REVISTA DE LA
Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 126 | AGOSTO 2014 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | $40.00 | ISSN 0185-1330

100 años de Efraín Huerta
Poema inédito
Luis Vicente de Aguinaga
Salvador Gallardo
Elvira García
David Huerta
Carlos Ulises Mata
Margarita Peña
Vicente Quirarte

Geney Beltrán Félix
Entrevista con Vargas Llosa

Gustavo Guerrero
Cultura iberoamericana

Carlos Martínez Assad
El arca de Zoé

José Woldenberg
Antonio Espinoza
La industria del futbol

Guadalupe Loaeza
Sobre Salvador Novo

Reportaje gráfico
Yolanda Mora

Cuentos y poemas

Beatriz Espejo
Mario del Valle
Mauricio Molina

REVISTA DE LA
Universidad de México
Universidad Nacional Autónoma de México

José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 126 | AGOSTO 2014

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: Grupo Infagon

Portada: Yolanda Mora, *El Universo*

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

POEMA INÉDITO. LA ROSA 5
Efraín Huerta

NOTAS SOBRE LA POESÍA DE EFRAÍN HUERTA. IDOLATRÍAS Y DEMONIOS 6
David Huerta

LA CIUDAD EN SU POETA 18
Vicente Quirarte

EFRAÍN HUERTA. ANECDOTARIO CRÍTICO 23
Margarita Peña

BREVE INFORME SOBRE LOS "GREYHOUND POEMS". EL POETA EN ESTADOS UNIDOS 27
Luis Vicente de Aguinaga

LOS HOMBRES DEL ALBA. LOS CÍRCULOS CONCÉNTRICOS 32
Salvador Gallardo Cabrera

DEL PERIODISMO COMO CONDICIÓN ONTOLÓGICA. ESPEJO Y PROFECÍA 35
Carlos Ulises Mata

EFRAÍN HUERTA: SOY IRREFLEXIVO, INDISCIPLINADO, IGNORANTE 39
Elvira García

YOLANDA MORA. EMOCIÓN Y CONCIENCIA 43
Josué Ramírez

REPORTAJE GRÁFICO 45
Yolanda Mora

ENTREVISTA CON MARIO VARGAS LLOSA. EL SESGO CRÍTICO DE LA FICCIÓN 53
Geney Beltrán Félix

EL ARCA DE ZOÉ 58
Carlos Martínez Assad

SALVADOR NOVO. PROVOCADOR Y AUDAZ 61
Guadalupe Loaeza

MODOS, RUTAS Y DERIVAS DEL ENSAYO CONTEMPORÁNEO. DE LA TIERRA FIRME AL MAR SIN ORILLAS 63
Gustavo Guerrero

NO TODOS LOS VERDES SON PERONES 76
Mario del Valle

LA SEÑORA RUMOROSA 78
Beatriz Espejo

MEDUSA 81
Mauricio Molina

RESEÑAS Y NOTAS 83

LA INDUSTRIA DEL FUTBOL 84
José Woldenberg

JUAN VILLORO. EL 10 DE LAS LETRAS 87
Antonio Espinoza

SUSANA GLANTZ. LA CURIOSIDAD DE LA NIÑA 90
Aline Pettersson

ENSAYOS IMPERTINENTES DE JEAN FRANCO. LA PERTINENCIA DE LO IMPERTINENTE 92
Raquel Serur

DEL ANECDOTARIO PARA RECORDAR A GARCÍA MARQUEZ 94
Vicente Leñero

SALUDO A ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ 95
Adolfo Castañón

REMY ON THE ROAD 99
Christopher Domínguez Michael

EN BUSCA DE LA VOZ PERDIDA 101
Pablo Espinosa

CON PEDRO MIRET ANTE LA PLAZA DE LA CIBELES 104
José de la Colina

ANTES DEL SEGUNDO MARK TWAIN 105
Edgar Esquivel

CUALQUIER CADÁVER DE GENEY BELTRÁN FÉLIX. EN EL NOMBRE DEL HIJO 106
Guillermo Vega Zaragoza

SUICIDIO CUÁNTICO 109
José Gordon

La ciudad ha recobrado a su poeta. Así, con esta paráfrasis de un famoso poema de Eduardo Lizalde, es posible resumir el efecto que ha tenido la reciente conmemoración del centenario de Efraín Huerta: la Ciudad de México ha vuelto a hacer suyos los versos del Gran Cocodrilo, del escritor que más apasionada y visceralmente la ha cantado.

Efraín Huerta, quien nació el 18 de junio de 1914 en Silao, Guanajuato, se mudó de su tierra nativa, en el corazón de la lucha de Independencia nacional, a la capital del país, en la cual pudo adquirir y desarrollar su plena independencia y estatura como escritor. Del crecimiento vital de la antigua Tenochtitlan durante el primer periodo de paz posrevolucionaria le tocó ser a Efraín Huerta uno de los primeros testigos, y fue quizá el más sensible a la percepción de cómo la nueva gran urbe, con su incesante aspiración a la desmesura y el caos, daba pie a transformaciones en la médula emocional de sus habitantes.

Los perfiles y etapas del poeta no se reducen a su celebrado libro de juventud, *Los hombres del alba*, publicado en 1944, en un contexto de guerra mundial que exigía un compromiso ideológico al que nuestro autor a lo largo de su vida respondió con una conciencia de izquierda que, sin ribetes panfletarios, también nutrió su escritura lírica, misma que en sus últimos años derivó en las formas breves de los muy citados poemínimos, con sus elementos de autoparodia, picardía y sinceridad.

Si bien es cierto que en vida de Efraín su obra no se vio exenta de lectores y fervientes exégetas, la circunstancia de sus cien años ha permitido poner bajo mayores reflexiones sus textos, acercarlos a nuevas generaciones de lectores, e incluso para lanzar a la circulación su poca recordada escritura en prosa (no está de más mencionar que Efraín desarrolló un constante diálogo con el cine, así como sobre asuntos políticos y literarios, a través de las páginas fugaces del periodismo). Esta conmemoración ha servido para aseverar a Efraín Huerta en el canon del Siglo de Oro de la literatura mexicana, como sin duda lo fue el XX, en el papel de una de sus figuras centrales. Al mismo tiempo, el centenario ha sido la oportunidad propicia para que la Ciudad de México fuese el escenario en que el tributo a la estatura de su obra, de parte de la comunidad cultural, se registrara de manera unánime.

Este número de la *Revista de la Universidad de México* recupera un poema inédito del autor, así como su pensamiento heterodoxo y cáustico a través de una entrevista concedida en 1977, cinco años antes de morir, a Elvira García, al tiempo que asedia los diversos frentes de la escritura efrainiana mediante las participaciones de estudiosos, escritores y lectores que al fervor crítico aúnan el conocimiento continuado y profundo: Luis Vicente de Aguinaga, David Huerta, Carlos Ulises Mata, Margarita Peña y Vicente Quirarte.

Poema inédito

La rosa

Efraín Huerta

Durante mis investigaciones en distintas hemerotecas, así como en el archivo familiar, con el objeto de rescatar escritos de mi padre, el poeta Efraín Huerta, encontré poemas inéditos que no compiló en libro alguno. De estos poemas, reunidos bajo el nombre de La rosa blanca, *la* Revista de la Universidad de México *da una primicia a sus lectores. Estos inéditos recién aparecen en Edición Papeles Privados, que dirige el poeta Mario del Valle, en una edición celebratoria del natalicio del centenario del gran poeta de Guanajuato. (Raquel Huerta-Nava)*

A la rosa, es verdad, la que sería
grácil columna en el jardín que ahora
señales olorosas de sonora
y perfecta belleza nos envía.

Aspirar a la rosa, oh lozanía,
fecunda gracia en la divina Flora
elogiarla, y morir en buena hora,
pues la rosa no es vida: es tiranía.

Beberla, sí, con lentitud que es reto
a la fugaz camelia y al vibrante
y doloroso beso de doncella.

Darse a la rosa en pétalo danzante,
y no morir, por encontrar en ella
de la existencia el mito y el secreto.

Notas sobre la poesía de Efraín Huerta

Idolatrías y demonios

David Huerta

Al *Pumita*: por *La fragua…*, por la amistad, por las conversaciones

En 1944, a los 30 años de edad, Efraín Huerta (1914-1982) publicó en la Ciudad de México el libro de poesía titulado *Los hombres del alba* con el sello editorial de Géminis. Antes de ese volumen, había dado a conocer tres títulos poéticos: *Absoluto amor* (Fábula, 1935), *Línea del alba* (Fábula, Taller Poético; 1936) y *Poemas de guerra y esperanza* (Ediciones Tenochtitlán, 1943).

De los dos primeros títulos se hizo una tirada, respectivamente, de 150 y de 70 ejemplares; eso los ha convertido, al paso de los años, en auténticas joyas bibliográficas; ambos estuvieron al cuidado editorial de Miguel N. Lira (1905-1961), poeta, novelista, animador cultural y maestro tipógrafo. Las ocho secciones de *Línea del alba* —un solo poema publicado en ese cuadernillo de 1936— fueron ordenadas, según noticia del propio Efraín Huerta, por Genaro Estrada (1887-1937), personaje multifacético de la cultura mexicana —historiador, crítico, poeta, diplomático y bibliógrafo— cuyas tareas y reflexiones en el campo del derecho internacional y en el servicio exterior mexicano dieron origen a la doctrina de su nombre; Estrada era, además, amigo, confidente y una especie de protector de escritores. Ese poema fue integrado en 1944 en *Los hombres del alba* para la edición de Géminis y dedicado "A la memoria de Genaro Estrada"; más tarde, en la recopilación de la poesía de Huerta en 1968 —y después de su muerte, ocurrida en febrero de 1982, en la *Poesía completa* de 1988—, volvió a su lugar en la cronología poética del autor.

Los hombres del alba de 1944 —así llamo a la primera edición, para distinguirla de otras formas para documentar ese libro en la bibliografía huertiana— contenía un prólogo de Rafael Solana y un autorretrato muy interesante: se trata de un dibujo hecho a línea, seguramente con tinta negra; esta imagen no volvió a aparecer en otras ediciones. Huerta se retrató ahí con un dejo de ironía, es decir, de distanciamiento. Efraín Huerta era, desde niño, un experto calígrafo y un hábil dibujante. Uno de sus primeros trabajos fue dibujar los letreros publicitarios proyectados en una sala de cine de la ciudad de León, vecina de su natal Silao, en el estado de Guanajuato.

No hay matices ni sombreados en ese dibujo, hecho evidentemente con unos cuantos trazos, sin retoques obvios, de modo firme y decidido. Del hombro derecho de Huerta se desprende una estrella de cinco puntas en cuyo centro aparece el conocido símbolo del comunismo internacional, ya en vías de olvido, a cien años del nacimiento del poeta: una hoz y un martillo, cruzados; del otro lado de la imagen, sobre el hombro izquierdo de la efigie, se lee la inscripción: "México 1935-1944", correspondientes a los nueve años de escritura de la obra. La expresión del autorretratado resultaría seria, casi neutra, si no fuera por esto: detrás de los cristales de los anteojos —y como si estuvieran sobre ellos, no detrás— los ojos, reducidos, cada uno de ellos, a dos puntos diminutos, las pupilas, manifiestan no se sabe bien a bien qué emoción —si asombro, incredulidad, o una apenas reprimida indignación. Es un testimonio gráfico único en la historia de nuestra poesía.

La mirada y el símbolo se unieron indisolublemente en las líneas de ese autorretrato de Efraín Huerta hecho para su libro de 1944, considerado por muchos lectores como la obra *capital* de su bibliografía: ahí están su visión, sus convicciones, de las cuales nunca renegó a lo largo de la vida; no siempre para bien —con ello me refiero a su intransigente, irreductible estalinismo: hay huellas numerosas de esa obstinación en su obra poética.

El conflictivo capítulo de su paso por el Partido Comunista Mexicano (PCM) pertenece ya a la historia de la izquierda de nuestro país. Huerta militó en el PCM desde los años treinta hasta principios de la década de los años cuarenta, cuando fue expulsado de sus filas en 1943, junto con otros militantes distinguidos, periodistas y escritores en su mayoría, miembro de una célula bautizada con el nombre del marxista peruano José Carlos Mariátegui. El artífice de esa expulsión colectiva se llamaba Dionisio Encina. Al paso de los años, Encina se convertiría en compadre del poeta Efraín Huerta. Este, por su parte, mantuvo solidarias relaciones amistosas —de fuerte contenido político, desde luego— con los comunistas de México. He aquí un ejemplo de esa solidaridad, entre muchos otros dignos de recordarse: el poeta contribuyó financieramente a la campaña presidencial de Valentín Campa, en 1976; el dinero de esa aportación monetaria provenía de uno de los premios literarios otorgados a Huerta en su madurez: el Nacional de Literatura, compartido por el poeta con el humanista Antonio Gómez Robledo.

La militancia política de Efraín Huerta tenía una clara estribación poética, por sus modelos, ejemplos para él de conducta y de actitud: poetas admirados por él, como el español Arturo Serrano-Plaja y el argentino Raúl González Tuñón, así como los poetas franceses Paul Éluard y Louis Aragon; estos habían hecho sus primeras armas en las filas del surrealismo, al lado de André Breton, después de haber combatido en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Para completar la lista, deben añadirse los nombres del mexicano Carlos Gutiérrez Cruz y del cubano Regino Pedroso. Todos ellos le marcaron a Huerta un camino claro y enérgico en la vida, en el pensamiento y en la postura artística.

Hablo aquí del compromiso político ligado estrecha e íntimamente a la vocación poética. Hay un tercer término en esas ecuaciones vitales y expresivas: la inclinación por la lírica de tema amoroso. Octavio Paz, compañero de generación de Huerta e íntimo amigo suyo (fue testigo de su primera boda), lo explicaba, en una nota a pie de página en su prólogo a la antología *Poesía en movimiento* (1966), de esta manera:

> Los poetas de este grupo (Taller) intentaron reunir en una sola corriente poesía, erotismo y rebelión. Dijeron: la poesía entra en acción. Su tentativa fue distinta a la de los "estridentistas" que unos años antes se habían servido de la Revolución como de otro elemento (sonoro) más, en su estética de timbre eléctrico y martillazo. El grupo también se opuso a los secuaces del "realismo socialista", que en esos días comenzaban su tarea de domesticación del espíritu creador.

La tercera persona del plural utilizada por Octavio Paz en este pasaje debería ser *primera* persona: "intentamos", "dijimos", "nuestra tentativa".

© Iconografía / FCE

Mireya Bravo y Efraín Huerta con su hijo David, 1953

El libro contiene veinte composiciones, si se excluye *Línea del alba*, pues en las ediciones posteriores de la obra de Huerta tomó su lugar cronológico en la historia editorial de su poesía. En la portada se lee lo siguiente: Efraín Huerta // *Los hombres del alba* [el título está impreso en tinta roja] // Poesía // Con un prólogo de Rafael Solana // México – Géminis". El último poema concluye en la página 193; después de una página en blanco, el colofón dice así: "Se acabó de imprimir este libro en los talleres 'La Impresora', de S. Turanzas del Valle, el 1º de diciembre [abreviado DICBRE.] de 1944. México, D. F.".

Cada título de poema está en página aparte; en términos generales, es un libro muy aireado desde el punto de vista tipográfico. En la edición de *Poesía 1935-1968*, en cambio, publicada por la editorial Joaquín Mortiz dentro de la Serie del Volador —con una edición complementaria y contemporánea en la colección Las Dos Orillas—, las 193 páginas de la edición de 1944 se redujeron a 61, con todo y el prólogo de Rafael Solana. En la *Poesía completa* de Huerta (primera edición, 1988; segunda edición, 1995), publicada por el Fondo de Cultura Económica en el año 2002 al cuidado de Martí Soler, dentro de la serie mayor de la colección Letras Mexicanas, *Los hombres del alba* ocupa exactamente 50 páginas, de la 79 a la 128, pero en este caso ya sin el prólogo original de Rafael Solana. Esa reducción se debe a este hecho: los poemas aparecen de corrido, sin las separaciones y los amplios espacios de la primera edición. De todas maneras, *Los hombres del alba* es un libro sólido, equilibrado, de dimensiones justas: sus veinte poemas trazan una trayectoria y una visión fuerte y articulada de los fenómenos, las emociones, la naturaleza y la tragedia humana; lo hace con instrumentos poéticos —prosódicos, compositivos— de una originalidad singular en el panorama de la poesía moderna escrita en español.

© Iconografía / FCE

Efraín Huerta a los seis años en Irapuato, 9 de julio de 1920

Los poemas del libro son los siguientes: "Los ruidos del alba" (dos secciones), "La lección más amplia", "La poesía enemiga", "Verdaderamente" (tres secciones), "Teoría del olvido" (cinco secciones), "Precursora del alba", "Recuerdo del amor", "El amor", "Primer canto de abandono" (tres secciones), "Segundo canto de abandono", "Tercer canto de abandono", "Declaración de odio", "Declaración de amor" (dos secciones) —estos últimos dos poemas están dedicados a la Ciudad de México, y cuentan entre los más citados y antologados del autor—, "Los hombres del alba", "La muchacha ebria", "Tu corazón, penumbra", "Cuarto canto de abandono", "Problema del alma" (cinco secciones), "Esta región de ruina" (dos secciones) y el "Poema del desprecio" (seis secciones).

En la segunda edición de la *Poesía completa* de Efraín Huerta (hecha en 1995 por el Fondo de Cultura Económica), se añadió un poema recogido en el número de primavera, el undécimo de la serie, de la revista cubana *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Es el poema titulado "Los labios deseados", aparecido en 1947 en esa publicación. Lo menciono pues pertenece de lleno, por su tono y por sus imágenes, a la misma etapa de *Los hombres del alba*. Por su fecha de publicación en La Habana, en cambio, corresponde a los años medianeros entre el libro de 1944 y *La rosa primitiva*, libro huertiano de 1950. Aquella entrega de *Orígenes* estuvo dedicada en su totalidad a la cultura mexicana; el poema de Efraín Huerta fue reproducido a partir de la edición facsimilar de la revista cubana publicada por El Equilibrista, México-Ediciones Turner, Madrid, en 1989, al cuidado del poeta mexicano Marcelo Uribe.

El prólogo de Rafael Solana le gustaba a Efraín Huerta por la penetrante mirada crítica y descriptiva de su amigo y colega. Solana fue las dos cosas, como Octavio Paz: colega y amigo, desde los años de la revista *Taller*; esta le dio su nombre a su generación literaria; he aquí otros nombres de ese grupo: Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez, Cristóbal Sáyago, Octavio Paz. A ese

grupo se sumaron varios exiliados republicanos españoles, como Juan Rejano, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere y Ramón Gaya, entre otros. En el mismo círculo de amigos se contaban también Carmen Toscano, Manuel Moreno Sánchez y José Alvarado.

Abro aquí un paréntesis evocador, anecdótico. La amistad de aquellos jóvenes preparatorianos —todos ellos intelectuales, poetas, dirigentes políticos en ciernes— era fuerte, expresiva, a la vez llena de espíritu y de sentido práctico. He aquí un ejemplo como ilustración de ello. Efraín Huerta contó una tarde, en su círculo familiar, cómo su amiga Carmen Toscano —hija del autor de la mayor película documental sobre la Revolución mexicana: *Memorias de un mexicano*— lo ayudó a financiar su primer libro. Huerta se encontró con ella en una calle del centro de la ciudad y se pusieron a conversar. Carmen Toscano se dirigía a una zapatería a hacer una compra; el poeta llevaba bajo el brazo el manuscrito de su primer libro, *Absoluto amor*, para cuya edición no contaba ni siquiera con un centavo. En ese mismo momento, de pie sobre una banqueta del hoy llamado Centro Histórico, la amiga del poeta tomó una decisión solidaria, la de que no compraría en esa ocasión un par de zapatos finos: ayudaría a su amigo. Con el dinero de ese par de zapatos nunca comprados, se dirigieron los dos al taller de Fábula, la casa editora de Miguel N. Lira, pusieron en manos de este el manuscrito de *Absoluto amor* y pagaron un adelanto de la impresión. La dedicatoria a Carmen Toscano de la tercera sección del libro tiene detrás esta historia.

Solana conocía bien, por lo tanto, la trayectoria vital de Huerta y los capítulos esenciales de su formación intelectual durante los años de la Preparatoria Nacional de San Ildefonso; allí convivieron, allí fueron compañeros y allí, también, hicieron sus primeras tentativas literarias.

Pero ese prólogo fue, por otra parte, motivo de desazón y de un cierto disgusto entre los lectores y amigos del poeta, sobre todo por su *incipit*. Se inicia con una cita de George Bernard Shaw en donde el escritor inglés habla de sus comedias para clasificarlas en "agradables" y "desagradables". En la séptima línea del prólogo, Solana escribió afirmaciones "desagradables" para ciertos lectores de *Los hombres del alba*, quienes no repararon en la continuación de la idea; escribió Rafael Solana: "Las poesías de Efraín Huerta son sumamente desagradables…", y a continuación matizaba: "… y cuentan en primera fila entre las mejores que se han escrito en México". Para refrendar los términos de su apunte crítico, el prologuista hacía una comparación en los planos más altos imaginables, en aquellos años del arte y la cultura de México: "Las pinturas de Orozco son horrorosamente desagradables, y le consideran muchos como el más grande de nuestros pintores".

Las modificaciones de *Los hombres del alba* al paso de los años, en sus destinos editoriales sucesivos, fueron mínimas pero significativas. Ya he indicado lo sucedido con *Línea del alba*, el cuadernillo de 1936, publicado solo al principio, incorporado más tarde al libro de 1944, reintegrado a su lugar en la cronología. Huerta decidió y dispuso, más tarde, la incorporación de algunos epígrafes y dedicatorias.

He aquí una brevísima noticia de esas modificaciones: al poema "Declaración de odio" Huerta le puso tres epígrafes desde la edición de su libro *Poemas prohibidos y de amor*, publicado por la editorial Siglo XXI en 1973. Ese poema de *Los hombres del alba* es el único de ese volumen integrado casi tres décadas después; en ese tomo, Huerta recogió algunos de sus más explosivos poemas de protesta civil y política; la selección o autoantología —de índole temática— está precedida por cuatro páginas prologales de "Explicaciones". Ahí describe el poeta algunos contextos: la visita de Rafael Alberti a México en 1935, "abanderado con el poema *La toma del poder*, de Louis Aragon", y recuerda las palabras del poeta andaluz en 1934: "A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional". Huerta da noticia de otras visitas en este párrafo esclarecedor:

> Nicolás Guillén vino a México en 1937; después, Pablo Neruda; en 1949, Paul Éluard. Pero mucho de lo aquí publicado, sobre todo *Declaración de odio*, nace de la lectura del argentino Raúl González Tuñón, y precisamente, así lo creo, de su poema *La paloma y el jabalí*.

A la "Declaración de odio", Efraín Huerta le agregó en ese libro de 1973 epígrafes de Arturo Serrano-Plaja, Éluard y González Tuñón, español, francés y argentino, respectivamente; los tres eran representantes notorios de la "poesía comprometida". Fue una manera de declarar su "internacionalismo poético", vinculado íntimamente al compromiso político. Aun así, el libro de 1944 tiene una alta temperatura amorosa y lírica, y los momentos explícitos de rebeldía militante, política, son relativamente escasos (otra cosa es la corriente subterránea, implícita, de acerba crítica social, si así puede llamarse a los versos más violentos de la obra); basta, para comprobar esa multidimensionalidad o variedad temática, sin ir más lejos, advertir en una ojeada el predominio de algunas palabras como "alma", "amor", "abandono".

Los hombres del alba se opone, sin decirlo, a los dictados férreos del realismo socialista; pero entra de lleno en la exploración lírica de la ciudad, del trágico mundo secularizado. Esa presencia poética de la ciudad moderna está en el epígrafe de Paul Éluard, un solo verso, cuya localización e identificación exactas debo a Tania María Huerta, nieta del poeta. El verso dice lo siguiente:

La ville folle qui remet tous les jours ses souliers…

El libro de este verso eluardiano es *Les yeux fertiles*, del año 1936, y el poema donde está se llama "Un soir courbé". Una traducción a vuelapluma diría así: "La loca ciudad que todos los días vuelve a ponerse sus zapatos…".

Otra modificación son las dedicatorias en la edición de la editorial Joaquín Mortiz de la poesía reunida de Efraín Huerta: el poema "Recuerdo del amor" aparece ahí dedicado "A José Revueltas"; el poema "Esta región de ruina", "A María Asúnsolo", y debajo del epígrafe del "Poema del desprecio", con una inscripción en versalitas, se lee la dedicatoria "Para Andrés Henestrosa". El primero y el tercero son conocidos escritores mexicanos: José Revueltas, narrador, nació en el estado de Durango el mismo año del nacimiento de Huerta y Paz —sus pares poéticos—, y Andrés Henestrosa fue un fabulista oaxaqueño y destacado académico de la lengua, uno de los patriarcas de la literatura mexicana moderna. María Asúnsolo fue un personaje muy conocido en la juventud de Huerta; mujer célebre por su belleza, el investigador Humberto Musacchio informa lo siguiente acerca de ella en su *Diccionario Enciclopédico de México*, sin dar el dato de su fecha de nacimiento, pero sí el lugar (Chilpancingo, Guerrero): "Fue una activa militante antifascista durante los años treinta y cuarenta […] participó en actividades en favor de la República Española y los países democráticos agredidos por el Eje". En cuanto a su papel como inspiradora de escritores y artistas plásticos, Musacchio menciona, entre otros, a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Juan Soriano, y destaca sus "campañas contra la discriminación racial y los desvalidos".

Diecisiete años antes de la publicación del cuarto libro de Efraín Huerta, en España se emprendió la reivindicación de la poesía de Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Ese movimiento, prolongado durante varias décadas, consistió en una revaloración completa y profunda de la obra del poeta cordobés, llevada a cabo con diversos instrumentos intelectuales y artísticos: desde el pormenor filológico —Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén— hasta la libre reinterpretación y continuación, en verso, de algunos pasajes de la poesía y la vida de Góngora —Rafael Alberti, Luis Cernuda—, pasando por momentos tan interesantes como prácticamente todo lo hecho por Federico García Lorca, tanto en su teatro como en sus poemas. En ese movimiento crítico-histórico tuvo un lugar principalísimo el mexicano Alfonso Reyes; más tarde, otros mexicanos, como Alfonso Méndez Plancarte, y en años recientes Antonio Alatorre, han hecho valiosas contribuciones al gongorismo.

A la reivindicación gongorina de 1927 —ese año le dio nombre a aquella brillante generación literaria en España, protagonista de una Edad de Plata continuadora, en el siglo XX, de los siglos de oro, el XVI y el XVII— debemos sumar, para entender el panorama poético de esos años en lengua española, el impacto del surrealismo, por un lado, y el peso y la influencia enorme, en todo el ámbito hispánico, de los poemas del chileno Pablo Neruda (1904-1973), cuyo primer libro, *Crepusculario*, está fechado en Santiago en 1923.

A principios de la década de los años treinta, Neruda dio a conocer las primeras entregas de su libro *Residencia en la tierra*, toma de posición ante el surrealismo imperante y extraordinario golpe de timón en el rumbo de su propia poesía. Rafael Solana afirma en su prólogo: el "antecedente más próximo, y sin embargo muy distante" de Huerta es el Neruda de *Residencia en la tierra*. Lo es, dice, "por cierto equipo de maderas, de helechos, de formas vegetales inferiores, en que coinciden los dos poetas, y por la inquina de ciertas expresiones, y por la tendencia a arrancar a la poesía de su aspecto contemplativo para convertirla en arma de polémica y de política, revistiéndola de un carácter oratorio y panfletario". Luego de repasar o inventariar esas similitudes, Solana sigue caracterizando la poesía de Huerta, tal y como aparece en *Los hombres del alba*. La nota neruduana en la poesía de Huerta era desde los años treinta solamente una, entre muchas otras, de las características de esa obra poética.

Efraín Huerta no fue ajeno a ninguno de estos hechos fundamentales en la historia de la poesía, y de ello queda testimonio en su libro. *Los hombres del alba*, empero, tiene una personalidad propia, singular, irreductible a los ismos, las escuelas, los movimientos y las tendencias de aquel momento. José Emilio Pacheco ha señalado la estricta contemporaneidad del libro de Huerta de 1944 y el de Dámaso Alonso, titulado *Hijos de la ira*.

A Efraín Huerta le gustaba citar cierta broma sobre las complicaciones en las cuales se vio envuelta —a causa de la formidable recepción de *Residencia en la tierra* de Neruda— la reivindicación gongorina de los poetas de 1927: "La antigua juventud gongorinera, tornado se nos ha nerudataria". Huerta sintió una admiración muy grande por esos dos poetas, tan importantes en aquellos años: el cordobés latinizante y conceptista, Luis de Góngora; el chileno postsurrealista, de una voz potente y múltiple, Pablo Neruda. De esa razonada y profunda admiración se desprendieron, sin duda, algunos de los rasgos de su propia poesía.

El principal adversario poético de Neruda —o el más notorio por su calidad poética— fue, como se sabe, Juan Ramón Jiménez. Reducida a sus elementos mínimos o más generales, no es equivocado llamar a esa querella poética un enfrentamiento entre la poesía pura (Jiménez), de estirpe mallarmeana, y la poesía "impu-

ra" de Neruda, cuya raíz puede localizarse en autores tan diferentes como Charles Baudelaire y el poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, hoy casi olvidado. Esa batalla literaria, poética, tuvo varias escaramuzas y nunca tuvo un vencedor claro, pues fatalmente no podía, y acaso no debía, tenerlo. Jiménez y Neruda tenían buenas razones, cada uno por su lado. En la interminable historia de las guerras literarias de todas las épocas, ocupa su lugar: un sitio ahora "museificado", es decir, reducido a sus ingredientes fundamentales.

Debemos remontarnos unos años atrás para comprender ese debate en sus líneas maestras; de un modo general, a los años en los cuales la figura decisiva y determinante de la poesía en lengua española, en ambas orillas del Océano Atlántico, era la del nicaragüense Rubén Darío. Tanto Neruda como Jiménez —y de manera concomitante, sus seguidores, adictos y admiradores, tanto entre los poetas como entre los lectores— entendieron, cada uno a su modo, la revolución rubendariana. Debieron ambos tomar una postura activa, teórica y práctica; los dos escribían *después de Darío*, lo cual por un lado es una perogrullada, pero por otra parte indica la historicidad de esas tentativas, su marca en el tiempo, sus peculiares modos de entender y asimilar (o rechazar) la herencia, las aportaciones y las innovaciones del poeta nicaragüense. Las imágenes de Darío se complican hasta volverse irreconocibles en Pablo Neruda y en Juan Ramón Jiménez. La secularización las ha deformado, las ha transfigurado. Todo el lujo prosódico, imaginería suntuosa y delicada, decadentismo y esteticismo, se complicó en múltiples direcciones; cambiaron los vocabularios, los fraseos y sobre todo la actitud ante las realidades acuciantes en espera de expresión y despliegue en la poesía, en los poemas.

Las metáforas y las imágenes de Huerta suelen ser despiadadas, amargas, crueles. Su imaginación verbal se inclina continuamente sobre las palabras de significación oscura: filo, derrame, oscuridad, herida, desolación, extinción. La negatividad de *Los hombres del alba*, empero, está como esmaltada por destellos de una visión de fuerte contenido religioso y específicamente salvífica; no en balde Efraín Huerta era un lector asiduo del Antiguo Testamento, y en particular de los libros de los profetas, entre quienes uno de sus preferidos era Isaías, del cual tomó un pasaje estremecedor para inscribirlo como epígrafe de su poema "¡Mi país, oh mi país!", compuesto a raíz de la represión gubernamental a los movimientos sociales de fines de los años cincuenta. Transcribo ahora ese epígrafe —son los versículos 18 a 20 del canto 14, pertenecientes a la profecía de Isaías sobre Babilonia— para mostrar el tono profético y condenatorio, de una aspereza implacable, tono con el cual se identifica de manera natural una gran parte de la obra poética de Huerta:

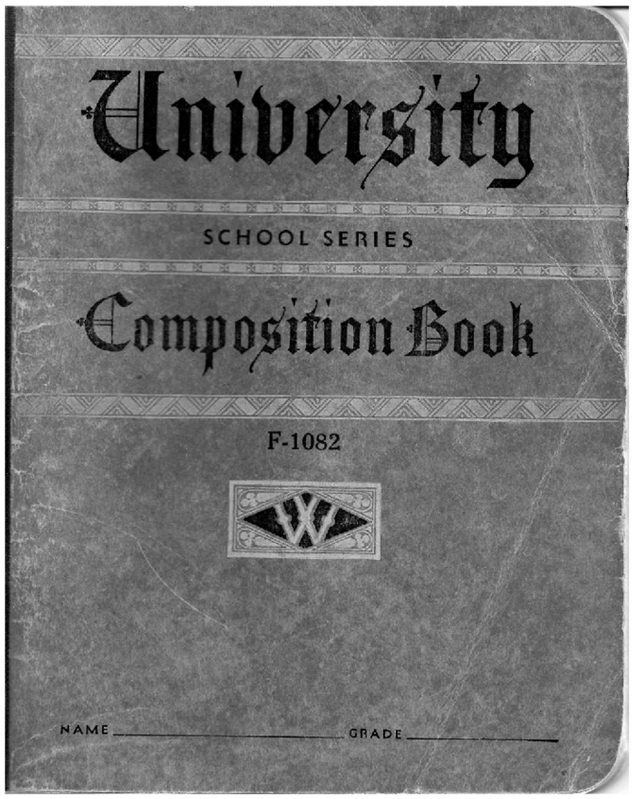
© Iconografía / FCE

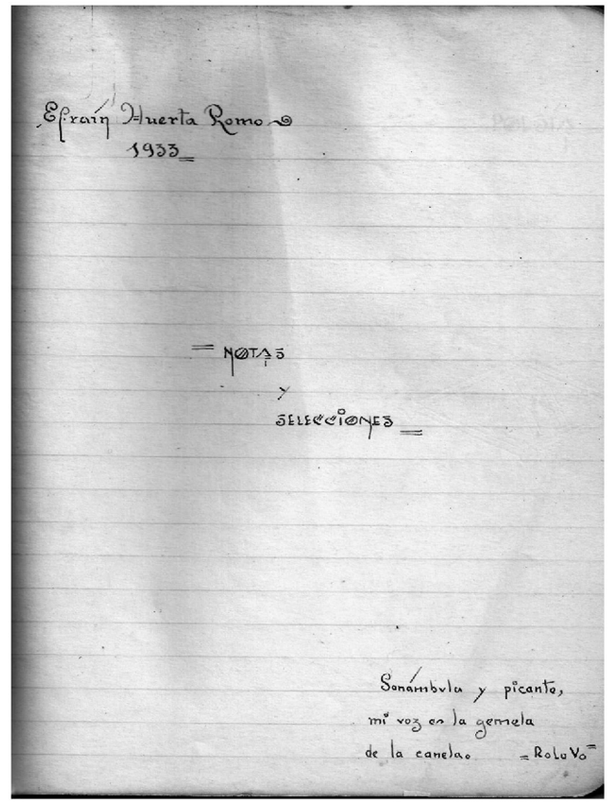
Efraín Huerta en Jalapa, febrero, 1968

> Descenderá al sepulcro vuestra soberbia. Y echados seréis de él como troncos abominables, vestidos de muertos pasados a cuchillo, que descendieron al fondo de la sepultura. Y no seréis contados con ellos en la sepultura: porque destruisteis vuestra tierra, y arrasasteis vuestro pueblo. No será nombrada para siempre la simiente de los malignos.

La frase titular de este libro de 1944, "los hombres del alba", muestra una faz doble: la soledad de la comunidad humana en el mundo, por un lado, y los fenómenos de la naturaleza, por otro; aquella soledad comunitaria —paradójicamente, social—, más parecida al abandono, está enmarcada en un hecho astronómico: el despuntar o comienzo del día, las luces indecisas de ese momento también llamado "crepúsculo de la mañana".

En la visión de Efraín Huerta la comunidad de los hombres parece abandonada; lo digo así pues me interesa señalar la tensión espiritual de su libro, manifiesta por el modo de abordar esos temas: por esa vía se sitúa con vigor en esa dimensión de la modernidad llamada *secularización*, es decir, la experiencia de un mundo de





Portada y portadilla del cuaderno de "Notas y selecciones" de Efraín Huerta, 1933

donde se han ausentado los dioses o bien, específicamente, el dios único de la civilización judeocristiana. Se trata de una visión espiritual: la angustia desatada por ese abandono —una angustia expresada por el poeta en los términos más violentos imaginables— pone en estado de crisis todas las potencias del alma, del sentimiento, de la emoción. Esos conflictivos nudos de angustia en la experiencia moderna tuvieron una expresión filosófica: la escuela o movimiento conocido como "existencialismo", cuyo momento de mayor intensidad ocurrió en Europa, en especial en Alemania y en Francia, en los años de la Segunda Guerra Mundial.

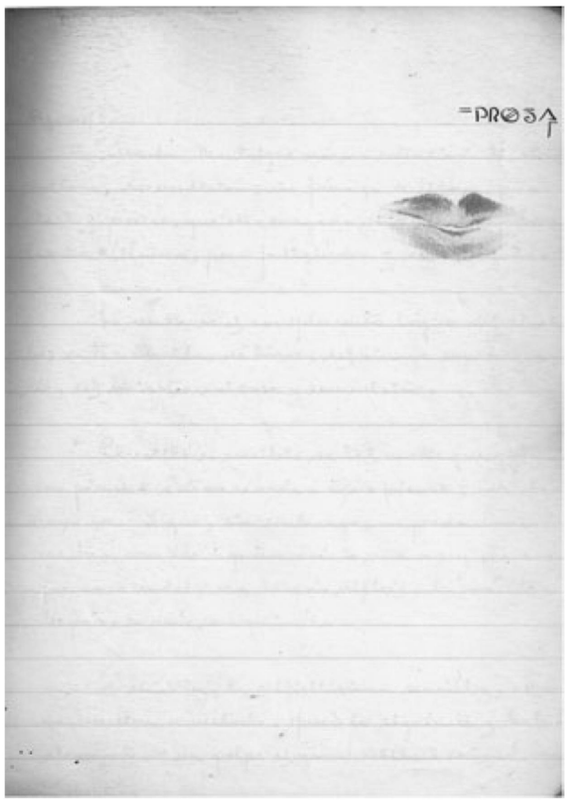
Todo el ser de los hombres —de esos "hombres del alba"— abandonados por la divinidad está como puesto entre paréntesis, en agria tela de juicio —una tela de sudario y condenación—, como al borde de un abismo. Ese abismo tiene una forma y un volumen ya explorados por Charles Baudelaire en sus poemas precursores y fundadores de la modernidad poética: es la ciudad nacida de la revolución industrial. En Baudelaire es el París de la primera ola de la industrialización: ciudad de bazares, de bulevares, de la Comuna y de la insolente burguesía revanchista. Es también el Madrid de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, habitado "por un millón de cadáveres".

La ciudad es lugar de martirio y extravío; en contadas ocasiones, un sitio de solidaridad, de lucha y de afirmación. Dos movimientos del cuerpo y del alma parecen las únicas puertas de salida y de redención: el amor, la rebelión. En esa doble dinámica está cifrada una buena parte de la energía poética de la obra. Nos enamoramos, nos rebelamos: y en esos momentos desaparece el agobio del abandono; para volver al instante a invadir la mirada y las anatomías, el sueño y la vigilia, el pensamiento y las sensaciones.

En ese espacio abigarrado, lleno de calles y edificios, se vislumbra de pronto un motivo de exaltación y de afirmación, sólo para desvanecerse en el momento siguiente a la frágil epifanía, materia del poema. El pesimismo de los poemas huertianos está apenas matizado por esos brillos fugaces: blancuras repentinas, contactos súbitos, encuentros deslumbradores.

Poemas como "La muchacha ebria", las dos declaraciones emotivas y sentimentales a la Ciudad de México, o la pieza titular de su libro de 1944, figuran con justicia en las páginas de las antologías más leídas de la poesía mexicana moderna; me interesa poner esto de resalto para salirle al paso a una de las opiniones más extendidas acerca del destino, entre nosotros, de la admirable obra poética de Efraín Huerta: la idea, equivocada pero muy difundida, de su fama como poeta "marginal" o desdeñado por la crítica profesional de nuestro país. No es verdad: Huerta fue siempre un autor reconocido.

Ante la imposibilidad de analizar como yo quisiera —y como sin duda hace falta— todos, o varios poemas de *Los hombres del alba*, aquí me detendré a comentar nada más "La muchacha ebria", cuyo título fue escogido para un disco grabado bajo los auspicios del Fondo de Cultura Económica, casa editora de la *Poesía completa*



Página con los labios de Mireya Bravo, primera esposa de Efraín Huerta, 1933

de Huerta, disco puesto en circulación a manera de complemento fonográfico de aquel libro cuya primera edición data de 1988, seis años después de la muerte del poeta, ocurrida el día 3 de febrero de 1982 en uno de los hospitales del Centro Médico Nacional.

"La muchacha ebria" es un brindis, de lo cual nos enteramos en el último verso, el cuadragésimo; dice lo siguiente: "¡Por la muchacha ebria, amigos míos!". Uno de los poemas más conocidos y declamados del canon poético popular —José Luis Martínez los llamó, con acierto y saludable ironía, "los poemas del corazoncito mexicano"— es otro brindis: el "del bohemio", de Guillermo Aguirre y Fierro, poema de una sensiblería complaciente y relamida. El poema de Efraín Huerta se sitúa en las antípodas del "Brindis del bohemio": es un poema descarnado, casi brutal, jaspeado por una extraña ternura. Por sí solo, justificaría los intentos de caracterización del prólogo de Rafael Solana a *Los hombres del alba* ante la poesía de Huerta en ese periodo de la última juventud del poeta.

El recurso anafórico del principio del poema se cifra en las palabras "este" y "esta", deícticos, como los llama la gramática. Esas breves palabras muestran, señalan, indican una presencia y un hecho —aquí transfigurados, elaborados poéticamente—; ese hecho y esa presencia han captado poderosamente la atención del poeta. Él mismo invoca, solicita a su vez nuestra atención de lectores. Espera algo insólito: convertirnos, de simples lectores de un libro de literatura, en testigos de una experiencia:

Este lánguido caer en brazos de una desconocida,
esta brutal tarea de pisotear mariposas y sombras y
[cadáveres;
este pensarse árbol, botella o chorro de alcohol,
huella de pie dormido, navaja verde o negra;
este instante durísimo en que una muchacha grita,
gesticula y sueña por una virtud que nunca fue la
[suya.

La anáfora constituye una insistencia emotiva y retórica en forma de *ritornello*: una y otra vez, por medio del mismo recurso expresivo, en el poema se nos pide escuchar, leer todo lo ocurrido al poeta cierta noche, en compañía de una prostituta. Ella, esta prostituta —ninguna otra: esta, individualísima, singular—, es la "muchacha ebria" del título. Ella y él, solos —es decir, cada uno con su soledad a cuestas—, en la alta y amarga noche de la ciudad moderna, se conocieron, se encontraron. Podemos conjeturar por los versos cómo apenas conversaron; el encuentro fue corporal, físico, fisiológico; el conocimiento, entendida esa palabra en su sentido bíblico de apareamiento, tocó las fibras más íntimas, las más recónditas en la conciencia del poeta; lo invadió, lo hizo sumergirse en la crudeza de una experiencia imborrable, inolvidable.

Esos cuatro deícticos se resumen y se condensan, a la manera de una explicación o explicitación, encabezada por la palabra "todo", después del punto y seguido, luego del cual, por el corte de los versos, se pasa a otra línea de recapitulación:

Todo esto no es sino la noche
sino la noche grávida de sangre y leche,
de niños que se asfixian,
de mujeres carbonizadas
y varones morenos de soledad
y misterioso, sofocante desgaste.

Todo lo enlistado al principio —actos, presencias, sensaciones— se cifra en la noche, en la oscuridad, en la morenía de los hombres y en la calcinación de esas "mujeres carbonizadas", una de ellas, acaso, la desconocida en cuyos brazos ha caído blanda, lánguidamente, el poeta, en medio del deterioro creciente (ese "misterioso y sofocante desgaste"). Y a continuación llega la insistencia, el refrendo de la nocturnidad de esa escena y del conjunto de la enumeración:

Sino la noche de la muchacha ebria
cuyos gritos de rabia y melancolía
me hirieron como el llanto purísimo,
como las náuseas y el rencor,
como el abandono y la voz de las mendigas.

© Iconografía / FCE

Efraín Huerta por él mismo, 1944

La muchacha ebria grita (lo hace, dice el poema, "de rabia y melancolía") y se yergue, como si lo hiciera sobre escombros materiales y metafísicos, en medio de una escena de tremenda desolación: enferma —manifiesta síntomas de una "naciente tuberculosis (verso 32)—, reducida a un estado inquieto y doliente de postración y abandono, deja una marca en el espíritu del poeta, un sello imborrable, impreso para siempre en la memoria. Por eso leemos casi al final del poema:

Este tierno recuerdo siempre será una lámpara frente
[a mis ojos,
una fecha sangrienta y abatida…

Versos 38-39

Los siguientes dieciséis versos forman una enumeración con dos estribaciones, dos alas: tristeza y llanto con sus atributos, en primer lugar; el dibujo o retrato literario de la muchacha. Esta es la primera parte de esa enumeración:

Lo triste es este llanto, amigos, hecho de vidrio molido
y fúnebres gardenias despedazadas en el umbral de las
[cantinas,
llanto y sudor molidos, en que hombres desnudos, con
[sólo negra barba
y feas manos de miel se bañan sin angustia, sin tristeza;
llanto ebrio, lágrimas de claveles, de tabernas
[enmohecidas,
de la muchacha que se embriaga sin tedio ni
[pesadumbre…

A partir de este verso —en él se menciona por segunda vez a la muchacha ebria—, el poema está íntegramente dedicado a ella:

… de la muchacha que se embriaga sin tedio ni
[pesadumbre,
de la muchacha que una noche —y era una santa
[noche—
me entregara su corazón derretido,
sus manos de agua caliente, césped, seda,
sus pensamientos tan parecidos a pájaros muertos,
sus torpes arrebatos de ternura,
su boca que sabía a taza mordida por dientes de
[borrachos,
su pecho suave como una mejilla con fiebre,
y sus brazos y piernas con tatuajes,
y su naciente tuberculosis,
y su dormido sexo de orquídea martirizada.

El poema comienza a concluir —al final aparecerá el brindis con el cual se cierra— a partir de estos seis versos:

Ah la muchacha ebria, la muchacha del sonreír estúpido
y la generosidad en la punta de los dedos,
la muchacha de la confiada, inefable ternura para un
[hombre,
como yo, escapado apenas de la violencia amorosa.
Este tierno recuerdo siempre será una lámpara frente
[a mis ojos,
una fecha sangrienta y abatida.

¡Por la muchacha ebria, amigos míos!

Uno de los epígrafes en la edición definitiva del poema "Declaración de odio", de 1973 —palabras del poeta argentino Raúl González Tuñón, a quien Huerta siempre consideró un maestro—, valdría también para "La muchacha ebria", y quizá para el conjunto del libro: "Esto no es un poema, es casi una 'experiencia'". "La muchacha ebria" lo es de una manera particularmente intensa.

Puesto al lado del poema de Aguirre y Fierro, el brindis de Huerta por esa joven prostituta medio enloquecida de dolor, de alcohol y de enfermedad, resulta explosivo, como si estuviera escrito en otro idioma (en cierto modo, así es). El "Brindis del bohemio" aparece, en la confrontación, como una especie de caricatura risible; el poema de Efraín Huerta, en cambio, explora

sin concesiones, sin patetismos fáciles, sin sensiblería ni melodrama de ninguna índole, una escena de estremecedora y vibrante intensidad trágica y existencial. Estoy consciente de la desproporción no poco escandalosa de ponerme a comparar, así sea superficialmente, ambos poemas, tan diferentes en el fondo pero no en la forma. Con esto último me refiero a su sedicente "género": el brindis poético; los dos poemas concluyen con el brindis propiamente dicho: debemos imaginarnos al bohemio y al autor —al "hablante", se diría en la jerga académica actual— de *Los hombres del alba* levantando una copa de licor ante sus contertulios en una cantina. Hago esa comparación para mostrar la diversidad de visiones de la noche en la ciudad, uno de los grandes motivos poéticos modernos, de indudable linaje baudelaireano, y, sobre todo, para destacar los soberbios contenidos —así como las formas severas en las cuales se inscriben— de Efraín Huerta en el libro central de su obra poética.

"La muchacha ebria" sería, en los términos de esa comparación desproporcionada, un poema en verdad maldito y auténticamente feroz, y el brindis bohemio de Guillermo Aguirre y Fierro un poema mansamente bendito, dentro del marco histórico de la poesía mexicana en los últimos dos siglos. Nada más diferente de la madre idealizada de Aguirre y Fierro y su bohemio: la muchacha *lumpen* del poema huertiano de 1944 es auténticamente *daimónica*.

En muy pocas ocasiones la emoción poética específicamente moderna había encontrado cauces formales y módulos expresivos tan eficaces. "La muchacha ebria" es una visión profunda de la miseria, del quebranto, del "estado deyecto" explorado por los pensadores existencialistas del siglo XX, es decir, esa circunstancia del ser en un mundo secularizado y sus consecuencias o efectos: estados tensos y extremos de abandono, de angustia y conciencia de la ruina, además —en el caso del poema huertiano— de una extraña solidaridad en la cual se mezclan, también, sensaciones de horror y desagrado.

Hay aquí, como lo vio Dámaso Alonso en la poesía de Francisco de Quevedo, un "desgarrón afectivo". Luego de describir el alma de Quevedo como "violenta y apasionada", Dámaso Alonso entra en la definición o descripción de ese "desgarrón afectivo" distintivo de la obra del gran escritor barroco, y dice lo siguiente, perfectamente aplicable a la poesía de Efraín Huerta:

> Hemos llamado "desgarrón afectivo" a esa penetración de temas, de giros sintácticos, de léxico, que, desde el plano plebeyo, conversacional y diario, se deslizan o trasvasan al plano elevado, de la poesía burlesca a la más alta lírica, del mundo de la realidad al depurado recinto estético de la tradición renacentista. Sí, ese mundo apasionado y vulgar es como una inmensa reserva afectiva que lanza emanaciones penetrantes hasta la poesía más alta. Lo plebeyo y lo hombre se funden en Quevedo en una explosión de afectividad, en una llamarada de pasión que todo lo vivifica, mientras mucho destruye o abrasa.

Mucho de lo asentado por Dámaso Alonso en las preciosas páginas de sus ensayos, en el libro fundamental —fundamental, digo, para la crítica de poesía en nuestro idioma— titulado sencillamente *Poesía española* (cito por la quinta edición, de 1966, reimpresa en 1995 por Gredos), puede predicarse de los versos de Huerta en general, y no nada más de los poemas de *Los hombres del alba*; describen con precisión y hondura una porción considerable de la obra huertiana posterior, incluida la de principios de los años ochenta, poco antes de su muerte. La interpenetración de léxicos, el aplebeyamiento en estrecha coexistencia con el tono sublime, la voluntad lírica ante la prosa del mundo —para invocar la fórmula de Maurice Merleau-Ponty— y ante la tradición; en fin, esa mezcla detonante de pasión, vulgaridad, sublimidad, prosaísmo, coloquialismo, son marcas distintivas de la poesía huertiana. ¿No es un "desgarrón afectivo", en fin, para no mencionar sino un par de poemas paradigmáticos de *Los hombres del alba*, esa dualidad apasionada y violenta ante la Ciudad de México, poemas en los cuales el poeta declara, en versos magníficos —no antitéticos, sino complementarios—, su odio y su amor por la urbe moderna?

Sin ser un poema realista o naturalista, "La muchacha ebria" se toca muy a su manera con las tentativas de la novela francesa de tema social del siglo XIX para documentar la realidad del capitalismo y sus complicaciones. A diferencia de Émile Zola, sin embargo, Huerta no registra con el ánimo de un investigador de campo la experiencia vivida: la poetiza sin estilizarla, o mejor aún, su estilización no le sirve para embellecer a la manera clásica, renacentista o neoclásica, sino para dibujar su propia vida con rasgos implacables. Dicho de otra manera, no lo imaginamos con una libreta en una mano y un lápiz en la otra, dispuesto a tomar notas; no vivió "sociológicamente" la circunstancia de ese pasaje de su vida, y él mismo lo dice: estaba entonces, "escapado de la violencia amorosa" (verso 37) —no había tiempo ni paciencia para detenerse en examinar lo vivido.

La muchacha ebria del poema de Efraín Huerta es para mí, como ya lo he insinuado, un *daimon*. Esta palabra griega se traduce equívoca o equivocadamente como "demonio"; pero poca o ninguna relación tiene con los diablos o las criaturas infernales de la teología cristiana. Cuando la cultura clásica griega y romana se cristianizó, durante la Edad Media, aparecieron algunos contrastes en la jerarquía de los seres sobrehumanos; todo ello me sirve aquí para apoyar mi visión *daimónica* de la muchacha ebria. Ángeles y demonios aparecieron como emisarios, como intermediarios.

Un *daimon* es quien le susurra a Sócrates algunas reglas doradas de conducta y de pensamiento, según se nos explica en los *Diálogos* de Platón; un ángel es asimismo un mensajero divino: le anuncia a la Virgen María la Buena Nueva del nacimiento del Salvador del mundo. En su origen, al parecer, un *daimon* no es necesariamente bueno ni malo, angélico ni diabólico; es simplemente un intermediario entre el mundo sublunar (el nuestro, el de la Naturaleza, el de la *fisis*) y el mundo superior de las esencias trascendentales (*uranos*). ¿Cómo y de qué sería mensajera la muchacha ebria, este *daimon* de la poesía huertiana?

Ella es la intermediaria de la noche y el poeta; de la tristeza nocturna, el llanto y el estado de estupor en el cual el poeta se encuentra aturdido, "apenas salido de la violencia amorosa". Ella es quien con sus gritos, y con su "confiada, inefable ternura", le dice a su acompañante de una sola noche lo siguiente: hay algo más y de mayores alcances en la noche, no solamente ese aturdimiento de la "violencia amorosa"; aun cuando su mensaje no sea de optimismo sino de realidad pura, purísima, y dura. No es un *daimon* inhumano ni sobrehumano, sino, nietzscheanamente, *demasiado humano*; ¿no fue la voz de un *daimon* lo escuchado por el visionario alemán, el trasvasador de los valores, en las frías alturas de Sils-Maria?

La prostituta ebria de Efraín Huerta es un personaje miserable de la ciudad. Se levanta de los escombros para decir, sin palabras, una realidad secularizada repleta de negatividad, y aun así desbordante de emociones agudas, punzantes, acezantes. *Decir sin palabras*: de ahí su "inefable ternura", su incapacidad para articular por medio del lenguaje sus sentimientos y sensaciones.

El mensaje *daimónico* de la prostituta es absolutamente corporal: la embriaguez emocionalmente neutra de la joven prostituta (se emborracha "sin tedio ni pesadumbre"), su "corazón derretido" (este pasaje recuerda, como en filigrana, "mi corazón deshecho entre tus manos", de un célebre soneto de sor Juana Inés de la Cruz: "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba"), sus manos, sus pensamientos, sus arrebatos de ternura, su boca, su pecho, sus brazos y piernas tatuados, su enfermedad naciente, su sexo, en fin, "de orquídea martirizada". Todo esto; este conjunto de estremecimientos y de seres —la noche, el llanto, la embriaguez, la muchacha y sus gritos— es una especie de viático o vía: el poeta debe conocer la trascendencia en esas encrucijadas, más allá de su circunstancia inmediata, esa "violencia amorosa" de la cual ha salido o se ha liberado hace poco tiempo. La muchacha ebria se lo dice con su entrega, con sus gritos y con esos "pájaros muertos" —sus pensamientos alcoholizados.

De Antonio Alatorre a Luis Vicente de Aguinaga, de Rafael Solana a Emiliano Delgadillo, *Los hombres del alba* ha tenido un puñado de lúcidos comentaristas; no muchos, sin embargo, o en todo caso no tantos como cabría esperar ante un libro de su importancia, lo cual habla de la penuria crítica de nuestro medio, en especial en el campo de la poesía, donde predominan el impresionismo y la improvisación.

Me ocupo aquí solamente de dos comentaristas de Huerta. El primero, Antonio Alatorre (1922-2010), es nuestro mayor filólogo y uno de los escritores realmente grandes del México moderno, no reconocido como tal —como escritor, simple y llanamente— debido a su especialidad (la filología más rigurosa) y por su "academicismo" (en mi opinión, con dos o tres académicos como él la literatura mexicana habría prosperado enormidades). Luis Vicente de Aguinaga es un excelente poeta: obtuvo en 2004 el Premio de Poesía de Aguascalientes; es un ensayista de primera línea, además. Casi cincuenta años exactos separan a Antonio Alatorre, nacido en 1922 —y muerto en 2010—, de Luis Vicente de Aguinaga, nacido en 1971; los dos son, curiosamente, de Jalisco, como el padre de Huerta, el abogado José Merced Romo, nacido en Colotlán.

Uno de los poemas menos leídos y citados, por ejemplo, fue examinado con detenimiento por Luis Vicente de Aguinaga en un libro de ensayos recopilado y preparado para su edición por Raquel Huerta-Nava, hija del poeta, bajo el título de *Efraín Huerta. El alba en llamas*, publicado por el Fondo Editorial Tierra Adentro en el año 2002. De Aguinaga se ocupó del poema "Verdaderamente" en un penetrante comentario crítico. *El alba en llamas* fue un libro concebido como una especie de homenaje de poetas e investigadores jóvenes a la obra de Huerta; entre los mejores textos del volumen figura uno, de alta calidad, de Diana Espinoza, quien hace algunos años preparó una documentada tesis universitaria —por la Universidad de Guanajuato— sobre la obra huertiana.

Por su parte, Antonio Alatorre reseñó *Los hombres del alba* en la revista *Pan*, de Guadalajara, publicación dirigida por él mismo y editada en Guadalajara, al lado de Juan José Arreola, a mediados de la década de los años cuarenta. La reseña alatorriana apareció en el número 7, correspondiente a los meses de enero y febrero de 1946. Concluía con estas palabras:

> Efraín Huerta se nos presenta como el sumo pontífice de una secta de idólatras del alba. Se entrega a la adoración de su diosa; pero, como los buenos adoradores, a veces blasfema de ella.

La herencia poética de Efraín Huerta, y en particular la soberbia lección expresiva y espiritual, artística y crítica, de *Los hombres del alba*, ha tenido una descendencia notable, no muy cuantiosa, sin embargo. Des-

© Iconografía / FCE

Efraín Huerta hacia 1945

taco aquí algunos nombres de poetas, seguidores, cada uno a su manera, de la huella de aquel libro de 1944: Jaime Reyes (su poema "Los derrotados", en especial), Max Rojas y su libro *El turno del aullante*, algunos poemas del veracruzano Orlando Guillén, un puñado de textos de los poetas "infrarrealistas" —Mario Santiago, Darío Galicia, el chileno Roberto Bolaño, entre otros—, y en tiempos recientes algunas composiciones de Juan Carlos Bautista y Eduardo Garduño.

He aquí algunos nombres de los pocos comentaristas y críticos de la poesía de Huerta: Carlos Montemayor, José Emilio Pacheco, Raúl Leiva, Ricardo Aguilar, José Homero. Ojalá dentro de poco tiempo contemos en forma de libro con el estudio de Emiliano Delgadillo dedicado a la "fragua" de *Los hombres del alba* —es decir, la historia de la composición del libro. Una parte del prólogo de Rafael Solana —sobre la falta de sentido del humor en *Los hombres del alba*— tuvo una curiosa y tardía refutación, imposible de prever para aquel prologuista de 1944, durante los años en los cuales Huerta inventó y puso en circulación sus citadísimos poemínimos.

En los últimos años del siglo XX, un extraordinario pintor mexicano, Pablo Rulfo, hizo una serie de cuadros de gran formato inspirados en los poemas de *Los hombres del alba* y en especial en el poema titular. Cuando esas obras pictóricas se conozcan públicamente, tendremos la oportunidad de admirar uno de los frutos más sorprendentes de esa vinculación entre literatura y artes plásticas en nuestro país. Pablo Rulfo es uno de los pintores más dotados y talentosos de México. Su obra, escasa y de limitada difusión —es mucho más conocido como diseñador gráfico—, es de una factura impecable. Rulfo pasó sus años de aprendizaje en Europa estudiando las técnicas de los grandes maestros.

Dentro de la literatura latinoamericana, la poesía de Efraín Huerta tiene un lugar junto a los libros sombríos y nobles, vigorosos y lacerantes, de César Vallejo, Pablo Neruda, César Dávila Andrade, Juan Rulfo, José Revueltas, Juan Carlos Onetti. Con José Revueltas lo unió una amistad a toda prueba; uno de los pocos poemas del genial autor de *Material de los sueños* está dedicado a Huerta; se titula "Nocturno de la noche". De los tres notables escritores mexicanos nacidos en el año 1914 —Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, mencionados aquí por su orden de nacimiento— debe decirse lo siguiente: sin ellos y sus obras la cultura de nuestro país no podría entenderse. Revueltas era considerado por Huerta como un auténtico hermano, y a él, a sus *ojos de diamante*, atentos a todo, llenos de suprema atención, dedicó un hermoso poema donde habla de las "mitologías" del escritor duranguense.

¿Cuál es el valor de un libro como el de Efraín Huerta de 1944?

Dentro del conjunto de su obra, *Los hombres del alba* representa un momento conclusivo de la juventud y, con el final de esta, el término del aprendizaje; es un libro de primera y magnífica madurez, así como el poema *Amor, patria mía* (1980) lo es de una madurez plena.

En la poesía mexicana, ese libro de 1944 constituye un clásico vivo de la modernidad literaria, sin cuya lectura no puede entenderse el carácter y algunos de los principales rumbos y orientaciones del trabajo lírico en México. Es alta poesía, al mismo tiempo sublime y desgarradora.

Si nada más hubiera escrito *Los hombres del alba*, Efraín Huerta habría sido, como lo es con todo derecho por el resto de su obra, uno de los grandes poetas del idioma español.

La ciudad en su poeta

Vicente Quirarte

El domingo 22 de junio de 2014, la Ciudad de México llevó a cabo un homenaje a Efraín Huerta, que dio carta de ciudadanía a la capital en la historia de la poesía. Conducido por los bisnietos del poeta, encabezaba la marcha un cocodrilo, producto del talento de los maestros del taller de alebrijes, con el rostro del poeta, el mechón juvenil y rebelde en una de sus jóvenes fotografías más célebres. Tambores, juventud, erotismo acompañaban el desfile por la Avenida Juárez consagrada por Huerta en uno de los más altos momentos de nuestra épica. El "laurel escarnecido por los pequeños y los grandes canallas" que la gloria coloca sobre las sienes en el hemiciclo al fundador de nuestra sociedad civil no lo fue en esa ocasión, gracias a que la Ciudad de México era protagonista en esa fiesta de la capital a su poeta.

Allí estaban las hijas de José Revueltas, hombro con hombro con los de Efraín; el gran Rafael López Castro, cuya lente registró en 1982 la bala depositada por una admiradora anónima sobre el féretro del poeta, reliquia viva de que la poesía es de alto calibre en manos del caído. Estaba Eduardo Vázquez, secretario de Cultura de la Ciudad de México. Simbólicamente estrechaba la mano de Alejandro Aura, que el año 2000 publicó, en edición numerada de Juan Pascoe, las dos declaraciones de Efraín Huerta a la Ciudad de México. Desfilaba José María Espinasa, director del Museo de la Ciudad de México. Poetas todos, subrayaban aquellos versos de Huerta: "Paso, campo, florida cancha a la Poesía / desnudamente, muchacha solar".

Además de la energía proporcionada por la juventud que mayoritariamente integraba la lúdica marcha, nuevos integrantes de la brigada Efraín Huerta, como testimonio tangible quedó el libro *Permiso para el amor*, con tiraje de 70 mil ejemplares, preparado por David Huerta y con un prólogo de Alejandro Gaspar. Virtud inmediata del libro es que no está integrado por los poemas más incendiarios y reconocibles de Efraín Huerta, sino por textos que lo confirman, si fuera necesario, como uno de nuestros más altos exponentes de la poesía amorosa. Homenaje al aprendiz de tipógrafo que fue Efraín Huerta y a la exigencia que mostró en las distancias y la distribución de las letras en la página, el libro es de una elegancia sencilla y por lo mismo eterna. Dos imágenes igualmente para siempre: la mujer del alba que duerme la siesta del alcohol en una banca de la Alameda, en apariencia indiferente al desfile en honor de quien alguna vez supo que ella es de la estirpe de los que tienen "en vez de corazón un perro enloquecido"; la niña que en otra banca descifra los versos amorosos del poeta.

***

Era domingo aquel 9 de octubre de 1977. En el Palacio de Minería de la Ciudad de México, la primera división de la poesía mexicana se reunía para leer sus versos. Efraín Huerta se hallaba sentado entre Octavio Paz y Eduardo Lizalde, bajo el águila mexicana del Salón de Actos. El águila que preside el salón, enorme y dorada, cobijaba con sus alas los trabajos y los días de Rubén Bonifaz Nuño, Tomás Segovia, Isabel Fraire, Ulalume González de León.

Tras una operación de cáncer en la laringe, la voz física de Huerta estaba casi extinta, esa voz que nos estremece cuando el poeta da lectura al poema "Avenida Juárez" o "La muchacha ebria", en el disco que Voz Viva de México de nuestra Universidad ha dejado para la posteridad; sin embargo, sus poemas zumbaban en el aire y nos llegaban al corazón gracias a la voz de Esteban Escárcega. Cuando le correspondió a Octavio Paz el turno de leer, alguien entre el público intentó iniciar un abucheo. Efraín fue el primero en incorporarse de su asiento y mirar hacia el sitio de donde partía la inju-

© Xavier Quirarte

Efraín Huerta, Eduardo Lizalde y Octavio Paz, Palacio de Minería, 9 de octubre de 1977

ria. Su actitud era la del gallo de pelea guanajuatense —tenso el cuerpo, de fuego la mirada—, listo, como en las noches juveniles de la Plaza Garibaldi, cuando "la negra plata de los veinte años", a jugarse la vida por el amigo.

Al final de la lectura, en el patio del palacio más fastuoso y sobrio que Tolsá legó a nuestra ciudad, Efraín se apartó pudorosamente, para no molestar a nadie con los rigores de su enfermedad. Con su valentía, llevaba a la práctica su "Responso por un poeta descuartizado" o sus "Sílabas por el maxilar de Franz Kafka", metáforas del artista en pugna con el mundo y su dignidad para abandonarlo con todos los honores. Cuando murió en febrero de 1982, su amigo Octavio escribió unas palabras donde subraya la trascendencia que el poeta tuvo como poeta urbano: "A mi generación, que fue la de Efraín Huerta, le tocó vivir el crecimiento de nuestra ciudad hasta, en menos de cuarenta años, verla convertida en lo que ahora es: una realidad que desafía a la realidad… Con nosotros comienza, en México, la poesía de la ciudad moderna. En ese comienzo Efraín Huerta tuvo y tiene un sitio central". Pero además de situarlo como poeta de la ciudad, Paz lo valora como poeta del amor: "La violencia de muchos de sus poemas, sus sarcasmos y su afición a las expresiones fuertes han oscurecido un aspecto de su obra juvenil: la delicadeza, la melancolía, la reserva, el gusto por las geometrías aéreas y las gamas perladas y grises".

La misión del poeta es sobrevivir a la batalla. No sólo a aquella en la que, como en el caso de Efraín Huerta, la militancia política y la militancia con la palabra fueron una sola actividad indisoluble, sino a la batalla que implica enfrentarse con el lenguaje y tras ese combate encarnizado queden las metáforas esenciales, las eternas, esas que no sufren el paso del tiempo o, mejor todavía, que con él rejuvenecen. La poesía es palabra en el tiempo pero también contra el tiempo, más allá del tiempo.

***

De manera general se dice que *Los hombres del alba*, publicado por primera vez en 1944 y ahora reeditado facsimilarmente por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, es el primer libro dedicado íntegramente a la ciudad. Su aparición coincide con un redescubrimiento de la urbe. Como criatura que se rebela contra su propio creador, la capital crece de una manera acelerada e invade todos los dominios. La década de los cuarenta fue testigo de una nueva actuación de la ciudad en la literatura, la plástica y el cine. Lo notable de Huerta es que a lo largo de su vida se haya mantenido fiel a cantar la ciudad. "Avenida Juárez", escrito en 1956, es un poema político donde su autor nos invita a volver al símbolo original y profundo de los héroes. Su antiimperialismo no se vale del lamento estéril sino nace de la meditación en todo lo que del otro perdemos y lo que el otro pierde al ignorarnos en un doble sentido. El enemigo mayor se llama conformismo. En un momento dado, exclama; "No hay respeto ni para el aire que se respira". Inscrita en el poema cuando aún no se hablaba del término *ecología*, la frase puede ser leída ahora como símbolo de un diferente tipo de destrucción: la que paulatinamente hacemos del planeta, como se encargó de subrayarlo, cada vez de manera más clara y contundente, la poesía de José Emilio Pacheco, uno de los lectores más lúcidos de la poesía huertiana.

Paul Éluard, poeta en más de un sentido hermano de Huerta, estaba consciente de que el amor y la poesía son términos tan próximos que colocar un nexo entre ambos puede romper o interrumpir la cópula. Por tanto, tituló uno de sus libros centrales *L'amour, la poésie.* Sin la intrusión de elementos de enlace, las palabras fluyen como los cuerpos de los amantes del río. Una definición de la vida en la obra de Efraín Huerta puede ser *El amor, la ciudad,* porque nadie como él supo conver-

© Xavier Quirarte

Efraín Huerta y Eduardo Lizalde, 1977

tir el espacio urbano en una posibilidad para la salvación personal y la solidaridad colectiva. En las más de cuatro décadas transcurridas entre la publicación de *Los hombres del alba* (1944) y la de *Circuito interior* (1977), su lenguaje y su visión del mundo cambian a medida que el espacio urbano sufre modificaciones. Presencia la evolución de sus calles; puebla amorosamente, desesperadamente, sus espacios; le urge estar en la primera fila de sus cambios; registrar los lenguajes y las mitologías mutables de una ciudad a la que quiso como se debe amar a una mujer: recorriéndola, explorando sus rincones más íntimos, develando sus dulzuras y horrores. Si *Los hombres del alba* es el libro de un poeta de la mejor estirpe de nuestro barroco subterráneo, donde resuenan el Pablo Neruda de las *Residencias,* el Vallejo telúrico y la vertiente más luminosamente oscura de la generación española del 27, en *Circuito interior* está el poeta más joven y fresco que escribía bajo el *boom* poético de los setenta. La paradoja de la capital era también la suya: con más años encima, la ciudad se hacía moderna. Al ángel de Durero, incapaz de crear no obstante verse rodeado de los instrumentos necesarios, Huerta opuso la mitología concreta del cocodrilo alado; un ángel carnal y jocoso que enamora a la ciudad con diferentes discursos, cada uno de ellos adecuado a la evolución de la ciudad. De las grandes elegías "La muchacha ebria" o "Declaración de odio" —el mejor poema de amor escrito sobre nuestra ciudad—, Huerta pasará a los chispazos múltiples de los poemínimos; a la antipureza de *Los eróticos,* donde nos enseña a sentir el peso íntegro de los nombres de calles, plazas y bares donde paseó su humanidad.

¿Quiénes son *Los hombres del alba?* En el poema que da título al libro, Huerta parece no dejar lugar a dudas cuando afirma que son "los profesionales del desprecio". Sin embargo, su carácter marginal va más allá de una bohemia autoimpuesta o de un romanticismo transnochado. Y aunque el propio poeta afirma que los hombres del alba son los que "tienen en vez de corazón un perro enloquecido", una definición contundente jamás es unívoca. Por el contrario, su trabajo consiste en abrir posibilidades infinitas a través de la metáfora que descubre. El hombre del alba es el ser de la inminencia y la frontera, el que está a punto de ser, el que será plenamente mañana; es el barrendero que en la fotografía de Nacho López es el primer habitante de la Avenida Juárez y logra que su figura se abra paso entre la niebla y la lente del fotógrafo. Es el suicida o el enamorado caído de la gracia cuya tortura insomne es aliviada con la nueva luz.

En el poema "La muchacha ebria" Huerta demuestra que la noche, la mujer y la ciudad son tres nombres de un mismo emblema. La muchacha ebria. El choque de un vocablo fresco y coloquial con el cultismo para la embriaguez o la más sonora palabra borrachera potencia la metáfora: la ciudad es una joven con la "eterna llama de oro de tus diecinueve años", como la joven protagonista de los poemas de amor con los cuales el poeta irrumpe en el escenario de la poesía mexicana para no abandonarlo hasta el último de sus días. Con la metafísica material de *Los hombres alba,* su atento registro de los lenguajes de animales, hombres y objetos que sólo pertenecen a la urbe, Huerta hace el retrato de la Ciudad de México, que los novelistas llevarán más tarde a sus últimas consecuencias. A medida que su poesía se va haciendo más luminosa e impura, inclusive más llena de concesiones, los nombres propios lo obligan a dejar testimonio de la gran cantidad de información a la que nos vemos expuestos los habitantes de la ciudad. Sus metonimias nos llevarán entonces a reconocer a la ciudad en sus muchachas Cabellos-de-Elote que cambian carteras por caricias en el autobús atestado; las que, como Sandra, hablan sólo en líneas generales; las adolescentes que pasan en motocicleta, "como un relámpago de ópalos y jade", por calles que llevan el nombre de los clásicos.

Habría bastado que Huerta escribiera únicamente *Los hombres del alba* para que la poesía mexicana se enorgulleciera de contarlo entre sus grandes nombres. Sin embargo, el sexagenario Huerta, ese muchacho que no le tenía respeto ni a su edad, no quiso permanecer como el poeta puro y sin desperdicio de su primera época, aquella que dio *Absoluto amor* (1935) y *Línea del*

alba (1937). Acaso sin pretenderlo, se convirtió en el gran educador que paradójicamente nos enseñaba a escribir desescribiendo. Se nos ofrecía como un poeta en apariencia fácil, susceptible de ser imitado, pero nos enseñaba, a través de la lectura de sus versos, que tal facilidad era producto de un dominio del lenguaje y sus posibilidades.

Esa mitología viviente del poeta en evolución constante hacía que en el departamento de la calle Lope de Vega donde Efraín vivía confluyeran partidarios del Atlante, infrarrealistas en busca de iluminaciones o poetas echados a perder por Facultades de Letras y lecturas mal digeridas. Para todos había el Huerta que deseáramos elegir: el que nos introducía en la música de los clásicos, asordinándola y transformándola, en *Los hombres del alba;* el alburero mayor de "Manifiesto nalgaísta", donde Efraín pide prestados los bongóes de Nicolás Guillén, quien lo acompaña en el mismo cielo; el poeta cívico que, en la tradición de nuestro Juan Valle, el poeta de la Reforma, sacrificó la pureza poética en beneficio de la comunicación inmediata; el minimalista de los poemínimos, lecciones de brevedad y pureza que han hecho escuela, y siempre, como advierte David Huerta en su prólogo luminoso y objetivo a la *Poesía completa* de Efraín Huerta, el poeta del amor, desde la pureza juanramoniana de *Absoluto amor* hasta el otro himno nacional que logra en *Amor, patria mía,* extenso y singular poema donde el poeta hace su versión de la historia de México. En tiempos en que la palabra *patria* está más devaluada que la moneda que pretende sustentarla, Huerta demuestra que es posible escribir poesía patriótica, navegar las olas civiles, tomar las palabras de los héroes y transformarlas en materia vital de la existencia.

Hay en los grandes artistas una especie de fatalidad benigna que los obliga a escribir en la juventud su obra más grave y solemne y a orientarse, en la edad madura, cada vez más a la sencillez y la transparencia. Efraín Huerta dedicó la segunda etapa de su vida a la poesía de la experiencia, a entrar, de cuerpo entero, en el poema. Conocía los riesgos de esa forma de decir, nacido de la confesión y la circunstancia, pero supo, como el auténtico poeta que era, convertir en legendarias sus actitudes, sus caminatas por las calles de Polanco donde conversaba de tú con los clásicos, particularmente con el "cenital guerrero de la carnalidad", Félix Lope de Vega y Carpio, como Efraín, enamorado; como él, fecundo y, por tanto, propenso a las grandes elevaciones y caídas. El ritmo de poemas meditativos en *Los eróticos* y sobre todo en *Circuito Interior* son los del ciudadano de a pie que en sus caminatas contempla la maravillosa resurrección del mundo. Sobre todo en el segundo libro asistimos a la reconciliación del hombre que ha vencido los rigores de la enfermedad y lo celebran con una poesía de alegre y furioso retorno a la vida.

Seguramente, y con justicia, pronto se insistirá en la necesidad de que alguna de las calles de la Ciudad de México lleve el nombre de Efraín Huerta. Sin embargo, como siempre ocurre, el arte se adelanta a la naturaleza. No puede llamarse una calle Efraín Huerta porque todas las calles de la ciudad llevan un nombre. Él fue su cronista y su poeta, su enamorado y fifí, su alcahuete y su terrorista. Ahora proliferan los premios y becas "Efraín Huerta". Ojalá instituyéramos un Premio Efraín Huerta, cuyo primer premio consistiera en un autobús para hacer realidad el sueño del devoto camionero y caminador infatigable que fue Efraín, como recuerda su hija Andrea: tener para él solo un autobús Juárez-Loreto, de gloriosa memoria, y andar en él como lo que era, príncipe de la ciudad que hizo suya por derecho y a la cual cantó con el mejor de sus amores:

> Hoy debo dormir como un bendito
> y despertar clamando en el desierto de la ciudad
> donde el Juárez-Loreto que algún día compraré
> me espera, como un palacio espera, adormilado,
> soberbiamente idiota.

Efraín Huerta escribió poemas a todo lo largo de su vida, como lo muestran las 565 páginas de la *Poesía completa* publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1988 y reeditada este año centenario con poemas inéditos o escasamente conocidos. Sin embargo, la mayor parte de sus nuevos lectores evoca de manera inmediata al autor de los poemínimos, que si bien forman parte integral de su trabajo, no resultan lo más significativo de él. Un poeta que se da el lujo de escribir esos chispazos de ingenio puede hacerlo cuando está en su viaje de regreso, cuando antes se ha enfrentado al desafío de la tradición y el lenguaje de su tiempo. Al igual que Neruda o Picasso, Huerta aprendió desde muy joven a asimilar a sus clásicos y ganarse así la libertad para ejercer su propio discurso. Un poemínimo parece reflejar cierta desesperanza o derrota heroicamente aceptada:

> AY, POETA
>
> Primero
> Que nada
> Me complace
> Enormísimamente
> Ser
> Un buen
> Poeta
> De segunda
> Del
> Tercer
> Mundo

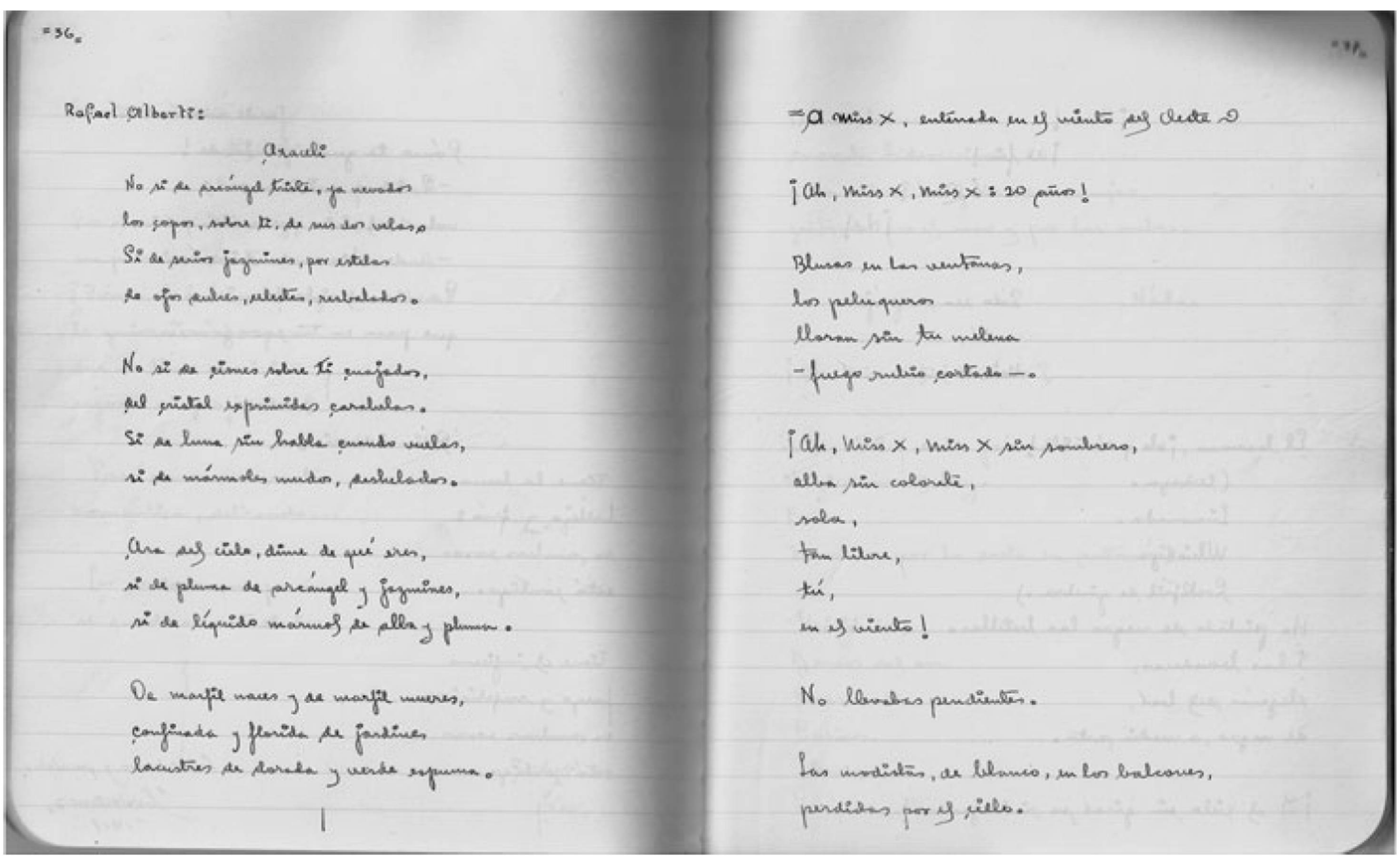
A ese juego retórico responde la "Maximínima" de mayor complejidad y desafío:

Sólo
A fuerza
De Poesía
Deja uno
De ser
Un poeta
A fuerza

Los jóvenes son quienes ahora aceptan el desafío de emprender nuevas lecturas de Efraín Huerta. Bajo el sello del Fondo de Cultura Económica apareció la necesaria *Iconografía*, una verdadera vida en imágenes, resuelta en sepia, y a cuya secuencia contribuye el ordenamiento hecho por Emiliano Delgadillo, a quien debemos las más recientes y propositivas lecturas del poeta. Entre una de las múltiples iluminaciones que arroja su investigación, señala que de haber aparecido como su autor lo proyectaba originalmente, en 1939, *Los hombres del alba* habría sido un libro contemporáneo de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia y *Muerte sin fin* de José Gorostiza. El también joven Carlos Ulises Mata dio a luz una antología prosística que, bajo el título *El otro Efraín*, proporciona caminos para explorar las múltiples rutas exploradas por el escritor. Las crónicas urbanas de Huerta, sobre todo, contribuyen a perfilar la personalidad del poeta que se iba convirtiendo en el cantor de la ciudad que este año lo recuerda. El 24 de agosto de 1937 publica en *El Nacional* la crónica "Ciudades en el aire", donde proporciona instrucciones para comprender la ambigüedad hacia la capital que este 2014 lo recuerda:

> Jamás esta ciudad con olor a cebolla mojada, porque la poesía tiene que andar de pintillas para evitar violaciones, o dormir debajo de las bancas de las alamedas, aterida, decepcionada, inútil… Sería delicioso castrarle con amor a la ciudad; lo haríamos con el mayor gusto y entusiasmo. Estamos seguros, además, de que algún día tendremos que hacerlo. Pero la hora no ha llegado. No han sonado aún las campanadas liberadoras de tanto sentimiento angustioso.

Los tañidos anhelados por el poeta fueron posibles el pasado 22 de junio. Que sus ecos resuenen a lo largo de este año y que los días de Efraín Huerta no terminen con el año de su centenario de llegada al mundo. Como afirma Francisco Hernández, el tiempo se encarga de señalar quién canta cada día mejor. Templados en la prueba del tiempo, los poemas del Gran Cocodrilo arden como prueba tangible de su fidelidad a la palabra, de sus hallazgos que estremecen al lenguaje, del erotismo entendido como apetito insaciable por la vida. La inmortalidad es proporcionada por esas cuantas palabras que nos reintegran al mundo y nos permiten respirar más expansivamente en él. Juan Bañuelos escribió en su elegía para aquel 3 de febrero de 1982: "la muerte murió, no su poeta".



Poema de Rafael Alberti transcrito por Efraín Huerta, 1933

Efraín Huerta

Anecdotario crítico

Margarita Peña

A modo de introducción

La poesía asume tantas modalidades y estilos cuantos poetas son y han sido. Esta verdad de Perogrullo me permite introducirme en el mundo literario de Efraín Huerta y consignar, al abrir su *Poesía completa* (FCE, 1988), la modalidad de lo trascendente, el compromiso con la realidad y la palabra; el sentimiento herido, la indignación, el grito y el amor que desalojan las fruslerías (o preciosuras, permítaseme el neologismo) del lenguaje, las percepciones etéreas y vanas, la expresión afiligranada, a veces vacua, usuales en algunos poetas. Las sutilezas, en Huerta, se vuelven verdades; el verso deja de ser simplemente el vehículo para endulzar el oído dando cabida, haciendo lugar a la rebeldía; al vocablo rudo y necesario, a la interjección que expresa dolor y lágrimas, inconformidad, azoro o rabia, lejos del esteticismo prescindible; de la inútil, por vacua, fruición del lenguaje. Pienso concretamente en ese poema de Huerta —prosa con ritmo poético— que es "Responso por un poeta descuartizado"; que acumula "maldición y blasfemia", "aparición, pesadilla" y equivaldría, en lo plástico, a una pintura negra de Goya o a un mural de Orozco. Es el de Huerta expresionismo poético, alejado de amaneramientos y suaves juegos verbales. La premonición de la muerte, como en Villaurrutia (al que no por nada rendía culto), apuntalada en inconformidad, desesperación es lo que escuchamos cuando Huerta exclama aludiendo entre líneas a un poeta que fuera de sobra conocido:

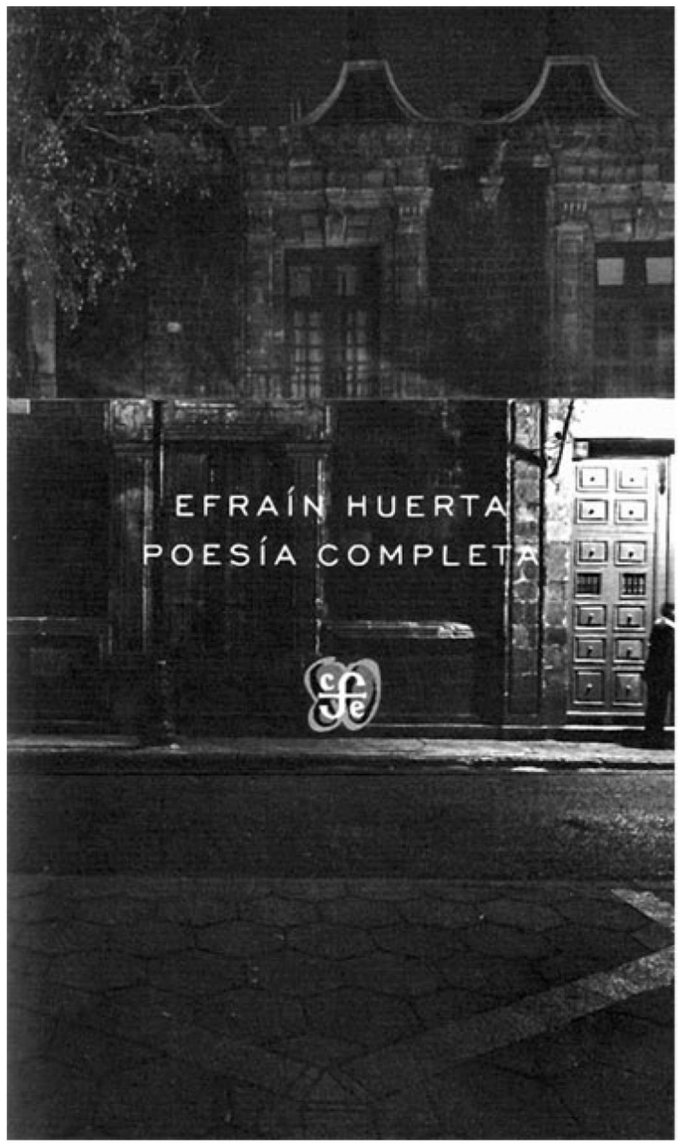
"Claro está que murió —como deben morir los poetas, maldiciendo, blasfemando, mentando madres, viendo apariciones cobijado por las pesadillas. Claro que así murió y su muerte resuena en las malditas habitaciones / donde perros, orgías, vino griego, prostitutas francesas, donceles y príncipes se rinden / y le besan los benditos pies…".

Es decir, el verdadero poeta es un desahuciado al que sus propios modelos extranjerizantes rinden pleitesía. Las últimas palabras aludirían a Darío y el modernismo en una enumeración que apunta al sarcasmo. En cuanto al estilo, aquí —desde la palabra que se vuelve interjección a las asociaciones con tópicos periclitados que van de "orgías" hasta "príncipes" — estamos ante un estilo que es conjunción poética de la evocación de imágenes típicas de ese modernismo que él rehúye pero acaba por invocar (como si se sintiera por él apadrinado), y la desesperación de la muerte. Habría una declaración en Huerta de una poesía sustancial; humana, demasiado humana; existencial frente a la mera retórica y el eufemismo.

Aventuras y avatares

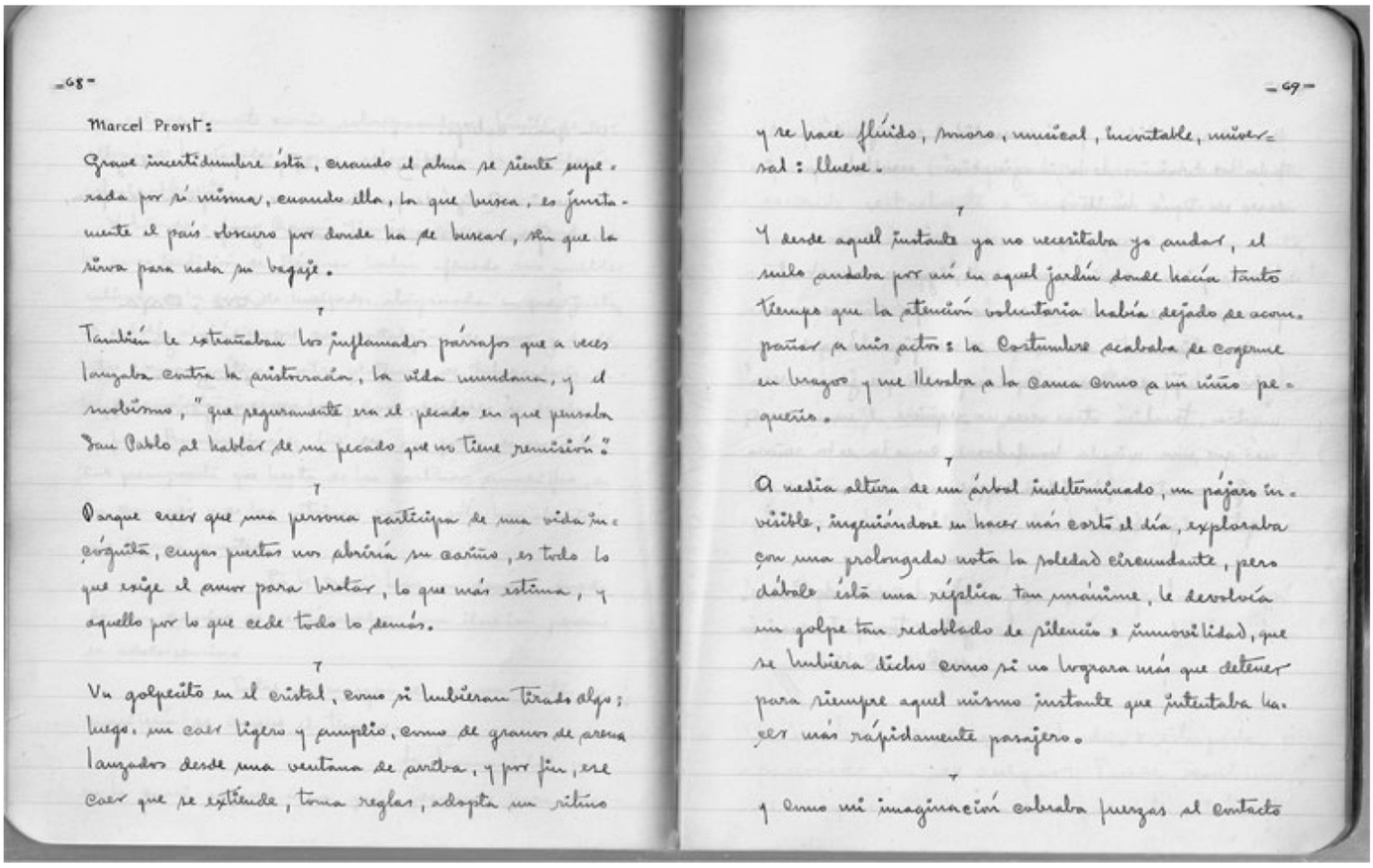
Conocí a Efraín Huerta por los años sesenta, cuando un grupo de muchachas intrépidas, en el que me contaba, decidió fundar *El Rehilete,* revista literaria dirigida por mujeres que vendría a ser algo así como la sucesora de la famosa revista *Rueca.* Para lograr nuestro empeño nos asesoramos con la sensata opinión de catedráticos como María del Carmen Millán, Ernesto Mejía Sánchez, Antonio Alatorre, apoyándonos en la amistad de Luis Mario Schneider y la presencia de don Efraín Huerta (porque para entonces ya era un "don"). La revista iba viento en popa, amiga de revistas nacientes como *El Corno Emplumado*, que fundaron Sergio Mondragón y Margaret Randall. De lejos nos contemplaban con cordialidad los *Cuadernos del Viento*, dirigida por Huberto

Batis y Carlos Valdés, y la *Revista de Bellas Artes*, también bajo la dirección de Huberto Batis, quien andaba no recuerdo si en buenos o malos términos con la *Revista Mexicana de Literatura*, una suerte de antecedente de *Letras Libres*, integrada por Tomás Segovia y otros literatos egregios (se sentían y lo eran). Toda una aventura, la creación de una revista literaria. De más lejos aun, hacía como que no nos veía —y nosotras sí la veíamos— la sofisticada *S.Nob*, excelente publicación concebida y dirigida por Salvador Elizondo, que en ella daba rienda suelta a sus pasiones literarias y a veces se dejaba ver o sentir en persona. Es decir, se asomaba, participaba. Como, por ejemplo, en la exposición de revistas que acompañó al Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, encuentro memorable, y exhibición para la cual tuve la mala ocurrencia de prestar mi propia colección de *S.Nob* que, claro, no volvería a mis manos. Pero el caso es que el afamado congreso, o encuentro, precursor de tantos más que se celebran en la Ciudad de México, Morelia *et al.* hasta hoy, no hubiera sido posible sin la generosa y fraternal intervención de Efraín Huerta, quien consiguió como sede para su realización el lugar *ad hoc*, nada menos que el Club de Periodistas, calle Filomeno Mata (actualmente, si no me equivoco, con el mismo nombre y dirección). A la convocatoria colectiva respondieron poetas aquende y allende. Recuerdo especialmente a Raquel Jodorowsky quien, según se dijo, había vendido el piano para poder viajar de Argentina a México. Aquí se quedó, se aclimató; diseñaba bellas joyas artesanales. Le compré un anillo de madera oscura y fina con un pulido jade, que luego perdería cuando se me extravió una maleta entre París y Madrid. Recuerdo asimismo a Grinberg, de Argentina, no sé si buen poeta pero activo promotor de poesía desde la pampa. Y de nuevo a nuestro llorado amigo y erudito Luis Mario Schneider, que a la larga se refugiaría en Malinalco, en donde construyó una especie de capilla "mariana", y que a las escritoras de *El Rehilete* solía llamarnos con un apelativo amistoso: "¡Ché muñeca!". Se puede ubicar ese encuentro iniciático en el apartado de "avatares", complementado por la sistemática presencia en las varias sesiones de un joven que solía asistir ataviado con túnica romana y a quien, por buen nombre, apodamos *El Ensabanado*. Todo era rejuego intelectual y gozo. Y por supuesto, mucha, mucha, mucha poesía. Efraín Huerta, poeta por antonomasia, además de generoso anfitrión era el poeta estrella.



De la ironía, el absurdo… y la mujer

Colindaba en Efraín Huerta la desolación de la muerte con lo festivo, el gusto por la vida, por los otros, la otredad, la amistad y, en términos lingüísticos, hasta el chiste, expresado como juego de palabras o retruécanos. Sus "poemínimos" —ironía e ingenio que rozan el absurdo— son muestra de ello. Por ejemplo, "Paseo I": "Ahorita / vengo… / Voy a dar / Un paseo / Alrededor / De mi vida… / Ya vine". Otro: "Mandamiento": "No / Desearás / La / Poesía / De / Tu / Prójimo". O bien, con picardía: "Plagio XVIII": "La que / Quiera / Azul / Celeste / Que / Se / Acueste"; otro más, referido a sí mismo citando su propia ficha en el *Diccionario Larousse*: "1914. Autor / De versos / De contenido social. / Embustero / Larousse. Yo sólo / Escribo / Versos / De contenido / Sexual". En cuanto al absurdo aparente, un ejemplo en una estrofa del poema "Amor patria mía": "Ocurrió en medio del camino de la Poesía / a la hora en que me tropecé con doscientos cadáveres / de *poetitas marxianos; 'tonces* tomé mi quinto aire / cogí las curvas como un loco / y como loco me reí de aquellos / que llegaron a la estación de Finlandia / y se regresaron como peces embrutecidos". El absurdo textual, si pudiéramos esclarecerlo, remitiría a la actitud de escritores pseudomarxistas que colgaron la estafeta de la izquierda, en una



-68-

Marcel Proust:

Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es justamente el país obscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje.

T

También le estremecían los inflamados párrafos que a veces lanzaba contra la aristocracia, la vida mundana, y el snobismo, "que seguramente era el pecado en que pensaba San Pablo al hablar de un pecado que no tiene remisión."

T

Porque creer que una persona participa de una vida increíblemente exigente, cuyas puertas nos abriría su cariño, es todo lo que exige el amor para tratar, lo que más estima, y aquello por lo que cede todo lo demás.

T

Un golpecito en el cristal, como si hubieran tirado algo; luego, un caer ligero y pumpleo, como de granos de arena lanzados desde una ventana de arriba, y por fin, ese caer que se extiende, toma reglas, adopta un ritmo

-69-

y se hace fluído, sonoro, musical, incesante, universal: llueve.

T

Y desde aquel instante ya no necesitaba yo andar, el suelo andaba por mí en aquel jardín donde hacía tanto tiempo que la atención voluntaria había dejado de acompañar a mis actos: la Costumbre acababa de cogerme en brazos y me llevaba a la cama como a un niño pequeño.

T

A media altura de un árbol indeterminado, un pájaro invisible, ingeniándose en hacer más corto el día, exploraba con una prolongada nota la soledad circundante, pero debajo está una réplica tan sonámbula, le devolvía un golpe tan redoblado de silencio e inmovilidad, que se hubiera dicho como si no lograra más que detener para siempre aquel mismo instante que intentaba hacer más rápidamente pasajero.

T

y como mi imaginación cobraba fuerzas al contacto

Fragmento de un texto de Marcel Proust transcrito por Efraín Huerta, 1933

metáfora alusiva —y aquí está el sentido oculto— a la estación Finlandia del metro moscovita. Es decir, el sentido real y el sentido figurado se traslapan en el humor metaforizado y burlón de Huerta, que bien sabe lo que quiere decir, a quién quiere criticar; o sea, lo que trae en su coleto. Y que de paso, me recuerda en ráfagas, el absurdo de Ionesco.

Me lleva lo dicho a una frase típica de Efraín que le oí repetir cuando se refería a la novia de su gran amigo, y alma de la Imprenta Universitaria, Jesús Arellano. Aludía Huerta a la susodicha novia simplemente como "la ubérrima morena". Con eso bastaba para saber que era alguien de buen ver (digo yo).

La visión de la mujer es un aspecto que de tangencial sube a axial en la obra de Huerta gracias a ese poema doloroso: "La muchacha ebria", resumen de un encuentro vivido o imaginado. Es la revelación, verso a verso, de la identidad femenina consumida en la abyección. Y la abismal tristeza ante esta. Expresa —la comparación es inevitable— una visión revueltiana (por algo José Revueltas era también en cierto sentido un iconoclasta) del sexo ahogado en el poeta por la indefinible culpa; el deseo oscuro que se sumerge en la conmiseración ante el mismo objeto del deseo; la pulsión sexual frenada por la lástima; la conciencia de lo injusto pero inescapable que cuaja en el remordimiento. La tristeza, el llanto, "hecho de vidrio molido", resumido en esta imagen magnífica, digna de Lorca.

La atracción-repulsión del erotismo es rematada por un brindis dolido, sardónico, lejos del brindis del bohemio. El poema como una experiencia de la condición femenina degradada, vivida a través de la Otra. Ella, confiada, generosa, estúpida, poéticamente es ennoblecida mediante ocasionales metáforas, consustanciales a la sublimación: "orquídea martirizada"; "mariposa". Ella y las muchachas de su condición son "fúnebres gardenias despedazadas en el umbral de las cantinas". Y en el caos expresivo del poema, una leve, lejana alusión a la santidad ("era una santa noche": ¿o acaso una ironía?), anulada inmediatamente por la comparación violenta y precisa: "su boca que sabía a taza mordida por dientes de borrachos". Esta especie de elegía furiosa de la muchacha ebria podría en partes, virtualmente, devenir emblema feminista en cuanto lamentación de la condición de la prostituta. Poema sobrecogedor, me recuerda escenas de una película, no recuerdo cuál exactamente, en la que Juliette Binoche es un ser devastado por el oficio, escarnecido. La mujer rota.

De lo lúdico en la vida real y la poesía heroica

Vuelvo a lo lúdico. Alusiones iban y venían; chistes, chismes, convivio y retozo en los años de Efraín, como cuando una noche, tras una conferencia que alguien impartía en la colonia Juárez, en grupo nos lanzamos a

saludar y reverenciar nada menos que al Tláloc de Coatlinchán, la gran estatua del dios que había sido descubierta y trasladada al D. F., y colocada en algún punto de la fachada del Museo Nacional de Antropología, en el Paseo de la Reforma. Corrían los principios de los sesenta; danzamos, cantamos ante el dios, y la expedición festivo-punitiva resultó tan gozosa que de ella brotó un poema de Efraín Huerta sobre el Tláloc de Coatlinchán, una de cuyas partes dedicó a Salvador Amelio y a quien esto suscribe, lo que me hizo sentir honrada. Precisamente, un fragmento del poema es reproducido en su *Antología poética* (de publicación posterior a la *Poesía completa*) con el título "Agua del Dios". Me remito a unos renglones: "Agua espesa, divinamente pantanosa, / agua de olvido, espejo de tinieblas, agua donde penetra el alma, nada se oye [...] Agua —como la patria— abierta en canal. Patria bárbara y militar / dejada de la mano de los dioses / fugitiva del agua que todo lo purifica. / Patria nuestra muerta de rocío / y yerbas pisoteadas por asesinos y ladrones / y después más ladrones y más / y más y nunca terminan asesinos / y carceleros, oh dios, / oh amada, desventurada / patria cárcel..." (p. 108).

Se funden la voz del dios Tláloc y la del poeta. Lo que empieza como una implícita teogonía, una suerte de arenga en tono de premonición bíblica, se confirma en alusión a la realidad lastimosa que a todos nos rodeaba —nos rodea—, a través de versos de una actualidad tal que provoca escalofrío, para desembocar en la lamentación contundente del escritor que, tal profeta del Antiguo Testamento, se duele por su pueblo y patria metafóricamente encarcelados. Líneas de una vigencia pasmosa, nos golpean como lectores y en cuanto al texto poético nos envían a los versos magníficos de "El Tajín"; la poesía social de "Avenida Juárez", en que llora por el Benito Juárez del Hemiciclo sofocado en mármol por las biblias del imperialismo; o su magnífico "Amor, patria mía", en donde entrevera la cronología heroica de Hidalgo, Morelos, Allende y Aldama con el erotismo, la "dulce entrega / sobre diamantes y musgo" que permite sobrellevar el quirófano y el olor de hospital al "último cisne" de Darío (es decir, a Efraín mismo). El poema culmina con tres versos certeros, iluminadores: "la temerosa y vibrante / llanura de sombras / que es / nuestra patria" (p. 155). Como Bernardo de Balbuena en la *Grandeza mexicana*, Francisco Cervantes de Salazar en sus *Diálogos México 1554*, Efraín Huerta en su obra poética, en "Amor, patria mía" es el cantor de un México que ya no será sólo la ciudad de los poetas del XVI, sino en el XX, el páramo enorme de sentimientos, amores y dolores que pregonara López Velarde. México, la patria, es también erotismo y terciopelo, regazo de la amada que acoge al hombre antes del tránsito final hacia el Hades. Viajero del aire, el agua, la tierra el fuego y la Poesía.

Efraín Huerta, poeta, en este su primer centenario.

Texto leído en el homenaje *Efraín Huerta. El poeta del alba*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 22 de mayo de 2014.

Efraín Huerta en el puente George Washington, Nueva York, 1949

Breve informe sobre los "Greyhound poems"

El poeta en Estados Unidos

Luis Vicente de Aguinaga

Hace poco más de veinte años, en 1992, la editorial Vuelta publicó *En algún otro lado*, interesante antología bilingüe de Roberto Tejada. El subtítulo del volumen despejaba, desde un principio, cualquier duda respecto al contenido: *México en la poesía de lengua inglesa.*[1] Hoy, releyendo a Efraín Huerta, me pregunto si alguien habrá estudiado, desde una perspectiva semejante a la de Tejada, la presencia de Estados Unidos en la poesía mexicana. ¿Existen artículos, tesis, antologías con ese tema?

Es fácil enlistar, más con memoria que con bibliografía, poemas de José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Octavio Paz que por lo menos confirman la existencia del asunto. En la quinta sección de *Al sol y bajo la luna* (1918), de Tablada, constan algunos de sus poemas neoyorkinos, incluyendo el que da principio con los famosos versos: "Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida, / tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida".[2] En cuanto a Villaurrutia, numerosos poemas de *Nostalgia de la muerte* (1938), como "Nocturno en que habla la muerte", "Nocturno de Los Ángeles" y "North Carolina Blues", fueron escritos durante la estancia de Villaurrutia en Estados Unidos entre 1935 y 1936 o en alusión a ese viaje. Menos explícita, la poesía de Owen acaso no contenga momentos inobjetablemente relacionados con las diferentes estancias del poeta en Filadelfia y otros lugares de Norteamérica, pero ciertos poemas de *Línea* (1930) y algunos relatos como "Examen de pausas" dejan entrever, por su imaginario y por su léxico, que fueron compuestos desde una perspectiva comparable a la de Villaurrutia y Tablada: la óptica entre familiar y extranjera del mexicano en Estados Unidos.

Es más interesante aún el caso de Octavio Paz. En la primera sección de *Calamidades y milagros* (1937-1947) figuran dos importantes poemas, "Conscriptos USA" y "Seven PM", que además de aludir a una estancia en Estados Unidos reflejan el interés de su autor por el simultaneísmo, el coloquialismo y otros procedimientos aprendidos en Pound y Eliot pero vinculados, en la inteligencia crítica de Paz, con el "Nocturno alterno" de Tablada y otras páginas cruciales de la poesía mexicana moderna. Por así decirlo, el tema de la estancia en Estados Unidos parece haber suscitado en Paz una reflexión binaria en función de la cual toda novedad, incluso la más radical, tendría su correlato en algún punto de la tradición. El viaje al exterior (en este caso, a Estados Unidos) no sería, en última instancia, sino la primera etapa de un viaje al interior de sí mismo, literaria y psicológicamente hablando.

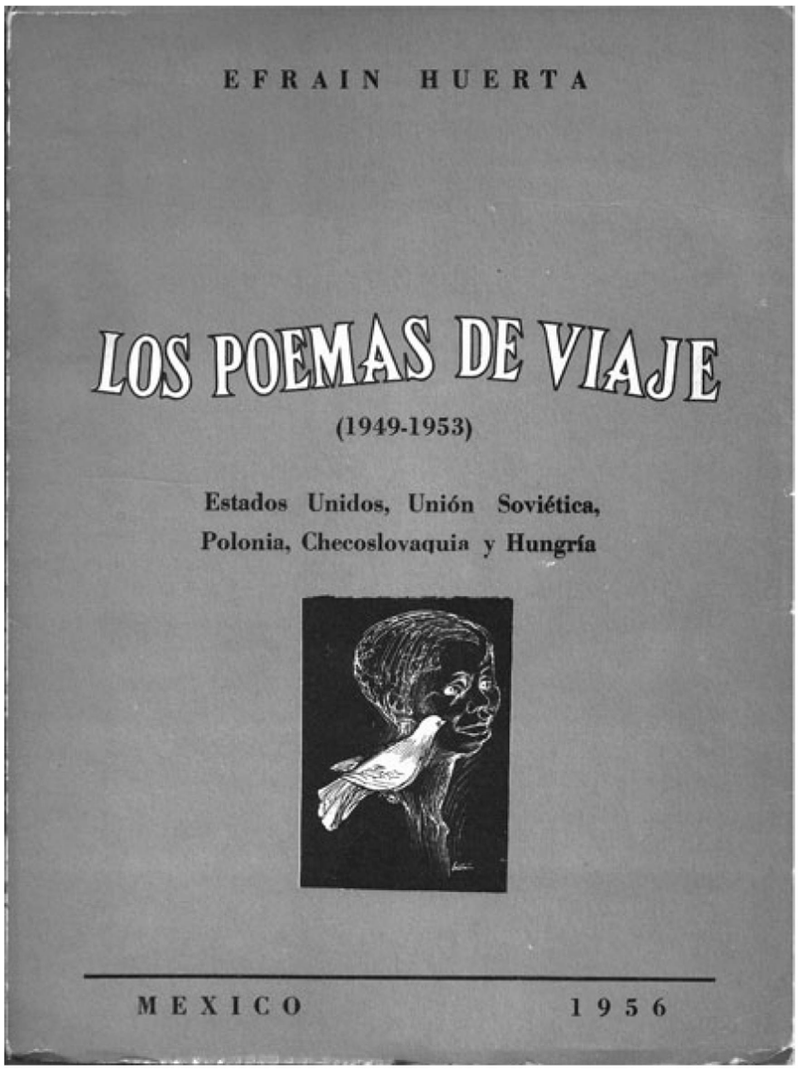
Corrijo lo dicho unas líneas arriba: más que un simple tema, el viaje a Estados Unidos constituye una verdadera circunstancia de imaginación poética. No se trata de un simple motivo literario, puesto que su objeto no es el viaje como generalidad ni Estados Unidos como destino abstracto. Es, en todo caso, un constructo afín a los tópicos del americano en París o el europeo en África del Norte. Yo diría incluso que su naturaleza es la del cronotopo, ya que supone un cruce de al menos dos representaciones, una temporal y la otra espacial: el viaje, o sea la *duración*, y Estados Unidos, o sea la *situación*.

[1] Roberto Tejada (editor), *En algún otro lado. México en la poesía de lengua inglesa*, Vuelta, colección El Gabinete Literario, México, 1992, 245 pp.

[2] José Juan Tablada, *Obras completas, I. Poesía*, edición de Héctor Valdés, UNAM, México, 1971, p. 327.

Efraín Huerta publicó en 1956 *Los poemas de viaje*, libro en que se recogen textos escritos en o con motivo de al menos tres estancias en el extranjero: una en Estados Unidos, fechada por el propio autor en junio y julio de 1949; otra en Checoslovaquia, en 1950, y una más en Polonia, Hungría y la Unión Soviética, en 1952. La primera sección del poemario se titula "Greyhound Poems". Es una serie de dieciséis poemas estéticamente independientes entre sí que juntos forman, sin embargo, una secuencia coherente, comparable a un cuaderno de apuntes, crónicas e impresiones. Dicha coherencia basta para referirse a los "Greyhound Poems" como un objeto literario cerrado en sí mismo, completo y autónomo, aun desgajándolo del poemario del que forma parte.

Añado inmediatamente que, a pesar de lo que sostengo en el párrafo anterior e incluso en aparente contradicción con ello, los "Greyhound Poems" también deben leerse como parte de una entidad orgánica mayor, a saber: la del conjunto de *Los poemas de viaje*. Me parece, como trataré de justificar más adelante, que los "Greyhound Poems" contienen, primero, un sentido propio, que después contribuye a enriquecer el sentido global del poemario al que pertenecen.



Como parte de *Los poemas de viaje*, la serie apareció con posterioridad en *Poesía, 1935-1968* y en la *Poesía completa* de Huerta. Este dato, que a primera vista parecería una insípida obviedad, adquiere sentido al observarse que los demás apartados de *Los poemas de viaje* fueron significativamente modificados por Huerta en la recopilación de 1968. Me refiero, por supuesto, a *Poesía, 1935-1968*, compilación en la cual Huerta suprimió "Los cosacos de Kubán" y "Descubrimiento de Moscú", poemas que formaban parte del segundo y el cuarto apartado de *Los poemas de viaje*, respectivamente, y convirtió cuatro secciones del poemario en una sola, quizá con el propósito de presentar los poemas checoslovacos, polacos, húngaros y soviéticos como resultado, ya que no de un mismo viaje, sí de un mismo sentimiento respecto a los pueblos de aquellos países.[3] Tales modificaciones hicieron de *Los poemas de viaje* un libro dividido en dos mitades contrapuestas, la estadounidense y la "soviética", por así decirlo.

Desde su título, los "Greyhound Poems" añaden al cronotopo del viaje a Estados Unidos (y, por lo tanto, a la específica tradición fundamentada en esa unidad espaciotemporal) un elemento concreto: el desplazamiento, el recorrido mismo. En los poemas norteamericanos de Tablada, Villaurrutia y Paz, el *yo* poético está, por así decirlo, fijo, instalado en Los Ángeles o Nueva York, donde funge como testigo a veces *voyeur*, a veces intérprete de una realidad que discurre ante sus ojos. En los poemas de Huerta, en cambio, el *yo* se construye sobre la marcha, en autobuses de la compañía que se menciona en el título general de la serie. Desde la ventanilla, el poeta mira ciudades afamadas y paisajes majestuosos con la misma concentración que humildes campos de lupino azul, como en el primer poema del conjunto, "La *bluebonnet*":

> La *bluebonnet* me preguntó: ¿Y Andrea?
> Yo me quedé mirándola con amarga mirada.
> ¿Andrea? Oh flor, oh dulce flor de cielo
> y humedecida tierra,
> ¿por qué, con tu pregunta, vino al mundo
> esta lágrima de perfecta nostalgia?[4]

[3] Efraín Huerta, *Poesía, 1935-1968*, Joaquín Mortiz, Serie del Volador, México, 1968, 225 pp. (En esta edición de la *Poesía* de Huerta, el título de *Los poemas de viaje* contiene un pequeño pero significativo error, ya que aparece como *Los poemas del viaje* tanto en los interiores como en el índice del volumen. Aun así, en la "Breve explicación" del propio Huerta en las primeras páginas de la compilación se habla correctamente de *Los poemas de viaje*, lo cual excluye la hipótesis de un cambio intencional de título).

[4] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 123. (Recurro a esta edición por considerar que, para Huerta, era la definitiva, puesto que fue la última que revisó y, cuando lo juzgó necesario, corrigió. En el caso del poema citado, el texto repite sin variantes el de la edición príncipe, publicada por Litoral en 1956 con ilustraciones de Alberto Beltrán).

Me importa subrayar, en este poema, un procedimiento y una metáfora. El procedimiento es el diálogo, que revela un detalle crucial: el poeta observa el paisaje pero es igualmente observado por este, al grado de pactarse una conversación entre ambos. Por su parte, la metáfora de *venir al mundo* (con el sentido de salir, manifestarse, hacerse visible) anticipa otras figuras afines que, como ya se verá, refuerzan en el estilo de Huerta la simbología del *alba*, es decir: el nacimiento y la revelación del porvenir. En los "Greyhound Poems" algo acaba de nacer o está, en su defecto, a punto de abrirse, trátese de una lágrima o del mismísimo corazón del ser humano.

De atenerme al orden de los poemas, el viaje comienza en el sureste de Texas, con estancias en San Antonio y Beaumont. Pasa luego por Lake Charles y Nueva Orleáns, en Luisiana, de donde prosigue hacia el noreste. Después da un largo salto entre Alabama y Nueva York. Pero son los últimos poemas de la serie, que aluden, en un orden extraño, a Saint Louis y a West Lafayette —la primera ciudad en Missouri; la segunda, en Ohio—, los que de alguna forma sugieren que la disposición de los textos en el conjunto no necesariamente respeta la secuencia del viaje original de Huerta por Estados Unidos.

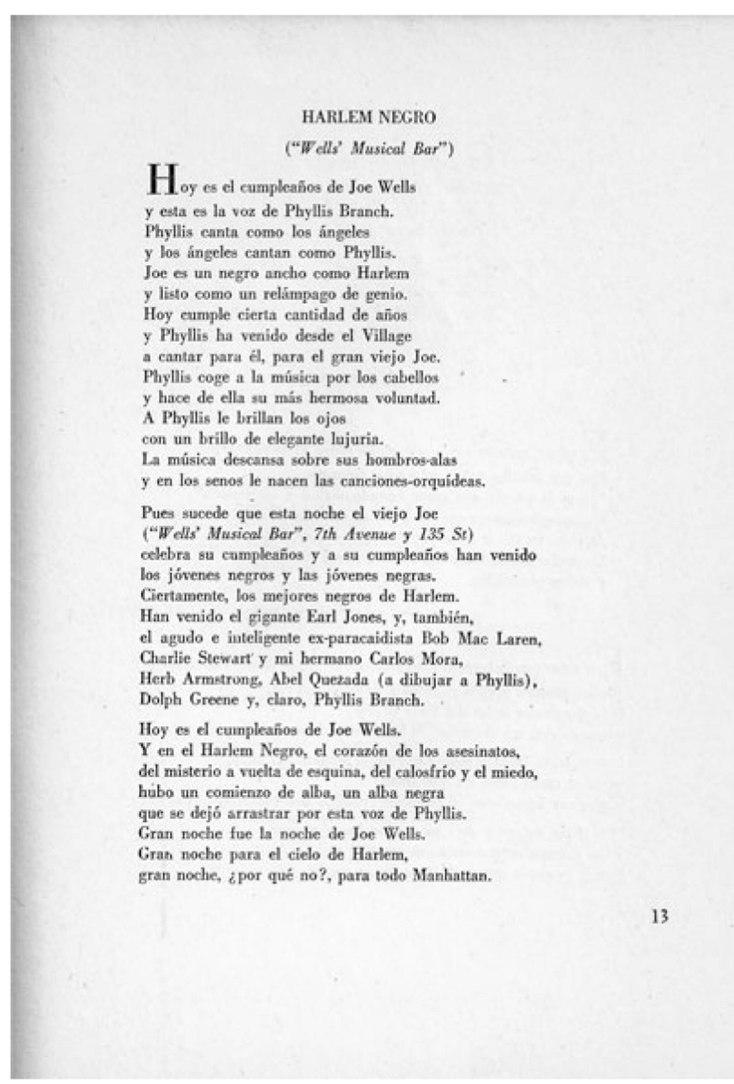
Más *libreta* que *libro* de viajes, la serie describe paisajes naturales y humanos razonablemente variados, aunque no divergentes ni desvinculados entre sí. Además de los campos de *bluebonnet*, el poeta registra una lluvia minuciosa en los alrededores de San Antonio, algunas perspectivas del Mississippi en Luisiana o en Missouri, el cielo nublado de Manhattan y una vista de casas fantasmales en Ohio. Toma nota de los niños rubios, pelirrojos y castaños de Nueva York y deposita una ofrenda en la tumba de Franklin D. Roosevelt en Hyde Park para luego disfrutar, llegada la noche, de una fiesta musical en un club de Harlem. Pero, por encima de todo, pone atención especial en la segregación racial (es, no hay que olvidarlo, el año de 1949) y deja constancia, por ello, de la separación de negros y blancos en Texas y Alabama, de la música vivida como una forma de liberación en Lake Charles, del mal carácter de una mujer negra en algún barrio de Nueva Orleáns, de la pobreza de una niña y la presencia terrible del Ku Klux Klan en Alabama, de la serena sonrisa de una muchacha sobre cuyo hombro se posa una paloma y de los amores clandestinos de una pareja negra bajo el puente Eads, en Saint Louis.

Cada uno de los "Greyhound Poems" recurre, por así decirlo, a una estrategia distinta de formulación. Ello se traduce, desde luego, en una interesante disparidad formal entre los textos. Lo mismo hay crónicas que poemas políticos, una canción de cuna y un epigrama, una postal y un epitafio. En el poema titulado "Alabama en flor", el poeta se propone formar un enorme ramo de azaleas (o, en la edición príncipe, azáleas, que no es menos correcto) para combatir a "los encapuchados asesinos / que han hecho de las claras noches de Alabama / y de las claras noches de Georgia un pavoroso infierno";[5] en cambio, en "Beaumont, Tex.", acaso con menos oratoria y mayor economía descriptiva, le basta con dar cuenta de una cotidianidad inaceptable sin juzgarla:

> Bajo la luz de la luna, en Beaumont, Texas,
> los blancos a la derecha, los negros a la izquierda.[6]

En modo alguno es casual que Huerta disponga, en su composición de grupo, a "los blancos a la derecha" y a "los negros a la izquierda". El poeta, sobra decirlo, no congenia con la segregación racial, pero sí es responsable de la posición ocular que le permite ver a los blancos de un lado y a los negros del otro. Así las cosas, que los negros aparezcan a la izquierda en el epigrama de Huerta (activo militante marxista y, por ello mismo, "de izquierda") debe ser entendido como un gesto de simpatía. Huerta, como se puede constatar en otros poemas de la serie como "Una paloma en los *ferries*" y "Can-

[5] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 126.
[6] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 124.



HARLEM NEGRO

("*Wells' Musical Bar*")

Hoy es el cumpleaños de Joe Wells
y esta es la voz de Phyllis Branch.
Phyllis canta como los ángeles
y los ángeles cantan como Phyllis.
Joe es un negro ancho como Harlem
y listo como un relámpago de genio.
Hoy cumple cierta cantidad de años
y Phyllis ha venido desde el Village
a cantar para él, para el gran viejo Joe.
Phyllis coge a la música por los cabellos
y hace de ella su más hermosa voluntad.
A Phyllis le brillan los ojos
con un brillo de elegante lujuria.
La música descansa sobre sus hombros-alas
y en los senos le nacen las canciones-orquídeas.

Pues sucede que esta noche el viejo Joe
("*Wells' Musical Bar*", *7th Avenue y 135 St*)
celebra su cumpleaños y a su cumpleaños han venido
los jóvenes negros y las jóvenes negras.
Ciertamente, los mejores negros de Harlem.
Han venido el gigante Earl Jones, y, también,
el agudo e inteligente ex-paracaidista Bob Mac Laren,
Charlie Stewart y mi hermano Carlos Mora,
Herb Armstrong, Abel Quezada (a dibujar a Phyllis),
Dolph Greene y, claro, Phyllis Branch.

Hoy es el cumpleaños de Joe Wells.
Y en el Harlem Negro, el corazón de los asesinatos,
del misterio a vuelta de esquina, del calosfrío y el miedo,
hubo un comienzo de alba, un alba negra
que se dejó arrastrar por esta voz de Phyllis.
Gran noche fue la noche de Joe Wells.
Gran noche para el cielo de Harlem,
gran noche, ¿por qué no?, para todo Manhattan.

13

Poema "Harlem negro" de Efraín Huerta

ción", asocia la condición de los negros en Texas, Alabama y Luisiana con otras formas de opresión social, acaso más extendidas, de forma que solidarizarse con ellos no se distingue de solidarizarse con los pobres y oprimidos del mundo.

La niña negra sonríe
y su sonrisa
brilla como si fuera
la cuchara de plata
de los pobres,[7]

dice, por ejemplo, en "Canción". Esa sonrisa, por más de una vía, conduce al poema recién mencionado, "Una paloma en los *ferries*", de suerte que ambos textos contribuyen mutuamente a sus respectivas lecturas. En este último poema, de apenas cuatro versos, una paloma se posa "en el hombro derecho de la muchacha negra" y despierta en ella un gesto de alegría. Ese gesto, que no se distingue de la sonrisa referida líneas arriba, es de "oro" y de "luz", por lo cual debe interpretarse como un tesoro que al mismo tiempo fuera un amanecer:

Lentamente, una sonrisa de oro
se hizo luz en los labios de la muchacha negra.[8]

Es de admirarse, pues, la profunda coherencia que lleva de las *ideas* a las *imágenes* propiamente dichas de los poemas. Huerta presenta la segregación en escenarios nocturnos o, como ya se ha visto, en momentos en que un amanecer simbólico (un *fiat lux*, palabra por palabra: "se hizo luz") está por ocurrir. Después, conforme se viaja rumbo al norte y el territorio segregacionista va quedando atrás, el símbolo compuesto de la noche y el crepúsculo persiste y, en cierto modo, se robustece. Al final de la secuencia, en "Los fantasmas" —que, a mi juicio, es el mejor de los "Greyhound Poems"—, la visión de un suburbio hundido en la neblina, quizá deshabitado, se resuelve con el anuncio de un "alba de plomo", mitad muerte y derrota, mitad esperanza y deseo:

Árboles, casas, puentes: los fantasmas.
Era una larga niebla sollozante,
pegada al suelo, espesa, estéril,
monstruosa y agobiante, inmunda forma.

Rostros, piernas y manos: los fantasmas.
Y un frío animal bajo la piel del alma.

Era un mundo de plomo este mundo de Ohio.
Primer alba de plomo y de sucia caricia.

Gemidos, besos, risas: los fantasmas.
Grises, verdes fantasmas del deseo y del miedo.
Era como ir muriendo a la mitad del sueño,
fantasma de mí mismo, fiel derrota.[9]

La segunda sección de *Los poemas de viaje*, titulada "Karlovy Vary", comienza con un bello poema fechado justamente ahí, en el balneario checo de Karlovy Vary, el 27 y 28 de julio de 1950. El poema se titula "Pequeñas palabras al pequeño David" y es una especie de misiva en tres partes al hijo del poeta, entonces un bebé de nueve meses. En cierto punto del poema, Efraín Huerta se refiere al año anterior, cuando su hijo no había nacido aún y él viajaba por Estados Unidos. Ese viaje previo, desde luego, es el que se registra en los "Greyhound Poems", y el poeta no duda en referirse a él como el prólogo a una epopeya liberadora:

[7] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 125.

[8] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 124.

[9] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 130.

Ilustración de Alberto Beltrán para *Los poemas de viaje*

Desde antes de nacer, cuando apenas brillabas
como una lágrima y yo andaba como loco
por las orillas de los ríos y las ciudades
de Norteamérica, y las negras
me expulsaban de sus barrios y de sus casas,
cuando sólo eras
el gran Telémaco que buscaba a su padre,
yo pensaba en hacer este viaje desesperado
y caer muerto a los pies del mar
y beber con la boca del alma el coral de Lisboa
y sentarme a la sombra de un castaño
y escuchar cómo pasa como si nada el Sena
y mirar desde arriba el curso del Rin
y caer por fin atravesado el pensamiento
por una aguja gótica en la ciudad de Praga.[10]

El tema de las mujeres que, con malos tratos, echan al poeta fuera "de sus barrios y de sus casas", remite a uno de los "Greyhound Poems", titulado "La negra fea", suerte de letrilla satírica en la que Huerta, forzado a gritos a salir de un bar, dice llevarse pese a la expulsión, si no es que gracias a ella, "una bendita / visión de Nueva Orleáns". Dicha expulsión —anecdótica, después de todo— se vincula, sin embargo, con el verdadero centro hermenéutico del asunto, que no es otro que la comparación del hijo con Telémaco y del padre, por lo tanto, con Odiseo. En otras palabras, Huerta explica su viaje con razones harto más graves y trascendentes que las del mero turismo. Si el poeta viaja en busca de un hogar perdido, Huerta lo presiente con incansable fervor en las llamadas democracias populares de la Europa oriental.

En este orden de cosas, Estados Unidos representa, en la búsqueda particular de Huerta, la primera estancia —también la más contradictoria y oscura— de un recorrido que desembocará en la serenidad fraternal, clara y armoniosa de Checoslovaquia, Polonia, Hungría y la Unión Soviética. Que las cosas fueran o no fueran realmente paradisiacas en la historia de tales países (y es fácil mostrar que no lo fueron) importa poco en este momento, ya que la experiencia colectiva no es el fin sino el medio por el que Huerta se abre paso hasta su propia y más íntima sensibilidad. Las mujeres que ahuyentan al poeta de sus viviendas y negocios en Estados Unidos, lejos de amargarlo, le hacen ver que su destino es otro, que su viaje debe proseguir. De ahí que la "visión" le parezca "bendita": el hogar que busca está en otra parte y ahora lo sabe con certeza.

En el segundo poema del conjunto, "La lluvia", Huerta ve llover en los campos de Texas y describe la tormenta con tonalidades prácticamente cosmogónicas. Es una lluvia generalizada, poderosa y omnisciente:

© Iconografía / FCE

Efraín Huerta en la tumba de Roosvelt, Hyde Park, 1949

Cae con una fina conciencia de ser lluvia,
y es como si fuera la primera vez que lloviera en el
[mundo.[11]

Incluso la rima interna del segundo verso citado ("fuera", "primera", "lloviera") parece remarcar el sentido de tenacidad y persistencia que hay en ese aguacero. La lluvia, que no hace más que perseverar en sí misma, cobra "conciencia de ser lluvia", y esa conciencia basta para situarla en un mundo en que llueve por vez primera. Esta es probablemente la palanca última o primordial, según se mire, del pensamiento literario de Huerta: para que amanezca de nuevo en el mundo, para que todo suceda otra vez por primera vez, basta con *tener conciencia*. Es así, en mi opinión, como la construcción simbólica del amanecer alcanza una verdadera plenitud semántica.

No hace falta subrayar que *Los poemas de viaje* rebasa, por mucho, el carácter de simple acumulación de textos más o menos emparentados temáticamente. Al registrar un mundo que sobrepasa las fronteras del país natal, el poeta se permite observar el arco entre lo censurable y lo hermoso. En ese mundo, como he querido señalar, Estados Unidos representa un límite: la frontera entre dolor y esperanza, entre presente y porvenir. Son esa noche y ese amanecer, pues, los que Huerta explora y expresa en sus poemas.

[10] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 132.

[11] Efraín Huerta, *ibidem*, p. 123.

Los hombres del alba

Los círculos concéntricos

Salvador Gallardo Cabrera

Uno

¿A qué hora del día escribía Efraín Huerta? ¿En la mañana cívica, al abrigo del mediodía, por la tarde retorcida, en la noche anunciadora o en la madrugada con luz blanca detrás de los ojos? Si la vida es un fenómeno rítmico, la poesía también tiene sus ritmos circadianos: la duración de los ciclos de luz, la temperatura, las fases lunares y las variaciones de las estaciones, son factores desencadenantes que actúan sobre los relojes biológicos endógenos a través del sistema nervioso. Y aunque hoy nos regimos por el día electrónico deslocalizado, basta hacer un viaje intercontinental en avión para sentir el peso de la turbulencia circadiana: el *jet lag* nos recuerda los ritmos de la rotación de la Tierra. Desde la literatura, ¿no hablamos de poetas lunares y de poetas cuyos versos funcionan como la respiración de las mareas? ¿No explicamos que la sonoridad de un poema depende de su orientación rítmica? ¿Que una determinada variación en el verso se manifiesta con regularidad o que un determinado régimen de luz singulariza a un poeta? No se trata, por supuesto, sólo de metáforas o de símiles. La poesía está finamente ligada al ritmo de la Tierra, de los espacios y de los cuerpos.

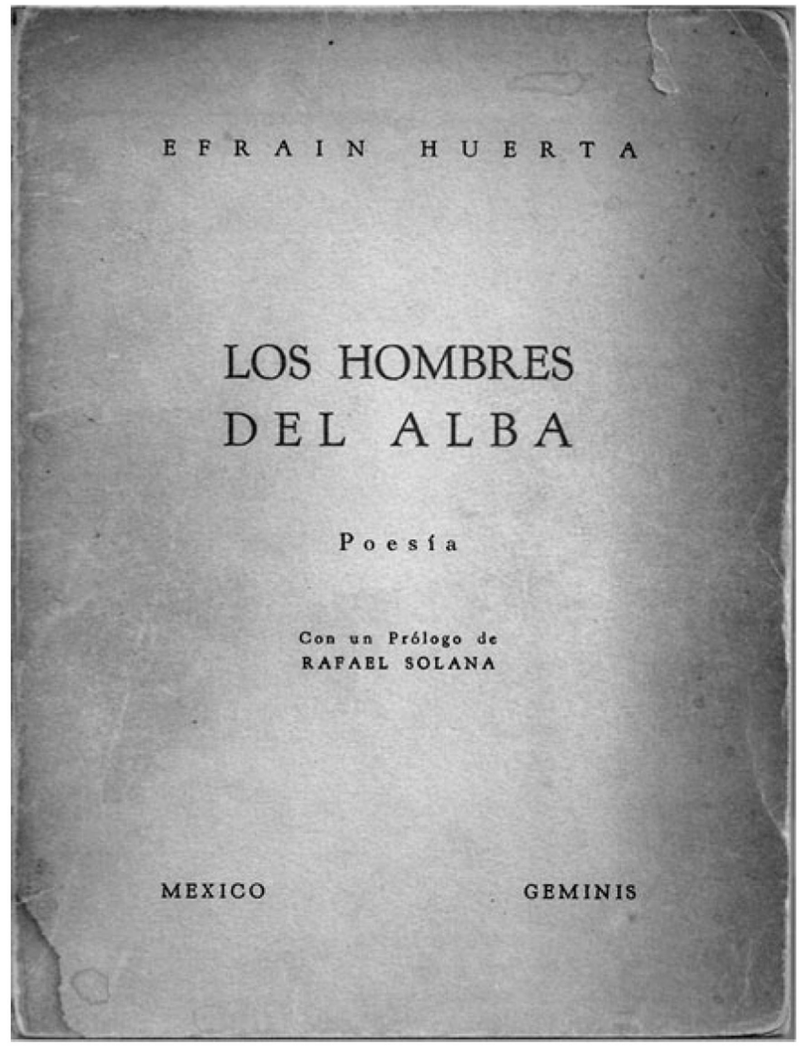
En ese sentido, la poesía mexicana se ha caracterizado como una poesía crepuscular, dominada por una luz débil. A esa caracterización cronopoética se le han ido sumando adjetivos y juicios terminantes: ornamental, inmovilista, demasiado ceñida al canon y a la consolidación identitaria; una poesía de excelente factura, pero conservadora y carente de fuerza vital. Desde esa definición se han establecido generalizaciones vanas y contraposiciones ilusorias en las que no me detendré. Lo que me interesa es el aspecto crepuscular de la poesía mexicana, su luz menguante, su fuerza de marea descendente; una caracterización cronopoética, alejada de las valoraciones morales o de las calificaciones cualitativas, que en ocasiones puede ser útil para mostrar parentescos, líneas de afinidad o diferencia entre los poetas. Así, por ejemplo, hablamos del influjo solar de los poemas de Pellicer, de su luminosidad y de su poética de vuelo, tan diferentes de la media luz de Villaurrutia y de la poética interiorista de Gorostiza.

A setenta años de su publicación, no es difícil advertir que con *Los hombres del alba,* Efraín Huerta creó una nueva orientación lumínica y sonora para la poesía mexicana, muy alejada del tono crepuscular. Es más difícil ver, en cambio, que esa nueva orientación está entretejida a un trabajo constructivo complejo y de varias dimensiones. En *Los hombres del alba* hay un esfuerzo constructivo irreductible a los golpes de emoción y sentimiento, a la proyección de convicciones políticas y al uso de un cierto lenguaje antipoético, con que se ha encasillado su obra.

Dos

Hay una estructura de círculos concéntricos en *Los hombres del alba*: versos, estrofas, poemas que amplían su radio de acción, que impulsan cambios de tono, un lirismo mayor, una mayor intensidad. Algunos círculos operan por condensación, algunos se propagan desplazando superficies semánticas, algunos se mueven en circuito. Otros más, círculos que son ondas, van y vienen entre las condensaciones y los anillos en crecimiento, son intermediarios entre los círculos. Una estructura de circulación, en movimiento. El vehículo es el verso blanco,

el único vehículo posible para explorar la zona en que empieza a aparecer la luz del día, un verso que hay que controlar para que no se convierta en melodía o desemboque en canción. El alba es una zona blanca indeterminada, vaga y de carácter abierto, donde los sentidos aparecen escindidos entre la oscuridad y la luz: es un umbral. El énfasis del verso rimado no podría haber dado cuenta de esa zona atravesada por ráfagas, ondas y franjas en que todo está por formarse. Si la métrica reestructura el tiempo, el verso blanco busca reestructurar el espacio poético. Un círculo sonorolumínico crece ahí: hay ruidos, no melodías, y Efraín Huerta interdigita en sus versos epítetos monocromos que muestran que el alba es una zona en movimiento, como el propio poema. Se ha dicho que en *Los hombres del alba* no hay color. ¿Qué el blanco no es la reunión de todos los colores? Hay que ver cómo los epítetos monocromos crean un régimen de luz matizada muy amplio: de la fría luz de la ausencia sin olvido a "las estrellas plateadas de cinismo", del "cielo azul, purísimo", a los "pétalos de violetas". Entre brillos, flores claras, luz de invierno, el alba negrera, y ruidos escalofriantes, la metralla nocturna, el grito durísimo de la muchacha ebria, se va desenvolviendo el ciclo de las apariciones y de las ausencias. Los versos están estructurados, entonces, para dar cuenta de las cualidades sonoras de las palabras escritas; los adjetivos sirven para hacer cambios tonales o subrayados de intensidad.



Tres

Verso significa vuelta, línea que vuelve, pero una de las tentativas poéticas contemporáneas más decisivas ha sido fugar el verso. Contra la inercia de unir, de equiparar una cosa a otra, Efraín Huerta hace crecer un círculo de exploración sintáctica: versos fluctuantes que rodean, desfondan, se distancian o ahuecan los términos de constancia conceptual: ansia, odio, deseo, cinismo, crueldad, verdad, olvido. De ahí la adjetivación poco halagadora que disloca los enlaces consabidos, que quiebra la irrupción de las referencias, que intensifica los verbos. El círculo sintáctico creado para poner de manifiesto la vida en las cosas. La sintaxis dislocada que hace circular una ética inconfortable, fuera de los valores establecidos, en la zona de incertidumbre donde se tiene por corazón "un perro enloquecido". En *Los hombres del alba* no hay ideología ni panfleto alguno: hay una nueva sintaxis que expresa la posibilidad de una vida diferente. Rafael Solana creía reconocer una "humanización" paulatina del poeta. Veía los círculos de condensación en los poemas, pero su conclusión es errónea. Nada más alejado del trabajo sintáctico, y de las orientaciones éticas, de Efraín Huerta. Si hay menos referencias distanciadoras, si las alusiones se vuelven más concretas que sugerentes, si la expansión del círculo sintáctico encuentra más condensaciones, es porque el poeta ya no se distingue de su creación (el que mira ya no es más consistente que lo mirado), porque la propia estructura en círculos concéntricos obliga a un tono que gana en intensidad, porque todo está ocurriendo en presente, y el poema es una realidad en sí mismo.

Cuatro

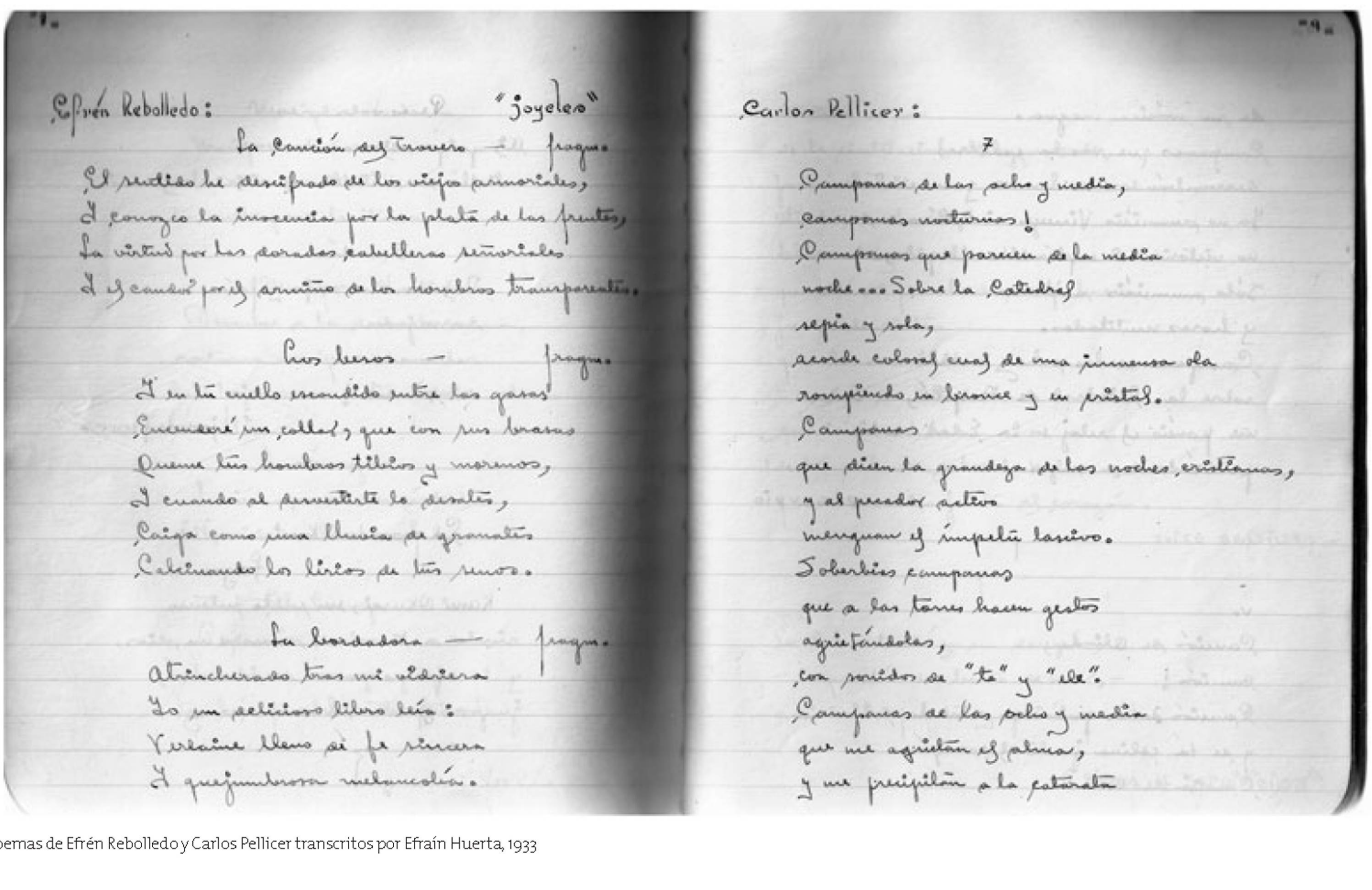
El proyecto constructivo de *Los hombres del alba* no busca alcanzar una forma, como Gorostiza en "Muerte sin fin" o Paz en "Piedra de sol", sino crear una estructura móvil, abierta, de círculos concéntricos. Este libro, publicado por Efraín Huerta a los treinta años, es el primer libro de poesía mexicana estructurado como un proceso, no una colección de poemas agrupados. Los círculos estructuran un ambiente, las creaciones sintácticas, los títulos de los poemas, los tonos, las rupturas de tono, las filiaciones semánticas, los estratos de intensidad. Se trata de una estructura móvil porque no es

una especie de contenedor para los poemas, ni los predetermina, ni está superpuesta, ni desemboca en una totalidad. Hay que entender estructura como un proceso abierto entreverado en los poemas. ¿Cómo no ver que entre los títulos de los poemas, por ejemplo, hay una red de resonancias y de correspondencias que se dobla en los poemas mismos? La aparición de la ciudad es también un proceso: en los primeros poemas aparece apenas el "cemento doloroso de las banquetas", la ciudad de campanas, plazas públicas y jardines de López Velarde, que se va condensando en la ciudad "negra o colérica o mansa o cruel", la larga, larga ciudad, complicada, en permanente expansión, como los anillos de crecimiento que atraviesan los poemas. Uno de los mecanismos constructivos de este proceso es el *gotear de cosas* al que se alude en "Verdaderamente", y que el poeta utiliza a lo largo de todo el libro. No la enumeración nerudiana, ya no la búsqueda del contorno o de la contraposición de los pares opuestos que utilizó Lorca, sino las cosas apareciendo como ondas, enlazadas y aisladas a la vez. Quedan los nombres, pero se fugan los significados: el ansia se desplaza al "infinito ciego", el frío a la "ausencia sin olvido", la vida nueva al "fruto permitido".

Cinco

Parece un intento vano señalar este trabajo constructivo en un libro que se ha sostenido con tanta fuerza a través de setenta años. ¿Qué más da si una estructura móvil de círculos lo recorre o no? A mí me parece que si *Los hombres del alba* se ha sostenido todo este tiempo, y ofrece tantas lecturas en presente, es justamente en virtud de esta creación poética. Recordemos el furor constructivo en la poesía mexicana desde los años sesenta: todo el mundo quería escribir un libro con estructura, un libro que funcionara estructuradamente o que, incluso, propusiera una estructura desestructurada. Ese furor alcanza nuestros días: hay quien dice escribir poesía conceptual o experimental donde cabe todo. En la poesía mexicana se podría trazar, como ha hecho Eduardo Milán, un arco que va de la legitimación de la creación de ornamentos a una legitimación indiscriminada de toda práctica. Los extremos de este arco se tocan porque comparten una actitud acrítica frente a la poesía, y también porque no han visto con suficiente penetración que la construcción poética no es imponer una forma a una materia vivida o imaginada. Más bien, es crear una posibilidad, un espacio nuevo.

Eso hizo Efraín Huerta con *Los hombres del alba*: abrir un espacio nuevo para la poesía mexicana. Lo hizo, como los más grandes poetas, creando un orden sintáctico nuevo. Una tarea que exige un gran rigor, un trabajo para el que apenas existen palabras, impulsado por una fuerza inmanente con la que, paradójicamente, "perdemos contacto con el suelo: / vamos al infinito apoyados en nuestra propia sangre".


Efrén Rebolledo: "Joyeles"

La canción del trovero — fragm.

El sentido he descifrado de los viejos armoriales,
Y conozco la inocencia por la plata de las frentes,
La virtud por las doradas cabelleras señoriales
Y el candor por el armiño de los hombros transparentes.

Los besos — fragm.

Y en tu cuello escondido entre las gasas
Encenderé un collar, que con sus brasas
Queme tus hombros tibios y morenos,
Y cuando al desvestirte lo desates,
Caiga como una lluvia de granates
Calcinando los lirios de tus senos.

La bordadora — fragm.

Atrincherado tras mi vidriera
Yo un delicioso libro leía:
Verlaine lleno de fe sincera
Y quejumbrosa melancolía.

Carlos Pellicer:

7

Campanas de las ocho y media,
campanas nocturnas!
Campanas que parecen de la media
noche... Sobre la Catedral
sepia y sola,
acorde colosal cual de una inmensa ola
rompiendo en bronce y en cristal.
Campanas
que dicen la grandeza de las noches cristianas,
y al pecador activo
menguan el ímpetu lascivo.
Soberbias campanas
que a las torres hacen gestos
agrietándolas,
con sonidos de "te" y "ele".
Campanas de las ocho y media
que me agitan el alma,
y me precipitan a la catarata

Poemas de Efrén Rebolledo y Carlos Pellicer transcritos por Efraín Huerta, 1933

Del periodismo como condición ontológica

Espejo y profecía

Carlos Ulises Mata

Soy Paolo Ucello con su espejo al hombro.
"Apólogo y meridiano del amante"

Fausto maravillado. Asistiendo a la sorpresa diaria del planeta: crímenes bestiales, traiciones inenarrables, lealtad, nobleza.
"Tramontar"

Hay en la obra poética temprana de Efraín Huerta tres poemas muy significativos que presentan de forma explícita el acontecimiento trascendente de la conversión. Uno de ellos, "La traición general", publicado el 17 de enero de 1937 en *El Nacional*, describe esa experiencia como surgida de una decepción. Dicen sus primeras líneas:

> No; no era verdad tanta limpia belleza.
> No es la primavera un retumbar de vivas al mediodía
> o un canto exaltado al mito del paisaje.

Siguen luego once versos en los que se ahonda la visión del desengaño: no sólo la belleza y la primavera esconden tras de sí sobornos y predicaciones mentirosas; también los crepúsculos, el arcoíris, las nociones tradicionalmente alabadas en la poesía (soledad, ausencia, silencio) y hasta el amor son falsificaciones que desquician, arruinan y avergüenzan a quienes las admiten como valores.

En ese estado de ruina se origina la conversión (nótese la reiteración del "ahora" que anuncia la adquisición irreversible del nuevo carácter):

> Y ahora, cuando nada nos pasa desapercibido,
> denunciamos a los traidores, a los huecos poetas
> que nos cantaron "nanas" deliberadamente
> y nos dieron calmantes y narcóticos
> distrayendo atenciones y ennegreciendo vidas.
> Ahora vemos todo en recio primer plano.

La segunda conversión (veremos que es la misma) se lee en "Esa sangre", de 1938, considerado por José Emilio Pacheco como "uno de los mejores poemas que escribieron los mexicanos sobre la España de 1936-1939". Aquí, la profunda y definitiva transformación moral de quien escribe se relata en siete versos perturbadores:

> Yo era. Yo era simplemente
> antes de ver esa sangre.
> Ahora soy, estoy, completo,
> desamparado, ensordecido,
> demasiado muerto para poder, después,
> ver con serenidad ramos de rosas
> y hablar de las orquídeas.

La lección es inequívoca y busca ser ejemplar. El individuo (yo, quien sea) no puede sino rebelarse al advertir la incongruencia entre los escenarios idílicos de los libros y el mundo aterrador del "recio primer plano". No puede evitarse la conmoción humana de quien, sin más, un día, mira la sangre derramada correr. Junto a esas certezas, los poemas indican la también inevitable transformación que ha de operarse en las maneras aceptadas de ver, de hablar y, claro, de escribir poesía, señalando cómo esta actividad no puede consistir ya más en "hablar de las orquídeas"; su obligación de ser *ahora* una mirada doliente y sin encubrimientos del mundo ("nada nos pasa desapercibido") y de constituirse en una voz que reclama el fin de la inacción ("ver con serenidad ramos de rosas"). En suma, su obligación de ser un ejercicio indignado de esclarecimiento y refundación moral.

La breve serie culmina —concluye y llega a su cima— con "Poema del desprecio", uno de los escritos más impresionantes en la obra poética entera de Efraín Huerta, a cuya lectura completa remito, sin poder evitar, sin

© Iconografía / FCE

Oswaldo Díaz-Ruanova, Emilia Guiú y Efraín Huerta, marzo, 1945

embargo, aducir sus primeros 22 versos, en los que con meridiana claridad se presenta la mirada retrospectiva sobre una vida, una visión y una esperanza turbias en trance de ser abandonadas:

I

Yo viví en otro tiempo
en cielo y sueño ajenos,
en un grave y pausado cementerio,
en la aridez navegable del hastío.
Llegué a ofrecer mi sangre,
mi aguda sangre de loco minucioso,
por esta idea o hambre:
tan sólo el alba y ciertas
verdades corroídas,
digo, convencionales hasta el asco,
podían redescubrirme
las virtudes más dulces,
o latir sumergidas
en el nocturno río de mi esqueleto.
Vendido a la esperanza
y a la breve gacela de la ternura,
derramé un frágil llanto
sin sentido ni gracia;
y la bestia, la vida,
en amargos insomnios
me dio apenas el ansia
de la agonía y el crimen.

Publicado por primera vez en 1943 —caso rarísimo: no en español, sino traducido al inglés por Lloyd Mallan—, "Poema del desprecio" comunica con perfección y áspera elocuencia uno de los ejes expresivos fundamentales de *Los hombres del alba* y en general del periodo de vida y escritura de Efraín Huerta que va de 1935 a 1944: la vivencia atroz de la angustia, la decepción y el abandono como semillas necesarias para que crezcan la flor del desprecio (a toda seguridad, toda tibieza y todo cinismo) y la flor del odio a sí mismo, semillas a su vez del nacimiento a una fe y una vida nuevas, pues —como antes había escrito en "Teoría del olvido"— "declinada la muerta adolescencia / la vida nueva es fruto permitido".

Como se ve, un definitivo renacimiento vital y moral tiene exacta elaboración en los poemas citados (también en otros escritos); falta decir que la conversión íntima del individuo Efraín Huerta debió de ocurrir (o cuando menos iniciarse) mucho antes de escribirlos, si nos atenemos a testimonios muy seguros.

A sus quince años, en 1929, Huerta realiza actividades de representación para el Gran Partido Socialista del Centro de Querétaro. En 1931, con 17 y ya en la Ciudad de México, lee a Marx y lo deslumbra una frase de *Zur Kritik der Politischen Oekonomie* que asienta así en uno de sus cuadernos, en alemán con traducción aledaña al español: "El modo de producción de la vida material determina, de una manera general, el proceso de la vida social, política y espiritual". De 1932 a 1934, en sus ocasionales regresos a Irapuato, donde vive su padre, publica crónicas urbanas y artículos de reivindicación social y de crítica al presidente municipal en semanarios locales, sin firma a veces para escapar al riesgo de

© Iconografía / FCE

Agustín Lara, María Félix y Efraín Huerta, hacia 1945

ser encarcelado como varios de sus colegas. Desde 1933 lee la *Hoja literaria* que en Madrid editan Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo y Enrique Azcoaga, de uniforme contenido militante. En 1935 —año axial— ingresa a la Juventud Comunista, se afilia a la Federación de Estudiantes Revolucionarios, y —auténtica revelación— conoce a Rafael Alberti.[1] Luego, en los primeros meses de 1936, lee en casa de Genaro Estrada —quien recibía los primeros ejemplares de esa y otras publicaciones— los cuatro números de *Caballo Verde para la Poesía*, la revista mítica dirigida por Pablo Neruda, y ahí, en su número 1, de octubre de 1935, Huerta descubre "Sobre una poesía sin pureza", poema en prosa del chileno que adoptaría como un credo.

[1] Años después, Huerta recordaría ese encuentro y los meses de trato frecuente con Alberti y María Teresa León. "En sus luminosos treinta y tantos años, el poeta era algo más que un torbellino: un ciclón avasallador y encantador". Esas palabras revelan cómo a la admiración por su obra Huerta sumó el deslumbramiento humano ante la figura heroica del gaditano, quien llegó a nuestro país procedente de la URSS y rodeado de un aura irresistible para el joven veinteañero: por su participación en la huelga de los mineros asturianos de 1934; por su condición de exiliado político; por la cercanía amistosa con que hablaba de los dioses literarios del joven poeta (García Lorca, Aleixandre, Cernuda, Miguel Hernández, Larrea) y, de modo significativo, por haber declarado en el prólogo a su libro *Poesía 1924-1930* (Cruz y Raya, 1934) su propia determinación de *convertirse y ser otro*: "Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida de 1924 a 1930 por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa) [...]. A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional". Dedicado por Alberti en "septiembre de 1935", Huerta tuvo entre sus tesoros el ejemplar 196 de ese libro, en cuyas páginas, tanto como en los poemas, latía para él esa frase tajante que luego citaría en varios escritos de épocas diversas.

No es necesario aducir otros testimonios igual de elocuentes sobre la gradual adquisición por parte de Efraín Huerta de una educación y una conciencia políticas que desde entonces se verán imbricadas con su actividad vital y con su escritura poética y en prosa. Sus poemas y sus artículos periodísticos, sus proclamas, sus intervenciones en mítines y sus acciones, documentan su temprana decisión de dedicar la integridad de su actividad intelectual y escritural a elaborar un testimonio individual sobre los acontecimientos del mundo que lo conmovían y le causaban dolor, que violentaban su integridad y su paz personal y —de acuerdo con su visión— también las de la especie humana.

Como lo muestran sus actos y sus escritos, Efraín Huerta no se impuso esa tarea testimonial con la fría deliberación de quien adopta una postura política, ni como efecto del impulso apasionado surgido en un instante de iluminación redentora. No. Se vio moralmente impelido a ella tras experimentar, entre los 16 y los 22 años de edad, diversos momentos críticos de reflexión y análisis ante acontecimientos del entorno nacional y mundial: la instauración de la Segunda República española y los repetidos asedios que culminaron con la sublevación militar que detonó la Guerra Civil; el ascenso y consolidación del fascismo en Italia y Alemania; la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia del país, seguida de un amplio programa de reformas sociales; el no tan oculto panorama de ruina, pobreza y desigualdad descubierto (y en algunos casos ocasionado) por la Revolución mexicana.

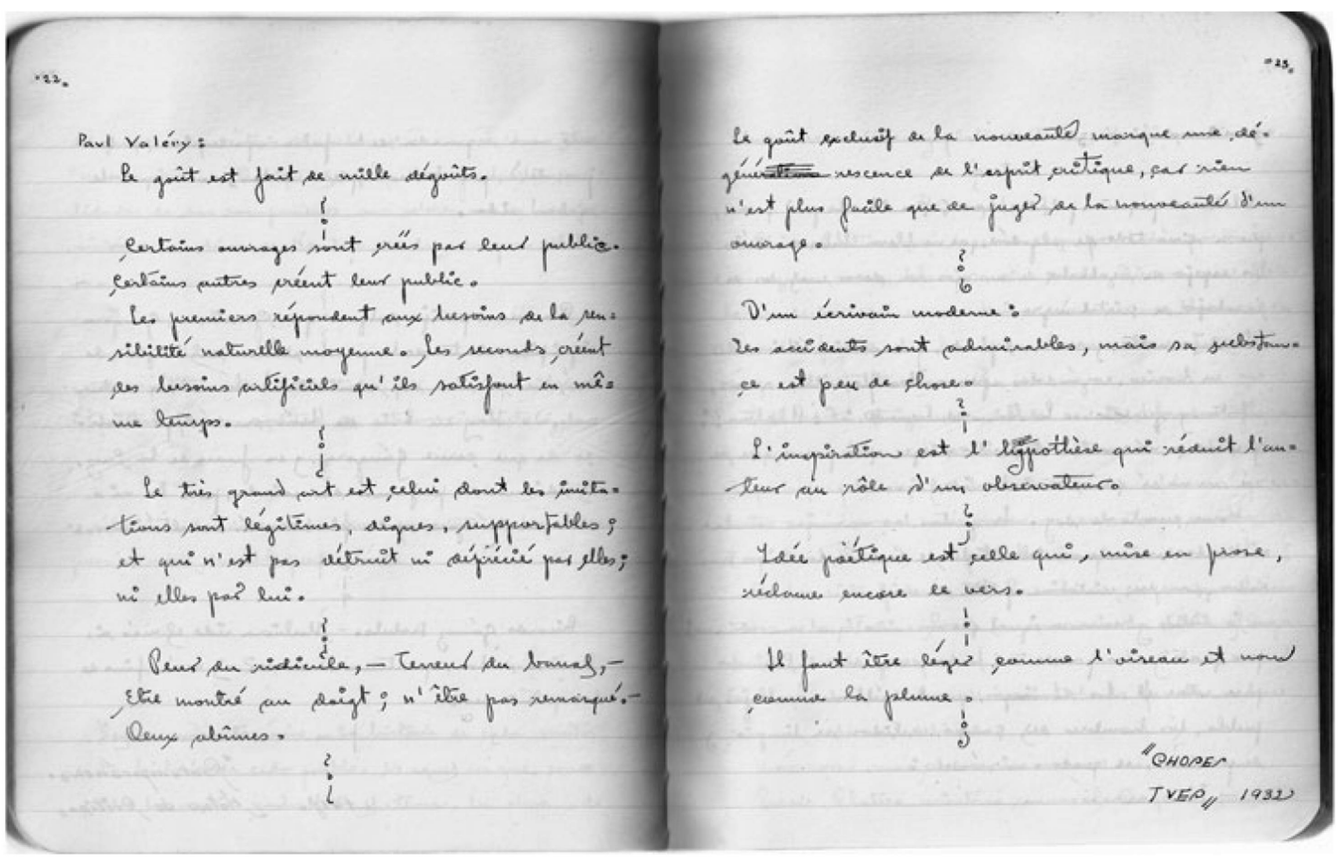
El primer momento en que se muestra con toda su complejidad la vocación testimonial —y digámoslo ya:

periodística— de Efraín Huerta en su obra surge del acontecimiento traumático del asesinato de Federico García Lorca, ocurrido entre el 18 y el 19 de agosto de 1936. Como documentó Guillermo Sheridan, alrededor de esos días Huerta y otros colegas salieron de la Ciudad de México con destino a Veracruz, donde abordaron un barco de la Armada que habría de llevarlos al puerto de Progreso, Yucatán, para de ahí trasladarse a Mérida, en donde el 3 de septiembre sería inaugurado el XIII Congreso Nacional de Estudiantes, al que acudían. Según relata Huerta, antes de llegar a su destino, estando aún en altamar, cayó en sus manos un periódico de los primeros días de septiembre y en él leyó "la noticia desquiciante".

Conocemos con detalle el impacto suscitado por el terrible crimen en Huerta —sus pensamientos, sus evocaciones, su desesperación—, porque, instado por su decisión de identificar su tarea de escritor con la de testigo, el joven de 22 años se encargó de preservarlos doblemente: en un poema que empezó a escribir días después y que firmó el 16 de octubre de 1936 —"Presencia de Federico García Lorca"—; y en un artículo titulado "El mar y la muerte de García Lorca". Publicados de manera conjunta el primero de noviembre de ese año en el *Diario del Sureste* (el poema en versión reducida respecto de la final que conocemos), la lectura de ambos escritos nos ofrece una experiencia singular: la de estar frente a dos composiciones literaria y técnicamente distintas, pero por entero equivalentes en intención, además de surgidas de una misma y única experiencia de rabia y desolación. Y no sólo eso, pues aparte de coincidir en la expresión del dolor, la inmensidad de la pérdida y la vileza de los asesinos, el poema y el artículo tuvieron el propósito común de ofrecerse como testimonios ejemplares que sirvieran a la actividad revolucionaria y artística del futuro.

Dicho de otro manera, hay en ambos escritos la manifestación de lo que llamo la condición ontológica de la práctica periodística en la totalidad de la obra de Efraín Huerta, realizada en los escritos dedicados al asesinato de García Lorca en las formas —que aquí no resultan antitéticas— de un periodismo poético de sus emociones (el poema) y de un periodismo de los acontecimientos del mundo (el artículo).

Muy lejos (muy por encima) de las visiones restrictivas y tantas veces hipócritas de descalificar la obra de Huerta tildándola de "comprometida", "roja" y "de protesta", en él la práctica de la escritura se ve antecedida de una suerte de reajuste conceptual: asume el periodismo como una actividad potenciada por el filtro visionario de la poesía, que se realiza indistintamente en formas poéticas y prosísticas, sin que ello implique ni demérito de la actividad poética, ni elevación retórica de la periodística. Ajeno como fue a aceptar etiquetas preestablecidas, Huerta sostuvo una convicción que no es difícil localizar en su obra: el periodismo no es una escritura de condición degradada, ni secundaria, ni mucho menos ancilar, sino que puede vehicular fines superiores. Ser espejo y profecía.



Aforismos de Paul Valéry en francés transcritos por Efraín Huerta, 1933

Efraín Huerta:

Soy irreflexivo, indisciplinado, ignorante

Elvira García

Aquel día, a esta entrevistadora le faltó algo esencial: mirar dentro de los ojos de Efraín Huerta mientras respondía mis preguntas. Porque, ¿qué es una entrevista? Es la intención de entrever, descubrir algo desconocido del personaje a quien se interroga. Entrever: retirar el velo que, como suave hoja de cebolla, envuelve el misterio de una vida. Entrever: resolver el enigma que hay detrás de una mirada triste o de una sonrisa sarcástica. Para que esta fascinante e inquietante tarea arroje resultados, hay que hacerla *tête à tête*. La entrevista es un acto de dos que se miran a los ojos mientras hablan. De alguna forma, es un acto de amor y de confianza.

En1977, las circunstancias de salud del poeta y prosista Efraín Huerta imposibilitaban esa forma de entrevista: en 1973 perdió la voz luego de una laringectomía; tres nódulos cancerosos habían tomado su laringe como alojamiento. En aquellos instantes cruciales para Efraín, como para todos los que se enfrentan al cáncer, lo fundamental es conservar la vida, los saldos se procesarán después, como trofeos de batalla.

El poeta y crítico cinematográfico vivió todavía nueve años después de esa operación "de caballo", como decía él. Jamás dejó de comunicarse; su herramienta desde siempre era la palabra escrita. Así, la letra a máquina acortó la distancia e hizo fácil lo difícil: Efraín resolvió el cuestionario que una tarde le entregué. Me lo devolvió risueño, con esa sonrisa de "aquí no pasa nada", en papel revolución y con un pequeño dinosaurio dibujado con tinta negra, en un rincón de la última hoja. Cuando leí las respuestas, encontré que la voz del prosista nunca se fue; estaba allí, en lo profundo de su ser, generoso y valiente.

La entereza con la cual Efraín Huerta enfrentó sus males físicos era conmovedora. Su sonrisa removía emociones, lo dejaba a uno sin saber que decir. Cinco años después de aquel singular diálogo, Efraín murió, cansado tal vez de aferrarse a la vida con uñas y dientes. Y con tanta furia amorosa.

Una primera versión de esta sui géneris entrevista, la publiqué en la revista *Proceso*, el 30 de abril de 1977. Esa misma se reprodujo hace poco, en el libro *El otro Efraín*, que acaba de publicar el Fondo de Cultura Económica, en el centenario del nacimiento del poeta que nació en Silao, el 18 de junio de 1914.

Esta es una segunda versión, con algunos cambios y agregados:

Vivir con furia

Se decía: El Gran Cocodrilo. Confesaba que escribía un poema durante el alto de un semáforo. Se identificaba con el cocodrilo simplemente por la pereza. Se enojaba si le hablaban mal de Sofía Loren. Presumía ser, en la zoología fantástica, el único ejemplar hijo de un saurio y de una paloma azul.

También confesaba que el cáncer le hizo lo que el aire a Juárez, pero que la poesía lo tenía agonizante por-

© Ignacio Sánchez Mendoza

Efraín Huerta, Andrés Henestrosa, José Revueltas y Pablo Neruda

que no lo dejaba ni un minuto en paz y que, después de todo, vivía y bebía como desesperado. Ese hombre, qué duda cabe, era Efraín Huerta. Ese Gran Cocodrilo murió el 3 de febrero de 1982, ya casi por cumplir los 68 años de edad.

Mucho antes de que Efraín recibiera en 1976 el Premio Nacional de Lingüística y Literatura, el gobierno de Francia le entregó las Palmas Académicas en 1945. Y no fue hasta 1975 que la élite literaria que otorga premios en México lo reconoció con el más prestigiado galardón de esa época, el Xavier Villaurrutia. Pero hasta 1977, fecha de esta entrevista, ninguna de las condecoraciones literarias había conseguido que su poesía se reuniera en un solo volumen; fue en 1988, seis años después de muerto Efraín que el Fondo de Cultura Económica realizó por primera vez esa tarea. La obra poética del guanajuatense padeció, aunque hoy se niegue, una especie de ninguneo por lo bajo; ¿por qué? ¡Vaya usted a imaginar!

Los apellidos de Efraín eran Huerta y Romo. Él creó una forma singular, divertida y breve de poesía que bautizó *poemínimos*. Según él, podían leerse en el alto de un semáforo. Y era cierto. Su prosa surgía como una conversación, ligera y divertida pero también crítica y amarga. Saborearla en los diarios fue un regalo para sus lectores de aquel tiempo.

—¿Cuál fue la circunstancia de la vida por la que escribió el primer poema?

—Circunstancias del paisaje en el Bajío guanajuatense y circunstancias idolátricas que todavía perduran: el amor al Padre Hidalgo, tan poderoso como el que le tengo al señor Morelos. El poema se llamó así, precisamente: "Poema del Bajío" y fue publicado en un periódico de oposición, claro está, en el año de 1932.

—¿Existe o existió para usted alguna vez el conflicto de creación? Es decir, preguntarse: ¿es esto lo que quiero, y para qué sirve?

—Nunca me he preguntado para qué sirve un poema, ni siquiera al estar escribiendo poemas de encargo como "El Canto de la liberación europea" o "Declaración de guerra". El poema "Mi país, oh, mi país" lo escribí al amparo de la indignación por la forma en que el gobierno del casi beatificado Adolfo López Mateos reprimió a los maestros y a los ferrocarrileros. Este poema fue dictado de un tirón al mediodía del 4 de abril de 1959.

Huerta es y será siempre el hombre y el poeta militante de la izquierda política más auténtica y que él llamaba: "primitiva". Sus poemas son producto de la línea vertical aceptada desde sus años juveniles, allá en Silao, en Irapuato, y también en Querétaro, cuando hacía sus pininos literarios y políticos en periódicos escolares. Era el poeta que no acababa nunca de llenarse; el militante que no se doblegaba, que honraba y cantaba por la libertad de los pueblos, que ardía y se rebelaba contra los otros, los tiranos.

—¿Tiene usted una disciplina de trabajo como la de algunos novelistas o poetas?

—No planeo nada y carezco de disciplina. Sí, ya sé que se nota, pero así ocurre. Abomino del cuero duro en la creación, y me río de quienes dicen que escriben de ocho a doce, o de la una de la madrugada a las ocho de la mañana; ¡esas son mañas oficinescas!

—Un poema se escribe por amor, felicidad, rabia, ¿bajo qué sentimiento escribe usted?

—Hace muchos años se escribía, yo al menos, por todo. Hoy solamente escribo por amor y porque me divierto mucho haciéndolo, sobre todo *poemínimos*, esa formita poética que tanto irrita a cierta crítica y que tantos imitadores tiene ya, infelizmente. Digo infelizmente porque si bien todo cabe en un *poemínimo*, hay que saberlo acomodar.

En aquel tiempo, año de 1977, si uno quería ver a Efraín Huerta, sólo bastaba con tocar la puerta. Desde la calle, uno lo podía mirar, pegado a la ventana, observando como un niño todo lo que abajo sucedía. Era un hombre de engañoso cuerpo joven y rostro marcado por el paso del tiempo. Se rodeaba de libros que cuidaba afanosamente, sacudiéndolos, revisándolos y reconstruyéndolos como un gran cirujano.

—¿Cuál es el alimento de un poeta? ¿De qué se nutre para continuar escribiendo?

—Lo ignoro. Yo en algún sentido creo estar sobrealimentado; en otro, sobrebebido, pero en fin, mi alimento básico es la alegría, siempre el paisaje; ahora el michoacano. Por proteínas no paro, y si le agregamos un buen trago, todo alcanza a la perfección... o casi.

—Durante algún tiempo se consideró la poesía como literatura para élites, ¿este concepto ha cambiado en México?

—De todo hay. *Muerte sin fin* fue el poema más famoso. Se editaron, en 1939, quinientos ejemplares, circuló poco. Mejor dicho, casi nada. Muchos años después, en los almacenes de la Editorial Cvltvra, se hallaron docenas de ejemplares. Quiere decir que fue una élite la que impulsó, hacia una merecida fama, un poema críptico, un poema que a mí, en lo personal, no me parece genial.

—¿Podría decirme ahora por qué no existe un *boom* poético, así como lo hay de prosa latinoamericana?

—Bueno, en México se gesta un pavoroso *boom* poético, auspiciado por la recién nacida Asociación Nacional de Poetas (Andepo), cuya presidenta es la guapetona Nina Legrand. Los consagrados tendrán que esconderse en la montaña o en la Casa de la Cultura de Aguascalientes. Si lo considero prudente, yo me iré a Cocula, a refugiar con mi amigo el alto poeta Elías Nandino.

—¿Usted cree que los poetas en México tienen dificultad para salir adelante y para publicar?

—¿Sólo en México tiene tropiezos el poeta? Yo sospecho que en todo el mundo. Y son muchos; desde los familiares y los sociales hasta los editoriales. Pero bueno, quien más tropezones padeció fue un joven genio llamado Rimbaud. Miles de jóvenes poetas tropiezan; caen y se levantan y se entregan a los juegos florales. Son felices, cargados de flores naturales.

La infancia de Efraín Huerta estuvo llena de panes, melones, fresas; los Santos Reyes; margaritas sobre el ataúd de su hermana Melita. Todo eso vivido en el barrio de Las Cuatro Esquinas, en Irapuato, en donde hizo párvulos y segundo de primaria y donde vivió de atole, piloncillo y frijoles, envuelto en la miseria. Luego, cuando creció un poco, se trasladó con la familia a León, en donde su madre tuvo que tejer colchas con hilaza, para sobrevivir.

Efraín, mientras tanto, vendía periódicos, repicaba las campanas de la iglesia, y ponía en su sitio los puentes de madera que las terribles lluvias tiraban.

—¿Se siente un poeta completo?

—Soy irreflexivo, indisciplinado, ignorante. Casi nunca corrijo. Luego entonces, siempre seré, prácticamente, un incompleto. Además, me falta Sofía Loren.

—Efraín, ¿cree usted que el reconocimiento tardío a su obra tiene algo que ver con la posición politica que usted ha adoptado?

—Nada absolutamente. Soy militante de la mejor izquierda: la primitiva, desde 1935, no la izquierda de porros. En ese año aparece mi primer libro y la crítica me favorece con magníficas notas. También me estimularon Rafael Solana, Rafael Alberti, Carmen Toscano de Moreno Sánchez, don Genaro Estrada, Álvaro Arauz, don Agustín Velázquez Chávez y otros. Luego, en 1956,

© Iconografía / FCE

Efraín Huerta hacia 1949

los bravos editores de *Metáfora*, Jesús Arellano y A. Silva Villalobos, me publicaron: *Estrella en alto*. Me sacaron de algo parecido al olvido; no era olvido de nadie, sino pereza mía.

A Efraín se le escondió la voz que nace en la garganta. Sin embargo, su voz interna no murió; más bien la encauzó sobre una ruta que conocía mejor desde adolescente: la escritura. Con ella, luego del cáncer que lo atrapó antes de cumplir los 60 de edad, siguió creando maravillas, llenas de gracia, brevedad, agudeza. También las entrevistas que respondía por escrito eran divertidas y sarcásticas, como sus *poemínimos* en los cuales, según él, todo cabe sabiéndolo acomodar.

—Usted ha escrito poemas de odio por la ciudad, ¿en verdad la odia?

—No la odio. Las pobres ciudades, ¿qué culpa tienen de mi neurosis? Cuando escribí "Declaración de odio" (a la Ciudad de México), en la prepa y en la Facultad de Leyes mis íntimos me llamaban *El Flaco Neuras*. Además, tú sabes que del odio al amor no hay más que un paso... a desnivel. Resultado: así nació mi libro *Circuito Interior*. ¿Esta claro? Praga es mi novia; México es mi ciudad amante, amantísima; la ciudad de Morelia, Michoacán, es mi pasión.

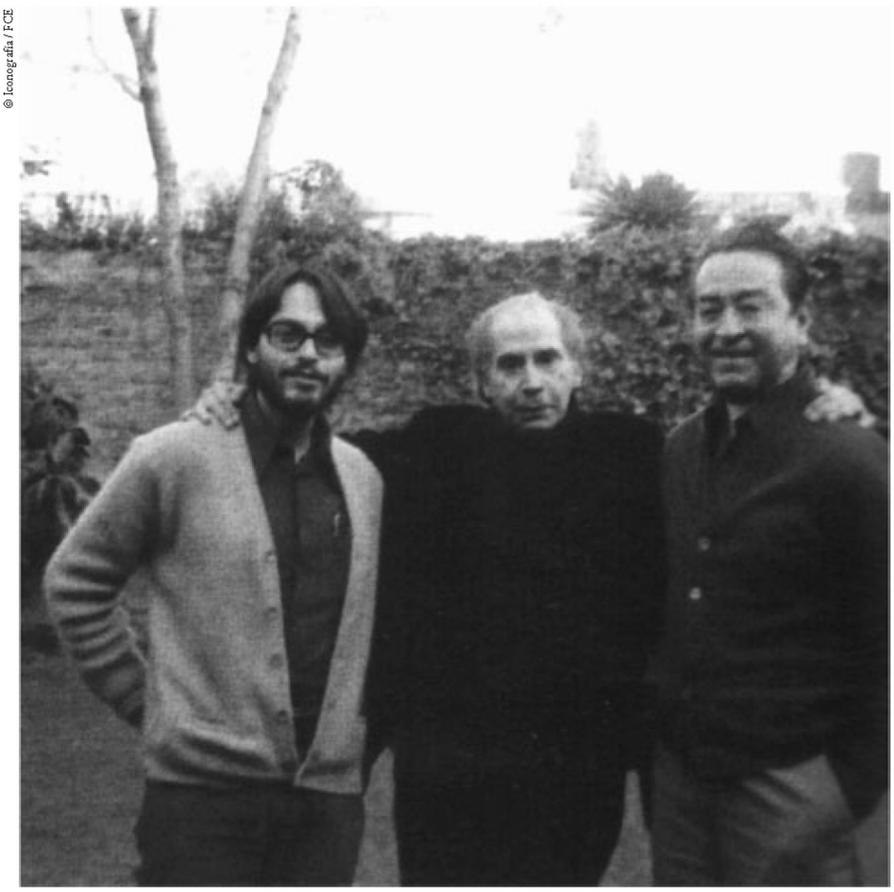
Efrain Huerta confesaba en ese entonces, acordándose de su infancia, que había sido malo para jugar canicas y peor para volar "güilas" y papalotes y que las primeras melodías que aprendió fueron "El prisionero de San Juan de Ulúa" y "Un viejo amor", las cuales interpretaba mientras su madre tejía colchas que vendía en una miseria, pero que daban para comer.

Huerta fue reconocido en 1978 con el Premio Nacional de Periodismo, en la categoría de divulgación cultural, por su paciente trabajo en el suplemento "El Gallo Ilustrado" del periódico *El Día*. En su tarea poética fue, al lado de Ernesto Cardenal, Mario Benedetti y Roque Dalton, uno de los exponentes más claros y brillantes de la poesía política latinoamericana. Escribió más de 20 libros de ese género y aunque el reconocimiento oficial llegó tarde, su obra esta allí, en las manos de muchos jóvenes que son, al final de cuentas, los que más le interesaban a ese creador.

—Efraín, una última pregunta: usted en alguno de sus poemas dice: "Esta conspiración de la vida para hacer más larga mi agonía", ¿se refiere al cáncer que padeció?, ¿qué podría decir al respecto?

—Se impone la vulgaridad. Todo lo que vivo ahora, después de 1973, es ganancia. "Ya lo salvamos de la muerte", me dijo el cirujano Roberto Garza (médico del IMSS), "ahora queremos que usted aprenda nuevamente a vivir...". Y en eso estoy, a mis endemoniados 63 años, viviendo con furia, bebiendo con verdadero placer y trabajando como un ángel. Después de todo, en la zoología fantástica, soy el único ejemplar de hijo de un saurio y de una paloma azul. El Gran Cocodrilo. Eso soy. **u**

© Iconografía / FCE



David Huerta, Luis Cardoza y Aragón y Efraín Huerta, 1976

Yolanda Mora

Emoción y conciencia

Josué Ramírez

Yolanda Mora es una pintora dinámica, de cambios constantes, sutiles a la vez que profundos. Hay, en las diferentes etapas de su obra, una constante: en cada pieza algo de ella, su mirada, deposita su punto de vista, su postura. Y lo hace como una forma concreta de entender el sentido de ejercer su vocación y su talento: una pasión por visualizar sensiblemente el mundo. No es una artista que pueda ser clasificada en su arte, porque no parte de un discurso que predetermine el objeto producido sino que sabe muy bien abrirle paso al azar, el resultado del accidente, ese gesto libérrimo de quien se sabe parte de un complejo donde entran en juego el conocimiento y la intuición, la intención y el sentimiento. Desde mi punto de vista, esto la distingue y la suma a una larga y fuerte tradición de artistas plásticos que no han respondido a las modas ni a las presiones temáticas en boga, pues lo suyo es el resultado de una introspección crítica y creadora.

En este conjunto de cuadros que hoy me ocupan, Yolanda Mora deposita todo su conocimiento sobre la composición estructural y cromática, en cada uno imprime una fuerza expresiva tal que su experiencia plástica se revela, una vez más, como una suma de recursos técnicos aprendidos, puestos en práctica, en diferentes momentos y con resultados diversos a lo largo de una vida dedicada al arte con plena libertad. Su dominio de las formas, presente en ella como una pasión por conocer a fondo los procesos creativos de la plástica, el uso sensible de los materiales fusionan la condición matérica de la naturaleza y la capacidad sensorial de la percepción estética. El resultado es este rico entramado de estímulos a partir del color, de la pintura como extensión de un estado emocional a la vez que una conciencia clara de las posibilidades comunicativas del color, la textura, las formas sugerentes. Así, estas pinturas adquieren, como otras obras suyas de carácter figurativo, un sustrato poético, es decir, sugestivo y evocativo.

Sé, estoy convencido de ello, que Yolanda Mora se sabe parte de un complejo histórico donde la abstracción en la pintura ha llevado a esta a extremos vertiginosos y sutiles. La acción pictórica y la superficie lograda a partir de la superposición del color no son basamentos teóricos sino representan puntos de partida para un ejercicio libre del arte de pintar. Esta consciencia, la de formar parte de una práctica que ha conocido varias clasificaciones, según el momento y situación geográfica, pero cuyo eje se conoce como expresionismo abstracto, no es asumida por Yolanda Mora como una delimitación ni un fin en sí mismo, sino como un espacio abierto a múltiples, si no es que infinitas, posibilidades de la pintura en el presente siglo. Con esto quiero subrayar que, al igual que otros pintores de su generación, Mora no teme al vaticinio incumplido de la muerte de la pintura, pues en la práctica comprueba que la intelectualización del arte y la pintura abstracta son dos respuestas claramente diferenciadas del arte moderno frente a la vorágine del progreso. Hijos de la modernidad, el arte conceptual y la pintura abstracta —esto es algo que más de un historiador de las ideas o distintos críticos sociales, culturales, literarios y de arte han señalado puntalmente— nacen como una respuesta crítica frente al desmedido progreso que niega la subjetividad del individuo, la persona, en pos de una objetividad estandarizada. Mora es, pues, una artista plástica que se inserta no en las corrientes de una estética, cuyos parámetros en México parten de la Ruptura, ni en los anales determinados de una escuela ayer crítica y ahora conservadora, sino en la más alta exigencia de autenticidad pictórica, donde el acto, el gesto, la intención son la puesta en práctica de un conocimiento sensible del mundo.

En un mundo donde la aceleración y la reproducción de la imagen forman un mensaje que vale más que mil palabras, la pintura encuentra nuevos recursos para llevar al espectador a un espacio de contemplación consistente. Esos recursos son su poética, el potencial sensitivo de su abanico análogo. Cuando uno se detiene a ver alguno de estos cuadros experimenta un estado alucinante de apariciones, de figuras fugitivas que brotan de lo que a partir de la aplicación del color Yolanda Mora plasma, sin negarse al accidente, al azar. No se trata de gratuidad o de efectos ópticos, sino de un estado lúdico del espíritu, de una actitud franca convertida en transparencia cromática, en placer plástico, es decir, dúctil. Pero esto tiene, como quería el poeta de *Un tiro de dados*, su génesis dinámico en el azar. Porque aun y cuando la intención de una obra sea clara, esta no abolirá los resultados imprevistos. Así, ante una pintura de Yolanda Mora, la imaginación del espectador se dispara y puede encontrar esta o aquella figura, esta o aquella forma análoga: un cuerpo celeste, un río, un pie, un algo que se asoma a través del color, la pincelada, una vista aérea. Ahí, el concepto que subyace a todo entramado compositivo se convierte en riesgo y en una verdad pasmosa: una pintura no puede venir de nada sino de algo concreto. Nace de un acto de repetición, de un volver una y otra vez a verter en la superficie del cuadro ese conocimiento matérico, pictórico, que se tiene del sentido, el significado de la pintura en el mundo actual. Una riqueza de matiz y expresividad que no se agota. Eso es parte de lo que a mí más me fascina cuando observo, miro, contemplo estos cuadros que Yolanda Mora obsequia a un mundo de excesos de simulación, de hiperinformación vacía que busca alejar a las personas del gozo auténtico, de la percepción sin prisa.

Yolanda Mora

Veo, en el cuadro titulado *Del error*, o más bien se me aparece, una criatura siniestra, que al igual que el hombre sale de la caverna, pero esta no es la tierra sino el artificio, la creación de la soberbia humana. En *El trueno* observo esa violencia momentánea que divide. En *Del cielo a la Tierra* la geografía de lo diverso es un festín de colores armónicos. En las cosas que veo, que se me aparecen como voluntad de representación abstracta, el color, su aplicación, es un impacto que me incita a imaginar, como cuando estoy mirando las nubes o las humedades en los muros, figuras fugitivas, instantes de significación pasajera. Si no fuera por la puntualidad de los títulos otra sería la azarosa asociación libre de mis referentes. Así, en *Sin título*, un sexo femenino toma forma y rápidamente pasa a ser un mapa de México estilizado en mitad de un tormentoso fenómeno atmosférico. Fluyen los referentes como, imagino, fluyeron con libertad los colores y sus no formas de esa extensión de la mano de la artista. Surgen y fluyen ante Yolanda Mora las posibilidades de la pintura y quedan en el lienzo como una constatación de un conocimiento asimilado con paciencia y decantado con el cuidado de quien se sabe responsable, parte de una tradición cuya esencia es renovarse, reinventarse cada vez que el impulso de pintar aparece como una imperiosa necesidad de transmitir, contagiar, ese conocimiento no discursivo sino sensorial, asimilado al cuerpo, a la invisible intuición, voz y canto del espíritu convertido en color.

Mis aseveraciones son apenas un tanteo, una aproximación no analítica ni comparativa ni definitoria; son esencialmente una puesta por escrito del placer que desatan en mí las pinturas abstractas de Yolanda Mora; son la adherencia de mi gusto por la obra de una pintora cuya obra he seguido con interés y entusiasmo, de quien escribí la hoja de sala en una de sus exposiciones iniciales, *Sobre paisajes*, en 1991. Son las convicciones de un espectador que reflexiona acerca de lo que ve y sabe es parte del conocimiento de una artista dueña de sus medios expresivos y capaz de una fuerza y sensualidad impar.

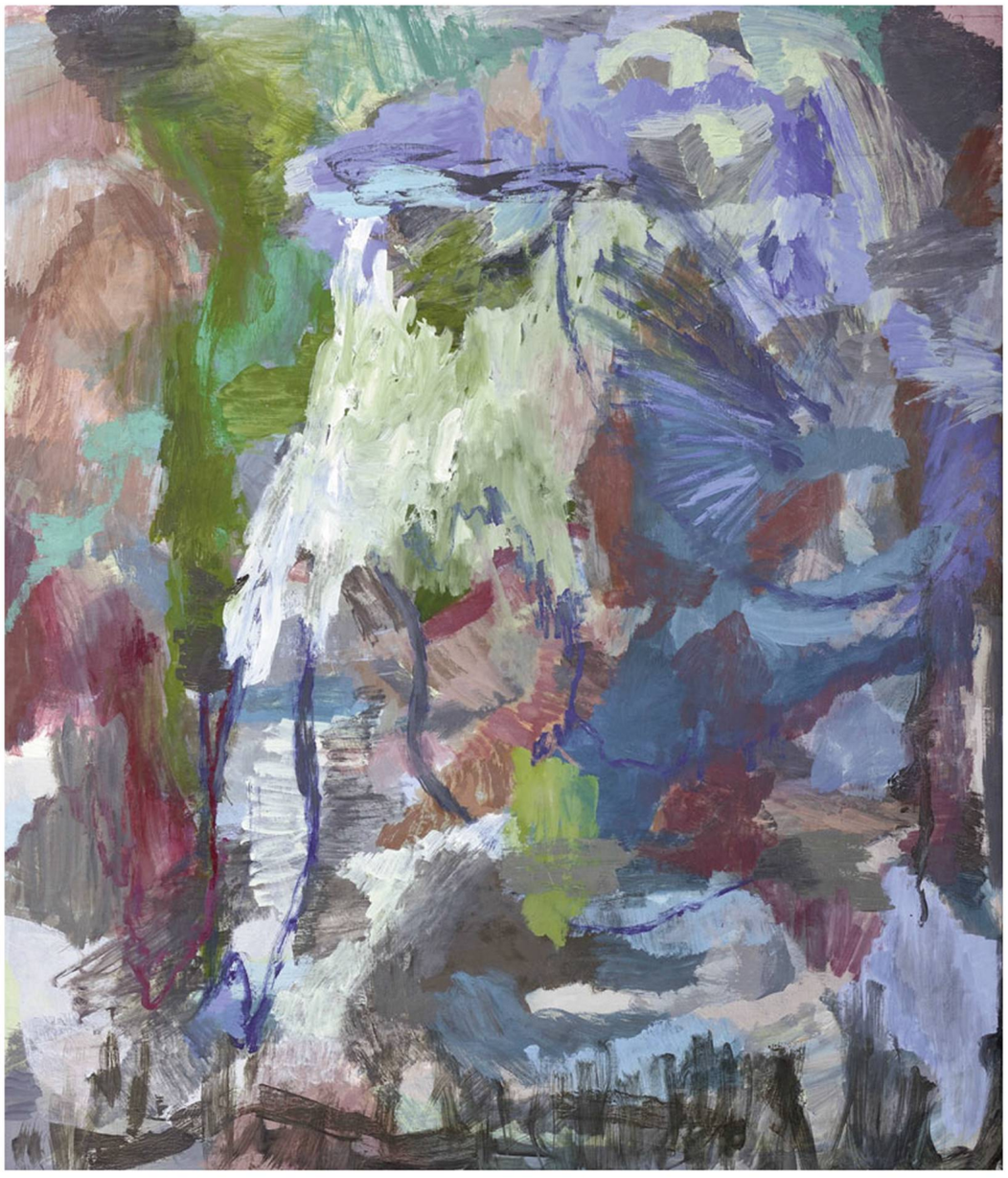
Yolanda Mora

‹ *El jardín*, 185 x 180 cm

El erizo, 190 x 160 cm

La batalla, 140 x150 cm

Río turbio, 180 x 170 cm



20 millas, 190 x 160 cm

Sin título, 180 x 170 cm

Del pánico, 180 x 170 cm

Del error, 180 x 170 cm

Entrevista con Mario Vargas Llosa

El sesgo crítico de la ficción

Geney Beltrán Félix

El escritor peruano Mario Vargas Llosa, el más reciente Premio Nobel de Literatura que ha recibido la lengua española, recuerda sus tiempos de juventud literaria hace medio siglo, cuando, viviendo en Europa, tuvo la oportunidad, el tiempo y las energías para acometer la escritura de dos novelas ambiciosas y complejas que lo situaron en el centro del escenario literario de Hispanoamérica: La ciudad y los perros *y* La casa verde.

A raíz del estreno de la adaptación teatral de su primera novela *La ciudad y los perros*, en el Teatro Julio Castillo de la Ciudad de México, Mario Vargas Llosa visitó el país en noviembre pasado. Tuve la oportunidad de conversar con él en torno a sus años de juventud literaria, medio siglo atrás: el año 1963 en que debutó como novelista con, precisamente, *La ciudad y los perros* y cuando ya estaba trabajando en su segunda obra del género, *La casa verde*. El Premio Nobel de Literatura 2010 se mostró relajado, como gustoso de recordar esa etapa fundamental de su trayectoria.

Don Mario, ¿cómo fue el proceso de escritura de La ciudad y los perros*?*

Comenzó con la experiencia de pasar dos años en el colegio militar Leoncio Prado, en el Perú, en los años 1950 y 51. Era un colegio bastante especial, con solamente los últimos tres años de la secundaria. Era militarizado, así que daba, al mismo tiempo que el currículum regular de la enseñanza, una formación militar, de tal manera que los alumnos salían con grado de oficiales de reserva. Era muy peculiar, porque en un país tan fragmentado y dividido el colegio militar era un pequeño Perú en el que había muchachos de casi todas las clases sociales y de todas las regiones. Entraban incluso alumnos de familias muy humildes, de origen campesino, gracias a un sistema de becas. En cierta forma era un Perú en pequeño formato. Lógicamente ahí se reproducían las tensiones, los prejuicios y la violencia de la sociedad peruana.

Para mí fue una experiencia muy instructiva. Yo descubrí en esos dos años que el Perú era algo muy distinto

Mario Vargas Llosa

de lo que yo creía. Desde que estaba en el colegio tuve la idea de escribir alguna vez una novela inspirada en las experiencias leonciopradinas. Eso fue *La ciudad y los perros*, aunque no escribí la novela inmediatamente. Más bien, necesité una perspectiva, un tiempo, incluso una distancia física, porque la escribí en España, adonde había ido yo a hacer un posgrado. Me tomó mucho trabajo. El libro me ayudó a descubrir el método de trabajo que prácticamente seguiría a partir de entonces en todas las cosas que he escrito. Al mismo tiempo, me ayudaron muchos maestros que admiraba y de los que había aprendido a utilizar la técnica, los puntos de vista, la manera de narrar, la manera de ocultar datos para darles mayor significación o presencia en una historia.

Comencé a escribir la novela en Madrid, en una pequeña tasca, cerca de El Retiro, adonde yo me iba a leer y a escribir luego de las clases del doctorado que estaba haciendo en la Complutense. La terminé tres años después, en París. Fue una experiencia que ahora recuerdo, claro, como lejana pero con cierta nostalgia. Fue la experiencia que hizo de mí realmente un escritor.

Usted le escribió una carta a su amigo Abelardo Oquendo en la que le decía: "En la novela avanzo y me retuerzo; me cuesta mucho trabajo. No tengo la menor idea acerca de cómo me está saliendo pero me siento embriagado. Escribir es lo único realmente apasionante que existe". ¿Lo recuerda así?

Esas eran las emociones que sentía mientras escribí la novela. En primer lugar, era maravilloso disponer de tiempo gracias a la beca que tenía en Madrid, un tiempo que no había tenido antes en Lima, donde la mayor parte de mi energía y mi tiempo estaban entregados a trabajos alimenticios. Escribía un poco a salto de mata.

En cambio, en Europa pude trabajar con mucha mayor disponibilidad. Además, esta novela me estaba dando vueltas en la cabeza desde hacía muchos años. Así que por fin ponerme a escribirla era maravilloso, y al mismo tiempo muy difícil porque uno tiene que aprender el oficio sobre la marcha. Lo que uno hace como escritor tiene que ver mucho con su personalidad, su psicología y su idiosincrasia. *La ciudad y los perros* es un libro muy entrañable porque es la que me enseñó a escribir novelas y me enseñó el tipo de escritor que no quería ser y el que sí hubiera querido ser.

En La ciudad y los perros*, El Poeta, un personaje, escribe cartas de amor y novelitas eróticas por encargo de sus compañeros. En algún momento de la trama eso se le revierte. Las autoridades del colegio amenazan con chantajearlo. ¿Hay ahí un intento de exorcisar una forma negativa de la escritura?*

En el colegio se exaltaban mucho la virilidad y el machismo. No entraba en ese ambiente una vocación artística y creativa como la literatura, a menos que se le diera una función distinta. Escribir cartas de amor o novelitas pornográficas para los compañeros era un tipo de literatura que no estaba reñida con la virilidad. Supongo que fui empujado por el ambiente a hacer ese tipo de "literatura", llamémoslo así entre comillas.

Mi padre veía con mucho temor mi vocación literaria; pensaba que era una carrera que lo condenaba a uno al fracaso y a la frustración económica, y entonces pensó que un colegio militar iba a acabar con esa veleidad. Ocurrió todo lo contrario: no sólo no acabó con ella sino que me convirtió en un escritor profesional, en cierta manera, y en un lector voraz. En el colegio leí muchísimo, incluso algunos libros que me marcaron profundamente, como *Los miserables*, de Victor Hugo, una historia tan ambiciosa y compleja que uno tenía la impresión de que la vida entera se reproducía en sus páginas. Aunque no fui feliz en el colegio, pues el internado era muy duro, y había mucha violencia entre los estudiantes, a la larga yo le estoy agradecido porque, en primer lugar, me enseñó la verdad de mi país, que yo desconocía —que era un país de mucha violencia, de grandes desigualdades y enconos—, y por otra parte me dio una experiencia con la que escribí mi primera novela. Así que, hechas las sumas y las restas, al Colegio Leoncio Prado le estoy más bien agradecido.

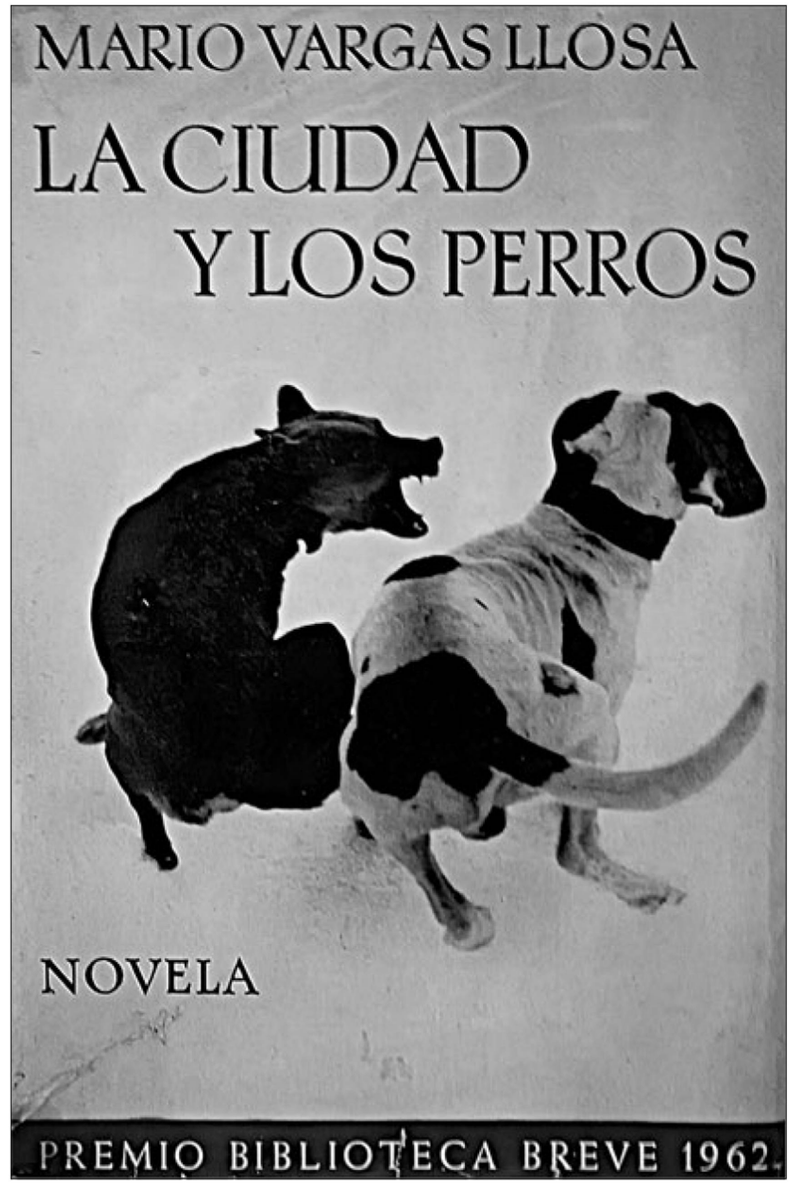
La ciudad y los perros *presenta ese microcosmos del Colegio Leoncio Prado como una imagen de lo que es la sociedad peruana de los cincuenta. Al escribir la novela, ¿usted tenía conciencia de la repercusión que implicaba una lectura tan crítica del Perú?*

Yo estaba muy marcado por la idea que Jean-Paul Sartre se hacía de la literatura. En esos años, el existencialismo francés tenía mucha influencia en el mundo entero, por supuesto también en América Latina. Entre los existencialistas, las ideas de Sartre fueron las que me impresionaron más: su idea de que escribir no era solamente una actividad de tipo artístico, sino también un compromiso social, que a través de la literatura uno podía actuar en la Historia que estaba ocurriendo, que era muy importante que un escritor se comprometiera con su sociedad, que participara a través de su trabajo de escritor en el gran debate público, apoyando las mejores opciones; y que la literatura debía tener un sesgo crítico. Esas ideas me impregnaron mucho, y se reflejan en *La ciudad y los perros.*

Por otra parte, a partir de que descubrí el Perú con sus injusticias y grandes desigualdades, todo eso quise volcarlo en la novela. Es una novela que refleja mucho lo que es un escritor adolescente, que se halla poniendo en práctica ideas que estaban muy de moda en ese tiempo. Aunque en estos días esas ideas están un poco olvidadas, o despreciadas por escritores más jóvenes, en mí no han desaparecido. Yo todavía sigo convencido de que la literatura tiene una función social, aunque esto no es algo automático, pues no significa que escribiendo de una determinada manera uno va a producir determinados efectos. Sí creo que la literatura tiene un efecto en la vida y a través de los lectores en la Historia. Hay una responsabilidad moral a la hora de escribir. Todo eso aparece por primera vez en mi primera novela y en muchos sentidos yo sigo fiel a esas ideas.

Esta perspectiva moral se encuentra al lado de una complejidad estructural que da una imagen esquiva y elusiva de la realidad peruana, como ocurre con la gran pregunta de si el personaje de El Jaguar mató a El Esclavo o no. Pero, a final de cuentas, La ciudad y los perros *cumple esa responsabilidad moral dando una imagen amplia, múltiple, no unívoca...*

Yo venía de una familia de clase media y tenía la experiencia de un país muy integrado, homogéneo y occidentalizado. En el colegio descubrí que esa visión del Perú era completamente falsa, minúscula y sesgada. En la novela traté de mostrar una sociedad con la complejidad del Perú, con las diferentes razas y los sectores sociales, y cómo cada mundo tenía su propia dimensión psicológica y lingüística. Me costó mucho trabajo encontrar una estructura para esa diversidad, pero al mis-



mo tiempo esa complejidad estructural es algo que prácticamente he seguido aplicando en las novelas que he escrito después.

Incluso sus tres primeras novelas, desde el título —La ciudad y los perros, La casa verde *y* Conversación en La Catedral— *dan la idea de una estructura espacial, de una preocupación por la estructura en relación con el espacio.*

Es verdad. Aunque son novelas muy distintas e historias dispares, la complejidad de la sociedad peruana sí es un denominador común a los tres libros, y se refleja en la estructura.

Usted ha comentado que a partir de la publicación y el éxito de La ciudad y los perros *se acercó al sueño de vivir de la escritura. ¿Qué otra transformación conoció usted en ese momento?*

Si usted piensa lo que era ser escritor en América Latina en los años cincuenta, recordará que era una actividad casi marginal... Había muy pocos escritores que podían ser sólo escritores. Se contaban con los dedos de la mano. Cuando descubrí mi vocación, no me imaginaba que podría dedicarme sólo a la literatura. Siempre pensé que la escritura sería una actividad un poco marginal, en una vida dedicada a trabajos alimenticios.

La publicación de *La ciudad y los perros*, y el hecho de que el libro tuviera éxito y se tradujera, me dieron un estímulo absolutamente extraordinario. Aunque no empecé a vivir de mis libros con esta novela, empecé a tener unos ingresos que no había soñado nunca. Todo fue enormemente estimulante. Fue una gran sorpresa, y al mismo tiempo me animó y me entusiasmó mucho. Me permitió planear novelas ambiciosas, complejas, extensas. Y así escribí *La casa verde* y *Conversación en La Catedral.*

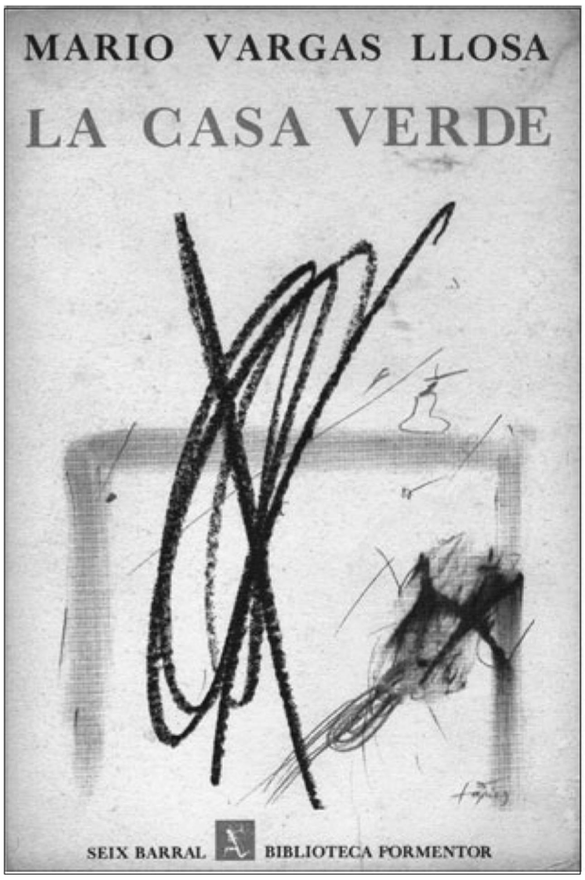
La publicación de La ciudad y los perros *fue hacia octubre de 1963 luego de estar eludiendo a la censura franquista...*

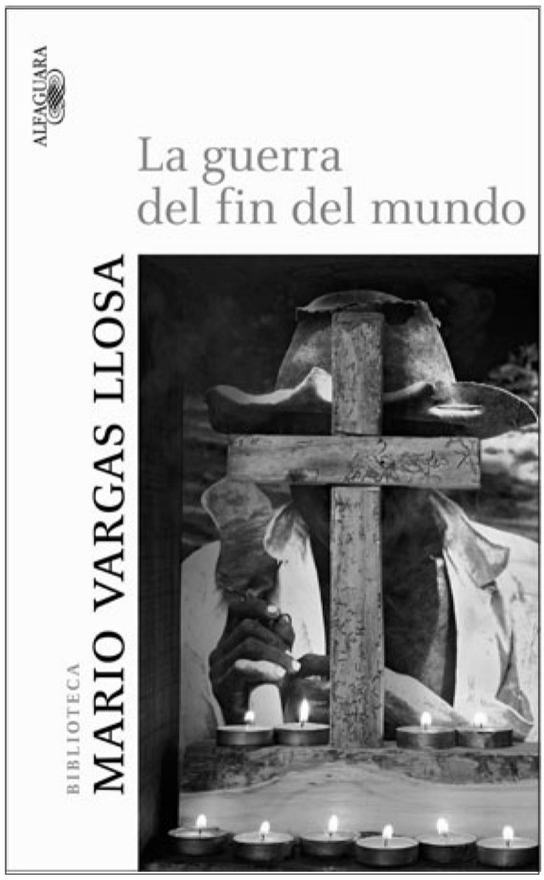
Exactamente. El libro ganó el Premio Biblioteca Breve en 1962, pero eran años muy duros en España con la censura. Yo le estoy muy agradecido al editor Carlos Barral, quien dio una batalla verdaderamente heroica para conseguir el permiso de publicación, haciendo que escritores apoyaran el libro, que dijeran que era un libro serio y debía autorizarse su publicación. Yo mismo tuve que negociar un poco con el jefe de la censura en un viaje a Madrid. Eso retardó cerca de un año la publicación del libro.

Para entonces ya estaba usted escribiendo La casa verde...

Incluso cuando Seix Barral aceptó *La ciudad y los perros*, yo llevaba como un año trabajando en *La casa verde.* Estaba un poco decepcionado porque mis primeros intentos de conseguir un editor habían fracasado. Ya estaba muy metido en *La casa verde* cuando recibí un telegrama de Carlos Barral diciéndome: *Me ha interesado mucho su manuscrito, reunámonos en París para conversar.* Esto fue una especie de milagro para mí.

Hablando de La casa verde, *don Mario: hay una galería de hechos atroces, de brutalidades enormes en este libro, que*





es por lo demás profundamente realista. La novela, con esas historias que retratan la violencia y la opresión en el Perú profundo a través de tres líneas narrativas principales, ¿le implicó un reto diferente al de La ciudad y los perros*?*

Fue un reto diferente, aunque también esté situado en el Perú y aunque de igual modo haya una problemática peruana. Es un libro que tiene que ver con regiones; por ejemplo, la selva, que yo no había conocido sino hasta el año 58. Descubrir la selva fue no solamente descubrir una geografía muy diferente, sino un tipo de vida muy primitiva, donde la explotación y el abuso de los poderosos tenían las características de un salvajismo impensable en las ciudades, en Lima, por ejemplo. Al mismo tiempo, era descubrir un mundo de aventura, un mundo donde la vida todavía tenía una muy escasa formalización, donde había una espontaneidad extraordinaria en la vida de la gente.

La casa verde es una novela, también, donde hay muchos recuerdos de Piura, la primera ciudad peruana en que viví realmente ya con uso de razón. Hay una nostalgia de lo que fue mi primer contacto con la vida peruana.

Por otra parte, en esa novela hay un engolosinamiento con la técnica literaria, con la experimentación. Yo había descubierto la riqueza de la forma literaria leyendo a Faulkner. En esos años fue el novelista al que leí más, y su influencia está muy presente en *La casa verde.* También la influencia de Flaubert, otro autor que yo leí a partir de 1958, y que para mí ha sido uno de los grandes maestros. Él me enseñó a hacer una literatura que, al mismo tiempo que fuera realista y objetiva, fuera también muy rigurosa desde el punto de vista formal, con un gran trabajo para encontrar la precisión de la palabra, para conseguir que un texto fuera autosuficiente, que no faltara ni sobrara nada para ser eficaz y persuasivo. Todo ese descubrimiento y entusiasmo con la experimentación tanto de la palabra como de la técnica y la organización están muy presentes en *La casa verde.* Probablemente sea la novela más formalista que yo he escrito...

¿Renegaría de esa experiencia?

No. No renegaría. No reniego de nada de lo que he escrito. Pero, digamos, hoy día no escribiría una novela como *La casa verde*, en la que la palabra es casi un personaje. El lector tiene que estar tan atento a la expresión como a lo que se cuenta para entender cabalmente. Ese tipo de novela no la escribiría ahora pero sí fue una gran experiencia para mí, porque la escribí con un gran entusiasmo, y con el deslumbramiento de descubrir todo lo que se podía hacer jugando con las palabras y con la organización de la historia... u

Una versión abreviada de esta entrevista se transmitió el 23 de mayo de 2014 en el programa *Confabulario TV*, una coproducción del periódico *El Universal* y Canal 22.

El Arca de Zoé

Carlos Martínez Assad

En 2007, una ONG francesa, El Arca de Zoé, intentó sacar de Darfur, zona en una grave crisis humanitaria, a 103 niños sin familia para su adopción en países desarrollados. Acusados de tráfico de menores, los integrantes enfrentaron a la justicia en Chad y Francia, así como una dura reprobación mediática. Martínez Assad analiza las implicaciones sociales y morales de la historia.

> *Y dijo el Señor a Nó-a'h: "Entra tú y toda tu casa en el arca, porque te he visto a ti justo delante de Mí en esta generación".*
> Génesis VII-1
> *Y dijo el Señor en Su corazón: "No volveré más a maldecir la tierra por causa del hombre; porque las inclinaciones del corazón del hombre son malas desde su mocedad; ni volveré a herir todo viviente, como acabo de hacerlo".*
> Génesis VIII-21

En la castigada zona de Chad en la frontera con Sudán, en el centro de África, la ONG francesa llamada El Arca de Zoé —en obvio paralelismo con el relato bíblico de Noé— se propuso sacar de ahí a 103 niños sin familia en 2007 para darlos en adopción a familias en países occidentales. Apenas en 2013 se llegó a una conclusión en ese controvertido episodio de los muchos que tienen lugar en el conflictivo centro de África, evidencia de las divergencias de cultura y de valores entre los países así como de la culpa de los occidentales respecto a los países colonizados.

La zona vivía lo que se ha calificado como crisis humanitaria por las guerras que se libraban y los consecuentes desplazamientos de miles de personas. La sospecha de tráfico de menores alertó a los pobladores y a la opinión pública internacional. Las condiciones de los niños en los campamentos son invivibles; ellos son hijos de nadie y su supervivencia se da en las peores condiciones: sin alimentos, sin agua, sin medicinas, sin más atención que los escasos recursos que destina la ONU. En 2007 había 180 mil refugiados, de los cuales dos terceras partes eran mujeres y niños que habían cruzado la frontera desde la región sudanesa de Darfur hacia Chad oriental. La tasa de desnutrición aguda superaba los niveles de emergencia sin agua potable ni siquiera tiendas suficientes para todos. Y se afirmaba que 4,500 niños tenían vínculos con grupos armados.

La violencia de género y sexual alertaba a los organismos internacionales y ni la ayuda de UNICEF era suficiente para atender a los casi 700,000 niños, menores de cinco años, que elevaron el número de desplazados, según la Organización de las Naciones Unidas, a 2.7 millones de personas. Además, se calculó que desde 2004 se contaban en más de 200,000 los muertos en el conflicto de una población de cerca de seis millones de habitantes en la región.

Pocas personas en el mundo ponen atención a esa drástica situación. Eso fue lo que aprovechó la organización para justificar su acción, sin que quedara claro si sus intenciones eran humanitarias y desinteresadas, o si se trataba de un negocio de amplios alcances. Para la rocambolesca acción de rescate de Arca de Zoé, como si se tratara de una película de aventuras —de ésas que comenzaron a estar de moda desde los años setenta del siglo pasado—, se dispuso de una nave 757 de

la compañía Girjet con tripulación española para el rescate. Los niños fueron trasladados desde sus pueblos natales a un campamento organizado por franceses, base de la citada organización con tiendas de campaña de la ONU.

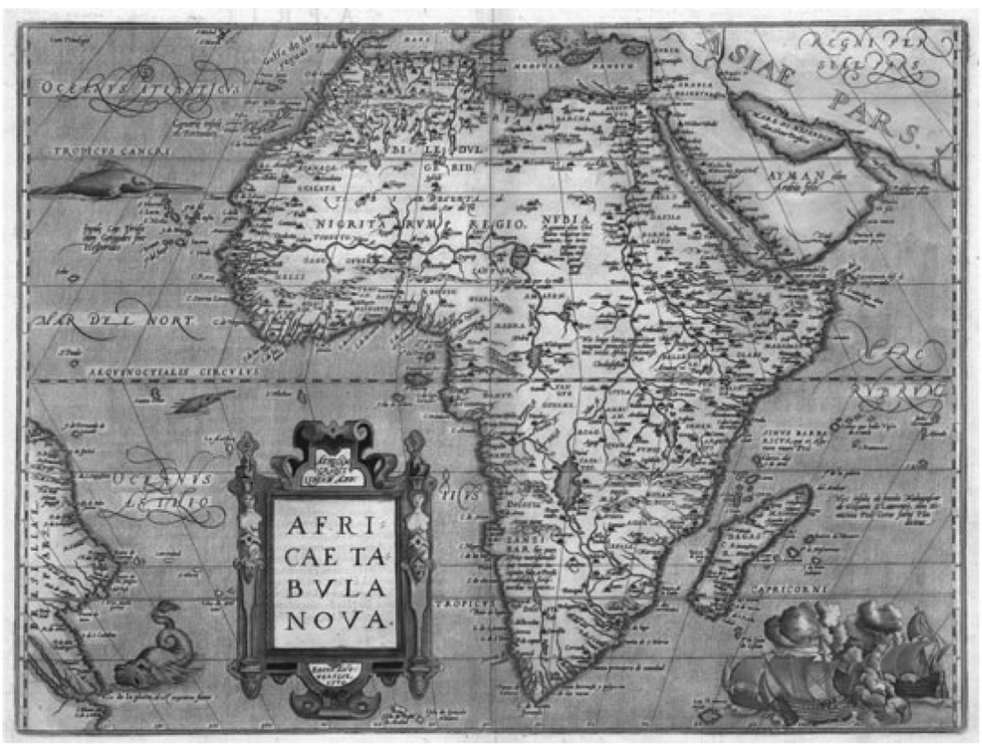
Aun cuando fueron transportados por el ejército francés al inicio de la operación, seis de sus miembros fueron arrestados por la policía en el aeródromo de Abéché el 25 de octubre de 2007 mientras intentaban embarcar a 108 niños hacia Francia. Mientras la ONG insistía en que los niños eran huérfanos procedentes de Darfur, la ONU consideró que los niños eran chadianos y tenían padres, tutores o familiares. El presidente de Chad, Idriss Déby, acusó a la organización de dedicarse a la "pedofilia" y al "tráfico de órganos", aunque esto no logró comprobarse. Sin embargo, algo salió mal porque la acción se enfrentó a una ofensiva mediática que avalaba las acusaciones. "Negreros de los tiempos modernos" fueron llamados sus integrantes.

El considerado visionario Eric Breteau fue su fundador. Se supo de él cuando, conmovido por el desastre causado por el tsunami en las costas del sureste asiático en diciembre de 2004, abandonó sus actividades de agente comercial, bombero voluntario de Argenteuil, Francia, y presidente de la federación francesa de vehículos todoterreno, para realizar una labor humanitaria. Luego en enero de 2007 decidió volcar su energía a los huérfanos de la guerra de Darfur, con el objetivo utópico de evacuar a diez mil niños huérfanos de padre y madre o de familiares cercanos, para llevarlos a Europa, Estados Unidos y Canadá. Cuando se le cuestionó si era legal el procedimiento, respondió "las cuestiones administrativas no son prioritarias", y en un primer paso llevaría a los niños a Francia como demandantes de asilo. Declaró al diario *El País* el primero de noviembre de ese año: "Cuando estén en lugar seguro, nos tomaremos el tiempo de discutir todo asunto jurídico".

Kamal Ibais, portavoz del gubernamental Partido del Congreso Nacional, del gobierno de Chad, se expresó sobre los organizadores del operativo en términos muy duros: "Este acto criminal muestra cómo se ha deteriorado la mentalidad de los occidentales en lo referente a Darfur. Es el precio que los rebeldes deben pagar a los franceses. Es el precio por buscar protección extranjera".

La policía francesa alertó a la de Chad. En la operación fueron detenidos nueve franceses, siete de ellos miembros de la organización, y dos periodistas, más los siete españoles de la tripulación. La pena por tráfico de menores ascendía en ese país a 20 años de trabajos forzados. No obstante, por tratarse de personas contratadas para un servicio, fueron exonerados; sucedió igualmente con las dos azafatas francesas y los otros miembros de la tripulación cuando el mismo presidente Nicolas Sarközy aprovechó su visita al país para llevarlos de regreso a Francia.

Es posible, sin embargo, que el gobierno francés conociera los planes de la ONG, porque sus miembros se entrevistaron en tres oportunidades con autoridades de Relaciones Exteriores, quienes les advirtieron que la acción que se proponían tenía todos los visos de ilegalidad. La opinión pública francesa reaccionó en contra de sus coterráneos, a quienes negó el crédito de una acción humanitaria. Las reacciones fueron tan fuertes que, al acudir Rama Yade, secretaria de los derechos



humanos de Francia, a la Asamblea Nacional para hablar de la crisis, fue abucheada.

El gobernador de Darfur del Sur, Ali Mahmud Mohred, afirmó que allí no había guerra, solo miseria, por lo que se necesitaban las ONG, pero criticaba que de las 54 que existían más de la mitad no eran de fiar porque tenían "un impacto negativo en la cultura islámica". Ese sería el meollo del asunto: muchas eran cristianas. Aparecía de nuevo el sectarismo de la región.

Coincidió Ibrahim Ahmed Koulamallah, ministro de turismo de Chad, cuando un reportero de *El País* le preguntó el 31 de octubre de 2007: "¿Qué hay detrás de este caso?". Él respondió: "La pobreza. Todo el mundo cree que África es pobre y todos se aprovechan, aunque vengan diciendo que llegan con asistencia humanitaria". Y sobre el caso en cuestión, sostuvo que no se trataba sino de un rapto de menores; luego agregó: "Mi pueblo está realmente indignado. Los occidentales han sido los que supuestamente han venido a darnos clases de derecho, los que nos enseñaron los derechos humanos. Y ahora vienen a nuestro país a violar esos derechos humanos".

Por su parte, ACNUR entrevistó a 21 niñas y 82 niños de los seleccionados para el primer traslado, y algunos de ellos hablaron de engaños de parte de la ONG. El proceso en contra de los franceses que se seguió en Chad fue largo y debieron enfrentar las demandas de familias francesas que habían pagado por la adopción de un niño, pero lograron su traslado a Europa.

La utopía del proyecto se constataba con la información de que, en Pontault-Combault, a 25 kilómetros de París, viviría Abdel, un niño de seis años y de 1.30 metros de altura, según las informaciones del Arca de Zoé. La familia compuesta por el matrimonio de Jean y Claire, con tres hijos (Pauline de 17 años, Juliette de 13 y Louis de 9) habían decidido compartir su vida con uno de los niños de la guerra. La familia se confió; el único no convencido fue el novio de la mayor, Étienne Pouchelet, de 30 años: "Soy adoptado, nacido en Líbano y acogido desde muy pequeño por una familia francesa. No podía evitar pensar que este asunto era rocambolesco, incomprensible. Ese Breteau me parecía raro. El Arca de Zoé no estaba incluida, y ni siquiera aparecía citada en la página del Ministerio de Asuntos Exteriores" (*El País* del 8 de noviembre de 2007).

Cólera y nacionalismo se unieron en Chad en las reacciones contra los motivos de la ONG. Le secundó Sudán, donde el factor islámico apareció cuando Jartum alegó que se trataba de niños sudaneses. En verdad eran de Chad, aunque en la frontera que comparten se encuentran los campamentos, por lo cual se trata de un territorio permeable y sin límites claros.

Finalmente, los seis franceses del Arca de Zoé condenados en Chad llegaron a Francia el 28 de diciembre de 2007. Un juez decidió su suerte en términos penales de acuerdo con Chad. Deberían purgar ocho años de prisión o intercambiarlos por otra pena, pasado un tiempo prudente. Y deberían pagar 6.5 millones de euros por daños e intereses a las partes civiles. Quedó abierta en París una instrucción diferente por "estafa en el ejercicio ilegal de la profesión de intermediarios para la adopción". La amiga de uno de los integrantes del grupo expresó: "Se marcharon para salvar vidas de niños y regresan condenados como criminales".

El 12 de febrero de 2013, según la agencia EFE, se anunciaba desde París que Breteau y Lelouch —principales responsables de la ONG— habían sido finalmente sentenciados a dos años de cárcel por su intento de sacar a 102 niños de Chad. La corte impuso a su organización una multa de 100,000 euros. Los otros integrantes fueron sentenciados a penas de cárcel exenta de cumplimiento.

Los acusados habrían prometido a los interesados un hijo africano en adopción por entre 2,800 y 6,000 euros e insistieron en su objetivo: proteger a las víctimas infantiles y juveniles de Darfur. La condena de ocho años de trabajos forzados fue cambiada por una similar en Francia, porque allí no existía ese tipo de castigo. Y el presidente Déby los amnistió pese a las acusaciones, lo que dio lugar a una ambigüedad respecto de los fines de la agrupación.

Libres, los dos principales responsables se exiliaron en Sudáfrica, donde ahora se dedican a la hostelería. Apenas han logrado abonar 617,000 euros de los 6.2 millones que la justicia les impuso. ¿Se trató realmente de un intento de fraude? ¿Fue algo relacionado con el sentimiento de culpa de los países colonizadores? ¿La reacción se debió al sentimiento de inferioridad de los colonizados porque se les considera incapaces de resolver sus propios problemas? El hecho es que aun cuando se haya propuesto ayudar, Arca de Zoé presentaba todos los prejuicios occidentales respecto de la problemática de la región y la arrogancia de considerar que tendrían éxito no obstante a la oposición que surgió de inmediato.

Pese a todo, ¿eran personas decididas a hacer algo por esos niños castigados por la vida? ¿Podían cambiar su destino? O, como suponían sus críticos, ¿esos niños sólo habrían de sumarse al trabajo esclavo o a cualquier otra forma de explotación infantil? Es difícil encontrar la respuesta. Lo cierto es que la suerte de esos niños se desconoce. En un final feliz, se les podría imaginar creciendo en el calor de un hogar sin penuria con sus hermanos y padres adoptivos en un país desarrollado. Lo cierto es que en el final infeliz, si aún están vivos, difícilmente volverán a confiar en una ONG. Sobreviven con los suministros de la ONU, y su destino, nada promisorio, sigue ligado a esas pobres tierras yermas donde al Arca de Noé le sería imposible navegar, a menos que llegara otro diluvio para encontrar el lugar de su salvación. u

Salvador Novo

Provocador y audaz

Guadalupe Loaeza

Como un personaje laborioso y de humor ácido, el poeta y cronista mexicano Salvador Novo marcó toda una época de la vida cultural en la Ciudad de México. En esta estampa del autor de Nueva grandeza mexicana, *Guadalupe Loaeza recorre el periplo vital de una figura que hizo concordar en su vida y en su escritura un desafío permanente de las convenciones.*

Salvador Novo, ¿excéntrico? Sin duda, Novo ha sido el más excéntrico de nuestros escritores. Era exhibicionista, criticón, tenía una forma de vestir muy llamativa y muy provocadora. Fue quizás el primer *gay* público de México, aunque todo mundo hacía como que no se daba cuenta.

Desde que era adolescente ya se depilaba las cejas, lo cual le daba un aspecto muy ambiguo. Su mirada inteligente lo hacía parecer también muy cándido. Pero si algo no tenía Novo era candidez. Sus amigos le tenían miedo por la acidez de sus comentarios. Por ejemplo, don Jaime Torres Bodet, quien era el político más decente y retraído, le tenía pavor a su audacia, porque, como eran amigos desde su juventud, sabía muchísimos secretos. Cuando la campaña de alfabetización, Novo escribió aquel epigrama que decía: "Exclamó la comunidat, / al saber la novedat, / ¿dejar de ser analfabet, / para leer a Torres Bodet? / ¡qué atrocidat!".

Claro, Torres Bodet nunca se atrevió a ser él mismo, pero Novo lo demostraba con una llaneza apabullante. Dicen que cuando era muy joven entró al patio de la Escuela de Jurisprudencia con sus sandalias doradas, y que tuvo que aguantar los insultos y los chiflidos de los desconcertados estudiantes. Lo más llamativo de todo es que Novo esperaba provocar esa reacción, y eso lo divertía. En lugar de hacerlo sentir inferior, lo hacía sentir superior por atreverse y porque ninguno de esos muchachos que se burlaban de él podía negar su talento, su inteligencia y su enorme cultura.

Un elemento quizá tan famoso como Novo era su peluca color zanahoria. Seguramente, todo mundo lo reconocía desde lejos nada más por su tonalidad tan intensa y por su artificialidad. Archibaldo Burns me contó que en una ocasión, saliendo del frontón, tomó un taxi y, al dar la vuelta por el Monumento a la Revolución, reconoció entre las tinieblas a Novo, inclinado mientras un chofer con su cinturón le daba en la espalda. Cuando Novo lo reconoció, le dijo: "¡Vete, Archi, déjame, no es nada, déjame!". Asimismo, recibía a sus amigos con sus batas chinas, o tenía la audacia de maquillarse y, a veces, cargar con su polvera. Quizás era tan vanidoso como Dolores del Río (su vecina) o María Félix, sus dos grandes amigas.

Con esta manera tan atrevida de ser, acabó por ganarse el respeto de la gente. Era un intelectual al que reconocían en la calle, en Televisa daba su opinión, la gente lo elogiaba y era muy adulado porque todo mundo quería salir en sus crónicas. Era el más trabajador de los escritores, hacía unas comidas memorables en su casa de Coyoacán con las recetas que inventaba o bien con los platillos coloniales. Ir a su teatro era convivir con personalidades como Luis G. Basurto, los regentes de la ciudad, las actrices de teatro, Diego Rivera, Frida Kahlo, Fito Best Maugard, Miguel Covarrubias, Lupe Marín y María Asúnsolo, entre muchos otros. Iba a todos los conciertos, las galerías, las exposiciones y hasta verlo llegar al cine era un espectáculo. Al entrar al Sanborns de Madero, se hacía un silencio de respeto. A mi madre, que era tan peyorativa con los *gay*, jamás le escuché la más mínima crítica en relación con su aspecto. Sin embargo, Novo tenía sus malquerientes, el más notable era Octavio Paz, quien realmente no lo apreció mucho.

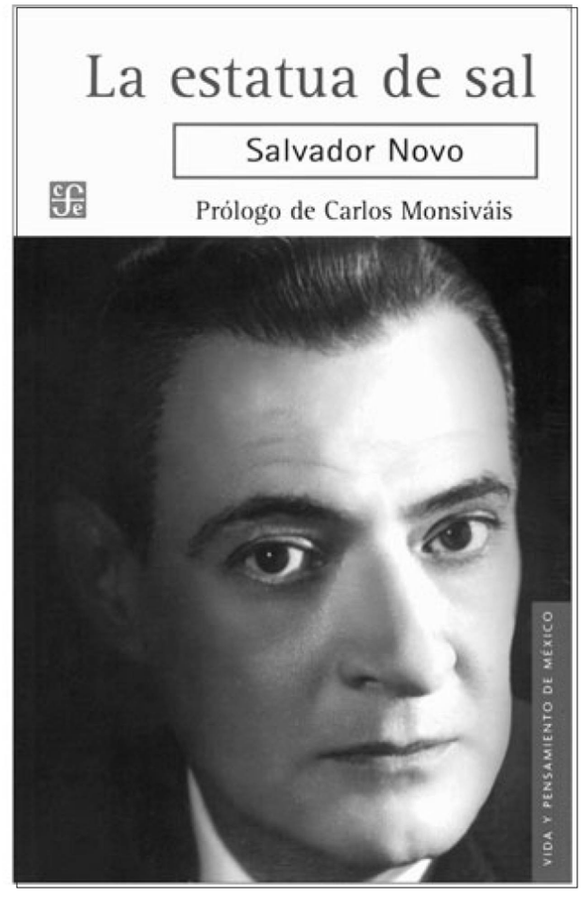
Novo usaba un anillo en cada dedo. No viajaba porque decía que los viajes no ilustraban. Le fascinaba poner apodos. Insultaba como lo habrían hecho Quevedo o Lope de Vega. A pesar de ser homosexual, le pidió matrimonio a Beatriz Aguirre. Quería tener un hijo. A todos sus amigos les mandaba en diciembre un soneto para despedir el año. Se enamoraba de policías y soldados. Sin embargo, era el más solitario. No tuvo una pareja permanente, aunque se sabe que tuvo un romance apasionado con Federico García Lorca, cuando se conocieron en Argentina. Incluso, se dice que García Lorca estaba preparando su viaje para venir a vivir a México cuando fue asesinado.

Quizá lo más escandaloso de Novo no lo supieron sus contemporáneos. Me refiero a sus memorias tituladas *La estatua de sal*, que se publicaron 25 años después de su muerte, es decir, en 1999, con un prólogo magnífico de Carlos Monsiváis. Monsi conocía muy bien este libro porque llegó a ir a lecturas privadas que organizaba su autor para dar a conocer algunos pasajes. En este libro, Novo quiso hacer una especie de autopsicoanálisis para tratar de explicarse su personalidad. Ahí cuenta todas sus aventuras sexuales desde que tenía como cinco años.

Relata cómo era la vida en la Ciudad de México en los tiempos de la Revolución, habla de los 41, ya que conoció a algunos de los sobrevivientes de este baile que ocurrió en 1901, en el cual se encontraba el yerno de don Porfirio. También cuenta la vida de los travestis, así como la vida privada de sus amigos. Era un libro que todo mundo temía, sus amigos y sus enemigos, porque sabían que muchos años después iban a aparecer en estas memorias sin censura.

Novo murió en 1974. Ahí sí que no le valió su respetabilidad, porque se le negó la Rotonda de los Hombres Ilustres y se le enterró en el Panteón Jardín. Seguramente, le habría gustado ser enterrado con su peluca roja y sus diez anillos. **u**

Salvador Novo



Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo

De la tierra firme al mar sin orillas

Gustavo Guerrero

A partir de un ensayo clásico de Mariano Picón-Salas de 1954, el investigador de la Université de Cergy Pontoise y de Cornell University establece una documentada búsqueda en torno a la evolución del ensayo latinoamericano en el último medio siglo, un devenir en el que se ha desbordado a los terrenos de la ficción y la crónica y se ha vinculado con los estudios culturales y la sociología.

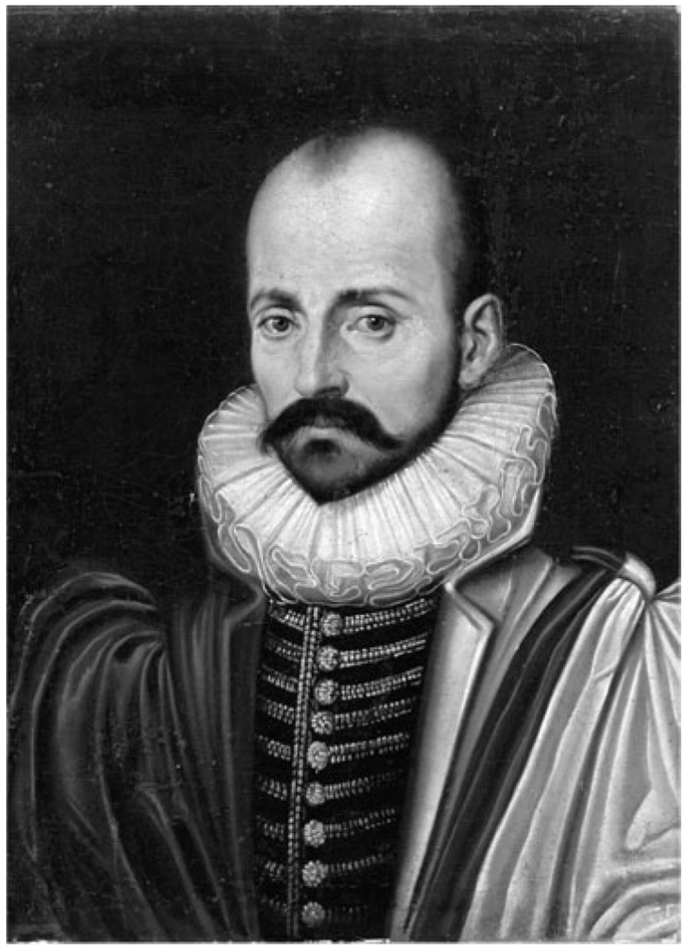
Para Liliana Weinberg

I

Como muchos de ustedes saben, "Y va de ensayo" es el título que Mariano Picón-Salas le puso a la conferencia que, en el marco de un ciclo sobre los géneros literarios, dictó en la Universidad Santa María de Caracas en 1954. No fue la primera ni la última vez en que trató de ofrecernos una reflexión sobre los rasgos o atributos de este tipo de escritura con el cual ya para entonces, y después de la publicación de *De la Conquista a la Independencia* (1944), solía identificársele no sólo en Venezuela sino en otros países de América Latina. Sin embargo, aquella conferencia sí fue, o sí es, el texto de nuestro humanista donde la inquisición sobre la naturaleza del ensayo adquiere un perfil más juguetón y performativo, y se traduce explícitamente en un *ensayar*, o en un *hacer un ensayo*, que realiza y ejemplifica las propiedades del género, tal y como se le entendía en aquel momento dentro del campo literario latinoamericano.

En efecto, "Y va de ensayo" se deja leer como una suerte de espectáculo literario donde lo que se muestra —lo que se pone en escena— resulta a veces tan o más importante que lo que se dice, dado que la ejecución misma del texto constituye un discurso alternativo y silencioso que viene a ilustrar, completar o extender el análisis del autor sobre las características de esta clase de escritura.

Así, Picón-Salas describe el ensayo, junto a la poesía y la novela, como uno de los tres modelos mayores que suele adoptar la expresión literaria y, a todo lo largo de



Michel de Montaigne

estas páginas, nos hace sentir la singularidad de su prosa y la libertad con que va armando su texto no sólo a través de los matices estilísticos con los que juega entre registros distintos del idioma, sino, además, a través de la invención de una estructura que haga inteligible el despliegue aparentemente aleatorio, digresivo y natural de la argumentación. Como en un diálogo de la literatura consigo misma, el discurso sobre el lenguaje y la forma produce, de esta suerte, una forma y un lenguaje que alimentan y sostienen la reflexión misma. Lo que se pone de relieve en un primer plano son, para decirlo con las categorías de Gérard Genette, las propiedades que realzan la condicionalidad literaria del texto que estamos leyendo y, en especial, el carácter abierto de la composición, así como también ese atributo que Picón-Salas define en el último párrafo como la creación de una lengua "tan personal y propia, que ella se bautice a sí misma".[1]

En otro momento de la conferencia, reincidiendo en un tema del joven Lukács, señala también que el ensayo tiende un extraño puente entre los conceptos y las imágenes, buscando reconciliar filosofía y poesía; pero quizá su prosa nos lo dice mejor sin decirlo, multiplicando las marcas de la subjetividad que unen la enunciación y lo enunciado, y plasmando los caprichosos giros de un pensamiento que dibuja alrededor de la definición del género un rosario no de repuestas sino de hipótesis e interrogantes, que conducen a otras hipótesis e interrogantes en un proceso que, adivinamos, podría ser interminable.

Entre el yo y el mundo, inquiriendo e ignorando, como enseñó Montaigne, las palabras urden así ante los ojos del lector la trama de una pregunta y una especulación que resumen el intento por construir literariamente una verdad. Ortega y Gasset decía en *Meditaciones del Quijote* (1914) que el ensayo era la ciencia menos la prueba explícita; Mallarmé arriesgaba que pensar era escribir sin instrumentos. Picón-Salas ilustra el hecho de que la escritura ensayística puede ser una manera de pensar específica y que sólo existe, en tanto y en cuanto ejercicio indagatorio de la prosa de ideas, en el acto material de su ejecución. Muchos años después, Beatriz Sarlo lo dice en ese otro ensayo sobre el ensayo que se intitula "Del otro lado del horizonte" y donde no sólo sostiene que "*Facundo* no existe fuera de la escritura", sino que añade asimismo que "el ensayo se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la puesta en escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo".[2]

A despecho de la distancia que los separa, Picón-Salas comparte también con la argentina un concepto del ensayo que ve en la oposición al método filosófico y a la forma del tratado uno de los rasgos característicos del género. De ahí que el ensayista, según él, "no pretende como el filósofo ofrecer un sistema del mundo intemporalmente válido, sino proceder de la situación o el conflicto inmediato". Esta inmediatez, que alude a una circunstancia histórica concreta y que sitúa a la escritura en un lugar de enunciación preciso, marca una diferencia de fondo con el quehacer filosófico y, simultáneamente, permite que el ensayo arraigue en el suelo americano y se erija, como es sabido, en uno de nuestros primeros géneros modernos.

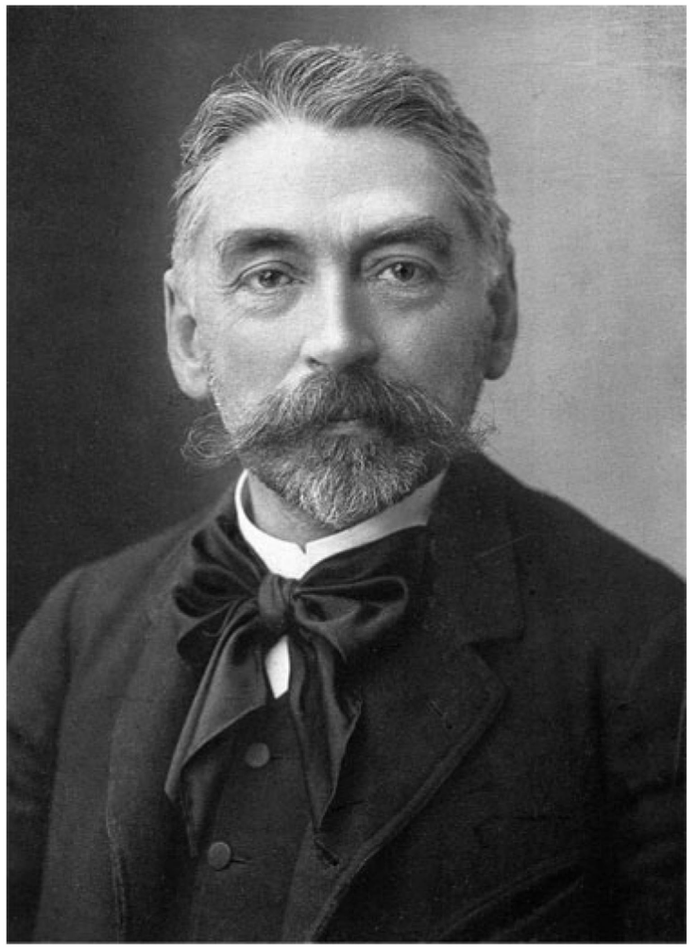
Ciertamente, está lejos de ser un secreto que la temprana adopción del ensayo en América Latina y su rica fortuna reflejan en muy buena medida una atención preferente por nuestra particular condición, así como también la continuidad en el tiempo de una actitud crítica y una estrategia de resistencia ante los grandes sistemas de pensamiento europeo que se configuran sucesivamente en torno a la escolástica, el positivismo y el marxismo. Al igual que Alfonso Reyes o Pedro Henrí-

[1] Mariano Picón-Salas, "Y va de ensayo" [1954], *Viejos y nuevos mundos*, selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1983, pp. 501-505.

[2] Beatriz Sarlo, "Del otro lado del horizonte", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias 9*, Facultad de Humanidades y Artes/UNR, Rosario, diciembre de 2001, pp. 16-31.

quez Ureña, Picón-Salas no podía concebir su idea del ensayo fuera de estas coordenadas: hacia 1954, cuando redacta su conferencia, *ensayar*, o *hacer un ensayo*, suponía, para él, tratar de pensar moderna y críticamente *de otra manera* sobre y desde el contexto latinoamericano. Miguel Gomes lo ha subrayado acertadamente al decirnos que "los ensayistas del continente se han interrogado sobre qué es la modernidad, y porque suele acarrear imágenes del mundo eurocéntricas, sobre cuáles son las consecuencias de un ajuste de cuentas con ella".[3]

Como otros intelectuales latinoamericanos de una generación a la que le toca vivir las dos guerras mundiales, Picón-Salas ve en la crisis de la civilización europea la necesidad de pensar nuestra diferencia, pero, al mismo tiempo, y fiel a la enseñanza de José Enrique Rodó, concibe dicho proyecto bajo la égida de la literatura y los valores estéticos, a la sombra de la tradición humanista alemana de la Historia del Espíritu y la Historia de la Cultura. Así se traba una contradicción y un conflicto entre la naturaleza peculiar o singular de los fenómenos contextuales que, en principio, interesan al género ensayístico y la inscripción del mismo en un proyecto epistemológico de corte universalista y a menudo abiertamente vinculado a la reivindicación de las fuentes culturales ibéricas. La crítica poscolonial o decolonial ya ha sabido mostrarnos las distintas facetas de esta problemática de la que no escapan ni la teoría ni la práctica de Picón-Salas. Sin embargo, no voy a detenerme por de pronto en ellas, pues me parece más importante ahora lo que esta doble inscripción del ensayo en el campo literario y dentro de un proyecto epistemológico determinado supone en la aclimatación latinoamericana del género. Y es que, a diferencia de lo que ocurre en Europa, el ensayo marca entre nosotros una frontera impar de la literatura en los límites de la filosofía, la historia, la antropología, la sociología y la crítica literaria; digamos que describe unos confines únicos y bien particulares donde la diferencia americana trata de abrirse paso forcejeando con el paradigma moderno europeo, o ajustando cuentas con él, como dice Gomes. Allí, en ese espacio medianero, la producción de una cierta imagen de América Latina se hace indisociable de las tensiones entre la subjetividad literaria y la racionalidad de las ciencias sociales y humanas, algo que sólo el ensayo parece capaz de compendiar y plasmar en toda su intensidad. Alberto Giordano ha escrito que "por el ensayo el saber se somete a la prueba de la literatura".[4] Creo que se podría reformular su frase contextualizándola y decir que "por el ensayo el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba de la literatura". No en vano, desde Rodó hasta Carlos Monsiváis o hasta Néstor García Canclini, pareciera que algo en el latinoamericanismo siempre aspira a la condición de la escritura literaria aunque se nutra de los conceptos y métodos científicos más rigurosos.



Stéphane Mallarmé

Liliana Weinberg ha destacado este papel clave del ensayo como punto de enlace y articulación entre el campo literario y el campo intelectual a todo lo largo de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, durante el periodo que ella bautiza como el del "ensayo en tierra firme", apuntando a la célebre colección del Fondo de Cultura Económica que editó los libros de Picón-Salas y de tantos otros ensayistas de renombre. Agreguemos que, según Weinberg, se trata de un momento esencial en la consolidación del género en América Latina, ya que conlleva, en sus palabras: "un pacto implícito de representatividad entre el ensayista, los temas, el público, el mundo del libro y su articulación con otras esferas del quehacer social".[5] Tierra Firme señala así el ascenso de una perspectiva historicista y culturalista que reorganiza la estructura del campo intelectual y literario alrededor

[3] Miguel Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1999, p. 126.

[4] Alberto Giordano, *Modos del ensayo: Jorge Luis Borges, Oscar Masotta*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1991, p. 126.

[5] Liliana Weinberg, "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma", *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, 2007, año 8, número 9, p. 110.

de los temas del latinoamericanismo y la formación de las identidades. Según Jorge Myers, en la representación de América Latina que este tipo de ensayo elabora, se reúnen y fusionan una definición de la cultura como producto espiritual o espiritualizado, cercano a la idea de una cultura literaria de élites, y el postulado de la existencia de una identidad latinoamericana cuyos rasgos serían compartidos por todas las naciones del continente.[6] La ensayística se da por misión redibujar la unidad de América Latina sentando las bases de una historia cultural común, con un lenguaje que se emparente con el de la literatura o que se afirme como puramente literario.

Huelga subrayar con cuánta claridad Picón-Salas integra en su obra todos estos contextos y sabe que son el suelo sobre el que se alza la teoría y la práctica del género en la América Latina de 1954: "Un género literario para quienes ya no se satisfacen con las clasificaciones embalsamadas de la antigua preceptiva, no sólo se diferencia de otro por la técnica verbal que utilice sino por la función que cumpla", escribe en la conferencia que hemos venido comentando.

Casi sesenta años más tarde, en este presente que nos ha tocado en suerte, tratar de *ensayar* o de *hacer un ensayo* sobre el ensayo, a la manera del maestro venezolano, parece un ejercicio bastante más problemático y arriesgado, por no decir sencillamente temerario o imposible. Weinberg tiene razón cuando nos advierte que hemos pasado del periodo normalizador de un ensayo "en tierra firme" a los tiempos revueltos de un ensayo "sin orillas", como el río del título de Juan José Saer.[7] Ya no resulta tan viable o factible discernir rasgos o características determinantes del género, ni menos aún ejemplificarlos a través de la ejecución de un texto. Tampoco se pueden proponer clasificaciones o muestrarios que aspiren a cumplir una función análoga: "No hay tipologías, hay solamente modos del ensayo", ha decretado Sarlo en "Del otro lado del horizonte". A principios del siglo XXI, tenemos que conformarnos sin duda con algo menos brillante y más modesto, menos elevado y más simple, acaso con un puñado de comentarios que, problematizando el acto de escritura, bien podrían tomar como punto de partida la dificultad misma de emular a Picón-Salas y podrían transformarla en un tema explícito y peculiar sobre el que se puede *ensayar* o *hacer un ensayo* sobre el ensayo.

Me gustaría así dedicar el tiempo que me ha sido impartido a comentar diversamente esta dificultad no con el fin de elaborar una eventual definición del ensayo contemporáneo, algo que está totalmente fuera de mi alcance, sino con el objetivo de describir y de analizar algunos de los cambios contextuales que inciden hoy en la producción, la circulación y las formas de lectura de diferentes modos del ensayo. Para ello, voy a plantearme dos preguntas. La primera tiene que ver con la evolución reciente de las relaciones entre ensayo y literatura, y podría resumirse en la fórmula *¿dónde se sitúa hoy el ensayo en la economía de los géneros?*; la segunda se referiría más bien a la cuestión de los vínculos entre ensayo y latinoamericanismo, y podría cifrarse a su vez en la oración *¿qué ha sido del viejo y central debate sobre una cultura latinoamericana en el ensayo de las últimas décadas?* Ambas interrogantes deberían servirnos, creo, para evaluar mejor la distancia que nos aleja del concepto del género en Picón-Salas y para acercarnos un poco más a la historia de las continuidades y rupturas que signan el tránsito entre el modelo del ensayo "en tierra firme" y el momento actual de una escritura ensayística "sin orillas".

II

Quizá podríamos partir justamente de esta expresión y señalar que la carencia o la ausencia de orillas no afecta hoy solamente al ensayo sino, de una manera más general, a la literatura toda. Ambos fenómenos están evidentemente interconectados y no podían no estarlo, ya que, como hemos visto, la escritura ensayística se posiciona tradicional y estratégicamente como una de las fronteras del campo literario y de su estructura genérica. Sabemos que la progresiva desaparición o relativización de los linderos internos y externos ha marchado al unísono, en los últimos treinta años, con una multiplicación de las formas híbridas, mestizas o mixtas; pero habría que añadir que coincide además con el proceso de descentramiento de la propia institución literaria, que ha ido perdiendo su tradicional lugar preeminente en nuestras sociedades. Y es que, al igual que otras prácticas artísticas y discursivas, la literatura no escapa del reacomodo que se está produciendo durante este periodo de transición entre una cultura de lo escrito y otra, no de la imagen, sino de una vasta convergencia mediática que está redefiniendo el rol de la escritura entre los distintos vectores de información dentro de un espacio comunicacional saturado y cuyos diversos soportes imponen patrones novedosos a la inserción de textos. Todavía es temprano para vislumbrar lo que pueda suponer la desaparición del libro de papel o incluso del actual libro electrónico como modos de circulación exclusivos de la producción literaria; pero lo que sí se puede constatar es que las orillas de la literatura se difuminan hoy en una dilatada y nebulosa zona de contacto inmaterial donde las combinaciones inter y transmediales no sólo

[6] Jorge Myers, "Gênese *ateneísta* da história cultural latino-americana", *Tempo Social*, 2005, volumen 17, número 1, Universidad de Quilmes, Buenos Aires, pp. 13-15.

[7] Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México, 2007, p. 118.

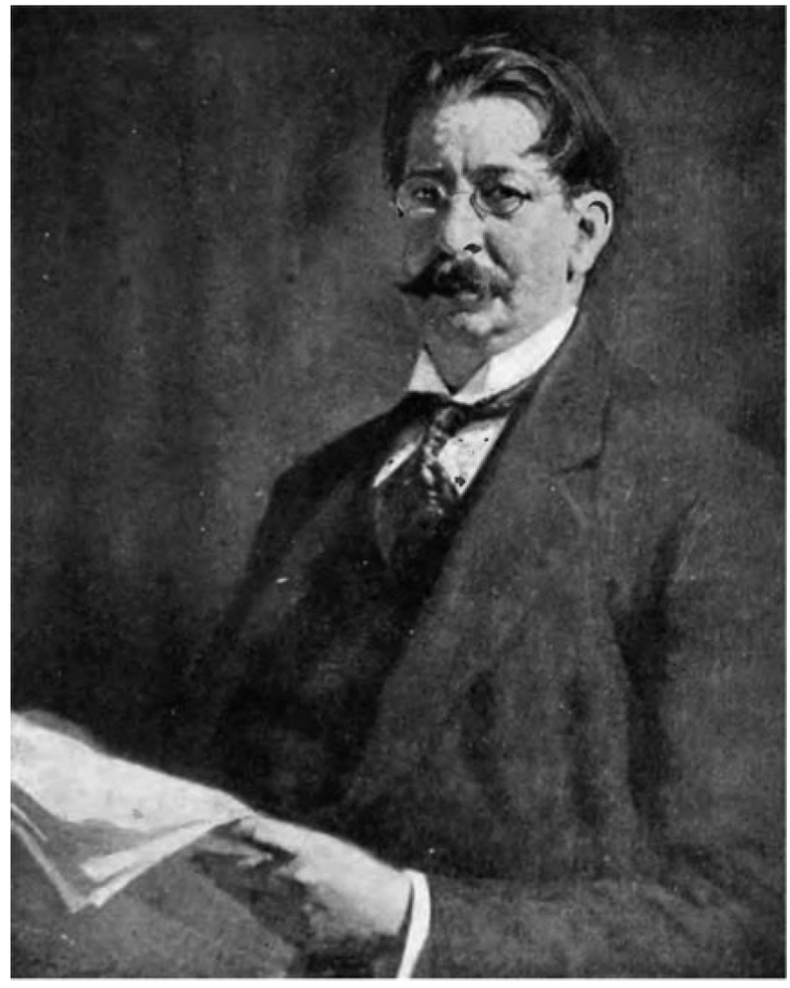
están creando una nueva plástica en la relación entre textos e imágenes, sino que inciden en la plasticidad misma de los modelos genéricos al reubicarlos al interior de una totalidad heterogénea e indiferenciada. Vicente Luis Mora sostiene en un ensayo reciente[8] que la tecnología ha creado un sistema de continuidades sin precedentes y que, como producto de su época, la novela actual se presenta caracterizada por las relaciones que establece entre literatura, imagen, sociología, arte, música, ciencia y tecnología, entre otras muchas y diversas áreas. Pero también la poesía y el ensayo se escriben hoy dentro de esa continuidad inédita, que es ya como un dato de la sensibilidad contemporánea. Aun más, no es improbable que de ella provenga la impresión de la cercanía o inminencia de ese horizonte que algunos críticos, inspirándose en el pensamiento de Jacques Rancière y Alain Badiou, describen como el de la condición post-autónoma o post-estética de la literatura en nuestro momento presente.[9] Con esta expresión se refieren a la acelerada dinámica de intercambios con que la literatura actual tiende a fundirse y a confundirse con otras prácticas y discursos que antes podían serle exteriores o ajenos, o incluso con la suma de los mensajes desmaterializados que traen y llevan los medios de comunicación a todo lo largo de nuestra aldea planetaria.

Lo post-estético o lo post-autónomo designaría así la situación paradójica de una literatura cuyos modos de formalización de lo real, o cuya fábrica de lo sensible, para decirlo como Rancière, acusan la inestabilidad de su diferencia en el contexto que ahora constituyen la totalidad de lo escrito y las nuevas prácticas inter y transmediales que configuran nuestro espacio comunicativo. "Muchas escrituras de los 2000 —señala Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*— atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como en éxodo". Y luego añade unos párrafos más adelante:

> Las literaturas post-autónomas del presente saldrían de la literatura, atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia o en un trabajo social donde no hay índice de realidad o de ficción…

¿Dónde ubicar hoy el ensayo en este entorno tan cambiante y móvil? ¿Dónde se le puede situar ante la erosión de las clasificaciones, las oposiciones y las divisiones tradicionales entre distintas formas de escritura y ante la aparición de nuevas modalidades de coexistencia indiferenciada que borran las antiguas identidades literarias? Es innegable que, en la actualidad, se siguen escribiendo, publicando y leyendo ensayos dentro del antiguo régimen estético o autónomo, y en el formato del libro de papel (aunque, como veremos luego, tampoco en este campo las cosas son tan simples o evidentes como parecen). Pero también es cierto que el ascenso de un régimen post-estético o post-autónomo ha significado el surgimiento de nuevos modos del género que han venido a potenciar su vocación original de apertura, mestizaje y síntesis. Efectivamente, nuestro centauro es hoy un mutante que ha logrado realizar algunas de sus posibilidades antes latentes y se ha reinventado más allá de sí mismo, gracias en muy buena medida a la revolución tecnológica, pero también gracias a los cambios que han ido introduciendo el mercado y la evolución de los estudios humanísticos.

Cuando hablo de la revolución tecnológica, no me estoy refiriendo tan sólo al hecho de que hoy se editen ensayos digital o electrónicamente ni a que se les ponga a circular por la Red. Tampoco aludo a la aparición o a la proliferación de revistas y suplementos literarios que



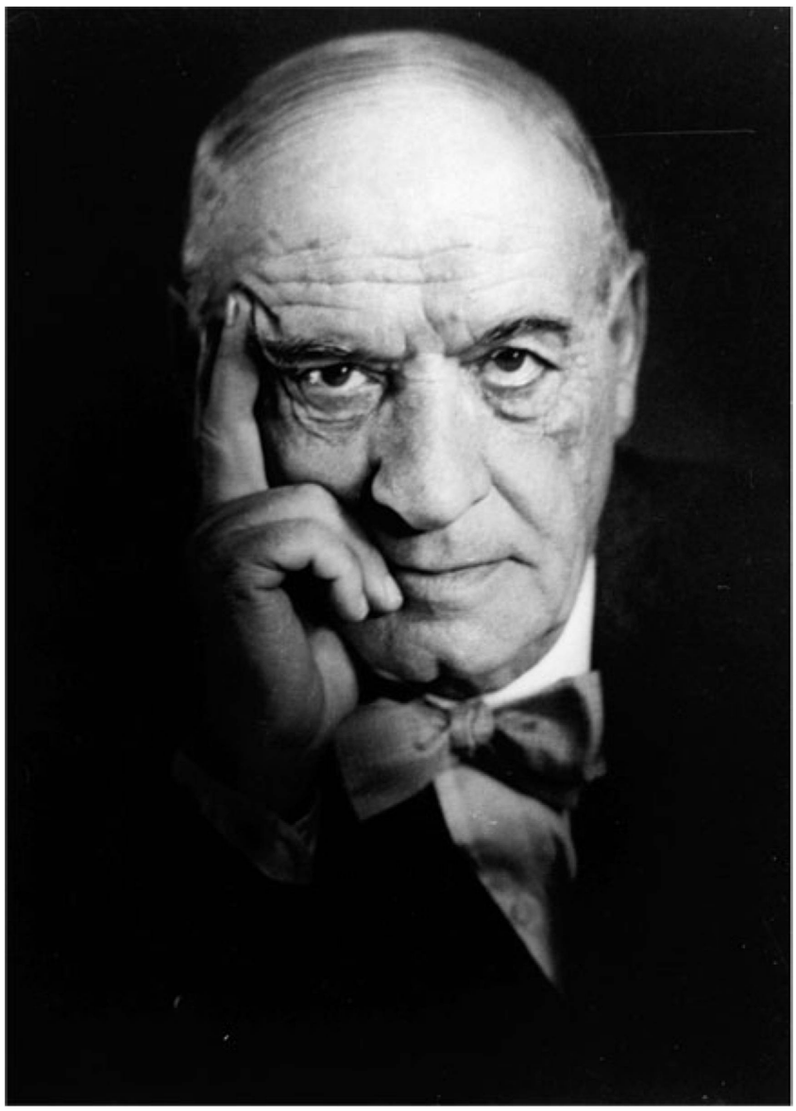
José Enrique Rodó

[8] Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, Planeta, Barcelona, 2012, p. 68.

[9] Mehdi Behhaj Kacem, *Inesthétique et mimésis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*, Éditions Lignes, Paris, 2010; Josefina Ludmer, *Aquí América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2005.

editan ensayos *on line*. Me refiero, esencialmente, y como ya muchos de ustedes lo habrán adivinado, a lo que ha significado el surgimiento del blog como uno de los horizontes del ensayismo contemporáneo.

Ante todo, aclaremos que no estamos hablando de un género ni menos aun de un género literario: el blog es básicamente un soporte digital multimedia que puede acoger y, de hecho, acoge las modalidades de escritura más distintas, desde el periodismo a la novela, pasando por el diario, las crónicas de viaje y hasta las informaciones de algún restaurante o alguna asociación de vecinos. Entre sus muchos huéspedes, no faltan sin duda las escrituras ensayísticas y, en particular, aquellas que se despliegan en los blogs calificados de "literarios", es decir, no sólo (o no tanto) los que tratan de asuntos de literatura sino más bien (y sobre todo) los que entienden creativamente los problemas y las alternativas que se le plantean a la escritura literaria con la proyección del ensayo hacia el ciberespacio en un formato postautónomo y multimedia. Estoy pensando, por ejemplo, en el blog del ya citado Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas* (http://vicenteluismora.blogspot.com/), que se compone principalmente de ensayos de crítica literaria y donde la matriz dialógica del género deja de ser una figura retórica, para convertirse en una realidad comunicativa a través del frecuente intercambio de opiniones e informaciones entre el ensayista y sus lectores. Estoy pensando asimismo en el blog del escritor argentino Daniel Link, *Linkillo* (http://linkillo.blogspot.com/) donde se asocian brevedad, autobiografía, crónica y crítica en un conjunto de fragmentos o apuntes que deben caber en el espacio justo de una pantalla y cuyos numerosos enlaces invitan a una navegación que puede ser infinita.



José Ortega y Gasset

Varios universitarios que han trabajado recientemente en el tema, como Stefano Tedeschi o Mario Martín Gijón, han puesto de relieve justamente esta interactividad, amplitud y plasticidad del blog que lo convierten en un soporte idóneo para la ensayística actual. Ambos han destacado además el rol a la par alternativo y complementario que el blog quiere desempeñar socialmente al crear nuevas comunidades de lectores de ensayos que recuerdan muchas veces a las de las tertulias o incluso a las de los cenáculos vanguardistas, pues se erigen a menudo en grupos independientes o marginales que reivindican una libertad de expresión y de opinión que, según ellos, ya no existiría en el mundo literario fuera de la Red.[10] Sin embargo, habría que anotar asimismo que dichos públicos son bastante más volátiles de lo que parecen y que la cuestión de la persistencia y la valoración de estos modos del ensayo no puede dejar de plantearse, insertos como están en el tráfico y en la navegación dentro del ciberespacio. Y es que, por un lado, la condicionalidad literaria de la escritura ensayística, que depende de su reconocimiento, puede volverse imperceptible al dispersarse los públicos estructurados en torno a un horizonte de apreciación común y, por otro, la continua exposición a medios, formas y lenguajes distintos bien puede traducirse a la larga en una simple indiferenciación que le reste necesidad a la afirmación o a la discusión de un valor literario del género.

El régimen postautónomo o postestético implica estos y otros riesgos de cara al porvenir y además nos trae la pregunta por la manera como se han de leer mañana muchos ensayos de los siglos anteriores, pues a lo que estamos asistiendo simultáneamente es a un cambio general en la sensibilidad y en las maneras de conocer, dado que la actual metamorfosis de las identidades literarias no sólo procede del impacto de la revolución tecnoló-

[10] Stefano Tedeschi, "El blog: una nueva frontera del ensayo", *Revista Iberoamericana* 240, Pittsburgh, julio-septiembre de 2012, p. 674; Mario Martín Gijón, "La blogosfera en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada?" en Sandra Montesa (editora), *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, Universidad de Málaga/Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2009, pp. 356-360.

gica sino que resulta a la vez, como ya se dijo, de transformaciones en la gestión del mercado del libro y de reajustes en el campo de los saberes humanísticos.

Para referirme a aquellas, quisiera citar el título de uno de los volúmenes de la historia de la literatura argentina que, bajo la dirección de Noé Jitrik, se publicó en Buenos Aires a principios de este siglo: *La narración gana la partida* (2000). Creo que refleja una situación en la que se deja sentir con fuerza la influencia del mercado, como lo reconoce la editora de ese volumen, Elsa Ducaroff, en su introducción.[11] Me refiero básicamente a la entronización de la novela como el género más característico y difundido de la literatura contemporánea, un hecho que no podemos dejar de tener en cuenta si vamos a hablar hoy de la posición del ensayo. Porque puede que nos guste o no, pero lo cierto es que basta entrar en cualquier librería y tener algo de memoria, para comprobar que, en las tres décadas que han pasado, la novela ha ido ocupando cada vez más espacio en detrimento de otros géneros que, como la poesía o el propio ensayo, han tenido que migrar hacia soportes digitales o se han visto confinados a circuitos de circulación más restringidos. Actualmente, entre todo lo que se ofrece como literatura en las librerías de América y España, la novela es de lejos el rubro más importante y su mayor difusión está teniendo consecuencias significativas tanto en la construcción social de la imagen del escritor como en la disminución de la influencia de los demás géneros en la cultura escrita y en su enseñanza a nivel media y superior. No en vano las palabras "novela" y "literatura" son empleadas cada vez más como sinónimos en la prensa.

La influencia del mercado en este proceso resulta a la vez de la generalización de las políticas neoliberales y de la formación de los grandes grupos empresariales de comunicación que, desde los años sesenta, han ido incorporando la edición al universo de las industrias culturales de masas. André Schiffrin nos recuerda que, con la aparición de estos grupos y con el cambio en las expectativas económicas dentro del sector, el libro ha tenido que sufrir la comparación con otros productos de mayor rendimiento, como la música o el cine, y así se ha visto progresivamente sometido a criterios de exigencia comercial que han ido multiplicando por tres o cuatro las tasas de beneficio, pasando desde un 3por ciento hasta un 12 por ciento o un 15 por ciento.[12] Huelga subrayar que obtener tales resultados con un libro de poesía o un ensayo es bastante más difícil que con una novela, pues el género novelesco no sólo es el que tradicionalmente ha gozado de un público más extenso sino el que mejor ha sabido cultivarlo y ampliarlo socialmente a través del tiempo. Recordemos que uno de los principales mecanismos de evolución de la novela moderna reside en la capacidad del género para incorporar y reelaborar los productos de la narrativa popular, como el folletín, la literatura fantástica o la policial. De ahí que la apuesta del sector editorial por la novela en los últimos treinta años sea al mismo tiempo una apuesta neoliberal por la posibilidad de aumentar continuamente sus volúmenes de mercado y masificar la lectura.

En lo que nos concierne, la otra cara de la moneda es la creciente dificultad para editar y difundir comercialmente otros géneros que, como el ensayo, no disponen históricamente de un público tan numeroso. Ya he insinuado que el desarrollo de una ensayística en la Red responde en parte a este problema. Pero no se trata de la única respuesta. Porque hay otra u otras bastante más creativas que marcan los nuevos rumbos del género o que han venido a activar y a realizar posibilidades que, por su versatilidad misma, la prosa ensayística ofrecía desde sus comienzos. Confrontado a la reducción de sus espacios de publicación, el género ha tendido así a rein-

[11] Elsa Ducaroff, *Historia crítica de la literatura argentina 11, La narración gana la partida,* Emecé, Buenos Aires, 2000, pp. 8-9.

[12] André Schiffrin, *La edición sin editores,* Destino, Barcelona, 2000, p. 124.

ventarse más allá de sí mismo, pero echando mano de sus propios recursos. Como existe ya una bibliografía impresionante sobre este tema, para explicarlo diré simplemente que, pasando de lo deliberativo a lo narrativo y de la discusión a la relación, un importante sector del ensayo latinoamericano contemporáneo ha acabado cruzando la frontera entre ficción y no ficción, y hoy cohabita postautónoma y postestéticamente con la novela y el cuento, si acaso no se puede alegar que ha adoptado tácticamente sus convenciones narrativas y hasta su apariencia. Otra manera de decirlo es escribiendo que la lección del cuentista Jorge Luis Borges, bien asimilada por la generación de Alejandro Rossi y de Sergio Pitol, ha ido adquiriendo unas dimensiones insospechadas dentro de nuestra prosa contemporánea, hasta el punto de que, en la actualidad, mucha de nuestra mejor ensayística y, en particular, la de crítica literaria, corre infusa en la ficción narrativa o se presenta como tal.

Es verdad que, ya hacia 1935, Medardo Vitier señalaba la existencia de un contenido ensayístico de la novela, pero no lo es menos que este derrotero adquiere unas dimensiones sin precedentes en los últimos años. Sobran autores que reúnan las dos escrituras y aun estudios de sus articulaciones en la obra de Enrique Vila-Matas o Roberto Bolaño, de Margo Glantz o Rodrigo Fresán, de Jorge Volpi o Alan Pauls. Las líneas de demarcación han tendido a borrarse con cada uno de ellos y su porosidad ha ido creando relaciones de interdependencia inesperadas no sólo entre dos tipos de discurso antes separados sino entre dos modalidades de lectura antes excluyentes. Pues junto a la ficción narrativa, habría que hacerle un lugar ahora a una ficción ensayística que cohabita con ella pero que, acaso en un futuro, pueda reivindicar un cuarto propio. Más allá o más acá de la evidente maniobra comercial, no es otro quizás el derrotero que anuncia la cada vez más frecuente publicación de ensayos en colecciones que antes se reservaban al cuento y a la novela, como ha sido el caso con la aparición de *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y de las *Formas breves* (2000) y *El último lector* (2005) de Ricardo Piglia en la colección Narrativas Hispánicas de la editorial Anagrama. Publicarlos de esta manera es un modo de invitarnos a leerlos de otra manera y es un modo de abrir nuestro horizonte de recepción genérica hacia un concepto distinto del ensayo que, reubicándolo dentro del campo literario y redefiniendo su lugar en él, incluya entre sus variedades y categorías las de ficción y no ficción.

Mariano Picón Salas

Tal mudanza de la escritura ensayística en pos de un público más extenso, que sirve como contrapeso a las políticas editoriales del mercado, no es del todo ajena evidentemente al sistema de continuidades genérico-mediáticas que ha creado la revolución tecnológica ni tampoco, creo, a ese tercer factor que ha ido modelando la sensibilidad contemporánea y he descrito antes como una reestructuración de los saberes humanísticos. Con ello me refiero al cambio de modelo académico que se produce en nuestras universidades entre los años ochenta y noventa del pasado siglo y cuyo resultado más palmario ha sido la entronización de los estudios culturales y el descentramiento de los estudios literarios.

No voy a volver aquí sobre las polémicas que acompañaron dicho proceso ni sobre las resistencias que suscitó y aún sigue suscitando. Baste indicar que los estudios culturales no sólo trajeron consigo una ampliación de objetos y de métodos de estudio, sino que implicaron una crítica radical del lugar de la literatura como expresión de una cultura superior o letrada cuyo elitismo condenaba a los limbos de la trivialidad, o a los infiernos de la alienación, a los productos de la cultura popular o de masas. Al exigir un lugar para ellos, los estudios culturales reorientaron nuestra atención hacia todos aquellos aspectos más cotidianos o ignorados de la vida social y provocaron una traslación de terminologías y de instrumentos de investigación hacia esos nuevos territorios, lo que no podía menos que contribuir a borrar las fronteras ideológicas y valorativas entre la escritura literaria y otras prácticas simbólicas de nuestras

sociedades. Pero la cosa no acaba allí. Como escribió en su momento Nelly Richard:

> Además de esta contaminación de fronteras entre lo culto y lo popular, lo simbólico y lo cotidiano, los estudios culturales sacaron la noción de "texto" del ámbito reservado y exclusivo de la literatura para extenderla a cualquier práctica social cuya articulación de mensajes verbales o no verbales resultara susceptible de ser analizada en términos de una teoría del discurso. Esta semiotización de lo cotidiano-social que borra la diferencia entre "texto" y "discurso" terminó desespecificando a su vez la categoría de lo literario en un contexto donde el protagonismo de la literatura —y el centralismo de su función en América Latina en los procesos de constitución imaginaria y simbólica de lo nacional y lo continental— había sido ya fuertemente desplazado por la hegemonía de los lenguajes audiovisuales y su imagen massmediática.[13]

Richard destaca de seguido cómo este proceso ha afectado asimismo el papel del intelectual y el crítico universitario en la gestión de la producción simbólica contemporánea; pero, para nuestro tema, lo esencial es que la rearticulación disciplinaria entre los estudios literarios y los estudios culturales, que se traduce en una transformación del campo de las humanidades, acarrea un rápido reconocimiento de nuevos objetos y subjetividades que impacta sobre los modos de apreciación, sobre los criterios de juicio e influye así decisivamente en la evolución del canon de nuestro ensayo contemporáneo. El sitial que actualmente ocupan en él figuras como la de los ya citados Beatriz Sarlo y Néstor García Canclini parece impensable si no se tiene en cuenta tal fenómeno. Ambos autores y algunos otros marcan en los ochenta y los noventa del pasado siglo la emergencia de una ensayística latinoamericana inter y trasdisciplinaria, cuyos temas proceden ahora no sólo de la literatura sino de ese intrincado repertorio de los estudios culturales donde alternan la cultura urbana, la antropología social, los *massmedia*, la política, la filosofía, la sociología, y, de un modo más general, la observación y el análisis de los cambios en las formas de vida colectiva en las diferentes ciudades y países del continente.

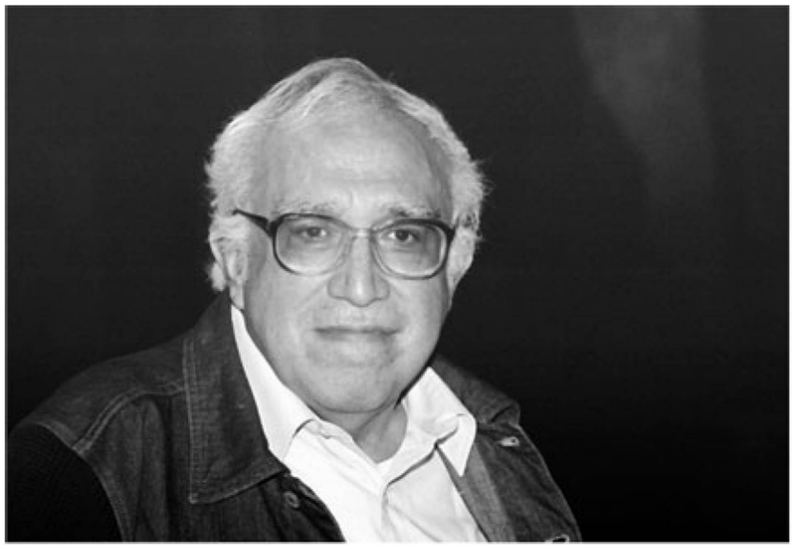
A mi modo de ver, el autor que hoy por hoy mejor encarna este gran viraje, hasta el punto de erigirse prácticamente en su emblema, es, sin duda alguna, el también ya mencionado Carlos Monsiváis. Con él, la escritura ensayística latinoamericana se incorpora plenamente al proceso de legitimación de los productos de la cultura popular o de masas en los imaginarios nacionales y continentales a partir de los años setenta. Libros como *Amor perdido* (1976), *Escenas de pudor y liviandad* (1988) o *Rostros del cine mexicano* (1993) son un testimonio de ello. Aun más, con Monsiváis, la escritura ensayística desborda sus límites genéricos y, formalmente, se acerca a la crónica periodística o tiende a confundirse con ella. "Monsiváis es un nuevo género literario", dijo alguna vez Octavio Paz. Quizá suene un poco exagerado, pero, en cualquier caso, por sus libros pasa indudablemente otra de las fronteras o linderos del ensayo actual: el borde donde este se reconfigura en las geometrías variables de un género híbrido o mestizo y cuyo público ya no es sólo el de los lectores de literatura.

Como han tenido que reconocerlo resignados varios críticos y colegas, después de Monsiváis, resulta, en efecto, muy difícil saber dónde termina el ensayo y dónde empieza la crónica, o viceversa. De hecho, muchos jóvenes cronistas actuales, que siguen el ejemplo del mexicano, se identifican por su intermedio con la tradición del ensayo y, repitiendo una divertida fórmula de Juan Villoro, reclaman para la crónica un estatuto literario análogo, que ya no sería el del centauro de Reyes, sino más bien el de "un ornitorrinco de la prosa".[14] Otros van incluso más lejos y consideran que la crónica es la sucesora o la legítima heredera del ensayo en su rol de estructurar hoy una visión de América Latina como conjunto, sólo que dicha visión no se fundaría ya evidentemente en una Historia del Espíritu ni en una Historia de la Cultura sino que se construiría fragmentariamente a través de una alianza entre investigación periodística, literatura y estudios culturales. De esta manera, así como antaño la colección Tierra Firme puso a circular a través de sus libros una cierta imagen global de América Latina por todo el continente, así, en la actualidad, la red de revistas que se constituye alrededor de publicaciones como la colombo-mexicano-argentina *Gatopardo,* o la peruana *Etiqueta Negra* pondría en circulación continuamente un sinnúmero de crónicas-ensayos o de ensayos-crónicas que nos hablan desde y sobre distintos espacios locales de la vida y la cultura global de la región.

La Fundación Nuevo Periodismo Latinoamericano (FNPL), con sus talleres y sus seminarios internacionales, ha cumplido incontestablemente un rol capital en la creación de esta dinámica de intercambios que van del Río Grande a la Patagonia, pasando además por Nueva York, Miami y Barcelona. Pero lo que me interesa retener sobre todo es cómo el devenir crónica del ensayo marca hoy un momento de inflexión en la reapropiación de la problemática del latinoamericanismo y, por

[13] Nelly Richard, "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana" en Daniel Mato (editor), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas,* CLACSO, Buenos Aires, 2005, pp. 455-470.

[14] Juan Villoro, *Safari accidental,* Joaquín Mortiz, México, 2005, p. 14.



Carlos Monsiváis

tanto, me permite comenzar a contestar a la segunda pregunta que me había hecho al comienzo. Porque estamos hablando de una preocupación que, ciertamente, no ha desaparecido de entre los temas principales del género aunque, como él, ha sufrido tal volumen de cambios que ya ni se la puede describir ni se la puede leer de la misma manera que antaño. La distancia entre la tradición del ensayo en tierra firme y el actual ensayo sin orillas se deja sentir de una manera muy especial en este punto, pues, si Picón-Salas concebía su ensayística como parte del proyecto de dibujar un mapa cultural de la unidad latinoamericana, varios modos del ensayo contemporáneo se definen más bien como intentos por desdibujar dicho mapa y acusan la caducidad de la idea de América Latina que se quiso representar con él. A la pregunta *¿qué ha sido del viejo debate sobre una cultura latinoamericana en la escritura ensayística de las últimas décadas?*, una primera respuesta sería, entonces, que sigue allí, pero como mostrándonos ahora su trama y su reverso, y como transformado en el objeto de una crítica que permite problematizar los marcos de legitimación que garantizaron en un pasado la aceptación naturalizada del postulado de una identidad común.

III

Carlos Monsiváis es uno de los numerosos ensayistas que participan en esta discusión. Recordemos la frase con que cierra el capítulo central de *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina* (2000), el ensayo con que obtuvo el Premio Anagrama: "La cultura iberoamericana existe, pero los modos tradicionales de percibirla han entrado en crisis".[15] Como él mismo señaló en otros textos e intervenciones públicas, este desplazamiento de la percepción implica una salida de los territorios intelectuales donde antes solía llevarse a cabo un rastreo de los rasgos comunes y el ingreso en una órbita distinta donde la cuestión de la identidad se plantea en los términos más realistas y plurales de un puñado de objetos, historias y problemas compartidos. Así, ante la insistente pregunta de si existe una cultura latinoamericana o no, contesta en Caracas, en 1995, anticipando lo que será un párrafo de su libro premiado:

> Sí existe, desde luego, y si no queremos tomar en cuenta los progresos formativos, basta ver, por ejemplo, lo que hoy nos une: aparte del aspecto de las ciudades, bellezas naturales y logros arquitectónicos; las consecuencias de la deuda externa, las asimilaciones e imitaciones de la americanización, los efectos de la economía neoliberal y de la contaminación indetenible, las zonas de arrasamiento ecológico, el auge del desempleo y el subempleo, el fracaso de la educación pública. También, del lado opuesto, el desarrollo de la sociedad civil con el tema de los derechos humanos en primer plano, la genuina internacionalización de la cultura, la liquidación del sentimiento de lo periférico y la crítica de la modernización.[16]

Lo latinoamericano existe así, para el ensayista, no ya como el sustrato cuasi metafísico de una identidad colectiva que recorrería el continente de norte a sur y expresaría nuestra irreductible diferencia cultural de cara a la modernidad. Muy por el contrario, como lo indica el título, lo latinoamericano existe como ese aire de familia que nos dan nuestras distintas versiones críticas de lo moderno y que nos asocia a un abanico de referencias históricas comunes, a un conjunto de aspiraciones compartidas y a un sinnúmero de problemas económicos, políticos, sociales y ecológicos que se plantean hoy más allá o más acá de las naciones. En este sentido, hablar de una cultura latinoamericana significa referirse menos a una etiqueta que a un foro abierto donde se dirimen y se gestionan nuestras semejanzas y diferencias no sólo de cara al pasado sino también frente al porvenir. Para verlo funcionar, basta asomarse a muchas páginas de los ensayos-crónicas del mexicano y también a las de otros ensayistas-cronistas contemporáneos que nos están pintando este nuevo paisaje, como el ya citado Juan Villoro o la argentina Leila Guerreiro.

Ahora bien, ni ellos ni Monsiváis son los únicos escritores que nos permiten comprobar hoy la persistencia y la reformulación crítica del viejo tema en la ensayística más reciente. Apenas un par de años después de

[15] Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 63.

[16] Carlos Monsiváis, "La identidad cultural de América Latina" en Varios autores, *Realidades y utopías de América Latina y el Caribe*, UCV, Caracas, 1995, p. 129.

que el autor de *Aires de familia* obtuviera el Premio Anagrama en 2000, Néstor García Canclini gana a su vez el concurso de ensayo literario de la Fundación Luis Cardoza y Aragón, convocado precisamente en torno a la pregunta de *¿Qué significa hoy ser latinoamericano?*, y lo hace con un libro donde la discusión en torno a unas identidades latinoamericanas autogestionadas y autocontenidas cede su lugar a una reflexión abierta y atrevida sobre las distintas construcciones de que es actualmente objeto lo latinoamericano dentro y fuera de América Latina. Como muchos de ustedes lo habrán anticipado, me estoy refiriendo al ensayo *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* (2002), un breve volumen en el que se hace un estado bastante completo de la cuestión a la luz de los procesos de globalización y de los nuevos contextos trasnacionales donde se genera un discurso desde y sobre el continente.

Como Monsiváis, García Canclini responde en esas páginas afirmativamente a la pregunta sobre la existencia de una identidad latinoamericana; pero más que describirla como un aire de familia, la define como un espacio cultural que reflejaría no ya la unidad sino la diversidad constitutiva de nuestras sociedades y que además se extendería fuera de las fronteras tradicionales de las naciones y de la propia región. Parafraseando a Arjún Appadurai, escribe así que, en la actualidad, "lo latinoamericano anda suelto, desborda su territorio y va a la deriva en rutas dispersas". Y unas páginas después añade:

> Si nuestra composición histórica tan heterogénea hizo siempre difícil definir qué es América Latina y quiénes somos los latinoamericanos, se vuelve más complicado precisarlo en los últimos años al instalarse aquí empresas coreanas y japonesas, mafias rusas y asiáticas, cuando nuestros campesinos y obreros, ingenieros y médicos, forman comunidades "latinoamericanas" en todos los continentes, hasta en Australia. ¿Cómo delimitar lo que entendemos por "nuestra cultura" si gran parte de la música argentina, brasileña, colombiana, cubana y mexicana, se edita en Los Ángeles, Miami y Madrid, y se baila en estas ciudades casi tanto como en los países de los que surgió?[17]

Este desplazamiento y traslocalización de la problemática identitaria constituye indudablemente uno de los aspectos más novedosos del modo en que el ensayo sin orillas reformula la pregunta. Pero la distancia que marca con el ensayo en tierra firme se agranda aun más cuando a la crítica de lo territorial y lo telúrico le agregamos una reflexión sobre las identidades en términos no ya de esencias fijas sino de móviles representaciones

[17] Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Paidós, Buenos Aires, 2002, pp. 20 y 94.

Néstor García Canclini

e imaginarios sociales. Porque de lo que se trata ahora no es ya de seguir dibujando un mapa cuyo referente traduzca la más fiel o auténtica verdad sobre el conjunto que forma América Latina. Tal y como lo plantea García Canclini, de lo que se trata es de determinar y analizar cuáles son los contextos donde se construye y reconstruye hoy una cierta idea de América Latina, quién los enuncia para quién y por qué; o dicho en otras palabras, cuáles son las características de estas representaciones, qué implican o presuponen, para qué sirven y a qué o a quiénes se destinan. En este sentido, la manera de reformular actualmente el tema no separa las representaciones de sus efectos y pone de relieve la naturaleza construida, mediada e instrumental de los imaginarios culturales, así como también el papel que desempeñan en las relaciones de poder a nivel mundial.

El nuevo latinoamericanismo crítico que García Canclini defiende en su ensayo promueve igualmente el apoyo a proyectos de integración regional que conduzcan a la construcción de una forma de ciudadanía latinoamericana y que se nutran de intercambios solidarios, abiertos y sostenibles. Además, constituye una estrategia de proyección y gestión de nuestras propias representaciones, pues, como bien dice el antropólogo mexicano-argentino, "intercalar el nombre *latinoamericanos* en el diálogo global encontrando la medida con que podemos escribirlo es la condición para que nuestra identidad no sea leída entre comillas".

La sospecha de la que así se hace eco y la toma de consciencia sobre el uso y abuso de las imágenes de América Latina marchan al unísono a lo largo de su reflexión y vuelven explícito el telón de fondo sobre el que se desarrolla buena parte del debate sobre la cuestión de la identidad en la ensayística de las últimas décadas. A saber: el de una intensa guerra de discursos y de iconos. Habría varias maneras de describirla a través de los debates sobre la modernidad, sobre los estudios cultu-

Beatriz Sarlo

rales, sobre la teoría poscolonial o incluso sobre nuestras nuevas hornadas literarias. Pero existe una temática que pareciera reunirlos a todos y donde ese telón de fondo se despliega en nuestra última escritura ensayística con una claridad meridiana. Me refiero a la crítica del "macondismo" que atraviesa de punta a punta el continente en los años noventa y dos mil.

Estamos hablando de un tema que, efectivamente, pasa de un siglo a otro y convoca los saberes y las voces más distintas, desde la del sociólogo chileno José Joaquín Brunner, que lo acuña en *América Latina: cultura y modernidad* (1992), hasta la del novelista mexicano Jorge Volpi, que lo trata en *El insomnio de Bolívar* (2009), pasando por los jóvenes escritores emergentes que se reúnen en torno a la antología *McOndo* (1996), o por el ensayo de García Canclini, *Consumidores y ciudadanos* (1995) y el de la investigadora colombiana Erna von der Walde, "Realismo mágico y post-colonialismo: construcciones del *Otro* desde la otredad" (1998). Cada uno de ellos discute y rediscute en diversos momentos la posición preeminente que, a fines del siglo XX, llega a adquirir, en la academia, en el mercado y en los medios, una cierta interpretación de la cultura latinoamericana como totalidad unificada alrededor de un relato de nuestra diferencia, cuyo fundamento es el realismo mágico y cuyo símbolo es la ciudad imaginaria donde, según se sabe, transcurren los *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

Son varias las definiciones del "macondismo" pero los elementos comunes a casi todas nos invitan a verla como una versión del latinoamericanismo que, gracias a la impresionante difusión internacional de la obra del novelista colombiano y de sus epígonos, asocia América Latina al tenor de sus ficciones narrativas y nos la presenta como un mundo aislado, rural e intrínsecamente premoderno o incluso antimoderno. La literatura realista mágica funge de pilar o de piedra de toque en la medida que es susceptible de dar cuenta de nuestra diferencia, postulando la existencia de una identidad continental profunda, misteriosa e insondable, ajena a cualquier forma de racionalización. El "macondismo" compendia así una poética, una antropología y hasta una metafísica de lo latinoamericano al uso de los extranjeros pero también de los locales. Von der Walde es quizá la que insiste más en ello:

> No es tan sólo una construcción de la otredad elaborada desde el centro, sino que es incorporado el macondismo como relato de identidad. Originado en América Latina como forma para hablar de nosotros mismos en relación, contraste u oposición a las miradas occidentales, el macondismo aparece para los latinoamericanos como la forma afirmativa de representar el Otro de los europeos y norteamericanos, aparece como una nueva mirada que substituye a la decimonónica y en la que el relato que sirve de base ha sido suministrado por la propia cultura latinoamericana.[18]

La investigadora colombiana concluye que el macondismo otorga sello de aprobación desde adentro a la mirada ajena y legitima las divisiones geopolíticas establecidas por el poder y el saber del Primer Mundo.

No tengo espacio ni tiempo para ir aquí más lejos sobre este asunto, que, dicho sea de paso, aún sigue dando de qué hablar. Por lo que nos concierne, baste insistir en que, si la cuestión del macondismo nuclea buena parte de la discusión sobre el latinoamericanismo en el ensayo reciente, lo hace desde una perspectiva eminentemente crítica que le permite erigirse en el punto de encuentro para algunas de las cuestiones intelectuales más importantes de estos años. Pues allí se dan cita no sólo el tradicional y famoso ajuste de cuentas de nuestros ensayistas con una modernidad eurocéntrica, sino además el asunto del papel privilegiado de la literatura en la producción de los discursos sobre América Latina, el peliagudo problema del tráfico de representaciones culturales en los mercados del arte y la edición como escenarios globales donde se formulan estrategias de poder, y la impugnación poscolonial de las construccio-

[18] Erna von der Walde, "Realismo mágico y post-colonialismo: construcciones del *Otro* desde la otredad" en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (editores), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México, 1998, pp. 154-173.

nes geopolíticas e históricas del *Otro* plasmadas desde posiciones centrales y dominantes del conocimiento.

A la pregunta de *¿qué ha sido del viejo debate sobre una cultura latinoamericana en la escritura ensayística de las últimas décadas?*, la respuesta la hallamos, pues, en las obras de Monsiváis, García Canclini, Brunner y algunos otros. Pero se trata de una respuesta que, en paso del ensayo en tierra firme al ensayo sin orillas, ha convertido lo que antes era una evidencia en el corazón mismo del problema y en el motivo central de la discusión. Es lo que nos resume con lucidez el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez en un párrafo de "Latinoamericanismo, modernidad y globalización" (1998):

> La genealogía muestra que lo que subyace a las representaciones históricas de "Latinoamérica" no es una representación más auténtica sino una voluntad de representación que así se afirma a sí misma en lucha feroz con otras representaciones. Bien lo vio Weber, la racionalización occidental deja sin piso la idea del fundamento y nos confronta necesariamente con la sensación de lo que los dioses se han ido para siempre. Es el precio que tenemos que pagar por haber sido cristianizados, modernizados a la fuerza e integrados desde muy temprano a la dinámica nihilista de occidente. Pero es un precio que nos obliga también a reconocer que no podemos escapar a nuestro destino histórico de tener que elegir continuamente y participar en la lucha por la creación de sentido. Quizás al reconocer la contingencia de estas elecciones y negociaciones, al quedar expuesta la configuración intempestiva de los que somos y hemos venido siendo, al mostrarse la temporalidad de aquello que usualmente percibíamos como estructura universal, podamos evitar seguir fugándonos de nuestro presente.[19]

IV

Si es verdad que un ensayo no pide conclusión, ponérsela a un ensayo sobre el ensayo puede parecer aun más paradójico y contradictorio. Que se me conceda tan sólo añadir que, cualquiera que trate de imitar hoy el gesto de Picón-Salas de 1954, tendría que realizar un ejercicio complicadísimo porque ya no podría efectuarlo en ninguna tierra firme, obviamente, sino en un mar abierto e indiferenciado donde para hablar del género habría que evocar continuamente otros géneros y las estrechas y variables relaciones que se establecen entre ellos. Además, habría que presentarle una atención especial no ya a lo que el ensayo haya podido representar como forma histórica sino a su devenir en formas y subjetividades nuevas, imprevisibles e inestables. Asimismo a todas las figuras intermedias donde se expresa hoy un estadio de mestizaje o hibridación mediático-genérica en el nuevo régimen postestético o postautónomo. No podría dejar de formar parte del ejercicio, claro está, una revisión crítica del latinoamericanismo y el ingreso en un nuevo espacio de discusión abierto donde se administran críticamente las semejanzas y diferencias que nos ha legado la tradición y se combaten los iconos y los discursos del *Otro* elaborados y difundidos desde las posiciones de poder en la academia, en el mercado y en los medios de comunicación globales. En fin, para imitar hoy a Picón-Salas, habría que salirse continuamente del género y de sus temas, o habría que correr tras ellos por otros campos y geografías. Porque yo creo que, en conclusión, del ensayo latinoamericano actual podríamos decir exactamente lo mismo que Néstor Garcia Canclini escribió sobre el latinoamericanismo. A saber: *que hoy anda suelto, desborda su territorio y va a la deriva en rutas dispersas.* u

Liliana Weinberg

[19] Santiago Castro-Gómez, "Latinoamericanismo, modernidad y globalización" en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (editores), *op. cit.*, pp. 147-148.

No todos los verdes son perones

Mario del Valle

A Gilberto Aceves Navarro, maestro pintor y escultor.

Advierto que mis personajes, mis animales,
mis insectos, mis peces, parecen escapar de mis páginas.
¿No es eso extraordinario en verdad?
Hokusai

Si los colores han llegado y han tomado todos los privilegios de la vida,
ha sido por robar el verde de tus árboles.
Si el carbón del negro carbón de los colores se levanta,
es porque has soñado con noctámbulas danzas.
¡Yo no entiendo otra cosa!
Y ellas, que bailan en las tardes carmesíes,
que ríen con bocas rojas y dientes nacarados entre los rayos del poniente:
son delirios envidiados para el pobre que naufraga
entre grises adoquines de silencio y prenatales carroñas citadinas.
La astuta nadadora está inmersa en locos remolinos,
fuerte, sensual y opalescente
que vive en las corrientes del magenta su poderosa adolescencia
porque sus manos atan el monótono oro de una tarde muerta.
Después, en un abrir y cerrar de ojos, el agua que escurre de los rostros
no es transparente, es el nacimiento de un azul de llanto
que el llanto celebra con una sombrilla de rayas
de otro azul pero más tenue, origen de un sol escurrido pero airoso.
Pero también en sus ocasos tus cuadros son pedazos del cuadrante lunar,
coda de una naranja que se abrió y dejó rodar sus gajos
centímetro a centímetro sobre la planicie inmensa del rigor.
Y para quien no lo sabe, debe saberlo ya:
tú eres el pintor de zonas rojas, verdes y amarillas.
No pintor de máscaras sino de Historias,
de humanas historias donde los cuerpos son colores,

y donde la verdad surge de un tubo de rojo de Tiépolo,
desde un rumor vegetal, entre damas enmascaradas
de fértiles soportes, junto a musculosos luchadores,
embistiendo como sólo lo saben hacer los unicornios y los toros.
Y eso que está abandonado, como los colores asustados
de un cuadro abstracto, entre ardientes verdinegros y rojos
de amor y de odio, es la ululación de tu cuadro: *Te recuerdo malvada.*
Y allí está el poder del azar que cae de golpe y posa para *Las iluminadas,*
con sus redes embozadas en un lirio oculto y tenaz atrás
de una maceta de gencianas,
donde el terracota se llama Roma y el azul-medianoche
es un ademán demostrativo, el bostezo del inmenso paisaje del cielo.
¿Entendéis vosotros? ¿O debo gritarles?
¿Es que todavía no han comprendido que el rojo
es la espada de una piedra perdida?
La boca de un gato furioso, e inalterable.
Eres un buscador de diamantes en los ojos,
y en el ardor de los ojos sangran violetas:
un largo río ha sido robado.
Tensas las telas para tus señoritas de piel de siena
que en vidrieras amarillas y cuartos aislados esperan su retrato
en Ámsterdam, mientras trazas en los vasos donde bebe
el dios de las formas ungido en calidad de bronce.
Y los litros de lecha Lala, en tetrapack,
son motivos de risa para las verdulerías o para que los niños
jueguen en el parque del sol con la pelota que tira
con sus manos cobrizas una ardilla de nombre Pelé.
¿Debo ser más explícito?
Quien nunca ha comido un melón en una noche de fiesta,
la noche del *Baile de la Roma,*
nunca ha visto tus cuadros, los personajes que surgen de tus pinturas.
O que jamás han pisado lo que pisa una sombra agitada
que se oculta atrás de una risa larga y adulta.
¿Cuántas historias, ojos, manos, rostros, nocturnos,
inviernos y veranos, ciudades, Tokio, Nueva York y L. A.,
no están en tus estudios con Kiri Te-Kanawa
cantando apasionada a Gershwin?
¿Y qué sabemos hoy de *Los comedores de papas?*
He paseado por tus castillos donde tiras naipes al suelo
y levantas una simbología que nadie ha visto nunca:
¡para que la vean! Y ahí están, ellas, las mujeres, vestidas de cebras,
bocetos en cobre corriendo en las playas de Veracruz,
danzando en la noche de Puerto Vallarta o nadando en el Siena.
¡Ellas!, bravas en el amor y tiernas en la dulzura, amores milenarios.
Has moldeado el mundo y lo has retratado a imagen de tu deleite,
tu sonrisa, tus autorretratos, tus juegos que surgen a través
de tu sabiduría de Maestro pintor y escultor, y otras amenidades
con las que te unges, según toma conciencia el mundo...

La señora Rumorosa

Beatriz Espejo

Una mujer de edad avanzada y vida solitaria recibe una llamada de un viejo conocido a quien, entusiasmada, invita a desayunar al día siguiente. Sin embargo, el encuentro no se da por circunstancias que al principio parecen desafortunadas y al final se revelan humillantes. A partir de esta decepción, la protagonista de este singular relato de la notable cuentista Beatriz Espejo tiene aún un plan en mente.

Te aseguro que he deseado
que esta nuestra noche
No tenga alba…
Safo

Desde hacía varios años la señora Rumorosa ocupaba el departamento más pequeño del edificio donde vivía (dos habitaciones y una cocina pequeña). Había sido una muchacha delgada y pálida y el apellido le iba bien porque de alguna manera recordaba las hojas de los álamos que al menor soplo de aire se voltean y dan una cara blanca produciendo un leve rumor parecido a la voz que ella tenía. Hacía cinco años que había enviudado. Su marido, con el que vivió cuarenta años, no podía decirse que la amara grandemente. Jamás tuvo consideraciones con esta mujer menuda a la que llenaba de obligaciones hasta extenuarla, porque si algún grave defecto podía atribuírsele era que se agruparía entre los comodinos a los que no les preocupa mortificar a otros con tal de no molestarse a sí mismos. Incluso se negaba a prender la televisión y jamás supo cómo operaba la videocasetera, en la que casi todos los sábados por la tarde veían películas. Ambas cosas le parecían esfuerzos que jamás emprendería. Alguna vez asentó categórico que era más hábil para ser protegido que para proteger. Y al sentirse enfermo decidió reconstruir la tumba de sus padres en Morelia y ser enterrado en ella sin mostrarle a su esposa el menor afecto a pesar del tiempo que ambos habían pasado juntos en este mundo. Aunque la señora Rumorosa acostumbraba llevarle las pantuflas apenas lo oía meter la llave en la cerradura de la puerta y soportaba con paciencia sus quejas porque estaba muy cansado al atender a clientes en la agencia de coches usados donde trabajaba o porque ese día no había llegado ninguno y se había agotado leyendo el periódico de cabo a rabo. También eran frecuentes los reproches sobre la comida a la que siempre le faltaba algo, gracia, sal, sazón, azúcar si se trataba de dulces. De manera que la señora Rumorosa sospechaba que si no se había divorciado era para evitarse trámites correspondientes y visitas a los abogados y al juzgado. Aunque el asunto nunca se comentó y prefirieron seguir la rutina impuesta día tras día; pero en el fondo a ella eso le causaba una enorme tristeza que sobrellevaba sin alardes. Se conformaba ocu-

pándose al limpiar su departamento donde nadie habría encontrado una brizna de polvo ni aun detrás de los cuadros. Tallaba hasta dejar relucientes las pocas piezas de plata heredadas de sus padres, el juego de té con su cafetera, el marco de los retratos y alguna frutera de tamaño regular. Ese escrúpulo por la limpieza se notaba en su persona siempre olorosa a jabón y a un tenue aroma de violetas que representaba uno de sus pocos lujos.

Salía de casa rara vez y sus paseos consistían en dar la vuelta alrededor de los parques cercanos o las calles adyacentes y sentarse en las bancas para ver patinar niños que allí andaban con las mejillas coloradas, gracias al ejercicio, y el cabello revuelto o sudoroso. De vez en cuando iba a la librería El Péndulo para comprar un libro que le interesaba o asistía a la Sala Xavier Villaurrutia si había ciclos de conferencias a pesar de que no fueran especialmente interesantes.

Su hija vivía en el extranjero, en un remoto pueblo de Alaska. Ella sólo lo conocía gracias a las tarjetas postales que eventualmente le llegaban, pueblo pequeño que le proporcionaba a su yerno un puesto bancario de poca importancia y aceptable comodidad. Eso le permitía mandarle a la suegra modestas cantidades puesto que no lo consideraba su obligación sino una especie de caridad que su mujer le agradecía. Además la señora Rumorosa recibía chequecitos moderados en Navidad o el día de su cumpleaños junto con recados afectuosos.

Así, nadie pensaría que gozaba de una posición desahogada aunque en el edificio que ocupaba hubiera elevador y portero para no dejar entrar a los intrusos, lo cual daba falsas expectativas para cualquiera que no conociera a fondo la situación económica de esta mujer callada y triste que se marchitaba día con día. Nada importaba demasiado. La señora Rumorosa había sido siempre poco amiguera. Sus visitas eran escasas y casi nunca la requerían. Jamás aportó a las reuniones ningún brillo especial o una conversación sobresaliente y la mayoría de sus contemporáneos o murieron o se desperdigaron hacia diversos rumbos sin dejar direcciones, ni molestarse en dejarlas.

Una tarde a eso de las tres o cuatro, sonó el teléfono sorpresivamente. La señora Rumorosa casi se sobresaltó. Hacía semanas que nadie la llamaba y al otro lado de la línea escuchó una voz con acento norteño que dijo.

—¿Te acuerdas de mí? Hace tiempo no hablábamos.

Parecía un sujeto de Monterrey del que tenía pocas noticias desde hacía meses.

—¿Quién eres? —respondió.

—¡Qué pronto me has olvidado! ¿De verdad no te acuerdas?

Ella juzgó descortés decir que no. Y hurgando en sus recuerdos y entre sus conocidos se le ocurrió decir.

—¡Claro! Rogelio Reyes… ¿Cómo estás?

—Muy bien. Mañana voy a la Ciudad de México para arreglar asuntos y sería interesante desayunar contigo para rememorar viejos tiempos…

—Encantada… —repuso la señora Rumorosa—, ¿te gusta algo en especial?

—Lo que tú quieras será perfecto. Aún recuerdo tus dotes culinarias. Salgo de aquí a las cinco apenas amanezca y estaré en tu casa a eso de las nueve o diez. ¿Te parece o es muy tarde?

—No. Te espero a la hora que puedas. Ten mucho cuidado en la carretera no vaya a pasarte algo por correr demasiado…

—Bueno. Entonces allí me tienes sin falta y te agradezco mucho que no te haya molestado el que me invite yo mismo. Hasta pronto, pues.

La señora Rumorosa ni siquiera dudó un instante y pensó en un menú variado. El desayuno nunca presentaba grandes complicaciones; pero fue al mercado de Medellín para comprar cosas frescas. Chicharrón que prepararía en salsa verde, huevos con longaniza, moronga con yerbabuena, crepas rellenas de flor de calabaza, frijoles con epazote y café de la olla endulzado con piloncillo; además compraría en una panadería cercana diversos panes y hasta un pastelillo de elote que allí hacían bien. Pensó que su invitado no podría quejarse con una buena porción de frutas y jugos de naranja, zanahoria y mango, según su gusto y elección. Lo tuvo todo dispuesto desde las ocho y adornó la mesa con flores y la vajilla, incompleta ya, pero suficiente para dos personas.

Cuando se bañaba volvió a sonar el teléfono. Otra vez escuchó la misma voz algo meliflua y excesivamente cariñosa.

—Mira —dijo—, hoy me levanté con el pie izquierdo. Imagínate que cuando manejaba para allá choqué con otro coche. Nada de mucha importancia, un rayón; pero iban varios tripulantes; entre ellos unos niños que lloran sin parar. Los papás llamaron a la policía de caminos y no me sueltan. ¿Podrías hablar con el agente para decirle que soy un hombre honrado y que sólo me disponía a llegar temprano para desayunar contigo?

—Por supuesto, encantada. Ya tengo todo listo y estoy esperándote.

—Bueno, entonces te lo paso y le explicas.

Otra voz distinta le informó que todo se debía al exceso de velocidad y que los agredidos se conformaban con dos mil pesos.

—Le paso a usted al agresor —remató para terminar.

—Otra vez me apena molestarte; pero no traigo esa cantidad. ¿Podrías prestármela?

—¿Dos mil pesos? Es todo lo que me queda para terminar el mes…

—Bueno, deposítame al menos mil quinientos y veo cómo me arreglo con lo que traigo en la bolsa. ¿Hay un Oxxo cerca de tu casa? Pónmelos allí a la cuenta que te daré enseguida, lo cobro y llegando los sacamos de mi cajero automático y te los pago inmediatamente ¿De acuerdo? Mi teléfono celular es el 045 81 28 83 34 12. Por favor notifícame el depósito para que me dejen en paz y nos veamos pronto, más o menos a la hora señalada. ¿De acuerdo?

La señora Rumorosa se vistió rápidamente. Atravesó al Oxxo que estaba enfrente y llamó para avisar que ya tenía a su disposición el dinero. Pasó hasta las doce y una de la tarde y el sujeto nunca llegó. A la señora Rumorosa no le quedó más remedio que darse cuenta de que había sido víctima de un robo, un engaño muy bien hecho efectuado por un maleante y su cómplice y desayunó sola, como siempre, sus chicharrones en salsa verde. A su tristeza habitual se añadió una especie de desolación difícil de explicar. Se asomó por la ventana. Los niños que patinaban en el camellón ya no le parecieron tan agradables ni vivaces y pasó los siguientes días con una especie de cangrejo que por dentro carcomía sus entrañas. Trató de retomar su rutina habitual. Inútilmente. Había recibido una señal. Se vio desnuda ante los espejos del baño. Le reflejaron el cuerpo de una anciana delgada y débil. Sin pensarlo mucho decidió. Puso sobre la mesa cerca del sofá el cuchillo más afilado que tenía apuntando hacia ella, marcó con lentitud y sin equivocarse los números del celular que le dieron: 045 81 28 83 34 12. Esperó a que sonaran tres veces y a la cuarta le respondió la misma voz melifluamente norteña.

—¿Eres Rogelio, verdad? Me quedé esperándote el día que hablaste; pero tengo muchas ganas de verte. Hay en mi casa algunas piezas de plata y un collar de perlas auténticas de varios hilos que perteneció a la emperatriz Carlota. Fue regalo de una tía abuela; iba a dárselo a mi hija; pero insistió en que lo guardara para mis gastos funerarios. Además, tengo el cuello endeble y en ningún lugar al que asisto puedo usarlo, mi anillo de compromiso quizá te sería también de alguna utilidad. Te pediré a cambio únicamente un pequeño favor. ¿Por qué no vienes a buscarlos, si quieres acompañado por el agente de caminos? Estaré esperándolos hoy a las siete de la noche y tendré mucho gusto en ofrecerles las cosas como un regalo que merecen más de lo que suponen. Fuiste muy liberador. No habrá nadie más. El portero sale los viernes y les bastará tocar el timbre, de cualquier manera dejaré la puerta entreabierta. Mi dirección es Ámsterdam 614, departamento 2, en el primer piso a la izquierda. Entrarán sin mayores complicaciones y sin que nadie los vea…

Luego la señora Rumorosa apagó casi todas las luces, se sentó cerca de una lamparita con pantalla rosada, apenas iluminaba el cuarto, dispuesta para recibir a visitantes que ahora no faltarían. **u**

Medusa

Mauricio Molina

Uno de los más relevantes escritores de literatura fantástica en nuestro país entrega un relato alucinante escenificado en París y que involucra a tres personas, una de las cuales será la víctima de un ritual inusitado de trasgresión y lujuria. El autor de La trama secreta *crea una atmósfera inquietante para sugerir cómo la energía sexual se vincula íntimamente con el sacrificio.*

Her flesh was meek as milk.
Dylan Thomas

París. Invierno. Boulevard Saint Germain. En el Deux Magots, con sus grandes y gruesos ventanales que protegen a los comensales del frío. Después de pasarme un buen rato en La Hune admiro mis nuevas adquisiciones: los dos tomos de las *Obras completas* de Julien Gracq, *La prisonnière, Le temps retrouvé;* varios libros de Beckett con las prosas breves y concentradas, algunos libros de Camus, un Sainte-Beuve, todo lo encontrable de Sadeq Hedayat: *La chuette aveugle*, *El enterrado vivo*, la traducción del *Rubaiyat* y un cuaderno forrado en piel en el que escribo con tinta sepia. En la pantalla la gente pasa de prisa, frenética, como si algo tuviera sentido. Llueve. Tres grados, sensación de uno bajo cero. No hay rostros, sólo paraguas y cabelleras, botas y zapatos. Ropas en movimiento. Encuentro mi cara en el reflejo: un hombre de tez morena y nariz prominente que cuelga entre las gafas. Alcanzo a ver mis ojos rodeados de ojeras profundas, el resultado de algún remoto e intrincado mestizaje.

La lluvia gélida se detiene y comienza el relato. Una mujer mayor —debe de ser de mi edad— y una adolescente. No pasará de los catorce, aunque hay algo indefinible en ella. La vieja, con un abrigo que debe de haber visto sus mejores días hace años. La muchacha con un tatuaje: una serpiente punteada en el dorso de la mano. Observa con curiosidad el interior del lugar, como buscando. Me atisba frente a mis libros, pero sus ojos, de un azul intenso, pasan de largo. Es rubia, de una blancura exasperante, la misma que, exagero, vieron Melville, Poe o Mallarmé. De pronto voltea a verme y desvío el rostro hacia la vieja con algo lejanamente parecido al nerviosismo. En sus ojos hay costras. Pienso en *La lechuza ciega.* Me detengo a mirarla: fea, demacrada, cenicienta por los estragos de alguna enfermedad hepática. Un ser rugoso que ha atravesado la lluvia y el tiempo acompañado de una muñeca de porcelana. ¿Es la nana, la sirvienta? La ha cuidado toda la vida, de origen incierto, y su coloración contrasta con la piel lechosa de la chica, quien la trata con deferencia y respeto. Vuelve a clavarme las dagas azules de sus ojos y pienso en las posibilidades de la escena y su relato: la vieja me considera un cliente potencial y la mirada poderosa de la chica parece comprobarlo, sobre todo cuando se distrae y me deja que recorra con los ojos su cuerpo joven, sus pantorrillas de figurín de bibelot.

Veo desde los ventanales del café una escena que apenas comienzo a comprender. Las hipótesis pueden desviarse en múltiples direcciones. Decido escoger la que he predicho: una mujer mayor exhibe a una menor como si fuera una mercancía en una inversión mercantil: yo estoy en el escaparate.

Esta posibilidad es la más plausible. La señora ofrece a la muchacha de un modo discreto, pero evidentemente dirigido a mí. Sólo a mí. Ha visto los libros de pasta dura, observa la ropa que llevo puesta, la pluma con la que escribo estas palabras, el cuaderno, el *foie gras*, las hogazas de pan que acaban de llegar, y acaso repare en la botella de vino que he pedido. De repente desaparecen azuzadas por el mesero.

Cuando termino de comer reaparecen frente a mí. Esta vez cerca de la ventana y me miran con atención. Sonríen. El contacto, aunque tímido, es evidente. Vuelve a llover. Con un gesto las llamo al interior ante la mirada desaprobatoria del mesero que las había espantado hace un rato.

Lo que sigue es una mezcla de prostitución y —decido creer— de caridad. Ordeno champaña y comida para mis invitadas, unas ostras para la vieja, chocolate caliente y una *créme brulée* para la niña. Cuando ya estoy envuelto en la burbuja de la ebriedad, aparece de la nada el tema de la tarifa, la cuenta del restaurante, luego meter mis libros en el bolso de cuero, buscar el hotel más útil a un par de estaciones del Metro, caminar ya de noche por las calles heladas, encontrar la habitación desnuda, los ojos casi infantiles que recuerdan los de una araña, la piel tan mullida que podría tomarse a cucharadas, la sodomía: todo como un mecanismo tan preciso que podemos ahorrarnos su descripción porque el tema es otro.

El problema viene al despertar. La muchacha, desnuda, duerme junto a mí. Afuera ha vuelto a llover pero los cristales del hotel se han cubierto de un vapor espeso. La chica tiene el cuerpo cubierto de algunos moretones. Recuerdo los golpes, el llanto, las humillaciones. Ahí están mis ropas, mi gabardina inglesa, el bolso de cuero con mis libros y mi cuaderno, los zapatos italianos cubiertos de lodo. Camino hacia el baño, tambaleándome, con el cuerpo adolorido, como todas las mañanas. Huele mal la habitación, es un olor fuerte y desagradable. Estos hoteles ya no son los de antes.

El rostro oscuro, la nariz grande, la mirada verdosa desbordada por las ojeras. En un francés tipludo, vulgar, la muchacha me grita:

—Todo esto debe de valer algún dinero.

La falda sobre el respaldo de una silla me va bien, el suéter me queda grande, habrá que arreglarlo. La gabardina bien vale algún dinero.

Miro al tipo muerto a un lado de la cama, ridículamente desnudo, con su falo ridículo, en una pose ridícula, con los ojos abiertos, desmesurados hasta el ridículo. Es un ser lamentable, nefasto, repugnante, tanto que procedo a orinarlo con placer. Los últimos restos del *champagne*. El aroma dulzón se mezcla con la pestilencia de la habitación. Esperamos sentadas en la cama, la niña y yo, mientras el cuerpo se disuelve hasta dejar una mancha repugnante en la alfombra. Tardarán mucho tiempo en quitarla, pienso con burla.

Es hora de irnos, el reloj, de ser auténtico, puede valer algo, lo mismo los zapatos. Al revisar el bolso aparecen los documentos, el pasaporte, la cartera con algunos billetes y la cuenta de una librería. Quién se gasta casi mil euros en estas tonterías. No la mejor de las noches, pienso, pero buena.

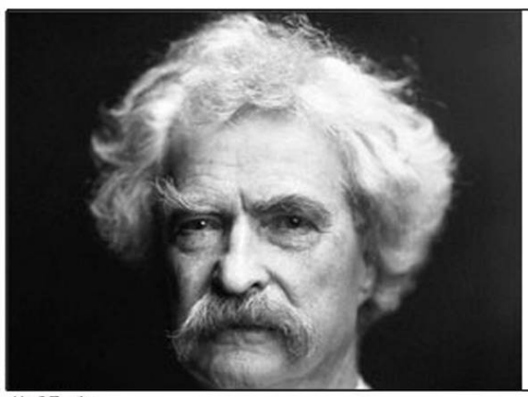
Salimos a la calle, una mujer horrible de nariz prolongada con los ojos verdosos se refleja en los cristales del hotel. La muchacha me mira desde el otro lado del espejo con sus ojos azules, casi transparentes. Medusantes.

Este relato forma parte del libro *La puerta final*, de próxima publicación en el sello Cuadrivio Ediciones.

Reseñas y notas

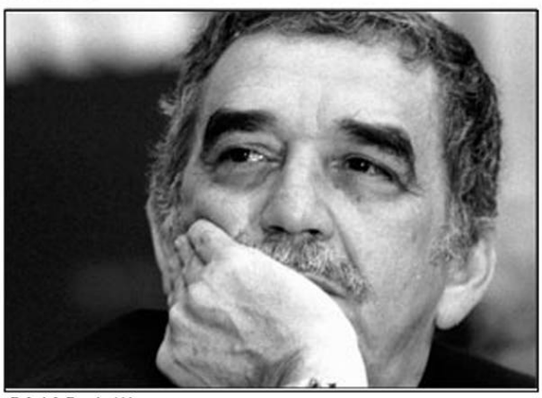
Susana Glantz

Jean Franco



Mark Twain

Ciro Murayama



Gabriel García Márquez

Geney Beltrán Félix

La industria del futbol

José Woldenberg

Uno acude al estadio o se asoma a la televisión para ver un juego, un espectáculo. Para emocionarse con aquellos a los que hemos decidido seguir, en quienes depositamos nuestra confianza, en ocasiones a regañadientes. Se trata de un recreo de las actividades cotidianas que genera nerviosismo gracias a un fenómeno de identificación que me resulta difícil explicar. Una actividad lúdica a la que concurren miles y en ocasiones millones, gracias a su reproducción a través de las otrora pantallas chicas.

El futbol es un juego, una fórmula de socialización y aprendizaje, un entretenimiento, una pasión que construye identidades, un deporte que atrae multitudes, pero sin duda, también, un gran negocio. Su expansión gracias a eso que llamamos globalización y a la red universal de medios de comunicación ha hecho de él algo mucho más vasto que una simple competencia entre equipos rivales: es una industria que vale la pena conocer y entender. Sobre todo comprender su lógica —como actividad empresarial— y las fórmulas de su regulación o no.

Eso nos ofrece Ciro Murayama en su libro *La economía del futbol*, que por supuesto es útil para conocer la mecánica de funcionamiento de dicho deporte, pero que también podría ser utilizado por los profesores de economía para ilustrar los eslabones que conforman cualquier otra rama de producción o servicios. El texto da cuenta del "futbol como actividad económica", de su relación con los medios de comunicación, del mercado laboral que genera y al final, incluso, de las no pocas prácticas ilegales que lo han acompañado y ensombrecido. Es un libro claro, armónico, bien escrito, plagado de ejemplos elocuentes, y que conjuga de manera virtuosa el gusto del autor por el futbol y su conocimiento del universo conceptual de la economía.

El mercado del futbol, antaño, daba la impresión de un rosario de mercados locales, cuyos jugadores "recibían pagas modestas", eran conocidos fundamentalmente por sus conciudadanos, tenían patrocinadores pequeños y sus seguidores eran los vecinos que decidían apoyarlos acudiendo al estadio. Hoy, sin embargo, la situación es muy distinta. El radio primero y la televisión después multiplicaron su impacto, y en el presente es imposible disociar un negocio del otro. Murayama nos informa de las fuentes de ingresos de los 20 principales equipos y los números agregados resultan expresivos: sólo el 22 por ciento de sus ingresos proviene de la taquilla; los derechos de televisión representan el 37 por ciento y la comercialización el 41 por ciento. Pero hay fluctuaciones importantes: mientras el Juventus de Italia recibe el 61 por ciento de sus ingresos por derechos de televisión, el Hamburger de Alemania sólo recoge el 18 por ciento. Como bien lo asienta el autor: "Si el futbol es un buen negocio para la televisión, la televisión se ha convertido en el principal negocio del futbol".

Por supuesto, el "factor trabajo" está presente, aunque se trate de una labor especializada, sui géneris, donde destacan un puñado de jugadores talentosos. Estos últimos resultan más que bien pagados; no obstante "su vida laboral es muy corta… y no exenta de riesgos". Sus salarios —dice CM— "no guardan relación con el resto del mercado de trabajo". Y como cualquier actividad económica, el futbol también requiere infraestructura (estadios, campos de entrenamiento), fórmulas de financiamiento, regulaciones (deportivas, mercantiles, laborales), genera obligaciones fiscales, y por la vía de la multiplicación de los torneos internacionales ha dado pie a una institución trasnacional que es el árbitro, regulador y máxima autoridad de la actividad: la todopoderosa FIFA. Ese laberinto ha producido concentración de vendedores (los grandes equipos) y también de compradores (las empresas televisivas más poderosas). Y el futbol no deja de producir, dicen los economistas, "externalidades": incremento en la venta de aparatos de televisión y de suscripciones a la televisión por cable, "mayor afluencia a bares y restaurantes", venta de artículos deportivos, viajes de aficionados, y súmele usted.

Un fenómeno digno de ser estudiado. Eso hace Murayama. Con flexibilidad, e imagino también, dependiendo de la accesibilidad a las fuentes, presenta información de las ligas europeas y/o la mexicana, ejemplifica con un caso de endeudamiento inglés, con una fórmula idiota de captación de impuestos española, o con la baja asistencia a los estadios en México. Porque al final lo que pretende es ofrecer un mural general para la comprensión del fenómeno, ilustrando con estampas específicas la naturaleza, el significado y la complejidad de los problemas.

Me detendré solamente en cuatro pequeñas estampas, que quizá deban ser leídas como botanas que eventualmente pueden abrir el apetito del lector.

1. Las calificadoras y las apuestas. Sabemos que el proceso de interdependencia cada vez mayor de las economías ha llevado al fortalecimiento de empresas "reputadas" que siguen, evalúan y dictaminan sobre los riesgos que corren las inversiones en los distintos países. Sus nombres son conocidos, aunque desconozcamos cabalmente la forma en que funcionan: Goldman Sachs, UBS, Pricewaterhouse Coopers o J. P. Mor-

gan. Su voz es potente y ponen a temblar a más de un gobierno, por no hablar de los inversionistas.

Pues bien, estas apreciadas calificadoras internacionales se pusieron a hacer previsiones estadísticas sobre el Campeonato Mundial de Futbol 2010. Establecieron sus variables, recuperaron el historial de los equipos, afinaron sus correlaciones, y esculpieron, cada una, un modelito. Goldman Sachs, UBS y Pricewaterhouse dieron como favorito a Brasil y J. P. Morgan a Inglaterra.

Sólo reconstruir esa aventura nos debería alertar sobre las supercherías que venden tan estimadas empresas. Sobra decir que el Mundial lo ganó España y que el otro finalista fue Holanda. Porque, como recuerda Murayama, "nadie puede predecir con precisión lo que ocurrirá en un terreno de juego". ¿Y en la economía?

2. Futbol y televisión. Ciro Murayama nos informa que las ligas de futbol italiana, francesa, inglesa y alemana negocian como tales (es decir, en conjunto) los contratos con la o las televisoras. Las fórmulas de reparto de los dividendos entre los clubes son diferentes, pero en todos los casos se tiende a un cierto equilibrio que redunda en torneos más o menos competidos, gracias a un financiamiento televisivo medianamente equitativo.

Por el contrario, en España son los clubes (en singular) los que negocian sus contratos con las televisoras. Y, como se sabe, el que tiene más saliva traga más pinole. No resulta casual entonces que mientras en el campeonato 2010-2011 el Real Madrid y el Barcelona obtuvieron ingresos por 140 millones de euros cada uno, el Atlético de Madrid sólo cobró 47, el Sevilla 32 y el pobre Rayo Vallecano solamente catorce. No es casual entonces que las asimetrías se reproduzcan año con año en el torneo español.

Murayama contrasta esa situación con lo que sucede con las ligas de futbol americano, beisbol y basquetbol de Estados Unidos, en las que existe "un sentido que busca primar la competencia deportiva y la distribución de ingresos para todos los clubes". Esas ligas no sólo negocian como un todo con las empresas televisivas, sino que incluso inventaron mecanismos para que sean los equipos más débiles los primeros que puedan optar por los jugadores universitarios destacados.

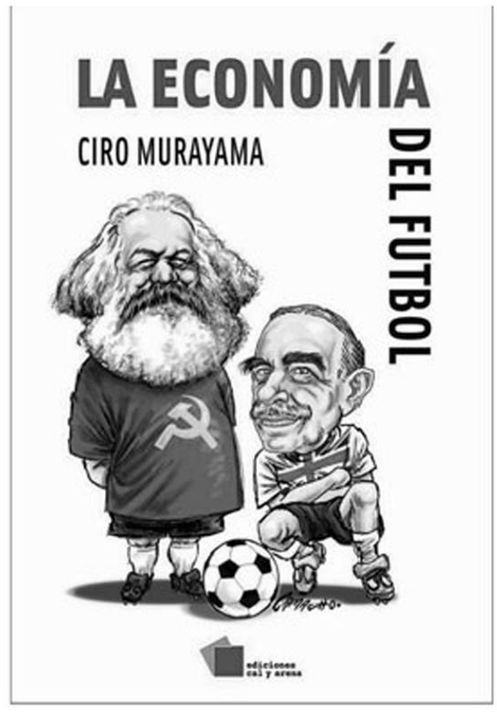
En nuestro país (*snif*), nos dice Murayama, "no sólo no hay una negociación común de los derechos de trasmisión… sino que incluso las propias empresas mediáticas son las dueñas de los clubes". Resultado: torneos en los que cada club se rasca con sus propias uñas, incluso si son mancos.

3. Sueldos y condiciones de trabajo. Asomarse a la lista de los 50 jugadores mejor pagados del mundo da vértigo. No se lo recomiendo a nadie y menos a los envidiosos. Sólo una probadita. En 2010 Cristiano Ronaldo ganaba 11.3 millones de libras esterlinas, Zlatan Ibramovic 10.4, Lionel Messi 9.1 y el último de los cincuenta, Alessandro Del Piero, 4.1. Hay una competencia voraz por los mejores futbolistas que ha desencadenado una espiral a la alza que solamente puede compararse con lo que sucede en los deportes profesionales de Estados Unidos.

El mercado de piernas es tan poderoso y rentable que en los últimos años se ha producido un fenómeno novedoso: los fondos de inversión de futbolistas. Sus "cartas" ya no pertenecen a un determinado equipo sino a sociedades de inversores que los manejan como preciosas mercancías.

En contraposición, en nuestro país, no existe una agrupación de futbolistas que les permita negociar de manera colegiada sus condiciones de trabajo con los dueños de los equipos. A diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en España o Italia, donde existen sindicatos, en nuestro país el intento por formarlo no sólo fue descabezado, sino que sus promotores fueron despedidos, y ello a pesar de que la Ley Federal del Trabajo desde 1970 contiene un capítulo sobre el deporte profesional en el que se reconoce a los jugadores como trabajadores con derechos. El consuelo del tonto: no es la única actividad en la que la ley es papel mojado.

Ciro Murayama



4. La excepción Ferguson. El libro contiene también un capítulo sobre el mercado de entrenadores. Hay una espectacular movilidad entre ellos que sin duda está marcada por las redituables ganancias que arroja cada transferencia. Se trata de un empleo rentable, pero volátil, incierto, con alta rotación. Pues bien, en ese contexto Murayama hace un sentido homenaje a quien fuera entrenador del Manchester United, Sir Alex Ferguson. Transcribo sólo algunos de sus párrafos:

Ferguson fue entrenador del mismo equipo 26 años. Ganó "dos títulos de la Champions... dos Supercopas de Europa... una Copa Intercontinental... un Mundial de Clubes... trece ligas inglesas... cinco Copas de Inglaterra... diez Community Shields... tres ligas escocesas... cuatro copas escocesas y una copa de liga escocesa". "Originario del barrio obrero de Glasgow, encontró un empleo —escribe con nostalgia Murayama— como los que eran frecuentes en las viejas industrias de la edad dorada del capitalismo... estable, con remuneraciones adecuadas y en ascenso... Estaba ahí antes de que existiera la hoy célebre competición Premier, antes de la televisión digital y de la retrasmisión al mundo entero de los partidos de la liga inglesa, estaba ahí en la época de la crisis del futbol británico marcada por la violencia de los *hooligans*. Y de todo ello salió airoso, adaptándose y adaptando a su equipo... Entendió la globalización y trató de conducirla a sus intereses antes de zambullirse en ella sin rumbo... Incorporó a jugadores provenientes de una docena de países... (Por cierto que una de las reglas infranqueables de sir Alex para todo jugador que llegaba al ManU era el dominio del idioma inglés: una política básica de integración laboral). Pero el hecho de mirar a jugadores más allá de las islas británicas no implicó el descuido de la cantera... Sindicalista, laborista, hombre de trabajo... construyó con perseverancia, honestidad y con frecuencia con el mal carácter de un obrero la grandeza del actual futbol inglés".

En fin, si usted está interesado en acercarse también a los fenómenos anómalos o ilegales del futbol, Murayama ofrece un último capítulo sobre "goleadas sospechosas", "compra venta de votos en la FIFA", "alteración de pasaportes", "evasión de impuestos" y otras lindezas que acompañan al futbol como sucede en otras actividades económicas.

Un libro para observar los cimientos que sostienen a los encuentros que nos emocionan y desesperan, a los campeonatos que seguimos con ilusión o desaliento, y a los equipos y jugadores que aplaudimos y/o silbamos.

Ciro Murayama, *La economía del futbol*, Cal y Arena, México, 2014, 167 pp.

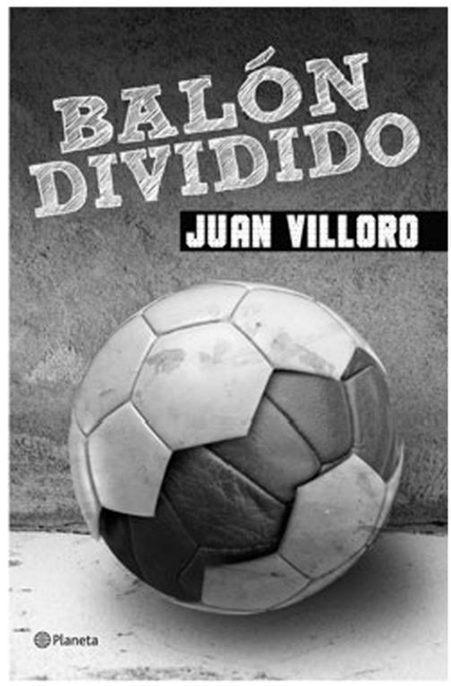
Juan Villoro
El 10 de las letras

Antonio Espinoza

A todos los que quieren y a todos los que aman el futbol.
Ángel Fernández, al iniciar el segundo tiempo

Con la sensibilidad de un poeta inició la literatura futbolera. Ocurrió el 20 de mayo de 1928. El Barcelona y la Real Sociedad jugaban en Santander el primer partido de la final de la copa de ese año. Defendía la meta catalana el portero húngaro Franz Platko. El partido, sumamente violento, tuvo en Platko a un héroe ensangrentado que salvó a su equipo de tres goles inminentes. Rafael Alberti, presente en El Sardinero, inmortalizó a Platko en un poema, y convirtió la figura del arquero en leyenda. El poeta gaditano vio a Platko ("oso rubio de Hungría", "guardameta en el polvo") como un auténtico guerrero, un héroe balompédico de dimensiones épicas del que nadie se olvida. "¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?", se pregunta Alberti al final de la oda.[1] En una época en la que el futbol no era muy apreciado por los intelectuales, el gesto de Alberti bien pudo ser visto, si no como una tontería, sí como una extravagancia.

Con Rafael Alberti se inició la mitificación de una práctica deportiva que ha enraizado en todos los sectores sociales. Al igual que el ilustre poeta de la Generación del 27, dos escritores franceses: Jean Giraudoux y André Maurois, escribieron páginas memorables sobre el futbol. La maldición de Shakespeare ("Tú, vil *footballer*", exclama un personaje del *Rey Lear*) no les importó mucho a los apologistas del juego que surgían por aquí y por allá, en todo el



orbe. Y no eran sólo escritores: pintores de la talla de Umberto Boccioni, Pablo Picasso, Robert Delaunay, Nicolas de Staël y nuestro Ángel Zárraga celebraron con pinceles la gloria del futbol. Si hubo autores que desdeñaron el futbol una vez que se había democratizado, otros lo exaltaron y encontraron en él no sólo una expresión de la vida moderna sino, como en el caso de Albert Camus, una lección efectiva de moral.[2]

La bibliografía futbolística es vasta. Ríos de tinta han corrido sobre el deporte más popular del planeta. El futbol es un juego que ha inspirado a numerosos escritores que han plasmado el fenómeno cultural, psicológico y sociológico que representa. Existe una amplia lista de libros notables sobre el tema; destaco algunos: *El futbol a sol y sombra*, de Eduardo Galeano; *Fiebre en las gradas*, de Nick Hornby; *Épica y lírica del futbol*, de Julián García Candau; *El futbol, mitos, ritos y símbolos*, de Vicente Verdú; *Sueños de futbol*, de Jorge Valdano; *Dios es redondo*, de Juan Villoro... Este último autor es quien más ha insistido en el tema futbolístico, en crónicas, cuentos y ensayos. Para mí es el escritor que debe portar en su espalda el número 10, como el gran creativo en el juego literario del futbol.

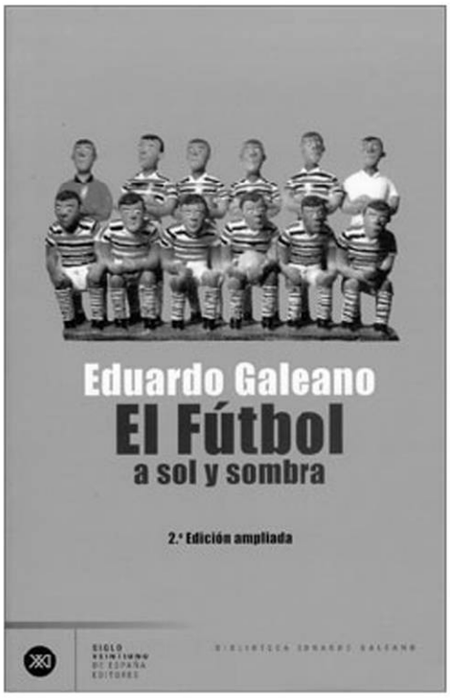
Ángel Guardián

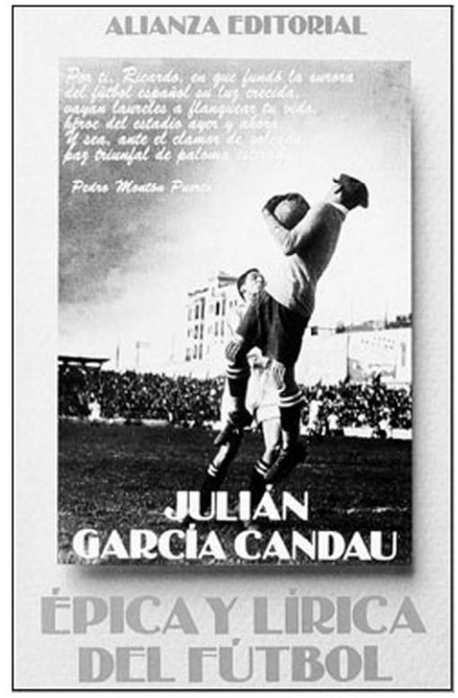
Juan Villoro (México, 1956) ha expresado siempre su admiración por Ángel Fernández, el cronista más prodigioso del deporte más apasionante. La entrevista que le hizo al narrador a fines de los años ochenta es una joya: nos presenta a un Ángel Fernández entero, alejado de la narración televisiva pero dueño todavía de su extraordinaria inventiva verbal. En *Los once de la tribu*, su espléndido libro de crónicas, Villoro incluye la entrevista que nos ofrece un retrato muy completo del formidable cronista: su trayectoria, sus "maromas verbales extremas", los apodos inolvidables que durante muchos años puso a los futbolistas, sus lecturas, sus escritores favoritos, su salida de Televisa primero y de Canal 13 después y su grito más largo con motivo del gol del brasileño Eder en el partido Brasil-URSS, durante el Mundial de España en 1982.

En el texto introductorio a *Los once de la tribu*, Juan Villoro confiesa su admiración infantil por Ángel Fernández: "De niño, sus narraciones de futbol me revelaron la existencia de un lenguaje de fábula, en el

[1] Rafael Alberti, "Oda a Platko" en Juan José Reyes e Ignacio Trejo Fuentes (compiladores), *Hombre de gol. Crónicas y estampas del futbol*, Cal y Arena, México, 1998, pp. 269-271.

[2] Albert Camus, "Lo que le debo al futbol" en *ibidem*, pp. 373-375.





que todo podía decirse de otro modo. Fue mi primer contacto con las palabras como símbolos mágicos".[3] Quizás Ángel Fernández sea para Villoro una suerte de ángel guardián que lo ha guiado en su paseo literario por el futbol. Hijo de un filósofo nacido catalán y exiliado en México, Villoro quiso ser futbolista, jugó con los Pumas de la UNAM en fuerzas inferiores, pero como muchos no logró su cometido de convertirse en un guerrero de la cancha. Su destino era otro: explorar narrativamente el futbol, explicar las pasiones que provoca, desentrañar sus misterios; en suma, convertirse en un creativo de media cancha con amplia visión del juego literario.

¿Por qué el título *Los once de la tribu*? Ningún misterio hay en ello. Juan Villoro se apropia de la tesis del antropólogo británico Desmond Morris, quien en su libro *The Soccer Tribe* afirma el carácter ritual del futbol: una supervivencia de nuestro pasado tribal, un juego cargado de memoria ancestral. Para Desmond Morris, el juego más popular del planeta es un acto ceremonial, una guerra incruenta que revela expresiones de orden tribal, incrustadas en el inconsciente colectivo.[4] Esos once hombres que con base en habilidad, inteligencia y técnica patean un balón con el fin de introducirlo en la portería enemiga, al tiempo que tratan de impedir que los once hombres del equipo contrario horaden la suya, actúan en una gran parodia de la guerra. Son "los once de la tribu", auténticos héroes populares, guerreros defensores del honor y el orgullo de un barrio, una colonia, una ciudad, un país.

Son dos las crónicas dedicadas al futbol en el libro: "Los once de la tribu" e "Infancia en la Tierra". Ambas son complementarias, podrían formar sin problema una unidad, una sola crónica. Con un estilo ágil, una prosa transparente y referencias literarias y sociológicas siempre pertinentes, el autor nos habla de distintos temas futbolísticos: el árbitro, el portero, la defensa, el goleador, el binomio temible, pero también la excesiva comercialización del juego, los *hooligans*, la manipulación política, la corrupción... Conviven aquí grandes futbolistas (Pelé, Maradona, Cruyff, Platini, Beckenbauer, Reynoso...) con grandes autores (Beckett, Camus, Canetti, Morris, Orwell...), estos citados siempre en el momento oportuno. No faltan la anécdota, el dato histórico preciso, el amor irrenunciable del autor por el Necaxa y la mención infaltable de su ángel guardián: "inmejorable Góngora de la fanaticada".

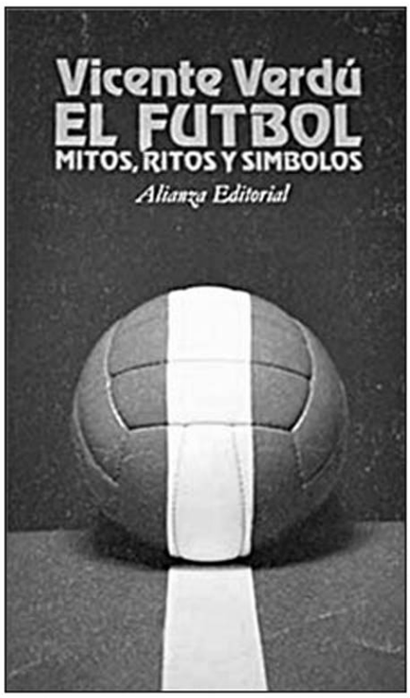
Redondez divina

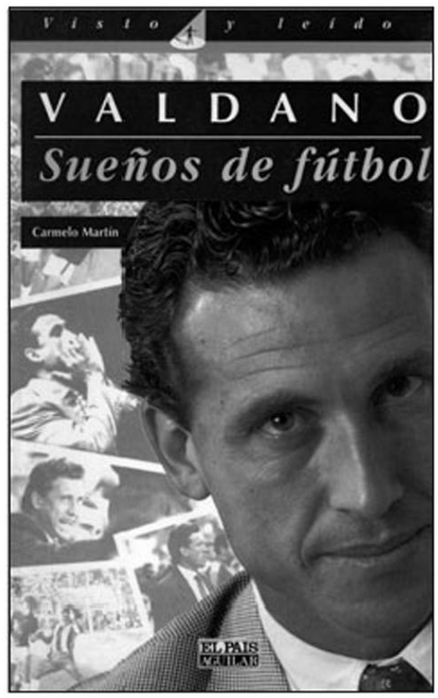
En 1998 Juan Villoro cubrió el Mundial de Francia con la exitosa columna "Dios es redondo" para el diario *La Jornada*. Años después publicó un libro con el mismo título.[5] Partiendo de la idea de que el futbol sucede dos veces, en la cancha y en la mente del público, el autor se coloca en el centro del campo e inicia el partido. Villoro retoma la definición de Javier Marías sobre el futbol ("la recuperación semanal de la infancia"), para luego lanzarse a fondo y armar un discurso ilustrado que nos lleva de un lugar a otro, de un tiempo a otro. Aparecen en escena la selección húngara de 1954 (encabezada por Puskás), la Naranja Mecánica holandesa (subcampeona en 1974 y 1978), el drama de Alberto Onofre (el gran futbolista mexicano que se fracturó y no pudo participar en el Mundial México 70), la tragedia de Moacyr Barbosa (el primer portero negro de la selección brasileña, convertido en villano en el Maracanazo de 1950), la historia negra de Arkan (un asesino serbio al servicio del comunista Miloševi), la historia exitosa de Josep Guardiola (icono del Barcelona), la selección multirracial francesa (encabeza-

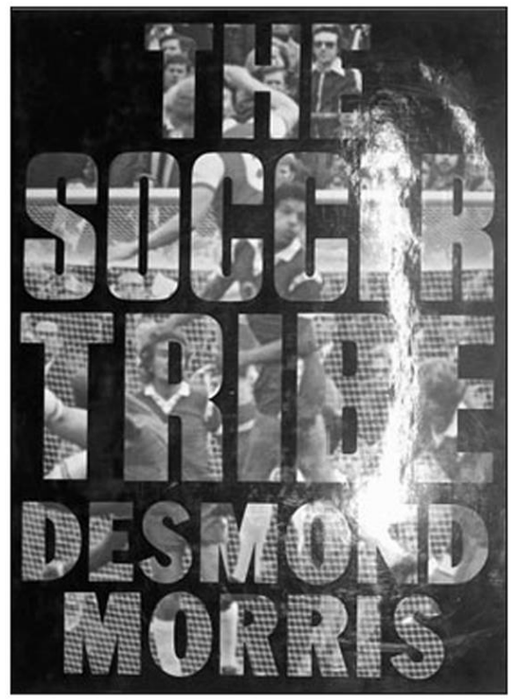
[3] Juan Villoro, *Los once de la tribu*, Aguilar, México, 1995, p. 10.

[4] Desmond Morris, *The Soccer Tribe*, Jonathan Cape, London, 1981.

[5] Juan Villoro, *Dios es redondo*, Planeta, México, 2010.







da por Zidane), la puntada de Cuauhtémoc Blanco (quien simuló "orinarse" como perro en la meta celayense tras convertir un pénalti).

El plato fuerte del libro es el retrato ("vida, muerte y resurrección") de Diego Armando Maradona. Suma y sigue: el genio de Juan José Arreola, la "demencia financiera" del futbol, los fichajes multimillonarios que desvirtúan la esencia del juego, Francia 98 (último Mundial del siglo XX), Corea-Japón 2002 (primer Mundial del siglo XXI), las conversaciones con Jorge Valdano ("el principal escritor-futbolista del idioma") y la infaltable presencia de su ángel guardián: "el locutor que renovó el imaginario del futbol y decidió mi vocación por la palabra". Al inicio del libro Villoro afirma: "Y es que el futbol es, en sí mismo, asunto de la palabra". Para el escritor, no basta ver los partidos: el futbol requiere de palabras... y de argumentos y reflexiones que sustenten las palabras. Se pregunta por qué no hay grandes novelas de futbol y sí mejores cuentos y se responde: porque el balompié ya está *narrado*, contiene su propia épica, su propia tragedia y su propia comedia y deja poco espacio a la inventiva. (Recuerdo ahora un cuento espléndido del autor: "El extremo fantasma" en *La casa pierde*).

División balompédica

En *Los once de la tribu* Juan Villoro inauguró un estilo propio de literatura futbolera que continuó felizmente en *Dios es redondo* y recientemente en *Balón dividido*.[6] El escritor salta a la cancha nuevamente y nos ofrece un libro tan exhaustivo y minucioso como el anterior, un discurso igualmente ilustrado que reúne retratos y crónicas de distintas figuras del futbol, con referencias literarias, sociológicas y hasta psicológicas. La idea certera, el juicio sereno, el vocablo justo. Aparecen en escena Lionel Messi, Cristiano Ronaldo, Ronaldo, Ronaldinho, Hugo Sánchez, Martín Palermo, José Mourinho, el Barça de Guardiola, Piqué y Shakira... Villoro dedica varias páginas a analizar el futbol mexicano y su diagnóstico no es nada positivo. Cuestiona los intereses económicos detrás del juego, el papel perverso de las televisoras, los torneos cortos. Anota: "El nivel del futbol mexicano es regular, pero antes de cada Mundial los profetas de alto *rating* hablan de los futbolistas como de redentores de pantalón corto. El milagro parece posible en televisión".

Nuevamente Juan Villoro se ocupa de Maradona, ahora con motivo de su fracaso al frente de la selección argentina en el Mundial de Sudáfrica. Y a propósito de Maradona, Villoro dedica un capítulo del libro ("Barrilete cósmico") a Víctor Hugo Morales, el gran locutor uruguayo que narró como nadie el gol de antología del entonces genio del futbol mundial el 22 de junio de 1986 en el Estadio Azteca. Y a propósito de Víctor Hugo, el escritor mexicano vuelve a recordar a su entrañable ángel guardián, "narrando ante la voz del Azteca".

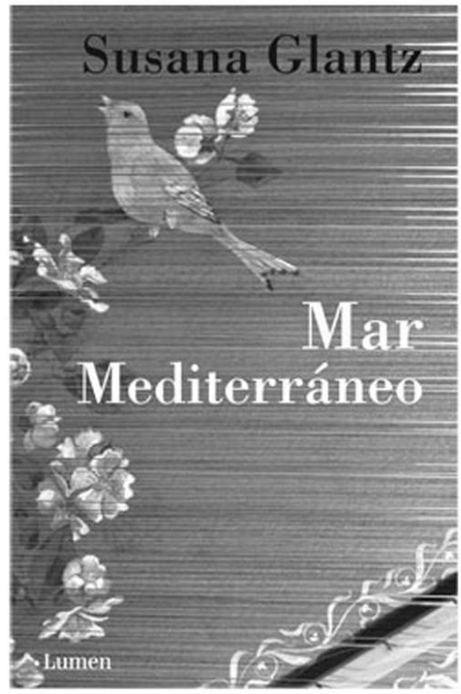
Debo señalar un par de errores nominales en el libro. Fue el Maxi Rodríguez el autor del golazo albiceleste que nos eliminó de Alemania 2006 y no un inexistente Maxi López, y fue Raúl Jiménez el autor de la chilena fantástica que salvó el partido eliminatorio contra Panamá el año pasado y no un Gutiérrez de nombre Raúl. Hasta los *cracks* literarios cometen pifias, que sin embargo pueden corregirse en una próxima edición del libro. Concluyo mencionando la "decena mágica", la lista de los genios del medio campo según Villoro: "Didí: el Fundador", "Pelé: el Rey", "Bobby Charlton: el Resucitado", "Overath: el Piloto", "Cruyff: el Iluminado", "Platini: el Arquitecto", "Maradona: el Insurrecto", "Baggio: el Fantasista", "Zinedine Zidane: el Místico" y "Messi: el Genio". Todos ellos portaron en su playera el número 10, como lo porta Villoro cada vez que salta a la cancha literaria. u

[6] Juan Villoro, *Balón dividido*, Planeta, México, 2014.

Susana Glantz

La curiosidad de la niña

Aline Pettersson



Susana Glantz

Me alegra mucho compartir la tarde de hoy con ustedes y con el *Mar Mediterráneo* que convida a navegar, no como Ulises ni a esperar atados al telar como Penélope. El libro de Susana Glantz invita a navegar por este relato de aprendizaje, de rescate de ciertos giros del lenguaje y de esa otra manera de vivir distante de la bárbara rapidez de hoy. La charla o su recuerdo tenaz surcan las hojas de la novela. *Mar Mediterráneo* lleva por fuerza a evocar *Las batallas en el desierto*, paradigmática novela de iniciación: un niño allá, aquí una niña, y a lamentar profundamente la tristísima pérdida de José Emilio Pacheco.

La niña, personaje fascinante del libro de Susana, es curiosa, rebelde e inocentemente iconoclasta, lo que le permite sumar al origen judeorruso de su familia, con todo y su lengua y tradiciones, el mundo vibrante del barrio popular donde reside y que, de pronto, se ilumina con las ondas musicales que vuelan por los aires y que abrirán esta historia del ir y venir del tiempo.

Y así, Susana Glantz va a ir relatando, en una muy afortunada combinación de tonalidades, los recuerdos de la narradora del libro sobre un encuentro ocurrido en su niñez, que, además, acercan al lector a esas otras maneras de antes dentro de un mosaico social recio y variado. El lenguaje, que recorre las páginas, no como el tronco lamentablemente desaparecido del Árbol de la Noche Triste que se alzaba por ahí cerca, sino como el tallo de un bambú que se inclina sin quebrarse, se aproxima a las palabras de aquella lejana niña con los modismos de la época, como cuando se refiere a dos adultos vecinos y además consejeros suyos, "Zoilo y el Uchepo, mis cuatachones del alma". O se aleja para retomar la expresión de la mujer que evoca hoy. Y claro que quien lee obedece gustoso las reglas del juego entre las "escondidillas" y las "estatuas de marfil" (digo yo) y otras actividades infantiles bastante más rudas, como vender y revender a la señora de la tienda un racimo de ratas muertas atadas por las colas, promesa quizás o anhelo de la comerciante de ver abatida la plaga de roedores.

Me parece que la trama de *Mar Mediterráneo* destaca de manera singular los sentidos de la vista y el oído. Es la música del hermoso clavecín dorado lo que llevó a la niña a hacerse amiga de esta dama, pero serán luego las palabras enigmáticas de Lottie las que van a embrujarla, a exasperarla, a intrigarla. Y será la soledad de la extranjera, que percibe la niña, lo que la insta a proseguir con sus visitas y a la clavecinista a seguir contándole sus peripecias. Pero será también la observación de los diversos objetos de la casa de Lottie la que despertará su curiosidad o su admiración o su asombro. "Sentada en el banquito, al lado de la mesa del centro, casi no abrí la boca por hallarme embobada admirando el despliegue...". Los ojos de la pequeña irán recorriendo morosamente todo lo que esa casa le ofrece. Y es mucho lo que le ofrece en este refinado abarrotamiento de muebles, de adornos, de muñecas de cabeza de porcelana, de ropa muy lujosa y muy pasada de moda, del misterio de las fotografías.

La novela es una historia constante de mestizaje, por ejemplo, entre *Resurrección* de Tolstoi y *El Llanero Solitario*, entre hábitos alimenticios muy diferentes, entre las actividades mismas de los del barrio. Y tiene tres escenarios: el principal es la casa de la extranjera, otro es Popotla en el pueblo de Tacuba, palpitante con la vitalidad de sus vecinos, y el tercero la casa y familia de la niña, las referencias a las costumbres de los

Blum, como, en mi opinión, el poco apetitoso *gogl-mogl*, leche tibia donde se hirvieron unos dientes de ajo, endulzada después con miel, que preparaba la madre para la tos, pero también los chiles rellenos de picadillo que aprendió la misma madre a cocinar y paladear.

En pocas páginas, el libro de Susana Glantz hace con el lector lo que tal vez la niña de su historia haya hecho alguna vez: abrir las páginas de esos libros de cartón que así adquirían volumen. Con ojos fisgones mira el mundo que la rodea y que se despliega, disfruta de sus hallazgos y, en las palabras en vaivén constante de la mujer que recuerda ese tiempo, se describen una ciudad y unas costumbres que ya no existen.

Mar Mediterráneo ofrece un panorama que se prodiga cada vez más y, por medio de la charla de la niña con su nueva amiga, desbalanceada por la diferencia tan notable de edades, se perfilan las posibilidades y las trampas de los amores o del amor, acaso esa niña empiece a imaginar el suyo aún oculto en su futuro. Curiosamente, ella equipara a Lottie, en uno de los trances románticos que esta le comparte, con Rhett Butler, más que con Scarlett O'Hara de *Lo que el viento se llevó*, película clave por aquellos años. Las palabras que escucha la llevan, asimismo, a enterarse de otras maneras de vivir en Europa o en Sudamérica. O de otras aspiraciones.

En la charla con su familia, a partir de dichos y opiniones infantiles, o desde la voz adulta de hoy, se pondera la herencia de hábitos y matices que distinguen a sus padres con su carga cultural traída a cuestas desde Rusia; del rango y posición de la niña entre sus hermanas; de las actividades parentales entre zapatería, poesía y mera supervivencia, pero también de la integración de los señores Blum al nuevo país.

Con sus amigos Zoilo y el Uchepo conversa y escucha opiniones, protectoramente ambiguas con respecto a la vida en general y a Lottie de manera concreta. Nada se esclarece del todo, las dudas persisten o crecen incluso sin ser resueltas, y eso me parece uno de los grandes aciertos de *Mar Mediterráneo*. Los pensamientos de la niña se dispersan y cuestionan, como lo harán los lectores incitados por la escritura de Susana Glantz.

"Con la runfla de escuincles léperos y zaparrastrosos que pululaban por el barrio andaba de vaga jugando sin provecho"; sin embargo, la tendera le ofrece un trabajito remunerado para el tiempo de vacaciones. Junto con la pandilla, ella se dedica a pasarla bien con la frescura y a veces tosquedad de la niñez que no se para a contemplar finezas. Así, la niña y quienes se asomen al libro infieren también los rumores del mundo y el caos aterrador que lo invadía por aquellos años.

En una especie de "ensalada rusa" se entremezclan la música, los libros, el teatro, la vida precaria y el día de los vecinos, los juegos infantiles, el lujo y la frivolidad reflejados en los objetos de la casa de Lottie. Se entremezclan también el claroscuro de la amistad, de las relaciones familiares, de las palabras de los personajes, de la incertidumbre de la niña, del perfilarse de un enigma creciente, para ofrecer un vitral tan colorido como el que destella por encima del dorado instrumento que primero atrapó su curiosidad e instigó su deseo, y que terminó por conducirla a los albores de otra etapa de la vida.

Y el lector, por su parte, cierra el libro entre cuyas páginas navegó en el oleaje a veces tranquilo, a veces embravecido de esta trayectoria llena de una suave y persistente intensidad. **u**

Susana Glantz, *Mar Mediterráneo*, Lumen, México, 2014, 120 pp.

© Javier Narváez

Ensayos impertinentes de Jean Franco
La pertinencia de lo impertinente

Raquel Serur

Ensayos impertinentes es una colección de 16 ensayos que Jean Franco escribió entre 1992 y 2010 y que con un buen tino escogió y prologó Marta Lamas. Coeditan *Debate Feminista* y Océano, con un cuidado minucioso que se nota y se agradece. Felicidades a ambas instancias por esta nueva joya en su novel y valiosa colección.

Lo obvio que uno se pregunta cuando revisa este libro es: ¿por qué Jean Franco se interesa por América Latina? Y lo que más intriga es: ¿desde dónde mira Jean Franco la realidad latinoamericana? En este limitado espacio asumo el reto de intentar vislumbrar un esbozo de respuesta.

Si infancia es destino, Jean Franco, a pesar de todos sus esfuerzos por no serlo, es una inglesa que mira la realidad con pasión, curiosidad y un sentido lúdico que logra difuminar los prejuicios propios de la Inglaterra de su tiempo. Inteligente y rebelde, desde muy joven descree de las imposiciones de la sociedad británica a dos de sus sectores marginales: el de la mujer y el de la clase obrera. Su peculiar intuición le permite discernir y captar la relevancia de un momento o de un acontecimiento donde otros, ya sea por ignorancia o por ceguera, no perciben lo que ella ve o, más bien, no lo ven de la manera en que ella lo percibe. Documenta sus intuiciones con seriedad intelectual y académica y les da forma en ensayos a los que ella misma califica de impertinentes. Según el diccionario, en tres de sus acepciones, *impertinente* es el que molesta con sus exigencias y su exceso de susceptibilidad; el que se comporta con insolencia o descaro, de manera irrespetuosa; el que es indiscreto, inoportuno. De inmediato nuestra autora se sitúa del lado opuesto a lo pertinente, a lo "políticamente correcto".

A Jean Franco la academia literaria inglesa de su época, con F. R. Leavis a la cabeza, quien analiza un texto literario sin hacer alusión alguna a la realidad histórica y social desde la que se produce, debe haberle resultado insoportable, ¡y con razón!

Luego de girar por Europa sale de su medio, que seguramente le resulta muy estrecho, y América Latina, como una araña ponzoñosa, la atrapa en su tela y ella gozosa se deja atrapar, sin perder su calidad de inglesa que mira la realidad. Su "enamoramiento" de América Latina le otorga un mirador privilegiado, pues le permite estar, a un tiempo, dentro y fuera.

Es en este continente donde Jean Franco se forja una perspectiva crítica de un calibre singular, muy suyo, muy único, para ver el mundo cultural y político. Su reflexión es omniabarcante y va de "las finezas de Sor Juana" a las Madres de Plaza de Mayo; de Alaíde Foppa a "la larga marcha del feminismo"; de la Malinche a Frida Kahlo en Manhattan; "del romance a una estética de la resistencia"; "de los márgenes al centro"; de la necesidad de invadir el espacio público a la de transformar el espacio privado; de la incorporación social de las mujeres a la necesidad de inaugurar "un pensamiento político de la vejez"; de Elena Poniatowska a Tununa Mercado; de Vallejo a Paz; de la cultura y la literatura en México a la de la Argentina pasando por la de Guatemala, Chile o Brasil.

¿Por qué nos es útil la mirada singular de Jean Franco? Porque ella cree en el poder de la palabra y de la interpretación y cuando dice, por ejemplo, que "lo homosexual y lo travestido se han convertido en metáforas de la marginalización" (p. 129), nos permite percibir en primer lugar que efectivamente es así y, luego, nos hace pensar en cómo y por qué es que se han convertido en metáforas de la marginalización. Por ejemplo, el análisis literario que hace de la novela de Donoso *El lugar sin límites* es elocuente en este sentido:

> El/la protagonista de esta novela, Manuela, representa los límites prohibidos y, sin embargo, seductores del orden paternalista, y ofrece una transgresión aparente de las fronteras de género al vestirse y actuar como bailarina de flamenco. El homoerotismo es, sin embargo, permitido en esta sociedad en tanto se disfrace, se marginalice en el burdel y sea controlado. Al mismo tiempo, el placer masculino parece derivar de la ambigüedad de la representación travesti, puesto que el macho puede tratar al travesti como a una mujer, y por tanto como abyecta. Así, el cacique obliga a Manuela a hacer el amor a la Japonesa, la dueña del burdel, como si fuera realmente "hombre". Esta broma burda lo convierte en "padre" de la Japonesita. Un hombre que no se define como "masculino" actúa como hombre, al tiempo que simula ser una mujer que no es. Esto sólo puede suceder en una sociedad donde los atributos sociales de la masculinidad y la femineidad están rígidamente gobernados por una jerarquía de poder definida como masculina, en la cual la mujer sólo posee los poderes de la seducción y de la máscara (pp. 130-131).

Lo marginal, lo travestido en la novela de Donoso pone de relieve que lo verdaderamente monstruoso es la masculinidad hegemónica "normal", que la novela retrata.

Los ensayos de Jean Franco quitan los velos que nos hacen ver difusa la América Latina que habitamos e invitan al diálogo, a la reflexión. En "Matar sacerdotes, monjas, mujeres y niños" nos dice que "es imposible separar lo literario de lo social, [y que] la literatura es un buen lugar para empezar a entender este imaginario latinoa-

mericano con sus espacios claramente demarcados" (p. 117). Franco tiene a la mano una diversidad de autores a los que ha logrado poner en diálogo unos con otros, para configurar ese ojo crítico tan útil para mirar y volver a mirar la realidad que nos rodea, para hacernos ver, por ejemplo, que "la estructura misma de la casa hispánica enfatiza su carácter privado; tradicionalmente —nos dice Franco— [la casa] estaba construida alrededor de uno o dos patios, [y] las ventanas que daban a la calle estaban con postigos o clausuradas" (p. 119). Nos queda claro, entonces, cómo la división público-privado implica toda una serie de comportamientos culturales que están muy arraigados en la forma de vivir la vida cotidiana en América Latina y cómo estos rasgos culturales devienen también formas arquitectónicas.

En este mismo sentido de analizar el espacio, Franco apunta "cómo las Madres de la Plaza de Mayo, no sólo se congregaban en un espacio público, sino que empleaban su posición marginal como instrumento para reclamar la *polis*" (p. 21). La explicación que ella da, después de refutar a numerosos académicos por atribuir características esencialistas a los movimientos de Madres, es muy notable. La cito *in extenso*:

> Tales argumentos ignoran, sin embargo, el hecho de que las Madres no sólo no se limitaban a actuar dentro del marco de su papel social tradicional, sino que alteraban sustancialmente la tradición al proyectarse a sí mismas como un nuevo tipo de ciudadana y, también, al ir más allá del estado y recurrir a las organizaciones internacionales. El uso que hacían de los símbolos era particularmente elocuente y eficaz. Llevaban pañoletas blancas y portaban en silencio instantáneas de sus hijos, que generalmente habían sido tomadas en reuniones familiares. De esta manera, se representaba públicamente la "vida privada" —como imagen congelada en el tiempo— en contraste con el presente, y se destacaba la destrucción de aquella vida familiar que los militares decían proteger. Las mujeres convirtieron la ciudad en un teatro donde la población entera estaba obligada a participar como espectadora, y hacían públicas tanto la desaparición de sus hijos como la de la esfera pública misma. Al hacerlo así, llamaban la atención hacia la anomalía representada por la presencia femenina en el centro simbólico de la nación, la Plaza de Mayo (p. 22).

No solamente da al clavo con su interpretación de este movimiento de mujeres, sino que lo hace de manera brillante.

Como lo muestran los ensayos que componen este libro, Jean Franco es una lectora obsesiva tanto de la realidad en la que se inscribe cada uno de los autores que lee, como de la literatura de cada región en particular. Es en el mundo mestizo y barroco de América Latina donde Jean Franco se siente a gusto, lejos del mundo que le dio origen, una sociedad colonialista, estratificada, clasista y racista. Es en esta América donde su inteligencia descansa y encuentra el reposo necesario para desarrollarse y conformar ese ojo crítico singular, mismo que se deja ver desde la elección misma de un tema a desarrollar y desde la perspectiva multifocal en que lo aborda.

Tiene esa doble capacidad de mirar la minucia, el detalle de un texto en particular, como con lupa, y de alejarse de él y mirar el todo, como si desde uno de los rascacielos que pueblan su mundo cotidiano en Manhattan ella pudiera ver todo el continente: ir de la cita precisa al texto, al autor, a su contexto literario, a su país, a su historia, a su lugar en el concierto de las naciones latinoamericanas, a su lugar en el mundo.

Jean Franco hace de lo marginal el centro de sus preocupaciones; saca la capacidad irónica de los ingleses de sus límites insulares y desarrolla una visión crítica de doble vertiente: una brillante inteligencia de gran sutileza intelectual junto con una ironía socarrona que perfilan una mirada que apunta a los márgenes de la sociedad y de la cultura.

Esto es lo que hace de Jean Franco una ensayista poderosa y original.

No quiero extenderme más. Sólo decir que nosotros, los lectores de Jean Franco, no podemos más que estar agradecidos con *Debate Feminista* y Océano por la indiscutible pertinencia de estos ensayos impertinentes.

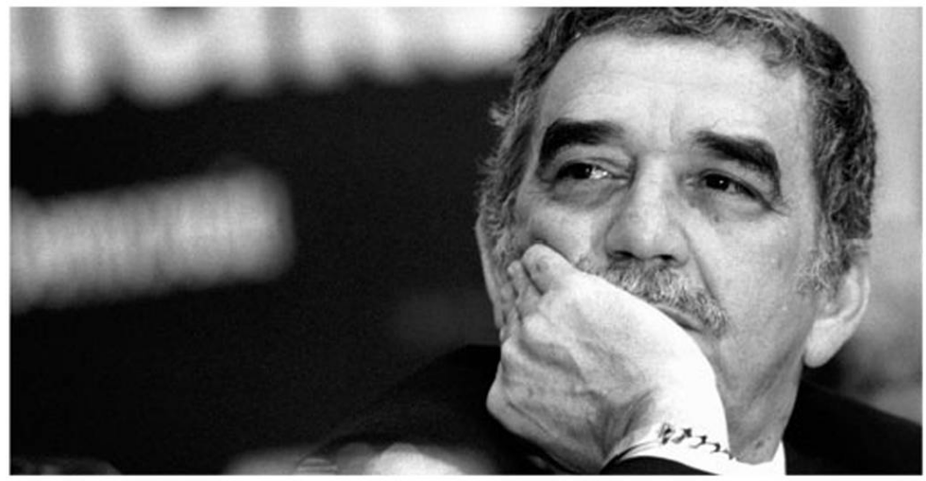
Jean Franco, *Ensayos impertinentes*; selección y prólogo de Marta Lamas, Océano/Debate Feminista, México, 2014, 256 pp.

Jean Franco

Lo que sea de cada quien

Del anecdotario para recordar a García Márquez

Vicente Leñero



Gabriel García Márquez

Cuando murió Gabriel García Márquez se desató un ventarrón de anécdotas relacionadas con él. Algunos las contaban para presumir (dicen que juntarse con los grandes lo hace a uno grande: yo acompañé a García Márquez al restorán La Lorraine de la calle San Luis Potosí a comer un jueves con Ramón Xirau; yo le presenté en Plaza Inn al peluquero Pedro Morittu que le arregló el cabello toda la vida; yo le pagué las garnachas que comimos en una fonda de Álvaro Obregón); otros para precisar detalles de su biografía (¿sabía usted que Carlos Barral, director de la editorial Seix Barral, se negó a premiar con el Biblioteca Breve 1966 a *Cien años de soledad*? Por eso García Márquez la publicó en Sudamericana de Argentina; ¿sabía usted las cosas horribles que decía Juan Rulfo en la cafetería de Las Américas burlándose de Carlos Fuentes y García Márquez por la "horrible" adaptación al cine que hicieron de su historia *El gallo de oro* para el cineasta Carlos Velo?); otros como simples recuerdos, simples chismes de cuando transitábamos por la mesa de Homero Aridjis en el Tirol de la Zona Rosa y se hablaba mal de todo mundo, o cuando me lo encontré —luego del campanazo de *Cien años de soledad*— en un hotel de Frankfurt durante la Feria del Libro de 1970.

Sucedió que un grupo de latinoamericanos habíamos sido invitados a recorrer Alemania Occidental y apenas bajé del avión de Lufthansa me asignaron un cuarto en la planta baja del hotel. Ahí deposité mis dos maletas mientras me apresuraban con toda la comitiva de escritores a hacer el primer recorrido por los *stands* de la feria. Regresé cansadísimo, todavía con las cicatrices del *jet lag*, cuando un edecán del grupo me dijo drásticamente, nervioso como un ratón, que no, que siempre no íbamos a hospedarnos ahí en Frankfurt sino en Darmstadt, una población cercana donde al día siguiente tendríamos un encuentro con científicos alemanes, biólogos y especialistas en todo menos en literatura, hágame usted favor.

Total: que nos íbamos ya de Frankfurt rapidito —estaba diciendo el edecán—, en ese mismo instante, ahora mismo, pero ya, en ese autobús que está parado ahí enfrente, a punto de arrancar.

Y el edecán me empellaba sin consideración alguna. Me empellaba.

—Déjeme ir primero por mis maletas —repliqué—, están en ese cuarto.

—No, no —siguió forzándome. Que me fuera tranquilo. Que ellos se encargarían luego de enviar mi equipaje a Darmstadt.

Debí hacerle caso pero me puse necio, obediente al consejo de mi padre: siempre que viajes cuida de que en el mismo tren, en avión, en autobús viajen contigo tus maletas. No te separes de ellas.

—Después se las enviaremos —titubeó el edecán— es que… es que en ese cuarto donde puso sus maletas está durmiendo la siesta el señor García Márquez. Y no se puede despertar al señor García Márquez.

—¿Él no va con nosotros?

—Está durmiendo la siesta, le digo. A él lo llevaremos después en una limusina.

—Entonces lo despierto pero ya —exclamé—, claro que lo despierto—. Y como el edecán puso cara de angustia lo tranquilicé: —No se preocupe, Gabriel y yo somos viejos amigos.

Al tercer puñetazo en la puerta —no abría, no abría, no abría— García Márquez se levantó furioso, en calzoncillos. Ya había empezado a gritar improperios cuando me reconoció saliendo del aturdimiento.

Lo atajé para explicarle la filosofía de mi padre sobre las maletas, pero él estaba crispado. Nada tenía que ver con el García Márquez que esa mañana, en el lobby del hotel, me saludó afectuoso, contento de encontrarnos después de tanto tiempo.

—Es que esto no se le hace a nadie… carajo. A nadie se le corta el sueño por pendejadas.

—Yo no puedo viajar sin mis maletas —insistí mientras me metía en el cuarto y arrojaba en el interior de uno de los velices la ropa que había desempacado horas antes.

—¿Sabes que con esto se puede perder una amistad? —me replicó, severísimo. Tenía los ojos como de película de terror, pero luego sonrió y me dio unas palmaditas en la espalda antes de meterse de nuevo en el inmenso edredón.

A veces prosa

Saludo a Alfredo Ramos Martínez

Adolfo Castañón

Lira alerta. A un pintor[1]

Vamos a cazar, ¡oh Ramos!,
vamos por allí;
suenan cuernos y reclamos
y ecos de jaurías; y

vamos a cazar colores,
vamos a cazar
entre troncos y entre flores,
arte singular.

Pintor de melancolías,
amigo pintor,
la perla que tú deslías
tendré mi dolor.

Pintor de melancolías,
deja esa visión.
Hay soles de eternos días,
Olimpo y Sión.

Vamos a cazar colores,
ilusión los bosques dan,
las dríadas brindan flores
y alegría el egipán.

El trigal sueña en la misa;
hay de besos un rumor;
y en la seda de la brisa
va la gracia del amor.

I

Durante una visita oficial a México, la madre del magnate de la prensa norteamericana, Phoebe Apperson Hearst, fue invitada a una cena formal cuyo anfitrión era Porfirio Díaz. Al joven Alfredo Ramos Martínez le fueron encargados los dibujos para adornar el menú de aquella cena. La señora Hearst pidió entrevistarse con el pintor; luego de ese encuentro cambió la vida del joven Ramos Martínez, pues la mecenas ofrecía pagarle una mensualidad para estudiar en París. Esta buena estrella se había iniciado cuando a los catorce años fue premiado por un retrato del gobernador del estado de Nuevo León y el cuadro fue exhibido en San Antonio, Texas. El joven pintor iniciaría en Francia un itinerario pictórico complejo que lo haría frecuentar no sólo a los pintores, poetas y escritores más destacados del momento en Europa, sino también conocer desde París a los estandartes más notables de la cultura hispanoamericana, como sería Rubén Darío.

El nombre de Rubén Darío siguió como una sombra durante mucho tiempo al del pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez, uno de los tres artistas plásticos mexicanos que intimaron con el nicaragüense en París (los otros fueron Enrique Guerra y Juan Téllez). Ramos fue uno de los que más cerca estuvo de Darío, todavía más que Henry de Groux.

II

Ramos Martínez se había aclimatado en París frecuentando los medios artísticos, literarios e intelectuales de la ciudad, sometiendo su humanidad a pruebas de atletismo mundano y artístico, como consta por el testimonio personal de Justo Sierra (carta del 31 de octubre de 1900), quien se expresa con entusiasmo sobre la laboriosidad y alegría de vivir del pintor, quien seguramente le dio ciertas claves para adentrarse en aquella ciudad.

Con su oficio pictórico, que podría describirse como un refinado realismo impresionista, Ramos Martínez triunfó en la difícil capital francesa en toda la línea, pues llegó a tener obras exhibidas al mismo tiempo en dos salones oficiales de París, el de la Société Nationale des Beaux-Arts y el de los Artistes Français, circunstancia, si no prohibida, sí mal vista. Sus triunfos le costaron también al pintor que su mecenas norteamericana le suspendiera el apoyo, pues consideraba ella que él debía continuar su carrera madurando por sí mismo en ese inhóspito ambiente.

III

El paso por Francia sería decisivo para su formación y estilo. Ahí descubriría a los pintores de la Escuela de Port Avent, a los artistas del "primitivismo bretón" como Émile Bernard y Paul Gauguin, que contribuyeron a consolidar y dar fuerza a su vertiente regionalista, en una perspectiva estética paralela al indigenismo.

No deja de llamar la atención que mientras en el ámbito de la lírica se da una atracción por las querencias y pequeñas patrias —recuérdense las obras del provenzal Frédéric Mistral (Premio Nobel), el francés Francis Jammes (leído por Ramón López Velarde y Enrique González Martínez), el belga Émile Verhaeren (leído por López Velarde, EGM y por Francisco Castillo Nájera), el español Francisco Villaespesa (leído por Amado Nervo)—, en el de la pintura se manifiesta una gravitación hacia la inspiración telúrica y regional de los solares

[1] "Lira alerta. A un pintor", Rubén Darío, *Obras completas I: Poesía*, edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, introducción general y notas de Julio Ortega, prólogo de José Emilio Pacheco, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, pp. 371-372.

nativos. El ascendiente de Bretaña y de su afilada cultura regional —no hay que olvidar que por entonces era un territorio orgullosamente apartado y en cierto modo independiente de Francia— ejerce sobre la obra y el proyecto artístico de Ramos Martínez un poderoso influjo que le permitirá a su regreso entronizarse como un pintor regionalista, aunque en realidad las fuentes y modelos de su inspiración fueran europeos y, en particular, se derivan de la mencionada escuela del "primitivismo bretón"; por esta razón Ramos Martínez será, por así decir, un representante del otro cosmopolitismo y de la otra vanguardia en la medida en que en él confluye el espíritu de innovación campante a un lado y otro del Atlántico.

Pasó nueve años en Europa. Entre quienes saludarían su obra, además de José Juan Tablada, quien en 1904 habló con entusiasmo en la *Revista Moderna* (noviembre de 1904) de sus "Máscaras", estarían sus contemporáneos, pintores, escritores, mecenas, espectadores: Ramos Martínez tenía algo que lo hacía enormemente popular.

IV

Alfredo Ramos Martínez (1875-1946) era amigo de colores, líneas, pintores, buena ropa, buenas maneras, elegancia, arte, arte al aire libre, enseñanza, niños y mujeres. Su nombre suena a los oídos entendidos como el de un maestro de maestros, un joven patriarca vanguardista, compañero de aventuras pictóricas con Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Francisco Díaz de León, admirado por escritores como José Juan Tablada, José Vasconcelos, Alfonso Reyes.

V

Huelga decir que la amistad con Darío señalaba al joven maestro Ramos Martínez para que fuese él el encargado de la delicada misión de recibir al nicaragüense en México y de entregarle la carta en que Justo Sierra le manifestaba a Darío que su visita a la capital del país no se vería con muy buenos ojos en aquel momento. El pintor cumpliría su misión impecablemente haciéndola de mediador entre Rubén Darío, Justo Sierra y Porfirio Díaz… (carta de Sierra a Ramos Martínez, octubre 17 de 1910). El paso de Darío por Veracruz fue memorable y la pequeña ciudad de Teocelo alfombró con flores sus calles en honor del poeta que iba acompañado de su amigo el cazador de colores, flores y aromas: Alfredo Ramos Martínez.

Este paisaje entre mundano y político resulta expresivo del perfil poliédrico del artista plástico mexicano fundador de las escuelas de pintura al aire libre.[2]

Rubén Darío en su excursión meteórica por México pasó a escondidas por Jalapa. Ramos Martínez acompañó al poeta "como se acompaña a un menor de edad", dice Alfonso Reyes en "Rubén Darío en México".[3]

VI

Ramos Martínez dirige la Academia de San Carlos en dos momentos clave, primero entre 1911 y 1915 y luego entre 1920 y 1928. En 1913 funda la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, a la que bautiza como "Barbizón" para rendir homenaje a la escuela del primer impresionismo, del cual era infeccioso devoto. Ahí Alfredo Ramos Martínez toca una cuerda que tendrá eco.

Gracias al capital de su experiencia europea y americana, humana, artística y política, Alfredo Ramos Martínez es nombrado para encabezar la Academia de Bellas Artes el 9 de julio de 1920 por el ministro José Vasconcelos. El autor de *Ulises criollo* había elogiado a Ramos Martínez en Lima en la conferencia que dictó en Perú en 1916:

> A las buenas almas se las conoce por esa aureola como de novias infantiles y la voz melodiosa que nos provoca un interno temblor de afecto; en seguida las miramos y nos despiertan los más desenfrenados romanticismos. ¡Cómo se anda ebrio de quimeras, después de cada encuentro en esta Lima de las damas con mantillas y gracia voluptuosa!
>
> Un artista [Ramos Martínez] de mi provincia mexicana logró expresar en tela el complicado problema de estas puras bellezas prometedoras. Por el claro de un jardín primaveral avanzan tres jóvenes vestidas de muselinas floreadas; una de ellas se adelanta como para caminar, la otra mira de pie la lejanía y la tercera, distraída, busca el apoyo del próximo banco de piedra; la morbidez tentadora de sus cuerpos se refina en el suave torneado de los miembros y en la finura de los perfiles; son para el que ve, como tres caminos distintos abiertos al porvenir;[4]

El regreso a la Academia en 1920 no fue fácil; fue necesaria una reforma radical que implicaba cancelar el academicismo que ponía entre cuatro paredes y bajo techo a los jóvenes pintores y los condenaba a seguir componiendo obras "de estilo". El deseo de romper con el pasado llevó a Ramos Martínez a abrir la Escuela al Aire Libre de Coyoacán guiada por principios más acordes con el nuevo régimen revolucionario: espontaneidad, libertad, creatividad, originalidad de cada uno de los alumnos. Ramos Martínez era partidario de atraer ahí no sólo a los niños de las escuelas primarias sino a la niñez indígena.

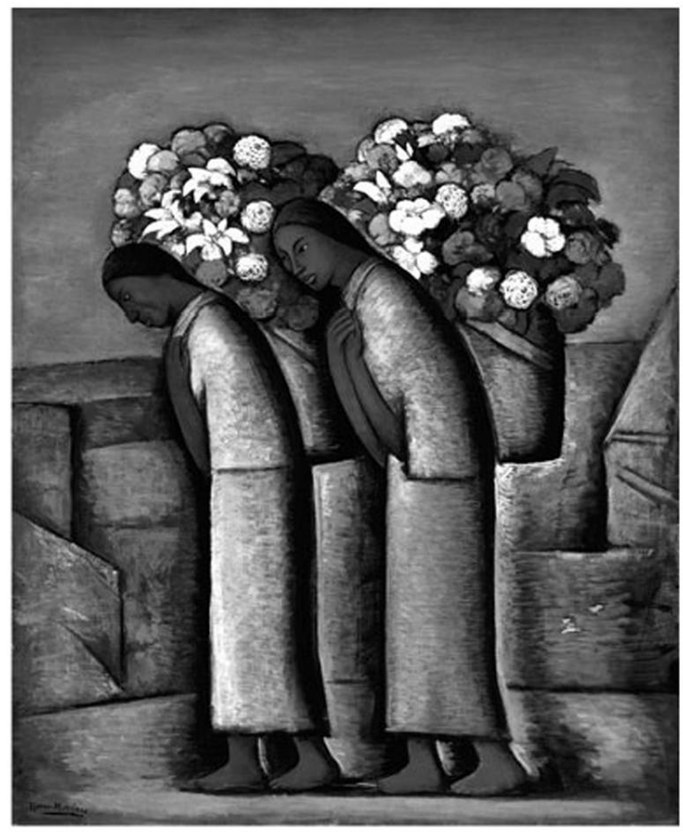
Esta posición abierta en favor de la libertad es la virtud que escapa a cualquier reproche y que hizo de Ramos Martínez una figura tan singular, un sobreviviente de otra época en las agitadas aguas de la nueva edad revolucionaria más interesada en la afirmación de un arte nacional que, gracias a Ramos Martínez, tendría también una vertiente cosmopolita y universal: sus discípulos Ramón Cano, Eduardo del Castillo, Fermín Revueltas, Reyes Estrada estuvieron relacionados con la política que se desarrollaría desde la SEP hacia las artes plásticas. Huelga decir que la acción libertaria de Ramos Martínez despertaría la oposición de otros pintores como David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Diego Rivera,

[2] Sobre las relaciones entre Alfredo Ramos Martínez y Rubén Darío, véase la biografía de Antonio Oliver Belmás: *Este otro Rubén Darío*, prólogo de Francisco Maldonado de Guevara, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 304, 305, 307 a 309, 311, 329, 368. Sobre el paso de Darío por México, también véase el "Diario de Darío" en *El archivo de Rubén Darío* de Alberto Ghiraldo, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943, pp. 385 ss.

[3] Alfonso Reyes, *Simpatías y diferencias*, en *Obras completas*, tomo IV, FCE, México, 1956, pp. 301-315.

[4] José Vasconcelos, *Obras completas*, tomo IV, Libreros Mexicanos Unidos, México, 1961, p. 50.

Alfredo Ramos Martínez, *Cabeza de una monja*, 1934



Alfredo Ramos Martínez, *Las floreras*, 1933

quien subió el tono hablando de Ramos Martínez y de "el bloque posimpresionista de Coyoacán".[5] Se iba armando así una geometría polémica: de un lado Rivera, Siqueiros y Jean Charlot, del otro Ramos Martínez, el Doctor Atl y sus discípulos. Este ambiente bañaría las actividades de la Escuela al Aire Libre y les daría una cierta inmunidad. Rivera llegó a reconocer con sentido paradójico la labor del pintor de dos épocas: "Ramos Martínez lo único bueno que ha hecho en la Academia es desacademizarla".[6] Este fue el resbaloso trampolín desde el cual saltarían a la fama internacional los ángeles mexicanos auspiciados por el viejo amigo de Rubén Darío, Alfredo Ramos Martínez.

¿Cómo hizo para desarrollar a partir de su propio itinerario pictórico la creatividad de los niños artistas mexicanos, de los niños prodigio que tanto éxito tendrían en la prensa y en la crítica en París en agosto de 1926 en el Salón Paris-Amérique Latine? ¿Qué antenas le permitieron organizar esa operación de polinización colectiva y de cacería de talentos artísticos en ciernes? ¿Cómo fue cuajando esa idea preñada de futuro que fue la de las escuelas de pintura al aire libre? No se puede soslayar que la invención tuvo, como decía la ecología apenas ayer, "un efecto mariposa". Desde luego, el método de dibujo de Adolfo Best Maugard contribuía a dar forma a la lección sinfónica de Ramos Martínez.

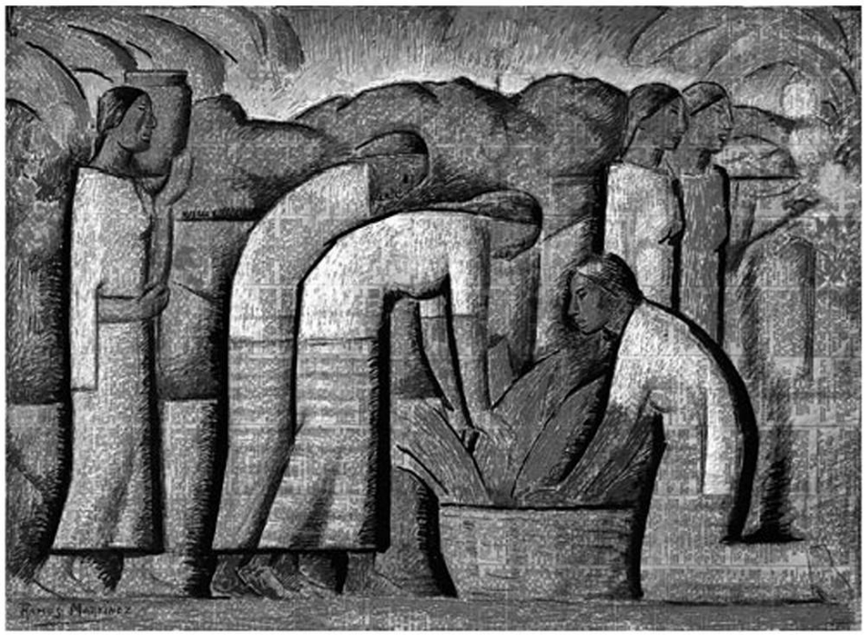
VII

La exposición de los niños mexicanos en París, derivada del proyecto de la Escuela de Pintura al Aire Libre reunió una colección de 200 dibujos y pinturas de niños mexicanos... El inventor, editor o creador de dicho proyecto fue Ramos Martínez, quien había sido discípulo de Santiago Rebull y, como había estudiado en París, pudo participar en forma cercana en los movimientos artísticos franceses y europeos en los años anteriores a la guerra de 1914. A su vez, a Alfonso Reyes estas ideas e iniciativas de su paisano regio le suscitaron una profunda simpatía. Sabía por su propia y documentada experiencia de niño artista y de poeta-niño que el teatro, el cuento, la magia, el dibujo y la pintura eran juegos, cosas que los niños en verdad no tenían realmente que aprender pues en cierto modo las traían sembradas como semillas, ápices innatos. Ahí estaban ahora, como testimonios de esa actividad precoz, los cuadros, trazos y dibujos realizados por los niños en las "Escuelas de pintura ¡al aire libre!", que él había fundado y sobre las cuales publicaría un libro en 1926.

Al regresar a México, Ramos Martínez se encuentra en el mediodía de su vida —tiene 38 años— y es un hombre todavía joven pero ya dueño de no poca experiencia y sabe sacar provecho a cada jornada en aquel México a la par tempestuoso y en apariencia superficial, inmóvil... En aquel entonces la forma de trabajar de la Escuela de Bellas Artes de México permitía que los niños de nueve a trece años siguieran espontáneamente cursos de escultura y de pintura. Al pintor, oriundo de Monterrey, la oportunidad, la idea y la práctica de dar la voz y el pincel a los niños no le podían pasar desapercibidas y tuvo la buena idea no sólo de entregarse a la organización de las escuelas de arte, dibujo y pintura al aire libre, sino también el buen juicio de elegir

[5] Diego Rivera, "De pintura y de cosas que no lo son", *La Falange*, 5 de agosto de 1923, p. 269. Citado por Claude Fell, *op. cit.*, p. 398

[6] *Ibidem*. Citado por Claude Fell, *Op. cit.*, p. 400.



Alfredo Ramos Martínez, *Los trabajadores*, 1944-1945

las mejores manifestaciones y de organizar con ellas exposiciones, muestras y exhibiciones por todo el orbe. Ramos Martínez, según han observado con agudeza diversos críticos como Xavier Moyssén, Fausto Ramírez, Karen Cordero y particularmente Louis Stern, se vio a sí mismo en el espejo de la transculturación, se asomó a lo que había aprendido en Europa y resolvió iniciar un proceso de desaprendizaje que lo llevaría a la configuración de la nueva estética afilada al socaire de la Revolución mexicana y desde luego de sus proyectos culturales. Quizá también influyó en este giro su matrimonio con una dama de la buena sociedad oaxaqueña con quien tendría una hija cuya salud precaria obligaría al matrimonio a residir en Estados Unidos en busca de tratamientos adecuados para la pequeña. Todo esto influiría en el camino de perfección estética y espiritual del pintor regiomontano. No sobra decir que, al igual que los grandes pintores, Ramos Martínez tuvo varias edades, épocas y estilos, todos articulados desde un sello inconfundible.

VIII

La idea de dar la palabra y el poder de dibujar y de plasmar formas y colores al niño es un impulso que se remonta al romanticismo alemán y a los principios del siglo XIX, pero quizá sus raíces son más antiguas, y en cierto modo cabe establecer cierta correlación entre la gravitación de Ramos Martínez hacia el movimiento de los primitivistas bretones y la entrega al cultivo de la expresión plástica de esos otros artistas primitivos que son los niños, y a los cuales el nombre de Alfredo Ramos Martínez está justamente asociado por su labor pionera, esas escuelas de pintura al aire libre que supieron hacer escuela por el mundo.

Los niños cantan o pintan como ángeles pues están inmersos en la edad plástica por excelencia y son habitantes de esa región etérea que es la infancia. En la medida en que el niño no sabe o no puede mentir, en esa medida está más próximo de la verdad prístina del arte. Esta idea se encuentra en la raigambre plural de la educación alternativa moderna —de John Dewey y Summerhill, a María Montessori y la educación Waldorf cimentada en la antroposofía de Rudolf Steiner… Esta apreciación, no siempre exagerada, de la niñez y de sus facultades y posibilidades artísticas, campeaba por Europa a fines del siglo XIX y principios del XX. El éxito de la gira y exposiciones de cuadros y obras infantiles organizadas por Ramos Martínez en 1926 no cabe ser explicado exclusivamente en términos de una voluntad de legitimación del régimen revolucionario mexicano en el marco de un agitado escenario internacional y de un conflicto religioso que vulneraba su imagen exterior, sino en virtud de la calidad y el encanto de las obras mismas de aquellos niños mexicanos que se lanzaron a hacer otra revolución con sus imágenes y dibujos y que encontraron en la sensibilidad artística de aquellos años en Francia, España y Argentina una caja idónea de resonancia atenta y ávida de su concierto de formas y colores.

Pedro Henríquez Ureña, en 1913, decía que "la mejor obra de la Juventud Mexicana no está en las letras, sino en las ideas y en la pintura: Rivera, Ramos Martínez, Zárraga, Murillo, Juan Téllez, De la Torre, Herrán, Gonzalo Argüelles, Montenegro, Goitia".[7] Un siglo después cabe recapitular que el vigor de la cultura mexicana se ha afirmado no sólo en la poesía y las letras sino en el espacio más amplio de las artes plásticas, las ideas y la enseñanza y transmisión de la experiencia de la cultura y de las artes. Un raro en el cual se combinan la destreza artística con una actitud visionaria para suscitar en los otros la posibilidad, la experiencia y la práctica del arte lo representa el virtuoso, en el amplio sentido de la palabra y la paleta, Alfredo Ramos Martínez.

El rico itinerario pictórico de Ramos Martínez, uno de los pintores más importantes de la pintura mexicana del siglo XX, va más allá de los primeros momentos creativos aquí reseñados. En California dejó sembrados murales y decoraciones en ranchos (Yuca Loma, 1931), casas (Beverlyhills, 1933), capillas (cementerio de Santa Bárbara, 1934; María Estrella del Mar en La Joya, 1937), hoteles (Frescos del Park Hotel de Los Ángeles, 1934-1936), por sólo enumerar algunas de sus obras. Quizá no se recuerde su nombre. Obras como *Mujeres bretonas* (1904), *Retrato de dama* (1922), *Mujer con velo* (sin fecha) han quedado impresas en la memoria visual de varias generaciones.

[7] José Luis Martínez (edición), "Evolución de las letras, el pensamiento y las artes en México de 1900 a 1913. La exposición de *Savia Moderna*" (carta 46 de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, 29 de octubre de 1913) en *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia I (1907-1914)*, FCE, México, 1986, p. 222.

Parte del texto incluido en el libro *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*, Patronato del Museo Nacional de Arte/Banamex/HSBC, Madrid, 2014, pp. 85-105.

La epopeya de la clausura
Remy *on the road*

Christopher Domínguez Michael

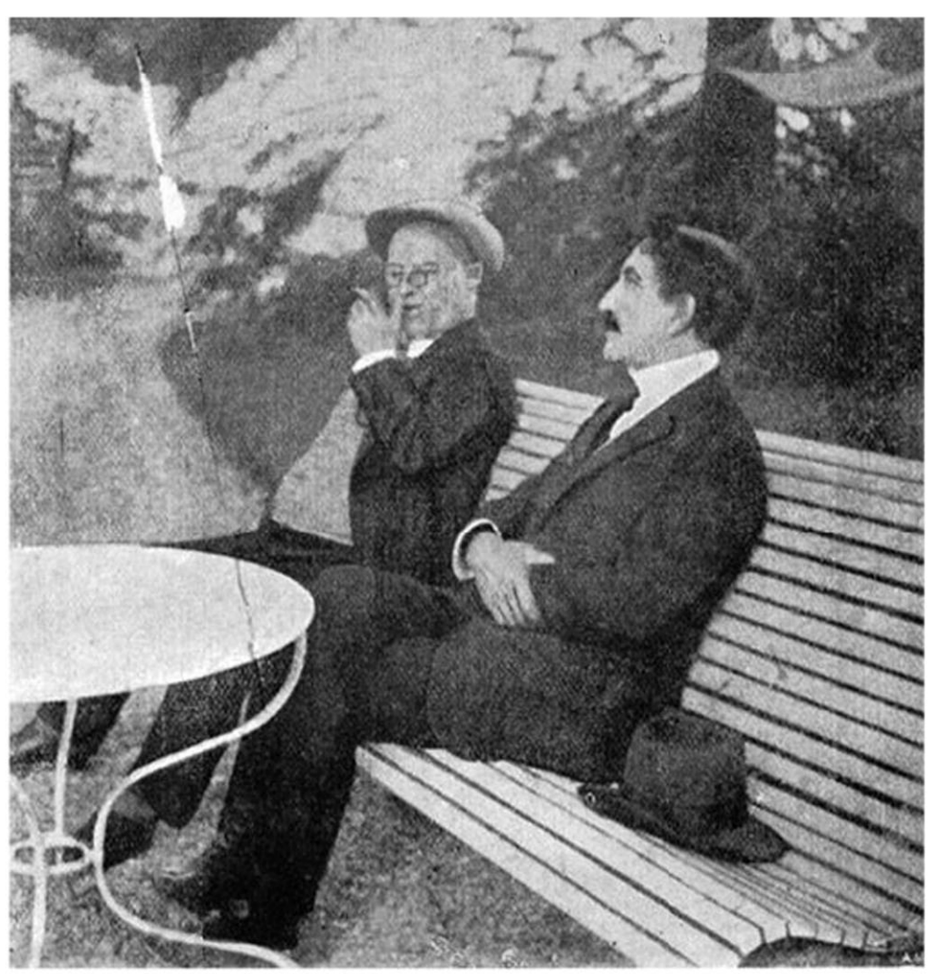
Remy de Gourmont (1858-1915), el crítico literario y narrador francés al que Ezra Pound consideraba la encarnación de todo aquello que había sido la civilización entre 1885 y 1915, está de regreso: su centenario es el año que viene. En el prólogo a su edición de los aforismos de Gourmont (*Pasos en la arena*, 2007) se lamentaba Luis Eduardo Rivera de que en cualquier parte del mundo sus libros están fuera de circulación. Ya no es así: acaba de aparecer en Francia *La culture des idées* (2008), editado por Laffont en sus Bouquins y prologado por Charles Dantzig. Se trata de una rehabilitación en toda la regla, en un tomo que incluye, salvo las *Promenades littéraires*, lo esencial de la crítica de Gourmont: sus escritos filosóficos, sus "disociaciones de ideas", sus crónicas de viaje, la *Física del amor* (1903), que fue leidísima hace un siglo en varias lenguas, y los panfletos sobre la guerra de un escritor a quien le costó muy caro haber dicho que no daría ni el dedo meñique por Alsacia y Lorena, las provincias perdidas por Francia en 1870.

Charles Dantzig, autor del *Dictionnaire égoïste de la littérature française* (2005), prosigue, en su presentación de Gourmont, con el ejercicio de esa mordacidad y ese humor que le han permitido airear aquella literatura. Dice Dantzig de Remy que fue algo más que el crítico de cabecera de *Le Mercure de France*. Que fue, como Gustave Moreau en la pintura, un poeta alegórico. Que fue un gramático ocupado en la propagación de las palabras. En sus tiempos, por culpa de Baudelaire, se empezó a usar para todo la palabra "místico" como hoy se usa, entre los adolescentes, "cool". Que Remy fue el primero en quejarse de Verlaine y de Rimbaud, a quienes tenía por un par de majaderos. Qué habría pensado Gourmont, continúa Dantzig, de las personalidades múltiples que el siglo XX le ha enjaretado a Rimbaud: católico, anarquista, rockero, punk, surrealista, ultrarrevolucionario. Fue Gourmont un escritor que hacía crítica, hiriente y gracioso. Pero leyendo *La culture des idées*, también se nota su legado como ese gran superficial (divulgador incansable, referencia de Pound pero también de Ortega) que fue: no escribió Gourmont ningún ensayo memorable. Eso concluye Dantzig.

Puso Gourmont la nota escéptica, burlona, sexual, en una Bella Época que cultivaba el fanatismo. Se mofó de los conversos al catolicismo, que menudeaban, y de los clientes iniciados en toda la gama de ofertas del mercado espiritual. El tiempo lo ha rejuvenecido: hoy parece más un contemporáneo de Freud y de T. S. Eliot (que lo idolatraba) que una antigualla del tiempo de los parnasianos, como se le miraba hace dos generaciones.

Pasos en la arena

De Remy de Gourmont se han traducido al español, entre otros, *Una noche en el Luxem-*



Remy de Gourmont con el pintor Antonio de la Gándara, 1910

burgo, Memorias de un sátiro, Historias mágicas, Física del amor (el instinto sexual). Lo tradujeron Benjamín Jarnés, Germán Gómez de la Mata, Julio Gómez de la Serna. Dejaron, en inglés y en español, páginas sobre él, Havelock Ellis, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, y en francés, quienes sobre él escribieron, son una legión: Apollinaire, Gide (su peor enemigo), el abate Mugnier, Aragon, André Rouveyre o Paul Léautaud, cuyo retrato de Remy de Gourmont aparece como epílogo de esta edición de *Pasos en la arena*. La fama del sexólogo ha acompañado a la del crítico y es bueno que así haya sido, como indisociable de su obra resulta lo poco que sabemos de su vida: que un lupus tuberculoso y las cauterizaciones con las que fue curado le dejaron el rostro horriblemente deformado, y lo convirtieron en una sombra que sólo merodeaba, por algunas pocas calles, una vez caída la noche.

A continuación ofrezco algunos de los aforismos de *Pasos en la arena*, en la traducción de Rivera:

† Un imbécil no se aburre nunca: se contempla.

† La mayoría de los hombres que hablan mal de las mujeres hablan mal de una sola mujer.

† El hombre de genio puede muy bien vivir ignorado; siempre se reconoce el sendero que ha seguido en el bosque. Es un gigante quien ha pasado por allí. Las ramas están quebradas a una altura que no pueden alcanzar los demás hombres.

† Poseer la verdad: pienso en esos hombres que tienen en su casa un león domesticado y duermen siempre con un ojo abierto.

† La opinión sólo es chocante cuando es una convicción.

† Los enfermos siempre son optimistas. Tal vez el propio optimismo sea una enfermedad.

† El pueblo puede hacer revueltas, nunca revoluciones. Las revoluciones siempre vienen desde arriba.

† Nietzsche abrió la puerta. Hoy entramos con pie seguro al huerto en el que, antes de él, había que escalar la tapia.

† Una afirmación perentoria hecha en dos líneas puede muy bien no ser presuntuosa: es una manera de forzar a la meditación.

† Hay una persona con la que nunca llegamos a ser completamente sinceros, aunque sepamos que nos conoce a fondo y que podemos contar con su benevolencia: nosotros mismos.

† Hay temperamentos de deudores natos. Entre ellos y el acreedor hay un muro infranqueable, un muro por encima del cual nada pasa.

† Los tiranos más terribles son aquellos a quienes horroriza la acción: esos que no derramarían una gota de sangre con sus propias manos, esos que nunca han visto a sus víctimas y las hacen suprimir fríamente como quien realiza una operación mental en la que sólo figuran abstracciones.

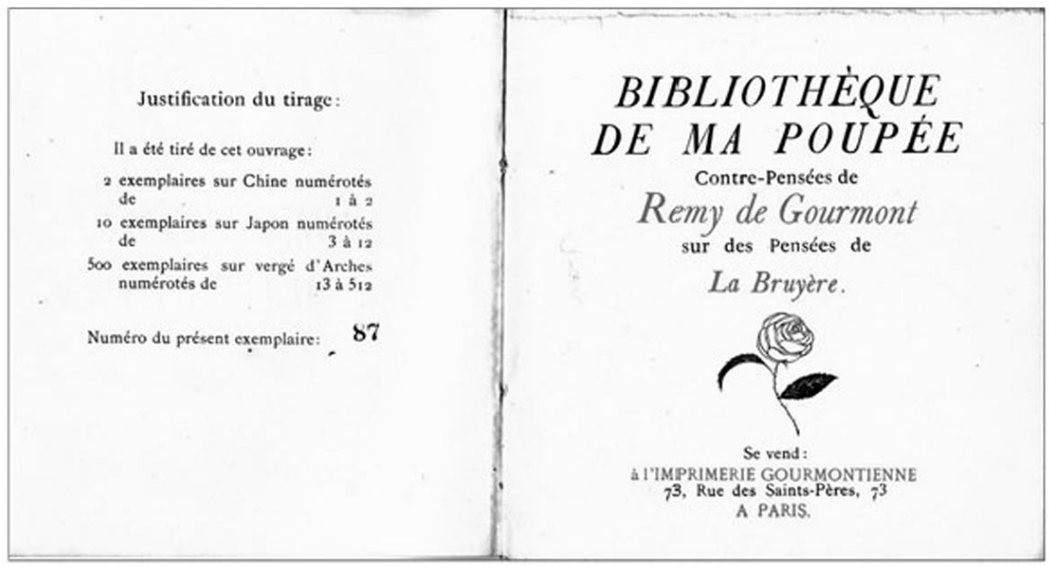
† Al alcanzar la celebridad, los grandes hombres se acostumbran a no cambiar nada de su aspecto. De este modo se dan la satisfacción de contemplarse bajo las mismas líneas de su futura estatua.

† Sólo una cosa distingue a los hombres de los animales, convirtiendo a la especie humana en la más feroz de toda y volviéndola, para empezar, contra sí misma: el fanatismo.

† ¡El dilitante! No hay monstruo que inspire más horror ni más aversión a cualquier profesional y a cualquier pedante. ¿Y qué fueron, pues, los grandes hombres de todos los tiempos? ¿Eran universitarios Moisés, Homero, Esquilo, Shakespeare, Cervantes, Cristóbal Colón? ¿Qué doctor, qué médico, qué erudito podría comparárseles?

† No hay lectura más agradable que *Don Quijote*, no hay nada más atroz que la imitación, en un género serio, del estilo cervantino.

† La gratitud, como la leche, se agria si el recipiente que la contiene no está escrupulosamente limpio.


Justification du tirage :

Il a été tiré de cet ouvrage :

2 exemplaires sur Chine numérotés de 1 à 2
10 exemplaires sur Japon numérotés de 3 à 12
500 exemplaires sur vergé d'Arches numérotés de 13 à 512

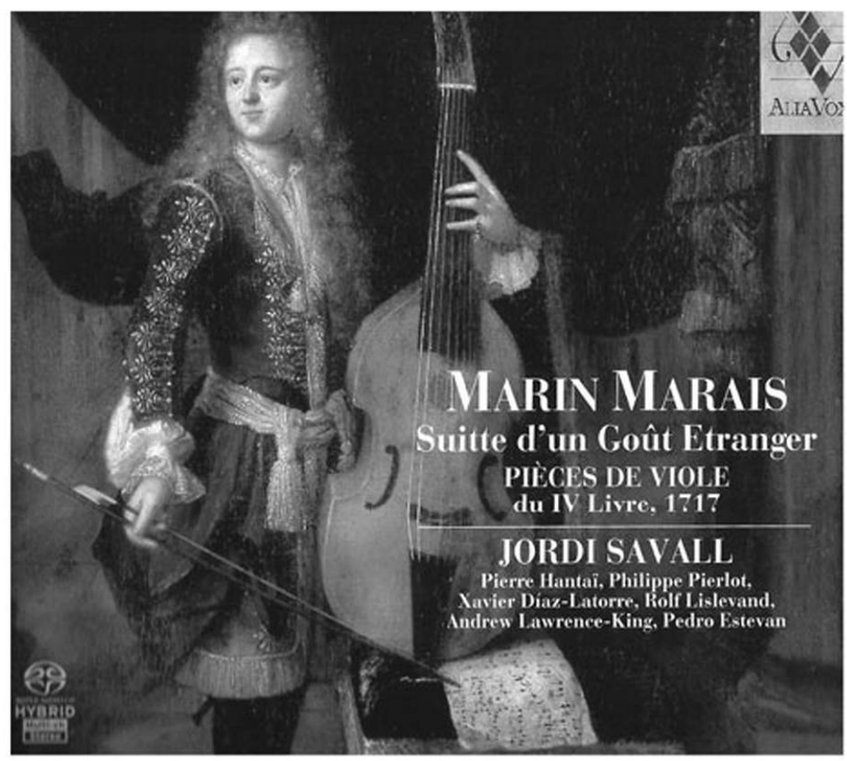
Numéro du présent exemplaire : 87

BIBLIOTHÈQUE DE MA POUPÉE
Contre-Pensées de
Remy de Gourmont
sur des Pensées de
La Bruyère.

Se vend :
à l'IMPRIMERIE GOURMONTIENNE
73, Rue des Saints-Pères, 73
A PARIS.

En busca de la voz perdida

Pablo Espinosa



En la gran marea del lenguaje existen pequeñas alteraciones, modulaciones, mutaciones apenas perceptibles que convierten la minucia en prodigio. Esas metamorfosis tienen visos de magia en el sonido, en la voz humana. Y de eso está compuesto el universo fascinante de la viola da gamba.

A finales del siglo XVII el planeta giró en torno al sonido del *bas de viole*, la viola baja a la que el máximo violista de toda esa era, Monsieur de Sainte-Colombe, le añadió una séptima cuerda y perfeccionó la técnica de interpretación, encontró una postura nueva para sostener el instrumento entre las piernas y con todas esas herramientas aumentó la magia.

En su tratado *Harmonie universelle*, de 1637, Marin Mersenne hace notar la relación de la viola da gamba con la voz humana y su capacidad, por encima de cualquier otro instrumento, de imitar la voz porque representa mejor lo natural.

El arco de la viola da gamba produce tal efecto porque tiene un trazo casi tan largo como el hálito normal de una voz, "por lo que puede imitar la alegría, la tristeza, la agilidad, la suavidad y la fuerza, por su vivacidad, por su languidez, por su rapidez, por su consuelo y por su apoyo: de la misma manera que los trinos y las caricias de la mano izquierda, a la que se llama mano del mástil, representan ingenuamente el porte y el encanto".

Porte y encanto de las emociones. Todas las emociones del mundo. La viola da gamba respira, nada, flota, mueve.

En el disco *Les Voix Humaines* se escucha la viola da gamba de Jordi Savall y también la respiración queda, la guturación en encantamiento del maestro concentrado, quien parece murmurar, alargar la voz humana de su viola.

La intensidad alcanza niveles de éxtasis.

Las piezas escritas por Karl Friedrich Abel, Johann Sebastian Bach, Johannes Schenck, John Playford, Monsieur de Machy, Marin Marais, Jean-Baptiste Forqueray, Georg Philipp Telemann, Tobias Hume, Monsieur de Caix D'Hervelois, Monsieur de Saint-Colombe y autores anónimos suenan en oleajes densos, semioscuros, brillantísimos.

Braman, gimen, estallan los sonidos, las voces, la marea de voces.

Lo impresionante del tumulto de sonares es que se trata solamente de una viola da gamba, un instrumento diminuto de madera noble que flota, ingrima y sola, en el mar embravecido de las emociones, los sentimientos, la lágrima y el grito, el suspiro que se pierde en el viento.

Y vence.

Jean Rousseau, alumno de Monsieur de Sainte-Colombe, explica en su *Traité de la viole*, de 1687, que la interpretación es simple y por lo tanto exige "una gran delicadeza y ternura", de manera de acercarse "a todo aquello que la voz humana puede tener de agradable y encantador".

De cómo la voz humana está entramada en la viola da gamba versa *La lección de música*, ese libro magistral de Pascal Quignard, quien entabla un jugueteo metafórico, un balance paralelo y un entramado fascinante con la vida sexual de los batracios y su relación con la muda de voz en los humanos.

El coito de la rana, juguetea Quignard, "dura entre tres semanas (eyaculación precoz) y cuatro semanas. Sándor Ferenczi decía que de esta manera la rana prolonga

el sueño de una regresión por así decirlo, ininterrumpida, en dirección a la cloaca materna. Añadía que era preciso colocar a las ranas muy por encima de nosotros en la escala de los seres, y reverencia, como si de diosas se tratase, a estos pequeños antropoides verdes cuyo espasmo se prolonga por espacio de un mes y provoca la envidiosa admiración de los hombres".

Espasmo. Eso experimenta quien escucha la música de la viola da gamba. Espasmo prolongado. Regresión ininterrumpida. Éxtasis sin fin.

Es una música, en especial la de Monsieur de Sainte-Colombe, donde parece no suceder nada. Y pasa la vida entera en ella, con ella.

Uno escucha la música de Monsieur de Sainte-Colombe y experimenta una sensación de bienestar. Si la comparamos con la "música para relajación" que hoy día cunde en el mercado, encontraremos en la obra de este autor francés del siglo XVII y XVIII (se calcula que vivió entre 1660 y 1720) un estado del alma en calma.

De manera semejante a como opera la sonoterapia, que se realiza con cuencos tibetanos, la música de Sainte-Colombe pone en su sitio todas las células, los tejidos, armoniza el fluido de la energía entre los órganos. Por eso, uno se siente tan bien mientras escucha esta música y la sensación dura horas después. Es el efecto de lo bello, lo bueno, lo bienamado.

En los lindes de los bosques, escribe Quignard, "a orillas de los lagos, se puede contemplar a las ranas del zarzal que, con la boca abierta, croan de la misma manera que los hombres hablan. Los mamíferos humanos macho son objeto de una mutación sexuada sonora. En el caso de las ranas, se llaman unas a otras por medio de su croar y se estrechan de placer con sus brazos. La llamada genital es sonora, pero la voz sexuada se convierte, de repente, en voz de bajo".

Ese eje metafórico sirve a Quignard para narrar la tragedia de Marin Marais (1656-1728), niño cantor prodigio del coro de Saint-Germain-l'Auxerrois y expulsado traumáticamente debido a la muda de su voz y pasó a ser alumno de Sainte-Colombe, quien en aquella época era el único virtuoso de la viola da gamba.

Marais se hizo alumno de Sainte-Colombe con un propósito, una obsesión y una utopía: recuperar su voz a través de la viola da gamba, el único instrumento capaz de imitarla y para eso sedujo a la hija de su maestro, para que ella, alumna de su padre, le contara los secretos que él no quiso revelarle, pues se percató de que Marais podría llegar a ser mejor que él en la viola da gamba, en el arte de la emoción profundamente humana.

Esa historia está contada en un filme que ayudó a revivir el gusto por la viola da gamba: *Todas las mañanas del mundo* (1991) de Alan Corneau, con guión de Pascal Quignard, quien recreó la evocación de Sainte-Colombe en *El salón de Wurtenberg*, novela que publicó en 1986.

También tomó pasajes de *La lección de música*, de 1987 y de la novela del mismo nombre, *Todas las mañanas del mundo*, que escribió en 1990. El hálito se extendió a *Terrasse à Rome*, que publicó en 2000. Otro libro más de Quignard sobre ese personaje cautivador; habla de su vejez y su retorno a Inglaterra. Ese relato concluye así: "No era sino tristeza, hambre, rabia, arrogancia, herida".

Nada se sabe de su muerte, de cómo y cuándo nació, ni de su infancia ni de su adolescencia. Es más, ni nombre tiene, por eso los discos con sus partituras dicen: "Monsieur de Sainte-Colombe", o bien: "Sieur", su apócope.

Pascal Quignard utiliza las siguientes palabras para describirlo: desapacible, humilde, libre, pacato, huidizo, intempestivo, refinado, astuto, sutil, brusco, misterioso.

Y para su mujer: "Alta, mucho más alta que Sainte-Colombe, de senos preciosos, plácida, robusta, segura, generosa, rotunda, tranquilizadora".

En los cuatro libros que dedicó a esos personajes, no hay nada acerca de "su singular vida, anterior a la muerte que se la habría de llevar".

En su libro *El salón de Wurtenberg*, Quignard adivina el futuro: a su personaje, Karl Chenogne, su álter ego, le encargan la música, el guion y todo lo que, tal cual, le pidieron a Pascal Quignard hiciera para el filme *Todas las mañanas del mundo*. Premonición. Sainte-Colombe tiene poderes tales.

Jordi Savall habría de copiar una partitura de Sainte-Colombe y escribir en tinta azul, en regalo: "Para Pascal, como recuerdo de un sueño", en agradecimiento por su trabajo, definitivo, para hacer realidad la película.

A lo que Pascal respondió: "En ocasiones los sueños trascienden la noche que los alberga... Los auténticos mensajes recorren los cuerpos a espaldas de quienes los intercambian".

Hasta antes del filme, el alumno, Marin Marais, era más popular que el maestro, apartado de por sí del mundo.

Marais en busca de su voz perdida, Sainte-Colombe en pos de su mujer muerta.

En su metáfora/espejeo de la tragedia de Marais porque mudó de voz y perdió su

gloria y su futuro, con la vida sexual de las ranas, Quignard señala que lo que atrae a las hembras no es la visión de los genitales sino la audición de una pequeña modificación en el sonido de un canto.

Ese intersticio donde ocurre la magia de la música.

"Este sonido es lo que ellas desean o, más aún, el secreto de este sonido. Lo que define la muda vocal es siempre doble, siempre redobla y siempre atormenta al cuerpo con una simetría oscura que el pudor intenta olvidar, y es más que una simetría, algo ya conyugal entre la laringe y el sexo. La laringe posee algo de instrumento de lengüeta; la presión expiratoria tiene algo de canto; el llamado esfínter glótico, en el momento más agudo de la infancia, tiene algo de labios cerrados, cuando se canta nasalmente, o mejor algo de labios de un sexo femenino infantil o extraordinariamente pudoroso".

En busca de la voz perdida. Ese parece ser el sentido de todo el misterio que envuelve a la viola de gamba, que imita a la voz humana pero no es la voz humana.

Es capaz la viola de trazar inflexiones, gestos, guturaciones, sonidos cercanos a la voz humana, o que pertenecen a la voz humana, desde el suspiro de una hermosa muchacha, hasta el grito fiero de un almirante en el campo de batalla; desde el mohín de un falseto hasta la respiración suave de un bebé mientras duerme, el ulular de un silbido por igual que el vaho que sale cuando hace frío, el breve chasquido de un beso por igual que el alarido de una valquiria, pasando por la lágrima que ya llegó hasta el labio luego de incinerar la epidermis que encontró por el camino, salpicada la flama por la emoción de un aria cantada en susurro. Suenan el murmullo y el arrullo, la lamentación y la caricia, el habla correcta y bella.

Así suena la música del Señor de Santa Paloma, porque, aunque lleno de cortedad, era capaz de alegría; aunque brusco, capaz de las sutilezas más bellas; aunque no era capaz de conversación metódica con nadie, nos legó diálogos eternos con la divinidad.

En la novela de Pascal está el siguiente diálogo con Marin Marais:

—¿Por qué no publicáis los aires que tocáis?

—¡Oh, hijos míos, yo no compongo! Jamás he escrito nada. Son ofrendas de agua, lentejas de agua, artemisa, oruguillas vivas que invento a veces al recordar un nombre y unos placeres.

—Mas, ¿dónde está la música, en vuestras lentejas y vuestras orugas?

—Cuando tomo mi arco, lo que desgarro es un pedacito de mi corazón en carne viva. Lo que hago no es sino la disciplina de una vida en la que ningún día es feriado. Yo cumplo mi destino.

La magia de Sainte-Colombe consiste entonces en convertir la tristeza en calma, en un estado de paz en lugar de la melancolía. Por eso uno se siente tan bien escuchando su música, porque ha logrado ubicarnos en una dimensión donde no hay espacio ni tiempo. Tan sólo el aquí y el ahora.

Todas las mañanas del mundo son caminos sin retorno, dicen unísonos Sainte-Colombe y Pascal. Se preguntan y se responden así:

—¿Qué es la música?

—Un pequeño abrevadero para que beban aquellos a quienes el lenguaje ha traicionado. Por la sombra de los niños. Por los martillazos de los zapateros. Por los estados que preceden a la infancia. Cuando carecíamos de aliento. Cuando carecíamos de luz.

Por eso desde principios del siglo XVII ya existían en Francia violistas importantes, tanto por su técnica virtuosa y refinada como por su capacidad de improvisación.

Fueron muchos y muy importantes en varios países europeos. Todos buscaban lo mismo. Uno de ellos quería salir del drama de la muda de voz que lo castró cuando saltó de niño a adulto.

Uno de ellos, sólo uno de ellos logró encontrar lo que todos buscaban.

La cabaña que se mandó construir en el patio de su casa, en las ramas de un árbol, fue El Dorado.

Su viola da gamba la nave nutricia.

Merced a su magia, sus ofrendas de agua, su estado de paz, encontró la palabra, las palabras, el lenguaje.

La voz. La voz humana. Nuestra voz.

La voz que habíamos perdido.

Desde entonces dialogamos con la música de Monsieur de Sainte-Colombe cada vez que queremos estar en paz, en calma. Gozar bienestar.

Por el camino de Swann, en busca de la voz perdida.

La viola da gamba.

El *bas de viole*.

La voz humana.

La espuma de los días

Con Pedro Miret ante la Plaza de la Cibeles

José de la Colina

Plaza de la Cibeles, Madrid

Una tarde de Madrid y de marzo de 1980, en un costado de la Plaza de la Cibeles, Pedro Miret y yo, apoyados de espaldas contra la verja del Ministerio del Ejército, estábamos mirando silenciosamente hacia el roqueño Palacio de Correos. Dejábamos que el tiempo transcurriera, solamente contemplando el lento trepar de la sombra por aquella fachada y el suave escurrirse hacia arriba, hacia la torre del reloj, de una luz dorada que, oscureciéndose, finalmente lamería la cima del edificio bañándolo en la noche que cubriría la plaza.

Nuestro único propósito, si había propósito, si el momento no obedecía a la leve pero pesada ensoñación que da la siesta en pie, era el de vivir intensamente ese instante, esa gratuita contemplación de la luz tardecina, de la última lengüetada del sol en un pico alto del "palacio". Sentíamos, sin saberlo, que ejercíamos una manera de vivir intensamente el tiempo, de respirarlo y digamos de *verlo*, pues el espesarse y el subir de la oscuridad por la fachada del "palacio" era un modo de hacer visible el fluir temporal. Y aquel lapso del inminente anochecer en el que, como ebrios de ocio contemplativo y con el pensamiento en blanco, veíamos la noche escalar el edificio al modo de una muy lenta, una enorme ola oscura que fuese apoderándose de un acantilado, es ahora una página privilegiada de la memoria: la reviviscencia de aquella tarde marceña y madrileña que perdía el día mientras la noche conquistaba la plaza.

Súbitamente, en la plácida inactividad de la contemplación (pero ¿quién podría jurar que la contemplación no sea activa?), sentimos que había ocurrido un momento dizque vacío, un vasto paréntesis de silencio con sólo el bullente rumor del tránsito vehicular. Y de pronto se me ocurrió decir:

—Qué extraño.

—¿Qué extraño qué? —dijo Pedro.

—Qué extraño que en esta pausa, en este casi silencio, no hayamos escuchado el gran chirrido.

—¿Cuál gran chirrido?

—El gran chirrido de la Tierra.

—¿Qué dices?

—Quiero decir el chirrido que *debe hacer* la Tierra. Imagínate esta gran máquina enorme, torpe, gastada y oxidada de nuestro planeta siempre girando sobre su eje desde el infinito de tiempo pasado hasta ahora. Ese girar tendría que hacer un ruido enorme, un chirrido cósmico, intolerable para nuestros oídos.

Y Pedro, tras parpadear como despejándose de la siesta en pie (pues habíamos comido y bebido tarde), me siguió la ocurrencia:

—Claro, un chirrido insoportable como el del gis en el pizarrón, pero gigantesco... Y ¿por qué no lo habremos oído ahora que hubo este raro silencio?

—No sé, tal vez porque lo hemos estado oyendo siempre, desde antes de que nos parieran, cuando aún estábamos en el vientre materno. Es decir que es un ruido que, por haberlo oído continuamente, nos hemos acostumbrado a él, y ya no lo escuchamos, ni siquiera lo oímos.

—Eso está bien —dijo Pedro—, eso lo debía haber dicho yo... Es más, lo voy a poner en un cuento, te lo voy a robar.

Y yo:

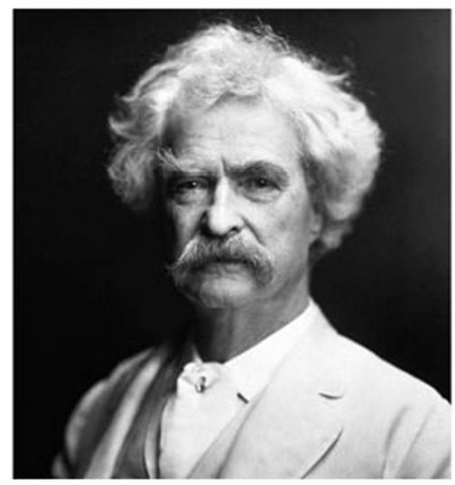
—Róbatelo, Miret, te lo agradeceré, me gustará leértelo aunque lo hayas escrito con tus maniáticos puntos suspensivos.

Fue como un pacto tácito, pero Pedro no cumplió, no hizo el cuento, no me lo dedicó, no pude leerlo en páginas suyas. Pero es verdad que yo también he quedado mal con él, porque, desde que se le ocurrió morir (a los 56 años, en 1988), cuando me sucede vivir un momento extraño sin dejar de ser común y cotidiano, me digo: Está ocurriendo un cuento de Miret que tengo que escribir en nombre suyo.

Pero aunque tratase de imitar el modo de mirar de Miret, aunque sembrase aquí y allá en el relato sus tríos de puntos (que son como los inolvidables parpadeos de Buster Keaton cuando lo sorprendía alguna intensidad del mundo cotidiano y común pero íntimamente fantástico), sé que no lograré hacer de eso un cuento... ni de Miret ni mío.

Antes del segundo Mark Twain

Edgar Esquivel



Mark Twain

¿Sabía o no su autor de esa "historia secreta"? Todo indica que no. Fue un profesor de Princeton, un tal Van Dyke, quien le hizo saber que la anécdota de la rana era una historieta griega y que tuvo lugar en Beocia dos mil años antes. "Estoy dispuesto a ser un ladrón literario si así está ordenado". Eso fue lo que él solía decir cuando hubo oportunidad de recuperar la primera versión que resultó había detrás de su famoso relato *La rana saltarina*, el cual recorrió varios periódicos antes de aparecer como libro en 1866.

"Yo estoy completamente seguro de que, en efecto, ocurrió, tanto como del duplicado suceso", dijo él. Quizá no es sencillo aceptar estas coincidencias sin más, pero no hay manera tampoco de demostrar que no son posibles. Nuestro autor no tuvo inconvenientes con esto. Era americano andante y curioso que tuvo como referencia los hechos narrados por testigos, gambusinos nada cultos ni sabedores de asuntos griegos, que en la primavera de 1849 presenciaron lo de la rana en el distrito de Calaveras en California. El caso es que la interpretación común de la posteridad es que a partir de ese breve cuento, *La rana saltarina*, que ahora sabemos posee dos orígenes distintos pero circunstancias parecidas, el nombre del autor de la versión auténtica americana, el nuestro, se haría célebre.

Sin embargo, como si fuera una anécdota más del "bonachón y parlero" Simón Wheeler, el personaje del relato que detalla lo de la ilustre rana —Daniel Webster se llamaba la rana—, deben ustedes ponderar un pormenor anterior —aunque esto de las fechas y tiempos y épocas a veces confunde—, que incluso pudiera tener relación con todos los involucrados —ficticios o no tanto— y que tal vez no es necesario volver a dar a conocer o insistir en ello, en ese pormenor, pero por alguna extraña razón vale la pena reiterarlo, por aquello de ir contra el aburrimiento y tratar de hacer un recuento.

La fecha no es precisa, pero con certeza todo ocurrió en uno de los poblados situados a orillas del extenso Mississippi, o en el río mismo durante alguno de los trayectos de los barcos que subían o bajaban. Lo dicho, es un asunto viejo, pues estaba ya bien entrado el siglo XIX, pero como suele pasar con algunos hombres, la forma en que les ocurren ciertas cosas bien nos puede seguir dando noticias acerca de su identidad o carácter, o confirmar con regocijo —es el caso de nuestro autor— ese ánimo cazurro y taimado que le era propio. Dicen que siempre fue así, tenía en su razón y corazón humor y sátira, y aun en las situaciones más dramáticas podía invocar ese ánimo socarrón.

Hubo por ese entonces un individuo conocido como Mark Twain, un tipo de lo más normal que firmaba así —no era su nombre verdadero— unas cartas que enviaba a los diarios de Nueva Orleans a modo de noticias para otros navíos sobre el estado del río en tal o cual tramo, que aderezaba —o "envenenaba", decían— con irritantes alusiones a las condiciones de navegación de otros años. Por ello otros tripulantes se burlaban de él. Era áspero, pero al final un buen capitán de barco de vapor. Es posible que acerca de lo que sobrevino luego de esto último no sepamos nunca la verdad, que las cosas pasaran de otra manera, menos trágicas, pero se puede estar cierto de que el cuento de la rana fue una de las primeras consecuencias, brillante y generosa como lo sería el porvenir de una vida literaria como pocas. Por otro lado es igualmente verosímil que el seudónimo de Mark Twain surgió de los usos y costumbres de los *nauxas* del Mississippi: era el grito de los sondeadores que advertían dos brazas de profundidad ("¡marca dos!") y por tanto buenas condiciones de navegación. En esas andanzas típicas del sur estadounidense un día el capitán Sellers, nombre real de Mark Twain, se topó con un artículo sobre él publicado en un diario de la región y al asimilar como una burla dolorosa el tono caricaturesco dejó de escribir cartas y abandonó su distinguido sobrenombre. Algún tiempo después, ya muerto el capitán, un joven y ambicioso aventurero, periodista y escritor en ciernes, y por cierto el autor de la irónica nota sobre Sellers, llamado Samuel Langhorne Clemens, decidió conquistar el mismo seudónimo como *nom de guerre* para seguir haciendo de ese apelativo "una divisa, un símbolo y una garantía". El segundo y definitivo Mark Twain fue una gloriosa reparación póstuma que cambió la historia de la literatura. Pueden leer *La vida en el Mississippi* o *Las aventuras de Huckleberry Finn* por si fuera menester para ustedes buscar algún otro pasaje revelador que enriquezca o contradiga lo hasta aquí mencionado. Esto del parecer y la memoria suscitan contradicciones elementales e inocentes, pero como dice el cuento: "todo lo que una rana necesita es que la eduquen, y que una rana educada es capaz de cualquier cosa… y yo le creo". **U**

Cualquier cadáver de Geney Beltrán Félix
En el nombre del hijo

Guillermo Vega Zaragoza

La novela es siempre una exploración de los misterios y los abismos del alma humana, tanto para el que la escribe como para el que la lee. En *Los testamentos traicionados*, Milan Kundera apunta que todas las novelas buscan una respuesta a estas preguntas: ¿Qué es un individuo? ¿En qué consiste su identidad? ¿Mediante qué se define un yo? ¿Por lo que hace un personaje, por sus actos? ¿Por su vida interior, pues, por los pensamientos, por los sentimientos ocultos? ¿Es capaz un hombre de comprenderse a sí mismo? ¿Pueden sus pensamientos ocultos servir de clave para su identidad? ¿O es que el hombre se define por su visión del mundo, por sus ideas, por su *Weltanschauung*?

Al final del viaje que representa la escritura y lectura de una novela, tanto el autor como el lector se encuentran cada vez más cerca de desentrañar alguno de esos misterios, pero nunca del todo, porque la novela es una promesa siempre incumplida. El autor sabe que nunca logrará desentrañarlo por completo, que podrá acercarse pero nunca aclararlo plenamente. En tanto, el lector llega hasta el final sin una respuesta concluyente y muchas veces con más dudas de las que tenía al empezar. Sin embargo, se siguen escribiendo y leyendo novelas, y así será durante un buen tiempo, pues la novela es el artefacto perfecto para sumergirse en otros mundos, parecidos o muy diferentes al que vive el lector, pero que siempre aluden a las preocupaciones y los problemas del alma humana.

En su segunda novela, el crítico y narrador Geney Beltrán Félix (Culiacán, Sinaloa, 1976) nos sumerge en los intrincados y tormentosos vericuetos del alma de un personaje de nombre singular —Emarvi Arellano Vélez—, que se nos presenta al principio de la historia con una vida anodina y pedestre, con dos salvedades: su padre se suicidó de un balazo en la sien a los 73 años de edad, cuando él era apenas un adolescente, y su hermana y confidente Arinde acaba de morir víctima del cáncer. Dos muertes que le pesan y torturan por diversas razones. Emarvi (nombre compuesto por una rara deformación de "Omar", porque a su padre le sonaba "como nombre de gordo") emigró de Culiacán a la Ciudad de México para estudiar en la universidad, con el sueño de convertirse en escritor y después emigrar de nuevo a París, adonde quieren irse a vivir los que han leído la *Rayuela* de Julio Cortázar. Sin embargo, todas sus ilusiones se han ido al carajo: obligado a casarse por embarazar a la novia, trabaja en una oficina burocrática como editor de libritos sin importancia. Luego de un desgastante divorcio, es el distante padre de un niño de siete años, Adrián, con el que no encuentra forma de relacionarse.

Ese parece ser el problema principal de Emarvi: su incapacidad de establecer contacto profundo con los personajes que pueblan su asfixiante realidad: la castrante ex esposa, la bisoña y suculenta ex amante, la metiche compañera de trabajo, el decrépito casero alcohólico… Si acaso con la vecina Elvia —una joven aspirante a pintora, condenada a la silla de ruedas a causa de un accidente automovilístico, permanentemente angustiada por las desgracias ajenas— parece armar algo parecido a una amistad. Como un perpetuo Meursault —el personaje de *El extranjero* de Camus—, Emarvi deambula por las calles de la ciudad, arrastrando su angustiante frustración, pensando demasiado y actuando muy poco, soñando con escribir una novela imposible, que quizá sea esta que estamos leyendo:

> Una novela que vomite. Que vocifere su furia, que respire con enojo, hastiada de seguirle creyendo a la escritura sus ímpetus pudibundos. Que convoque en su prosa distintos niveles de la existencia, que vaya de lo elevado a lo sórdido, del lirismo a la crudeza, del estrépito al laconismo. Una novela que no use guantes de seda, que no tome el té de las cinco. En cambio, un libro áspero, que lacere y perturbe, que tense las palabras no con el estruendo fácil del amarillismo sino a partir del asedio de una violencia interior, solapada: una sintaxis que se vulnere sin gratuidad, sólo tácitamente y desde adentro, y que ese, inmaduro pero necesario, sea su estilo, a raíz del silencio que asfixia, y que en la página estalla.
>
> Una novela así, por una intuición solitaria.

Su vida acontece en el pasado alternativo de un México que no fue, pero que pudo haber sido, muy parecido al de 2005, con movilizaciones en apoyo a un político de izquierda, Pérez Gracia, a quien se le quiere impedir que contienda en las próximas elecciones presidenciales; la población se polariza en un ambiente de violencia y crispación social como ominoso telón de fondo. De pronto sobreviene la catástrofe: el secuestro de Adrián, el hijo de Emarvi. Pero ni siquiera eso hace reaccionar al protagonista: se encaja una borrachera de órdago y desaparece varios días hasta que encuentran el cadáver del niño, al que le han extraído órganos vitales, en un lote baldío. Sólo entonces lo acomete algo parecido a la culpa, pero ya es demasiado tarde: cuando quiere conocer el lugar donde hallaron el cadáver de su hijo unos policías le propinan una golpiza:

La culpa es una pasión narcisista. Es como si el mundo se estuviera destruyendo no allá lejos, no fuera sino desde mi adentro, y sus vísceras aquí bajo mi piel estallaran. Y así uno ya no es un sí mismo sino un tejido descompuesto o roto ya indistinguible en todo ese gigante que viene disolviéndose. Uno se desmorona fundiéndose con él. Y ya no hay nada, salvo el dolor de la culpa, una obsesión voraz.

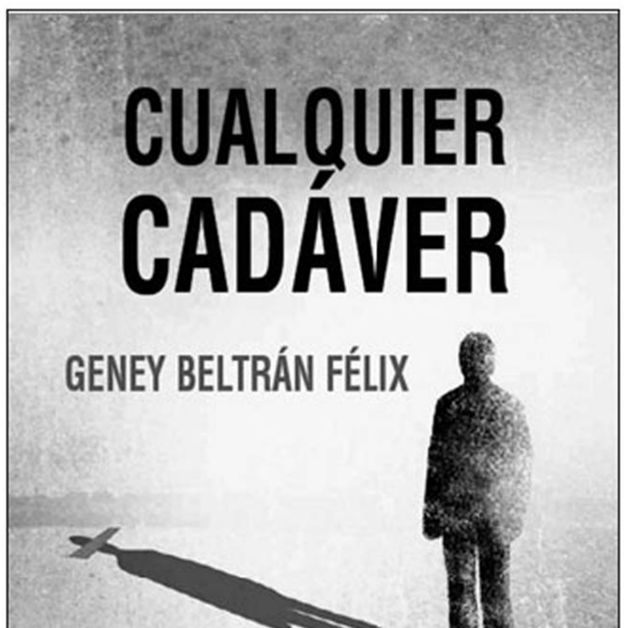
La culpa tiene una lucidez inhabitable. Que de nada sirve.

Todo esto sucede en la primera parte de la novela, que consta en su totalidad de 39 capítulos repartidos en cuatro secciones. Emarvi abandona la ciudad sin rastro. Apenas le deja a la vecina Elvia el manuscrito de una novela, "la historia de un ex empleado de correos que luego de meterse en problemas por violar correspondencia había decidido encerrarse en su cuarto y no salir para nada, temeroso de que la policía viniera por él" (que podría ser una versión alternativa de la primera novela de Geney Beltrán: *Cartas ajenas*, Ediciones B, 2011). Elvia se angustia por la repentina desaparición de Emarvi, luego de la tragedia que le ha sucedido. Yoli, la hermana mayor de la paralítica, a quien inexplicablemente Emarvi nunca le ha caído bien, sentencia: "Lo que creo que es que la gente se merece lo que le pasa… Hay gente que tiene que joderse, y punto. De eso se trata".

¿Pero qué ha hecho Emarvi? ¿Qué es lo que supuestamente está pagando con tanta tragedia que lo persigue? Nos enteramos entonces de que Emarvi ha regresado a Culiacán en busca de algo parecido a la redención. Ahí se nos revela la parte oscura del personaje. En el pasado se ha comportado como un soberano hijo de la chingada, que fornicó con la esposa de su mejor amigo, a la que luego golpeó, humilló y abandonó. Paradójicamente, el Emarvi (con el artículo por delante, para aludir a la forma coloquial en que los culichis se refieren a los nombres propios de las personas) parece sentirse a sus anchas en el terruño, a pesar de que la violencia del narco está a la vuelta de la esquina. La verdadera violencia es de otro tipo, silenciosa y soterrada. Emarvi trata de enmendar —fantasiosa, inútilmente— el daño que ha hecho. Escribe cartas imposibles al hijo muerto, se inventa las motivaciones del suicidio de su padre, quiere hacerse cargo de los hijos de la amante despreciada, conversa con el desenfadado Farid, su hermano mayor, sobre sus culpas y el torcido sentido de la hombría ("De lo que hiciste, no es ni bueno ni malo, te diré. Todos los hombres venimos a este mundo a madrearnos a una mujer. Una, por lo menos. Después, cada quien conoce sus límites. Ésa es la prueba: ¿hasta dónde son capaces de llegar estos puños una vez que se han soltado sobre un cuerpo indefenso?").

La novela comienza con la escena del suicidio de su padre y una pregunta que merodea como un ave de rapiña por encima de toda la obra: "¿cómo entender qué significa ser hijo de alguien?". En *Humano, demasiado humano*, Friedrich Nietzsche escribió que "cuando no se tiene un buen padre, hay que hacerse con uno". Lo que trata de desentrañar la novela de Geney Beltrán Félix es lo contrario: ¿cómo se hace uno hijo? De repente, al personaje lo asalta una certeza: "Para ser, hay que ser hijo…, hay que nacer debiéndole a alguien estas glándulas violentas, los agentes carcomidos que nadan en la sangre". Emarvi se entera, luego de que le leen su carta astral, de que tiene un aspecto inarmónico en Saturno llamado "la herida de Quirón", el centauro mitológico al que su padre Cronos aban-

Geney Beltrán Félix



dona y su madre Fílira rechaza por su naturaleza dual y monstruosa.

Es sabido y reconocido que Geney Beltrán Félix se ha destacado como el crítico literario más importante de su generación. Las coordenadas iniciales de su quehacer como tal se encuentran en el libro de ensayos *El sueño no es refugio sino un arma* (Textos de Difusión Cultural UNAM, 2009) y sus textos críticos aparecen cotidianamente en múltiples publicaciones. Siempre resultará interesante leer las incursiones de un crítico en la creación netamente literaria. Hay cierto tufillo de morbo en la comparación: ¿ejercerá en su propia escritura lo que le exige a la de los otros? Es evidente que Geney Beltrán domina con desenvoltura un amplio repertorio de recursos literarios, los cuales ha puesto en juego en este libro, logrando aciertos innegables: una estructura intrincada, con innumerables saltos temporales, cambios de voces y registros estilísticos, pero que no dificulta el flujo narrativo sino todo lo contrario: lo lanza desbocadamente hacia adelante, hasta la inevitable debacle final del personaje. No por nada, con apenas un libro de relatos publicado (*Habla de lo que sabes*, Jus, 2009) y una novela entonces aún inédita, Esther Seligson (que no se distinguía por el obsequio de elogios fáciles) escribió que como narrador Geney Beltrán "es dueño de un estilo severo por directo y daro, directo por neto y sin concesiones estilísticas, neto por darle a las palabras el peso de su más pura esencia". Todo eso lo refrenda con creces Geney Beltrán en *Cualquier cadáver*.

> ¿Y si en el escribir está la culpa? Porque si en la realidad sólo somos responsables de nuestros hechos, en la escritura seríamos siempre sospechosos por nuestros deseos y miedos —que son lo mismo: los deseos la forma transparente, éstos la forma oblicua de nuestra congelada voluntad.
>
> Qué es eso de creerle a la escritura una pureza. Engañosa la palabra; se vale de la vanidad, el embeleso, la necesidad de consuelo. Porque al final del día, pasada cualquier actitud frívola, queda la contranoche de lo escrito: y la bala que alevosa se fuga, el cuchillo que abre la carne es su concreción, el testimonio último, y el más elocuente. Lo que tiene su nacimiento en la prosa se vuelve adulto allá afuera, en el mundo.
>
> El día que todos callen, cuando nadie piense ni fabule, el día del silencio: ese día la raíz quedará limpia, y los hijos nacerán con altos cuerpos invictos. Y no habrá nadie.

Toda novela es su propia teoría de la novela, pero al mismo tiempo es un artefacto de lenguaje que adquiere independencia a plenitud en cuanto es habitada y experimentada por el lector. La novela es una máquina que dialoga consigo misma, con el lector, con otras obras del autor, con otras novelas, con la literatura universal y, sobre todo, con el mundo. La novela crea su propio mundo mediante el diálogo con el mundo externo del que se desprende e independiza para sobrevivir a veces años, a veces siglos. Su vigencia se explica por la complejidad y multiplicidad de relaciones que establece sobre todo con el lector y el mundo (la circunstancia) en que le toca experimentar a aquel.

Cualquier cadáver es una exploración sobre el origen y los alcances del mal, desde aquel que se manifiesta en el crimen y la violencia social, hasta el que anida en lo más profundo de los seres humanos, incluso en aquellos que parecen las personas más normales y funcionales del mundo. Y paradójicamente, a pesar de su paisaje poblado de muertos y desolación, *Cualquier cadáver* es una novela impetuosa y viva, "una negación reiterada de la muerte", como el propio Geney Beltrán caracterizó la obra de Macedonio Fernández en su primer, notable libro *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández* (Tierra Adentro, 2003).

A diferencia de muchas novelitas inanes que abordan por encima los estragos de la violencia que vivimos y abarrotan los estantes de novedades de las librerías, *Cualquier cadáver* es una novela amarga, nada complaciente, que no da concesiones al lector; como la que soñó escribir el propio Emarvi: una novela que no usa guantes de seda, que no toma el té de las cinco; un libro áspero, que lacera y perturba. Es decir, una novela necesaria sobre estos tiempos para estos tiempos.

© Marmey Herrera Yuri

Suicidio cuántico

José Gordon

Gabriel Magi era un brillante ejecutivo de J. P. Morgan. Trabajaba en las oficinas londinenses del banco situadas en Canary Wharf. Terminaba muy tarde sus labores que tenían un perpetuo retraso por más que se esforzara en ser eficiente. Era un financiero con mentalidad de poeta. De pronto se quedaba observando los juegos de luces que se reflejaban en los ventanales e imaginaba que ahí aparecía la silueta luminosa del London Eye, el Ojo de Londres, la rueda de la fortuna icónica de la ciudad. Pensaba que a cada giro de la rueda se abría otro Londres ligeramente distinto, un Londres paralelo en donde variaba su historia. En ese Londres, su novia Lucy Pinkes seguía con él. Al girar la rueda nuevamente, regresaba a un Londres donde ella lo había dejado. Ya había pasado un año. Gabriel estaba profundamente deprimido. Aún resonaban en su mente las palabras de Lucy: "Eres maravilloso pero al mismo tiempo tienes un lado muy oscuro. Ya no puedo estar contigo". ¿Cómo se puede acabar una relación de cuatro años así como así? Gabriel se vio sentado en silencio en la recámara de su departamento en pleno día con las cortinas cerradas. Eso irritaba profundamente a Lucy. Cuando entraba a su cuarto no podía soportar verlo así. Era la imagen exacta de la falta de luz que vivía con él.

Gabriel levantó la vista y creyó ver un nuevo giro de la rueda. Apareció el rostro de Verónica Strand, su nueva compañera. Reía, reían. Hablaban de su futuro, de los amigos y la familia. Él seguía, con una aprehensión que agrandaba sus ojos, las reacciones de Verónica. Miraba cómo lo miraban. Se sentía aliviado cuando veía que ella disfrutaba de su seco sentido del humor y de su pasión por la música.

London Eye

La rueda de la fortuna dio otro giro. Un contratista llamado Timothy Watsome vio desde su ventana algo extraño en la semiazotea del noveno piso del edificio de J. P. Morgan: en medio de un charco de sangre yacía un hombre impecablemente vestido. Se había arrojado desde el piso 32.

Los investigadores de Scotland Yard buscaron a las personas cercanas a Gabriel Magi para descubrir la causa del suicidio. Lucy Pinkes les dijo que Magi era un hombre muy inteligente, amable y afectuoso. Sin embargo, tenía un lado muy oscuro vinculado con su creatividad. Sus ojos eran cada vez más tristes. Ya no socializaba. Se volvió muy difícil. Odiaba la vida.

Le preguntaron si recordaba algo especial sobre su comportamiento. Lucy les dijo que Gabriel Magi tenía una obsesión por el concepto de universos paralelos y un pacto suicida de dos estudiantes de Estados Unidos basado en esa teoría. Los policías grabaron las palabras de Lucy:

> Eso tiene que ver con algo relacionado con la física cuántica y el suicidio. Los dos estudiantes tenían en sus brazos unas jeringas con inyecciones letales que operaban con los números de la lotería, de tal manera que el único universo en el que despertarían juntos sería uno en el que ambos ganaran la lotería. La verdad, no entiendo muy bien eso, pero era algo en lo que Gabriel pensaba mucho. Tenía la capacidad mental de pensar sobre esas cosas, sobre las ecuaciones y la física.

Al interrogar a Verónica Strand, los policías escucharon otra versión de quién era Gabriel Magi. Se trataba de un dibujo soleado. Nunca había tenido el menor signo de depresión ni de pensamientos suicidas. Disfrutaba un espacio relativamente feliz. Pensaban tener un futuro juntos.

¿Cuál de los dos personajes era Gabriel Magi? Los investigadores revisaron los archivos de su computadora. Les llamó la atención un texto de Word titulado "Universos paralelos". Estaba hecho de recortes tomados de las páginas de Internet. En la pantalla leyeron unos versos de Walt Whitman: "Yo me celebro y yo me canto, / Y todo cuanto es mío también es tuyo, / Porque no hay un átomo de mi cuerpo que no te pertenezca".

Luego venía, con otro tipo de letra y un puntaje más pequeño, un recorte que decía "El suicidio cuántico". Los policías se desplazaron entre los signos de la pantalla:

> El suicidio cuántico es una variante del experimento imaginario del Gato de Schrödinger. Originalmente, se habla de un gato encerrado en una caja opaca que contiene una botella de gas venenoso y un dispositi-

vo con una partícula radiactiva. La partícula tiene una probabilidad de 50% de desintegrarse. Si esto ocurre, el veneno se libera y el gato muere. De acuerdo con la mecánica cuántica, mientras no se abra la caja y se realice la observación, hay una superposición de estados descritos por una función de onda: el gato está vivo y está muerto al mismo tiempo. Al abrirse la caja se actualiza una de las posibilidades. A esto se le conoce como la *Interpretación Copenhague de la mecánica cuántica*. Sin embargo, los físicos Everett, Wheeler y Graham se preguntaron: ¿Qué pasó con la otra posibilidad? ¿Nunca existió? ¿Sólo fue una ficción matemática? Su respuesta es que las dos posibilidades siguen existiendo a la vez, pero en universos paralelos. A ello se le conoce como la *Interpretación de los diversos mundos de la mecánica cuántica*.

La variante del experimento del Gato de Schrödinger llamada *El suicidio cuántico*, desarrollada en 1998 por el físico Max Tegmark, se trata de poner en el punto de vista del gato. Así, en una especie de caja, el felino es un ser humano sentado con un arma que apunta hacia su cabeza. El arma es manipulada por una máquina que mide la rotación de una partícula subatómica. Es una especie de ruleta rusa cuántica: cada vez que el hombre aprieta el gatillo, el arma se dispara dependiendo de la rotación de la partícula. Si gira en el sentido de las manecillas del reloj, el arma se dispara. En sentido contrario eso no ocurre. Antes de la medición hay un hombre vivo y muerto al mismo tiempo.

La *Teoría de los universos múltiples* plantea que cada vez que se realiza el experimento se divide el universo en dos: uno en el que el hombre vive, otro en el que el hombre muere. Así, después de muchas series de pruebas habrá muchos universos. De esta manera el hombre morirá muchas veces, pero siempre habrá un universo en el que seguirá existiendo. Desde el punto de vista del hombre, por mucho que apriete el gatillo del arma, nunca se disparará, ya que su conciencia seguirá existiendo en uno de los universos. A ello se le denomina inmortalidad cuántica.

Los investigadores cerraron el archivo. ¡Qué desperdicio de vida, la inteligencia aturde!, dijo el más alto. Tomaron el elevador y subieron al piso 32. Las imágenes del circuito cerrado de televisión revelaron que Magi había inspeccionado en varias ocasiones ese lugar. Desde ese techo de Londres, en medio de la bruma, se adivinaban los laberintos de las calles. Se asomaron a una de las orillas. El más bajito sintió vértigo. Probablemente desde ahí se arrojó y no se arrojó Gabriel Magi.

Los policías eran una de las fantasmales posibilidades de los universos que flotaban al lado de Magi el inmortal, el ojo de Londres que guiñaba con cada giro de la rueda de la fortuna.

***

Este cuento cuántico está basado en una noticia real —con los nombres ligeramente cambiados en el universo de este texto— reportada el 20 de mayo de 2014 por el diario *The Telegraph* en Gran Bretaña; y en las especulaciones que hacen científicos de primer nivel en torno al experimento del Gato de Schrödinger.