omnívoro de un lenguaje que busca abarcarlo todo. Obra iniciática, como toda la suya, porque nos acerca a esa dimensión oculta de la poesía, la del rito del lenguaje arraigado al mito. Porque Lezama Lima, desde sus poemas hasta sus ensayos, pasando por supuesto por su *Paradiso*, una suerte de síntesis, de continente de llegada de su obra, nunca se alejó de la dimensión mítica.

“Sólo lo difícil es estimulante”, escribe el autor cubano en sus *Tratados en La Habana*. La dificultad aparente de su lectura encierra en realidad múltiples placeres y hallazgos. Esa dificultad tan necesaria para adentrarse en los entreveros de la sintaxis, en las menudencias del detalle, en la ondulación permanente del ritmo. Prosa coralífera, proliferante, que busca al mismo tiempo la luz de la superficie y la oscuridad del fondo marino, ocultando a sus creaturas y mostrándolas al mismo tiempo.

Imposible en este breve espacio abarcar el universo sensual de *Paradiso*. Lezama había publicado un par de capítulos casi veinte años antes en *Orígenes*, la mítica revista que fundara y dirigiera. Ya en 1948, nuestro autor había publicado su imprescindible ensayo *Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora*, uniéndose a los poetas que celebraron al autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea* a los dos lados del Atlántico, de Alberti y García Lorca hasta Neruda y Octavio Paz.

La poética de Lezama, consignada en volúmenes como *La cantidad hechizada* y su incomparable *Introducción a los vasos órficos*, apunta hacia una vocación hermética, de raigambre grecolatina y egipcia. Lezama dialoga no sólo con su cristianismo sino con los dioses del Olimpo y la tradición mística. Su esoterismo es ante todo poético y por lo tanto vital.



Julio Cortázar y José Lezama Lima

Su poesía completa constituye también un monumento fundamental para la poesía hispanoamericana. Poemas como “La muerte de Narciso”, “Llamado del deseo”, “Dador”, los espléndidos poemas contenidos en *Fragmentos a su ímán*, nacieron clásicos.

Paradiso cuenta la vida de José Cemí, álter ego de Lezama, desde su infancia hasta la revelación de la poesía y el encuentro con su maestro Oppiano Licario. El capítulo inicial es una obertura plena de rituales santeros, un niño débil y febril al que sus padres han dejado al cuidado de los sirvientes. El ritual curativo es un verdadero reto para el lector. La novela transcurre como una sucesión de iluminaciones, revelaciones al encuentro de la poesía. Los ecos o semejanzas con el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, o con *En busca del tiempo perdido* de Proust, son evidentes, pero donde Lezama se distancia del irlandés y del francés es en el uso del lenguaje, en la supeditación de la anécdota al goce del verbo. La prosa de Lezama fluye como un río incontenible y la metá-

fora se erige como un mecanismo productor de sentido.

Juan Goytisolo ha destacado la riqueza verbal de Lezama Lima, sobre todo en su célebre ensayo sobre la metáfora erótica en la obra del cubano. En efecto, el capítulo VII de *Paradiso* contiene algunas de las escenas eróticas más imaginativas y carnales de la literatura en nuestra lengua. La picaresca sexual aunada al uso libérrimo del idioma convierten a este capítulo en un verdadero festín. Porque en Lezama se cumple la noción de Roland Barthes del placer del texto al pie de la letra: un goce por explorar los sentidos, un saludable encuentro con arcaísmos y neologismos, un uso del lenguaje de las ciencias naturales o de la teología. Es la exploración de los vasos órficos donde las metáforas se encadenan al infinito.

Paradiso es una ruta al encuentro de la poesía, un verdadero viaje hacia sus profundidades y sus misterios. Celebremos pues los cincuenta años de *Paradiso*, piedra de toque de la prosa hispanoamericana. **U**

Escuchar lo diferente

Pablo Espinosa

Escuchar es discurrir en lo diverso.

Cuando escuchamos, el mundo es diferente.

La permutación proviene de zonas del misterio, porque los estudios sobre los procesos de audición musical no han avanzado tanto como las investigaciones sobre el mirar.

Lo que se sabe de los fenómenos del sonido en toda experiencia musical es apenas balbuceante respecto de lo que se domina en el territorio de las artes visuales.

En el misterio transcurre lo que cambia, lo apenas perceptible. El sonido aparece entonces como la partícula más delicada y al mismo tiempo la más poderosa.

El oído es apenas umbral, porque todo se sucede en territorios de lo insospechado.

Lo inaudito cobra cuerpo. Lo escuchado es entonces lo vivido. Aprehenderlo puede llevar años. Una vida.

Todo sonido ejerce poder absoluto.

Si la atención está puesta desde la butaca en una fila de conciertos, la transformación tendrá visos de epifanía.

La temperatura del cuerpo aumenta, el pulso cordial se acompasa con lo que suena.

Algunos tendemos a obedecer la intuición de cerrar los ojos, mientras la casi totalidad del público deposita un porcentaje elevado de su atención en lo visual: la melena rizada del director de orquesta, Gustavo Dudamel, por ejemplo.

Y si ponemos atención al detalle, nos percataremos de que el rebote de los rizos del joven venezolano corresponde con exactitud a lo que está sonando, porque el arte de la dirección orquestal radica en la capacidad de gesto, el cifrado y el desciframiento de los movimientos sinópticos del cuerpo.

Si un rizo suena es porque hay un *rapport* fuera de serie entre el director y la or-



Nikolaus Harnoncourt

questa. En este caso resulta muy explicable porque los integrantes de la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela se conocen entre sí desde niños. Se comunican sin emitir palabra.

Durante una sinfonía, hay loquitos que nos concentramos en el sonido del oboe y hacemos de lado los demás instrumentos, o en la sección entera de violonchelos y lo demás queda fuera. Como si activáramos una mesa, una consola *multitrack* en un estudio de grabación.

Así como el director de orquesta enfatiza, pone relieves, nosotros como escuchas podemos hacerlo también. Es lo que llaman “educar el oído”. Y a mí me pasa desde niño. Hago experimentos acústicos todo el tiempo. Las investigaciones más recientes han dado como resultado una denominación técnica que consolida lo anterior: “la materia acusmática”. La hipótesis consiste en demostrar que en un concierto el mayor porcentaje de la atención se va por los ojos. Si los cerramos, lo que ocurre es sorprendente, fascinante. Ocurren situaciones de privilegio como la sinestesia.

Me ha ocurrido escuchar colores. Pero lo que me acaba de ocurrir me llenó de azoro: llevo horas escuchando el *Tē Deum*, de Arvo Pärt, una música con la que uno logra estados de conciencia semejantes a lo que en budismo son los estados del alma positivos. Termina y lo vuelvo a poner a sonar.

En cuanto terminó la última vez, quedó el silencio. El edificio donde vivo está en silencio absoluto. Me sumergí en la delicia del silencio. De repente, un tic tac empezó a gobernar el ámbito. No abrí los ojos. Ubiqué con la mente el reloj de pulso que me quité hace muchas horas, anoche, al regresar de la redacción y depositarlo encima del buró junto a la cama.

Mi mesa de trabajo está a muchos metros de distancia de la cama. El tic tac sonaba cada vez más cerca. ¡Por Zeus!, exclamé y abrí los ojos buscando otro reloj de pulso Swatch que por casualidad hubiese olvidado sobre mi mesa de trabajo. Nada. Seguía sonando la nada entre la nada. Hasta que caminé a la recámara y ubiqué el reloj sobre el buró, lo llevé a mi oído izquierdo, donde sonaba desde mi mesa de trabajo; confirmé la hipótesis. Oliver Sacks debe de estar dando de brinco en su tumba. Lo más bonito es que Pascal Quignard es quien se lleva las palmas en esta ocasión, superando a todos los estudios acerca del silencio del mismísimo John Cage. Escribe Pascal: “el silencio no es la carencia de sonido. Es cuando el oído está más alerta”.

Por supuesto que lo que acontece durante la escucha no depende únicamente de las capacidades sensoriales, educación auditiva o características fisiológicas, emocionales y mentales del escucha.

La intención, el trazo, el diseño acústico son tarea del director de orquesta.

En el caso de Herbert von Karajan tenemos el ejemplo más logrado del truco, la magia, el abalorio.

Durante su reinado en la industria musical, como director de la Filarmónica de Berlín y prácticamente el “inventor” de las grabaciones de música sinfónica en discos compactos, Karajan construyó un arsenal de artilugios que luego habría de desarmar Claudio Abbado, cuando lo sucedió en la titularidad de la orquesta berlinesa.

Los trucos de Karajan eran muy sencillos: donde el compositor escribió la indicación “forte”, él simplemente hacía que sus músicos tacharan esa palabra con un lápiz y pusieran en su lugar la palabra “fortissimo”. Si la orden del autor era tocar rápido, él lo hacía de manera que daba vértigo. Lo que era un pasaje apacible, por ejemplo un pasaje de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, él lo convertía en una atmósfera casi romántica, haciendo esquina con el original bucólico.

Además de Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt también contribuyó a restablecer el orden en el mundo de la interpretación de obras de compositores muertos, que ya no pueden reclamar por tanto manoseo a sus obras.

El trabajo póstumo de Harnoncourt es un testamento, una lección magistral de cómo escuchar.

A continuación me ocuparé de analizar las características que dieron forma a un sonido muy diferente al que todos estamos acostumbrados a escuchar como distintivo de Beethoven, en el último disco que grabó Nikolaus Harnoncourt (Berlín, 6 de diciembre de 1929-5 de marzo de 2016) con su orquesta Concentus Wien:

Ráfagas. Relámpagos. Saetas. ¡Bruuuuummm! Cataratas de rocas gigantescas cayendo sobre aguas quietas. Lenguas de fuego. Las flamas ardientes se apagan. Vuelven a encenderse de la nada. Rafaguean. Los sonidos más salvajes se funden con los más quietos. Las emulsiones de lava se congelan en estatuas apolíneas. Tormentas eléctricas. Suena un hermoso cataclismo.

Está sonando uno de esos discos cuyo contenido pone en órbita al escucha: *Symphonies 4 & 5. Beethoven. Harnoncourt. Con-*

centus Musicus Wien (Sony Classical) se titula este portentoso.

Hacía mucho tiempo que el escucha no se estremecía con tal denuedo frente a música grabada. He aquí un prodigio de interpretación musical. Una lectura maestra, una obra de arte de concepción acústica, un milagro de la inteligencia. Espectacular. Sencillamente espectacular.

Se trata, también, de un testamento. Es el último disco que grabó Nikolaus Harnoncourt con su amada orquesta, Concentus Musicus Wien, que había fundado 63 años antes con su esposa, Alice, y realizó las mayores proezas musicales en la historia reciente. A él se debe, por ejemplo, la escucha de las tres últimas sinfonías de *Wolfgang Amadeus Mozart* como un concepto existencial: *Mozart's Instrumental Oratorium*, tituló a la grabación que hizo con esas obras maestras del sinfonismo.

Sinfonismo. Con su disco-testamento, Nikolaus Harnoncourt legó la recuperación de otro concepto: el concepto sinfonía, que hasta que él tomó las riendas y puso todo en orden, había decaído en una suerte de competencia para ver quién lograba más trucos al interpretar

las grandes sinfonías, con el único propósito de entretener. Ah, y de vender más discos.

En una entrevista que se reproduce en el cuadernillo del álbum, también póstuma, que otorgó en junio de 2015, un mes después de haber grabado el disco-maravilla que hoy nos ocupa, Harnoncourt brinda cátedra:

En los 17 años que fue músico de fila, dijo Harnoncourt, “nunca toqué una obra de Beethoven que no fuera retocada, ni con Karajan, Erich Kleiber o Carl Schuricht”.

Para Harnoncourt existió una certeza y un pacto de honor con la verdad: todas las sinfonías deben ser tocadas sin retoques.

El retoque es truco, engaño, trampa, traición. Equivale al Photoshop de hoy que se aplica en las fotografías. Falsas de toda falsedad.

El camino vital que recorrió Harnoncourt persiguió siempre la verdad. Nunca retocó partitura alguna. Y eso le ganó enemigos, por supuesto. Todo aquel que se compromete con la verdad se gana la reprobación de muchos, quienes se ven exhibidos porque la costumbre consiste en faltar a la verdad para triunfar.





Nikolaus Harnoncourt

Luego de escuchar durante días enteros una y otra vez este disco póstumo de Harnoncourt con las sinfonías 4 y 5 de Beethoven, me puse a estudiar otras versiones y encontré, agua tibia, mejor: re-encontré la piedra de toque en las grabaciones de Wilhelm Furtwängler. Y también hallé medios kilos de mermelada de frambuesa en las versiones del mismísimo Arturo Toscanini. Y también hallé honestidad en las versiones de Carlos Kleiber. Y también me asombré, me cimbré y maravillé con las versiones más recientemente grabadas del ciclo completo Beethoven: las de Simon Rattle con la Filarmónica de Berlín. Asombrosamente sobrecogedoras, increíblemente únicas, tremendamente estremecedoras.

Y es que Beethoven se refrenda, una y otra vez, como el *summun* del sinfonismo cada vez que algún gran director de orquesta se lanza a grabar las nueve sinfonías por vez enésima y entonces, por poner el ejemplo más a la mano, las sinfonías del pretencioso, ególatra, maniático y sublime Gustav Mahler quedan reducidas a cenizas.

El fuego que late, vibra, vive en las partituras de Beethoven (don Beto, ven Acá; Beto, ven) se vuelve hoguera en este disco que recomendamos como lo más asombroso, fidedigno, fiel, verdadero, hermoso que se ha grabado en mucho tiempo.

Pensador de sonidos, Harnoncourt, tan criticado por quienes no logran entender la belleza y apreciarla, utiliza su inteligencia para extraer la verdad que anida en la

Cuarta Sinfonía de Beethoven, que no duda en calificar como la más importante sinfonía de Beethoven, y solamente Robert Schumann se había dado cuenta de eso.

Cuando la inteligencia va unida a la humildad, es sabiduría: Harnoncourt ataja: en realidad nadie puede decir que comprende, entiende a cabalidad una obra de arte, no sólo de música, de cualquier arte. Una obra de arte siempre será un enigma. Siempre será inexplicable. “Pienso que lo que más puedo anhelar es acercarme un poco más al misterio”. He ahí el epígrafe de su testamento.

La música, ese misterio.

Harnoncourt, al igual que Glenn Gould hizo con las *Variaciones Goldberg* de Bach, regresó 25 años después de hacer su primer ciclo Beethoven, por razones poderosas, entre ellas, la evolución de los instrumentos (las cuerdas, por ejemplo, ya no se hacen con tripas de animales), el concepto cultural del sonido en cada era y la noción del *tempo* y los espacios donde se hace música: las salas de concierto han evolucionado.

La *Quinta Sinfonía* de Beethoven, asienta Harnoncourt, es la más política de todas las obras de Beethoven: trajo paz y serenidad a la inquietud que había dejado la Revolución francesa. Es también la más poética. Se inspiró en verdadera poesía. La *Quinta Sinfonía* de Beethoven es un gran acto de liberación.

Y esa autoridad moral permite a Harnoncourt ironizar con las leyendas urba-

nas en torno a la *Quinta Sinfonía*: el tantan-taan-taaaan, no es el destino tocando a la puerta, ¡ay, qué dulzura! Porque si así fuera, la casa se vendría abajo.

Al descifrar el misterio que envuelve y encierran las partituras del músico sordo, Harnoncourt pone énfasis en los metales, con los que busca auténticos rugidos, que giman, rujan los metales.

El concepto de pausa general lo lleva Harnoncourt al límite en el tercer movimiento de la *Quinta*, al hacer una pausa que nunca ningún director hubiera siquiera imaginado, en los coros furiosos de violonchelos y hace que el escucha se estremezca y casi aúlle de placer, asombro y maravilla al ver frente a sí, en forma de sonidos, el misterio desnudo.

Harnoncourt develó misterios pero dejó la magia flotando, es decir, mantuvo el misterio en su condición poética de misterio, para mostrar al compositor que estudió tan a profundidad que le permitió describirlo de cuerpo entero así: Beethoven, definió Harnoncourt, fue “un genio vivo, salvaje y excéntrico”.

Un hacedor de bondadosas tempestades, serenas tormentas, gélidas hogueras. Al Beethoven verdadero, que obligó a una dama al término de un concierto a acudir al camerino de Nikolaus Harnoncourt para decirle: “cierto, eso que usted acaba de tocar es el verdadero Beethoven. Pero no es *nuestro* Beethoven”.

Porque antes de Harnoncourt, se habían encargado de convertir lo conmovedor en lo bonito.

Porque Harnoncourt se encargó de recuperarnos la música con su poder original, el de transformar a las personas y en reflejar la situación espiritual del presente.

Con este disco póstumo, Nikolaus Harnoncourt escribió su epitafio así: todos necesitamos la música. Sin ella no podemos vivir.

Porque, él lo supo y lo llevó a cabo siempre, la música es un misterio.

Por eso, escuchar música es un acto misterioso, críptico, inefable.

Pruebe el lector, la próxima vez que acuda a una sala de conciertos, ponga a sonar un disco, o simplemente lleguen sonidos hacia sus oídos, escuchar de manera diferente. **U**

La espuma de los días

Pepe Revueltas y el hombre, es decir, la ballena herida

José de la Colina

A José Revueltas por primera vez lo vi —iniciales años sesenta— en la librería Zaplana de la esquina quebrada de Bucareli y Avenida Juárez. Pepe, como me parece que prefería que lo llamaran, era de baja estatura, de morenez mate, casi gris, con algo de topo en la figura, con algo de búho en la mirada potenciada por las gruesas gafas. Todavía llevaba el rostro lampiño (sin los ralos bigotes y barbita a lo Ho Chi Minh de sus años de Lecumberri y posteriores). A un amigo que le leía desde un libro de edición soviética algún rollo doctrinario del comunismo ortodoxo, y que al final profirió en tono de colofón: “¡Bien cavado, viejo topo, como diría Marx!”, Pepe, entre dos profundas fumadas a un rudo cigarrillo muy salivado, le musitó:

“Sí, compañero, como lo diría Marx después de que Hamlet se lo dijo al fantasma de su padre”.

El topo es para mí uno del trío de animales emblemáticos que regiría la persona y el fantasma de *mi* Pepe Revueltas. Los otros dos, tan diferentes, serían el alacrán y la ballena.

Yo lo veía, en efecto, con figura de viejo topo marxista que exploraba, cavaba, combatía su marxismo, tanto en su pensamiento como no pocas veces en sus textos. Y en noches de discutidora parlería ideológica en algún cuarto de azotea rentado por algún compañero de partido o de leal disidencia, noches febriles y verbosas entre amigos (Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Luis Prieto, Evaristo Maldonado y otros presentes, eventuales o aproximados), noches anteriores a las del “movimiento del 68”, le oí a Pepe decir aquello de que ya estaba atacándonos el alacrancito del hambre, y había que ir por las tortas y por otra

botella del compañerito tequila que aguardaban en el clandestino tendajón de la esquina; o que si acaso nos parecía un poco delirante alguno de sus “puntos teóricos” se debía a que en su cráneo removía sus patas y tenazas el alacrancito dialéctico, que, sospecho yo, estaba más nutrido en Dostoievski que en Karl Marx.

Y a veces venía el relato de la ballena.

Ya guitarreadas y desgañitadas las canciones habituales (“Los barandales del puente se estremecen cuando paso”, “Soy el tren sin pasajeros que se pierde solo y triste en la noche del olvido”, y el himno de “La Internacional”, desde luego, pero Pepe lo prefería en el modo anarquista), alguien se acordaba de que teníamos allí un gran *tusitala*, y le pedía que contara, ándale, Pepe, aquella historia, ya leyenda revueltiana, de la Ballena Perseguida.

Luego he oído a otros el asunto, y pocas de esas versiones coincidían del todo con la que oí. El hilo argumental podía ser el mismo, pero los detalles variaban y había desenlaces bifurcados. Y mi recuerdo del cuento va así:

—Yo —decía Pepe— iba en uno de aquellos traqueteados tranvías melancólicamente amarillos, chirriantes en las curvas: un Chapultepec-Zócalo. Íbamos muchos pasajeros, muy apretujados, y de la calle comenzaron a llegar gritos de que una

ballena se había escapado del zoológico de Chapultepec, y que iba herida de disparos de los guardianes. En una parada del vehículo un hombre silencioso, pero elocuente con la inquietud de la mirada, subió al vehículo, se agarró de una de las barras con mano temblorosa y me dirigió una mirada suplicante, como pidiendo solidaridad para su quebranto... Y de repente, zas, supe que el hombre era la ballena fugitiva.

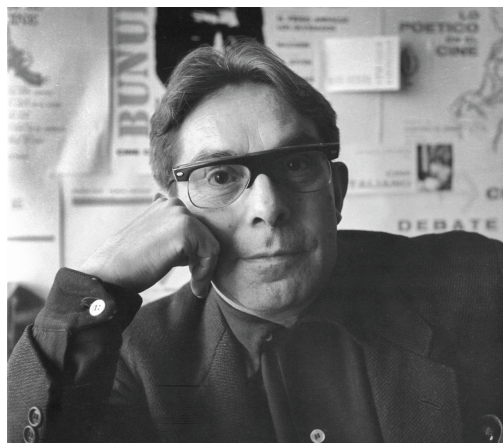
A Pepe le relampagueaban los lentes, sonreía con los cristales en lugar de con los ojos, y esperaba a que se le hiciera la pregunta inevitable:

—¿Y cómo supiste eso, Pepe?

Tenía ahora una labial sonrisa de triunfo, porque podía finiquitar el cuento con el tiro de la gracia narrativa irónicamente entreverada de prosa partidista:

—Sí, el hombre era la compañerita ballena, esa y ninguna otra era la conclusión correcta después de un riguroso aunque breve análisis materialista dialéctico, pues se había gritado que a la ballena le habían disparado, y como se agarraba de la barra de arriba, su chaqueta se había entreabierto y en la camisa, a la altura del corazón, se entreveía una mancha roja que iba agrandándose, y el hombre, es decir, la ballena, me suplicaba con la sola mirada:

“No digas nada, compañerito”. **u**



José Revueltas

© Archivo Julio Plego

Jorge Alberto Padilla Díaz

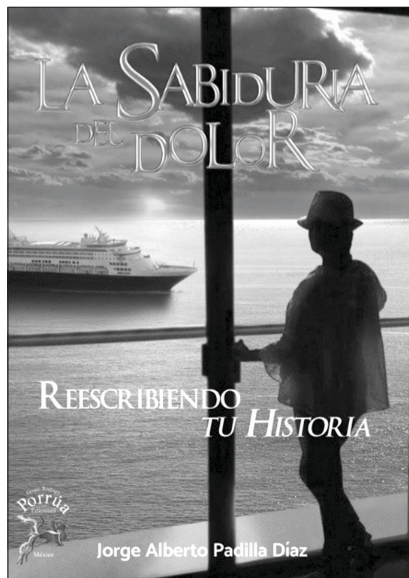
La sabiduría del dolor

Guillermo Vega Zaragoza

Se dice que el mexicano es un pueblo que convive y hasta se burla de la muerte, que le habla de tú y hasta hace fiestas y coplas para recordar a sus fieles difuntos. Quizá sea cierto, pero es aun más cierto que a los mexicanos no se les enseña a lidiar con la cruda realidad de la muerte y la enfermedad. Ambas se asumen, erróneamente, como una vergüenza, como algo que debe esconderse y callarse. Como si no fuera suficiente el dolor, se les exige que el sufrimiento se padezca en silencio y en soledad, sin quejas ni lamentos, estoicamente.

Este silencio puede llegar a tener efectos devastadores en la salud física y mental, y provocar enfermedades psicosomáticas de difícil diagnóstico y curación. Aquí radica la importancia de un libro como *La sabiduría del dolor. Reescribiendo tu historia* del doctor Jorge Alberto Padilla Díaz, quien plasma en esta obra buena parte de la experiencia acumulada en 30 años de trabajo comprometido con pacientes individuales y en terapia de grupo. Con rigor y seriedad, pero con claridad y sencillez, el doctor Padilla toma en consideración historias, casos, anécdotas y frases dichas por decenas de pacientes que han acudido a él en busca de ayuda para manejar el dolor y el sufrimiento padecido por la pérdida de cualquier tipo: muerte, enfermedad, separación, crisis de vida, etcétera.

El que tiene en sus manos, estimado lector, es un libro necesario para la sociedad de nuestro país (y también para el mundo entero), en estos momentos de zozobra y desasosiego colectivos, provocados por la docena sangrienta de los gobiernos panistas (Fox y Calderón) y el regreso de la cleptocracia priista, que han convertido al país en un camposanto debido a su incapacidad para cuidar, proteger y defender a los ciu-



dadanos a los cuales se deben y quienes les pagan sus altísimos sueldos.

Los efectos de la violencia provocada por la delincuencia (organizada o desorganizada), en colusión con la corrupción de las autoridades encargadas de impartir justicia, tienen repercusión no solamente en lo social, lo económico y lo político, sino sobre todo en la salud pública y en la vida de millones de personas, directa e indirectamente agredidas, agraviadas y afectadas por la muerte de sus seres queridos (independientemente de si son culpables o víctimas inocentes de algún crimen) y por las secuelas de padecimientos, de manera fundamental, en su bienestar físico y mental.

El libro consigue el equilibrio entre la dimensión clínica y la teoría, pero sobre todo tiene como objetivo servir como herramienta de trabajo y comprensión para los mismos pacientes y para los terapeutas interesados en iniciarse en el tema, pero también para todos aquellos profesionistas y personal de instituciones públicas que tienen relación con la atención a personas que han sufrido pérdidas y se encuentran en situación de duelo, sufrimiento y dolor emocional, tales como médicos, abogados, trabajadores sociales, ministerios públi-

cos, jueces, profesores, e incluso militares y agentes de la policía. Como lo apunta el autor: “Este libro no es de psicoanálisis, aunque lo implica, este libro no es de psicología, aunque la implica, ni de psicoterapia de grupo, aunque la implica, tampoco es de Tanatología aunque la implica, no se incluyen terminologías médicas, ni diagnósticos, ni clasificaciones aunque las implica y no las incluye por el simple hecho de que todos los seres humanos somos diferentes, a pesar de ser, o tal vez por eso ‘seres humanos’. Hasta el que escribe esto pretende ser ‘ser humano’. Aunque no sabemos qué significa eso”.

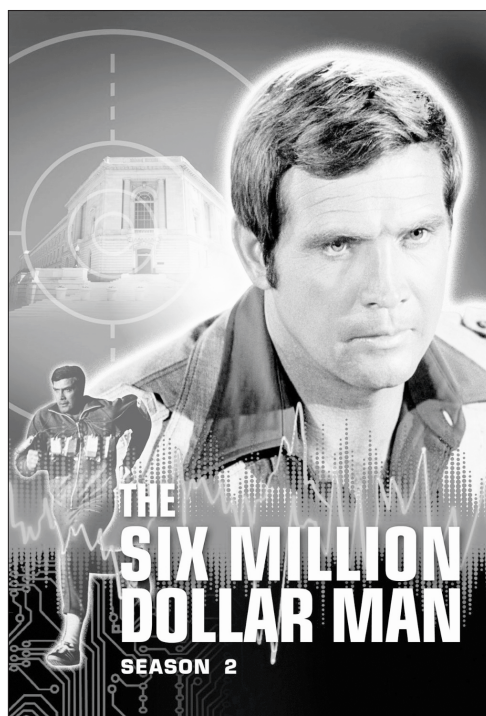
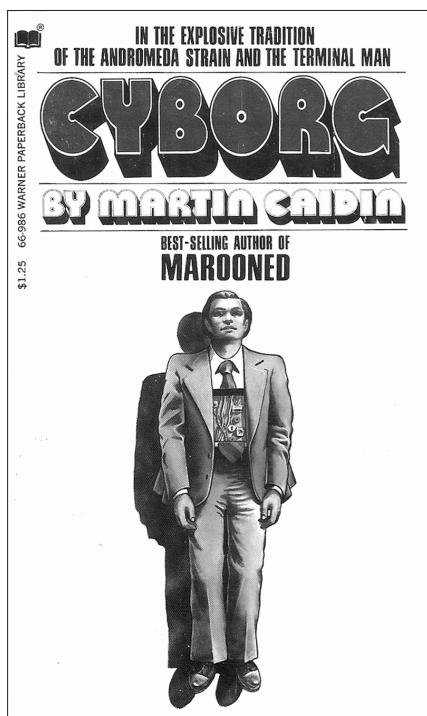
El método plasmado en este libro por el doctor Padilla —quien además de terapeuta, es comunicólogo, conferencista, pintor, poeta y especialista en organización de recursos humanos— tiene como base la palabra: decirla y escucharla. El lenguaje es la herramienta fundamental para apaciguar a los *fantasmas* que nos agobian como individuos y como sociedad. El propio autor reconoce que es increíble la cantidad de energía que se gasta y se desperdicia en el sufrimiento, en lugar de buscar una salida para recobrar la paz interior y emprender una vida feliz, para luego, así, una vez que curemos el alma, integrarnos y organizarnos colectivamente para enfrentar la injusticia, la corrupción y la desigualdad, y cambiar nuestra situación como país y como miembros de una humanidad que a veces pareciera que se nos va de las manos.

Aquí está la salida. Encamínese hacia ella. **U**

Prólogo del libro de Jorge Alberto Padilla Díaz, *La sabiduría del dolor. Reescribiendo tu historia*, publicado por Grupo Rodrigo Porrúa Ediciones en 2016.

El hombre biónico

José Gordon



“Caballeros. Lo podemos reconstruir. Tenemos la tecnología. Tenemos la capacidad de hacer el primer hombre biónico del mundo. Steve Austin será ese hombre. Será mejor que el que era antes. Mejor. Más fuerte. Más rápido”. Así se abría, en 1973, el primer capítulo de la serie de televisión conocida en Latinoamérica como *El hombre nuclear*. Esta propuesta estaba basada en la novela *Cyborg* de Martin Caidin.

El personaje que tenía que ser reconstruido era el astronauta Steve Austin, un piloto de pruebas que sufre un accidente durante un vuelo experimental y pierde las piernas, el brazo derecho y la visión del ojo izquierdo. Entonces viene la necesidad de crear un *cyborg*, es decir, un ser humano que utiliza prótesis o piezas de reemplazo de órganos con dispositivos cibernéticos. La idea es que las máquinas y el desarrollo de la tecnología no tan sólo ayuden a subsanar una carencia corporal sino que incluso mejoren funciones que la “fisiología clásica” no podría lograr.

En este contexto, el investigador Daniel Cohn, profesor del Instituto de Química de la Universidad Hebrea de Jerusalén, plantea que en su campo de estudio están ayudando a construir, de alguna suerte, al hombre biónico. Esto es necesario, desde su punto de vista, debido a dos causas: la primera tiene que ver con las consecuencias del envejecimiento en el deterioro del cuerpo. La segunda, la explica así: “La humanidad ha desarrollado una casi infinita capacidad para dañar, herir, fracturar, quemar, lisiar y muchas veces destrozarse al cuerpo humano, en guerras, accidentes e incluso en el deporte”.

Ante este escenario, Cohn señala que las diferentes áreas de la ingeniería biomédica, entre ellas la de biomateriales e ingeniería de tejidos, son clave para dar respuesta, aunque por el momento sea parcial, a este tipo de problemas. Para ello es necesario el concurso de varias disciplinas científicas, desde la biología molecular hasta la microelectrónica, desde la cien-

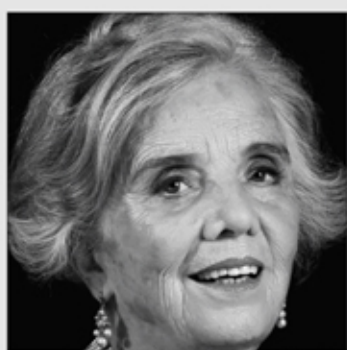
cia de los polímeros (macromoléculas naturales como la seda o sintéticas como el nailon) hasta los estudios más avanzados de farmacología.

Así, el doctor Cohn se ha enfocado en su laboratorio a la invención y síntesis de nuevos polímeros y al desarrollo de sistemas biomédicos que pueden ser implantados en el cuerpo humano. Ello requiere un conocimiento interdisciplinario de la química, física y biología de estos sistemas. Una de las zonas que ha tenido un interesante desarrollo es la ingeniería de tejidos en donde el implante se vuelve temporal ya que han conseguido que sea biodegradable. Ello permite que la prótesis desaparezca lentamente mientras el tejido natural del paciente se regenera.

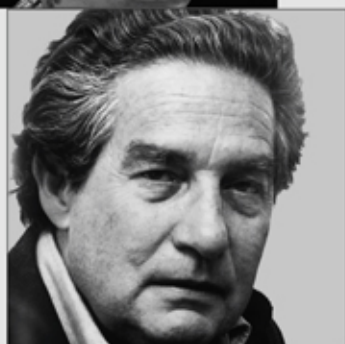
De esta manera, entre otros avances, el doctor Cohn ha desarrollado un nuevo producto biomédico, un polímero biodegradable diseñado específicamente para prevenir los procesos de cicatrización inconvenientemente iniciados por la cirugía del corazón. Esta maravilla sintética ya se usa en los hospitales y reduce la severidad de las adhesiones que ocurren después de la operación, entre la pared torácica y el pericardio (la membrana que cubre el corazón).

El polímero creado por Cohn también se usa en otro tipo de dispositivos médicos reabsorbibles como tornillos que interconectan los huesos o suturas. Otra de las investigaciones del doctor Cohn incluye la reconstrucción funcional de las arterias. Lo que le fascina a este estudioso es la parte detectivesca de su trabajo. Se trata de un desafío creativo e intelectual para sanar y reconstruir los daños y accidentes del cuerpo, de lo que el tiempo se llevó. **u**

Selección de nuestro acervo histórico



Mes con mes, le ofrecemos en nuestra plataforma digital una selección de textos por temas de nuestro acervo histórico, autores, disciplinas o géneros.



Como cuando Juan Rulfo publicó un texto, “Murmullos”, que habría de transformarse en “Pedro Páramo”, Octavio Paz con su sección “Corriente alterna”, Carlos Fuentes quien se encargó de las reseñas cinematográficas, Alfonso Reyes con una disección de sus libros y autores favoritos o las entrevistas de una muy joven periodista en París, Elena Poniatowska, por mencionar sólo algunos.

